TAMBOR Y SOCAVON

MANUEL F. ZARATE

1er. Premio
Ensayos
CONCURSO
RICARDO MIRO
1968

TAMBOR Y SOCAVON

POR

MANUEL F. ZARATE

Catedrático de la Universidad de Panamá.

Un estudio comprensivo de dos temas del Folklore Panameño y de sus implicaciones históricas y culturales.

Con la colaboración

de

DORA P. DE ZARATE

Profesora de Lengua y Literatura Castellanas.

PRIMER PREMIO DE LA SECCION DE ENSAYOS
DEL CONCURSO RICARDO MIRO

1962

Esta obra ha sido registrada en el Ministerio de Educación
y queda hecho el depósito que señala la ley. Reservados los derechos de acuerdo con la legislación
panameña sobre propiedad literaria
y artística.

* * * *

Copyright

by

Manuel F. Zárate

Impreso en los Talleres de la Imprenta Nacional.

A los hombres y mujeres de los pueblos y de los campos de nuestra tierra panameña, que han conservado con celo sus tradiciones y han inspirado esta obra.

EL AUTOR.

ADVERTENCIA Y RECONICIMIENTO

El presente trabajo se cimenta en una labor de encuesta llevada a cabo entre gentes de los campos y lugares que en él se mencionan. Más que del saber, él es fruto del profundo afecto que profesamos a la natural cultura de nuestro pueblo y al valor intrínseco de las tradiciones, que él ha cultivado y traído hasta nosotros, pese a las inclemencias de un destino histórico-geográfico nada propicio. Obra cuyo contenido básico ha sido recogido un tanto al azar, sin itinerarios ni planes preconcebidos, sin equipos ni auxilios adecuados, tiene que adolecer de vacíos, de debilidad en las apreciaciones, de no pocos desaciertos en sus tesis o enjuiciamientos. Pero creemos honestamente que ella aporta una vasta información, poco conocida o divulgada hasta hoy, y que bien se justifica su publicación, aunque no fuera más que para provocar las rectificaciones del caso y promover nuevas y más sesudas investigaciones.

Si bien el contenido de la obra es esencialmente folklórico, expresamente hemos rebasado a menudo ese campo, incurriendo un poco en el histórico, en el literario y hasta en el musical, en suma, en el ámbito general de la cultura. Nuestro propósito ha sido, a la vez que hacer conocer parte de nuestro horizonte folklórico, el de mostrar al lector común algo del magno significado que entrañan los más elementales componentes de nuestra tradición, sus nexos con la historia, con la nacionalidad y con la cultura en general. Y si a veces nos hemos remontado en la información más allá de lo puramente nativo y circunstancial, ha sido para demostrar a los menos enterados cuán hondos y remotos son los orígenes y cuánta es la grandeza de esos componentes de la sabiduría popular. Por esta razón la obra puede parecer de una extensión inoficiosa, a algunos. Mas esperamos que para la mayoría, no especializada, constituya un todo conexo y eficaz. Ojalá que hayamos acertado.

Incapaz de expresar en forma condigna el reconocimiento que el Autor debe a quienes le han auxiliado con su trabajo, sus informes, sus consejos o sus estímulos, sea éste un sitio que se honre con la mención de los principales.

Nuestra compañera de hogar, de estudios y de andanzas, Dora P. de Zárate, ha de ser la primera. Su aporte en la confección y ordenación de fichas, en las descripciones coreográficas y en la revisión literaria de la obra, la califican como real coatora, y excede por tanto, mi capacidad para agradecer.

El Profesor Gonzalo Brenes C., amigo fraterno, compositor y musicólogo de nuestro folklore, merece nuestro reconocimiento por haber leído el manuscrito y habernos favorecido con observaciones propias de su saber especializado en materia de música.

Patente es también nuestra gratitud para los numerosos campesinos cuyos nombres damos en varios apéndices, y para muchos otros que en ellos no aparecen, por las informaciones y demostraciones de toda índole, que constituyen la médula del libro.

Al artista del pincel, el comprovinciano Juan Manuel Cedeño, por haber contribuído con creaciones de su arte, rendida gratitud.

Finalmente, justo es reconocer lo que debemos a los Festivales de la Mejorana que han venido celebrándose en Guararé, la última semana de septiembre de cada año, desde 1949. Y aunque en menor escala, cosa parecida debemos decir de los certámenes folklóricos que han realizado en los últimos años, tanto la Dirección Nacional de Cultura como la Universidad de Panamá en esta Capital.. Todos estos espectáculos nos han permitido repetir la observación de los elementos objetos de nuestros estudios e intimar con el folk que los cultiva. ... ...

INTRODUCCION

Tierra de tránsito han calificado con frecuencia los historiadores a esta faja, eslabón de las Américas, que es el Istmo de Panamá; y pareciera como si esto fuera un sino determinante para que la mentalidad del panameño haya sido, por lo menos hasta no hace mucho, una mentalidad de tránsito. Nuetro compatriota ha vivido cerebralmente poco, como quien está esperando partir muy luego, como quien no ha echado raíz ni es dueño de la casa. De allí que el fruto de hondo pensar, de estudio, de reflexión, de amor a los temas, no abunde en nuestros archivos culturales. Ni siquiera la substancia en que radica la propia nacionalidad, ni los problemas, ni las alegrías, ni los dolores, ni los hombres, ni los fastos de la patria, han sido motivos frecuentes de meditación en el pasado. A diario oímos decir que nuestras oficinas diplomáticas y consulares carecen de bibliografía y de suficiente documentación para esparcir la verdad panameña en tierra extranjera. Cierto que a esa natural escasez se añade a veces la negligencia de los Poderes Públicos y la incuria del personal que se escoge para el servicio exterior. Pero la verdad subsiste, y cabe dolerse de que alrededor de un Justo Arosemena en el pasado siglo, de un Morales, Moscote o Méndez Pereira en el presente, existen muy grandes vacíos. Las promociones de nuestra joven Universidad comienzan apenas a colmarlos. Pero hasta ahora, nuestro proceso cultural y la consciencia del mismo son de una notable flaqueza.Y el resultado de todo ello ha sido fatal. Se nos ignora, se nos conoce poco, y a menudo erradamente. Y por lo mismo no se nos tiene en lo internacional el respeto y la admiración que todo país merece.

Las anteriores consideraciones, que "llueven sobre mojado", vienen más a pelo cuando se trata del tema de la cul-

tura, y sobre todo el de la cultura llamada tradicional popular. Nadie duda hoy que este aspecto del saber es parte de la cultura, de la historia y de la vida misma de la Nación. Por eso el folklore, eje y alma de la tradición popular, figura ya entre los más prominentes motivos de estudio y divulgación. Pero hasta hace poco no era ésta una verdad ambiental, y quizás por esa razón, es en este aspecto de nuestra personalidad nacional en donde menos y peor se nos conoce. Semejante hecho, lamentable e imperdonable, es uno de los motivos por los cuales hemos dado a luz este intento de ensayo sobre nuestra cultura folklórica.

Consideramos que mal podemos enseñar al de fuera lo que poco o nada conocemos nosotros mismos. Sobre cuestiones sociales, políticas, educativas, económicas etc., puede que no sepamos mucho, pero existe un mínimo de ideas comunes que permiten siquiera discutir y hablar de ellas en aulas escolares y universitarias. .Mas, sobre el patrimonio folklórico, qué sabemos, qué se ha escrito? Dar un paso de tambor o vestir una pollera en carnaval no significan conocer de tradición, aunque así lo crean muchos.

El lector sabe que la verdad en general no es asunto de instinto sino cuestión gnoseológica y de razón. No puede haber razonamiento donde no hay premisas, y son precisamente estas premisas para el razonar y conocer folklóricos, las que nos hacen falta.

Dijimos que usar una joya no es saber folklore; y debemos agregar que escribir un romance sobre el acontecer campesino, un cuento o un artículo costumbrista, tampoco lo es. Un escritor o un poeta pueden sentarse al pupitre sin una nota a la mano, sin una ficha ni un trozo de pentagrama, sin haber hecho una encuesta en el campo ni consultado infolios, y es muy verosimil que al levantarse hayan escrito un poema o una narración que les dé fama. Es que su numen es lo esencial; el estudio, lo auxiliar. El folklorista, en cambio, asienta su obra en

la búsqueda larga y paciente, en la observación, la recolección, clasificación, comparación, ordenación, en el juicio, en fin, sobre, ese conjunto de prácticas que constituyen la llamada condición científica. .Y el tipo de talento o de paciencia que para esto se requiere, parece que ha existido, si acaso, meteóricamente entre nosotros. Es, pues, para estimular este género de inquietud y de inteligencia, para provocar la investigación y fomentar el conocimiento y la divulgación de nuestro folklore, que también se ha escrito este modesto ensayo. Aún cuando sabemos de nuestras limitaciones, creemos que este trabajo será de provecho. Lo será por las discusiones que pueda promover, por sus aciertos y sus incorrecciones, más por sus inquisiciones que por sus hallazgos, en fin, por lo que es y por lo que deja de ser. Por lo menos estamos convencidos de su oportunidad y de que no todas sus ideas y su material irán al depósito de lo inútil. Algún remanente de ley habrá, capaz de abrir senderos. Es, naturalmente, la opinión optimista que del hijo tiene casi siempre el padre.

Consideramos que la bibliografía nacional cuenta solo con unas cinco obras de verdadera investigación folklórica (1). Lo demás son notas o informaciones parciales, cuando no artículo costumbrista. Por cierto, gran aprecio nos merece el artículo de costumbres. A la belleza literaria se añade a menudo la información más o menos realista y a veces el investigador encuentra allí rutas proficuas. Pero el estudio del folklore es más cuestión de dibujo técnico que de pintura artística. Y aunque lo ideal sería que en el pintor haya también un buen dibujante, lo imprescindible en nuestro caso es lo último. ... ...

Las cinco obras fruto de la técnica folklórica, que hemos anunciado, son las siguientes: Tradiciones y Cantares

---

(1) Mientras este libro esperaba su impresión ha aparecido una obra más que cabe en la denominación, escrita por la Profesora Dora P. de Zárate con la colaboración del autor de este ensayo. Es un estudio ilustrado del traje nacional femenino, que lleva por título La Pollera Panameña.

de Panamá considerada, la pionera, de don Narciso Garay; Cuentos Folklóricos, de Mario Riera Pinilla; La Décima y la Copla en Panamá, de los esposos Manuel F. Zárate y Dora P. de Zárate; Nanas, Rimas y Juegos Infantiles, de Dora P. de Zárate, y Refranero Panameño, de Luisita Aguilera Patiño. No haremos aquí una apreciación o crítica de tales obras, tarea que sería digna de un estudio especial. Pero que se nos dispense una corta sentencia sobre cada una de ellas. Se sabe que la obra de Garay fue incidental en su vida de estadista y de erudito. No hay en ella neta dedicación y ordenación folklóricas. Pero el talento, la cultura y la autoridad musicalógica del autor la hacen muy meritoria, además de que con ella se dio el aldabonazo en esta clase de estudios. Por su valiosa información así como por su tersa dicción, es una obra que enorgullece la bibliografía patria. La Décima y la Copla en Panamá, vista con la experiencia que hoy tenemos sus autores, la consideramos bien ajustada a la disciplina folklórica, útil por la abundancia y selección de la versificación popular y por algunas de sus observaciones críticas. Pero notamos cortedad en las consultas, flojeza de algunos conceptos y ciertas informaciones. Con la documentación y experiencia que hoy poseemos proyectamos hacerle una revisión adecuada para darle el valor definitivo que para ella deseamos. Como está, sin embargo, creemos que no es inmerecido el galardón que se le ha otorgado como obra señera en su género. Los cuentos Folklóricos de Riera Pinilla, es una obra poco conocida, que merece gran encomio. El autor recoge en ella cuentos narrados de viva voz por el campesino. La selección y exclusividad del material, el método de trabajo y la información pertinente atesoran dicha obra. Habría sido de desear un buen análisis de ella, para lo cual sabemos capacitado al autor. Las Nanas, Rimas y Juegos Infantiles, de Dora P. de Zárate es una obra casi acabada en su género. Agota prácticamente la recolección, se acompañan en ella los textos con la transcripción musical, fiel y sencilla, del maes-

tro Gonzalo Brenes C. y se analiza el sentido histórico-cultural de las rimas y juegos, a la vez que se les compara con versiones extranjeras de los mismos. El trabajo y el método han sido comentados favorablemente por autoridades en el exterior. En fin, la obra de Luisita Aguilera Patiño, que cierra este quinteto, es una vastísima colección de refranes. La avaloran explicaciones de sentido, versiones paralelas de otros autores y ciertos rasgos críticos. Creemos que parte del material explicativo hubiera podido sustituirse, con ventaja, por aportes justificativos del título, REFRANERO PANAMEÑO, como son las fuentes y variantes regionales. La obra es, sin duda, de gran utilidad en manos expertas.

Los libros aquí mencionados están hoy agotados, lo que prueba cuánto valen. Bien merecerían ediciones populares, pues son únicas en la actividad folklórica y cultural del país.

Existen notas, folletos y artículos varios con propósitos de divulgación, algunos de los cuales han sido hechos con un poco de cuidado. Informan sobre una danza, un vestido, una costumbre. Hay algunas tesis universitarias que recogen refranes, adivinanzas, supersticiones, juegos, etc., desafortunadamente con ausencia de guías eficaces para la investigación. Con todo, estas tesis deberían publicarse a fin de que los folkloristas o estudiosos puedan aprovechar lo que de ellas es utilizable.

Los folkloristas reconocen la utilidad de la literatura de buena ley que utiliza o explora la vida y el paisaje rústicos. Abunda esa producción literaria entre nosotros y ya en nuestro BREVIARIO DE FOLKLORE la hemos recomendado. Dignas de aprecio en el género son las leyendas, los cuentos y narraciones de autores como Ernesto de J. Castillero R., Gil Blas Tejeira, Dr. Sergio González Ruiz, Luisita Aguilera de Santos, Manuel Ma. Alba, Dr. José Ma. Núñes, Epaminondas Huertas, Nacho Valdés, Carlos González Bazán y Francisco Changmarin.

Si lo precario de nuestra literatura es un mal grave, la interpretación y el uso que de ella se han hecho en el exterior son a menudo torpes y a veces lesivos. Los antropólogos y folkloristas europeos, siempre tan ponderados, no la conocen porque carecemos aún de los medios eficaces de información para que el Viejo Continente se entere de nuestra realidad intelectual. La América Hispana nos conoce algo más; pero en ella la labor seria de conocimiento se oscurece por la de los aprovechadores y rábulas que existen en todas las profesiones. Nuestra música nativa, en particular, ha sufrido o depredaciones que perjudican la autenticidad de nuestro folklore en general. No ocultamos que ello se hace a veces con la complicidad de logreros nativos, pues no faltan aquí también los "folkloristas", que sin haber escrito nunca una página o una ficha dignas de archivarse, ostentan el rótulo y explotan el material. En cuanto al trato que en Norteamérica se ha dado a nuestro folklore, la cosa no es menos lamentable. Algunos buenos estudios se han hecho allá sobre el folklore mejicano y antillano; pero abunda más lo de carácter pintoresco y turístico. De Panamá no conocemos nada académico. (1). Sobre nuestros bailes hemos leído anotaciones que son verdaderos despropósitos, tanto más cuanto que algunas pretenden respaldarse con citas mal empleadas de obras como la de Garay. Todo esto, como puede comprenderse, es otro de los motivos que nos han obligado a realizar el presente trabajo. Con él nos proponemos corregir abusos de fuera y contribuir a formar una conciencia nacional, alerta y bien informada, sobre este orden de la cultura.

---

(1) Después de escrita esta afirmación apareció bajo el título de Hispanic Riddles from Panamá, un precioso estudio y colección de adivinanzas, por el Profesor Stanley L. Robe. Edit. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.

Hemos escogido muy intencionadamente los temas del tambor y del socavón o mejorana, (1) aunque son los más visibles y próximos al conocimiento, porque siendo de los más populares, se hallan por lo mismo más expuestos a las ofensas, a las adulteraciones y a la explotación. Abundan hoy por doquiera las exhibiciones indelicadas de esa música y de esos bailes, hechas por personas que desconocen la historia, el abolengo y las significaciones de esa herencia. Y son también estos componentes de nuestro folklore sobre los cuales se han escrito más disparates e incongruencias en el exterior. Son ellos los que más urgen por ahora una gestión de rescate, tal como la que predicamos en el presente estudio. Deploramos no poseer la capacidad del musicólogo y del coreógrafo para que nuestro esfuerzo hubiera sido más cumplido. Quizá en ese caso la extensión y tecnicismo de la obra habría reducido el número de los lectores. Creemos, para consolarnos, que el estudio, tal como aquí lo presentamos, es más asequible para todos. El aliviará la tarea del músico que habrá de estudiar estos temas desde su ángulo propio y le ayudará a ahondar mucho más en ellos. No otra cosa anhelamos sino que venga pronto el digno sucesor de don Narciso Garay, y que con la disciplina folklórica que debe poseer, construya el edificio que en este orden esperan la cultura y las generaciones del momento actual. Por nuestra parte, aún nos queda material, deseos y propósitos para llevar a cabo una obra más dilatada, una serie de estudios sobre los temas más relevantes del folklore panameño, serie de la cual el presente trabajo no sería más que una parte. No creemos se nos reproche habernos ocupado de dos temas solamente en espacio tan extenso. Si así fuera replicaríamos que precisamente la densidad y hondura que damos a estos estudios prueban que el folklore no es, como cree la

---

(1) Los términos **socavón y mejorana** se emplean corrientemente para indicar los cantos y bailes que se acompañan con tales instrumentos, aún cuando entre éstos existen diferencias orgánicas, según veremos oportunamente.

masa ingenua, un asunto exclusivo de fiestas o de cantina, o como suponen algunos publicistas, que es materia, a lo sumo, para folletos de turismo. Creemos que para revelar la dignidad que un elemento folklórico encierra, es necesario ubicarlo en el panorama de la antropología cultural, de la historia, del arte, de la ciencia y de la gestación de la nacionalidad. Y eso no puede ser sino materia de estudio y de ensayo. De ello pretende ser una muestra el trabajo que aquí ofrecemos. Inválido como es, vaya él con Dios, ya que no con merecimiento y gracia.

——oOo——

I PARTE

LOS TAMBORES

Estudio de los instrumentos, de los cantos y de los bailes que con ellos se acompañan.

LOS BAILES DE TAMBOR

Generalidades y antecedentes

Definiciones previas. Disposición. Modalidades y ubicaciones. Sobre los orígenes. Peripecias y transculturación. Elaboración de las formas actuales. Las ocasiones de la diversión.

Definiciones previas. El término TAMBOR designa en Panamá, además del instrumento percusivo bien conocido por ese nombre, al baile panameño más diseminado y popular, más antiguo y más unido al sentimiento de la tierra nativa. Se conoce también este baile con el nombre un poco más limitado de TAMBORITO; pero sin duda, el más genérico es el de BAILE DE TAMBOR. Es en las provincias centrales y en la Capital, donde más se usa el nombre de Tamborito, vinculado sobre todo a la modalidad del baile que suele llamarse "santeña", hoy la más generalizada en el país. Sin duda por la mayor especificidad del término y por la fuerza radial de la ciudad capitalina, la danza y su contagiosa música han pasado de aquí al exterior con el nombre de TAMBORITO. Para nosotros la expresión "bailes de tambor" denomina a un grupo o género de bailes en los que el acompañamiento se hace con juego de tambores y voces y palmadas femeninas, invariablemente. Algunas modalidades y en ciertos lugares añaden regularmente instrumentos melódicos tales como la flauta, el violín y la guitarra (tambor "con guitarra" de la isla de San Miguel, por ejemplo); en otros casos, solo ocasionalmente suele reforzarse el canto con cornetines y hasta con "murga", pero ésto no pertenece a la tradición y por eso no lo incluímos en la definición. En esta denominación genérica de Bailes de Tambor involucramos a la

CUMBIA, por más que este baile tiene forma y carácter diferentes, pues lleva siempre música de violines o acordeones, no existen voces regularmente y no hay palmas. Pero nuestra Cumbia se acompaña con uno o dos tambores y su ritmo musical, tanto como el del baile, son inconfundiblemente impuestos por la percusión de los membranófonos. Según ésto, y para los efectos de nuestro estudio, el grupo o género de "bailes de tambor" comprende todos los bailes populares en cuyo acompañamiento entren los tambores, sea que lleven o no otros instrumentos. Tales son el tamborito o tambor "santeño", el tambor "con guitarra" de San Miguel, los tambores "congos", el "bunde" y el "bullerengue" de El Darién, el tambor "chorrerano" y las cumbias.

Dispersión. El tamborito es el baile y la forma de recreación más difundida en el país, aunque no es una fiesta o diversión de todos los sábados. Con cualquiera de las modalidades ya mencionadas, este baile se practica en toda la República, excepción hecha de aquellas áreas en donde moran grupos aún no asimilados a la cultura general, tales como los indígenas y los antillanos de reciente inmigración. Se le cultiva en todos los grupos sociales, desde clubes y salones de "categoría" hasta los patios y ranchos del pueblo, en las fiestas diplomáticas y en las escolares, en los espectáculos de teatro y en los cabarets para turistas. Si no todos los hombres y mujeres lo bailan, por no hallarse poseedores de la gracia y técnica necesarias, todos gustan participar de él al menos como fervientes espectadores. Para el panameño, las notas y los ritmos del tamborito contienen las esencias de lo más tradicional y profundo del sentimiento de la tierra nativa y de lo más vivo del recuerdo patrio. Cada pueblo tiene su equivalente, sin duda, y por eso no hallamos que sea irreverencia la expresión bastante común de que el Tamborito es el himno natural del verdadero panameño.

Modalidades y ubicaciones. Aunque al estudiar específicamente el baile detallaremos sus variantes o modalida-

des, queremos enunciar aquí los prototipos de esas variantes del tamborito y las áreas geográficas aproximadas en donde se ubican los diferentes modelos actualmente. Con esta idea de los "tipos" y localizaciones tratamos de corregir definitivamente la presunción existente hasta hace algunos años de que el modelo o tipo de tambor, por excelencia, era el tamborito oriundo de la provincia de Los Santos, sin duda el más airoso y eufórico, y de que los demás eran algo así como "degradaciones" o adulteraciones del primero. Dicho error ha cedido ya hoy mucho ante la divulgación de algunos principios de doctrina folklórica y sobre todo gracias a la celebración de festivales folklóricos generales, con los cuales el público ha aprendido a distinguir y apreciar las diferentes variedades de un mismo tipo de baile.

Denominamos "tamborito santeño" a la forma que el baile de tambor ha tomado en la parte extrema de la península de Azuero, según proceso que explicaremos en capítulo pertinente. Ella se cultiva en todos los poblados, cabeceras, corregidurías y hasta en las aldeas de la provincia de Los Santos. En Herrera, Coclé y Veraguas suelen bailarlo solo los grupos urbanos y semi-urbanos, y en la Capital, los grupos medios y más elevados del conglomerado social. Esto significa que, mientras en Los Santos todo el mundo baila tamborito, sea campesino o sea poblano, en Ocú, Santiago o Penonomé solo lo baila "el del pueblo", no el "cholo" o campesino de esos lugares. En la ciudad Capital bailan este tamborito santeño gentes del Club Unión y la de los barrios populares, compuesto hoy más que todo por gente del Interior; pero no así la del arrabal, que contiene elemento antillano, o los descendientes de los antiguos pobladores que componían la servidumbre. Se podría, hablando figuradamente, decir del tamborito santeño que es la forma distinguida del baile de tambor, por su carácter elegante, muy vistoso y muy dinámico, propio del influjo hispánico, lo cual le hace el favorito entre las gentes educadas o salientes de los pueblos.

En algunos pueblos centrales de nuestro interior, tales como Parita, Santa María, Montijo, Aguadulce, Natá, Penonomé y Antón, hay grupos de subido color moreno muy semejante a los que moran en las regiones de Panamá y El Darién, de notable ascendencia africana. Tales grupos ,naturalmente, no difieren por su cultura y costumbres de los blancos de esos pueblos; pero en materia del baile de tambor, cultivan fervorosamente una forma que difiere un poco de la que hemos llamado "santeña"; particularmente, no contiene una de las figuras de aquélla, el "paseo"; infunden algo de ritual en la expresión, elevan y enriquecen los esquemas percusivos de los tambores y poséen un coplero menos lírico. Para caracterizarlo vamos a llamarlo con toda simpatía, y por nuestra cuenta, **tambor moreno** o tambor mulato, para destacar su acento negro sobre el fondo claro del "santeño". Quizá, podría pensarse, tiene un carácter intermedio entre las formas más antiguas y la que consideramos más elaborada de todas, la "santeña".

Prototipo único, por su forma y por su muy reducida localización, es el llamado "tambor o tamborito chorrerano", que se baila hoy únicamente en la cabecera del distrito de La Chorrera, situada a unos 45 kilómetros de la Capital. Difiere de las otras formas porque usa cuatro tambores, por la dinámica melódica, los movimientos y las figuras coreográficas. Es curioso el hecho de que este tamborito no se ha difundido, pero no ha sufrido desmedro alguno, no obstante ser tan poco atractivo para quien no lo ha practicado desde su infancia. Para nosotros éste signo acusaría una edad más bien corta de este baile.

Proponemos, como otro tipo representativo, aunque con muchas modalidades en él incluídas, el o los tambores que se bailan en El Darién y en la comarca de Panamá vecina de aquella provincia. Podríamos llamar a este tipo, "tambores de El Darién", o "darienitas". Se incluirá el que se baila en San Miguel, cabecera del distrito de San Miguel, en la isla de El Rey o de San Miguel y que pertenece

políticamente a la provincia de Panamá. Los pueblos principales de El Darién en donde se bailan tambores son Chepigana, Tucutí, El Real, Yaviza, La Palma y Garachiné. Las variantes de estos bailes son el "tambor" propiamente dicho, el Bunde, el Bullerengue y el tambor " con guitarra", exclusivo este último de San Miguel. Tienen todos estos tambores, de común y distintivo, un ritmo muy sacudido, canciones con temas selváticos y gestos más próximos al sensualismo africano. La riqueza de formas, la destreza generalizada con que el darienita baila estos tambores, los rasgos constantes, algo crudos, sensuales, de ellos, revelan que es probablemente este tipo de tambor uno de los más antiguos y quizá una de sus formas primigenias.

Por último señalaremos como un prototipo muy cercano al darienita los llamados Tambores Congos, heredados y cultivados vivamente por los grupos de color que residen en gran parte de la costa de Colón, en el área del Chagres y en las riveras del lago Gatún, hacia Escobal y La Chorrera. Estos tambores "congos" guardan, por sus cantos, percusiones y ritmos, cierta semejanza con los del Darién. Pero son de una expresión más violenta y erótica, y además se les asocia casi siempre a una especie de representación mímica que tiene como tema o armazón, episodios históricos del infame comercio negrero, de la esclavitud y las consiguientes rebeliones negras durante los tiempos de la conquista y de la colonia. Nosotros opinamos que los tambores que hemos llamado darienita y congos, forman conjuntamente el arquetipo del tambor primitivo o más antiguo que se bailó en Panamá. Y diríamos también que si bien los tambores congos se estabilizaron, por su misma naturaleza, en los grupos sedentarios de Colón, las formas darienitas se difundieron y se transculturaron, como explicaremos más adelante.

Y puesto que hemos asimilado la cumbia a los bailes de tambor, diremos que ésta reviste dos modalidades caracterizadas por los extremos determinantes de las influencias hispánicas y negras, y que esas dos formas diferentes

se ubican respectivamente, una en la región Azuero-central de la república y la otra en la de las provincias de Panamá, el Darién y Colón. Es siempre el mismo hecho folklórico con sus polos geográficos Panamá-Interior y con su eje cultural afro-hispánico.

Cabe preguntarse qué tipos de tambor se bailan en el área de la Capital y en la provincia de Chiriquí. Ya dijimos que en la Capital prevalece el modelo "santeño". Pero la composición demográfica capitalina contiene abundantes células de población procedente de todo el país por la atracción natural que en todas partes ejerce la urbe. Y es explicable que esos grupos cultiven sus propios tambores. Fácil es ver aquí, pues, un tambor santeño, uno darienita o uno congo (hoy casi desaparecido éste) o uno de San Miguel. En cuanto a Chiriquí, no hay vigente ninguna forma regional y lo que se estila es el tambor santeño de reciente "importación". Pero sabemos, por informes de gente anciana, que se cultivó allí un tambor propio y muy popular entre todas las clases, según nos lo describen, algo como la forma que hemos llamado "morena". Buena luz nos van a dar las investigaciones que actualmente lleva a cabo en la comarca chiricana el profesor Gonzalo Brenes. Por hoy, como dijimos, el tipo de tambor favorito es el tambor santeño, pero limitado a los grupos altos de la clase urbana y también a las gentes de escuela. La radio, la televisión y las escuelas secundarias han contribuído mucho a esta difusión.

Sobre los orígenes. Establecer los orígenes de los patrimonios culturales ha sido siempre tarea especializada y muy laboriosa de la Antropología y sus éxitos no siempre se logran con claridad. En el caso de nuestro tamborito esa labor se dificulta por razones particulares que luego veremos. Muchas llanezas y fantasías han avanzado no pocos publicistas en materia de nuestro baile nacional. Lo único que conocemos, de valor, es una corta contribución del muy ponderado investigador y divulgador de nuestra crónica histórica, el Profesor Ernesto de J. Castillero R., a la

cual nos referiremos oportunamente. Es el método histórico cultural en el que haremos nosotros hincapié para avanzar la tesis genética que delinearemos, admitiendo que ella es incompleta y que futuros investigadores tendrán que terminarla y tal vez corregirla en algunos de sus fundamentos.

El uso de tambores típicamente africanos, los acentos y la expresión ritual-sensual de los bailes y el hecho de que son los grupos de visible ascendencia africana los que de modo más constante y apasionado cultivan estas danzas, sugieren que ellos provienen del aporte negro-africano de nuestra población de origen. Contribuye a esta idea el hecho de que algunas de sus formas se hallan limitadas por hoy a sólo esos mismos grupos demográficos, tales son los bundes, bullerengues y congos. Y en adición a lo dicho, observamos que en el lenguaje anejo a tales bailes, persisten vocablos de claro origen africano, como los de **congos, mandingas, cumbia, bullerengue, bunde, angué, bámbara, bosá, sanganá,** etc. Coadyuva, en fin, la existencia de bailes con caracteres fundamentales semejantes entre casi todas las agrupaciones de origen africano de los demás países del continente americano, especialmente en la vecina Colombia, en Venezuela, el Brasil y las Antillas. Esto por lo que respecta al dato culturológico. En cuanto al histórico, entre narraciones, crónicas y otros documentos, vamos a citar uno de éstos, que ha sido utilizado por el folklorista colombiano, don Manuel Zapata Olivella, precisamente para sostener la tesis de que el origen de los bailes de tambor de Colombia, en particular los de la región vecina al istmo, tales como el bullerengue, la cumbia y el **mapalé,** se originan en el **Bunde,** y que éste es de neta creación negro-esclava (1). El **bunde** a que hace referencia Zapata Olivella no es desde luego, el que se practica con ese nombre en nuestra región del Darién, danza de sentido un tanto religioso que describiremos debidamente. El documento a que se hace

---

(1) "El Bunde, antecesor de la Cumbia?".—Manuel Zapata Olivella.—Edición de El Tiempo, Bogotá, Octubre 22 de 1961.

referencia es una carta del Gobernador de Cartagena a la sazón, escrita el 18 de mayo de 1770, dirigida al Rey como respuesta a solicitud que éste hace para que le informe sobre la verdadera moralidad de los bundes. La descripción que en esa carta se hace del tal bunde corresponde, como veremos,, muy aproximadamente, a un tipo de baile semejante a nuestro tamborito, con las naturales modificaciones que ha debido sufrir, sin desnaturalizarse, en los dos siglos que han transcurrido desde entonces. Y haciendo honor al mérito, anotamos que el valioso documento había sido ya publicado por el profesor Castillero R., con su propia observación de que el bunde podía ser el antecesor directo de nuestro tamborito (1). No nos da el profesor Castillero su fuente, mientras Zapata Olivella nos dice que tomó el documento del libro del Padre Angel Valtierra, PEDRO CLAVER (2).

He aquí el informe, que transcribimos del texto que nos da Zapata Olivella:

"INFORME: Los bailes o fandangos llamados bundes sobre que V. M. por su Real Cédula de 25 de octubre último (1769) me manda informe, se reducen a una rueda la mitad toda de hombres y la otra toda de mujeres, en cuyo centro al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Viszcaya, Galicia y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer, que mudándose a otra proporcionada por otro hombre y otra mujer, se retiran de la rueda ocupando con la separación apuntada el lugar que les tocó y así sucesivamente, alternando, continúan hasta que quieren, el baile, en el cual no

(1) "Datos para los orígenes del Tamborito.—Ernesto de J. Castillero R.—Revista LOTERIA, Nº 33, Febrero 1944, Pág. 24.

(2) A. Pedro Claver, llamado el Apóstol de los negros se debió una gran obra evangelizadora y de caridad humana; pero se asegura que extremó su celo cristiano y fue implacable contra lo que él calificaba de vicios e impiedades, como los lloros funerales y sobre todo los bailes y sus tambores.

se encuentra circunstancia alguna torpe o deshonesta que sea característica de él, porque ni el hombre se toca con la mujer, ni las coplas son indecentes.

Esta diversión es antiquísima y general en toda la vasta comprensión de este Gobierno y difícil de contener por la muchedumbre de gentes que la acostumbran y lo distante de los lugares de los campos donde es más común su uso, todo lo cual conociendo ya el Reverendo Obispo de la ciudad, ha acordado conmigo que solo se prohiba por las noches en las vísperas de fiestas, porque no suceda que durante toda ella el citado Bunde, se queden sin Misa al siguiente día los concurrentes fatigados, o descansando de la mala noche, como parece suele ejecutarse."

Destaca Zapata Olivella en su estudio algunas anotaciones del documento transcrito, como la de que se cantan coplas a la usanza de Vizcaya y Galicia, para subrayar la temprana influencia hispánica, sin reparar en que tal uso no era ni es exclusivo de España. Observa también en el informe, lo de que el baile es "decente" y que es una "diversión antiquísima". Por nuestra parte llamamos la atención sobre rasgos como el arreglo de los participantes "en rueda", la mitad toda de hombres y la otra toda de mujeres", el baile de una sola pareja, que se sustituye por otra, el acompañamiento de tambor y de canto. Es que no corresponden estos datos al patrón común de nuestros tamboritos? Para nosotros queda muy escasa duda de que así es. Por lo demás, el documento ubica la costumbre solamente entre los negros como "diversión antiquísima y general en toda la vasta comprensión del Gobierno". Lo cual bien indica exclusividad y generalización negras de estos bailes, posible expresión espontánea y rememorativa de hábitos nativos de la misma Africa. Como bien especula Zapata Olivella: "llegado el negro esclavo al Continente, desnudo, sin idioma, sin dioses, sin familia, entregábase a lo único que no habían podido robarle en Africa: su baile. Confinados en barracas, mezclados angoleses, lucumíes, yolofos, mandingas y de otras nacionalidades, sin más nexos entre sí que el ritmo común de la dan-

za, se entregaban en cuanto podían a bailes colectivos a manera de desahogo a su duro tráfago". La lógica hace derivar de las transcripciones aquí hechas, otras tesis adicionales. La de que estos bailes se originaron en grupos sin mucha restricción para sus reuniones que se hacían probablemente en los galpones o barracas que los guardaban en espera de la trata, o en sitios en que se reunían grupos de diferentes amos o haciendas. Poco lugar queda para admitir la idea que algunos escritores nuestros han avanzado, sobre que tales bailes se originaron en los patios señoriales de la ciudad colonial como imitación, por los esclavos, de los bailes de sus amos.

Nosotros nos adherimos a la tesis de Zapata Olivella, de que fue el bunde descrito por la crónica, el primer baile de tambor nacido en Tierra Firme, particularmente en la región colombo-panameña que incluye nuestras actuales provincias de El Darién, Colón y Panamá. Y para completar su tesis, a los bailes que el autor hace derivar del bunde, o sea, el mapalé, el bullerengue y la cumbia, nosotros añadimos el tamborito, hermano carnal del bullerengue.

Peripecia y transculturación. Para apreciar mejor las ideas sobre los orígenes y la evolución posible de las formas hasta llegar a las modalidades de los bailes que hoy conocemos, conviene revisar, siquiera sea brevemente, los hechos salientes en la historia del asiento, la esclavitud y la rebeldía del negro en Panamá. Este último aspecto, nos parece, tiene rasgos muy particulares y determina una conducta suigéneris en los procesos de la transculturación negra, si se compara la nuestra con la de otras latitudes en el Continente. Es con la venia debida al Dr. José Manuel Reverte y al Profesor Armando Fortune que tomamos de sus respectivas obras las informaciones para este resumen, a más de las que ya teníamos, procedentes de las grandes autoridades continentales en materia de la historia del negro de América tales como los cubanos José Antonio

Saco y Fernando Ortíz, los brasileños Nina Rodríguez y Arthur Ramos, el norteamericano Melville Herskovits y otros (1).

Bajo el régimen del primer Gobernador de Castilla del Oro, Pedrarias Dávila, se inicia en el Istmo la importación y la práctica de la esclavitud de los negros. El mismo Pedrarias trajo ya algunos de la Española cuando vino a fundar Acla en 1514. Balboa ocupó en la construcción de bergantines en la costa del recién descubierto mar Pacífico hasta 30 negros, según J. A. Saco. Castilla del Oro fue, pues, el primer sitio de tierra firme a donde llegó la forzada migración africana. Pero fue en 1523 cuando se inició "el gran tráfico de negros que dura más de tres siglos" (Fortune). No se sabe qué cantidad de negros llegaron al Istmo ni cuántos de ellos tuvieron aquí su asiento definitivo. Se estima que a la América llegaron mediante la despiadada trata, no menos de seis millones, cifra que algunos historiadores hacen subir a diez o doce. Para tener una idea de la forma inhumana en que fueron tratados, baste considerar que solo en la empresa de llevarlos del Interior a la costa del Africa, mantenerlos allí hasta el embar-

---

(1) Quien desée enterarse del tema del negro, su trágico camino en la historia y su aporte a la cultura en Panamá, encontrará hoy un magnífico acopio de datos y de ideas en la obra del profesor panameño Armando Fortune. Sus trabajos, bien documentados aunque en veces algo achacosos en materia de ordenación, se hallan dispersamente publicados en varios números de la revista LOTERIA y convendría sin duda que el autor los complete e integre en un volumen consistente. Fundamental sobre todo es su "Estudio sobre la insurrección de los negros esclavos; los cimarrones en Panamá. Lotería, Nos. 2, 5, 6 y 9, 2a. época, Vol. I 1956. Véase la brillante y extensa bibliografía.

Reveladora y muy metódica es la monografía que al drama del negro en Panamá consagra el culto y también panameño, Dr. José Manuel Reverte, en el capítulo XXI de su laureado volumen de Historia que él titula RIO BAYANO. Obra toda ella, capital, nos parece. El capítulo que aquí mencionamos constituye el mínimum de historia del negro que todo panameño debe saber.

que y luego, durante la dilatada navegación de aquellos tiempos, las dos terceras partes de los infelices que habían sido cazados en sus sitios de origen, morían, o sea que solo la tercera parte llegaba a tierra americana. Se sabe que el trato físico y moral que recibían durante la esclavitud no era menos cruel. La mente humana se resiste a admitir que la civilización occidental de que tanto nos ufanamos los incautos haya sido autora y consciente responsable de tan infamante trozo de historia y de conducta humana.

No hubo en esta inmigración, siempre tumultuosa, grupos exclusivos de una tribu, de una región o de una cultura. Fue ella un parto ultradoloroso del Africa casi entera. Se nos asegura que la mayor parte de los grupos vino de "la inmensa región llamada Guinea: Cabundas, Bangalas, Yorubas, Rubolos, Ashantis, Minas, Araris, Koromantús, Fullas..." (Fortune). Pero vinieron también Congos, Bantús, y hasta Hotentones y Moros. Toda la gran costa occidental africana suministró carne negra: la de Oro, la de Marfil, la de los Esclavos; pero asimismo vinieron de las comarcas del interior: Nigeria, Camerón, y no se omitieron regiones más apartadas, como Zanzíbar y Mozambique, de la Costa Oriental. Se comprende que la promiscuidad obligada y producida en los estrechos "depósitos" de los sitios de embarque, en las naves y en los míseros barracones y corrales de los lugares de arribo, provocaron una mezcolanza indescifrable e intrincada de elementos y culturas los más disímiles. Si se tiene en cuenta el azaroso fraccionamiento de las mesnadas en las operaciones de reventas; el de las rebeliones y el de la tablarasa de patrones que impuso la misma esclavitud, a más del mestizaje posterior, que en Panamá comenzó temprano, se comprenderá que aquí, más que en otro sitio de América, no es posible "hablar de áreas culturales negras", para usar la frase de Herskovitz tratando del tema respecto de la América en general.

Las cruentas rebeliones de esclavos en el Istmo no merecen menor atención que los calvarios de la migración. Para ilustrarla tomemos la información que nos da el Dr. Reverte en su citado "Río Bayano". Apoyado en el cro-

nista D. Alonso Criado de Castilla, nos dice Reverte que la primera rebelión y huida de negros tuvo lugar en las cercanías de Acla entre 1515 y 1519 y no fue la que encabezo el célebre Felipillo, como dicen muchos historiadores. Por el año de 1530, según fiel documento, naufraga un barco cargado de 300 negros en la costa norte, no lejos de Acla, y entre ellos se encontraba el que la historia ha conocido luego con el nombre famoso de BAYANO. Fue éste el más inteligente, fuerte y valeroso de los cabecillas rebeldes. Bayano organizó sus huestes de náufragos y se adentró con ellas en la manigua del interior, desde donde comenzó una campaña de pillajes y de matanzas contra los blancos. Pronto sus dominios se extendieron a "toda la región vecina del río Chepo, en donde sentaron sus reales". De allí deriva el nombre histórico-geográfico de BAYANO con que hoy se conoce el que fue río Coquira o Chepo. En 1539 se alza el también célebre Felipillo, quien huye con otros negros del archipiélago de Las Perlas y establece su "palenque" y la sede de sus fechorías en la región del golfo de San Miguel, asaltando y pillando haciendas y colonos o transeuntes desprevenidos. Constantes arribos de otros fugitivos y fugitivas o negras raptadas, a más de la procreación, hicieron subir el número de los "cimarrones", como ya se les llamaba, a muchos centenares y quizá miles. Por razones de riesgos y de estrategia estos negros alzados vivían dispersos, en pequeños grupos más o menos establecidos en lo que se llamó **palenques.** La lucha fue constante y los éxitos en los ataques contra los viajeros que se movían entre Panamá y Nombre de Dios fueron tales, que la Corona ordenó varias y serias expediciones contra los cimarrones. Conocidas por todo estudiante fueron las que mandaron los Capitanes Francisco Carreño y Pedro de Ursúa contra Felipillo y contra Bayano, respectivamente, y que a la larga dieron por resultado las capturas de estos aguerridos jefes. La espina dorsal de la magna rebelión fue quebrada, pero las luchas continuaron, aunque más reducidas, gracias a las connivencias con los piratas, poderosos aliados los cimarrones. No fue sino en el primer lustro del siglo XVII cuando vino a concluirse la pacificación de los

negros, con lo que pudo considerarse una victoria relativa de éstos, pues ella fue consecuencia de convenios con las autoridades de la Colonia. Mediante tales acuerdos se concedió a los que habían vivido alzados el derecho a vivir libres en los poblados que habían establecido durante la larga lucha. Se les garantizó, además, auxilios para fundar otros poblados, tierras para labrar y seguridad para transportar los frutos a la Capital y pueblos importantes. Como prendas de entendimiento se les designó autoridades, Regidores y Comisarios de sus poblaciones, a algunos de los que habían sido cabecillas rebeldes, cuyos nombres ha recogido la historia: tales fueron Domingo Congo, Antón Mandinga, Luis de Mozambique y Juan de Dioso. De la larga y épica andanza de los cimarrones quedaron sembrados en el teatro de sus hazañas pueblos como Palenque, Santiago del Príncipe, Pacora y otros menores. La pacificación quedó definitivamente asegurada a partir de 1607, y aunque la libertad adquirida era limitada a ciertas áreas y determinados grupos, puede asegurarse que la libertad colectiva de los esclavos negros tuvo aquí en Panamá su antecedente más remoto. Este hecho tiene para nuestro proceso cultural un gran alcance, como trataremos de aclarar con las reflexiones que siguen.

Con la pacificación se crea un principio de convivencia entre negros "libres" y descendientes de los colonizadores que da comienzo al mestizaje más temprano del continente. Cierto que la esclavitud se prolongó por más de dos siglos todavía, mas parece ser que el trato del esclavo entre nosotros fue menos desgarrador que en otras latitudes. Se sabe que las esclavas, particularmente, llegaron a tener ciertos rangos y funciones de confianza en el seno de las familias acomodadas. No fue rara una especie de dominio patriarcal de los amos para sus esclavos. Por otra parte, el negro libre demostró aptitudes para los cultivos y la cría de animales y tomó parte en el suministro de provisiones a la Capital y otras poblaciones. Pudo comprobarse además que el negro de condición libre, como peón, por tajo o por concierto, era más eficiente que el simple esclavo

y daba menos preocupaciones. Un nuevo tipo de relaciones surgió de aquella sociedad en formación. También debieron originarse desde entonces los nuevos patrones físicos y culturales que debían desembocar en los actuales. En aquel principio de sedimentación social se funden o mezclan supervivencias negras e hispánicas para dar simientes que germinan y se desarrollan con el andar del tiempo. Nacen probablemente entonces las primeras costumbres que pudieran conceptuarse "panameñas". De allí arranca, a juicio nuestro, el clima propicio para las primeras formas más o menos concretas y estables de los bailes de tambores, que fueron ya vistos con tolerancia y seguramente con simpatía por los individuos de las clases dominantes.

La libertad otorgada a un gran contingente de hombres que habían peleado por ella, aun cuando fuese limitada, necesariamente debió traer un principio de concepto nuevo sobre el negro y el esclavo en todo el ambiente colonial. Se entiende que para el negro, la condición política y la moral mejoraron, aun cuando no mucho la económica. Mas, para el colono ya no podía ser lo mismo un esclavo que un negro libre; hubo de darse cuenta de que había en adelante dos posibilidades y de que ya no eran sinónimos ni consubstanciales los conceptos de negro y esclavo. Una cierta igualdad política le emparejaba con muchos negros. Y con esa, al menos hipotética igualdad, muchas de las llamadas "taras negras" vinieron a reducirse o a desaparecer. Muchos de los "tabús" atribuídos al negro se disiparon, o lo que fue mejor, adoptáronlo como propios, españoles y criollos.

Fue a partir de esta convivencia de principios, establecida, durante la primera mitad del siglo XVII, cuando comienza la formación de ese híbrido definido que es el "negro panameño" y la de los patrones de cultura que hoy caracterizan la nacionalidad entera. Es en esta coyuntura donde nos parece comienzan los bailes negros a penetrar en las capas sociales dirigentes para venir más tarde a ser lo que son: "bailes panameños". Allí comenzó la deuda de amor a la libertad y de aporte cultural que la Nación tiene contraída

con el hombre que sin más motivo que el de su color, se le desarraigó de su patria de Africa y se le esclavizó por siglos en América.

Mientras no hubo negros independientes, los tambores fueron generalmente "cosas de negros", "cosas de esclavos", "vicios de Africa". Bastante pruebas hay de ello, aún muy posteriores a los tiempos de que hablamos. Recordemos lo que dice don Fernando Ortíz, hablando de los tambores de Cuba, la tierra en que más abundan: "Los tambores, como sus músicos los negros, no podían sonar a su albedrío sino en los Cabildos o en los sábados de los barracones o en los escondrijos de la vida apicarada, o como cimarrones huidos a los palenques de los montes... Mientras el negro fue esclavo, sus intrumentos, y sobre todo sus tambores, fueron tabús... Los tambores no salieron de los barracones de los montes y de las **orillas** hasta que la modificación del ambiente económico y social, por el cese de la esclavitud, les fue sacando de su **vileza,** de su negrura de abolengo, de esclavitud y de menosprecio. La emancipación del esclavo fue también la de sus tambores" (1). Nos parece que estas reflexiones pueden ser aplicadas, con las precauciones del caso, al ambiente histórico-social en que se hicieron libres nuestros primeros negros. Nos parece que la ausencia de una buena cantidad de prejuicios hacia lo negro, que caracteriza al panameño de toda índole arranca de aquellos lejanos tiempos.

El hecho de que los tambores sean hoy patrimonio de todo panameño, de uno a otro confín del país; el más conspicuo aún, de que se ostente como **nacional,** en un país de origen hispánico, un baile de franco antecedente negro, prueba toda la eficacia de la transculturación, operada en un ambiente sin coerciones inhibitorias y propio para que se formara una personalidad independiente y espiritualmente autónoma. Obsérvese que ningún otro país del Conti-

(1) Fernando Ortíz. "La transcuuturación blanca de los tambores de los negros. Archivos Venezolanos de Folklore, Año I Nº 2. Pág. 262 y 263.

nente, con predominante cepa peninsular, posee generalizado y con sentido típico-nacional, un baile con origen y elemento negro predominante. La Cueca de Chile, la Marinera peruana, los bambucos colombianos, los pasillos ecuatorianos, los jarabes mejicanos, el joropo de Venezuela y muchos más, poco o casi nada de negros tienen. Faltó en ellos la condición libre del factor negro para que en el lapso fermentativo necesario se produjera el mestizaje cultural que ha tenido lugar entre nosotros. Las tradiciones negras, y en particular las danzas, se mantuvieron allá aherrojadas, por lo tanto aisladas. Entre nosotros, la relativa libertad y la convivencia posterior fueron las máximas responsables de este tipo del panameño común y de estas danzas y música populares, música y danzas que al conocerse están cobrando fama en todo el Continente de ser las más diáfanas y rebosantes de sana alegría. Que los metales hayan sido negros peninsulares no quita que la fina aleación fue hecha aquí y que el temple se logró con el sol y la humedad de nuestro trópico, para justificar la calidad y el oriflama de su nombre: TAMBORITO PANAMEÑO.

Elaboración de las formas actuales. De cómo el ritmo y las cadencias negras lograron mezclarse con los elementos hispánicos, y sobreponerse a éstos, pocos detalles tenemos. Huo impactos y resistencias de tipo cultural y predominó lo que más se identificó con el sentir popular, es decir, lo que poseía mayor dinamismo. No se eclipsó totalmente lo español porque sus elementos, si no tan dinámicos, conllevan una gracia insustituible. Sobre estos fenómenos de predominio cultural es ilustrativo lo que dice Margaret Just Butcher para explicar el imperio absoluto que la música de origen negro ha ejercido y ejerce en la historia del arte musical en Norte América. Se trata, dice, de la ausencia y desolación musical impuesta allí en la era de la colonización por el elemento puritano anglo-sajón. No hubo allí resistencia a la transculturación. Por comparación con aquello, deberemos admitir que entre nosotros hubo de parte del elemento hispánico la suficiente capacidad para oponer su estirpe de gracia a la violencia rítmico-negra

y para que los dos factores se fundieran en un compuesto de aceptación entusiasta y colectiva. Ese ha sido el proceso y el fenómeno ocurrido en la base, y desde entonces los factores demográficos, históricos o geográficos, han acabado por darnos las variantes y modalidades que hoy tenemos en materia de los bailes de tambor.

Hemos dicho antes que distinguimos entre nosotros no menos de unas cinco formas de tambor. Ellas pueden agruparse en dos variantes fundamentales, tomando el término en el sentido que le dan las disciplinas folklóricas. Ellas son: el Tambor "darienita" que se disemina adoptando las modalidades de "santeño", "moreno", "congos" etc. y el Tambor "chorrerano" que no tiene, hasta donde sabemos, más que una modalidad: la del pueblo de La Chorrera. Distinguen a estos dos tipos de tambores caracteres tan particulares, que preferimos aguardar, para describirlos, el estudio especial que a cada uno dedicaremos con las modalidades consiguientes, a fin de no caer en repeticiones ociosas y ordenar mejor nuestra exposición. Lo importante por ahora es advertir que si el origen fue común, según ya señalamos al hablar precisamente de los orígenes, las formas o modalidades de hoy son numerosas y ellas han nacido como fruto de factores regionales, demográficos, culturales y otros. Si la génesis pudo haber tenido como sede una extensión difícil de ubicar, en un área no bien definida colombo-panameña, no existe la menor duda de que las variantes actuales fueron todas conformadas por nuestro pueblo y en territorios definidamente panameños. Los procesos para llegar a ellas son muy conocidos por las leyes que regulan el nacimiento y la evolución de los fenómenos folklóricos en general, por lo cual no entraremos aquí en esos detalles.

Las ocasiones de la diversión. Hasta hace pocos años la ocasión indicada para los bailes de tambor era la fiesta del Carnaval. Para festividades como las patronales y las de Año Nuevo, en las provincias centrales, se practicaban más bien los bailes de cumbia-pindín y las diversiones de mejorana. Pero en los pueblos en donde abundan o pre-

domina la gente de color, los bailes de tambor han tenido vigencia en todo tiempo, alternando o no con los de cumbia. Los grupos negros no cultivan las mejoranas, aunque gustan de ellas como espectadores y a lo sumo como "cantadores".

Los bailes de tambor no son propios de locales cerrados, tal vez a causa de la gran resonancia de los instrumentos y porque en los pueblos se carece de amplios salones abiertos. Por dicha razón, estos bailes se celebran al aire libre, en patios o bajo enramadas, y revisten siempre un carácter francamente popular. Es costumbre que el 21 de enero, fecha de San Sebastián, se inicie, con la "izada de la bandera", la festividad carnavalesca, y de ahí en adelante todos los sábados se acostumbra realizar bailes de tambor. Cada vez esta costumbre decae más en los pueblos que van "civilizándose", excepción hecha de los grupos que cultivan los bailes congos, porque según tradición de ellos fue en una víspera de San Sebastián que los negros iniciaron su éxodo para la selva en plan de rebeldía. Los bailes de tambor alcanzan su mayor brillo y concurrencia en los cuatro días de la carnestolenda y solo concluyen en la mañana y hasta en la tarde del Miércoles de Ceniza. En la actualidad el gusto por los bailes de tambor se ha difundido mucho entre la clase media y más acomodada, tanto que es corriente celebrarlos con cualquier motivo, tales como fiestas de cumpleaños, despedidas, visitas importantes, paseos, etc. En tales casos, así como cuando se trata de los llamados "Tambores de Orden", que más adelante describiremos, el baile tiene lugar en salones privados o de algún club social. Todo esto no significa que dichos bailes estén haciéndose más "populares", en el sentido de que sea el pueblo, espontáneamente, el que los baila. El tambor es un baile para pequeños grupos, no para masas. La población hoy ha crecido tanto, que las aglomeraciones amantes de la diversión los sábados o días de fiestas son demasiado grandes y densas para encontrar cómodo solaz en un tamborito. Prefieren participar apretujadamente en los cada vez más grandes "salones" populares, en donde se

bailan los mal llamados "bailes típicos" y que con menos ofensa para lo tradicional llaman otros "bailes de curacha" o de "pindín". Y esto no solo ocurre en la gran ciudad Capital sino en pueblos menos abigarrados, como son los que moran a lo largo de la carretera central, desde Panamá hasta David. Para ver los auténticos bailes de tambor hay que esperar los días del carnaval y viajar a los pueblos de Parita, Montijo, Santa María, campos de Las Tablas y más allá hasta Tonosí. También con seguridad puede asistirse durante esos días, para ver los tambores más antiguos, a algunos pueblos de El Darién, a los de la costa de Colón y al de La Chorrera. De todos los pueblos el que ha logrado combinar mejor los rasgos típicos con un gran fasto y participación de las masas, es Las Tablas. Pero es de lamentar que en su carnaval den más importancia, y dediquen más dinero y energía al aspecto de fuegos y cohetes, que a los mismos bailes de tambor, los cuales están postergándose cada vez más, en la misma provincia que fue cuna de los tambores santeños.

Los instrumentos acompañantes: El Tambor.

Dignidad y abolengo del tambor en general. Transculturación de los tambores. Morfología y construcción de los tambores panameños. Procedencia. Sobre los caracteres sonoros y arte de tocar los tambores. Malandanza actual de nuestros tambores.

Dignidad y abolengo del tambor en general. Por ser el instrumento que ha dado su nombre a nuestro baile nacional; porque es el principal y a menudo el único que lo acompaña, y por ser el tambor el instrumento más difundido y más prestante de todos los que registra la etnografía y la historia, nos consideramos obligados a dedicar a este instrumento un estudio muy particularizado.

Nada inédito podríamos decir sobre un tema que exige mucha erudición. Apenas nos permitiremos pasar aquí

en revista algunas ideas ilustrativas de la antiquísima prosapia del tambor, consultando para ello las autoridades que nos han sido más asequibles: Fernando Ortíz, Curt Sachs, Teresa Brakeley y Olga Boone.

Si como dice Sachs, "mientras más difundido se halla un instrumento más antiguo es", el tambor viene a ser uno de los más antiguos, pues su presencia y uso son universales. Muy contados y rudimentarios son los que en este aspecto le aventajan. Excepcionalmente raros y minúsculos son los grupos que no han cultivado el tambor. Su vigencia en las sociedades primitivas data de los tiempos del neolítico y solo le preceden algunos idiófonos, las sonajas en particular, como los palitos (claves), las calabazas, los rascadores. Restos arqueológicos babilónicos de unos 3000 años antes de Cristo y egipcios de 2700 años A.C. representan los tambores en funciones que ya para la época debían de ser longevas. Los europeos atribuyen a los egipcios la génesis del tambor porque de éstos recibieron ellos los primeros; pero hay muy serias razones para creer que fueron los negros del continente africano quienes llevaron esos instrumentos a la tierra de los Faraones. De aquí pasó al cercano Oriente, a Grecia y a Roma. No se sabe de dato alguno que fije la época en que aparece el tambor en Asia. Pero sí se sabe que no hay pueblo con mayor variedad de tambores que el de la China y pocos hay con un arte tan refinado para tocar sus tambores como el de la India, lo cual hace suponer que la existencia de tambores es tan antigua en aquel continente como lo es en el Africa, si no más remota. A la Europa occidental llegan los tambores con mucha posterioridad. A España fueron traídos por negros que acompañaron las invasiones árabes y más tarde, en el siglo XV, por esclavos. En América el tambor se hallaba muy difundido y había logrado una enorme variedad de formas y de usos cuando llegaron a ella los españoles. Desde la Patagonia hasta el Canadá, con muy pocas excepciones, todos los pueblos y civilizaciones indígenas poseían sus tambores. Tanto es así que algunos quisieron imaginar que los tambores de uso en el Continente podían ser autóctonos, cosa totalmente desacertada, pues ha

sido fácil demostrar que nuestros actuales tambores "americanos" proceden del Africa.

Indudablemente la remota antigüedad de su existencia confiere por sí sola a los tambores una gran dignidad. Pero no es menor la que le confiere el papel principal que siempre ha desempeñado en todas las actividades que dan forma y substancia a las diversas culturas. Algunos otros instrumentos, anteriores y posteriores al tambor, han compartido tales privilegios, pero ninguno con la vastedad ni con la ubicuidad que ha correspondido al tambor. Solo en los tiempos actuales ha venido a desempeñar funciones de simple instrumento de diversión. En toda su larga historia tuvo misión de sentido anímico o espiritual preponderante: funciones de significación sagrada o divina. El hecho de que a menudo acompañó la danza no resta carácter sagrado, ya que la danza, antes de simple diversión, ha sido medio mágico o ritual también. Es por eso que Reyes y Sacerdotes de todos los tiempos y en los estratos más antiguos de las culturas han rendido acatamiento y veneración a los tambores. En muchos pueblos, del Africa especialmente, los tambores tienen todavía su presencia obligada en las ceremonias vitales de pasaje: pubertad, unión conyugal, nacimiento, muerte; en las propiciatorias de la lluvia, de la cosecha y la caza; en las distintas fases de la guerra; en los conjuros para ahuyentar males; en los actos religiosos; en la consagración de los reyes, jefes y dignatarios; señaladamente se le ha usado como instrumento de comunicación a distancia, no ya suministrando signos, sino según se sabe, usando un verdadero lenguaje que podían entender todos los de la comunidad. El concepto de que "los tambores hablan" es por cierto muy difundido en Africa.

Sobre los trascendentales destinos de los tambores entre algunos pueblos, tomamos algunos ejemplos demostrativos, de la obra "Historia de los Instrumentos Musicales", de Curt Sachs. Para el Chamanismo de los pueblos ural-altaicos de Siberia, el tambor es clave indispensable. En los actos taumatúrgicos de los lapones el tambor se toca para provocar el trance en que el alma abandona el cuer-

po hasta por 24 horas para escudriñar el porvenir, que el mago revela después. Pero en el Africa es donde el tambor tiene su completo imperio e infunde el mayor respeto. Muchos pueblos le rinden culto como a ente divino. Se le dedican templos, se le consagra, se le jura, se le alimenta con los más esotéricos manjares, posée bienes, guardianes, sacerdotes ,esposas y muchos otros privilegios. Los más poderosos Jefes les rinden tributos religiosos, les edifican santuarios, les ofrecen sacrificios. Bajo el albergue de los tambores rituales en algunos pueblos un criminal puede refugiarse, en la seguridad de que allí no se le puede apresar. El Jefe guerrero que en cualquier circunstancia pierde su tambor se deshonra. Ciertos tambores tienen tal poder, que tocan solos, para predecir horrendas calamidades. En ciertas tribus una mujer no puede mirar la construcción de un tambor, pues no encarnaría el espíritu sobrenatural en el instrumento. En algunas otras es el hombre quien tiene que guardar ciertos miramientos en el trato con los tambores. Pero, con raras excepciones, el tambor es un instrumento eminentemente masculino. Como talismán exhortatorio en los ritos para la procreación es frecuente el uso de los conocidos xilófonos de ranuras, que se golpean con baquetas, hechos unos y otras para sugerir sin reparo alguno órganos sexuales (se les encuentra aún en pueblos de la Oceanía).

El destino y simbolismo guerrero merecen especial mención. Guerras faraónicas, conflictos tribales africanos, conquista mora de España, guerras intestinas de los Imperios pre-colombinos de América, fueron siempre presididas por el tambor bélico. En la preparación y enardecimiento necesarios para la batalla, en la excitación durante el combate, en las gigantescas ceremonias y danzas triunfales y aún en la lamentación de la derrota, los tambores fueron imprescindibles. Muy notorio es lo que al respecto narra Bernal Díaz del Castillo, el fiel cronista y endurecido soldado de Cortés en la conquista de Méjico, quien dejó constancia del efecto martirizante que en los soldados infundía el resonar persistente del diabólico Panhuehuetl, "el Vie-

jo de la voz ronca", tambor guerrero de los Aztecas. "Oíamos —dice el soldado cronista— el más triste sonido, en fin como instrumento del demonio retumbaba tanto que se oyera a dos leguas"; y más adelante añade que "desde los adoratorios y torres de ídolos los malditos tambores y cornetas y atabales dolorosos nunca paraban de sonar... y digo otra vez que era el más maldito sonido" (1). También los cronistas del Perú hablan tendido del célebre "huáncar", temido tambor guerrero de los Incas. Todavía en Colombia los indios Witotos golpean ceremoniosamente un tambor de ranura "grande como una guarida". Mucho más podría aducirse para ilustrar cuán universal es la existencia del tambor, cuánta su antigüedad y cuál el raro mensaje que trajo al reino de los hombres.

Consecuente con la altura y la profundidad de esos destinos ha existido todo un variado y complejo ritual bajo el cual se ha llevado a cabo la construcción, consagración, conservación y culto de los tambores entre los pueblos que los prohijaron. El hecho de que los tambores actuales de bandas, orquestas o conjuntos, no exijan ritual alguno para la construcción, hecha casi toda a máquina, y de que esos instrumentos se hallen almacenados en tiendas o depósitos para la venta, no debe hacer olvidar el puntilloso ceremonial con que antiguamente se construían y se conservaban. Todavía hoy un tambor no se hace de cualquier madera cortada en cualquier época y labrado por cualquier carpintero. Pero pueblos hay en que los requisitos son más severos. Algunos tambores, por ejemplo, deben ser labrados en el mismo árbol antes de separarlos de éste. Otros tienen que ser construídos en recintos cerrados, al abrigo de miradas profanas. Algunos han de ser "alimentados" con leche, y hasta con sangre de adversario o de animal destinado a ese uso. La piel y el arte de forrar es materia de cuidado. Entre los indios y algunos africanos era de rigor usar para ciertos

---

(1) "Historia Verdadera de la Conquista de Méjico", Bernal Díaz del Castillo. Citado por Pablo Carrillo, Boletín de la Sociedad Mejicana de Geografía y Estadística, Mayo-Junio, 1947, pág. 613.

tambores reales y militares, piel humana de enemigos. La preparación de los animales que suministraban el cuero para todos los tambores era también cosa especial. Las baquetas para sonarlo requerían algunas veces que fueran de tibias humanas. En fin, el tocador de los instrumentos fue en lo antiguo personaje escogido y de pro. Su arte fue considerado como habilidad mágica o que se adquiría por toque de gracia. Una leyenda japonesa cuenta el caso de un joven que recibió de cierta princesa una dádiva que consistía en un tambor y que por no lograr éxito alguno en el arte de tocarlo cometió suicidio.

Nos hemos detenido un poco en ilustrar la prosapia del tambor con hechos que pueden hacer sonreir a algunos. Pero debe entenderse que cada cultura tiene un contenido vital cohesivo, y que si se desestima cualquiera de sus elementos, se desvía el investigador de la realidad íntegra de la cultura y del valor intrínseco de ese mismo elemento. Creemos que no es posible estimar el significado de un tambor nuestro sin atisbar algo siquiera del panorama en que se elevaron ellos a la categoría de monumentos. Consideramos que los pueblos que crearon nuestros tambores e impusieron sus ritmos y simbolismos a muchas civilizaciones, incluyendo a la nuestra, cumplieron bien el destino que les asignaron su propias culturas y nos legaron parte vital de ellas. Bien parece que sea deber nuestro conocer algo de ese pasado que de algún modo nos incumbe.

Transculturación de los tambores. Bajo el título de "La Transculturación Blanca de los Tambores de los Negros", trabajo que ya citamos, ha dado a la publicidad don Fernando Ortíz el extracto de uno de los grandes Capítulos de su monumental obra "Los Instrumentos de la Música Afrocubana". En este compendio hace el maestro cubano un estudio de las peripecias de los tambores africanos durante el milenio y pico que llevan de contactos con la civilización europea. Los resultados de esos choques y cruces han sido una serie de cambios morfológicos. orgánicos, funcionales y de técnicas sonoras de los tambores, que les han permitido adaptarse al espíritu europeo y convertirse en

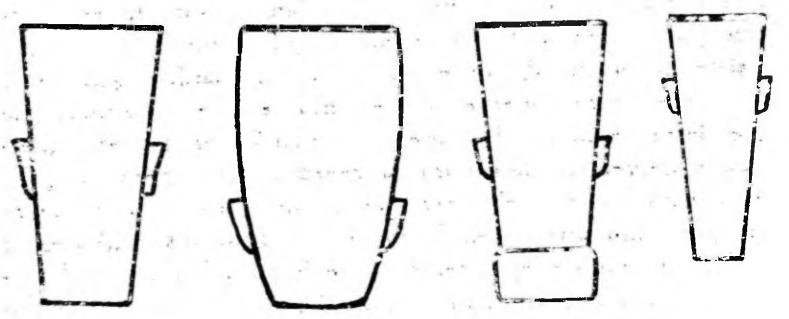
patrimonio de nuestra cultura occidental. A ese fenómeno llama don Fernando, muy gráficamente, "el blanqueo de los tambores". Fruto de ese "blanqueo" es esa gama de tambores que fueron primero de uso militar, luego instrumentos de orquestas, bandas, fanfarras, etc. Ejemplos de ellos son los timbales, los redoblantes, cajas, bombos, atabales y muchos más. Un fenómeno parecido pudo haberse operado aquí en América en donde se hallaron en un prolongado contacto, sin amortiguadores, el blanco y el negro. Sin embargo, parece que no fue así, a juzgar por los resultados. Los europeos trajeron sus instrumentos ya "blanqueados" y los han conservado más o menos sin cambios originales. Pero el negro trajo o reprodujo en suelo americano sus tambores primitivos, y según toda comprobación, estos instrumentos han resistido a cualquier intento de transformación por parte del hombre blanco. Podría explicarse en parte por la discriminación que impuso la esclavitud. Pero aquí en Panamá, ya lo hemos dicho, esa discriminación comenzó a disiparse temprano, y el resultado de la no transformación ha sido el mismo que en otras partes. Los blancos han podido apropiarse los ritmos y parcialmente los bailes, influyendo en unos y en otros; pero no ha sucedido así con los instrumentos. Gracias a ello se conserva en América una gran variedad de instrumentos que no difieren mucho de los originales africanos. Los estudios modernos de la Antropología han podido hacer las comparaciones, ya con los especímenes existentes en el Africa misma, ya con los de las admirables colecciones de museos como los de Londres, París, Bruselas o Berlín. Son tantas las variedades que abundan en las áreas de color del Brasil, Venezuela, Guayanas, Cuba y las Antillas, que la labor tomará tiempo. Panamá no debe ser excepción a la regla. Creemos que nuestros tambores se conservan como tipos muy cercanos a los de origen, si bien el número de las variantes es aquí sorprendentemente reducido. También aquí la población blanca se apropió y "transculturó" ritmos y bailes. Ya dijimos, y explicaremos adelante con más detalles, cómo tenemos bailes que muestran diferentes matices de la transculturación. La forma que denominamos darienita y congos representan a juicio nuestro las más "renegridas"; la

"morena", pudiera ser la intermediaria y la "santeña" sería la más blanqueada'. El ritmo negro, como ha sido observado en otras partes de América, penetró hasta en las campanas de nuestras iglesias rurales, pues en algunas de ellas los repiques se mueven con el son o acento rítmico de las cumbias. Pero, lo repetimos, el instrumento, ha resistido a todo intento de transformación, y es lo que trataremos de demostrar al hablar en los apartes que siguen de la morfología y de la procedencia posible.

Morfología y construcción de los tambores panameños.

La tarea de describir las formas de los tambores panameños no es difícil porque no abundan las variedades. Aunque parezca extraño, no tenemos aquí la multiplicidad que existe en el Brasil, Venezuela, Cuba o Haití. Quizá esto confirme indirectamente lo que tanto se dice del Istmo: que fue tierra de paso. Portobelo y Panamá fueron buenos mercados negreros, sitios para la reexportación, pero no para el asiento. O no debió ser más de un tipo de cultura negra la que tomó asiento en Panamá e impuso sus tambores, o hubo un grupo preponderante que impuso los suyos al resto. Esto último es lo más probable, y según los antropólogos es siempre el último de los invasores el que implanta su patrón. Sea de ello lo que fuere, solo hay en Panamá dos prototipos de tambores; uno unimenbranófono, abierto, que se toca comunmente con las manos, al cual llamamos por antonomasia **el tambor,** y otro bimembranófono, cerrado, que se toca con baquetas, al cual llamamos **caja.** Pero anotamos inmediatamente que el tipo **caja** comprende dos modalidades: la una con ajuste de aro, especie de redoblante europeo, y la otra, de mayor tamaño, con ajuste directo, es decir, que no usa aro para engarzar las tensiones. No tenemos otra clase de tambores. Encontraremos una variedad de medidas que no difieren mucho entre los extremos, trátese de tambores santeños, darienitas, congos o chorreranos. Es el caso de que existe un solo tipo de tambor en todo el país, un tambor **nacional,** como si alguna autoridad suprema lo hubiera impuesto por mandato expreso.

El modelo que llamamos propiamente **tambor** está hecho de un cuerpo troncónico, hueco, con pared que suele tener de 3 a 6 cms. de espesor, y enterizo. Lleva una sola membrana ajustada a la "boca", extremo más ancho y superior, ajustada por medio de tirantes que se unen a una cincha o "cintura". La membrana se sostiene y templa hacia abajo por medio de cuñas parietales. La sección longitudinal de este tambor puede presentar un perfil recto o ligeramente curvo; los hay muy o poco cuneiformes, sin refuerzo. Véanse en la figura 1 los distintos esquemas ilustrativos de tales perfiles.



Rectilíneo . Curvilíneo Con zócalo Cunieforme

Fig. 1.—Distintos perfiles de los tambores panameños.

En cuanto a las dimensiones, los tambores de las distintas regiones no defieren mucho. Creemos que el tamaño medio está dado por los tambores de la región de Los Santos, Las Tablas, por ejemplo. Los tamaños de las cajas pueden variar algo más entre los tamaños extremos pero no demasiado. No existen tambores gigantes o de tamaño tal que no puedan llevarse y tocarse andando por la calle. Damos en seguida un cuadro que representa las medidas de tambores típicos de Las Tablas y de La Chorrera, alrededor de cuyas medidas oscilan las de casi todos los tambores en el país. Damos las medidas en centímetros.

Las Tablas

	Altura	Base sup.	Base inf	Espesor
Pujador	54	23	15	3
Repicador	50	20	14	3
Caja	17	27		2.5

La Chorrera

Pujador	61	23	17	4
Claro	49	21	19	6
Sequero	53	15	13	2
Caja	42	45	42	2
Cumbiero	52	28	19	4.5

La CAJA presenta, ya lo indicamos, dos formas diferentes: la que llamamos forma redoblante, tipo seguramente hispánico y la denominada **tambora,** de procedencia netamente africana. La primera ajusta la membrana a la boca por medio de aros y se templa tirando de éstos; la segunda no usa aros y se templa como los tambores, tirando directamente de los bordes de los parches por engarces de los tensores en el mismo cuero. El cuerpo del redoblante es completamente cilíndrico, pero las cajas de los congos es a veces en forma de barrilito, como que algunas se hacen con este artefacto. El término **redoblante** no lo usa el pueblo pero el de tambora lo emplea a veces. La caja tambora es siempre de mayor tamaño y de sonido mucho más grave y fuerte que la caja redoblante. Véase las dimensiones en el cuadro respectivo y el perfil en las ilustraciones o fotografías que damos para el caso.

Enumeramos en seguida los materiales que se usan y la procedencia de ellos. Las maderas son escogidas de acuerdo con la calidad de sonido que se les exige, con las posibilidades de la región y de las herramientas de que se dispongan. Las más usuales, para los tambores, en orden de calidad, son: el cedro (cedrela mexicana), el "indio", el corotú (entero lobium cyclocarpum), el balso (ochroma

limonensis), la palma de coco (cocus nuscifera), la palma de pifá (Gulielma utilis) y el "volador". Para las cajas se usa indefectiblemente el cedro y el corotú y para sus aros el guácimo (guazuma ulmifólica) y el chirimoyo (anona squamoza). Se usa, para retener el cuero fácilmente en el temple, introducirle en la dobladura un anillo de bejuco fuerte, sacado de lianas, como el "bejuco oloroso", el "cascarilla", el "mariquita" o el "blanco". Los hilos o cordeles para templar son de manila, sisal, abacá, algodón, y aunque raramente, de correas del mismo cuero, torcidas. Las cuñas laterales son de madera dura como el cedro o pino. Las pieles para las membranas son regularmente de venado, pero a falta de ella se usa la de cabra, saíno o tigre. Dicen los constructores que se escoge la de encima de las ancas o de las paletas y que la de las partes inferiores del animal no sirve. Dicen también que la piel indicada para el sonido del tambor cumbiero de El Darién es la de Saíno. Para colocar la membrana se la suaviza mojándola. Cuando está puesta y seca se la depila. Los tambores se usan sin barnices, sin engrases ni pulimentos de la madera, es decir, a la rústica. No persisten prácticas recordatorias de las de carácter ritual que presidían la construcción de los tambores antiguamente.

La construcción es una operación rústica. Como herramientas bastan un machete, un mazo y un largo escoplo, aunque hoy suelen valerse hasta de tornos y barrenos mecánicos que cualquier pueblo de nuestro interior tiene en sus talleres. La madera debe estar tan seca como sea posible. Cortado el tronco en su tamaño deseado se le da la forma y se le socava totalmente. Se le deja algunos días a la sombra para que se seque completamente y sin rajaduras. Luego se le suavizan los bordes de la boca que se ha de "forrar" y se procede a aplicarle la membrana. Se corta una rondeleta de cuero con diámetro ligeramente superior al de la boca. Se prepara el anillo de bejuco o mimbre con una unión de los extremos que no presente relieve alguno (comienzan hoy a usarse anillos de hierro, con la protesta de los viejos constructores). Se prepara la so-

ga para los tirantes; se humedece bien la membrana y se le coloca sobre la boca de la caja. Se la ciñe a la pared con el anillo, flojamente. Se dobla el borde del cuero hacia arriba y se le hacen unas perforaciones pegadas al anillo y encima de éste, debidamente espaciadas. Se pasa por los huecos, de modo continuo, el cordel de tensión, dejando en cada perforación un seno suficientemente largo para que llegue hasta la "cintura". Es una especie de "enjaretado" que deja todos los senos de igual longitud. Se ajustan bien los tramos entre un ojal y otro. Se pasa a través de los senos el cordel de la cintura en dos o tres vueltas y se anudan los extremos. La cintura se ciñe a regular distancia de la boca. En los tambores curvilíneos esta cintura se coloca más abajo de la comba máxima para que la tensión se conserve mejor. La tensión y el temple se logran por medio de las cuñas que se introducen entre la cintura y la pared, entre seno y seno, y se las empuja parejamente hacia abajo, golpeando alternativamente las cuñas y el reborde del cuero. Antes del temple final se depila el cuero, cuidadosamente, con una navaja, o de modo más seguro, con una piedra o ladrillo áspero, hasta que la piel quede bien lisa. Se asolea el tambor para "curarlo" por varias horas cada día y finalmente se le templa hasta el punto en que el experto considere que se ha logrado la calidad sonora que él desea.

La construcción de las cajas no difiere mucho de la de los tambores. En la "tambora" los parches se adaptan a las bocas por medio del anillo de mimbre, se dobla el reborde, se hacen las perforaciones y se engarzan los tirantes fijando con éstos un cuero al otro, en forma de V. Una vez forrada, se templa moderadamente y se depilan las pieles. Se deja secar y se ajustan definitivamente los tensores. Para mayor temple se cruza a través de los tirantes una especie de cadeneta con un ramal de cordel. En la caja redoblante se procede igualmente hasta plegar el reborde sobre el anillo de bejuco, pero no se perfora la piel. Se le atan provisionalmente los parches y se les depila. Se preparan unas tres "cuerdas" con el mismo cuero, torcien-

do sendas correas, y se tienden a lo largo del diámetro de uno de los parches, templándolas por los extremos de modo que queden adheridas pero flotantes. Estas cuerdas darán un efecto vibratorio sobre el cuero, muy característico. Se ajustan luego los aros de modo que cada uno deje un borde libre sobre el nivel de los cueros, y en ese margen se hacen huecos espaciados, por los cuales se hacen pasar los tirantes, de cordel de algodón, gruesos y de calidad poco elástica. La tensión se hace entre los aros opuestos, con cordaje zigzagueante. El ajuste final se practica como en la "tambora".

La caja nunca se toca con las manos, sino con palos o con baquetas; estas últimas, para el redoblante; los primeros, para la tambora. Los palos son como trozos de mangos de escoba; las baquetas, más finas, son de madera muy dura ("huesito", "nazareno").

A todos los tambores se les pone un "jico" para colgarlos al cuello cuando se va bailando por la calle. No lo necesita la caja grande cumbiera (chorrerana y darienita), pues no se le lleva nunca por la calle.

La procedencia. Bastante se ha investigado el origen de los tambores membranófonos que existen en América, con el fin de identificar las áreas, los pueblos y las culturas de donde proceden. La materia es de gran importancia, no obstante que los hallazgos no significan exactamente la existencia de mosaicos culturales, sino más bien las promiscuidades que impusieron la trata y la esclavitud de los negros. Los estudios morfológicos y funcionales de nuestros tambores y los cotejos con los especímenes africanos de nuestros tiempos, han conducido a resultados muy satisfactorios Ejemplo de tales estudios son los realizados por Juan Liscano en Venezuela, y por el maestro de todos en la especie, Fernando Ortíz, en Cuba.

Los tambores panameños no han recibido hasta hoy el beneficio de la más leve encuesta Conocida es, por el contrario, la habitual costumbre de considerar ese instrumento y a los que lo tocan, como vulgares, cosa baja e in-

digna del aprecio, y mucho más, del estudio El concepto, ya se sabe, ha sido general en América. Quizá las primeras líneas escritas que se dedican a estudiar el tambor panameño son éstas, cortas y pobres de fruto, por cierto.

Una de las cosas que siempre nos impresionó sobre el modelo de nuestros tambores es la de no haberles hallado cuando en breves andanzas visitamos el gran Museo de Ciencias de Londres y el Museo del Hombre, de París, siendo estas instituciones tan ricas en cuanto concierne al Africa. Después, revistas y tratados nos han informado que los modelos de "tambores de cuñas", a los que pertenece el nuestro, son muy escasos. Con todo, dos noticias hemos encontrato sobre existencias de tambores de ese tipo en América. Una de ellas nos la dió el Instituto de Folklore de Venezuela, en su Boletín número 5, vol. II, 1956, en el que dan cuenta los profesores Luis Felipe Ramón y Rivera y Miguel Cardona de "un Tambor Mayor de los Chimbángueles, sociedad que celebra la fiesta de San Benito, en los pueblos de Bobure y Gibraltar, Estado de Zulia". El esquema que adjuntamos de dicho tambor revela su semejanza con el de nuestra colección personal, hecho en San José, Las Tablas, cuya fotografía aparece en este trabajo. La diferencia es que los tambores de los chimbángueles se tocan con una corta baqueta y los nuestros con las manos.

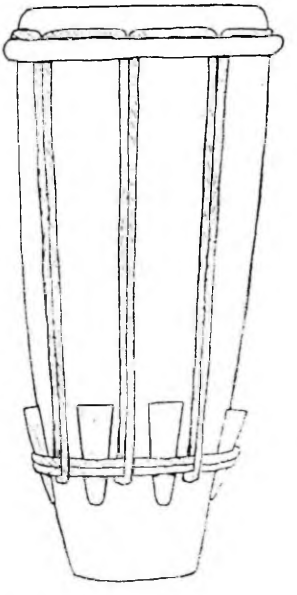


Fig. 2

Tambor Mayor de Chimbángueles. Venezuela.

El otro modelo lo menciona y describe Fernando Ortíz en su obra Los Instrumentos Afrocubanos, t.

IV, págs. 20 y 21. Se trata de uno de los tambores **ñañigo (1),** llamado **Bonkó Enchemiyá,** o **Enyemiyá,** y por abreviación **Bonkó** y **Encheme.** La forma, silueta y construcción es idéntica a la del nuestro, con la sola excepción de que los bonkós pueden ser de forma troncónica o de forma cilíndrica. Dice el maestro cubano que en 1928 vió en el Museo Etnográfico de Berlín un tambor idéntico al bonkó, procedente del Camerón según la ficha, y que por muchas razones él ha considerado que éste último es de origen cameroniano. Por nuestra parte, hemos planteado el caso de esta forma de tambores a la Doctora Olga Boone, Conservadora del Museo Real de Africa, con sede en Tervuren, Bélgica, famosa por su obra de investigación "Les Tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi, 1951" que por referencias conocíamos. La gentil correspondiente nos ha dado una preciosa información cuyo texto extractamos en los siguientes apartes:

1) El modo de tensión del tambor panameño no existe en el Congo Belga, por cuya razón no se halla representado en el Museo de Tervuren y por tanto no se halla descrito en la obra de la autora, "Los Tambores del Congo Belga y del Ruanda-Urundi".

2) La tensión por cuñas, como la de los tambores panameños, se practica en una región bastante pequeña, situada sobre la línea ecuatorial, entre los ríos Ogowé y Sanaga ,entre la costa atlántica y unos 300 a 400 kms. hacia el interior, y participan de ella el Gabón, Río Muni y el **Camerón.**

3) La primera descripción de estos tambores se debe a B. Ankerman, el cual señala cuatro tipos, da la dis-

---

(1) Los Ñañigos son una especie de sociedad secreta de los negros cubanos. originaria de Africa, que practican ritos y ceremonias donde el tambor y las danzas de trance tienen lugar. Suelen aparecer en público y tolerárseles en la fiesta de Reyes, con sus orquestas y personajes: diablitos o iremes, leopardo y otros.

tribución geográfica y dice que los utilizan principalmente las tribus Fan, Bakwiri, Bakundu, Ngolo y Ekoy.

(Etnologischen Notizblatt, Bd. III, H. 1).

4) Coincide con estas descripciones la que hace H. Wieschoff, en su obra "Die Africanischen Trommeln und lhre ausserafrikanischen Bessiehungen, 1933".

5) La opinión de la Doctora Boone es que el tambor panameño es de origen africano.

6) En cuanto a la caja de tipo "tambora", no la describe Ankerman, pero sí la anota Wieschoff y la sitúa en un área que va del lago Tchad hasta Futa Djalón. No existe tampoco en el Congo.

Sobre esta "tambora" añadimos nosotros que es bastante común y de ella señala Ortíz algunos ejemplares observados en Cuba, como los **iyesá** (provenientes de Nigeria) y los **karabalí** (oriundos de Calabar), ambos usados en comparsas y cabildos.

Consideramos nosotros que la rareza de los tambores de cuña como el nuestro, en la misma Africa, y su ubicación singular en la región cameroniana, en lo cual coinciden la sospecha de Ortíz y la autoridad de un Ankerman, citado por la Doctora Boone, son bases suficientes para dar por cierto que el tambor de cuña panameño es originario del Camerón o regiones limítrofes, en los términos de las notas que hemos transcrito o comentado. En cuanto a la tambora, con mayor área original de distribución, el origen es más incierto, pero es muy probable que provenga de una área que puede ir de la costa occidental hasta el Camerón y el lago Tchad. Son, pues, los dos, del mismo riñón y de pura estirpe africanos. En cuanto a la caja de tipo redoblante, no es difícil aceptar que su origen cercano sea peninsular, aunque remotamente también es africano, como bien lo demuestra su parentesco con las tamboras. Según Ortíz, los tambores y tamboras nos llegaron con el negro y se nos han trasmitido casi sin modificaciones, mientras que la caja con baquetas o redoblante llegó después de una primera transculturación blanca o la sufrió aquí.

Sobre los sonidos y arte de tocar los tambores. Parco o mudos debiéramos ser cuando de sonidos y fórmulas de percusión se trata, sabiendo que los complejos del tambor pueden ser materia para muy larga tarea de especialistas. Pero queremos demostrar cómo hasta al lego, aun cuando no entienda razones, puede la magia de los tambores embeber y arrobar. Además nos mueve el propósito de excitar a los estudiosos que tienen la debida preparación, para que se acerquen a este pequeño y maravilloso mundo de los toques y recursos sonoros de nuestros tambores, a esas expresiones que se prodigan con tanta vehemencia y sabiduría en los trances de los tamboritos y de las cumbias. Que se nos perdone la osadía de tratar un poco el tema, lo cual haremos usando en gran parte un lenguaje prestado.

El hecho de que solo poseamos dos tipos de tambores en Panamá se halla ampliamente compensado por las variadas dimensiones que tienen los de una misma batería y por la riqueza de timbres y de sonidos que emiten, debida a los diferentes tamaños y contexturas, y por la maestría de los buenos tocadores. En el acompañamiento de una tonada de tamborito figuran de tres a cuatro tambores, según la tradición de cada lugar. Desde el bunde, en que solo se usa un tambor y un cajón, pasando por los tres tambores del tipo santeño y llegando a los cuatro de los tamboritos de Parita, Antón o La Chorrera, en cualquiera de los conjuntos se nota una gran diversidad de timbres, de tonos y de amplitud, que los tocadores saben combinar y explotar con sabiduría pasmosa. Pueden dividirse en tres tipos sonoros estos tambores: los graves, los de tono medio y los de sonidos altos. En cuanto a la nomenclatura no hay acuerdo general. Se basa en la "función sonora" que el pueblo cree asignar a cada instrumento, pero ocurren aparentes contradicciones a veces. Al tambor bajo o grave lo llaman unánimemente el "pujador", y también "pujo", pero hemos oído a gentes del Darién que le dicen "jondo". Al tambor más alto casi en todas partes lo llaman "repicador". En La Chorrera, sin embargo, lo distinguen con el nombre de "sequero" y al tipo intermedio le dicen **"claro".**

La función del repicador es, precisamente, la de **repicar**, pero hay excepciones. En La Chorrera dicho toque lo ejecuta el **sequero.** En Penonomé y Antón, cuya batería hemos dicho consta de una caja y tres tambores, el más requintado y por cierto más largo de todos, se le llama **repicador;** pero su papel no consiste en repicar, sino en dar los golpes claros y secos. Los otros dos reciben el nombre de **pujadores,** mas en realidad, solo uno de ellos **puja,** pues el otro alterna golpes graves y simple con los **repiques** para inducir a los cambios en el baile. Por eso allá se designa también a este tambor como **"llamador".** La nomenclatura se altera un poco cuando llegamos a los tambores congos. Allí se llama **seco** al tambor más grave, y **hondo** al más requintado. Finalmente, diremos que en Parita usan un "pujador" y un "repicador", con funciones propias o normales, y dos cajas, una de tipo tambora y otra del modelo redoblante. Esta es una especie de tambor militar con mucha resonancia. Nosotros adoptaremos, en este trabajo, el término **pujador** para designar el tambor grave y **repicador** para el más fino, salvo indicaciones especiales.

Las cajas, en cuanto a niveles sonoros se refiere, no reciben nombres específicos; pero se observa que ellas presentan tipos de tamaño diferentes según las regiones, y por lo tanto, características distintivas en materia de **tonos** y timbres. Las hay requintadas como el pequeño redoblante santeño, las de tonos medios como en Antón y Penonomé, y las graves y muy graves como las darienitas y chorreranas.

La cantidad y calidad de sonidos que se obtienen de las cajas y tambores son grandes y variadas. En primer lugar, por las razones de tamaño que hemos apuntado; luego por la calidad de la estructura y las maderas. También por el instrumento usado para la percusión: palo, baqueta, mano, y además, por el sitio del instrumento en que se percute. En las cajas, que son las de menos recursos, hay tres sonidos diferentes, según que el golpe se dé en el centro, en la orilla o en la madera de la pared. Grave, seco, y muy claro como un estallido, son las calidades respectivas de esos sonidos.

Son los tambores propiamente los que ofrecen la más grande variedad de sonidos. En las manos del más torpe un tambor da tres diferentes, según se le golpée en el centro, en la orilla o apagando con una mano el sonido que se arranca con la otra. Pero un diestro tocador tiene una buena cantidad de recursos para multiplicar los sonidos: golpear con la mano ahuecada, con los extremos de los dedos, golpear en la orilla, "ahogar" un sonido más o menos, afirmar la base del tambor, total o parcialmente, en el suelo, levantarlo en el aire y seguramente otros. Quizá no sea simple jactancia la de un amigo tamborero muy famoso, quien pretende que él puede "cantar" el himno nacional con su tambor. La verdad es que se obtienen notas y timbres plurales de un mismo tambor. Y si se añade que una batería consta de varios tambores y que el esquema de percusión de cada uno es muy propio, puede cualquiera imaginarse el "lenguaje" que un juego de instrumentos es capaz de producir. Con razón dice el vulgo que "los tambores hablan" cuando están bien tocados.

Se considera que nuestro tambor es esencialmente "masculino" y que la caja tiene valeidad femenina, aunque su voz es ahombrada. Todos son construídos y tocados por hombres; los materiales, la nomenclatura y la voz de ellos son de sentido masculino. El tambor, en su papel regular durante los bailes, se toca en posición vertical, adecuadamente apresado entre los muslos del tocador, quien debe estar sentado para poder alzar o asentar convenientemente el instrumento en el piso. El toque se hace con ambas manos, excepto en el caso muy particular en que se acompaña al acordeón para las danzas llamadas de "diablos", las cuales no son propiamente bailes. En tal evento se usa percutir con un corto cabo de baqueta gruesa, teniendo el tambor en una sola posición, levantado del suelo o apenas apoyado. La caja tambora se golpea por ambas caras, "acostada" sobre el suelo, con un pie encima para sujetarla, o mejor, puesta sobre una banqueta, en forma que el diedro del asiento le dé firmeza y el tocador tenga más holgura. La caja redoblante solo se golpea del lado que no lleva las

"cuerdas". Se le toca sujeta entre las piernas o bajo el brazo. Cajas y tambores se llevan colgados al cuello cuando se tocan por las calles acompañando las tunas.

Sobre el arte mismo de tocar los tambores, sus ritmos y la "música" que de ello resulta, estamos esperando al panameño que haga entre nosotros los estudios parecidos a los que han hecho un Alejo Carpertier en Cuba o un Felipe Ramón y Rivera en Venezuela. Por nuestra parte, solo nos contentamos con saber que de modo intuitivo y libre hemos logrado adentrarnos en la profunda y emocionante selva de esas voces y de esos ritmos de los tambores, y con la ayuda de guías como los mencionados, hemos logrado también extraer uno de los goces estéticos más intensos y más enraizados en esta exuberante tierra nuestra. Vamos a glosar uno de esos trabajos guías que más nos han servido, ya que consideramos rigurosamente aplicables los conceptos de ese estudio a las calidades sonoras y ejecuciones de nuestros tambores y cantos de tambores. El trabajo se titula "Polirritmia y Melódica Independiente", del ya nombrado musicólogo y folklorista venezolano don Luis Felipe Ramón y Rivera. Apareció en la sustanciosa revista Archivos Venezolanos de Folklore, Nº 1, Año I. enero-junio de 1952. Este trabajo da una idea de los problemas y del valor que en materia rítmica encontró el autor en la música folklórica venezolana, y que estamos seguros, se encontrarán en la nuestra el día en que ésta se aprecie y estudie.

Los tambores como cualquiera puede observar, no se limitan solo a marcar el compás a la tonada o el canto y a acentuar o destacar un monoritmo por medio de "acordes" o golpes sincrónicos. Tales efectos serían bien pobres y dejarían toda la prerrogativa a las voces. Por el contrario, los tambores, tanto los africanos como los nuestros, realizan por sí mismos y con el canto, perdónese la osadía, un verdadero conjunto sinfónico. Entre el canto y el grupo percusivo y entre los movimientos de cada tambor existe un buen número de elementos y un cierto grado de libertad, pero sujetándose en todo a tales armonías periódicas, que

con razón ha sido llamado este admirable juego, **polirritmia**. Los tambores chorreranos y los de Santa María se distinguen en este arte difícil. Voces que probablemente son "disonantes" armonizan al sincronizarse; en otros casos realizan verdaderos diálogos, un discutir sonoro, con insinuaciones de ruegos o de manos, con quejas hondas, dianas radiantes, arrebatos sensuales, todo eso en una pugna de períodos, de tiempos, de intensidades y ritmos disímiles; pudiera pensarse que es el disloque y constituyen, sin embargo, una euritmia. Eso es precisamente lo grande y lo misterioso del toque de los tambores. Veamos lo que al respecto nos dice Ramón y Rivera (subrayamos nosotros):

"La polirritmia es la expresión sincrónica de tres o más motivos melódicos o **percusivos** de diferente ritmo, sujetos a una medida común... Estos motivos pueden producir polirritmia, aun siendo de igual ritmo, **cuando sus acentos periódicos se producen en distintos momentos del tiempo general.** La sensación de la polirritmia se produce por el **contraste de alturas,** que lo determinan a la vez la acentuación y el timbre de los distintos instrumentos.... Dos ritmos distintos expuestos sincrónicamente **no forman polirritmia**... La escanción rítmica **por período de dos compases** es uno de los caracteres más determinantes de la rítmica negra pura... Algo novedoso, desconocido en los terrenos de la música culta, es el hallazgo de una nueva combinación métrica producida por la alternabilidad de los compases de 7 8 más 5/8 (quizás otros más en nuestros tambores)... La **acentuación** es sin duda la más estricta determinante de la polirritmia como es también la del ritmo en general; pero la sensación especial que sentimos al oir un conjunto instrumental de negros se debe no solo a la acentuación sino a la diferencia de timbres o tipos de sonidos... Las combinaciones de estos elementos se ajustan a un sentido total y en cierto modo **superior a la medida**, pero sin que ello anule la independencia. Cualquier oyente, **por escaso oído musical que tenga,** notará en los cantos negros una independencia, algo como una manifestación de individualidad que se destaca claramente de entre el curso general

del canto. Esa independencia se manifiesta unas veces durante la ejecución de un canto, en exposiciones rítmicas contrarias a la fórmula o combinación general que se trae, produciendo con ello, en el oído extraño una sensación **como de desbarajuste,** algo así como un aparente caos rítmico. A este pasajero caos han preferido referirse autores poco comprensivos, tomando como regla general lo que es a todas luces la excepción —y qué excepción— para afirmar sin empacho que la percusión de los negros es puro ruido desconcertado, barullo etc. Los que quieran oir atentamente esos pasajes, notarán por el contrario, que muy en el fondo algún instrumento o en último caso la melodía, mantienen la estructura métrica del pasaje. Podrá apreciarse también que esos escapes rítmicos no son disparates sino juegos de una destreza verdaderamente extraordinaria. . . ." En otra parte de su estudio dice que al salir de la Edad Media y relegar los instrumentos de percusión al mero papel de acompañamiento "la Europa medieval ganó en expresión melódica lo que perdió en ritmo". Por suerte, podemos agregar nosotros, el pueblo y los llamados grupos primitivos o salvajes supieron conservar esos elementos que en nuestra era actual están dando una nueva savia y nuevos horizontes al arte musical.

El admirable paréntesis que acabamos de transcribir, acortándolo para no abusar, da seguramente una clara idea de la sabia y rara arquitectura musical de nuestros tambores. Obsérvese no más las frases subrayadas para advertir que cualquier lego comprende la idea y le encuentra aplicación en las ejecuciones de nuestros tambores. Para ello no hay más que acercarse una noche, cautelosamente, a un patio chorrerano donde haya un tamborito de veteranos y dedicarle un buen tiempo a oir y tratar de "descifrar" el habla de los tambores y sus impetuosos coqueteos con la ondulante y felina melodía de la tonada. Indistintamente percibiremos la explosiva caja, el estentóreo pujo, el claro juego del repique, los latigazos del sequero, ya alternándose, ya sincronizándose, ya con el mismo compás todos, a veces cada uno con su medida, cada uno con un acento, cada uno con un período y con una agogia; y oigamos esas

palmas, esas manos "fuera de todo tiempo"; inténtese, y se verá que uno puede casi a voluntad sentir o un transporte de expresión rítmica ordenada o bien ese "desbarajuste" o "caos rítmico" de que nos habla el maestro Ramón y Rivera. Si se quiere una forma más asequible a la sensibilidad no ejercitada en lo novedoso, vayamos a un tamborito a Santa María, mejor aún, al corregimiento vecino, de El Rincón. Gente fuertemente morena nos ofrecerá allí un mar de sabiduría rítmica, tan bella como espontánea. Y si deseamos oir todavía esa complejidad sonora pero en forma que empuja nuestra sensibilidad al movimiento y al baile, vayamos a Parita, donde el arte se ha temperado bastante para que el goce brote con menos esfuerzo de nuestra parte. Pero todos, todos los tambores, desde los congos a los santeños, todos conllevan inmanente ese don profundo de la polirritmia en sus ejecuciones instrumentales y esa virtud melódica vocal que le hace a uno sentirse siempre a flote y como a salvo de los atormentados vaivenes de los tambores. Señalamos que en las ejecuciones del tambor santeño la riqueza rítmica nos parece menor. Aunque en él abundan más el "floreo" y el "repique", hallamos más regularidad rítmica en su torrente percusivo que en el de los otros. (1)

Malandanza actual de nuestros tambores. Un fenómeno muy penoso para los tradicionalistas está ocurriendo en los tiempos actuales: en los conjuntos de música de cumbias "santeñas" o bailes para las grandes masas en los pueblos, se han sustituído nuestros viejos tambores nativos por tambores cubanos, específicamente por tumbas y timbales. Estos bailes han cobrado un gran auge. En la Capital y cabeceras de provincia, por la migración de masas campesinas, con sus usos y costumbres, siguiendo la atracción urbana; en los pueblos al borde de la carretera también se aglomeran y crece esa población. Ha contribuído también la campaña que se viene sosteniendo desde hace años en pro-

(1) Véase el apéndice de la página 317 sobre el uso de cajas y tambores, en funciones diferentes a las que cumplen como acompañantes de tonadas y bailes de tamor.

de las reivindicaciones nacionales de todo orden. Pero hoy los bailes se han "industrializado". Lo que antiguamente fue diversión gratuita, pequeña, de patio o enramada de ron y de chicha, son hoy espectáculos de grandes masas, de faroles eléctricos, cerveza, "jaiboles", helados, de altoparlantes y de "cuotas". Son un suceso comercial. Y naturalmente vino la competencia, vinieron las "novedades" y "atracciones", los costos etc., y en ese torbellinos nuestro tambor ha naufragado. La tumba tiene un pujo mayor, aunque monótono. La toca cualquier mozo en aprendizaje. La pintan con colorines y se adorna con tornillos. El timbal no estropea, pues se toca con palos, y escandaliza, lo que está a tono con el momento. Nuestros tambores necesitan artistas; las tumbas quieren autómatas. Los unos atraen por lo exótico, los otros son de casa. Se comprende que en esta pugna ganaron el ruido, lo extraño y lo mecánico. A la tumba y el timbal se agregaron los cencerros, y en su lugar a veces, envases de lata vacíos. Los ritmos que eran antes de tambor, son ahora de cajones y latas. El disloque: la ausencia de lo típico panameño en lo que tan panameño fue de origen. Por suerte no se le ha ocurrido a nadie todavía acompañar tamboritos con tumbas; pero no dudamos que también lo intentarán, es cuestión de tiempo, mientras tarde en "industrializarse" el tamborito. Hay felizmente en este año 62, un comienzo de reacción, algo tímida todavía, pero muy bien concebida, encaminada a luchar contra la degradación de nuestros tambores. Es aconsejable estimular esa tendencia. El estado debe velar por la conservación de lo tradicional y con ese fin bien puede decretar medidas legales que definan cuáles son los caracteres de lo típico y folklórico y cuáles son los patrones a que debe ajustarse el uso de esos términos. Certámenes, premios y otros estímulos deben ofrecerse a los cultores de los instrumentos típicos y un organismo de tipo cultural debe crearse y entrar en funciones para dirigir toda la investigación y toda actividad de fomento y conservación de los bienes folklóricos y diversiones tradicionales.

Otros instrumentos de los tamboritos

En distintos lugares tienen por costumbre agregar a los tambores, no solo instrumentos musicales de los que ya hemos hablado, tales los violines, las flautas y las guitarras, sino algunos adminículos especiales. Mencionaremos a este respecto, el uso en todos los tamboritos darienitas, de la maraca. Allí mismo también en el bunde, el uso del cajón, que acompaña al tambor. En el pueblo de Antón, provincia de Coclé, es tradicional agregar a los cuatro tambores, el almirez, pequeño mortero de bronce que imita el sonido del cencerro. En Penonomé se usa el triángulo como aditamento metálico. En fin, ya observamos que en Parita, al lado de los tres tambores reglamentarios se usa un redoblante adicional, de forma alta, el cual se templa con aros unidos por largos tornillos y se toca en forma de repique continuo, remedando lo que los músicos llaman un "pedal" o bajo sostenido. Con esto creemos haber pasado en revista los instrumentos tradicionales del tamborito, habiendo dado la preeminencia de estudio que muy merecida tiene el tambor.



Fig. 3.—Tambores santeños: a) Caja; b) Repicador; c) Pujador



Fig. 4.—Tambores darienitas: a) Caja o tambora; b) Repicador; c) Pujador; d) Hondo.

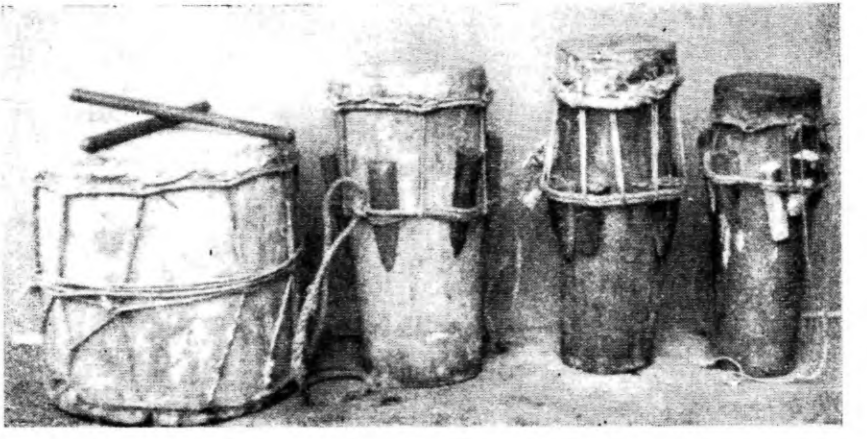


Fig. 5.—Tambores de La Chorrera: a) Tambora; b) Pujador; c) Claro; d) Sequero.



Fig. 6.—Tambores de Penonomé: a) Pujador; b) Llamador; c) Repicador; d) Caja.



Fig 7.—Tambores de Antón: a) Repicador; b) Llamador; c) Almirez; d) Pujador; e) Caja.



Fig. 8.—Mujer antonera acompañando con el almirez.



Fig. 9.— Alcidez Pérez (Ñangote), de Chitré, gran tocador de tambor.



Fig. 10.—Alvaro Fonseca, de Los Santos, magnífico tamborero.



Fig. 11.—Gumercindo Díaz (q.e.p.d.), de Guararé.
as de los tamboreros.

LAS TONADAS Y LOS TEXTOS DEL TAMBORITO

Pocos antecedentes. Modos y caracteres generales de los cantos y melodías.

Pocos antecedentes. Si todo panameño está familiarizado con las tonadas o melodías del tamborito, pocos son los que se han detenido a escudriñar sus intimidades y el eco lejano que las satura y vitaliza. No creemos que por hoy esté alguien en capacidad de saber cuáles fueron las formas originales de la música y de los textos, cuál la longevidad de ellos ni las fases o procesos evolutivos. La historia y la musicología panameñas están al respecto en deuda con nuestra cultura.

Es a todas luces admisible, como bien ha dicho don Narciso Garay, que "las tonadas de la danza panameña y la coreografía evolucionaron considerablemente a través de los años y siglos transcurridos desde la colonia hasta nuestros días y revistieron en aquellos remotos tiempos modalidades rítmicas, melódicas, figuras y pasos muy distintos a los que actualmente las distinguen" (1). Aun hoy pueden percibirse, en efecto, diferencias atribuíbles a estadios culturales, pues no otra cosa es lo que hemos señalado entre tonadas de las formas que hemos calificado como "renegridas", "morenas" y "blanqueadas". Pero lo repetimos, pocos antecedentes nos permiten fijar las etapas, con excepción de lo que en materia de coplas vamos a comentar.

Existe una afirmación por el comentarista de música Gustavo Durán, de que "la danza panameña llamada tamborito era ya popular a principios del siglo XVII, no solo en Panamá, sino en la propia España". Pero este aserto ha sido refutado muy ampliamente por el señor Garay, mostrando que él carece de demostración (2). También aun-

---

(1) "La Dama Boba" de Lope de Vega y el Tamborito de Panamá. Narciso Garay, Revista LOTERIA, Nº 48, 2a. Epoca, 1959.

(2) Ibid. p. 92.

que con mucha ligereza, lo ha impugnado Myron Schaeffer (3). La suposición de Durán se basa en que hay en el tercer acto de la comedia de Lope de Vega, LA DAMA BOBA, "una canción bailada que nos es más que un tamborito". Pero el autor flaquea, a juicio nuestro, desde el punto en que no sabe o no demuestra qué es, según él, el tamborito. Juzga solo por el texto literario, por la estancia cuya forma de "reto" y estribillo se parece a algunos textos de tamborito, y por la alusión que se hace a Panamá. Hoy sabemos demasiado que la forma de estos cantos de solo y coro no es exclusiva de nuestro tamborito y que esta sola semejanza no justifica tal afirmación. Ilustraremos, como dato curioso, la coincidencia entre los textos de la Dama Boba y el de un tamborito panameño:

La Dama Boba

De dó viene, de dó viene
Viene de Panamá.
Tracelín en el sombrero,
Viene de Panamá.
Cadenita de oro al cuello,
Viene de Panamá.
En los brazos el gregüesco,
Viene de Panamá.
Las ligas con repacejos,
Viene de Panamá.
Zapatos al uso nuevo,
Viene..... etc.

Tamborito

Dime la verdad, moreno
Ay dime la verdad.
La verdad te estoy diciendo,
Ay dime la verdad.
La verdad, cariño mío,

(3) Myron Schaeffer: Boletín del Instituto de Investigaciones Folklóricas, Universidad de Panamá Nº 1, 1944.

Ay dime la verdad,
La verdad aunque me mates,
Ay dime la verdad.
La verdad si no me quieres,
Ay dime la verdad
etc. etc.

En el largo trabajo que a esta posible relación entre el tamborito y "La Dama Boba" dedica don Narciso Garay, aunque bien claro aparece que no hay nexo alguno comprobado, el culto musicólogo panameño expresa toda su simpatía por la hipótesis de que el texto del Fénix de los Ingenios puede ser un antecedente histórico del Tamborito. Pero quien lea dicho estudio y conozca la exégesis de la inmensa, variada y antigua poesía española, no puede tomar en serio dicha hipótesis. Ocurre a lo más una coincidencia. La forma de verso o par de versos y refrán es muy difundida y sus antecedentes se remontan quizá a los zéjeles árabes y arcaicos de la lengua española. En cuanto a la alusión a Panamá, recuérdese que el Siglo de Oro, lleno de la fantasía provocada por la moda de Indias, poblaba su literatura con alusiones a las exóticas comarcas y cosas de la América recién descubierta.

Entre los textos de tonadas que figuran en nuestros magros encuentros y que nos hablan de antigüedad, vale la pena referirnos a uno que debió componerse en los días de la gran popularidad que aureoló al patriota y noble militar panameño General Tomás Herrera. Lo cita don Narciso y lo tomamos nosotros, con algunas coplas adicionales, de la obra del Dr. Ricardo J. Alfaro, "Vida del General Tomás Herrera" (Edición Conmemorativa, 1960).

El estribillo dice:

Ay Tomá, ay Tomá,
por eso te queremo,
por liberá.

·Dicen que er señor Alzuru
su' lanza mandó amolá
puej dijque le tuvo miedo
al valeroso Tomá.

Alzuru, Alzuru
quedó con deseo
de dar a suj tropaj
doj hora e' saqueo.

El lugar que Tomás Herrera llegó a ocupar en los sentimientos e imaginación populares debió ser grande, a juzgar por otra copla que recoge el mismo Dr. Alfaro y que probablemente proviene del mismo o de otro tambor. Dice:

La ropa e' Tomás Herrera
no se lava con jabón
sino con conchita e' nácar
y suspiro e' corazón.

Infortunadamente no se han conservado vigentes esas coplas y mucho menos la música de aquellas tonadas.

Entre las grabaciones de nuestra colección, la de texto más antiguo es una recogida de boca de Nazaria Fuentes, vecina de Aguadulce, como de 75 años (hoy difunta). El tema es, según cronología histórica, del lapso que corre entre 1859 y 1872, es decir, de hace aproximadamente un siglo. Se canta aún en tambores de viejas de aquel pueblo.

He aquí su texto:

Solista: Muchachito dile a Neira
que se ponga los pantalones
que viene el General Olarte
con todos sus batallones.
Y ajé a fuego lento
se quema Panamá adentro.
Ajé, se va la peinilla

Coro: Ajé que se va.
Solista: Ay que se va la peinilla,
Coro: Ajé que se va.
Solista: Ay se va, ay se va,
Coro: Ajé que se va.
Solista: A fuego lento, a fuego lento,
se quema Panamá adentro,
ay se va la peinilla
Coro: Ajé que se va.
Solista: Que se va la peinilla,
Coro: Ajé que se va.
Solista: Muchachito dile a Neira
que se ponga bien la leva
que viene el General Olarte
con toda su tropa entera.
Y ajé fuego lento
se quema Panamá adentro,
ajé se va la peinilla.
Coro: Ajé que se va...

Nos queda por cotejar la coincidencia histórica entre las acciones de los Generales Vicente Olarte Galindo y Gabriel Neira, así como explicar lo de que "se va la Peinilla" (nombre que el pueblo da a la espada de mando) y también lo referente a que se "quema Panamá adentro", si es lenguaje figurado o si se refiere a aquellos fuegos frecuentes y destructores que por esos mismos años ocurrieron en la ciudad.

Las tonadas de épocas posteriores a la anotada, relacionadas con sucesos conocidos en el final del siglo y en lo que va de la era republicana, no son escasas. Guerra de los mil días, llegada de los americanos para la construcción del Canal, sucesos políticos, son temas históricos favoritos. Pero la gran cantidad de coplas de nuestros tambores, con temas líricos o anodinos, no son ubicables. Se puede sospechar de muchas de ellas que son muy antiguas, pero nada más. Los estudios musicológicos del futuro tienen aquí un gran tema.

Generalidades sobre el canto, las melodías y las voces. Los textos y las melodías de los cantos de tambor seguramente han nacido juntos, como creación espontánea que es del pueblo. Por el texto del tambor que ya dimos, "Ay, dime la verdad", y por el muestrario que damos al final se ve que lo fundamental de esta forma "poética" es la de verso o copla seguida siempre de estribillos. No debe extrañar, si la música de la canción reviste la forma de una o pocas frases independientes alternando con un refrán o estribillo, de modo asaz constante. Ni el texto literario, ni la forma del canto, son exclusivas del tamborito. La misma Iglesia no ha desdeñado ésta última para muchos de sus cantos litúrgicos. El canto antifonal y la letanía son ejemplos palpables. Don Narciso Garay dice que "ese procedimiento no es exclusivo de nuestro tamborito: se emplea en las letanías de la liturgia católica y hasta en los poemitas ingenuos de nuestros indios de San Blas..." ("La Dama Boba" ya citada, pág. 92). Hemos oído ejemplos de esa fórmula en discos que contienen cantos africanos y Arthur Ramos nos informa que en las danzas Winti de los **Bush Negroes** de las Guayanas,- los grupos más exclusivos conservados en América, "el canto es iniciado por un solista y acompañado por un coro femenino, marcando el ritmo los instrumentos de percusión y las palmadas del público" (1). De modo que esta fórmula es tan "negra" como "blanca", y si el tamborito la tomó de España o de Africa, no puede decirse con seguridad. Probablemente concurrieron las dos culturas en la fórmula y por ser ella patrimonio de ambas, no hubo dificultades para que se perpetuara como alma del baile, que era en un principio, lo capital.

El canto del tamborito es exclusivo de mujeres. Excepcionalmente en un momento muy cálido de la fiesta algún varón refuerza con su voz la emisión de los coros y hasta alguno ha sobresalido como cantador "alante". Pero lo regular es que la mujer es quien canta y quien compone el coplero del tamborito.

---

(1) Arthur Ramos. op. cit., pág. 199.

En el lenguaje popular se llama "tonada" al conjunto melódico correspondiente a la unidad del canto. Se llama "levada" o "levá" a la ejecución y extensión del canto mismo. A la unidad coreográfica se le dice "rueda". Un ejemplo del uso correcto de estos términos podría ser "La cantalante (solista) de la fiesta fue... (fulana)...; echó una docena de levás; le oí la toná "que se quema el monte" y "esta noche rompo el toldo"; yo solo bailé dos "ruedas".

La melodía que entona la solista o cantalante es siempre distinta de la que entona el coro. Por excepción la repite, con el mismo estribillo, muy de vez en cuando, como para animar más el coro. Solo y coro son miembros o componentes de una unidad. La solista entona una frase o cadencia que se suspende en la dominante y el coro termina en la tónica. En algunos casos los dos miembros concluyen en dominante. La fórmula es tan común que no es necesario ser músico para observarla. En ciertas tonadas cada frase melódica se repite indefinidamente; en otras, tanto la cantalante como el coro la cambian periódicamente, modificando por lo menos la parte final. Casi nunca el número de las variaciones pasa de cuatro, en cuyo caso dos corresponden a la frase de la solista y dos a la del coro, pareándose obligadamente cada frase de un lado, con una dada por el otro, no al capricho. Por lo demás, los textos del canto de la solista constan de un verso a veces; de un par otras, dividiendo una cuarteta en períodos de a dos, y a veces hay textos de una cuarteta entera y hasta de número irregular de versos. Esto hace que el canto esté lejos de hacerse monótono. (1)

Como siempre, recurrimos a la obra Tradiciones y Cantares, del maestro Garay, para tomar y dar el mínimum de informaciones en los aspectos que nos están vedados. Allí aparece una colección de cerca de 50 tonadas con sus res-

---

(1) En los tamboritos antoneros es frecuente iniciar la tonada con una estrofa de cuatro y más versos. Véase el coplero particular en el apéndice.

pectivas transcripciones musicales (p. 154 y siguientes), y encontrará un abrevadero el que tenga interés particular por ellas. Debe recordarse que el estudio de nuestro compatriota es limitado, pues solo recoge canciones en algunos de los pueblos dispersos a lo largo de la carretera entre la Capital y las provincias centrales. No aparecen por lo tanto tonadas de la provincia de Panamá, El Darién y la costa atlántica, donde el pathos negroide es muy sensible. Apunta el autor, señor Garay, que el estro popular utiliza los modos mayor y menor (esto es válido también para las tonadas "de color"). Añade que el menor se usa cuando el poema asume un tono triste o fúnebre"; pero nosotros disentimos, porque existen muchas tonadas en menor que no acusan pena o tristeza, sino la nota lírica o tierna. Y sigue observando el autor de Tradiciones y Cantares, que en materia de tessitura algunas melodías son muy llanas, otras de una enorme extensión, hasta "de dos octavas y no todas las voces pueden habérselas con ellas". Por lo que a estructuras armónicas se refiere, "son causa de sorpresa y admiración para todo conocedor". A propósito de una tonada recogida en Montijo, provincia de Veraguas(entre elemento descendiente de antiguos esclavos mineros, el autor se hace la siguiente pregunta: "Cómo pudo el instinto del pueblo comenzar esta melodía en la dominante, resolver luego en la tónica, modular en seguida a la tónica menor, encadenar después a la dominante de la dominante para regresar a la dominante de la tónica, punto de partida?" Para nosotros, muy familiarizados con tales giros, la cosa nunca nos pareció extraña, porque lo hemos oído también a menudo entre músicos letraditos de los pueblos y aún de algunos sochantres que no reparan en adornar sus liturgias con acentos profanos.

No abunda don Narciso en la materia de las medidas y ritmos de estas melodías y sus observaciones fueron algo periféricas. Todos estamos familiarizados con la nomenclatura vernácula de NORTE y CORRIDO, para designar los dos tipos principales de melodías que existen, desde el punto de vista de la mensura o división de ellas. A este res-

pecto nos dice el maestro que "el Norte Seco de Panamá es un aire de **tempo moderato** y de ritmo binario que corresponde al compás musical de 2/4. El Corrido es más movido: corresponde a un ritmo binario, con sus divisiones ternarias en cada tiempo, que se traduce gráficamente por el compás de 6/8." Hace la siguiente observación, tratándose seguramente de los aires de tambor de las regiones centrales que él visitó: "Cuando un tambor **norte se transforma en corrido** (subrayamos nosotros) se acelera, se agita, se pone, por decirlo así en ebullición". La observación no ha sido confirmada, ni por nuestra lega y prolongada curiosidad ni por la autoridad de músicos con quienes hemos asistido a muchos tamboritos. "Los cambios de tempo, o sea la aceleración, apenas si afecta ligeramente el ritmo divisorio" observan éstos, y eso ocurre tanto con el **corrido** como con el **norte.** En otras palabras, el calor de la ejecución, el entusiasmo de los tamborileros por efecto de los "tragos" y del mismo trance acelera el movimiento de cualquier tambor, pero sin cambiar el compás. Cosa muy distinta es la observada hasta ahora, en una sola tonada recogida en Pedasí, con el nombre de "Parrampampán Culeco", la cual consta de dos melodías separadas, una de tipo corrido largo (raro en la región) y una de norte con fuerte acento final. El cambio de un aire al otro se hace con una asombrosa facilidad en los ejecutantes, sin el menor titubeo ni discontinuidad. En cambio, no nos lo dice el fino catador Garay, pero cualquiera de nosotros ha comprobado el hecho de que ni los corridos ni los nortes tienen el mismo tempo en todos los pueblos y por lo tanto en todas las modalidades ya mencionadas. Por ejemplo, los corridos son lentísimos en La Chorrera, moderados en Parita, vivos en Las Tablas y muy vivos en Padasí. El norte es también muy lento en el tambor chorrerano; Norte Abierto, se le llama; un poco más acelerado es el "golpe de ciénaga" su hermano de la misma región; moderado es el norte pariteño, siempre rápido el de Las Tablas y rapidísimo en Pedasí (estos dos últimos, recuérdese, son de la variante "santeña"). En Pedasí, una de las formas de norte (recuérdese, compás 2/4) es tan vivo que lo usan para llevar la tuna, aun-

que lo más corriente es que el baile o tambor de calle se acompaña con corridos. Otra observación hecha por el señor Garay es la de que existe cierta anarquía en la nomenclatura referente a la materia de tambores. En toda la región que él visitó no hemos encontrado nosotros confusión o veleidades que ofrezcan dificultad para identificar los tipos básicos. El compás de 2/4 y un ritmo típico caracteriza a todas las tonadas y bailes, que se conocen con la denominación invariable de norte; y un compás de 6/8 a las del corrido, aún cuando se les ejecute con mayor o menor rapidez. Nuestra observación la hemos confirmado con el testimonio de músicos. En las regiones no recorridas por el maestro existen algunas donominaciones algo diferentes. Al tambor norte le hemos oído llamar, por gentes darienitas, **tambor grande,** y **tambor chico** al corrido, advirtiendo que el corrido es un baile poco favorecido en la región. También es de allá el término "jondo" para el instrumento "pujador". Entre la gente de los "congos" se llama ATRAVESAO al que conocemos como corrido (6/8). El único caso de "rebeldía" que pudiéramos señalar, es el de que los congueros llaman CORRIDO al tambor de 2/4, o sea al que hemos conocido como NORTE rápido. No usan para nada el término NORTE. Con todo, no creemos que merezcan calificarse de "anarquía" las pequeñas disenciones de lenguaje que hemos anotado.

Sobre la naturaleza de las voces que ejecutan el canto del tamborito, poco nos dicen el señor Garay y el profesor Schaeffer. Del primero tomamos todo lo que escribe: "Es una emisión especial, inferior sin duda, desde el punto de vista fisiológico, a la emisión vocal de los cantantes de ópera, pero característica e imprescindible si no se quiere despojar al tambor de sus genuinos caracteres... La voz blanca ,sin resonancia en la faringe, sin uppertone, como dicen los ingleses, es condición esencial del arte del tamborito, quizás por ser más adecuada al canto popular en la pampa o al aire libre" (1).

---

(1) Op. cit. pág. 147.

Hubiéramos deseado que el autor agregara algunas notas de su saber sobre el uso de la "saloma" o del grito en la voz para ciertas tonadas, en la comarca que se extiende desde Los Santos hacia Pedasí (2). Esta emisión vocalizada adorna o constituye parcialmente el coro y a veces la voz sola de algunos tamboritos, con calidades de falsete, con inflexiones y saltos atrevidos. Ella es usada particularmente por los hombres en sus cantos de trabajo y es de lo más interesante. Sólo se halla en las tonadas de aquella región y no la encontró el investigador en los grupos más "selectos" que él confiesa le sirvieron de sujeto de estudio. Esas melismas y adornos son propios del pueblo raso de esas áreas, pues hemos advertido que en otros lugares no las usan y hasta las repudian; como nos decía una cantadora de Montijo, "esos salomíos son de allá ABAJO", indicando la comarca extrema santeña. Por iguales razones, es decir por no haberlas encontrado, poco o nada se ha dicho sobre las voces en los grupos negroides, sus características fisiológicas y tonales, bien diferentes de las que figuran en los grupos hispanizados. Entre negros y morenos la expresión del canto suena a algo más "funcional", a "discursos", mandatos o conjuros, cosa muy común en el arte musical primitivo. Diremos, finalmente, que en la tonada de tamborito hay más o menos una tendencia a "independizar" la melodía vocal de los rigores de la mensura y hasta de los acentos percursivos. Creemos, en suma, que se trata de una manifestación festiva en la cual bien puede el oyente o espectador deleitarse por largas horas, dejándose arrastrar por los textos y melodías, por la armoniosa libertad en la cual concurren la voz cálida, vital y sin artificios de las gargantas, los sonidos y polirritmias de los tambores y las palmadas a contratiempo, plasmando ese bello y sabio conjunto musical que es nuestro tamborito.

Esperamos que se nos excuse por haber demorado en esta incursión con tan escasa competencia nuestra. Pero la hemos hecho, abusando tal vez de las citas autorizadas, con

---

(2) No hay duda que lo observó, a juzgar por su nota sobre el tamborito "Me voy contigo", en la pág. 171 y comienzo de la 172 op. cit.

el objeto de divulgar las ideas del erudito don Narciso Garay, cuya obra escrita sobre nuestras tradiciones, magnífica y no superada hasta hoy, se halla agotada. Hemos querido también insistir en ello con el fin de tentar, si es que acertamos, a quienes el estudio y la especialidad han capacitado, para que dediquen alguna atención al tema de nuestra música en materia de tamboritos y tambores, pues por algo ella asombra a legos y expertos, a propios y a extraños.

El baile y sus caracteres generales

Motivaciones y factores etnográficos. Disposición para la coreografía. Movimientos y figuras fundamentales. La expresión anímica.

Motivaciones y factores etnográficos. En las culturas populares la danza no es un arte en el sentido usual de esta palabra, pero sin duda el arte se halla incluído en esa expresión plástica e íntima del ser humano. Esta idea, que tan esclarecidamente desarrolla Curt Sachs, nos parece justa y oportuna para entender y gustar danzas como la de nuestros tamboritos. Aquí el baile es lo esencial de todo el conjunto. El baile es el escape emocional. Los instrumentos, las voces, las palmadas, no son sino los elementos que aportan el clima, que atizan la concentración psíquica, la cual estalla luego en la catarsis del movimiento, y éste conduce a los estados de euforia, de trance, éxtasis etc., que revierten a los estados de concentración, y así el ciclo, o mejor dicho, la espiral, se produce en un girar y ascender sin fin. Son los fenómenos concomitantes en toda danza espontánea. La danza es un fenómeno psico-físico consubstancial del hombre y en la gradación de sus expresiones emotivas solo influye el estado o el tipo de cultura que le sirve de habitat. El panameño, como todo ente social humano, parte de una serie de elementos etnográficos, culturales e históricos que han conformado su espíritu. El baile de tambor es uno de esos elementos, tal vez uno de los más representativos, y es por eso que debemos tratar de estudiarle lo más íntimamente posible.

Las danzas tienen, en general, motivaciones originales de las más variadas. Por ejemplo motivos mágicos, bélicos, de invocación religiosa, propiciatorias, funerales, conjuros, rituales de fecundidad etc., son antecedentes de muchas de ellas. Hoy los niveles o modos culturales han hecho desaparecer hasta en las aldeas, ciertos rasgos originales considerados crudos o poco estéticos, y con ello se ha borrado el motivo original. La danza ha venido a parar en un simple pretexto de diversión. Sin embargo, es frecuente que en el entusiasmo de la ejecución asome de pronto el sentido temático primitivo. Pero a la verdad, en los países civilizados las danzas primitivas han desaparecido sin dejar casi huellas y es sólo mediante estudios cuidadosos que pueden imaginarse los perfiles remotos. De allí la importancia de estos estudios.

Observando los movimientos componentes de nuestro baile, desde la forma más elaborada del tambor santeño hasta los ritmos sensuales, mejor conservados por los negros, se advierte que la ascendencia de este baile se halla en los tipos de danzas propiciatorias de la fecundidad, entre los cuales las expresiones simbólicas del acto de procreación y de los elementos orgánicos y funcionales que en el participan, debían manisfestarse. Es claro que en nuestro actual clima cultural el simbolismo se traduce sólo por lo que llamamos el galanteo o cortejo, tal como ocurre en los tambores santeños o de los grupos sociales más desarrollados. Pero en las agrupaciones de color, algo más aisladas, se nota la intención o el rasgo erótico y aún algunos residuos del culto a los elementos fisiológicos que antaño debieron tomar parte preponderante en el juego. Motivan estas reflexiones y conclusiones, los caracteres visibles de nuestro baile. Es una danza de una sola pareja, rodeada ésta de tambores y de un coro cuyas voces anhelosas animan o azuzan, excitan y conducen a un desenlace o descarga que no puede ser sino de tipo sexual. Es típica la insistencia o asedio en el galanteo masculino, bastante libre, con frecuentes acercamientos y brazos tendidos como para el agarre, siempre desde la parte interior del ruedo, mientras que la mujer, hacia

el exterior, se expone, se evade para aumentar el deseo y aparenta al fin rendirse en un momento dado. En los grupos negroides los gestos son mucho más significativos, con sus movimientos de caderas y vientre, tales como se ven en congos y bullerengues. El esquema, por lo demás, no es exclusivo del tamborito pues ha sido señalado por Ortiz y otros en numerosas danzas cubanas, haitianas y de otros países con influencia africana. No es difícil, nos parece, observando algunos tambores nuestros, ascender con la imaginación a las formas primitivas de algunas danzas propiciatorias de la fecundidad.

Disposición, movimiento y figuras de la coreografía.

Todas las formas de bailes de tambor entre nosotros tienen una disposición del cuadro que es idéntica: un círculo o "rueda" en cuya periferia se coloca el grupo de instrumentos, seguido a la derecha por la cantalante y el coro, a la izquierda el grupo de bailadores, y cierran la rueda, al frente de los tocadores, el público espectador. Los congos se diferencian apenas en que el grupo de las cantadoras se coloca detrás de los tocadores, quizás para embriagarse más con los ruidos de los tambores. Baila una pareja a la vez dentro del círculo girando más o menos alrededor del centro.

El número máximo de figuras en el tamborito es de tres, tal como se hallan en la muy difundida del tipo santeño, pero otros se contentan con dos, según veremos. Tales figuras reciben, en su orden de ejecución, los respectivos nombres de PASEO, TRES GOLPES Y VUELTA. A esta última la llaman también **Seguidilla** las gentes letradas. Trataremos de dar una idea de las diferentes figuras y de los pasos y movimientos que las componen, advirtiendo que el número de figuras puede variar, como hemos dicho, de un tambor a otro. pero la naturaleza de ellas, en principio varía muy poco, ya que los pasos no se alteran mucho.

El Paseo, con el cual se inicia el tamborito más común, se realiza avanzando los dos bailadores, el varón alrededor

del centro del círculo y la mujer describiendo también una circunferencia, más al exterior, los dos en dirección contraria a las manecillas del reloj. Excepcionalmente alguna bailadora acostumbra la dirección contraria. El hombre verifica gestos de pleitesía, vueltas individuales, genuflexiones, desquites, se acerca o se aleja de la mujer y ejecuta lances o pasos libres, guardando siempre el ritmo. La mujer es más discreta, no hace otros gestos que el de los pasos de avance y de vez en cuando una vuelta individual, invitando o respodiendo a los gestos del varón con un gracioso manejo de la amplia falda de su pollera o traje. Los pasos de uno y otro en el paseo, según don Narciso Garay, se asemejan a los de la polka. Ellos se dan a dos tiempos, alternando la iniciación de cada uno con pies distinto, una vez con el derecho y la siguiente con el izquierdo. Si en la posición inicial el pie izquierdo está delante y el derecho atrás, el esquema es el siguiente: 1) un paso del derecho, medio paso del izquierdo y medio paso del derecho, 2) un paso del izquierdo, medio del derecho y medio paso del izquierdo, 3) un paso del derecho, medio paso del izquierdo y medio paso del derecho. Así sucesivamente, sin cambiar el ritmo ni el esquema, aún cuando se den vueltas. El valor de los tiempos para cada pie corresponde al valor del paso, es decir, 1 + 1/2 + 1/2, lo cual suma bien los dos tiempos del compás. Después de haber recorrido una o a lo sumo dos veces el círculo, el tambor repicador hace un repique llamativo y la pareja conjuntamente se dirige hacia la batería, se aproxima y frente a ella ejecuta la segunda figura, llamada los TRES GOLPES. Consiste ella en tres pasos hechos hacia atrás, que rematan con un giro sincronizado, quedando los bailadores frente a frente y muy cerca uno de otro, para dar la gran **vuelta** o **seguidilla.** Se verifica ésta última figura describiendo cada bailador uno o hasta dos vueltas, el hombre en un punto casi fijo, en el centro del círculo y la mujer siguiendo una pequeña circunferencia a su alrededor, aquél con los brazos extendidos como para el abrazo, ésta con su falda toda desplegada y en actitud de gozosa entrega. El giro se verifica con pasos cortos, a dos tiempos. En el hombre el pie izquierdo gira sobre la



Fig. 12.—Disposición de los participantes en un baile de tambor

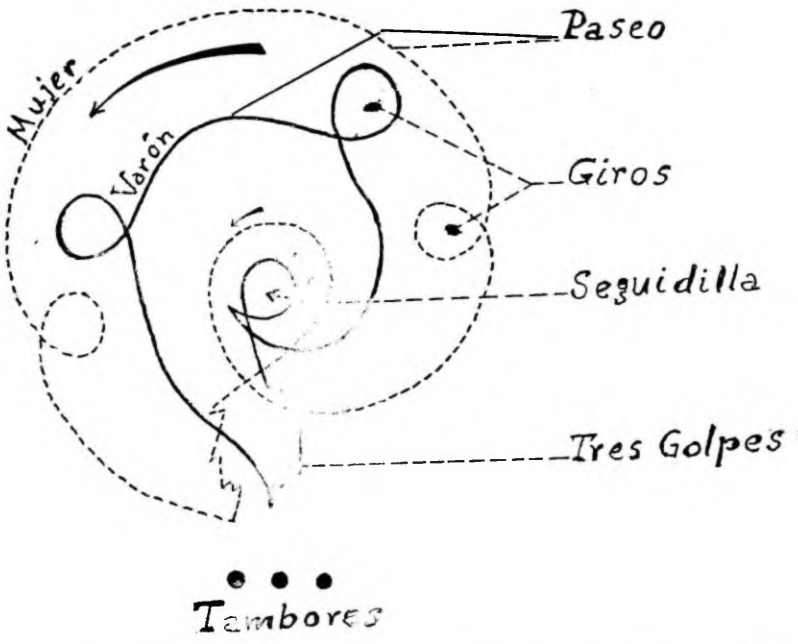


Fig. 13.—Movimiento general de los bailadores en el Tambor santeño.

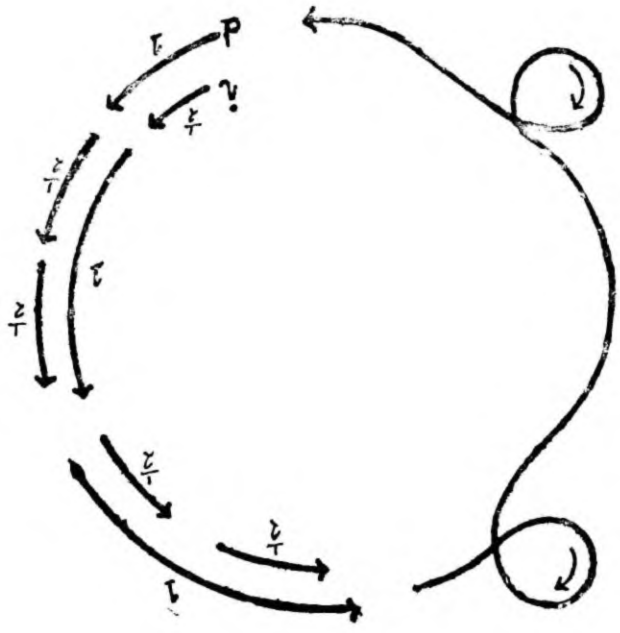


Fig. 14.—Movimiento de pies en el "paseo" del Tambor santeño.

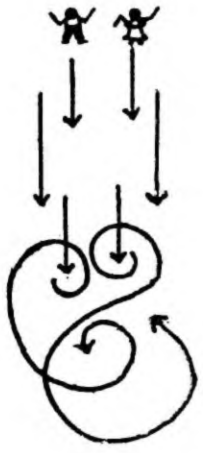


Fig. 15.—Movimiento de los pies en los "tres golpes".

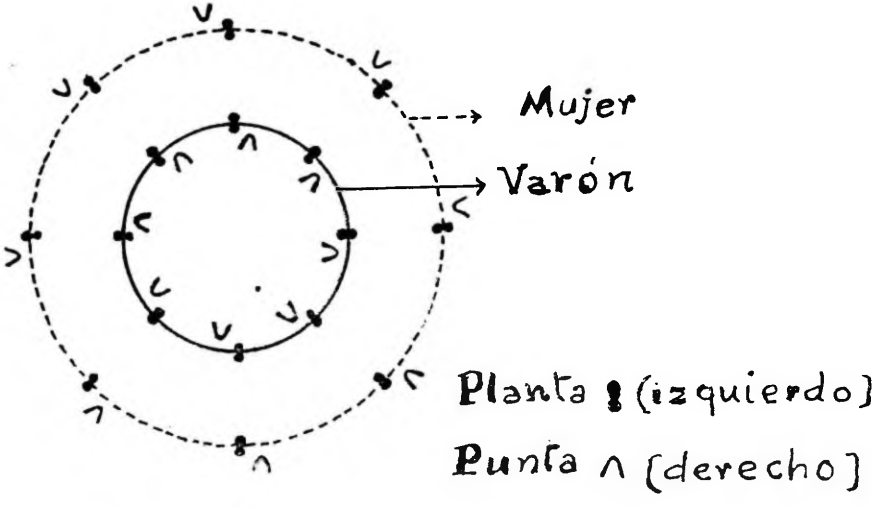


Fig. 16.—Movimiento de los pies en la "seguidilla" del Tambor santeño.

parte delantera en un punto céntrico y fijo, mientras el derecho, tirado hacia atrás, apoyado en la punta, va deslizándose a cortos pasos para describir el círculo, flexionando las rodillas a cada paso. Frente a él la mujer, con su pollera o traje muy extendido y ligeramente suspendido con las manos, desplegando toda la gracia de su rostro y su sonrisa, describe su circunferencia con el mismo ritmo y las mismas flexiones, el pie izquierdo al frente y el derecho atrás, deslizándose siempre hacia su derecha. Concluído este giro el hombre hace un esguince y se comienza de nuevo el Paseo.

En los grupos que hemos llamado "morenos" (Parita, Santa María, Montijo, Ponuga) la fórmula difiere un poco. La mujer ejecuta al iniciar la rueda un ligero saludo o venia ante los tambores y comienza la primera figura, no con los pasos arriba descritos de "paseo", sino como una **seguidilla,** ejecutándola en un círculo más amplio, no en el centro, con pasos como de galope, y dando también alguna vuelta de vez en vez. (1). El varón sigue a la mujer a lo largo de la trayectoria descrita, haciendo algunos pasos y vueltas libres, conservando ambos el ritmo de dos tiempos. A un repique del tambor la mujer ejecuta frente a él los TRES GOLPES, sin gran ceremonia, mientras el varón se mueve separadamente sin dar nececariamente los GOLPES. Los dos ejecutan un giro y se vuelve a lo que podría llamarse el paseo-seguidilla del cominezo.

Después de los llamados TRES GOLPES (o GOLPES, para los "morenos"), y la vuelta del remate, otra mujer y otro varón pueden entrar a la rueda y la que baila debe retirarse. El baile continúa así, de modo que todos los bailadores tengan su oportunidad de bailar.

Las figuras y movimientos de los bailes congos y darienitas difieren poco de los aquí descritos. Lo más ca-

---

(1) En realidad puede decirse que no existe el "paseo". En algunos grupos la mujer parte del ruedo, se llega caminando frente a los tambores y luego de hacer allí los "golpes", inicia el baile con lo que es más bien una amplia "seguidilla".

racterístico de ellos son los movimientos corporales y de ello daremos mejor cuenta al describir separadamente dichos bailes.

Si comparamos un poco la expresión de rostros y las actitudes de efusión en las distintas modalidades del tamborito, notaremos algunas particularidades. En la forma santeña, que bailan gentes de cierta cultura, la expresión es de euforia, en cierto modo externa; la dama muestra coqueteo y el hombre pleitesía. Se nota en el suceso afán de mostrar algo; destreza, saber, atuendo, joyas, es decir ganar la admiración. Para participar en estos bailes es riguroso ir con los trajes típicos más garbosos. Es el suceso indicado para lucir, las damas, sus mejores polleras y joyas; para mostrar la bella camisilla y el sombrero "pintado" más fino, los hombres. El resultado es una fiesta de gran colorido y prestancia, de rumbo y lucimiento.

Igual conducta se estila entre los cultores morenos de los tambores en Parita y Santa María, excepto que por el nivel económico no es allí de rigor un atuendo lujoso, aunque no falta alguno que lo luzca. La circunspección, la sencillez, la decencia y la gracia distinguen a estas gentes, sin reparar en que algunos de esos rasgos les vienen sin duda del grupo que antaño los tuvo en servidumbre. Anotamos que no es nada raro entre estas gentes de color en toda la República, una gran fineza y mucha distinción en su trato, cosas que son seguramente de tradición.

En los grupos menos influídos por el blanco, como los de El Darién y Colón, la expresión sensual, más o menos agresiva, es manifiesta. Los rostros y miradas guardan correspondencia con los gestos de todo el cuerpo, que muestran impulso y fuego interno. Sobre esto diremos más al hablar particularmente de esos bailes.

Algunas particularidades de los bailes de Tambor en las Provincias Centrales

La coreografía. El Tambor de Orden. Las Tunas y las pugnas carnavalescas. Bailes imitativos.

La coreografía. Ya hemos dicho que en el baile tipo santeño se despliegan las tres figuras que hemos llamado Paseo, Tres Golpes y Vuelta o Seguidilla. Tales figuras han sido llevadas por esta danza a toda la República, pues como hemos apuntado, es ella la favorita de los grupos de "cremita" en todos los pueblos. La secuencia de estas figuras es de rigor. Es, pues, este Tambor, lo que podríamos llamar hoy el patrón nacional. Su dinámica es más viva que la de las otras modalidades. Sus figuras son constantes, sea que se trate de las tonadas llamadas Norte o las nombradas Corridos. En el pueblo de Ocú podrá comprobarse una ligera característica. Los tres golpes no son tan estereotipados; como que hay cierta libertad para acentuarlos o no. El baile allí tiene una destacada elegancia, porque su ritmo es más moderado, casi como el de los "morenos", con todo y que no hay allí grupos de este color. De otra parte, no se cultiva la tonada de Corrido, o muy raramente.

El Tambor de Orden. Hay en estos pueblos centrales la costumbre de que los tambores de la gente "de distinción", quizá para diferenciarlos de los de la gleba, se verifican en los patios de las residencias o en los propios salones, limitando el número de participantes a las amistades, mediante invitaciones; todo ocurre como si se tratara de un "acto social", con cierto "orden" y con mucha brillantez. Es lo que se llama comunmente un TAMBOR DE ORDEN, por contraste con los tambores **del pueblo,** en donde no media restricción alguna. El "orden" se nota en que la sustitución de una pareja por otra se hace siguiendo aquel en que se hallan colocadas las damas, partiendo de la cantalante. (1) La moderación en el uso de licores y la etiqueta en general no pueden transgredirse, so pena de faltar a la consideración que merece el anfitrión de la fiesta, por cuya cuenta corre todo. Eso no quita que personas de extracción humilde sean también invitadas, especialmente las

(1) Anotamos que este "orden" es la forma común o imperante en los tambores de Ponuga y campos vecinos, con todo y el sello bien popular de ellos.

buenas cantadoras y los diestros tamboreros, pues entre ellas abundan más que en la "alta" clase. Sin duda alguna, un Tambor de Orden es un espectáculo de gran categoría social y artística.

Las Tunas y las pugnas carnavalescas. Para los días del Carnaval, cualquier tambor, de orden o del pueblo, suele convertirse en TUNA. El término, que es muy castizo, denota un conjunto de gente alegre que va por la calle cantando y bailando al son de música, especialmente gente moza y de escuelas. Pero la tuna panameña incluye a todos los que participan del tamborito, quienes en ciertos momentos se lanzan a la vía pública con sus atuendos, sus cantos y sus tambores, llevando banderas de vivos colores distintivas del grupo, mazos de largas velas encendidas y adornadas con cintas de colores, y quemando cohetes y fuegos artificiales muy ruidosos. Estas Tunas recorren las calles y en ciertos sitios se detienen para bailar una rueda. La muchedumbre poblana aprovecha para mezclarse con los celebrantes y expresar sus contenidas ansias de divertirse, formándose así un espectáculo democrático de suma vistosidad.

En los pueblos de la provincia santeña, particularmente desde Guararé y Las Tablas hasta Tonosí, acostumbran para los carnavales, realizar un reñida competencia o pugna entre dos Tunas rivales, que conservan los nombres sugestivos de Calle Arriba y Calle Abajo. Esta tradición no se halla bien explicada, aunque algunos creen que son recuerdos de las pugnas naturales entre las gentes de distinción y las de posición modesta. La idea no nos parece muy indicada, porque precisamente en esa tierra nunca ha existido el prejuicio de señor y siervo, de pobre y rico. Algunas otras consideraciones nos parecen dignas de tenerse en cuenta.

Ya dijimos que la **tuna** es de origen español. Pero que sepamos, la pugna o rivalidad para tiempos de carnaval, en la forma aguda que ocurre en nuestros pueblos santeños, no se cultiva por España. Quizá nos falte información al respecto. Por hoy, son los pueblos que tienen a Las Tablas

como centro, los que guardan con más ardor y celo esta tradición. Nos atrevemos a creer que haya sido Las Tablas, el más viejo de estos pueblos, la cuna de esta costumbre y que de allí se difundió a los otros. De cómo nació la costumbre, la historia no dice nada. Pero una versión tradicional, de la cual se ha hecho eco una dama tableña que gusta averiguar y escribir sobre estas cosas, dice algo. A esta versión alude doña Juanita Espino de García, que es el nombre de la escritora, en un artículo publicado en La Estrella de Panamá, edición del día 22 de julio de 1962. Dice haber recogido la versión de labios del hoy finado sacerdote tableño, José Antonio de Agreda, quien la obtuvo de otro viejo sacerdote, el Padre Alejandro Peña y éste, a su vez, de un relato hecho a principios del siglo XVIII por Fray Manuel Credigencio de Espino. La leyenda señala que, existiendo ya a fines del siglo XVII un pequeño grupo de españoles en el sitio que hoy ocupa Las Tablas, descendientes de los primeros conquistadores, vino a varar por Mensabé un barco con marinos de la Corona, maltrecho por un encuentro con piratas. Los náufragos desmantelaron el barco, cargaron con su maderaje hasta la aldea ya dicha y con la tablazón levantron barracas. Además, se propusieron hacer una especie de ermita para entronizar el culto de la imagen que llevaban en su barco, la cual era la de Santa Librada, actual patrona del distrito. Los primeros ocupantes entraron en celos porque ya ellos tenían establecido el culto de otra imagen como abogada y Patrona. Para motejar a los "intrusos" les llamaron "la gente de las tablas", aludiendo a la tablazón con que tenían hechas sus viviendas. Parece que hubo una serie de escaramuzas entre los bandos, y recordando quizá la común ascendencia hispánica, solían ambos hacer tunas y cantar coplas para zaherir o echar puyas a los rivales. Cuéntase que el pleito de las imágenes lo ganaron los de "las tablas", por lo milagrosa que resultó ser Santa Librada; fue reconocida por todos como Patrona, quedando la tradición de hacer pugnas de tunas cada año para la fiesta de la Santa. De hecho la leyenda explicaría el origen del nombre de **Las Tablas** y el de las competencias de tunas, que hoy son uno de los espectáculos más atracti-

vos en la tradición popular santeña. Cuéntase finalmente que las pugnas de los **tunantes** llegaron a ser tan acerbas y riscosas, que un Obispo las prohibió, y el pueblo, ya acostumbrado a ellas, las trasladó a los carnavales, cosa en que nos parece fueron muy acertados. La versión, aunque no se halle documentada, como es el caso de toda leyenda, tiene visos de razonable y nos ha sido simpática. Ello explicaría el fervor de los "tunantes" tableños y el entusiasmo con que otros pueblos vecinos han acogido y cultivan también la tradición.

Los nombres de Calle Arriba y Calle Abajo no significan división geográfica ni social del pueblo, sino grupos. Los componentes de cada grupo suelen encontrarse a veces hasta en una misma familia. Lo importante es que haya la pugna, y por cierto que ellas han hecho hoy del carnaval tableño una de las más alegres y atractivas festividades de la República. Cada bando tiene su gran cuartel, especie de cancha o "toldo" abierto en donde planta su baile, instala su corte y su "abrevadero". De sus cuarteles, a horas señaladas, salen los grupos, cada uno con cientos de mujeres regiamente "empolleradas", con sendos mazos de velas llevadas como antorchas, y recorren las calles hasta encontrar al rival. La guardia oficial impide los excesos en lo que se llama "el tope de las tunas", duelo terrible de cantos, de tambores, de gritos, de batir de banderas y de saltos, de coplas no bien intencionadas, y por sobre todo, de cohetes, bombas y millares de voladores y otras piezas de fuegos artificiales. Los no habituados huyen a veces del sitio, por el terror que les infunden los truenos de los explosivos y el fulgor de los relámpagos. Son miles y miles de balboas los que se queman en esos topes, y no menos de diez tienen lugar en un carnaval. El último se realiza al amanecer del miércoles, de las cuatro de la madrugada a las siete, hora de "ir a tomar Ceniza", y la suspensión tiene que realizarla la Policía, forzando el retiro de los celebrantes e imponiendo la "paz".

En la realización de estas justas carnavalescas, y especialmente en los topes, son las mujeres las que se desta-

can por su ardor rayano casi en delirio. Son ellas también las que recogen durante todo el año los gruesos fondos que se requieren, organizan las fiestas, los reinados, los desfiles, componen las coplas y llevan en todo la jefatura.

La nota cómica no falta a propósito de la pugnacidad entre Calle Arriba y Calle Abajo. Pertenecer a un bando o a otro es a veces cuestión de tradición, pero también puede ser asunto de circunstancias. Mas una vez escogido el partido, nadie puede "cambiarse". Es frecuente que en una misma casa marido y mujer pertenezcan a "Calles" distintas. Los hijos siguen unos a la madre y otros al padre. El asunto no pasa de bromas y lides verbales. Pero el pueblo teje sus historias cómicas sobre estos conflictos. Cuentan que en ciertos hogares, para evitar choques y actuaciones a rienda suelta, la esposa se cambia por esos días para donde sus padres, que son de su "calle" y el marido se queda en casa. Los hijos se reparten.

Las lides carnavalescas de este tipo no siempre han sido llevadas con el buen humor. Las coplas alguna vez tocan lo íntimo y personal. Oyéndolas, no comprendemos cómo el o los aludidos permanecen impasibles, pues las hay ofensivas. Claro, el licor ayudando, ha habido lances cruentos o reyertas de grupos. Ha habido años en que han sido prohibidas las tunas y topes, en espera de olvidar resquemores del año anterior. Hoy la lucha se produce más bien entre cantos de las mujeres, sin grandes consecuencias; pero la guardia no debe ni puede estar ausente de los topes. En todo caso la fiesta casi siempre se termina en medio de la alegría y el regocijo de todos. Por muchos días después del carnaval los grupos discuten sobre cuál fue el ganador de las justas, aduciendo cada uno la contabilidad sobre la cantidad de personas, duración de los fuegos y número de "piezas", calidad de tambores y cantadoras, etc., etc. Y apenas ha terminado la fiesta comienzan a preparar la del año siguiente, en medio de la mejor armonía.

Para concluir lo de tunas, ha de saberse que si Las Tablas tiene fama, en el pueblo de Pedasí no son menos

ardientes. Son muy dignas de verse, por la gracia un tanto "campesina" que las distingue y por la clásica y famosa maestría de los tamboreros y cantadoras, los más famosos de la región santeña. Con razón dice la gente de por allá que "en Pedasí, para el carnaval, se suspenden los lutos más obligados y sentidos". Y una última observación: no se realizan tunas en otros sitios de la República, por lo menos como costumbre. Los intentos de imitación no han tenido secuencias.

Bailes imitativos. Un detalle en materia de bailes y tonadas de tambores es el de que algunos de ellos tienen una tendencia "imitativa" derivada sin duda del trato con animales. No pensamos que estos modelos sean muy antiguos, por lo poco constantes y difundidos. Tres ejemplos conocidos podemos dar: el baile del "torito", el de "la vaca colorá" y el de "los camarones". Son bailes en los cuales se introduce una figura alusiva a faena rústica o imitativa de ella. El torito ofrece dos variantes, una "de rueda" y la otra "de calle". La primera, poco practicada ya hoy, fue observada en Las Tablas. Es un tamborito corriente en el cual se sustituye la seguidilla por unos lances graciosos que la mujer saca al hombre, el cual baila y embiste llevando en la cabeza un mamotreto de ocasión, en forma de toro. La variedad de tuna o baile de calle, con el nombre de "torito guapo", es todavía muy popular en los pueblos de Penonomé y Antón. La acción tiene lugar en la calle, recorriendo ésta; el hombre que hace de toro debe ser un experto y particular bailador. La "vaca colorá" es la otra variante; ella es oriunda de Parita. Es un baile de rueda y en él la mujer imita con delicadeza a una vaca "brava", cuyos ataques sortea el hombre, hasta dejarse "coger" a veces y caer "herido". Estos movimientos sustituyen la seguidilla corriente, produciendo siempre un efecto hilarante y emotivo. En "los camarones" hay una figura que obliga al hombre y a la mujer a bailarla toda en cuclillas, imitando con las manos la operación de recoger abundantes camarones. Se asegura que el baile proviene de las cercanías de David, provincia de Chiriquí. No tenemos noti-

cias de otros bailes imitativos. Observamos que los aquí anotados nos parecen de origen "blanco".

Recordamos, para cerrar este capítulo de las particularidades en los tambores de las provincias centrales, lo que ya apuntamos antes, sobre el hecho de que el número de percusores en esta comarca es de tres en las provincias de Los Santos y Herrera y de cuatro en los pueblos de Coclé, como Penonomé y Antón. Mencionamos también el caso particular de la caja adicional, o redoble, que usan en Parita, con un repique continuado, a compás con los tambores, de efecto muy intersante, y el hecho de que los penonomeños y antoneros usan una caja y tres tambores: dos pujadores y un "repicador".



Fig. 17.—Escena de "paseo" en el Tambor santeño.



Fig. 18.—Momento de los "tres golpes" en un Tambor antonero.



Fig. 19.—Escena de Tambor con Guitarra, de San M'guel, provincia de Panamá.



Fig. 20.—Escena de baile de Tambor en Ponuga, Provincia de Veraguas.



Fig. 21.—Momento de una "tuna" de Antón, Provincia de Coclé.



Fig. 22.—Tambor de "Los Camarones".

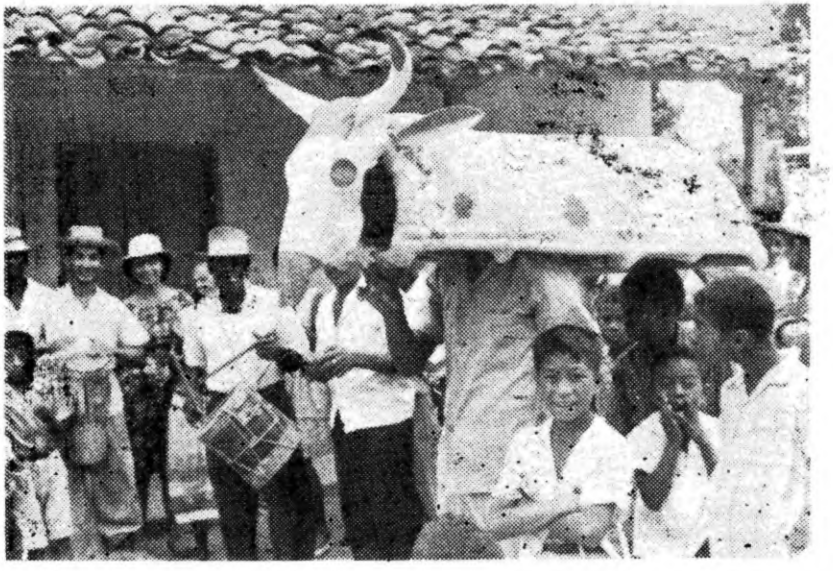


Fig. 23.—La Danza del Torito en el Tambor antonero.



Fig. 24.—La brillante y típica "tuna" de Las Tablas.

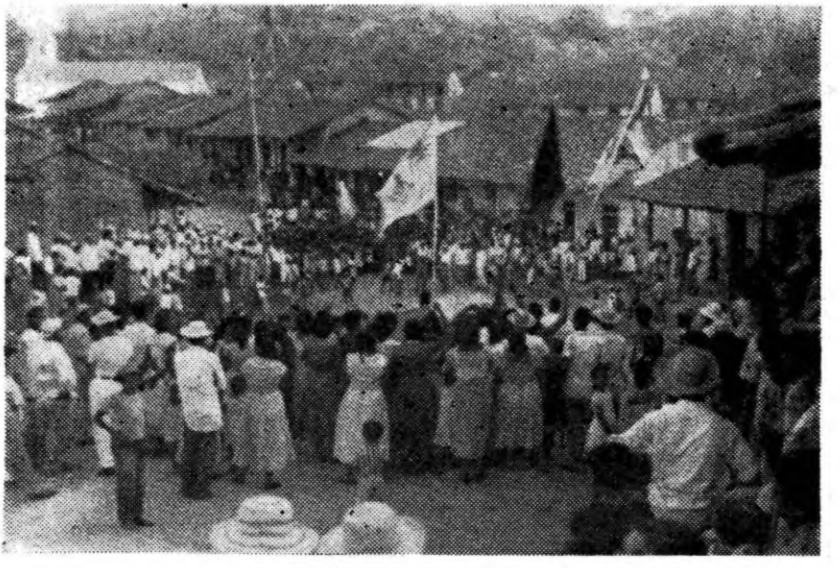


Fig. 25.—Tope de tunas en La Palma, distrito de Las Tablas



Fig. 26.—Fuegos de artificio durante una noche del carnaval tableño



Fig. 27.—Otra escena de los fuegos de artificio en Las Tablas

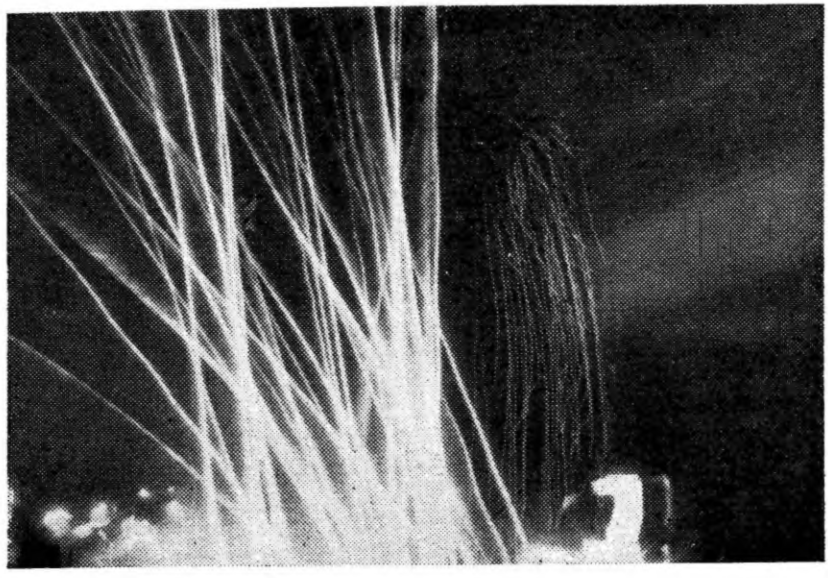


Fig. 28.—Batalla de cohetes o voladores durante un encuentro entre "Calle Arriba" y "Calle Abajo", en el carnaval de Las Tablas.

El Tambor de La Chorrera

La Chorrera, cabecera del distrito del mismo nombre, es el pueblo mayor de la provincia de Panamá, a solo 20 millas de la Capital y en el camino hacia el Interior. Fundado en los primeros tiempos de la colonia, sirvió de asiento a la ganadería y con ese motivo se llevaron muchos esclavos para atender las haciendas. De allí desciende una población mixta, con acento negro notable. Son estos grupos y los de la gleba común, los que cultivan los tambores. Ya anotamos que el tambor chorrerano es único por sus caracteres y solo se baila en el propio pueblo cabecera, no en otra parte del distrito ni en las aldeas o pueblos vecinos. Esta escasísima difusión y su gran diferencia con las otras modalidades pudiera coincidir con la versión que algunos viejos chorreranos dan, de que este baile vino en el siglo

pasado, de Colombia. Por otra parte, ocurre que la cumbia cultivada en La Chorrera tiene la mayor semejanza con la de Cartagena, y como se sabe, cumbia y tamborito son especies gemelas; nada extraño sería que ambas llegasen juntas de aquel país. Cómo y cuándo, verdad o no, queda por averiguar. Recuérdese no más la frecuencia con que misiones militares y soldadescas colombianas visitaban el Istmo y se explayaban por nuestros campos con motivo de las guerras civiles que azotaron al país en la última mitad del pasado siglo.

Los instrumentos con que se acompañan son cuatro: el pujador (grave), el Claro (tipo medio) y el Sequero, que es de sonido muy alto o requintado. La caja es grande y más bien grave. Ningún otro acompañamiento de baile presenta tambores con funciones más diferenciadas y una polirritmia más acentuada, como dijimos al hablar de los instrumentos. Las funciones de llamador o las de ordenar movimientos están aquí bien claramente asignadas a los diferentes tambores, tanto si ellos se sincronizan o si contrapuntean en el curso regular del acompañamiento.

El baile chorrerano contempla tres modalidades: la de Norte Abierto, la de Corrido y una tercera, la de Golpe de Ciénaga, que es casi como el Norte Abierto, pero un poco más vivo. No es común la denominación, pero la hemos oído y se aplica al corrido cuando lo aceleran mucho; "Corrido Corriendo". El término Golpe de Ciénaga, que pareciera vinculado a alguna toponimia en su origen, no figura en ningún otro punto del país.

El Norte Abierto se acompaña con una tonada de compás 2/4 y un movimiento lentísimo; el Golpe de Ciénaga también es aire de dos tiempos, un poco más acelerado que el anterior, y el Corrido, con una mensura de 6/8 es de una lentitud también muy marcada. Tan acostumbrado está el chorrerano a sus tardos aires de tambor, que consideran los tambores santeños como anárquicos y fuera de razón. Dicen algunos veteranos que el "tambor chorrerano" consta de **tres tambores,** los cuales se bailaban antes seguidos: el Norte, el Golpe y el Corrido. Actualmente se tocan en el orden que se quiera y se omiten los que se deséen.

En cuanto a coreografía se observan algunas contravenciones a la regla de los viejos. Pregonan éstos que fue siempre baile de una pareja, y ahora se ven hasta cuatro parejas simultáneamente, dando la impresión de un ballet. Las figuras son simples y desprovistas de gestos sensuales, en consonancia con la pereza de los aires y movimientos de las tonadas, las percusiones y las palmas. Los cambios están señalados con mucha precisión por los tambores. Contravenir a éstos es dañar todo el baile. Aquí se aplica lo que nos decía un bailador: "el tambor habla para que le hagan caso".

El Norte Abierto tiene tres figuras. La primera está compuesta por unas idas y venidas de cada pareja (uno al lado del otro), hacia adelante y de recula, frente a la batería de tambores, con pasos cortos iguales. Sin transición, al llamado específico de un tambor, y sin cambiar posiciones, se ejecuta la segunda figura: unos tres "escobilleos" hacia atrás, hechos por el varón, seguidos cada uno de pasitos sencillos hacia adelante, todo debidamente marcado por la caja, los repiques y el pujador. A un nuevo aviso de tambores los bailadores dan una vuelta sobre sí mismos, lanzando un largo y penetrante grito, después de lo cual realizan la tercera figura. Esta consiste en un movimiento como el que hemos llamado seguidilla, pero sin hacer vuelta entera, describiendo solamente una media circunferencia a la derecha y otra hacia la izquierda, repitiendo tales arcos unas tres veces, o más. Es lo que llaman "medias lunas". A un cambio de tambores se corta y se vuelve a la primera figura, sin transición alguna.

El Golpe de Ciénaga solo tiene dos figuras. La primera es "balanceo" parecido al del Norte Abierto, pero en cada final hacia adelante la pareja verifica una ligera inclinación o venia ante los tambores. Estas genuflexiones deben realizarse estrictamente cada cuatro unidades de tiempo, que es la duración del ir y venir. Al aviso de los tambores se realizan dos vaivenes de los cuerpos, uno hacia adelante y otro hacia atrás, en el mismo sitio, y al intentar un tercero hacia adelante cada bailador hace un giro sobre sí mismo,

parecido al del Norte, lanzando el mismo grito y se entra en la "seguidilla", cuyo desplazamiento se hace con medios pasos, separados por pausas y alternando los pies al iniciar cada uno. Al llamado de los tambores se termina la vuelta y se regresa a la primera figura.

El Corrido consta también de dos figuras solamente. Los tambores realizan, con el canto, una especie de introducción, con percusiones cacofónicas, que es como un llamado para que las parejas se preparen, pues casi no bailan durante esos intantes. Luego se formaliza la primera figura que no difiere de la primera del Norte Abierto sino que no lleva "escobilleo". Después de la vuelta ruidosa como en los anteriores se realiza la última figura, compuesta de "medias lunas" semejantes en los pasos a las del Norte Abierto. Como se ve, el Corrido es una especie de Norte, pero sin el escobilleo y atendiendo al ritmo ternario de su música.

Tambores del Darién

La situación geográfica del Darién.—El Tambor propiamente dicho.—El Bullerengue.—El Bunde: su asociación con el sentido religioso, en la festividad y el baile.

En nuestra geografía, la región del Darién ha sido siempre la de rasgos físicos más bravos e indomables. El relieve, la hidrografía y la selva se confabularon siempre para oponerse al asiento y desarrollo de la población. Para nuestra historia, sin embargo, ha sido el teatro más activo. Por allí pasaron los primeros descubridores, allí se fundó el primer establecimiento, de allí partió la conquista de Tierra Firme y el primer cruce del Continente, allí desembarcaron las primeras mesnadas negras y tierra fue ésta que cruzaron durante siglos piratas y aventureros, exploradores y científicos. Siempre la ha caracterizado una población dispersa y movediza. A la indígena que encontraron Balboa y Pedrarias, y que casi se extinguió durante la conquista y la colonia, sucedió la que hoy puebla en su mayor par-

te la región, la de origen negro, particularmente cimarrones. El resto lo componen Kunas y Chocoes, grupos indígenas venidos en época relativamente reciente. Por esta razón y por poseer culturas y hábitos muy disímiles, la convivencia entre negros e indios no es muy armoniosa y es manifiesta la vehemencia con que cada sector guarda y muestra sus peculiaridades culturales. El blanco es escaso y culturalmente casi no cuenta. Los intercambios con la región limítrofe de Colombia, de población con caracteres etnográficos no muy diferentes, hace que el área cultural no posea los mismos linderos que la demarcación política. La consecuencia de lo apuntado es que, entre otras, la tradición de los tambores se conserva en el Darién con mayor intensidad, difusión y variedad que en ninguna otra parte de la República. Pero la influencia hispánica se ha operado allí con un acento mayor que en la región atlántica limítrofe. Si las provincias centrales muestran una estirpe hispánica, a lo más graciosamente matizada de oscuro, la del Darién podría decirse que presenta una oscura con un punto de salero hispánico. Esto puede ser apreciado en los diferentes bailes de los tambores. El de tambor propiamente dicho difiere poco de los bailes "morenos" de Santa María o Parita. Los bullerengues se acercan a los tambores congos, y el bunde, baile de sentido religioso, es un bello híbrido en que se funden y armonizan los mejores fondos de cada herencia.

El tambor propiamente dicho. Hemos visto bailar el tambor a gentes de Garachiné y de Tucutí y aquí, como en los bailes "morenos", las figuras principales son un ligero homenaje a los instrumentos con retroceso corto y vuelta; la mayor parte transcurre en "seguidilla-paseo" siguiendo el límite del círculo. El movimiento de caderas en los bailadores, los esguinces amplios y las flexiones hasta el suelo, con saltos hacia adelante, del bailador, son típicos. La agitación y excitación emocional del conjunto es la del temperamento negro. Se requiere el uso de tres tambores, uno de los cuales es la caja de tipo "tambora" y tamaño mediano y la disposición del conjunto es la corriente. Una característica en el instrumental de El Darién es la participa-

ción de las maracas en todos sus bailes. Como se verá en el muestrario de coplas, las que entran en las tonadas darienitas, como las de cualquier grupo de color, son siempre relacionadas con temas de la selva o de la vida accidentada de ellos. Poco figuran los textos idílicos o románticos ni tampoco los picarescos... Los tipos de "norte" y "corrido" tantas veces señalados forman su repertorio musical. Estas denominaciones se conservan, pero en ciertos lugares usan también las de "tambor grande" para el tipo norte y "tambor chico" para el "corrido", y entre los instrumentos suele llamarse "hondo" al pujador y "seco" al repicador.

En este punto creemos acertado hacer una referencia al tamborito de San Miguel. El distrito de San Miguel, con su pueblo cabecera del mismo nombre, cubre toda la Isla del Rey o de San Miguel, frente a la desembocadura del Tuira, el río más caudaloso de la República. Políticamente San Miguel pertenece a la Provincia de Panamá, pero étnicamente, es darienita. Las dos provincias formaron una sola, la de Panamá, hasta hace pocos años. No es raro, pues, que los tambores sean bastante comunes. Pero el sanmigueleño es algo más refinado. Los movimientos de caderas y vientres existen, pero atenuados. Parece que allí el pulimento blanco fue más pronunciado, hasta el punto de que la música "de salón" (1) ha sido asociada al tambor para producir esa forma que es conocida con el nombre de Tambor con Guitarra, y que ya hemos mencionado. El acompañamiento de flauta, violín y guitarra, cambia el carácter del mismo baile, aunque conserva las figuras. No se ha difundido este híbrido, que nos parece muy elegante, pero que nunca podrá sustituir al viejo tambor.

El Bullerengue. Es el Bullerengue el baile más característicamente negro de El Darién. El y el Bunde no han sido "exportados", ni siquiera a la vecina isla de San Mi-

(1) La expresión música de salón designa popularmente la música de instrumentos de cuerda (pasillos, danzas, valses y otras), con la cual se acompañaban los bailes de distinción, llamados "de salón", para diferenciarlos de los típicos populares.

guel. Se le conserva como si fuera el sello de la raza. No es que difiera mucho del tambor propiamente dicho, sino que en él se conserva toda la savia interna de la sensualidad. Por lo simple de sus figuras se emparenta con los congos. Como éstos, solo tiene seguidilla y vueltas, pero carece de violencia. Los instrumentos son los mismos que los usados en el tambor del lugar: dos tambores, caja y maracas. Se caracteriza sobre todo por la concentración o actitud introspectiva con que la mujer realiza su desplazamiento. Resbala más que camina, con pasitos menudos (sentido de las agujas del reloj), con toda la planta asentada y los pies muy juntos. Las piernas cerradas, dando el aspecto de algo inaccesible, de lujurioso fruto prohibido. A este movimiento lo llaman "hacer plantillas". El parece enardecer al varón por el hieratismo que muestra, y éste despliega entonces toda su energía en gestos acrobáticos, en rendiciones y provocaciones sensuales. La mujer alterna "las plantillas" con movimientos más amplios a veces y llega al paroxismo cuando ejecuta lo que se llama el "bosar", que es el típico mover de caderas y vientre, realizado sin parar, mientras el compañero, como en trance solitario, toma eso por condescendencia y lo aprovecha para acercarse y "atacar", más sin fortuna, porque la mujer lo esquiva y burla con un rápido desquite y vuelta. Otro movimiento femenino pleno de arte y gracia ocurre cuando, antes de dar la vuelta, la bailadora verifica una especie de escobilleo hacia atrás, momento en el cual el varón vuelve a acercársele para rendirle una acrobática flexión que le lleva hasta el suelo. Las acrobacias y los gestos de sexualismo permitidos al varón abundan y encienden el baile y a la turbamulta toda. Un incidente peculiar que revela los inagotables recursos del bailador es la prueba del sombrero. Cuando la mujer se hace en cierto modo huidiza, el hombre tira un sombrero en el centro del círculo y parece ser que la dama calma sus escapes y se dedica a hacer "plantillas" frente al sombrero. Entonces, en el lado opuesto, el hombre realiza una proeza, que es por cierto hazaña de pocos y selectos bailadores. Sin cesar en el baile, abriendo gradualmente las piernas, recogiéndose los pantalones hacia arriba

y moviendo espasmódicamente las caderas hacia adelante y hacia atrás, mientras clava sus ojos y apunta su mentón hacia la hembra, tiene que ir descendiendo lentamente, casi hasta topar el trasero con el piso; luego se va inclinando poco a poco hacia el sombrero, las manos apoyándose en los muslos, y finalmente con un brusco movimiento intenta agarrar con los dientes, por el borde del ala, el sombrero largamente codiciado, tirándolo hacia atrás y colocándoselo en la cabeza. Si lo logra, una ruidosa algarabía se produce, suenan más fuerte los tambores y las voces, y la dama "imposible" pareciera humanizarse y premiar con gestos de danza alegre y amable la proeza varonil.

El Bunde. Como baile, el bunde que se practica en el Darién, y tal como lo hemos visto ejecutar por nativos y fervientes "devotos" del pueblo de Garachiné, tiene poco valor coreográfico. Lo que es de suma importancia es la ceremonia o festividad de que él forma parte, por lo cual aprovechamos esta coyuntura para describir el todo. El baile es solo la parte motora y recreativa. Es una danza que se baila por parejas que se sustituyen, frente a una imagen de niño que representa al Niño Dios. Así, el bunde es la ceremonia popular que en esta región se celebra con motivo d la fiesta de Navidad, la cual se prolonga desde el 24 de diciembre hasta el día de Reyes, seis de enero.

El baile mismo es sencillo. Como instrumentos se usan un cajón que se golpea con dos baquetas a un tiempo, un tambor que se toca con las manos y un par de maracas. El cajón tiene su lugar único en este baile, pues ningún otro acompañamiento lo usa en el país. Es un cajón cualquiera al que solo se le exige clara sonoridad. Consta el baile de una sola figura. La pareja comienza frente al "niño", a unos cinco pasos de él. Con los brazos un tanto levantados se dan cuatro pasos regulares hacia adelante, haciendo una ligera flexión o saludo en el último paso a la vez que se da media vuelta y luego, espaldas al niño, se dan otros cuatro pasos hacia atrás, otra media vuelta y se regresa adonde está la imagen como la primera vez. A veces la vuelta se hace hacia afuera, otras se hace hacia adentro. Re-

pitiendo este ejercicio se continúa indefinidamente hasta que una nueva pareja reemplaza a la que baila. El baile tiene toda la traza de una simple danza religiosa; nada excitante ni sensual, aunque sí alegre y continuamente animada de real fervor. Los instrumentos repiten la misma percusión, sin adornos ni independencia, de modo sincronizado e indefinido. Cantan una solista y un coro. Los tocadores se sientan y tocan al lado del niño; la solista y los coros a un lado y los bailadores al otro, sin formar circunferencia como en los otros bailes de tambor. Se debe esta formación a que el baile es de ir y venir en línea completamente recta. Las melodías, aunque distintas para cada canto, son siempre de la misma medida y ritmo, de dos tiempos, 2/4 con pronunciado acento en el primero y débil en el último. Las otras tonadas que intervienen no se bailan, son del tipo villancico, como explicaremos luego. Este bunde no tiene nada del baile profano que con el mismo nombre nos mencionan las crónicas y nos describen autores que han registrado danzas de tipo negro en las regiones colombianas.

La festividad navideña que lleva el nombre de bunde implica una especie de exvoto o devoción cumplida tradicionalmente por un grupo de personas, alrededor de una familia, que lleva la direción mientras la unidad de ella se mantenga. Sin un jefe de familia con bastante dignidad para ello no se concibe un bunde; pero felizmente esa dirección nunca falta. Esta familia sirve de guarda del Niño todo el año. La actividad del bunde se inicia el ocho de diciembre con la colecta de las limosnas que han de formar un fondo suficiente para la celebración total. Los fieles van de casa en casa por las noches, llevando una urna adornada con papeles de color, en forma de banderitas, flores, gallardetes, etc., sobre la cual colocan la imagen del Niño Dios. Dineros y especies se colectan así hasta el día 24. La última casa es visitada el 24 en la mañana. Se escoge un hogar unido en matrimonio y allí se guarda píamente la imagen hasta por la noche. Durante el período de las colectas se escoge el grupo de padrinos de la festividad, ad-

mitiendo a los que se brindan por mandas que deben y nombrando directamente el resto de ellos.

El 24 a la prima noche comienza el bailoteo en casa del o de los mayordomos. Allí se halla un nicho ricamente adornado, en el cual reposará el Niño hasta el día seis de enero. Además, mesas en profusión se hallan dispuestas para ofrecer a los concurrentes viandas y refrescos, golosinas, chichas y licores, según el "ritual" navideño. Numerosos "músicos" asisten para reemplazar a los que sin duda se han de fatigar,y también una o varias buenas cantalantes. Pronto el baile se enardece y las horas transcurren hasta que se aproximan las doce. En este punto los asistentes salen a la calle en medio del canto, los cohetes, velas encendidas que llevan las mujeres, fuegos y luces de artificio (como en las tunas santeñas) pero sin tambores y sin bailar. El aspecto es el de una procesión. La cantalante inicia la tonada propia del momento, llena de inquietud y finura, que reclama el encuentro del Niño. Hela aquí:

Cantalante:

Decime Niño, decime
decime cuándo amanece
Rompee...rompee...
rompe los cielos rompee

Coro: rompee... rompee
rompee los cielos rompee

Cantalante: Decime Niño, decime
decime cuándo amanece

Y así prosigue la tonada, con una melodía patética y muy libre, hasta que se llega a la casa en donde se custodia al niño. La dueña de la morada, ya prevenida, toma al Niño en sus brazos y lo presenta a la que encabeza la procesión, cruzándose frases delicadas, como éstas:

La que entrega:

Tome señora esta rosa
que de mis manos se ofrece,
quisiera que fuera de oro
como usted lo merece.

La que recibe: Oh! rosa de Alejandría
tan linda en este día,
hoy te recibo
en paz y en alegría

Luego la procesión regresa presidida por la mujer que recibió el Niño y que lo lleva en brazos con manifiesto sentido maternal. Durante el recorrido de regreso cantan un largo y tierno son, especie de canción de cuna, cuyo solo casi no varía de texto mientras se repite el estribillo:

Solista: Llora mi niño, llora mi amado
Coro: mi niñito llorando!
Solista: Ay! la perla que en tu concha...
Coro: Mi niñito llorando
Solista: Llora mi niño, llora mi amado
Coro: Mi niñito llorando, etc., etc...

Al llegar a la casa de los mayordomos un niño y una niña, arreglados para representar a San José y a la Virgen, esperan sentados en sitio escogido para recibir al Niño Dios. La entrega se hace sin palabras, y ocupando todos sus puestos, comienza la ceremonia de adoración, desfilando solo las mujeres, por pares, cantando cada vez, seguidas del coro, este villancico:

Vengan los pastorcillos
vengan aquí a adorar
al Niño que ha nacido
debajo de un portal.

Luego se verifica la parte que llaman **loas,** en la cual las mujeres desfilan una a una frente al niño y le improvisan o memorizan villancicos, declamando primero sola y luego cantando en coro. Las coplas son por este estilo:

Esta noche es Noche Buena,
noche de no dormir,
La Virgen está de parto
y a las doce ha de parir...

La Virgen está lavando,
San José está tendiendo,
y el Niño está llorando
de este sol que está haciendo

Abundan las coplas de sentido picaresco en que no falta la acidez gitana, como éstas

Yo soy una pobre gitana
que vengo de Egipto a aquí
y al Niño Dios le traigo
un gallo quiquiriquí...

San Juan y la Mardalena
se fueron a cortar bejuco,
las avispas los picaron
y San Juan perdió el guayuco... (1)

Cada oferente tiene que llevar una copla diferente a la de las otras.

Terminadas las loas u ofrendas vuelven a desfilar las mujeres de dos en dos, realizando un breve baile que llaman la "bámbara", el cual consiste primero en unos pasos en arco de circunferencia y luego otros haciendo ademán como de sentarse, mientras cantan en coro el siguiente sonsonete:

Ay la bámbara nueva yo no la sé,
ay la bámbra nueva yo no la sé,
(pausa)
Ay daré una vuelta y me sentaré
ay daré una vuelta y me sentaré...

(1) Calzones, en este caso. Originalmente, cubresexo(en forma de bolsa).

Con esto termina la parte ceremonial. En seguida se instala al Niño en su nicho y la fiesta empieza con el mayor regocijo. En adelante participan activamente los hombres. Se sirven los tamales, las lechonas y demás viandas y refrescos o estimulantes y el baile del bunde reaparece, para no cesar, excepto en horas de trabajo urgente, sino el día de Reyes. Tardes y noches enteras hasta casi al amanecer se baila en ese lapso y ninguna otra clase de diversión se efectúa en esos días, pues se corre el riesgo "de que el Niño Dios se queme". Comidas y bebidas no deben faltar en todos esos días.

De este bunde nos llaman la atención algunas cosas. La primera es que en la república de Panamá no habíamos encontrado antes una forma realmente popular o rural propia de celebración de la Navidad. No habíamos encontrado villancicos nativos y no habíamos visto los tambores mezclados a una celebración de carácter devoto. Fue, pues, una revelación lo de Garachiné. De otra parte, las melodías son muy variadas, pues cada fase de la ceremonia y cada tipo de copla tiene su tonada. Las que no se bailan son un tanto "amensurales", o sea que la medida es indefinida, del gusto de la cantadora. Contienen un gran fondo de ternura y de poesía, que ni la letra ni la música pueden expresar tanto como la misma calidad de las voces líderes del grupo, y sobre todo la de la cantalante, verdadero dechado para esta clase de canto. El coplero del baile es alusivo al tema navideño o por lo menos contiene motivos bucólicos. Ejemplos:

Romperá, romperá...
lucero del alma, romperá

Ajé los pajaritos.
de noche no ven...

Loro, lorito
tendeme tús alas
amarillas y verdes,
la flor colorada...

Algunas de ellas bien pueden ser reminiscencias mágicas. Pero las melodías son siempre de un gran encanto. Las anima a veces un aire de himno, otras, de canción tierna.

Si tenemos en cuenta, como dice Manuel Zapata Olivella y otros, que nuestros bailes y cantos de tambor son derivaciones del "bunde", tomándose con este nombre la danza negra primitiva que ha sido estudiada en Colombia, de sentido pagano o antropológico, puede considerarse extraño que se haya dado ese nombre entre nosotros a una danza vinculada a festividad religiosa y que las formas más cercanas a la original, como las danzas del tambor y del bullerengue, no lo hayan conservado. Quizás nuestro bunde lleve ese nombre solo por la presencia de los tambores y porque al fin y al cabo es una danza y festividad de negros. Significativo es que una vez oímos a un colombiano que incidentalmente presenciaba un tamborito nuestro, decirnos: "estos **bundes** de Uds. son bellísimos". Pero el folklore es así, cosas del pueblo, tengan o no explicación.

El juego y los Tambores Congos

Introducción. La especie Congo en América y en Panamá. La organización "congo". El tema del Juego: la lucha por la libertad. Los personajes del drama. La jerga o lenguaje congo. La representación o juego. Los bailes. Comentario final.

Introducción. El tema de los Congos, no obstante el enorme interés que él tiene tanto en el campo histórico como en el folklórico y artístico, no ha sido hasta el presente motivo de un estudio comprensivo. Que sepamos, aparte de una que otra nota o comentario periodístico, lo único que existe publicado sobre el tema es un pequeño estudio del escritor y poeta Víctor M. Franceschi, en el cual resume el texto de una conferencia que dictó en la Casa del Periodista y luego en la Universidad, la Profesora Felicia

Santizo (1). Motivó esa conferencia las presentaciones de unos bailes congos que trajo la profesora, y tuvimos el privilegio de oir la una y ver los otros. Convenimos en que son acertadas las más de las nociones de orden histórico, social y económico que nos ofrece la señora Santizo a través del comentarista Franceschi, sobre el tema. Tales nociones son sencillas y del dominio público. La cronología de los hechos que según ellos inspiran la representación, no la creemos exacta y será motivo de discusión más adelante. Pero el estudio, aunque incompleto y discutible, tiene el mérito de haber dado las primeras informaciones sobre el tema e intentado un examen. Es de lamentar que ese estudio sea tan limitado, pues hay una cantidad de interrogantes que al estudioso interesan y creemos que la Profesora Santizo las hubiera podido resolver, ya que ella es de Portobelo, centro congo, ha convivido largamente con ese elemento, es profesora de música y versada en las ramas de la sociología, la pedagogía y el folklore, según curriculum vitae que da el propio Francesihi (2). Por nuestra parte confesamos poca competencia para esos estudios, especialmente por no haber tenido las oportunidades adecuadas para adquirir las informaciones necesarias en el campo. Consideramos, además, que un estudio integral del tema no es asunto de aficionados ni de especialistas de una rama, sino trabajo de equipo en donde figuren el historiador, el folklorista, el etnólogo, el musicólogo y el coreógrafo. En otras palabras, la empresa es propia solo de Universidades o Institutos.

La especie Congo en América y en Panamá. Una de las observaciones que hacemos al trabajo de Franceschi y doña Felicia, ya comentado, es la falta de información adecuada sobre el origen y la ubicación continental del patri-

---

(1) Víctor M. Franceschi: Los negros Congos. Revista LOTERIA 2ª época, Nº 51, Febrero 1960, págs. 93-107.

---

(2) La Profesora Santizo vivió sus últimos años retirada del Magisterio, en Cuba, en donde murió en 1966.

monio congo, lo cual da la errada impresión de que él sea una tradición exclusivamente "panameña" y que la motivación fue dada solamente por el oprobioso régimen de la esclavitud. Sabemos que la cosa no es tan simple. En el tema congo panameño hay tres elementos que es preciso analizar separadamente antes de integrarlos. 1) el baile, motivo folklórico de caracter dinámico; 2) el drama, inspirado en la tragedia de la esclavitud, motivo histórico; 3) la hermandad y organización congo, motivo antropológico social. Ahora bien, los más o la totalidad de esos elementos se hallan dispersos aún por la América que sombreó la trata y la esclavitud de los negros y se halla también en la misma Africa actual. Lo que incumbe, pues, es caracterizar el tema tradicional entre nosotros, pero sin desvincularlo de la historia y la antropología generales.

Los especialistas nos dicen que los mayores contingentes negros venidos a América procedieron de la costa de Guinea y de la gran cuenca del Congo. Las culturas de los pueblos de esas áreas, muy definidas y ricas de motivos, han sido identificadas en numerosos grupos negros hoy existentes en América. La Bantú angolo-congo, la más importante para nosotros, la yoruba, la fanti-ashanti y otras, dejaron en América la cepa de sus dioses, sus ritos, organizaciones tribales, costumbres, folklore, etc., que toda la férula colonial no pudo erradicar completamente. Es allí donde tenemos que buscar las fuentes remotas de lo negro, naturalmente sin omitir lo circunstancial e histórico ocurrido en nuestro continente. Investigaciones de esta clase, en relación con lo panameño, son escasísimas todavía. Sin embargo, las primicias de trabajos ya intentados, con bases en lo general, nos indican que en nuestro Istmo fueron los pueblos de Guinea y del Congo los que vinieron en mayor número, sin desestimar los menores aportes de Mandingas (Sudán) y otros. Los grupos guineos y congos trasladados a América coincidían en algunos rasgos culturales: culto de los tambores, organización social con eslabón totémico, organización política compleja, reyes, cortes pomposas, dominio matriarcal, profundo apego a la libertad y tradición de

luchas fieras entre sí y contra los primeros invasores extranjeros de sus reinos. Estos rasgos se asociaron y fundieron desde un principio para caracterizar nuestros primeros grupos negros y difundirse entre los que fueron viniendo después. Los ritos y cofradías de los congoleses han debido ser uno de esos rasgos salientes. Ellos proceden, pues, directamente de Africa, y aunque han podido sufrir transformaciones y adaptaciones en cada lugar de América, no fueron creados en su suelo. Se hallan identificados como pertenecientes a la cultura bantú que domina la gran hoya geográdica del Congo (1). De allí proceden los patrones que han poblado nuestro hemisferio bajo diferentes nombres y formas: cabildos, cofradías, reisados, embaixadas, candombes, maracatús, reinados, CONGOS. Y si en algunos países han desaparecido sus restos, como en los Estados Unidos, Perú, Argentina y Paraguay, donde los hubo, en otros constituyen tradición vigente: Cuba, Haití, Jamaica, Brasil, Colombia y naturalmente, Panamá.

No podemos señalar con exactitud cuál fue todo el área panameña que ocupó en el pasado la tradición de los congos. Testigos presenciales nos aseguran que hasta hace unos cuarenta años varios grupos de gente prieta constituían comparsas aquí en la Capital, en el antiguo barrio de El Granillo, y que hasta en la calle 14 Oeste, cerca del mar, organizaban bailes y actividades típicas de congos. Hoy los grupos que quedan activos son los de la provincia de Colón, con sus firmes aunque pequeñas agrupaciones de la "Costa Arriba", cuyo centro es Portobelo, y de "Costa Abajo", cuyo núcleo es el pueblo de Chagres. Sabemos que con menos constancia se celebran congos en Escobal (los hemos visto) y muchas otras comunidades de la orilla del lago Gatún y también en La Chorrera y Chepo, en las secciones de estos distritos que colindan con la provincia colonense. Los primeros congos que nosotros observamos eran venidos de Palenque, pueblo de "Costa Arriba", cierta ocasión en que celebraron su noche de congo en un patio muy dis-

(1) Fernando Ortíz, op. cit., vol. III, pág. 430.

creto del barrio del Marañón, en la Capital. Los que mejor conocemos hoy y con quienes hemos tratado bastante son los de Piña, Costa Abajo, y los de Portobelo, de la Costa Arriba. De estos últimos hay una pequeña comunidad en la misma ciudad de Colón que cultiva con fidelidad y fervor la tradición. Además, en la misma ciudad de Colón abundan gentes de la región rural que forman a veces sus buenos congos. El carnaval de la ciudad atlántica está ganando vistosidad creciente con el aporte de estas agrupaciones de color.

La organización "congo". En todos los países americanos que antes mencionamos, estas danzas o comparsas son aspectos o resultado de algo más básico: la organización social de lo que puede llamarse la sociedad o hermandad congo, que antaño tuvo existencia y función real y hoy es más bien solo tradición y simbolismo. La estructura, aun cuando solo figurada, de nuestros congos, revela esos antecedentes culturales. Júzguese un poco por las dignidades, categorías y figuras de la organización de un grupo congo cualquiera. La Reina es la primera figura, la autoridad más alta, como recordando el sistema matriarcal. Desde chica una niña de dotes particulares es "educada" para Reina. Entereza, don de mando, habilidad para el baile, son virtudes que se tienen en cuenta, y una vez consagrada, es Reina de por vida. Conocemos una que es poco menos que ciega, lo cual no obsta para el ejercicio de su dignidad. El Rey, su esposo, le sigue en jerarquía y autoridad. Vienen luego los príncipes y las princesas (mininas). Siguen los funcionarios con diferentes rangos y por último la comunidad, compuesta de representantes de animales, con sus nombres: chivo, gusano, gallote, etc. entre los hombres; gallineta, yolofa, tortuga, sagaña y demás especímenes de la zoología, entre las mujeres. Quizás sean recuerdos totémicos. Completan el clan figuras ultraterrenas, como diablos, ángeles, ánimas, secuela tal vez del sincretismo religioso. Una cohesión, firme disciplina y principio de autoridad y obediencia mantienen la vitalidad del grupo.

La principal manifestación de vida se observa hoy en la época y las actividades del carnaval, que comienzan el 20 de enero y acaban el miércoles de Ceniza. Pero el espíritu cofrade se mantiene todo el año, gracias sobre todo al acatamiento de los "súbditos" a la Reina y a la personalidad y atracción que distinguen a tal personaje. Estas cualidades y el ejercicio de la autoridad real han podido ser observados por nosotros en "sesiones" de congos a las que hemos podido asistir.

La cofradía congo debió ser una especie de célula política y administrativa en sus buenos tiempos, pues aún se conservan vestigios de aquellas atribuciones y prerrogativas. Se nos informa, por ejemplo, que durante el **régimen congo** que se mantiene en el período carnavalesco, con la benevolencia de las autoridades civiles, la Reina y el Rey, asistidos por sus lugartenientes, cobran contribuciones, imponen multas, arrestan y sancionan a los que delinquen o transgreden la ley congo en esos días. Incluso faltas cometidas durante el año y que a juicio de la Corte no han recibido el justo castigo, son sancionadas por ella. Amarrar el "delicuente" a un árbol o imponerle multa o rescate es la pena más común y los fondos se destinan a la fiesta, sirviendo todo ello a la recreación general.

Estas prácticas, llevadas a cabo por negros de los arrabales urbanos, entre quienes la tradición y la moral han sufrido quebrantos, degeneró en abusos y verdaderas molestias para ciudadanos de la vecindad que nada tenían de común con tales diversiones. Fueron frecuentes los casos en que una pequeña horda de congos, o pseudo-congos, apresaba una pacífica persona que se acercaba en plan de curiosidad, la llevaba amarrada a la presencia de la Reina, la cual le imponía un rescate, y solo le daba libertad cuando lo pagaba. Una misma persona, a veces, sufría más de una molestia si no podía mostrar un "salvoconducto". Otras pandillas de congueros, reales o simulados, por su cuenta y riesgo se dedicaban a asaltar residencias modestas del vecindario y se llevaban objetos, viandas, frutas y aun comidas ya preparadas. Todo esto tuvo por consecuencia medidas poli-

civas severas y restrictivas que culminaron con la abolición de los congos dentro de las áreas urbanas, especialmente las de la Capital. La tradición habría desaparecido si no es porque en la costa y en el interior de Colón, algo aislados y poblados por descendientes de legítimos congos, se ha mantenido como diversión rural casi única.

En la actualidad se trata de estimular la vigencia de esa tradición, como elemento integrante del aporte cultural negro. Los departamentos oficiales y especialmente las escuelas se empeñan en ello y tal propósito merece aplauso. Es claro que para llevar los congos a los espectáculos y festivales públicos, nuestra cultura actual demanda algunos "recortes" y atenuaciones, pero lo social y significativo del congo se ha salvado y está constituyendo un elemento de atracción y de estudio.

El tema del " Juego": la lucha por la libertad. Lo que ha granjeado al juego congo la estimación honda de nuestro público, como "cosa panameña", es la dramatización, un tanto burlesca pero viva y dolorosa, de la lucha heroica sostenida por los negros esclavos contra la inhumana opresión y maltrato, que privilegiados y autoridades coloniales les impusieron a lo largo del régimen español. Estas luchas, consagradas por la peripecia de los "cimarrones", son consideradas por el panameño como un aporte del africano a nuestra cultura política, como una simiente gemela de la que también nos legó el indio autóctono y de las cuales arranca nuestra tradición de amor y celo por la independencia y la libertad. Hasta donde llegan nuestras informaciones, estos bailes y prácticas de las cofradías congos no se hallan en otros países asociados a sucesos políticos o históricos locales, o al gran tema de la libertad. Si es así, el congo panameño puede reclamar un mérito singular, que es el de haber vinculado una herencia africana a sucesos raizales de la historia nacional. Esto no sería extraño porque la disposición del negro trasladado a nuestro suelo y en general a América era de tendencia libertaria, "tan buen trabajador como mal esclavo", dicen las crónicas, y era

también ritual y pomposo. Tales características, nos dice Ramos, eran "evidentes supervivencias históricas de antiguas epopeyas angolo-congos, con sus ceremonias de coronación de monarcas, las luchas de esas monarquías unas con otras y contra el invasor portugués y otros varios episodios (1). Cimarrones entre nosotros, kilombos en el Brasil, rebeldes en toda la América teñida de africanía, en todos ardía el mismo anhelo de libertad y justicia. Eso explicaría bien el sincretismo congo-cimarrón de Panamá.

Nuestra opinión por hoy, basada en el modesto saber histórico que tenemos, es la de que el episodio que inspira el juego de nuestros congos, fue la lucha fragosa que en el siglo XVI libró el cimarrón contra el régimen colonial español, lucha en la cual se inmortalizaron jefes negros como Bayano, Felipillo, Antón Mandinga, Domingo Congo y otros. Sin embargo, los historiadores deben decir la última palabra. La profesora Santizo pareciera disentir de nuestro credo. En su trabajo antes mencionado la autora advierte que no puede precisarse la cronología del motivo histórico del juego; mas da lugar a pensar que la época sería la coyuntura entre el siglo XVIII y XIX. Dice ella: "la gesta comenzó un 19 de enero, no estamos seguro del año". Pero a continuación habla de que mientras Simón Bolívar imploraba al Congreso de Colombia la abolición de la esclavitud, en Panamá el fenómeno era diferente, pues no obstante la discriminación racial, no existía la segregación ni el aislamiento, lo que entre otras causas favoreció la emancipación de los esclavos". La asociación es inoportuna, entre la acción de Bolívar y cualquiera gesta negra panameña, pues no existe coincidencia histórica alguna de esa clase. Franceschi, refiriéndose al suceso inspirador, dice en su pequeño estudio que "este acto ha debido ocurrir mucho antes de 1851, fecha en que mediante una ley expedida por el Gobierno del Istmo se dio libertad a los esclavos". Es decir, que aun cuando ubica el episodio "mucho antes de 1851", lo asocia en cierto modo a la época de la Indepen-

(1) Op. cit., páp. 306.

dencia suramericana. En ningún punto dejan ver estos escritores que el motivo dramático del juego de los congos es la bien conocida hazaña de los cimarrones, ocurrida tempranamente, durante los últimos dos tercios del siglo XVI a la cual nos referimos en capítulo especial de este trabajo. Verdad es que en el curso de los siglos posteriores, hasta los días de la Independencia, no faltaron fugas y actos de insubordinación, pero sólo como hechos individuales, sin la trascendencia que hemos dado a la gesta de los cimarrones Por lo tanto queda en pie, hasta que se demuestre lo contrario, que el hecho inspirador del drama congo fue el que ya hemos indicado, de los cimarrones, en los comienzos mismos de la colonización.

Los personajes del drama. Como podrá verse, los personajes del juego representan a los que la historia señala como actores del lado de los usufructuarios de la esclavitud, a los organizadores y conductores de la lucha por parte de los rebeldes negros y aquellas figuras imaginarias o míticas que en sincretismo religioso habían asimilado los negros, y con los cuales los esclavistas pretendieron siempre domeñar sus espíritus crédulos o supersticiosos.

LA REINA es el principal personaje del elenco. Aparece en la escena vestida de amplia falda o pollera sencilla, de colores suaves, blanca blusa que a veces imita la de la pollera y va con pies desnudos como los demás personajes del conjunto congo. Lleva una alta corona, muy típica. Su gracia, su exquisito dominio de los bailes y su prestancia son imponentes. Lleva un nombre que es hereditario. María Mercé es el nombre de la actual Reina de Cerro Brujo y en congo se la trata de "Miseñodo". En la sociedad congo ella organiza el juego, dicta los decretos, dirige la fiesta, impone los tributos (en particular, cobra por el privilegio de bailar con ella) y en escena es el centro de atracción. Representa a la mujer fuerte que guió el éxodo y administró el gobierno y la justicia en el "palenque" o establecimiento de los fugitivos en la selva, mientras su esposo el Rey y los varones hábiles libraban las batallas. Si el Rey puede dictar sentencia, la última palabra en materia de

justicia corresponde a la Reina. En su papel justiciero no vacila para condenar a su propio hijo a la pena máxima cuando se descubre que éste ha traicionado a sus hermanos. Bien razonable parece considerar su predominio, como vestigio de la cultura matriarcal.

JUAN DE DIOSO es el personaje que sigue en importancia. Es el nombre del REY, esposo de la Reina. En la escena lleva corona vistosa, bastón de mando y faja de color con insignias. Viste pantalón negro con una pierna arremangada, camisa blanca y corbata con el nudo hacia atrás. En la sociedad acompaña a la Reina en todas sus labores, los desfiles, las fiestas, cobro de cuotas, etc. Representa al señor de la guerra, de la estrategia y de la economía; al jefe decidido que con la Reina dirigió la escapada y luego encabezó la lucha. Se dice que era el personaje invisible, pues la estrategia lo obligaba a andar con suma cautela, ocultándose y tratando de burlar o sorprender a los adversarios. Recordemos que en el resumen que dimos sobre la historia de los cimarrones figura como jefe un Juan de Dioso (deformación conga de Juan de Dios).

PAJARITO, hijo de la Reina y de Juan de Dioso, es Príncipe. Viste una túnica corta amarrada en la cintura, con mangas rojas u oscuras. Como príncipe, lleva una corona y como "pajarito" una pluma simbólica, de color vivo. En la escena es el personaje más inquieto entre los inquietos, va sonando constantemente un silbato, se entra y sale por todos lados, dirige la danza, en la cual es el más endiablado y acróbata de los bailadores. Observa y guía al grupo en la llegada y en la partida. Representa al negro arriesgado que exploraba el campo, descubría al adversario, atisbaba sus movimientos y señalaba a los fugitivos el lugar más seguro para establecer sus palenques. Pero tiene un final infamante, pues se deja sobornar por el perseguidor y revela a éste el sitio en que se ocultan sus hermanos, por lo cual es ajusticiado.

JUAN DE DIOSITO es un menor, hermano de Pajarito, príncipe también, edecán o guardaespaldas de la Reina.

Viste igual que su hermano y es como él un furioso bailarín. Representa lo que es en la escena: un personaje de Corte.

LAS MININAS son dos niñas, hijas de la Reina, con vestidos distinguidos y coronas; grandes bailarinas, son personajes de adorno en el séquito real. El título Mininas (de Meninas), visiblemente, es de origen español.

AGARRADO es un personaje que en la escena se distingue porque lleva una soga en la mano y se hace acompañar de uno o más esbirros, con ganchos en las manos, llevando delante algún prisionero. Representa la temible autoridad policiva. Apresa los delincuentes y sospechosos y asegura el cumplimiento de la ley. Se cuentan anécdotas sobre el ejercicio severo de su autoridad, que supera a la del Regidor del lugar en los días del reinado. Su función es policíaca, pues las sentencias las pronuncia el Rey o la Reina.

BARRECONTO: Barre con todo, es un personaje que siempre va cargando objetos en las manos o prendidos a la cintura: frutos, armas, ollas de cocina, aves etc., que siempre ofrece a la Reina. Representa al piquete de negros encargados de aprovisionar la hueste de útiles y abastecerla de alimentos, hurtando, asaltando y arrasando a los pueblos no congos durante la lucha.

EL CAZADOR, con atuendo significativo, simboliza la inteligencia de las milicias y el verdugo, especializado en la caza y acusación de espías y traidores. El es quien detiene y por sentencia real da muerte a Pajarito.

Agarradó, Barrecontó y Cazador son los que en una fiesta de congos se ocupan de "amarrar" a los forasteros o curiosos para llevarlos ante la Reina y lograr de ellos rescates.

HOJARASQUIN es un actor que aparece tarde en la escena, vestido totalmente con hojas de palmeras, con lo cual ha querido mimetizarse. Su actuación es cómica y breve: mientras baila, un diablo que allí aparece le infunde tal terror que cae con temblores y por poco muere en pa-

roxismo. Algunos dicen que representa al negro que se perdió del grupo y gracias al camuflaje encontró el palenque después de pasar mil riesgos que lo volvieron muy nervioso. Otros dicen que representa a los "negros machos" que peleaban contra los perseguidores y para venir al palenque se disfrazaban con plantas. El atuendo es de lo más llamativo y original.

EL ESCLAVO es un negro desarrapado, de aspecto idiota, que representa el último grado de miseria física y moral a que ha llegado el paria negro. Lo lleva un amo encadenado y le da fuetazos constantes mientras se le hace trabajar.

EL LETRADO es un personaje que esporádicamente aparece en escena. Representa al negro entendido en las leyes congas, y sirve de consejero al Rey. Es quien conoce los secretos del Reino.

Por último viene la turba rasa, compuesta de mujeres y hombres. Estos últimos visten de mamarrachos, algunos semi-desnudos, llevan palos, ramas, oriflamas, máscaras, antifaces o rostros pintarrajeados, siempre con los colores típicos blanco y negro; con figuras realmente estrafalarias y capaces de infundir pavor. Las mujeres, en cambio, visten decentemente en la escena, con telas brillantes y van todas curiosamente tocadas con bellos racimos de unas flores que llaman "canitolenda" (1), las cuales tienen la particularidad de no caerse al secarse y aparentar flores de pollera. Como ya dijimos, todos los rasos, hombres y mujeres, llevan nombres de animales y según parece hay también distinciones algo disimuladas, pues pudimos observar cierta vez que el **conejo** tiene superioridad sobre el **gallote**.

Por parte de los blancos existen unos pocos personajes: EL HOLANDES, en algunos grupos, EL TROYANO o EL GALLEGO en otros, representan al amo, al negrero y perseguidor, quien con talante odioso aparece en escena. Ataca a uno que otro negro, se entiende subrepticiamente

(1) Probable fonética conga de **carnestolenda.**

con Pajarito e intenta apresar un grupo de negros, sin lograrlo, porque éstos se escapan diestramente.

Otros personajes negreros menos visibles que suelen aparecer llevan nombres despectivos, como Capitán Vapol, Capitán Morisqueta, Madama Loca.

EL PADRE o sacerdote, aparece solo en el episodio llamado el bautizo de los diablos, muy al final de la representación, generalmente al día siguiente de la noche de congos. Representa al catequizador, al personaje que con su mesianismo trataba de apaciguar al esclavo y convencerle de que su destino era sufrir y obedecer, pues por ese medio se libraba del diablo y ganaba el cielo.

EL ARCANGEL es uno de los personajes irreales o imaginativos con el cual se halagaba a los esclavos, asegurándoles su protección contra el temido lucifer, si eran sumisos.

EL DIABLO es el principal de estos personajes imaginados. Con una presencia muy realista, vestido de malla roja, con cuernos y uñas, cola, alas y disfraz, trata de llenar su cometido, que es aterrorizar a la horda y ayudar a mantenerla sometida. Fue el gran auxiliar del catequizante y del amo.

LAS ANIMAS aparecen también en el episodio final, con el arcángel y el o los demonios. Escenifican algo como el juicio de los pecadores, pues aparecen atemorizadas, en lucha contra el diablo y buscando el amparo del angel y los exorcismos del cura contra los espíritus.

LA MUERTE representa su papel: hacer de los vivos ánimas para abastecer el infierno y si salvan, el cielo.

La jerga o lenguaje congo. Usan los personajes congos en los días de su reinado y especialmente en la fiesta, una jerga que ellos llaman "lengua congo", a la cual le dedicaremos algunas consideraciones. Debe saberse que los negros en Panamá perdieron muy temprano sus lenguas o dialectos. La lengua de los amos les fue impuesta rápida y drásticamente, y aun los libertados, por el trato frecuente

con los blancos, fueron abandonando pronto sus léxicos de origen. El habla del negro de hoy no difiere en nada de la parla de los demás habitantes. Existe en Panamá un buen número de vocablos de procedencia negra, pero nos parece que en número muy inferior al de otros países, lo cual coincide con nuestra tesis de la temprana transculturación del africano. El tema se lo pasamos a los filólogos.

El lenguaje congo es una jerga artificiosa pero indudablemente enraizada en la tradición, aunque tiene a veces algo de improvisada. No es un dialecto y por lo tanto sus elementos pueden sufrir variaciones de un individuo a otro y hasta en el mismo individuo en diferentes momentos. Es un castellano expresamente deformado, por razones de estrategia en los mismos tiempos de las luchas o posteriormente para la imitación o representación de los sucesos originales. Este lenguaje es corriente y obligado en toda la actuación conga, de modo tan natural que él da la impresión de ser una lengua usual y doméstica. Apenas puede uno figurarse que fuera del ambiente congo el individuo sigue conversando en el castellano corriente del pueblo. Nosotros pensamos que esa especie de "patois" contribuye mucho al "elan" o transfiguraciones que caracterizan la danza y toda la acción del suceso congo.

El vocabulario, la fonética y la elocución, se caracterizan por tres factores principales: uno, quizá el menor, es la existencia de fonemas extraños al español y que son o se asemejan a fonemas africanos: cutú, ñañá, angué, curepe etc. El lego nada colige de ellos y necesitan verdadera traducción. Un segundo factor es la deformación expresa del vocablo español, también con el objeto de asemejarlo a la fonética negra, por lo menos tal como el grupo entiende ésta: así, dirán **sao** por sé, **pinga** por piña, **puquí** en lugar de por aquí, **cucuñera por** compañera etc. Y el tercer recurso, el más difícil y cómico a la vez, es la inversión absoluta del sentido de los términos, es decir, el uso de un vocablo o frase con sentido precisamente opuesto al gramatical. Así dirán que **ta morío** por estar vivo; negro significa blanco, venga quiere decir vaya, malo es bueno,

querer es detestar, y así sucesivamente. Es tal la facilidad, la fluidez y naturalidad con que hablan y se entienden los sujetos, que apenas puede el foráneo aceptar que ese ejercicio lo haga el negro congo solo ocasionalmente. Hemos visto hablar sin tomar respiro por largos minutos a un congo de éstos, arengando en forma que más parecía un alienado que un ser normal, mientras el grupo de oyentes daba muestras de aprobación y reía en ciertos momentos. Manifiestamente este artificio de los contrasentidos debe tener su origen en los trucos o estrategias de las viejas luchas, destinados ya a confundir a los adversarios, ya a burlarse de los modos y usos blancos. Con este lenguaje revesado o antitético coincide el contrasentido de toda una mímica o serie de ademanes. Por ejemplo, en vez de saludarse con las manos o el abrazo, lo hacen "dándose los pies"; la corbata la llevan anudada en el cogote, usan el paraguas bajo techo y lo tiran para salir, y cosas por el estilo. Crudamente representa todo esto un código, al menos simbólico, hecho con la intención de despistar al blanco, a la autoridad, al amo. Estos trataron siempre de hacer que el negro aceptara su condición como algo irremediable. Dios les hizo fuertes y brutos para que sirvieran al blanco y nada más. Dios los premiaría o el Diablo se los llevaría, según que aceptaran o no su suerte. La rebeldía y la fuga eran crímenes que acarreaban penas de palos, hambre y muerte cruel. La preparación de cualquiera de esos actos necesitaba, pues, suma astucia. Hacerse ininteligibles y al mismo tiempo dar la sensación de que los negros aceptaban "ser unos verdaderos brutos", por no siquiera llegar a dominar la lengua, eran cosas manifiestas en aquel lenguaje y en aquella mímica de "revesinas". Pero además debía haber un goce en todas aquellas prácticas que no sólo intentaban confundir al odiado señor de horca, sino que constituían una sátira y burla contra sus costumbres y modales.

Para dar un ejemplo del lenguaje referido vamos a transcribir enseguida un trozo de grabación magnetofónica. Debe tomarse con cierta precaución por que el registro fue hecho en condiciones poco adecuadas, cuando un grupo de

congos de Portobelo y otro de Piña hicieron una presentación al aire libre en la Universidad. Se trata de una alocución por la cual una de las Reinas saluda a la otra y le dice la manera cómo vinieron, la complacencia de estar con ella y los suyos y el ofrecimiento que les hacía de una tonada. Un intérprete hizo la "traducción", que infortunadamente no se halla en la cinta, por lo que nos hemos visto obligados a recordarla nosotros, con cierta libertad. No podremos dar idea cabal del fonetismo y pronunciación; pero por lo menos indicamos dos tipos de sonidos: el sonido de **Y** es muy suave No se pronuncia Yo, explosivamente, sino Y...O (como iioo). La inflexión ON suena a la farncesa, con la n muy débil. Para recordarlo escribiremos tales emisiones en el texto: Y-O y **n.** He aquí la transcripción, seguida luego de la "traducción".

Oye, Micé, pónete y-ejo da y-o. A...y-o sao Micé Putó de Borrachate, de Pinga. Yo tene acutose pabresa en Guinea. Como sa ma consigue la buena muette de c'abrá la mutacion de la cutú mantenía, sei mía, y sa cutú ya no cutú, ya na juntao. Antonce a...y-o a puse con toa mi nengre a que adarara comino hacé un puceo puquí, purú curutera, putó cumino ata que me llega Cunumá. Cuando y-o te lleve en Cundumá y-o consigue araranao que so a utene. Son araranao de Saro Brujo. Saguro. Y ahora utene son la minga que y-o tene ma malo, sao, son la que tene mi colasón competamente cutío, sao, son la que tene la mala muette de mi alma. Como a y-o no le guta utene y-o tene una cunción que le va cuntá que se mama "lame la teta chupala". O-yo? o-yo? o-yo? Bueno:

Dale teta, dale teta, dale teta, dale teta.

Ña.....Ña.....Ña

Tene puru curutera, puru cumino,

puru cuntino puru curepe

purú curepe puru cuntera,

pururará...

Dale teta, dale teta, dale teta, dale teta...
Por eso vive llolando poque y-o lleve la mala muette
Por eso vive cuntando poque y-o lleve la mala muette

Dale teta, dale teta etc.

La traducción del "discurso", que nos hicieron aproximadamente, fue la siguiente:

> "Oye, Mercé (dirigiéndose a la Reyna), ponte cerca de mí. Yo soy Mercé, la legítima representante de Piña (aldea de la costa atlántica, de la región llamada Costa Abajo). Yo tengo mis dominios en Guinea. Como yo considero, es una buena suerte el de la costumbre mantenida de que seas de los míos, costumbre que debe ser siempre costumbre, para que estemos juntos. Por eso dispuse con todos mis negros que hiciéramos el camino y un paseo hasta aquí, por la carretera y por todos los caminos hasta llegar a Panamá. Cuando he llegado a Panamá he sido recibida por el Reinado de Uds. Nosotros somos del Reinado de Cerro Brujo, seguro. Y ahora veo que Uds. son los amigos más buenos que yo tengo, saben? Son los que tienen mi corazón completamente rendido, los que dan la buena vida a mi alma. Y como Uds. me gustan tanto, yo tengo una canción que les voy a cantar, que se llama "Dale teta, chupala..."

Oiganla... óiganla... óiganla... Bueno.

Nos explicaron que la traducción del título de la canción es "Dale cuerda", o sea, "dale fuego, toca esos tambores". El texto parece intraducible, y no precisa para quien oiga la tonada, pues la música y el ritmo son lo esencial. (1) Con esto dejamos aflorado el tema de los vestigios de la lengua africana, de sus implicaciones en el presente de nuestra cultura y del valor que tales estudios pueden tener.

---

(1) Como no hemos investigado más que un grupo congo no podemos decir si los demás tienen la misma jerga o si cada uno tiene la suya propia.

La representación o "Juego". El drama, o JUEGO, como los mismos actores llaman a su representación, contiene los motivos e incidencias que informan el episodio tantas veces mencionado de los cimarrones. La fuga en masa de los esclavos hacia la selva. El establecimiento penoso en la fundación, o lo que se llamó el palenque. La brava lucha de los hombres contra los perseguidores y la sabia colaboración de las mujeres. La confraternidad de los distintos grupos rebeldes. Los triunfos y las ruidosas celebraciones, en las que los bailes debían decir el ardor y la alegría del éxito. La conducta del negrero, el sufrimiento del esclavo, la traición de los propios miembros, la intervención de los espíritus, malos y buenos, en fin el himno del triunfo final. Tales episodios no son todos obligatorios y el grupo puede escoger el número y calidad que el elenco esté en capacidad de representar. No han de faltar los emblemas, los "slogans", los simbolismos, las improvisaciones. Se observa que los oriflamas llevan dos únicos colores, blanco y negro, los cuales pregonan que la lucha no era para exterminar al blanco sino para asegurar la convivencia armoniosa con ellos. Uno de los "slogans" advierte que "no hay enemigo negro". Alguna de las coplas proclama el sentido y el orgullo de lo propio, como la que dice: "siembren arroz colorao, mujeres, siembren arroz colorao". Es decir, cultiven nuestro arroz, conserven lo nuestro, no lo de los blancos. La diatriba contra la injusticia es palpable, como lo dice una de las coplas más alegres:

Los blancos no van al cielo
por una solita maña,
les gusta comer panela
sin haber sembrado caña.

Pero como decíamos, el número y la variedad de las escenas que se presentan en una noche de congos dependen del arbitrio de los congueros y de las circunstancias. El programa está lejos de lo estereotipado, de lo ortodojo. Pero siempre se ofrece un mínimo de episodios demostrativos del asunto histórico. Las escenas no tienen necesariamen-

te que ocurrir en el mismo orden en que las vamos a mencionar, pero este es el más común. Además hay buen número de incidencias que no describiremos en detalle, como son las frecuentes amenazas y asaltos de espías o esbirros de los negreros, que irrumpen en el congo para atemorizarlos, para robarles o secuestrar al que puedan, lo cual excita enormemente al conglomerado. También son motivos de gran efervescencia las cazas de blancos por parte de los negros. El prisionero es atado por las manos y el cuello y lo llevan a presencia de la Reina para que compre su rescate. Si algún extraño o curioso quiere presenciar la fiesta tiene que pasar por esa prueba y recibe luego un "papel" o salvaconducto, el cual debe tener a mano para evitar nuevos arrestos. La cancha o "toldo congo" se arregla de modo que al fondo haya un bahareque de pencas con una puerta, cerrada con cortina de color vistoso, tras la cual se halla la Reina y su Corte durante la primera parte de la noche.

La fiesta comienza con bailes de tambor y una que otra incidencia de arresto o de asalto. Entre los mismos congueros se produce una pugna por asaltar el recinto real con el fin de adquirir algún favor o privilegio de la Reina, y los guardianes tienen que evitarlo, en luchas muy pintorescas y a veces violentas, pero todo al son de tambores y bailes. A cierta hora aparece en escena Pajarito, quien explora el campo y fija el sitio que va a ocupar la Reina. Tras él asoma la Corte en medio de un gran bullicio de cantos y tambores. La fiesta empieza "oficialmente". Sube el entusiasmo cuando bailan el Rey y la Reina y luego Pajarito con las Mininas, el famoso baile "congo" "Pajarito vení a volá". Pajarito ejecuta proezas de verdadero bailarín clásico, dando saltos increíbles, carreras desaforadas fuera del escenario, giros turbulentos sobre un solo pie a ras del suelo, con la otra pierna y los brazos extendidos, imitación de "vuelo planeado" alrededor de la cancha y mil otras lindezas que enardecen al auditorio. Las "Mininas" no se quedan cortas, si bien las acrobacias son reemplazadas en ellas por destrezas y gestos de una plasticidad asombrosa.

Cuando se ha concertado con otro congo visitas mutuas, éstas añaden entusiasmo a la fiesta. Llegado el momento, el arribo del congo visitante es anunciado por el Heraldo o Pajarito del mismo, quien viene solo, como explorador, bailando y tocando su pito, y después de intercambiar saludos y bienvenidas mímicas con el de la sede, regresa adonde los suyos y los conduce al toldo de los anfitriones. La escena se enciende entonces y es de ver, como se dice, "dos congos juntos", cómo se mezclan y armonizan los dos coros y las dos baterías de tambores. El protocolo obliga a que cada Rey baile con la Reina del otro congo. Entre tanto los saludos con los pies dan la nota cómica. Bailan luego todos los personajes, hasta los "animales". Es particularmente llamativa la danza del Pajarito visitante que quiere rivalizar con el visitado. En adelante el baile es interrumpido por los diferentes incidentes o escenas, cambiando después de cada una, la tonada.

En una de las escenas aparece "el Holandés", amo que conduce a un negro marchando casi de rodillas, al cual le da de latigazos, mientras la víctima hace gestos como para cortar la caña. Un grupo de congos lo rescata y el Holandés huye, lo cual es motivo para un movido Tambor. Más adelante se realiza otra escena agitada. Un Diablo irrumpe y baila entre los gritos y el terror de los hombres y la osadía de las mujeres, quienes en este episodio muestran más entereza que los varones, pues bailan con el Diablo y lo ponen a raya con el auxilio de pequeñas cruces improvisadas, para justificar quizá el dicho de que "ni el diablo puede con ellas". Durante este zarandeo aparece Hojarasquín y comienza a bailar alegremente, cuando al encontrarse de improviso con Lucifer y verse amenazado por éste, cae con una violenta convulsión causada por el terror. Mientras algunos auxilian a Hojarasquín las mujeres ahuyentan al Diablo. Durante esta escena Pajarito subrepticiamente se entrevista con el Holandés y simula denunciarle el sitio del congo mediante el pago irrisorio de un guineo. Los congos tienen la guarda celosa de un tesoro raptado a los blancos y los "holandeses" asaltan el congo para rescatarlo. Pero la guardiana o llavera, una tal Madama Brown, da la

alarma a tiempo y los negros defienden bravamente el botín, expulsan a los asaltantes y prenden a Pajarito, el traidor. Llevado ante el Rey, es condenado. De nada le vale apelar ante la Reina su madre, pues ésta confirma la pena y los verdugos lo arrastran fuera; se supone que le dan muerte o se lo entregan al Diablo, quien no ha cesado de rondar por el sitio. El suceso se celebra con baile de las turbas, excitadas hasta el paroxismo, mostrando entonces la brutal energía de que son capaces, pero dentro de límites siempre tolerables. Sin embargo, la calidad de los bailes puede medirse por el calificativo que le dan a uno de ellos: el TERRIBLE.

Las incidencias continúan así, dando motivos para renovar a cada instante los bailes y las furias congas. Se nos informa que era también parte del acto montar cerca del palenque un simulacro de barco representativo de la nave negrera, lo cual daba lugar a escenas de lucha, ya que de él salían piquetes blancos que asaltaban al congo o los congos, atacaban la tripulación para apresar alguno y destruir la nave. El final siempre era el baile. La despedida del congo visitante es, naturalmente, grandiosa. Es posible que el final de estas fiestas, antaño, rayara en bacanal. Hoy la celebración concluye al día siguiente con un acto especial que le dicen el bautizo de los Diablos. Aparece en él el Arcángel, las ánimas, el sacerdote y unos cuantos Diablos. Estos persiguen a las ánimas, el Arcángel las defiende, los congos tratan de cazar a los diablos, cosa que es sumamente difícil por la violencia con que el Maligno se defiende, y el sacerdote busca el modo de bautizar a los diablos. Confabulándose todos atrapan a algunos diablos y entre fieros forcejeos los tienden sobre una mesa y allí el Cura los exorciza y bautiza, bajo la protesta de los infernales. Al final la turmamulta carga con los diablos atados y los vende en subasta pública, después de lo cual el baile generalizado cierra la celebración por ese día.

Los bailes. Aunque bastante hemos dicho ya acerca de los bailes congos, como la ubicación, cualidades generales y disposición, debemos aquí dar algunas notas adicionales puesto que sus ímpetus y simbolismo erótico los distiguen de

los otros bailes de tambor. También la nomenclatura, hemos visto, los diferencia un poco.

Recordamos que en estos bailes se usan cuatro tambores, uno de los cuales es la caja, que difiere de las corrientes en que ella está hecha de duelas, o adaptando para hacerla, un pequeño barril. Los tambores son hechos invariablemente de balso, pintado de negro y blanco, amarrados y templados como los tambores corrientes. La piel usada es igual que la de otros sitios pero añaden la de tigre. Los nombres están aquí invertidos: al grave le denominan SECO y a los altos HONDOS. Dicen los informantes que indistintamente pueden usarse dos Hondos y un Seco o viceversa. El que es impar, dicen, se coloca en el medio y los otros a sus lados. Ya apuntamos también que el coro se sitúa detrás de la batería de tambores.

En el toque de los tambores se revelan una gran habilidad, vigor y rudeza; pero son menores la individualidad de los instrumentos y la polirritmia de los mismos, que parecen superadas por los continuos "llamados" a los movimientos espamódicos del baile. Las palmadas tocan usualmente a contra compás. No se usan maracas ni otros instrumentos.

Hay entre los congos dos tipos de tonadas: la una puede parangonarse con la de "norte", por su compás de 2/4, y ellos la llaman CORRIDO; la otra se asemeja al corrido de otros pueblos por su división de 6/8, y la designan ATRAVESAO, o TAMBOR CONGO. A algunas de las tonadas de sus CORRIDOS las llaman TERRIBLES, sin otra explicación que la de ser muy violentas y de baile movidísimo.

El baile, hemos de repetir, presenta caracteres bien eróticos, por sus movimientos en que las oscilaciones de caderas y de vientre son atrevidas, tanto de las mujeres como del varón. La provocación femenina es franca y no menos la persecución específica del hombre. Sin embargo, la evasión de la hembra se produce cuando el punto crítico parece llegado. En ese instante la bailadora hace un desquite diestro en tal forma que con su parte trasera da un golpe fuerte al varón, y éste tambalea y hasta arriesga rodar por el

suelo, con lo cual su asedio se calma para comenzar más tarde. Nos parece que los bailadores saben hasta donde pueden extender su conducta y muestran que realmente no les mueve otro objeto sino el de bailar y exhibir toda la destreza de que son dueños.

Sobre el límite adonde pudo llegarse en tiempos pasados o a los que se llegan en aldeas, fuera de toda vigilancia, sabemos poco. No hemos tenido oportunidad de ver esos bailes en lugares apartados. Pero testigos veraces nos informan no haber visto más de lo ya descrito. Uno de ellos, sin embargo, nos dice que en esos sitios, los rapazuelos, a quienes se les permite también hacer sus "conguitos", bailaban una vez llevando desenfadamente una especie de cilindro o rollo de papel colgándoles de la cintura, por sobre el vientre, en forma nada equívoca de representación fálica. Este dato, que necesitaría más observaciones, podría confirmar la tesis apuntada sobre el carácter ritual de fertilidad que tuvieron estos bailes en sus orígenes. Que la práctica usada por los pequeños no prive entre adultos pudiera significar solo que éstos han adaptado hoy sus bailes a las condiciones impuestas por la moralidad, o si se quiere, por el refinamiento pacato que reclama la cultura citadina actual. Un pronunciamiento mejor se hará solo después de más completas observaciones y estudio.

Anotaremos también que los congueros en cierto momento avanzado de la noche acostumbran entregarse al baile de cumbia, que da oportunidad a todos, conjuntamente, de saciar sus ansias de baile. Usan acordeón y tambores y la cumbia no difiere mucho de la forma darienita.

Observaciones y consideraciones finales. La festividad de los congos es sin duda un factor eficazmente aglutinador de la comunidad de color, tanto en los círculos locales como en el área regional. La vida doméstica durante el largo calendario de las fiestas, gira, podríamos decirlo, alrededor del "palacio" y de la corte. Las ocupaciones hogareñas y aun las labores de campo, pesca y caza, se reducen a lo mínimo, pues se come y se duerme la mayor parte del tiempo en el palenque. Es de rigor establecer "espías", asignar guardianes en el palacio y tener todo prevenido para el caso

de una **visita** de cualquier otro congo. La costumbre ha establecido que recíprocamente, los grupos de una aldea hagan visitas a los de otra. Verdaderas peregrinaciones se producen, y precisamente uno de los sucesos más excitantes es el arribo de un congo visitante. La llegada se hace en forma de "asalto", a horas imprevistas de la noche, sin previo aviso. Si por casualidad la sede visitada no se halla debidamente custodiada por los vigilantes que para ello se designan, el congo visitante se "apropia" del palenque y lo domina durante la visita. Si los guardianes están listos e impiden la **apropiación,** en pocos minutos la Reina y la Corte, si es que estaban descansando, son prevenidos y corren al sitio para hacer los honores a los visitantes. En cualquier caso la festividad se realiza con el mayor brillo, en forma de baile y del juego reglamentario. Alternando con éstos se distribuyen generosamente a unos y otros comidas y bebidas. El regocijo dura toda la noche y se prolonga por todo el día siguiente. Los visitantes se despiden cuando ya ha oscurecido, pues como ellos dicen, "los congos caminan solo de noche". Estas peregrinaciones se realizan a lo largo de la temporada y para un grupo dado toman varios días, con jornadas de camino que a veces duran una noche.

Las comidas y libaciones que se consumen en estos encuentros corren a cargo del congo visitado. Para ello se hallan bien provistos, pues con debida anticipación se han dedicado a recogerlas, en especies o en efectivo, mediante el sistema de colectas y "multas", mas o menos voluntarias, que la comunidad denomina **cunfria.** La acción de realizar estas colectas es lo que se llama **cunfriar,** y de ello se encargan agentes muy cumplidores, a juzgar por las abundantes reservas que reunen en el "palacio".

La bebida más común es el aguardiente. En cuanto a los platos que se estilan, son todos a base de pescado, mariscos, arroz y legumbres, especialmente plátanos, y entre los condimentos, todos regionales, no puede faltar el coco.

La cocina, bastante elaborada, podría ser tema para investigaciones especiales, por lo cual no la detallamos aquí. Con pocas variaciones de un plato a otro, ellos incluyen los

mismos materiales, si bien aderezados diferentemente. Los platos más comunes llevan nombres tales como **fufú, mogo, chocao, mamita-me-voy,** y otros igualmente raros. La grasa usada es siempre la de coco o la de corozo rojo. Anotamos que la dieta de origen animal es muy precaria en esta población,si se exceptúa la de pescado.

La muy conocida resistencia física de la gente de color, proverbial en extremo, tiene una oportunidad para exhibirse en los bailes congos. Se distinguen estos porque unen a su fogosidad una larga y continuada repetición de la fórmula. No hay en ellos, ni entre uno y otro, punto de reposo. El sudor obliga algunas veces al hombre a quitarse la camisa, torcerla y ponérsela de nuevo para seguir bailando. No es raro que en sitios más apartados se baile sin camisa. No acostumbran comer en la noche, o por lo menos no es la comida parte de la fiesta. Solo el licor les apetece a los bailadores. La resistencia y la insensibilidad a la fatiga son producidas por la ebriedad que la misma danza induce. Algo de embrujo debe haber en dichos bailes, atracción religiosa o paideumática, pues ningún miembro de la comunidad se resiste a ella, grande o chico, mujer u hombre, sano o enfermo. El éxtasis o una especie de embriaguez embarga fácilmente al bailador. No de otro modo se explican los ejemplos que podemos citar, de mujeres en su última semana de embarazo o viejos de 70 años, incapaces de un esfuerzo físico en cualquier otro caso, que se han zarandeado toda la noche con furia inaudita en esos tambores. De los raptos en que se hunde el bailador de congo, al estado de poseso, no hay gran distancia. Este es el baile y esta es la gente de los congos.

Como puede verse por la información vertida en las páginas anteriores, el juego congo tiene una doble finalidad: la recreación en el baile típico del negro y la recordación de un episodio histórico que es caro a su pueblo y a su raza. Hay en el aspecto dramático una intención devota a la vez que una actitud de condena contra la más imperdonable mancha que pesa sobre la civilización occidental, la venta de hombres y el trato que se impuso al esclavo. Hay también en ese drama un resumen de la perpetua comedia humana.

El registra desde la más baja vileza a los más elevados ideales, del aprovechamiento infame al noble sacrificio. Hay la demostración del instinto humano por la conservación de la libertad como don natural, operante en cualquiera de los estados de la cultura. Hay la prueba de la capacidad que tiene todo hombre, por inferior que parezca, para ser superior, captando lo trascendente para plasmarlo en formas que la propia tradición perpetúa. Revela también este acto que el sentido del humor no está reñido con la concepción trágica, ni lo está el ímpetu de la recreación con la miseria o la grandeza de los motivos que se conmemoran. Lo erótico fundido a lo heroico, lo plácido junto al recuerdo del sacrificio, en estos bailes, nos hacen comprender lo que afirma un autor: que en el negro, lo erótico es el medio más eficaz y tal vez inocente de llegarse al espíritu eterno.

Y para concluir el desarrollo de este tema, hemos de decir que en la campaña de rescate y de fomento de nuestros sanos patrimonios culturales que hoy se lleva a cabo, no se está dando a los juegos y bailes congos el lugar y la importancia que merecen. El sector del pueblo que los cultiva es sin duda el más miserable, el menos conocido por los poderes públicos y las clases influyentes. El color de la piel todavía causa alergia en muchos, aunque no quieran confesarlo. Se confunde a menudo, por causa del color, al piel-oscura de rancia estirpe panameña con el recién importado y todavía inasimilado "antillano". No es escasa la leyenda con ribetes escabrosos que aun pesa sobre el "negro de los bosques", sobre el "negro juío", y que quizá los congos arrabaleños alentaron un tanto en la niñez urbana y pasó de ella a las clases maduras. Además, la tradición de los congos tiene carácter bastante exclusivo y solo se celebra en el corto período del carnaval. Todo esto hace que ese valioso elemento folklórico haya sido tan poco estudiado y tan poco alentado o patrocinado. La Universidad y el Departamento de Bellas Artes han comenzado la tarea de hacerlos conocer. Pero hace falta una labor más consistente y organizada y hace falta la ayuda económica para estimular y conservar tan vigorosa y tan cívica tradición.



Fig. 29.—Disposición de los participantes en un Tambor Congo.



Fig. 30.—Una Reina Congo: Lil'a Ester Perea, de la Costa Arr'ba, Provincia de Colón.



Fig. 31.—Tambor bailado por el Rey y la Reina de los Congos.



Fig. 32.—Saludo "congo" (con los pies), durante la fiesta.



Fig. 33.—La danza de la Minima y el Pajarito, en la serie de los bailes congos.



Fig. 34.—Baile de "Hojarasquín", con una de las bailadoras congas.



Fig. 35.—Escena de despedida de los Congos.



Fig. 36.—El Diablo es vencido por el ánima asistida de un sacerdote, en una de las escenas del "juego" congo.

LA CUMBIA

Etimologías y definiciones. Los orígenes. La dispersión. Los instrumentos. El baile y sus modalidades. Tonadas o melodías. Las "letras" y sus características. Comentario final.

Etimología y definiciones. El témino CUMBIA no lo registran enciclopedias ni diccionarios, excepto el de americanismos de Malaret, quien brevemente dice que es un baile panameño, y da como autoridad a Samuel Lewis. **Cumbiamba,** dice Larouse, es un baile cubano, y **cumbé,** anota la Academia, es un baile de negros. No hemos encontrado en nuestras pesquisas sobre la materia confirmación de tales aserciones. Pero sabemos que la **cumbia** no es baile exclusivamente **panameño,** ni la **cumbiamba** es cubana, sino muy colombiana, ni el **Cumbé** es exclusivamente baile, sino también instrumento tambor. Don Narciso Garay se limita a observar que **cumbia** y **cumbé** tienen la misma raíz. Omitió el término que tal vez habría sido más acertado asociar, el Cumbá o el de Kumba, que parece son los verdaderos antecesores de Cumbia.

Veamos lo que el sabio don Fernando Ortiz nos dice sobre voces relacionadas con la de cumbia, incluyendo ésta, en sus estudios ya citados de los instrumentos afro-cubanos. En el tomo III, páginas 415 a 418 nos dice que cumbé, Cumbia y Cumba, eran tambores de origen africano en las Antillas. Nkamba, Masukamba, Gumba y Kumba eran bailes de índole erótica de distintos orígenes africanos. En el tomo IV, a partir de la pág. 373, revisa las voces Kumba, Kumbé y Kumbí, que dice él se castellanizaron sustituyendo la **C** a la **K,** y denominaban tambores o bailes. Para nosotros la más interesante es la primera de las tres. Dice Ortíz que "**Cumbá** en la región cubana de Oriente, se llama al

tambor mayor, a manera de un bombo de la orquesta de tambores llamada **tahona".** Kúmba es el verbo congo que significa rugir, escandalizar, según Bentley, citado por Ortíz. La voz es bantú y según el estudioso cubano, de ella ha podido formarse una serie de derivados, hoy muy conocidos, tales como **macumba** y **cumbancha,** en Cuba; **Cumbiamba** y CUMBIA en Colombia. Y agrega el autor en este punto que "quizá sea la misma danza obscena que en Panamá dicen CUMBIA". Como se puede ver, aunque hay bastante donde escoger el término primitivo para la voz **cumbia,** parece la más apropiada la voz Cúmba, de alguna de las lenguas bantús. La seriedad del maestro cubano no obsta para que se haga eco de la fama de **obscena,** que creemos injustamente se le ha dado a nuestra animada danza popular.

La Cumbia es el único baile popular de ronda, que tenemos en Panamá. Algunos bailes de nuestros indígenas son de ese tipo, pero no han entrado en el acervo popular; más aún, no han dejado de ser especímenes etnográficos casi desconocidos por el resto de los panameños. De otra parte, no usan ellos el tambor, mientras que sí lo emplea la cumbia.

La cumbia es una danza de doble ronda, formada por parejas sueltas; se desplazan regularmente en sentido contrario al de las manecillas del reloj, con orquesta en que predomina la percusión del tambor, el cual acompaña a un acordeón o violín y ocasionalmente a voces. Dicha orquesta, en la vieja cumbia, se coloca en el centro del círculo. En algunas modalidades se sitúa fuera, como veremos (cumbia de Azuero). En la cumbia la ronda de mujeres va a la periferia y la de hombres sigue al interior. En la cumbia "zapateá", de mejorana, se forma una sola fila, alternando varones y mujeres.

Inluímos la cumbia en la denominación genérica de bailes de tambor, porque su origen e historia, el instrumento dominante y su ritmo, la hacen esencialmente "cosa de tambores", o como dicen otros, "cosa de negros". Si es cierto que lleva en su música acordeón o violín, nótase en las cumbias de vieja estirpe que estos instrumentos parecen más bien

acompañar al tambor, que la inversa. Don Narciso Garay apunta: "la cumbia, por su ritmo cuadrado, exento de toda veleidad ternaria, no denota tener raíces rítmicas indo-europeas". En opinión nuestra, los instrumentos musicales se han agregado al baile cuando ya había mucho tiempo que se bailaba al son de tambores y voces.

Los orígenes. Ya hemos dicho antes que el bunde, tal como lo demuestra Manuel Zapata Olivella, fue el origen de todos estos bailes de tambor que cubren el área negra de Colombia y Panamá. Enumera él esos bailes taxativamente cuando dice: "Un hecho es evidente: una serie de bailes, bunde, **mapalé** y bullerengue, evolucionaron hacia la cumbia". Debe recordarse que nosotros hemos agregado nuestro tamborito a esa familia derivado del bunde y hemos explicado por qué. Ahora nos adherimos gustosamente a la tesis de que la cumbia, tan colombiana como panameña, es fruto de una transición del primitivo bunde.

Habíamos leído, antes que lo indicara Zapata Olivella, la obra admirable de Tomás Carrasquilla, el atildado escritor costumbrista colombiano, y precisamente nos habíamos detenido a leer con pausa la descripción que hace del baile **mapalé** en su novela "La Marquesa de Yolombó" (1). Este baile es propiamente una cumbia y fue llevado de Barranquilla al interior, en donde adquirió el nombre de mapalé, que aquí le damos. Con esta descripción completamos la noción de que el Bunde (no el bunde darienita, sino el antiguo), el mapalé y la cumbia, poséen los mismos elementos: baile circular, velas o hachones encendidos, preeminencia del tambor, ritmos "cuadrados", con suspensos, movimientos excitantes y excitados. Basta, pues, en nuestra opinión, los datos etimológicos, históricos y coreográficos, que aquí damos, para concluir sin mucha sombra de duda, que la cumbia deriva del bunde primitivo.

La dispersión. La Cumbia, comprendiendo las modalidades de que hablaremos adelante, cubre casi todo el país.

---

(1) Tomás Carrasquilla: Obras completas, t. I, pág. 6 Edición Primer Centenario, Bedout, Medellín, Colombia, 1958.

con la sola excepción de la provincia de Bocas del Toro y las áreas indígenas guaymies y cunas. En su forma antigua, tal vez original, solo se baila corrientemente entre grupos de clara ascendencia negra o mixta, como los que existen en las provinicas de Panamá, Darién y Colón. En la forma de "pindín", baile abrazado que sigue llamándose "cumbia agarrada", solo porque utiliza los instrumentos y algo de su melodía y ritmo, está muy diseminado y se le baila casi con furor en todos los sectores populares del país, de un confín al otro.

Los instrumentos. El principal instrumento de la cumbia, sostenemos nosotros, fue siempre el tambor y lo es todavía en el tipo de cumbia que mejor conserva su carácter antiguo, la chorrerana. También se nota, aunque algo menos, el dominio de ese instrumento en el Darién y Colón. Es en las cumbias y los pindines de factura santeña en donde el tambor ha perdido su lugar dominante y lo ha cedido a los instrumentos melódicos, relegándose a segundón, hasta el punto en que ha sido en algunos casos ingnominiosamente sustituído por percusores extranjeros con mucha menor personalidad. Sin embargo, entre los mismos "santeños" suele observarse que cuando hay un tocador hábil y un buen tambor, el acordeón o violín se disminuyen un poco y entran en bien proporcionada pugna con el tambor. Y no puede ser de otro modo, pues la preeminencia del tambor en la cumbia no es sólo materia de morfología o de ruido, sino razón mucho más profunda: capacidad variadísima de sonidos para inducir los diferentes estados anímicos y el ritmo característico. Bien sabemos que no todos los tambores o instrumentos de percusión tienen los mismos méritos sonoros y rítmicos y que los acentos y síncopas de nuestra cumbia nacieron con nuestro tambor de cuña. Mal podría omitírsele o sustituírsele por uno que no infunda el mismo carácter que él puede infundir.

El legítimo y correcto tambor para el acompañamiento de la cumbia tiene dimensiones algo superiores y diferentes de las del pujador de tamboritos. Recibe el nombre de "cumbiero" y su vigencia actual se nota en La Chorrera y

El Darién. Con este tambor y un tocador de alta clase, la ejecución de una cumbia nos parece, no una pieza de acordeón acompañada de un tambor, sino todo lo contrario, una ejecución (sonata, en el orden clásico) de tambor y acordeón. Las hemos oído a veces, con pasmo, al notar que el acordeón sirve solo como lírico relleno para las sabias pausas del tambor. Completa la percusión necesaria la caja, que en la vieja cumbia es la caja tambora. Su parche y su madera, golpeados con baquetas, dan dos sonidos muy diferenciados y de valor básico en la orquesta. Mientras que dichos golpes baten al unísono con las unidades del compás, el tambor retoza en los intervalos, alarga sus períodos, se atraviesa, acaricia o ruge, aplaca y excita, varía de sonidos y acentos, en fin domina y manda a su antojo la orquesta, el baile y los juguetes de todo esto, que son los bailadores, sus cuerpos y sus psiquis.

Un idiófono que no puede omitirse en la orquesta de cumbia es la maraca o el "rascador", y a veces se usan los dos. Las maracas son de modelo corriente, y por cierto, nunca se ha decidido si son las de origen africano o indígena, pues en este punto no se ha logrado establecer caracteres diferentes entre ellas. El rascador suele hoy ser del tipo güiro o calabaza, llamado "guáchara" o "churuca", pero sabemos que antaño fue más favorecido el rascador de caña, cañaza o bambú. La "cañabrava", chonta o pita era la preferida. En la provincia de Chiriquí las orquestas populares o de pindín, que se asemejan a las de cumbia, usan en lugar del rascador o la maraca, una caña hueca con semillas, sonaja que llaman ZAMBUMBIA. El origen negro del nombre es manifiesto y el modo, la rítmica y la gesticulación en el tocarlo, no lo son menos. Una descripción completa de esta sonaja ha sido hecha por el escritor antes nombrado, Víctor M. Franceschi (1). En aquella región no usan el tambor, sino la caja de tipo redoblante. Pero debemos recordar que lo que allí se toca con esas orquestas

..Z

(1) Víctor M. Franceschi: "La Zambumbia". LOTERIA Nº 41, Vol. IV, pág. 59, 1959.

no es propiamente la cumbia, aunque incluyan piezas de cumbia "santeña" en sus repertorios.

Otro instrumento oído antes para acompañar la cumbia en el área santeña fue el triángulo, instrumento de metal, de herencia hispánica.

El más antiguo instrumento melódico fue sin duda la voz humana, particularmente la de coros femeninos. Esta práctica solo la hemos observado hoy en los grupos de Garachiné y esporádicamente en La Chorrera; pero se encuentran textos en Montijo y Antón, de donde el señor Garay trae algunos en su libro, prueba de que en un tiempo la cumbia fue cantada en todas partes donde la hubo. Y hoy, en esa forma bastarda que hemos designado como "cumbia agarrada", han querido heredar lo de la voz, pues incluyen una solista para animar la orquesta, en general más con histrionismo que con méritos de buenas cantantes.

Los instrumentos melódicos fueron antiguamente el rabel, violín rústico de tres cuerdas; después el violín de tipo europeo y luego el acordeón que ha desplazado totalmente a los anteriores. También se usó en la región santeña una guitarra rústica de tamaño mayor que el de la mejorana; más tarde la guitarra española, y en las cumbias que se llaman "de mejorana", sólo se usa una mejorana o guitarrita mejoranera. Nunca hemos visto ni sabido que se usen instrumentos de viento. Sin embargo, una de las modalidades de la cumbia chorrerana y darienita lleva por nombre "gaita", lo que sugiere el uso de tal instrumento, quizá en el pasado, o tal vez por el uso que se dió a ese instrumento en la vecina república de Colombia.

Los bailes agarrados que utilizan la música de las cumbias santeñas son, como ya dijimos, el modelo de diversión popular más difundido hoy y posiblemente constituirá muy pronto el nuevo tipo de baile francamente nacional. Usan sus orquestas el acordeón como instrumento cantante, reforzado, con muy mal gusto, por micrófonos abiertos a todo volumen, con lo cual se puede amenizar un baile para mil parejas, tal como lo requiere en el momento la exigencia

de las grandes masas que se concentran en los centros urbanos, desde la Capital hasta las fronteras. El baile en esta forma constituye una "industria" pues "el que baila paga", y unido a eso va la venta de licores, de manera que el comercio es pingüe. En el calor y la estrechez impuestos por la multitud que se apretuja en esas diversiones, el baile, y con él la música, son las cosas que menos cuentan. El resultado ha sido fatal para el arte de la cumbia, que se mantiene por milagro en forma de recuerdos ocasionales. Los mismos tambores nativos tienden a desaparecer, porque el número creciente de orquestas exige tamboreros, y el arte de tocar tambores es un don no abundante. Los "empresarios" los han reemplazado por tumbas, timbales y cencerros o "latas" de factura cubana. No han faltado por allí, en la fiebre de atracción y propaganda, novedades como las de cornetines y saxofones en estas orquestas, lo cual, como se ve, no es ya producto de la natural evolución plástica de las formas folklóricas sino la adulteración y el adiós definitivo al patrimonio nativo en su conjunto. Ese patrón equilibrado, noble y desinteresado que fue la legítima orquesta de cumbia, lo repetimos, estuvo constituído por acordeón o violín, voces, tambor cumbiero, caja, maracas o sonajas. Optativos o regionales pueden considerarse el triángulo, la guitarra, la mejorana y la zambumbia. Y si así fue, quien quiera revivir en el recuerdo tales especies folklóricas, debe saberlo y recurrir a esos instrumentos.

Las modalidades. Nos hemos visto obligados en el desarrollo de subtítulos anteriores a usar los términos de "cumbia antigua", "darienita", "chorrerana", "santeña". El buen orden requiere ahora explicaciones que correspondan a esas denominaciones.

Aparte de la cumbia de mejorana, que debe ser estudiada con el respectivo instrumento, hay, a juicio nuestro, dos modalidades de la cumbia: una más "antigua", otra, relativamente "reciente". Esta última está representada en la variedad que conocemos como cumbia "santeña". La "antigua" incluye las cumbias de La Chorrera, del Darién y de Colón. El tipo "santeño" proviene indudablemente de

una "evolución" o transformaciones de la cumbia más vieja, mediante el influjo hispánico propio de la región de Azuero, fenómeno que ya hemos calificado de "blanqueo". Una notable diferencia separa la cumbia santeña del otro grupo. Cuanto a la de La Chorrera y del Darién, los detalles en que difieren no justifican se las separe en modalidades distintas. Los caracteres comunes a todos los tipos y variedades son: 1) baile de ronda en doble fila, hombres en la parte interior, mujeres en la exterior; 2) uso de tambores y melodías movidas, con metro de 2/4. Entre la cumbia de La Chorrera y la del Darién, los rasgos que las distinguen son: que en la primera, la "vuelta" de los bailadores es en realidad una serie de tres intercambios de lugar mientras en la darienita solo se hace uno; y que las chorreranas llevan sus mazos de vela directamente en la mano y las darienitas las arreglan sobre un platito. Ambas llevan las velas atadas con cintas, en la mano derecha levantada en alto y con la mano izquierda suspenden o baten cadenciosamente la falda de la pollera. Las dos colocan la orquesta en el centro.

Aunque por el encanto de sus melodías y la presencia bella de las voces, la cumbia de Garachiné es más agradable en conjunto, consideramos la chorrerana más vistosa coreográficamente y por eso haremos su descripción como prototipo.

La cumbia se instala siempre en un sitio al aire libre, calle o patio, sin importar mucho lo irregular del piso. En la ronda se admiten hasta cuarenta personas, y si hay demasiados bailadores se hacen dos rondas concéntricas, de parejas. No agrada esta fórmula a los ortodoxos pero a nosotros nos cautiva aquella especie de ballet natural. A la cumbia de ritmo vivo la llaman simplemente cumbia, y otra de marcado tempo moderado lleva el nombre de "gaita". Ambas tienen movimientos y figuras idénticas. Como todas las cumbias "de color", consta de dos figuras: el **paseo** y la **vuelta.** El paseo consiste en el desplazamiento regular de las parejas. Para ello las mujeres se deslizan dando pasitos cortos, a dos tiempos, muy seguidos (seguidilla), con toda la planta del pie asentada sobre el terreno

y llevando casi siempre un pie adelante y otro detrás. Los hombres imitan a veces ese movimiento, y otras dan pasos alternado la salida con cada pie, una vez con el derecho, otra con el izquierdo, lo cual da más libertad al bailador para ejecutar flexiones y quites vistosos. La segunda figura se ejecuta a una clara llamada de las maracas, repique prolongado y fuerte muy característico, y consiste en dos desahogados cambios de las posiciones entre hombres y mujeres, los cuales se ejecutan sin dejar de bailar y de avanzar en la rueda. Es tan llamativo este movimiento como una figura de ballet; tal puede verse por la ilustración que sigue a esta página. Por dos veces el hombre va hasta el círculo de las mujeres o poco más allá y las mujeres se adentran hasta el de los hombres. Al llegar los varones afuera y las damas adentro, verifican una vuelta simultánea, en forma de "lazo" y en seguida con el mismo paso que llamaríamos seguidilla, vuelven a sus lugares, pero esta vez el varón no ejecuta vuelta en el interior, sino que forma en su línea de movimientos un ángulo y no un "lazo", para volver a emprender, sin perder el paso, el mismo camino hacia afuera, mientras que la mujer, girando sobre sí misma al llegar a su puesto, vuelve hacia adentro, gira, y continuando el paso, va a colocarse en la situación primera, lo mismo que el varón, quien al llegar al exterior del círculo, se regresa a buscar su puesto primitivo. Ambos recuperan sus posiciones para comenzar de nuevo el paseo.

La figura de las vueltas es lo más florido del baile y también lo más complejo; la iniciación de ella requiere un fuerte resonar de maracas y tambores y expresiones de gritos o voces de ánimo por parte de los hombres. Pero es en el paseo en donde los hombres ejecutan sus gestos y flexiones más sensuales.

La dirección de la ronda suele cambiarse de vez en cuando y adopta el sentido de las agujas del reloj, con lo cual se pone a prueba la destreza de los bailadores, pues deben repetir el esquema consabido, "al revés".

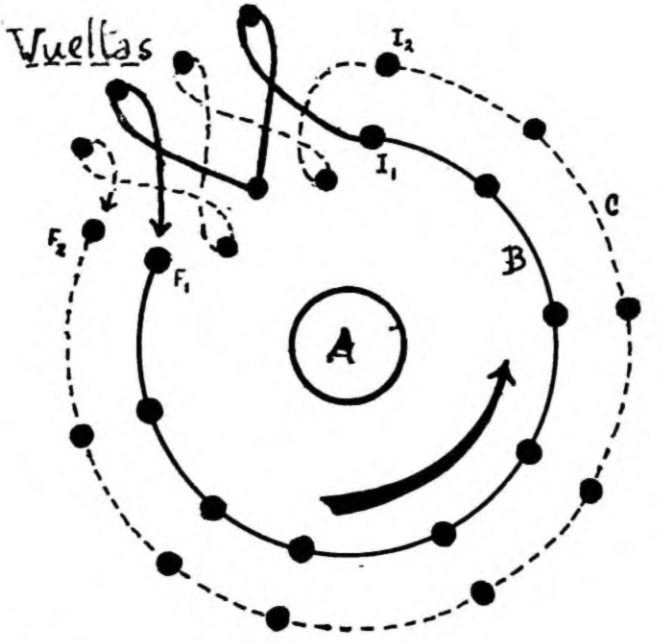


Fig. 37.—Esquema de la ronda en la Cumbia Chorrerana.

A: Situación de la orquesta.

B: Ronda de los hombres.

C: Ronda de las mujeres.

I^1, I^2, posiciones iniciales de las vueltas.

F^1, F^2, posiciones finales de las vueltas.

Línea contínua: Dirección de los varones.

Línea fraccionada: Dirección de las mujeres.

El sentido de la flecha indica la dirección de movimiento de la rueda, los puntos rellenos son hombres y los blancos mujeres.

En la Cumbia del Darién, como ya dijimos, la segunda figura consta de una sola vuelta, después de la cual se vuelve al "paseo".

La llamada cumbia "santeña" ya no se halla hoy vigente como forma de diversión regular, pues ha sido sustituída por la "agarrada; pero es común como expresión decorativa y ornamental en salones y como número de atracción en presentaciones escénicas o fiestas especiales. Es muy llamativa por sus rasgos elegantes y por el atuendo de lujo que en la región santeña se estila, tanto para la cumbia como para los "tambores de orden". Es, como ya anotamos, la forma más elaborada a que ha llegado la cumbia en su devenir histórico. En ella la orquesta se coloca fuera del círculo y lleva como instrumentos melódicos violín y guitarra y más comunmente hoy el acordeón. Entran necesariamente como acompañantes uno o dos tambores (pujo y repicador en el caso de dos, pujo si es uno). La caja es la de la región, tipo redoblante. El dominio de los instrumentos melódicos es en este baile, sensible.

La coreografía ofrece tres figuras: un paseo que remata en vuelta, una seguidilla, y un doble movimiento de intercambio de puestos que la jerga llama "vira y cambio". El desarrollo es básicamente como sigue. Se inicia con el paseo el cual se ejecuta con pasos como los del paseo de tamborito (como pasos de polka, hemos dicho), contoneándose o cimbreando los cuerpos, y saliendo un paso con el pie derecho y el otro con el izquierdo. A un cambio llamativo de la música los bailadores dan una vuelta sobre sí mismos y entran en la segunda figura o sea la seguidilla. Es la más excitante de las figuras. Hombre y mujer se deslizan conjuntamente en el mismo sentido, uno frente de la otra, muy juntos, mirándose mutuamente como con desafío, ella con la pollera extendida, él con los brazos a lo alto en señal de decencia, con pasitos menudos, de lado, un pie afirmado y el otro apoyado hacia atrás y verificando a cada paso ligera oscilación lateral de las caderas. Se remata esta figura con un gesto de separación y rápido giro completo para volver al paseo. Tras este segundo paseo, sobre un

cambio de música se ejecuta la tercera fase, o sea, el "vira y cambio". Consiste en una serie de hasta cuatro "cruces" o intercambios de posición, un poco "a la chorrerana", con pasos naturales, pero sin vueltas o lazos en los finales de cada una, solo se hacen virajes para ir y venir. Al ocupar finalmente sus propias posiciones, los bailadores giran sobre sí mismos, repiten la seguidilla y después de ella vuelven a comenzar con la primera figura, el "paseo".

La seguidilla se hace "abierta" cuando el clima de la danza es moderado, en sus comienzos. Pero con frecuencia el calor de la danza y algunos sones incitantes hacen que la seguidilla se haga "cerrada". En el primero el círculo no llega a cerrarse y median espacios entre las parejas. En la segunda el círculo se estrecha, los cuerpos se pegan prácticamente, las respiraciones se confunden. Este episodio es probablemente, lo que ha dado a la ejecución el nombre de cumbia "cerrada", la cual no tiene otra particularidad que la indicada. (1).

Se habrá observado que la seguidilla es una figura que con cierta elasticidad figura en casi todas nuestras danzas, por lo que consideramos ese movimiento de baile muy típico nuestro. Creemos que él es más de origen europeo que africano, pero en el nuestro hay esencias de los dos orígenes. Desearíamos tener noticias de si en bailes extranjeros se realiza ese tipo de movimiento.

---

(1) Otra explicación de la expresión "cumbia cerrada", común en la región santeña, pudiera ser la de que con ella se distinguía la cumbia propiamente (forma de ronda), del baile "pindín", de parejas independientes, al cual allá se le ha llamado también "cumbia". Algunas personas recuerdan que se llamaba simplemente cumbia al baile de parejas independientes y cumbia cerrada al de parejas "en rueda". La expresión cumbia "abierta" es de cuño reciente e imaginamos que ha nacido para distinguir la forma de circuito amplio o abierto de la del círculo estrecho. En tierras de la legítima cumbia tales denominaciones no existen, ni tampoco variantes que las justifiquen. Por todo esto, no consideramos nosotros, como algunos quieren ver, que existen dos variantes de la cumbia santeña, la abierta y la cerrada. Al menos, en lo que a folklore se refiere y hasta donde alcanzan nuestras pesquisas.

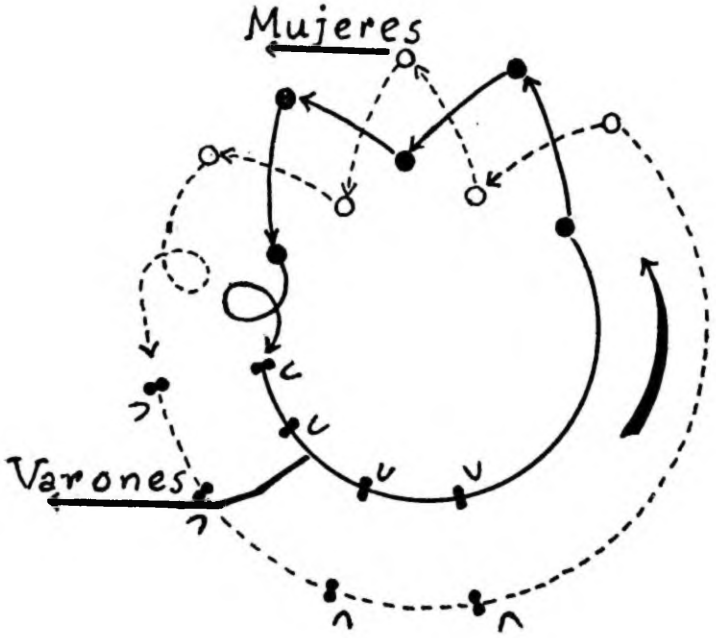


Fig. 38.—Esquema de la ronda en la Cumbia Santeña.

El trazo quebrado de la parte superior indica el cruce de bailadores llamado "vira y cambio".—El resto indica la "seguidilla": hombres por dentro y damas hacia afuera. La huella rellena sugiere pie izquierdo plano, la angular pie derecho de puntilla, en ambos bailadores.

En la cumbia santeña que acabamos de describir no se llevan velas y no se acostumbra cambiar el sentido de rotación general.

Hay una denominación más en este asunto de la cumbia santeña, que es la de ATRAVESAO. Es sencillamente una variante musical de la cumbia, en la que el ritmo ternario, (6/8) muy rápido, hace del baile un espectáculo mucho más movido; en cierto pasaje se le agrega zapateo y escobi-

lleo. Se le baila en forma de ronda pero también se usa bailarlo por parejas independientes, dando entonces un efecto de gran revuelo y delirante alegría e independencia.

La cumbia santeña, aunque no muy ortodoja, es por el garbo de vestidos y danzantes y por los efectos de su música, un baile de mucho colorido. Con esta cumbia ha ocurrido lo que con los tamboritos. Hay razones para suponer que las formas originales de ambos al arribar a pueblos de fuerte herencia hispánica evolucionaron paralelamente o sufrieron mayores transculturaciones para llegar a estas formas menos sensuales y de plásticas más onduladas. Nada hay que censurar a un hecho como éste, normal dentro de las leyes evolutivas de las culturas. Sería solo de desear que la cumbia santeña fuera más popular y que constituyera el baile de todas las fiestas del pueblo panameño, en lugar de esos ruidosos bailes "comerciales" que ya hemos señalado, híbridos panameño-antillanos, que con el falso nombre de "típicos" están conquistando al país. Pero desgraciadamente, también estos fenómenos obedecen a leyes culturológicas.

Sobre la tonada. Al hablar de música debemos volver los ojos al único trabajo que al respecto se puede consultar por hoy, Tradiciones y Cantares de don Narciso Garay. No trata él de las formas más antiguas que se encuentran en los grupos de las provincias de Panamá y vecinas, lo cual es un vacío lamentable; pero da ejemplos de una cumbia con rabel y mejorana y algunas otras de tambor muy interesantes y que dicen mucho sobre la difusión hacia esas comarcas, de las cumbias antiguas de la región capitalina y colindantes.

En nuestra lega opinión las estructuras melódicas más cortas y sencillas son las de las cumbias de La Chorrera, El Darién y Colón, que aun se pueden oir. Suponemos que estas formas llegaron a Azuero, donde pueden encontrarse todavía ejemplares, y allí sirvieron de modelo y de inspiración a las primeras composiciones. Tales formas primeras constan generalmente de un corto fraseo que diríamos "interrogativo", al cual sigue sin transición un "estribillo". El Maestro Garay las ha caracterizado acertadamente. De ellas

dice: "La melodía parece compuesta para que el baile no concluya nunca. La sensación de cadencia perfecta no se percibe al finalizar el primer miembro de frase ni el segundo y la cantilena no descansa una sola vez en la tónica". Es claro que el numen y la exigencia musicales del santeño no podían conformarse indefinidamente con esta rudimentaria estructura y empezó a elaborar más la composición. Alargó períodos, concluyó cadencias, adornó los estribillos, introdujo improvisaciones, aumentó el número de las partes y sobre todo pobló el ambiente de infinitas tonadas, surgiendo así, en lo musical, la popular "cumbia santeña". Pero en la coreografía tuvo que ocurrir también un cambio, no tan saludable, por cierto. El viejo y sensual baile con sus figuras muy definidas no pudo adaptarse a las novedosas y más elaboradas estructuras, y quizá de ahí nació el baile agarrado, más del gusto civilizado y el cual por su fórmula cerrada y monótona, se adapta mecánicamente a todos los floreos y cambios, sin tomarse la molestia de variar pasos ni figuras. Eso explicaría la difusión enorme que tienen esos "bailes agarrados", dueños hoy hasta de los predios populares de la Capital. De todos modos, y volviendo a la cumbia, tenemos hoy dos formas musicales: la forma simple o "antigua", primitivamente "negra", y la más elaborada o santeña, que ya hemos calificado de "blanqueada". Hay entre ellas ciertas gradaciones musicales y de la última deriva sin duda la "cumbia agarrada".

Conviene mencionar para concluir el aspecto musical, la influencia que esta música santeña ha tenido en algunos compositores académicos recientemente. Nos referimos a la forma popular de composición de autor conocido: la Tamborera, creación del músico capitalino don Ricardo Fábrega. Es una composición que por su estructura recuerda al danzón cubano o a su antecesora la habanera, pero que sin duda alguna conserva el ritmo y la esencia de la composición anónima santeña. Lástima que Fábrega no ha sido muy prolífico en el género y que sus imitadores no han tenido ni el talento ni el respeto por la fuente inspiradora que él tiene. Lo que muchos han hecho es intolerable: apropiarse tonadas

anónimas e introducirles arreglos y ritmos, infelices en su mayor parte.

Características de las "letras". Los textos literarios de las cumbias no tienen el valor de los textos que animan los tamboritos. Cortos y simples, más parecen rellenos que eje de la tonada. No carecen, sin embargo, de valor humano. Son variados por efecto de los ambientes, desplazamientos y transculturaciones. La cumbia antigua es evocadora, por su letra, de faenas agrestes, de los seres de la selva, de los ríos y del mar, de la lucha diaria contra la naturaleza y de sus héroes. Las melodías más recientes conllevan textos orales con motivos amorosos, de halago o de sátiras. El coro o participación del grupo es obligada en las primeras, mientras que en las otras no siempre hay canto o lo hace a veces una solista, más como adorno que como urgencia.

Vamos a presentar aquí algunos textos, escogidos con el fin de mostrar no solo el carácter de los distintos temas sino de ilustrar hasta donde se puede, la estructura básica de la forma musical, ya que música y letra se imbrican en una forma que diríamos simbiótica. El desarrollo de ambas procede conjuntamente, como puede atisbarse.

Carita e' mono
tiene usté
la tiene usté
la tiene usté
la tengo yo
la tiene usté
carita e' mono
tiene usté.

Aunque algunos supondrán iluso pretender ilustrar la sencillez musical por la sencillez textual, no lo creemos imposible. Imagínese el lector asignar al primer versito una frase musical y al segundo otra apenas diferente de la primera, que como el Maestro Garay dice, "nunca descansan en la tónica" y luego repetir la cantilena en los pares que

siguen. Habrá cosa más simple? El texto oral más parece un remedo onomatopéyico del tambor. Eso no obsta para que a esas llanezas se asocien formulillas melódicas de una belleza bucólica incomparable, tal una darienita cuyo texto oral es como sigue:

Ay se van los monos
Sanganá

por la calle arriba
Sanganá

y el mono más viejo
Sanganá

va patas arriba
Sanganá

El siguiente texto, como se echa de ver, pertenece a una composición más elaborada. Los versos son octosílabos. Como de costumbre alterna el estribillo con un verso suelto, fórmula a la cual nosotros hemos dado el distintivo de "reto y estribillo". Veámosla:

Vamos a tomar ceniza
el martes de carnaval
el martes cuando se acabe
el martes de carnaval
ceniza
el martes de carnaval
ceniza
el martes de carnaval

El estribillo es "el martes de carnaval", que alterna con un verso suelto, el cual se "quiebra" a veces, en "ceniza", y con ello se logra dar un movimiento variable a la melodía. Desde luego, no creemos que la letra sea la que rige a la melodía, sino lo contrario, pero las observaciones indican el desarrollo o evolución de ambas. La información se com-

pleta advirtiendo que la melodía del estribillo es invariable pero la de los versos sueltos puede cambiar, sobre todo si ocurre que el verso se quiebre o acorte, como en "ceniza".

En el tercer ejemplo que damos, al reto y estribillo se anteponen dos versos libres que llevan música propia, lo que da la idea ya, de una pequeña composición de dos partes:

Ay pico picó que picaría
y que en la rama volaría;

Dolores Campo se va.

Dolores Campo se viene

Dolores Campo se va.

etc...

El cuarto ejemplo que damos en seguida antepone una cuarteta.. la cual, para el canto, se divide siempre en dos:

Muchacha de veinte años,
llegando a los veintiuno
si no te casas conmigo
no te cases con ninguno
y echále
llave al candao
y echále
llave al candao...etc.

Así ha ido este especimen de la cumbia creciendo y acomplejándose en su texto oral y melódico, como toda obra viva y humana, hasta llegar a las formas más elaboradas de la cumbia santeña, en la que aparecen ya resgos de composición "académica" o de gente que conociera el pentagrama. En el ejemplo que damos para cerrar esta digresión se antepone toda una estancia métrica, tan larga y accidentada como lo es la música, para rematar en el tradicional reto y estribillo. Véase:

Dime dónde y cuándo quieres que te vea
para decirte que te quiero y que te adoro
mira mi linda por Dios
que si tú no me quieres
me voy a morir
mira que sufro...y que lloro
y que yo ya sin tí...no puedo vivir
Mira que te quiero
corazón
quiéreme mucho
corazón
y si no me quieres
corazón...etc.

Observación final. Si la evolución de esta música, patrimonio genuino del pueblo panameño, se operara al socaire de la tradición nuestra, sin la intrusión de elementos foráneos que adulteran su tipicidad, el fenómeno sería plausible. Pero el hecho es que una novedad ha arrastrado a otra. Y está ocurriendo que elementos musicales importados por los instrumentos e inventos mecánicos de la civilización actual, así como las tentaciones coreográficas que a diario nos ofrecen el cine y la televisión, festinado todo ello por una prensa extranjerizante, están adulterando y descastando la vieja solera de la tradición panameña, sin que autores, artistas, críticos, educadores y estudiantes paren mientes en el daño irreparable que se está haciendo a las artes recreativas del pueblo. Sonroja y ofende al amante de lo nuestro esas composiciones, esos bailes, "conjuntos" y otras agrupaciones en que predominan instrumentos, ritmos, gangosidades y gesticulaciones de reconocida y fresca importación extranjera, mezclados, superpuestos o desplazando a nuestros viejos modelos. Cosas legítimas son los cambios que el mismo pueblo espontáneamente introduce, sin apremio de negocios o el afán de la competencia. Ellos demuestran precisamente la capacidad creadora del pueblo y son bien venidos. Aceptable es la obra de creación erudita (caso de las "tambore-

ras") con motivaciones folklóricas. Pero muy otra es la de introducir, por ejemplo, a un viejo socavón llanero un ritmo de tambor, de porro o de conga, por más respetables que éstos sean, solo para llamar la atención de los últimos turistas del Hotel X.

Creemos que se ha llegado a un punto peligroso y precisa que el Estado y los entendidos en estas cosas emprendan una campaña contra la ignorancia, la ingenuidad o los intereses mezquinos, para el rescate y conservación de nuestros patrimonios culturales. Es una obra que por sobre todo, debe ser de educación y de cultura, cívica y por lo mismo patriótica.



Fig. 39.—Una escena de la Cumbia chorrerana.



Fig. 40.—Otra escena de Cumbia chorrerana.



Fig. 41.—Grupo de tocadores de la Cumbia chorrerana.



Fig. 42.—Escena de baile de la Cumbia sateña.



Fig. 43.—Grupo orquestal de cumbia santeña.



Fig. 44.—Francisco Ramírez (a) Chico Purio, de Pedasí, (arriba) y Abraham Vergara, de San José, Las Tablas, (abajo), violinistas y compositores de cumbia santeña.



Fig. 45.—Grupo de músicos y compositores de cumbias, de la provincia de Los Santos

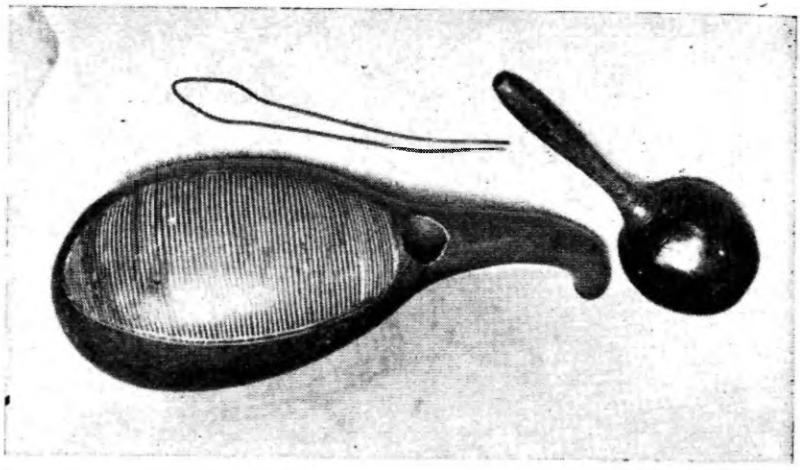


Fig. 46.—Maraca y churuca, instrumentos de la cumbia.



Fig. 47.—La Zambumbia, instrumento que sustituye a la maraca para acompañar cumbias en la provincia de Chiriquí.

II PARTE

SOCAVON O MEJORANA

Estudio de los instrumentos, sus ejecuciones, los bailes y los cantos del mismo nombre.

LA MEJORANA

Propósito y explicación. Algunas definiciones previas. Procedencia de la tradición. Ubicación y vigencia de las diferentes expresiones.

Propósito y explicación. Nos proponemos con este estudio ofrecer en una monografía, desprovista de rigores técnicos y asequible para el culto lector corriente, la descripción y las nociones que consideramos más importantes y menos conocidas sobre los distintos aspectos en que se manifiesta la tradición o género folklórico panameño de nombre MEJORANA. No ignoramos que existen ya en nuestra literatura algunos aportes sobre los diversos componentes del tema. En lo que se refiere a la cuestón musical, son trabajos de autores especializados en ese ramo del saber, y como no es éste nuestro campo, se nos permitirá que hagamos el respetuoso y debido uso de esas contribuciones, no solo para integrar sus esencias en el presente estudio, sino para comentarlas según nuestro leal entender. Creemos que en el tema general de la mejorana hay un material tan vasto y variado, que él ofrece motivos de estudio de muy distintos órdenes, y es nuestra intencion señalar en el presente compendio las diversas posibilidades de esos estudios. Nos anima también el deseo de atraer la simpatía pública hacia un legado folklórico que es tan poco conocido como elevada es su categoría espiritual.

Vamos a señalar la principal característica de los cortos estudios que hasta ahora se han hecho sobre la mejorana, dejando la obligada constancia de nuestro aprecio por ellos. Son en número de tres esos trabajos, según veremos.

El primero en el tiempo y por la autoridad de su autor es el estudio que se halla en la obra de don Narciso Ga-

ray, "Tradiciones y Cantares de Panamá". Más que todo nos presenta él noticias y transcripciones del canto y acompañamiento de mejorana; poco trata del asunto literario e histórico, y casi nada sobre los bailes. No se internó en los campos de Herrera y Veraguas, cunas de los toques y danzas, y no pudo, por tanto, conocer la extensión de esa música. No culpamos al autor sino a las limitaciones de tiempo y dedicación, debidas a su brillante carrera de hombre de estado y de letras. De todos modos, su aporte es el más valioso de los que se han hecho en el orden musical.

El Profesor Myron T. Schaeffer es autor del segundo, breve estudio del tema, también con visión generalizada. Su trabajo se halla en el Boletín Nº 2 del fenecido Instituto de Investigacioneso Flklóricas de la Universidad de Panamá, en 1941. Ofrece ejemplos de transcripciones de música y canto y da algunas notas analíticas sobre la parte musical. La opinión de profesionales de la música a quienes hemos oído hablar sobre este aporte es poco entusiasta. Creen que debiera haber hecho más y mejor dadas las cualidades que se suponen reunidas en un profesor y Director de Instituto, y de las facilidades de que dispuso.

El tercer trabajo sobre la mejorana se debe al autor del presente estudio en colaboración con su esposa Dora de Zárate. En él dedicamos nuestra mayor atención al aspecto literario, costumbrista y analítico de la versificación, lo que corresponde bien al título de la obra: "La Décima y la Copla en Panamá". En el aspecto de música nos limitamos a hacer algunas citas del Maestro Garay. No entramos en el tema de los bailes, aunque los señalamos y damos algunas de sus denominaciones y ubicaciones.

En el presente trabajo nos proponemos reunir el mayor material posible, haciendo uso de las experiencias que hoy poseemos y de lo que se halla en los textos arriba mencionados. Por estar fuera de nuestra competencia. el aspecto musical lo limitamos solo a algunas citas y legas observaciones. Pero no ha de extrañar que reestructuremos el ensayo o estudio histórico-crítico que precede a la colección en La

Décima y la Copla en Panamá. Añadiremos como materia nueva la descripción de los bailes y algunos modelos o ejemplos de décimas inéditas. Justificaremos así, aunque con algún material "viejo", un aporte "nuevo" al estudio de nuestro folklore.

Algunas definiciones previas. Con el nombre genérico de **mejorana** se designa, en Panamá, al canto y al baile que se acompaña tradicionalmente con la guitarrita nativa, a este mismo instrumento y a los aires o composiciones que en él se tocan. También se da el nombre de mejorana a la fiesta o diversión que tiene como solo motivo los bailes o cantos que con ella se acompañan. Se dice así, baile de, canto de, o toque de mejorana. Para indicar el instrumento se dice solamente mejorana. Los cantantes y tocadores vernáculos llaman a los distintos aires o acompañamientos musicales "puntos", "torrentes", "tonos", o "toques", y como se verá adelante, esas ejecuciones llevan nombres específicos. El nombre de **socavón** y también el de **bocona** se da a una variante del instrumento, que difiere algo de la mejorana. Socavón es aplicado, además, a ciertos aires que se tocan en cualquiera de los dos instrumentos. De allí que a veces suelen confundirse aires e instrumentos y por ello ha surgido últimamente, entre gente culta, el término **mejoranera,** para designar uno de los instrumentos y diferenciarlo cómodamente del otro, de la música y del canto, lo cual no parece censurable. Este vocablo no es pues, tradicional. Uno que sí lo es, pero que está casi fuera de uso, es el de **Rumbo,** con el que se llamó antiguamente al instrumento (no "rombo", como dice el profesor Schaeffer).

Hasta el presente no se ha esclarecido cuál pueda ser el origen del nombre **mejorana** aplicado a este motivo del folklore panameño. Como se sabe, mejorana es el nombre de una planta herbácea de muy grata esencia que se da en países sud-europeos (por consiguiente en España) tanto como entre nosotros. Hasta donde alcanzan nuestras pesquisas, no se aplica este nombre a instrumento alguno en España ni en otros países de América. Lo más aproximado que podemos señalar, sin ningún propósito, es el nombre de **jarana**

que dan en Méjico a una pequeña guitarra rústica, usada por el pueblo, la cual no se asemeja, por cierto, a la nuestra. Jarana significa también fiesta bulliciosa y de pueblo. Si hubo alguna relación original entre la música de nuestra guitarra y los aromas campestres de la planta mencionada o si el apelativo le viene de ser jaranera, no podemos decirlo. Es posible que ninguna relación haya entre tales sujetos, pues el lenguaje del pueblo ofrece muchos casos en que la "lógica derivativa" no dice nada. Qué razón hay, por ejemplo, para llamar VERBENA a la tan típica fiesta española de ese nombre? y de dónde deriva el nombre del célebre "joropo"? Quizá haya sus motivos, pero tan remotos y livianos que de ello no se guarda ni hay por qué guardar memoria.

Procedencia de la tradición. El motivo folklórico de la mejoranera sin duda llegó a Panamá, de España. Confesamos que en nuestras cortas andanzas y solicitudes por la Península y por otros países americanos no hemos encontrado el instrumento ni las ejecuciones que puedan calificarse de idénticos. Pero en la musicología y en la historia del hombre y de los instrumentos se hallan suficientes datos para aseverar el origen hispánico de nuestra tradición mejoranera. Bastaría considerar el texto de la canción, la décima, tan española y tan prestante en el siglo XVI, época de la colonización; analizar los ritmos y melodías del canto, injertados en pies de semblanza andaluza y flamenca (entre saetas y cantes jondos quizá) o estudiar un poco la historia de la guitarra y hacer además las comparaciones con los materiales folklóricos del mismo género que se cultivan en otros países de América, para admitir sin lugar a duda, el claro origen hispánico de la mejorana.

Ubicación y vigencia de las diferentes expresiones. La tradición de la mejorana se ubica en las provincias de Los Santos, Herrera, buena parte de la de Veraguas y una menor en la de Coclé. Es ésta, aproximadamente, la comarca que antaño ocupó la provincia de Azuero y que hoy se conoce con el mismo nombre, aunque no ostenta límites políticos. En tiempos pasados hubo uno que otro cultivador del género en las regiones de Chiriquí, del Darién y con más frecuencia

en la Capital, adonde afluyen siempre elementos de las provincias interioranas por razones de comercio y de trabajo. Pero mientras en Azuero la tradición es vigente y sana, en los demás lugares aparece como caduca. Según ocurre a toda tradición popular, la mejorana, con sus cantos y bailes para pequeños grupos, va aminorándose como diversión y cediendo ante los embates de la música ruidosa para masas y de las invasiones "culturales" que están llevando la carretera central, el turismo, los forasteros y la prisa de divertirse. Sin embargo, con las iniciativas nacidas de los llamados Festivales de la Mejorana que se celebran en el pueblo de Guararé todos los años, la tradición ha cobrado gran vigor y tiene mucha aceptación como elemento de recreo aun en la misma Capital, especialmente en las radioemisoras. Cabe observar que la dispersión de los diferentes aspectos de la mejorana no es homogénea aún en la misma área de Azuero. En Veraguas y en Herrera (con excepción de Chitré) predominan el toque del instrumento y los bailes, mientras que en Chitré y toda la provincia de Los Santos se cultiva eminentemente el canto con su acompañamiento. Tanto es así que en los pueblos de Ocú, Las Minas o La Atalaya, por ejemplo, decir mejorana es por antonomasia decir baile, mientras que en Las Tablas o La Villa de Los Santos significa exclusivamente cantadera.

Como dato curioso anotamos el hecho de que los bailes de mejorana, considerados como auténticamente antiguos, se hallan en una extensión muy pequeña que comprende una parte del distrito de Ocú y una fracción de la provincia de Veraguas. La población allí es de carácter rural, dedicada a la agricultura con métodos anticuados, y poseen muy visible huella somática indígena. Los bailes de mejorana son, pues, netamente "campesinos"; no los cultivan los grupos semi-urbanos de las cabeceras de distrito. Los cantos de mejorana en cambio son más urbanos; aunque son campesinos quienes los cultivan, pertenecen ellos a los centros de población más densa. El tipo físico de estos campesinos santeños muestra bien su ascendencia hispánica con muy poco mestizaje.

Instrumentos y música de la mejorana.

Mejorana propiamente dicha y Socavón. Antecedentes. Las afinaciones. Ejecuciones y música de Mejorana.

Mejorana propiamente dicha y Socavón. Dos son las variedades del instrumento con que se tocan o acompañan las mejoranas. A uno de ellos se da el nombre de **Mejorana** y al otro de **Socavón.** A este últimto suele llamársele también **bocona**. Los dos revisten aproximadamente la forma de guitarra; pero son más pequeños que éstas, algo más finos, llevan un cuello muy corto, que cabe casi todo en una mano, y la parte superior de la caja, o "pecho", es más angosta que la inferior o "barriga". No difieren, entre sí, en cuanto al tamaño, casi, ni en la manera de construirlo y de tocarlos, ni en la naturaleza de los sonidos. Pero son bien diferentes los modos de afinarlos, el nivel o altura en que se afinan (el socavón es más "requintado") y el número de cuerdas de cada uno. El socavón lleva cuatro cuerdas y la mejorana cinco. No ha de extrañar, sin embargo, que alguno de estos instrumentos se distinga de los demás, cuanto al tamaño, pues algunos tocadores se hacen construir instrumentos especiales para lograr sonidos o alturas de su predilección, ya sean bien altas como en algunos socavones, ya bastantes roncas y graves como en algunas mejoranas, con el fin de poder exhibir sus dotes de solistas.

La madera predilecta para estos instrumentos es el cedro, bien seco y escogido. Excepcionalmente se usa una madera suave y blanca, como el **carate,** que es fácil de trabajar y da muy buena sonoridad. Mucha importancia se da a la selección del trozo de madera y a su estado de sequedad, a fin de lograr la mejor resonancia y darle al instrumento belleza, utilizando las vetas naturales del árbol.

Sobre el nombre de socavón no hay tampoco una explicación satisfactoria. Algunos piensan, que dicha denominación está relacionada con el modo de construirlo, el cual es idéntico al de la mejorana. Para ello el campesino da primero la forma de la guitarra al trozo original del árbol



Fig. 48

La Mejorana, guitarrita de cinco cuerdas.



Fig. 49.

El Socavón o Bocona, instrumento de cuatro cuerdas.

y luego lo "socava", por medio del escoplo, hasta dar a la caja y a sus paredes las dimensiones convenientes. Hemos tomado las medidas a uno de estos instrumentos, que consideramos de tamaño promedio y las damos aquí: largo total del instrumento, 62 cms.; largo de la caja, 40 cms.; largo del cuello, 12 cms.; largo del clavijero 10 cms.; ancho del pecho, 13.5 cms.; ancho de la barriga, 22 cms.; ancho de la cintura, 12 cms.; largo de la cejilla, 4 cms.; y profundidad de la caja, 8 cms. La caja lleva una tapa hecha de madera de balso, con la boca pequeña situada un poco más arriba del centro y el puente sobre el centro de la "barriga". El campesino llama "mulita" a la cejilla y "caballito" al puente. Cejilla, puente y clavijas son hechos de madera muy dura (guayacán, mirto o naranjillo). Las clavijas usan huequitos pero el puente no. Las cuerdas se atan a éste directamente y eran, en un principio, de fibras secas de un bejuco; también de crines, más tarde se usaron las de tripa y últimamente se usan las de nylon, que han resuelto definitivamente el problema de la resistencia y duración. Los trastes son de "hilo de cuerda" encerado, simplemente atados, lo cual permite moverlos a voluntad para mantener ajustadas las notas, cuando se producen imperfecciones por causa del envejecimiento de la madera. Se acostumbra pasarle un cordón para colgarla al hombro y tocar holgadamente, y como rasgo de coquetería se adorna el clavijero con un lazo de cinta roja. Para el acabado se le lija simplemente. No se le da barniz. No conocemos ninguna práctica o costumbre de tipo supersticioso o de creencia relacionadas con la construcción o el toque del instrumento. Algunos mencionan, sin embargo una costumbre añosa de escoger la madera que en el árbol recibe el sol de la mañana. Dicen que son más sonoros los instrumentos sacados de esa parte.

Estas guitarras se fabrican por todas partes en la comarca de Azuero, generalmente por los mismos tocadores rústicos y son por lo tanto muy imperfectas. Pero en los últimos años, en los pueblos de Chitré y de Guararé se han especializado algunos carpinteros, de modo que han impuesto sus "marcas", construyendo instrumentos casi perfectos y



Fig. 50.—Un constructor de mejorana: Pedro Vásquez, de Guararé.

muy bellos. Se han ensayado instrumentos hechos con fondo adherido o falso, a fin de aliviar la tarea del socavado, pero los han abandonado porque la sonoridad ha sido siempre impropia, comparada con la tradicional.

Antecedentes El socavón y la mejorana provienen seguramente de la guitarra de cuatro y de cinco cuerdas que en España precedieron a la actual guitarra de seis órdenes. La de cuatro antecede a todas y ella misma procede de la familia del laúd que trajeron del Oriente los árabes. Fue

en el siglo XVI (o muy poco antes) cuando se introdujeron los cinco y los seis órdenes para constituir el tipo que ha conducido a la actual guitarra. Según Gilbert Chase, "... después de que se hubo creado la guitarra de seis cuerdas, las otras de cuatro y cinco quedaron relegadas al uso popular, menos dadas a las complejidades contraputísticas" (1). Así podría explicarse la conservación de aquellos ejemplares, y que por manos populares pasaran a nuestra América. Hasta donde nuestras búsquedas alcanzan, no hemos logrado encontrar noticias de que existan en pueblos o regiones de España ni en museos o colecciones, instrumentos idénticos a los nativos nuestros. Pero hemos visto en documentos e ilustraciones, formas que pudieran asociarse a las antecesoras de ellos, como por ejemplo, las que aporta Adolfo Salazar en una de sus obras (2), en donde vemos ejemplares de guitarras de cuatro y de cinco cuerdas, con las dimensiones aproximadas que presentan los socavones y mejoranas. Ignoramos los procesos para llegar a éstos que son más simples en materia de estructura y de órdenes del cordaje. Pero podemos agregar que los frutos de la herencia fueron multiples en América, pues la misma cepa ha conducido no solo a las mejoranas y boconas en Panamá, sino a la Jarana de Méjico, al Tiple de Colombia, el Cuatro de Venezuela, el Charango en Argentina y quien sabe cuántos otros.

Las afirmaciones que hemos hecho sobre antecedentes tienen su base en consultas, de las cuales damos aquí algunos apuntamientos. Juan Carlos Amat señala a fines del siglo XVI el hecho de que la guitarra de cinco órdenes tiene en el cuarto y en el quinto una cuerda gruesa pareada que efectúa "una octava más baja de las otras cuerdas sus compañeras (3). Hacemos notar que la mejorana lleva en

---

(1) Gilbert Chase: "La Música en España", Edt. Hachette, Buenos Aires.

(2) Adolfo Salazar: "La Música en la Sociedad Europea". t. I, ver lámina 1a., pág. 398. Edit. Colegio de Méjico, 1942.

(3) "Guitarra Española y Vandola". 1578, Biblioteca Nacional de Madrid.

la **tercera** un par en la misma forma. Dice Amat que "hállanse no más de cuatro trastes de necesidad"; y precisamente nuestras guitarras no tienen más de cinco, lo que ha limitado siempre la mano a una sola posición. Otros datos valiosos hemos encontrado en Fray Juan Bermudo, quien en 1555 decía: "La guitarra común tiene cuatro órdenes y tiene comunmente dos temples: a los viejos y a los nuevos" (1) Y señalamos nosotros que la guitarra panameña tiene también dos temples fundamentales (los daremos más adelante). Que hubo una relación genética entre las guitarras antiguas y la de seis órdenes o vihuela, lo explica bien Bermudo. Dice en parte: "Si la guitarra quereys hacer vihuela ponedle una sexta y una prima...Si la vihuela quereys hacer guitarra a los nuevos quitadle la prima y la sexta y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra". En otro lugar afirma contundente: "Guitarra hemos visto en España, de cinco órdenes". E informa también sobre este punto de las cinco cuerdas, que "suelen poner a la cuarta de la guitarra otra cuerda que llaman **requinta**....., mas forman ambas cuerdas una octava, según tiene el laúd o vihuela de Flandes". (2). De paso, estas declaraciones anulan totalmente la razón para atribuir a Vicente Espinel el mérito de haber "inventado" la quinta cuerda de la guitarra. Como bien lo anota Salazar, Espinel nació justamente en los años en que aparece el fundamental libro de Bermudo. Espinel vive del 1550 al 1624 y su vida, llena de colorido, pasa por la de estudiante, soldado, músico, poeta, aventurero y fraile, y según parece ganó muchas simpatías, especialmente la valiosísima de Lope de Vega, quien con su enorme prestigio le endosó al poeta la invención de la décima **espinela** y la adición de la quinta cuerda a la guitarra. Según se ha

(1) "Declaración de Instrumentos".
1555., Biblioteca Nacional de Madrid.

(2) En la obra ya citada de Adolfo Salazar, recoge este insigne musicógrafo las notas aquí citadas de Amat y de Bermudo y añade consideraciones y datos que permiten hacerse una idea sobre la génesis de nuestra guitarrita, como antecesora de la guitarra. V. Fág. 394 del vol. I ya acotado.

demostrado hoy, ninguna de las dos creaciones son del famoso Vicente Martínez Espinel, por más que a él corresponda mucho el honor de haber sido el escalrecido difusor de esos hallazgos (1).

Y después de estas notas, si observamos que el socavón y la mejorana tienen cuatro y cinco cuerdas respectivamente, que la mejorana tiene un par en **octava;** que no tienen más de cinco trastes, poséen dos temples fundamentales, se rasguean como las antiguas y tienen sus mismos tamaños, nos parece justo afirmar que nuestro socavón y nuestra mejorana son los dignos sucesores de aquellas "guitarras" de los siglos XV y XVI, y también que la herencia de éstas se dispersó por la América Hispana, al tiempo que desaparecía su vigencia en la Península.

Las Afinaciones. Hemos solicitado el asesoramiento de un profesional para dar una ligera idea de lo que es la música de mejorana, en forma asequible para el no especializado. Vamos a transmitir, con nuestras palabras de lego, esas ideas elementales, adicionadas de nuestras observaciones.

Ya hemos indicado que la mejorana tiene cinco cuerdas y el socavón cuatro. Dijimos que en la mejorana la tercera cuerda se **parea** con una en octava alta o "requinta". Ello hace que se pueda considerar la mejorana, en realidad, como una guitarra de **cuatro órdenes,** tanto como el socavón, que tiene solo cuatro cuerdas. Según eso, nuestras dos guitarritas campesinas son guitarras de cuatro órdenes, una con cuatro cuerdas simples y la otra con tres simples y un par en octava.

La mejorana tiene dos temples **fundamentales y** el socavón tiene uno. Estos temples tienen nombres característicos de inexplicada significación. En la mejorana al uno se le llama temple "Por 25" y al otro temple "Por 6". Este último quizá pudiera asociarse al hecho de que los cuatro

---

(1) Véase Francisco Rodríguez Marín: La Espinela antes de Espinel. Artículo publicado en "El Debate", septiembre de 1917.

órdenes siguen fielmente la afinación de las cuatro más altas cuerdas de la guitarra de seis. Pura hipótesis nuestra. En cuanto al título de "por 25", ninguna idea se nos ocurre. Por lo que respecta al temple fundamental del socavón, no le conocemos nombre especial. Advertimos que mal puede exigirse del tocador campesino conformar sus temples al diapasón, y que si vamos a trasladar al pentagrama las afinaciones, ellas deben suponerse ubicadas casi siempre medio tono más abajo, cuando se trata de acompañar el canto y uno o uno medio más alto si se toca solo para oir o para bailar. La afinación es, pues, un poco "al capricho", pero dentro de ciertos límites, aconsejables por la capacidad de las voces. Damos en seguida los modelos de afinaciones de la mejorana:

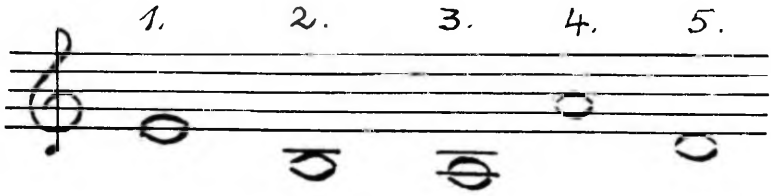


Fig. 51.—Temple "por veinticinco", de la Mejorana.

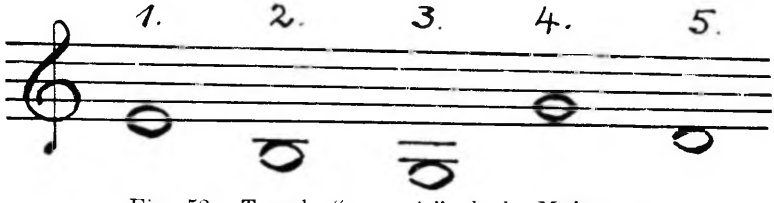


Fig. 52.—Temple "por seis", de la Mejorana.

Y al dar el temple **básico** del socavón, nos permitimos presentar el temple de uno de los instrumentos parecidos que él tiene en América, el CUATRO venezolano, con el fin de mostrar la gran diferencia de afinaciones de dos instrumentos que tienen el mismo origen y el mismo número de

cuerdas (sería interesante compararlo también con el "cuatro" portorriqueño, pero no conocemos éste). He aquí las afinaciones mencionadas:

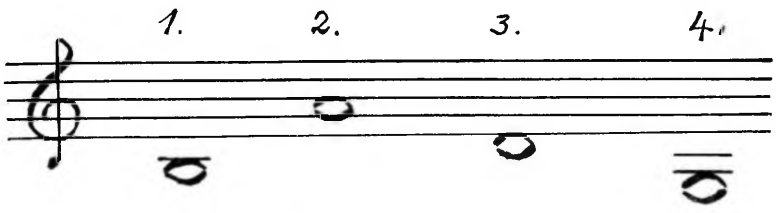


Fig. 53.—Temple corriente del Socavón.



Fig. 54.—Temple del Cuarto venezolano.

Hemos llamado con intención temples fundamentales a los transcritos. En realidad, hay muchos otros que derivan de éstos, lo cual permite al tocador usar una mayor variedad de tonos y variar también el carácter o colorido de un mismo tipo de ejecución. El reducido número de cuerdas y de trastes, como se comprende, limita el número de tonos en un temple dado. El tocador cambia la afinación de una o de otra cuerda y puede obtener otra afinación y otro tono, o por lo menos, algún registro o acorde novedoso. De esta clase de cambios hay muchos y ellos suelen llevar nombres que recuerdan quizá al autor o a algún ejecutante que lo puso en boga. Así tenemos el temple "por 25 peralta arriba" o el "por 25 peralta abajo". Son temples "por 25", pero en los cuales se afina en un **sol** grave, ya sea la 2a. cuerda, 'peralta abajo", o ya sea la 5a., "peralta arriba". El temple no solo permite tocar en un tono diferente y bien ajustado

sino que en el ejercicio corriente de los rasgueos esos "bordones" producen el efecto de un bajo continuo, muy atractivo. Dicen viejos ejecutantes que han oído hablar de un tocador de apellido Peralta, quien hizo conocer esa afinación. Como quiera que sea, es un temple muy usado e insustituible para ciertos aires de cantos famosos, como el llamado Valdivieso (nombre que también recuerda a un célebre tocador). Sin dar más detalles, informamos que muchas otras variantes de temples conocemos, con nombres exóticos, tales como el de "25 maulina", "6 maulina", "25 con requintilla", "25 con bordón etc. Hemos observado que algún tocador afina una cuerda fuera de lo común y tiene así un temple "suyo". Recordamos al respecto lo que nos enseña A. Salazar sobre esas afinaciones a gusto del tocador, la "scordatura", práctica muy antigua por cierto, la cual hace que el tocador no familiarizado con dicho temple encuentre que el instrumento está desafinado. El resultado es que todos estos recursos o "trucos" enriquecen mucho un instrumento que al parecer se halla por sí mismo limitado.

Creemos que nadie antes de nosotros ha hecho pública ninguna transcripción del temple del socavón. De los temples de la mejorana, tanto el señor Garay como el Profesor Schaeffer han dado versiones, de las cuales vamos a disentir en cierto modo, con toda la reverencia que a un lego deben imponerle los especialistas. Pensamos que los "lapsus" que vamos a señalar pueden explicarse, ya por lo brevísimo del tiempo que los autores dedicaron a sus recolecciones o quién sabe si por informaciones erróneas. En todo caso, no pueden hacerse confrontaciones porque ninguno da las fuentes precisas de la información, si bien nosotros las sabemos y las hemos consultado muchísimas veces.

Dice don Narciso Garay (Tradiciones y Cantares... pág. 191) que la mejorana "se afina de varios modos que los naturales denominan temple **por cinco,** por seis, por veinticinco", y en seguida nos da en tablatura lo que él llama, y que nosotros hemos subrayado. temple "por cinco" y el

denominado "por seis". Sobre este último nada comentamos sino que es muy bien conocido de todos los mejoraneros. Pero la expresión o denominación **"por cinco",** confesamos que no la hemos encontrado en larguísimas pesquisas y es certeza nuestra la de que no existe. Por lo demás, la que transcribe el distinguido autor con ese nombre no es sino la llamada "por veinticinco", la más difundida y popular de ellas. Schaeffer, por su parte, asigna el título "por seis" a la que todos conocemos legítimamente como temple "por veinticinco" y da la denominación de "por veinticinco" a una que tampoco hemos encontrado nunca y que juzgamos impropia, porque es una combinación en la cual él incluye un extraño **do sostenido.** Nuestras refutaciones no pueden ser más completas por no haber señalado los autores los informantes y lugares donde ellos recogieron su material.

Ejecuciones y música de mejorana. Continuamos haciendo observaciones sobre esta materia, con el asesoramiento de autoridad competente en los casos necesarios y con el auxilio de nuestra larga experiencia. Las ejecuciones en el socavón y en la mejorana se hacen rasgueando el cordaje, **charrasqueando,** según el término gráfico del campesino. Este es el modo normal para el acompañamiento del canto o del baile y aún para tocar "solos". Mas en todos los casos se ejecutan preludios, interludios y postludios. En éstos y en el mismo acompañamiento, el verdadero virtuoso realiza ciertos rasgos melódicos y armónicos conjuntamente, sin interrumpir el golpe del rasgueo y el ritmo constante del toque. Tales efectos los obtiene el tocador rasgueando libremente la parte del cordaje que le interesa y opacando el resto o haciendo sordina sobre él, con los dedos que no se ocupan en las pisadas. Así pueden seguir muy de cerca la línea del canto o indicar y acompañar los cambios y detalles de los zapateos. Esta habilidad resalta en las cumbias, que requieren bastante elemento melódico. El lego expresa su apreciación de esta maestría diciendo que "se oyen dos guitarras, cuando solo se toca una", queriendo con ello indicar que perciben melodía y acompañamiento distintamente.

Según opinión nuestra, ya lo hemos dicho, don Narciso Garay no tuvo la oportunidad de oir verdaderos maestros de la mejorana o del socavón, pues no se explica de otro modo que haya hecho un análisis tan ligero de sus ejecuciones. De las apreciaciones que hizo quedan solo frases que sub-estiman esa música. Dice de los instrumentos "que son simples acompañantes" (pág. 191) y que "el acompañamiento es la repetición constante del mismo ritmo y el regreso imperturbable de las armonías de tónica y dominante.. sub-entendiéndose que continúa hasta el final sin cambio alguno" (pág.188). Con todo y nuestro pequeño saber, disentimos del nunca bien loado maestro.

No tuvo nuestra guitarra nativa más suerte con el profesor Schaeffer, aun cuando éste se dignó dedicarle unas líneas más de análisis. Repite la corta observación del señor Garay, cuando dice: "Harmónicamente el acompañamiento de la mejorana es extremadamente simple y envuelve muy poco más que la alteración de la tónica y la dominante; la subdomiante se usa muy rara vez. Aunque aparentemente monótona, esta sencilla harmonía del acompañamiento se complica y embellece cuando la línea vocal se combina con ella" (1). No podemos nosotros aducir aquí las transcripciones necesarias para demostrar que los juicios arriba expresados se quedan muy cortos frente a la realidad. La música de los sabios ejecutantes de mejorana apenas la hemos comenzado a recoger en grabaciones durante los últimos años en los Festivales de la Mejorana, por devotos como el autor y el profesor Gonzalo Brenes C.; pero transcripciones fieles no existen todavía. Pasará tiempo antes de que se hayan hecho y estudiado. En opinión de musicólogos extranjeros que las han oído, esos toques y esas composiciones (que no solo hay acompañamiento en la mejorana), distan mucho de la simplicidad que algunos le han atribuído. Por nuestra parte, la familiaridad con esa música y algo de aguzada intuición nos hacen pensar que el estudio serio de ella conducirá a las mismas conclusiones derivadas por Luis Fe-

(1) Boletín Nº 2, ya citado, pág. 30.

lipe Ramón y Rivera del análisis que él ha hecho del Joropo. He aquí parte de su juicio al respecto: "La creencia muy común de que la música del Joropo tiene una armonía rudimentaria, es en gran parte injustificada. Cierto es que muchos corridos y golpes se acompañan solo con los acordes de tónica y dominante, pero nuestras transcripciones arrojan un porcentaje casi del cincuenta por ciento de acompañamientos que se salen de estos estrechos límites. . . .Por pequeños que parecen los recursos armónicos de un Cuatro, caben dentro de él acordes completos, con doblamientos o sin ellos, con notas añadidas (sextas), notas de paso y bordaduras. Un cuatrista hábil puede realizar cierto movimiento melódico mientras acompaña" (1). Y nosotros pensamos que del socavón y la mejorana se puede decir mucho más. Sus recursos se hallan aumentados por la presencia de una cuerda requintada y es notable la mayor "responsabilidad" de estos instrumentos, pues mientras el cuatro se auxilia habitualmente con el arpa y la guitarra, el socavón y la mejorana se baten solos para amenizar y enardecer un baile y una fiesta que son de mucho vigor. Además, el papel de "solista" que desempeñan a veces, ha estimulado la fantasía y la libertad de los ejecutantes, redundando ello en el enriquecimiento total de la música pura que a ellos pertenece.

Con las raras excepciones de las cumbias y ciertos torrentes chitreanos, todos los acompañamientos y toques tradicionales del socavón y la mejorana son de división ternaria. Observa, sin embargo, el Maestro Garay, que en ciertos aires "el ritmo oscila entre la forma binaria y la ternaria, en virtud de la facilidad con que la música popuular de la Amrica española asocia y confunde esos dos ritmos, dividiendo las seis corcheas del compás 6/8 en tres unidades binarias o en dos unidad ternarias". El metro de 6/8 (alternando a veces con el de 3/4, según indica Schaeffer) de nuestras mejoranas, constituye la carasterística de toda la música folklórica y popular hispano-americana de origen peninsular. El estudio de sus expresiones y combinaciones se halla expuesto con ad-

---

(1) "El Joropo", pág. 53.

mirable sencillez y claridad en la obra ya mencionada de Ramón y Rivera, El Joropo (Cap. IV y V). Nosotros consideramos que este trabajo podrá servir de guía para los que emprendan un día el análisis de nuestra guitarra vernácula.

La mayor parte de los torrentes de mejorana, con su mismo nombre y con idéntica fórmula armónica y melódica, suelen servir tanto para el canto como para el baile o para ejecuciones de "solos". Ellos revisten, sin embargo, ciertos caracteres diferentes en cada caso. El "tempo", los acentos, los adornos y el grado de libertad están entre ellos. Existen algunos aires que son exclusivos para una u otra cosa. Los torrentes de cumbias son para baile, no se cantan. El Mesano rarisima vez se baila, lo mismo que el Valdivieso. Ciertos socavones difíciles no se usan para el canto. Pero la "Mejorana", la Gallina, el Poncho, el Zapatero y otros más se bailan o se cantan, y algunos hay en que baile y canto se alternan o combinan dentro del mismo acompañamiento (caso de la "Mejorana").

Sobre los usos específicos del socavón (recordar: cuatro cuerdas) y de la mejorana (cinco cuerdas), podemos decir que la costumbre es la de usar el primero exclusivamente para el baile y la segunda para acompañar tanto el canto como el baile. Hemos comprobado que infortunadamente el instrumento socavón tiende a desaparecer. Solo hemos encontrado tres que lo manejan. Frisan entre los setenta y noventa años y ya no participan en fiestas. Fue el socavón, según estos venerables ejecutantes, el instrumento preferido de las viejas generaciones en las regiones bailadoras de la provincia de Herrera (Ocú especialmente). Luego, cuentan ellos, comenzó a tocarse la mejorana que venía de la provincia de Los Santos, donde ella reina aún con los cantadores, y fue usurpando las ejecuciones para bailes. Sugieren que como es más fácil de tocar creció su uso y está acabando con el viejo y más requintado socavón. Recordamos a este propósito el fenómeno inverso que anota Ramón y Rivera en Venezuela. También allí se tocó mucho en un tiempo, la guitarra de cinco cuerdas, pero poco a poco ha sido totalmente sustituída por

el Cuatro. Es una lástima, repetimos, que desaparezca el socavón. Sus toques, de una textura más recia que la de la mejorana, su rasgueo más viril y penetrante, nos parecen insustituibles para el legítimo acompañamiento de los bravos zapateos de los bailes. Algo debe hacerse para que no muera.

Es fácil comprobar que la modulación en un mismo toque de mejorana, prácticamente es inexistente; si acaso, ocurre alguna ligerísima nota de pasaje. Casi todos los "torrentes" se tocan en modo mayor, con excepción de dos, los llamados "Gallina" y 'Llanto", que son en modo menor, con brevísimos pasajes al relativo mayor. A este respecto las anotaciones que han hecho los autores mencionados son acertadas.

Aprecia el tocador vernáculo la práctica de tocar un mismo aire en distintos "tonos" y le da a esto el correcto nombre de transportar. Así hay el **mesano,** la **mejorana** o el **poncho** transportados, o sea, tocados en un "tono" que no es el más corriente. Como al hacer eso el instrumento debe ser afinado con una nueva fórmula, el carácter sonoro cambia totalmente, y en el caso de los cantos, la melodía es completamente otra.

Vamos a finalizar este capítulo sobre el instrumento y su música, dando una lista de los torrentes o "puntos" más conocidos, el instrumento en que se ejecutan y el uso más corriente:

Nombre	Instrumento	Uso
Mesano	Mejorana	Canto
Zapatero	Mejorana y bocona	Canto, baile
Gallina (1)	Mejorana	Canto, baile

(1) Hoy se le llame más frecuentemente "gallino", pero el nombre antiguo es el de género femenino. No nos parece que tenga relación alguna con los cantos de los gallos, como un autor sugiere, o al menos nada de eso dice la tradición.

Nombre	Instrumento	Uso
Llanto (1)	Mejorana	Canto
Valdivieso	Mejorana	Canto
"Mejorana"	Mejorana	canto con baile
Poncho	Mejorana y bocona	canto, baile
Socavones	Mejorana y bocona	baile con canto
"Punto"	Mejorana y bocona	baile con canto
Mediopunto	Mejorana	Canto
Pasitrote	Mejorana	Canto
María	Mejorana	Canto
Cumbias	Mejorana y bocona	Bailes

Abundan nombres propios dados a determinados torrentes, como el "Punto Chitré", Julián Moreno, Negra Jorra, María Rastrojo y otros. Pero tales nombres corresponden siempre a aires que entran en algunos de los tipos dados en la lista anterior

LOS BAILES DE MEJORANA

Características, localización, divisiones. Los bailes de línea, de parejas independientes, de rondas. La Mejorana Santeña. Observaciones finales.

Características, localización, divisiones. El baile de mejorana es un baile de tipo colectivo, que se baila por parejas sueltas, en número plural de ellas. Se acompaña corrientemente con la guitarra mejoranera sola, pero se añade a veces, por la región de Veraguas, el violincito primitivo, o rabel, y una caja. Su movimiento fundamental y frecuente es el zapateo, que apenas si alterna con balanceos de sentido ver-

(1) "Llanto es el término común en Los Santos. Aunque raramente, lo hemos oído llamar también "lamento". No debe confundirse el "llanto" aquí designado con el "Punto e' llanto", que es el nombre dado en Veraguas al que en Los Santos se llama Gallina.

tical (saltillo con flexiones), como para tomar alientos. Las figuras terminan siempre con algunos "zapatazos" del hombre. Todos los bailadores sincronizan sus golpes de pies con los rasgueos de la guitarra.

No existen datos históricos que precisen alguna fecha ilustrativa de la antigüedad de estos bailes, pero deben ser muy remotos, pues sus cultivadores siempre aseguran que sus bisabuelos ya los bailaban y sabían que eran muy viejos. Son bailes de estirpe y vigencia campesina y su área ha sido siempre muy restringida. Los hemos conocido sólo en una pequeña circunscripción que incluye poblados campesinos, los "campos", como se dice entre nosotros, de los distritos de Ocú y La Atalaya principalmente, y un poco en algunos sitios de Santiago, Las Minas, Los Pozos y Pesé. Mueve nuestra curiosidad el hecho de que sea tan limitada el área de estos bailes, de que sean cultivados por grupos de tipo mestizo y de que en ellos no tengan casi participación la gente prestante de las cabeceras de distrito. Es probable que en tiempos pasados el baile ocupó área más extensa, llegando hasta la provincia de Los Santos, pues aquí se conserva una forma de mejorana, la llamada "santeña", que como explicaremos luego, difiere pero deriva de las de Ocú. Por su delimitación especialmente rural y sus rasgos muy antiguos, podemos considerar la mejorana como el baile existente de mayor pureza hispánica.

Fuera del acompañamiento instrumental ya mencionado que consiste en el rabel, o violín rústico de tres cuerdas, cuyo uso es frecuente en algunos campos de Veraguas, existe también la orquesta de violín y guitarra y hasta de acordeón y tambor, con la cual se acompaña la "mejorana santeña", de factura muy reciente a juicio nuestro.

Las variantes de los bailes de mejorana llevan las denominaciones mismas de los diferentes torrentes con que se acompañan, y son los ya nombrados a propósito de los toques. A cada aire de estos corresponde una fórmula coreográfica dada, que aunque no cambia mucho de un baile a otro, ofrece suficiente diferencia para que el bailador y el espectador satisfagan su apetencia de variedad.

Observando las ubicaciones de las parejas, la posición del hombre respecto de la mujer y anotando el género de música y los movimientos de conjunto, nosotros creemos poder dividir todos estos bailes en tres tipos o grupos bastante definidos, los cuales damos en el siguiente cuadro:

Grupo I	Mejoranas (1) Ponchos Suestes Socavones Santeña Gallinas	Parejas en línea recta, los hombres frente a las mujeres con intercambios de posición.
Grupo II	Zapateros Puntos	Parejas independientes, ocupando todo el cuadro.
Grupo III	Cumbias	Parejas en ronda.

Como se ve, los nombres se dan en plural, para indicar que en cada caso no se trata de una danza individual, sino más bien de modalidades o sub-grupos. En efecto, son varias las "mejoranas", varios los "puntos" o los "socavones" conocidos, de acuerdo con los diferentes torrentes que llevan el mismo nombre. Este hecho parece natural, pues los aires han sido creados para el acompañamiento del baile o del canto, y no simplemente para tocarlos solos. Debemos advertir que de todos estos bailes los más abundantes y populares son los socavones, y luego las mejoranas y zapateros.

Los bailes de fila, de parejas independientes y de ronda. No siendo el presente estudio un manual de danza, omitimos en él la descripción detallada de figuras, pasos y movimien-

(1) El término mejorana se emplea aquí como nombre específico de un torrente y por lo tanto será también el de uno de los bailes y de una variedad del canto. El lector procurará en lo posible evitar las confusiones que puede acarrear el uso de un término con tantos significados y alcances.

tos de cada baile y daremos solo unas cuantas indicaciones sobre ellos, suficientes para caracterizar a los diferentes grupos. Un obstáculo para esta clase de descripciones es el de que nuestros campesinos no poseen una nomenclatura uniforme para designar figuras o movimientos, algunos hasta carecen de ella, y ni falta que les hace. Con todo, hemos logrado acopiar algunos términos, cuya vigencia generalizada no garantizamos, desde luego, pero pueden servir para expresarnos. **Entrada,** y algunas veces **paseo,** se llama a la primera figura. Entrada, para los bailes de línea; paseo, para los otros. **Mudanza** suele nombrarse a la segunda figura del primer grupo, y **remate** el final de todas, hecha de bravos zapateos que producen gran excitación y entusiasmo en bailadores y asistentes. Hay una figurita de transición en la "mejorana" que llaman **cierrille** (de cierre), entre la entrada y el remate. Son estos los principales movimientos. Los cambios y la ejecución están claramente indicados por el instrumento, no solo con variaciones en la acentuación de los rasgueos sino con cambios de ritmos y esquemas melódicos. Dicho lo anterior, trataremos de caracterizar lo mejor posible, grosso modo, los grupos de bailes ya establecidos

En los **bailes del Grupo I,** o sea los de **fila,** al llamado de la guitarra hombres y mujeres se alinean frente a frente. y cuando el instrumento está bien "entonado", el bailador más diestro, colocado cerca de la guitarra, comienza y disimuladamente señala el esquema de **entrada** que ha escogido, para que los demás lo sigan. Se observa que los puntos de "mejorana" y los socavones suelen tener varias fórmulas de **entrada.** Cuando se han repetido un buen número de veces los pasos de la entrada, la guitarra anuncia y ejecuta una "transición", que puede ser el **cierrille** o un **zapateo corrido,** el primero, para las "mejoranas", el segundo, para los "socavones"; después de lo cual se ejecuta el **remate** de la figura. Este, como dijimos, es una serie de zapateos, golpes, pausas y contragolpes ruidosos, que deben terminar en un zapatazo explosivo y sincrónico. Sigue un buen silencio durante el cual los bailadores, marchando, intercambian sus puestos, mientras que la guitarra engarza un

nuevo ritmo y comienza la segunda figura, que es la **mudanza** o balanceo, común a todas estas danzas. Es un vaivén a dos tiempos, golpeando alternativamente con un pie y el otro, fuerte el derecho y débil el izquierdo, flexionando y estirando las piernas a cada tiempo. Al anuncio y cambio de la guitarra se ejecuta de nuevo la "transición" y el remate; se intercambian puestos y comienza otra vez la entrada, que es distinta a la primera, pero con idénticos remates. En adelante el baile continúa igual. El número de entradas diferentes puede ser de dos o tres. La transición y el final son siempre los mismos. El baile, además de la música y los zapateos que lo animan, se aviva con gritos, pujíos y "latíos" de los varones en cada exitoso final, y con la chacotería, si alguno se equivoca. Las mujeres bailan con sumisión y juicio: los zapateos de ellas son silenciosos, sus rostros invariablemente serios, la mirada baja, los balanceos recatados y discreto el juego de las polleras, que llevan ligeramente tendidas y suspendidas con sus manos. El cuadro de todo el baile, la música y los gritos de animación, impresionan por la destreza de los bailadores en los complejos zapateos.

En los **bailes del Grupo II,** o sea el de parejas independientes, al iniciar la guitarra su toque, hombres y mujeres forman parejas distribuídas lo más homogéneamente posible en la cancha o cuadro del baile. Si son cuatro ocupan las esquinas del cuadro, si son cinco una se situará en el centro, etc. Tanto en los "zapateros" como en los "puntos", la primera figura consiste en una especie de **paseo** a dos tiempos, el hombre cortejando y la mujer evadiendo, dando a veces vueltas y haciendo todos una revolución por el cuadro. A un aviso de la guitarra, sin ninguna transición, cada varón se enfrenta a su dama y realizan la segunda figura, que es un largo zapateo, con pausas, el cual termina como de costumbre con un espectacular y consabido remate, entre gritos o exclamaciones. Sin detenerse, entran de inmediato en la tercera figura que es una **mudanza** muy especial, si se trata del zapatero, o vuelven a la primera figura si el baile es de "punto." En el zapatero la mudanza no se hace frente a frente, sino que cada uno evoluciona alrededor

del otro, pero al mismo tiempo girando sobre sí mismo. Es, en realidad, un movimiento **epicéntrico** de ambos. En el "punto" el zapateo se hace desplazándose al mismo tiempo los bailadores, el hombre asediando, la mujer esquivando, hasta llegar al remate, que se hace "in situ". El espectáculo de seis u ocho parejas evolucionando en un gran ruedo, batiendo las mujeres sus polleras al compás de sus sedosos zapateos, mientras que los hombres las apremian con gestos y golpes frenéticos de los pies, es de un gran efecto estético y sensual.

En el **Grupo III,** o bailes de rondas, solo se hallan las **Cumbias.** Ya hemos explicado que la cumbia es baile de origen negro y normalmente se toca con acordeón o violín y tambor. Pero en la región de la mejorana bailada (Ocú y vecindades) prácticamente no se conocían antaño los tambores, y aún hoy, para verlos, tienen los campesinos que ir al pueblo cabecera. Sin embargo, la cumbia les agradó y fácilmente trasladaron sus ritmos y melodías al instrumento de ellos, la mejorana. En algunos sitios, como en Las Minas, le agregaron tambor y maracas. Pero en la mayoría de los campos la mejorana o el socavón la ejecutan solos. El compás y el efecto percusivo lo realizan dando un chasquido con la mano casi cerrada, y eso basta. En una de las variantes, ni siquiera imitan la percusión (cumbia suelta). La cumbia de mejorana resulta así un cruce de elementos culturales, bien visible, hecho con el acierto que el pueblo sabe dar a sus cosas. Dos variantes de cumbias se conocen, la "zapateada" y la "suelta". Ambas constan de las dos figuras esenciales, paseo y seguidilla. En la zapateada el paseo se hace marcando el compás con golpes de pies planos, y los bailadores forman **una sola fila** circular, alternándose hombres y mujeres; en la suelta no se zapatea y se forman dos rondas concéntricas, hombres al interior, mujeres al exterior, como en las cumbias corrientes, y se desplazan como en éstas. En la zapateada realizan una vuelta sobre sí mismos los bailadores, entre las dos figuras. En la suelta, la vuelta es rápida y opcional. Creemos que la fila o ronda simple es de influencia indígena, ya que no se conforma con la

cumbia típica. En la seguidilla de la "suelta", la mujer realiza una especie de pequeño galope, mientras que en la otra la seguidilla es como en la cumbia negra, pero el hombre se desplaza de espalda y la mujer lo sigue, frente a frente de él.

Con las descripciones que acabamos de hacer no se da la idea completa de las complejidades de estos bailes, que abundan por demás, pero confiamos en haber sugerido siquiera la idea de que en tales bailes se revela mucho el estro creador y conservador de nuestro aislado campesino.

La Mejorana Santeña. Es la forma que en la provincia de Los Santos adoptó el baile de mejorana, quizá procedente de los llanos de Ocú. En pueblos como la Villa de Los Santos y Las Tablas se cultivaron de antaño los "bailes de orden" o de salón, con orquestas de violín, flauta y guitarras. Estos instrumentos imponían allí cierta norma musical que influía en la música folklórica y recíprocamente acogían de ésta motivos para adornar sus composiciones, pero siempre bajo reserva de no confundirse con ella. Pensamos nosotros que dentro de tales condiciones las orquestas "de salón" o las populares de "violín y guitarra" acogieron los aires de mejorana y dieron forma a una versión de ese baile.

Hoy no se le practica ya, pero ancianos que fueron testigos del fin de siglo nos informan fielmente que lo bailaron o vieron bailar en sus días mozos desde La Villa hasta Tonosí, tanto en salones como en los predios rústicos.

Esta danza ha cobrado vida hoy, no entre el elemento folk, sino en los grupos de aficionados, conjuntos profesionales y escolares. De hecho, es la única forma de mejorana que estos grupos bailan, pues la ocueña es mucho más difícil y los que pudieran ser sus maestros radican en lugares muy apartados de los campos. Además, hay que aceptar que el despliegue del lujoso vestuario santeño y de la gracia y coquetería de sus mujeres han contribuído a que sea este modelo de mejorana el más favorecido para exhibiciones de escenas y salones.

No existe, entre los sobrevivientes conocedores de la danza, y por lo tanto entre los nuevos cultores de ella, acuerdo riguroso sobre ciertos detalles de las figuras y los movimientos; pero las diferencias son tan insignificantes que podemos tomar como buena cualquiera de las versiones recogidas entre viejos bailadores. El esquema que damos en seguida fue obtenido de una veterana tonosieña, a quien por su soltura y seguridad en la versión, damos el debido crédito.

Las parejas se alinean, los varones frente a las mujeres, como en la "mejorana" ocueña o veragüense, pero dejando entre las filas un espacio mucho mayor (como de tres pasos). La danza, que es de movimiento muy lento, comienza con un balanceo a dos golpes y las filas avanzan con esa cadencia hasta toparse. En este punto las mujeres retroceden con el mismo paso mientras los hombres continúan avanzando hasta llevarlas a sus puestos. Luego, con el mismo movimiento, los hombres retroceden y las damas avanzan hasta conducirlos a la línea de ellos. Este ir y venir se repite unas tres veces, mientras la música insiste en un sonsonete imitativo de un aire de mejorana; con un par de compases largos y diferentes la música llama al zapateo, que se verifica estando hombres y mujeres cerca uno de la otra, y realizando en forma continuada o con suspensos, terminando en una genuflexión acentuada y dando un giro sobre sí mismo, en un compás, y entran en una figura semejante a la que hemos llamado seguidilla. Para ésto las filas se cruzan y se desplazan, de lado, con los pasitos consabidos, hasta llegar a las líneas extremas del cuadro de baile, y desde allí comienzan de nuevo el primer balanceo. Para variar, en la segunda repetición, la vuelta sobre sí mismo se sustituye por una más elaborada, girando con el paso de la seguidilla, como en el tamborito, hasta hacer vuelta y media, antes de cruzarse para intercambiar los puestos.

Como es de suponer, cada una de las tres figuras: balanceo, zapateo y seguidilla, tiene su música y su ritmo.

El baile de la Mejorana Santeña es, sin duda, sumamente airoso, gracias al batir de las polleras, al despliegue de miradas y sonrisas y a los gestos galantes de los varones. De la cortesanía y gracia que adornan esta danza han sacado algunos autores un parecido con los bailes de cuadrilla, y otros hasta han sugerido la especie, nada juiciosa en nuestra opinión, de que la mejorana proviene de aquella danza cortesana.

Observaciones finales. Recogemos en este subtítulo algunas acotaciones que han de completar el conocimiento de la mejorana y sus peculiaridades, tanto la forma cantada como la bailada.

Dijimos que el metro o compás de la música es ternario, con raras excepciones. Estas consisten en los aires de cumbia y dos aires de canto y acompañamiento, típicos de la región de Chitré: uno se llama MARIA y el otro PASITROTE. Estos tres tipos de melodías o toques mejoraneros llevan, en efecto, la división inconfundible de 2/4.

Nos informan viejos bailadores de mejoranas que antiguamente la voz o el canto entraba como componente en la diversión, específicamente en los bailes de "puntos" y de "mejorana". El mismo bailador o un menestrel auxiliar cantaban coplas y décimas en los intervalos de silencio para intercambiar puestos. Hemos visto las demostraciones y creemos que aquellos lances de baile y canto debieron ser bellos y excitantes.

Los bailes en la misma región clásica de la mejorana no presentan siempre rasgos constantes, de una comunidad a otra. Por ejemplo, los grupos de "Los Asientos" y el de "Los Llanos", en el mismo distrito de Ocú, tienen esquemas musicales y coreográficos algo diferentes para un mismo baile, como el socavón, o la mejorana. Cuando se juntan bailadores de ambos lugares se notan los traspiés de algunos de ellos, según que el tocador sea o no del propio clan.

El lego poco puede apreciarlo, pero así es. Los bailes ocueños, por su lado, son más introspectivos, rituales, y

variados que los de La Atalaya. Estos son, en cambio, más explosivos y ruidosos.

De la región de Veraguas es el término SUESTE, para designar los toques y bailes de mejorana. Guitarra "suestera" llaman al socavón o a la mejoranera. **Sueste,** en Panamá, significa lluvia continuada, pertinaz, molestosa por sus insistencia larga y monótona. Viene de **Sur-Este,** viento de esa dirección muy frecuente en cierta época y que el vulgo supone es causa del tiempo lluvioso. Sueste es además el nombre específico de un socavón o "poncho" veragüense, el baile más movido y que exige las mayores dotes de bailador, entre los que conocemos. Viéndolo hemos recordado las audacias acrobáticas de los cosacos y de los gitanos húngaros.

Los bailes de mejorana son los menos sensuales de nuestros bailes folklóricos. Parejas sueltas, atención a la música, miradas femeninas dirigidas hacia el suelo, brazos masculinos levantados o bien caídos, movimientos de sentido vertical y otros rasgos, así lo demuestran. Observamos que el zapateo aquí difiere del clásico español, en que éste limita su consecuencia a las extremidades inferiores, dejando el tronco hieráticamente inafectado, mientras que el ocueño actúa sobre el cuerpo entero, porque el tronco se va hacia el suelo o se releva drásticamente con las flexiones del zapateo. Por lo demás, el zapateo es simple, sin repiqueteos, sin efectos de punta y tacón, hecho a pie plano y ayudado por el estallido de las "cutarras" o sandalias de cuero. Es de un carácter totalmente rústico. Tenemos la impresión de que este baile y sus matrices, no han sido tomados de salones o urbes, tal como acontece con casi todos los bailes folklóricos americanos de orígenes europeos.

La música de mejorana con sus cantos y bailes están asociados en la imaginación y la tradición populares, a fiestas de antaño en las cuales siempre había un saldo de sangre y a menudo de muertes violentas. Los duelos entre cantadores, la excitación producida por los ímpetus del baile y por el licor, unidos al apasionado amor del riesgo y de la fama

de "machos" y "guapos", muy enraizados en el campesino, eran causas inevitables de esas pendencias. Lances de muerte de este tipo eran una costumbre casi obligada en las antiguas fiestas de San Sebastián. en Ocú. Nosotros conocimos aun el varias veces centenario árbol de tamarindo, bajo el cual, cuentan los abuelos, se saldaban en la madrugada de aquellos días las "cuentas" de valor, a golpes de espadas y "peinillas", al son de los embriagantes rasgueos de los socavones y de los gritos de los bailadores (1). El Tamarindo de Ocú ha pasado a la leyenda y con él también la tradición de sangre unida a un arte que es digno de más bellas asociaciones.

Infortunadamente con la desaparición de los rasgos selváticos que hemos mencionado, coincide la desaparición del baile y de la música de las mejoranas. Los pueblos de Ocú, La Atalaya, Santiago y Montijo, que eran los teatros conspicuos de esas danzas, pues a ellos "bajaban" los campesinos a mostrar sus ansias y destrezas coreográficas, hoy no ofrecen en sus festividades ninguna de esas viejas tradiciones. El campesino se aglomera siempre en las fiestas, pero ya no trae ni su vestimenta típica ni sus mejoranas. Vienen a "ver", solamente, dicen ellos. Los han desplazado. Los grandes tinglados o "toldos" de bailes "amanojaos", de los "pindines santeños" y los "jardines" en donde se baila el "meneo" de moda que envía la Capital, han barrido con lo más bello y viril de las tradiciones recreativas del campesino y del poblado en las comarcas interioranas.

Por eso es meritorio el esfuerzo que se inició con los Festivales de la Mejorana de Guararé, (2) desde 1949, y que han trascendido hasta el punto en que ya se celebran grandes exhibiciones inspiradas por ellos, en las ciudades,

(1) Ver: Manuel F. Zárate: "La Esgrima Antigua en tierras santeñas", LOTERIA Nº 69, pág. 44. Agosto, 1961.

(2) Para una noticia histórica y descripción de estos festivales véase mi trabajo "El Festival Folklórico de la Mejorana", publicado en la revista Lotería, II época, Nº 23, pág. 53, octubre de 1957.

incluso en la Capital. El estímulo producido por estos festivales ha logrado, por lo menos, que la mejorana se haya conservado y que el gran público haya llegado a conocerla.



Fig. 55.—Un destacado artista de la Mejorana: Aristides Gil de Ocú.



Fig. 56.—Juan José Sánchez de Ocú, tocador de Mejorana.

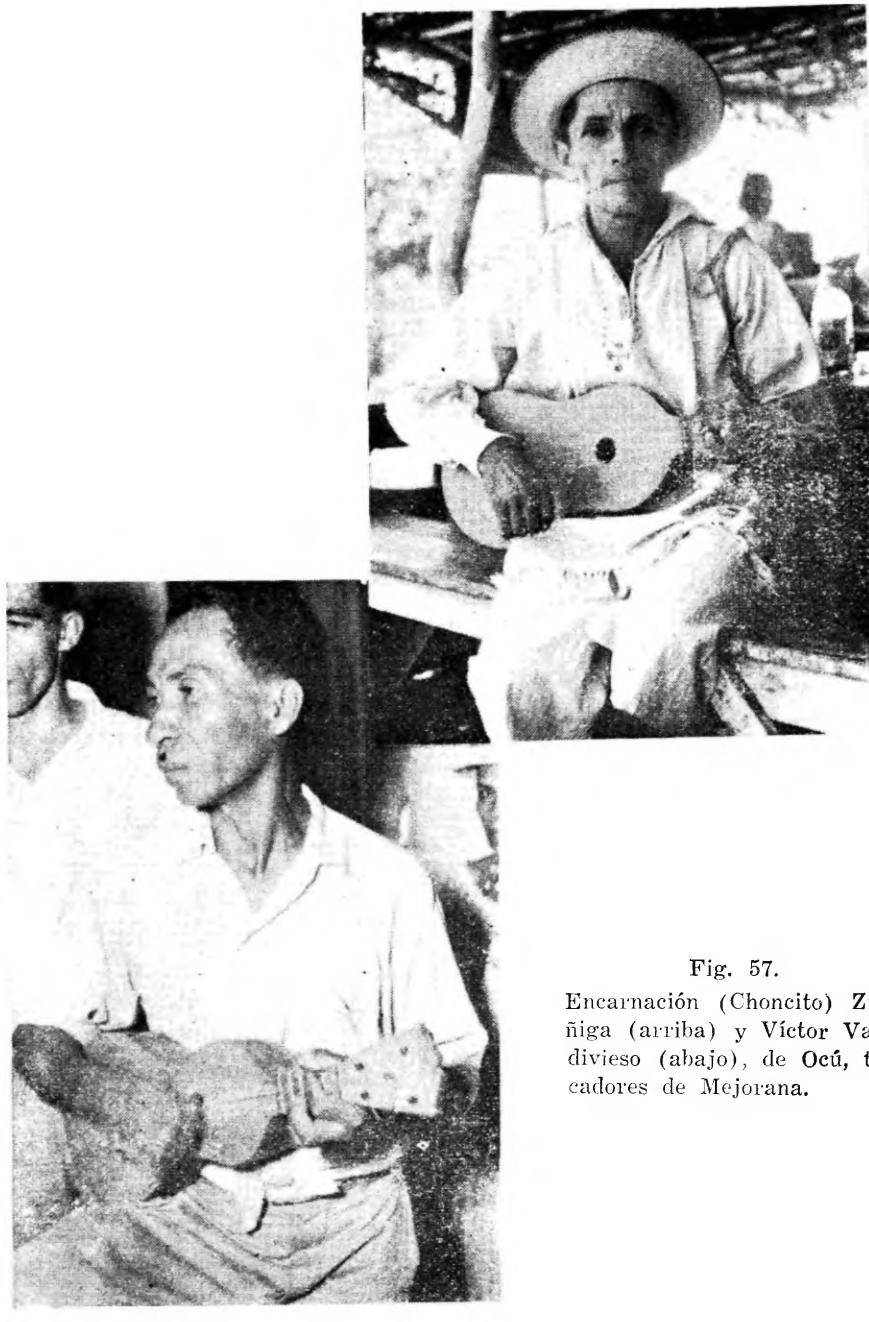


Fig. 57.
Encarnación (Choncito) Zúñiga (arriba) y Víctor Valdivieso (abajo), de **Ocú**, tocadores de Mejorana.



Fig. 58.

Benigno Rodríguez (q. e.p.d.) de Ocú, uno de los últimos tocadores del Socavón.



Fig. 59.

Aniceto Marín de Ocú, tocador de Mejorana.



Fig. 60.—Román Aizprúa, de Las Minas, provincia de Herrera, famoso tocador de Mejorana.



Fig. 61

Máximo Herrera, de Ocu, tocador de Mejorana.



Fig. 62

(Ildemiro Díaz (...p.d.), destacado tocador de Mejorana.



Fig. 63.—Saturnino Rodríguez, de Chitré, tocador y cantador de Mejorana.

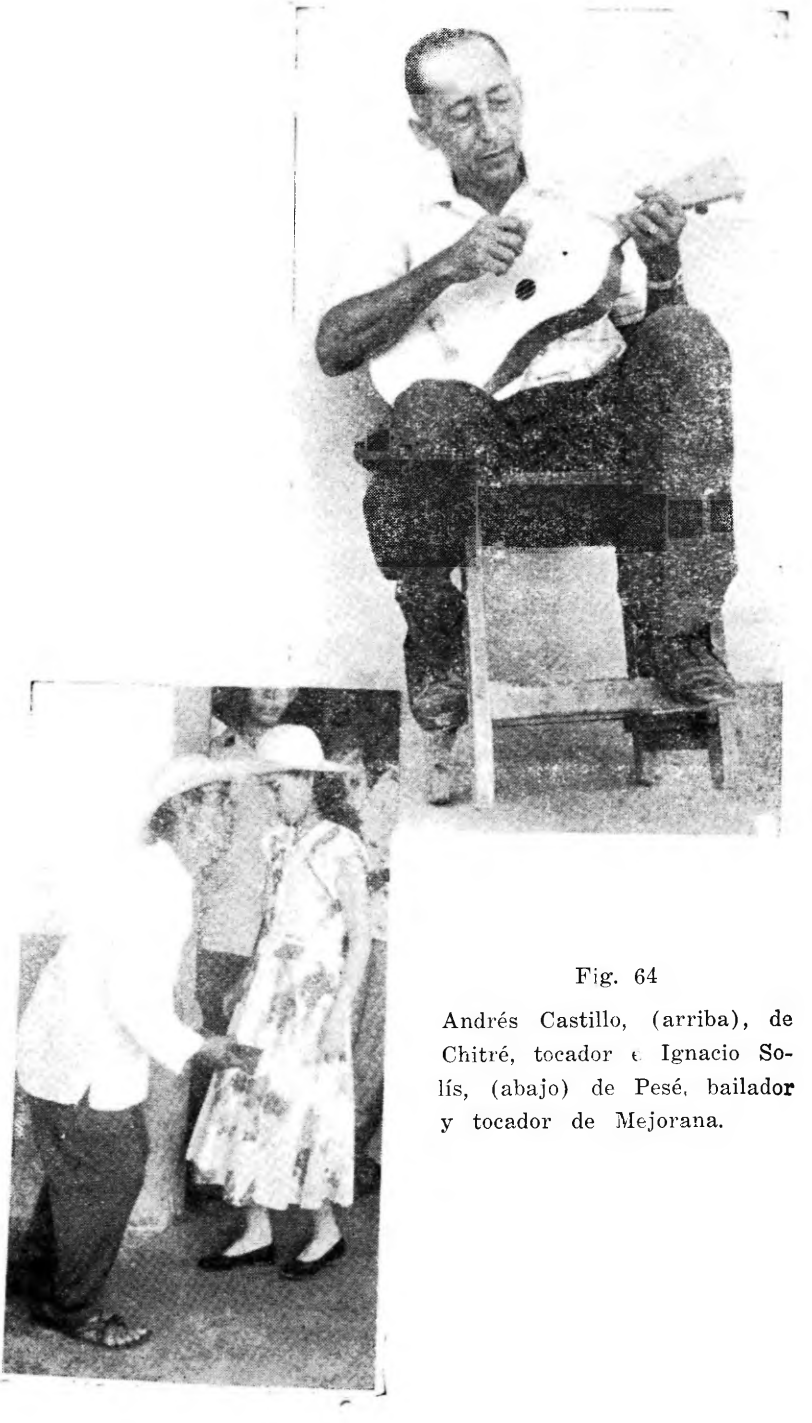


Fig. 64

Andrés Castillo, (arriba), de Chitré, tocador e Ignacio Solís, (abajo) de Pesé, bailador y tocador de Mejorana.



Fig. 65.—Tocadores de Rabel, Caja y Mejorana, quienes acompañan los bailes de Mejorana en la región de Veraguas.



Fig. 66.—Grupo de bailadores de Mejorana, de Los Asientos, Ocú.



Fig. 67.—Bailadores de Mejorana, de varios campos de Ocú.



Fig. 68

Pastor Mojica, de La Colorada, Veraguas, toca y baila la Mejorana.



Fig. 69.—Campesinos de Ve raguas bailando Mejorana.



Fig. 70.—Campesinos de Veraguas bailando un "Punto" de Mejorana.



Fig 71

León de Leon, de Ocú, en la actitud propia de un bailador de Mejorana.



Fig. 72

Bailadores de la Mejorana santeña.

EL PUNTO

El "PUNTO" a secas, o Punto de salón, como se le distingue a veces, es un Baile que se conoce y se practica con ligeras variantes locales, en casi todas las provincias panameñas. Podría decirse que es tan difundido como el tamborito, pero no tan practicado ni popular como éste.

El tamborito al igual que la cumbia, es baile 'de toda la noche", como dice la gente, o sea que se baila continuadamente durante una fiesta y por todos los participantes de ella. El punto, en cambio, es un baile de selección, de exhibición, de habilidad particular, con el cual se acostumbra interrumpir atractivamente o amenizar un baile de distinción.

Ubicamos en este lugar el estudio del Punto, porque así como la Mejorana Santeña, que describimos antes, tiene un probable origen en la Mejorana Ocueña, el Punto, cuya modalidad más difundida es la llamada Santeña, podría también tener su raíz o forma original en los "puntos de mejorana", tales como el "punto costeño", el "de pindín" y otros observados en las comarcas de Atalaya y Ocú. Cierto es que la tradición del Punto como atracción en salones selectos de la ciudad de Panamá data de temprano en el siglo pasado y cabría sugerirse que de allí pasó al folklore. Pero nosotros hemos observado que este tipo de genética folklórica (de lo culto a lo vulgar) no es muy común en Panamá, si bien en Chiriquí se encuentran algunos casos. Por lo demás, notamos una estrecha similitud de figuras, de movimientos, melodías, medidas (6/8), ritmo y otros rasgos, entre el punto que podríamos llamar **campesino** y el urbano que estamos estudiando. Precisamente el pueblo los distingue con los títulos de "punto de salón" y "puntos de pindín". La estirpe españolísima de los dos es manifiesta y común. Nos inclinamos a creer, pues, que así como ocurrió con las mejoranas, grupos semi-urbanos, quizá de la Villa de Los Santos, o de Las Tablas, se apropiaron del punto

rústico, lo adaptaron a sus instrumentos de salón, lo "refinaron" y le dieron el carácter de espectáculo que hoy ostenta. Así pudo difundirse por todo el país el PUNTO SANTEÑO, y venir a ser, por antonomasia, el PUNTO.

Por mucho tiempo los instrumentos con que se acompañó el Punto fueron el violín, la flauta y las guitarras, que eran los instrumentos primeros de nuestros salones citadinos. Así lo observamos siempre en nuestra mocedad. Posteriormente los grupos rústicos cuyos bailes de "pindín" o de "curachas" se acompañan con acordeón y tambor, adoptaron tambien el Punto como **atracción** en sus fiestas. Ultimamente, la moda o tónica folklórica con que se exornan los centros más cultos ha hecho que el Punto se toque con instrumentos en que alternan o se juntan violines y acordeones, triángulos, tambores, guitarras, guácharas y maracas.

El Punto (Punto Santeño) ha sido y sigue siendo, como apuntamos ya, un baile de exhibición, de despliegue de técnica, arte, gracia y elegancia. Lo ejecuta una sola pareja ante un grupo de espectadores atentos y suspensos. Aunque los bailadores pueden ser de cualquier edad, son muy admirados los que ya han pasado la juventud, sin duda por el hecho de que entre ellos se destacan los más diestros bailadores. Pero cualesquiera que sean, se requiere de ellos apostura y que lleven rigurosamente indumentaria y prendas típicas de visible lujo. Es, lo repetimos, un baile en que ha de lucirse una pareja simpática. Se ejecuta como entreacto, en bailes de gala, de familia o de círculos especiales, en horas avanzadas de la noche, para poner una nota brillante y distinta en la celebración. No se estila en fiestas de carnaval ni en bailes públicos o comunes. Actualmente lo llevan en sus repertorios y lo presentan como acto sobresaliente, los conjuntos profesionales, de aficionados o de escolares que cultivan los bailes típicos.

Nos ocuparemos en seguida del espectáculo y coreografía del Punto y agregaremos más adelante algunas notas sobre sus variantes locales. Como escenario el público forma un amplio ruedo o círculo. La orquesta inicia la música

con unas recias notas introductivas, menudas y sin "barras" o compases y durante ese preámbulo el caballero invita a la dama con una reverencia, la toma de la mano o del brazo y la conduce al centro de la sala. Un refinamiento que juzgamos de origen reciente y muy en boga hoy, consiste en que el varón hinca una rodilla en el suelo y teniendo a la dama por la punta de los dedos, hace que ésta describa una cincunferencia, alrededor de él. En nuestra mocedad pasada por los pueblos santeños, veíamos siempre, después de la reverencia invitante del caballero, sin más protocolo, la iniciación del baile. La danza completa ofrece cuatro figuras distintas, marcadas en su comienzo y duración por cambios en la música. El primer movimiento o figura inicial se conoce con el nombre de **paseo,** y semejante al del tamborito, consiste en un desplazamiento circular de los bailadores, llevando posiciones opuestas, con pasos cadenciosos hacia adelante y dando uno que otro giro. El recorrido se hace en sentido inverso al de las agujas del reloj. El bailador insinúa con sus pasos y gestos, que corteja galantemente a la dama, y ésta, que discretamente esquiva los avances. El varón se desenvuelve con suaves ademanes de sus brazos y la dama batiendo gentilmente su falda de pollera, todo hecho con naturalidad y holgura emocional. Al cabo de unas dos vueltas al ruedo, la música señala el cambio y los bailadores ejecutan el **zapateo,** que es la segunda figura. Este se hace en el centro del ruedo. Los bailadores, mientras zapatean, se van acercando hasta casi juntarse, de frente, golpeando el suelo reciamente el varón, y muy suavemente la bailadora. El zapateo recuerda bien el de la mejorana y remeda alguno de los zapateos españoles, de esos que se hacen "a pie plano", sin acusar taconeo. Cuando la música anuncia el cambio respectivo, los bailadores ejecutan el **escobillao** o **escobilleo,** que consiste en una serie de pasos menudos, uniformes, realizados sobre las partes delanteras de los pies y hacia atrás, de modo que los bailadores se alejan uno del otro, hasta que un compás determinado de la música obliga a una flexión de pierna y un giro conjunto de los bailadores, después de lo cual éstos entran en el último movimiento, que hemos dado en llamar seguidilla (el

pueblo solo da nombre al zapateo y al escobilleo; al paseo, le dicen genéricamente el comienzo y a la seguidilla, final o vuelta). La seguidilla es una serie de pasos sincopados uniformes, iniciados siempre con el mismo pie, el derecho avanzando recto o en sesgo, hasta que los bailadores se juntan de frente. Danzando siempre con el mismo paso, dan una o dos vueltas, en círculo estrecho, hasta que la música indica el final de la figura y de la primera **vuelta** del Punto, tras la cual se comienza de nuevo con el paseo. La pareja repite una segunda y en ocasiones hasta una tercera **vuelta**. Después de la última, la música anuncia con un compás alargado el fin del baile y los bailadores se despiden con una sobria reverencia hacia el público, el cual aplaude frenéticamente si el Punto resultó lucido. Es vieja costumbre que en el zapateo, el trance más cálido del baile, algunos espectadores expresen su admiración por la bailadora, arrojando a sus pies puñados de monedas de plata, y hasta de oro dicen que las hubo en los buenos viejos tiempos. Aunque no tan frecuente hoy, hemos visto muchas veces que los músicos rinden su pleitesía a los bailadores inclinando los instrumentos hasta tocar el suelo, mientras que éstos se acercan y hacen ademán de levantarlos. Es lícito y frecuente que otra u otras parejas soliciten (o que solicite el público) la gracia de que se toque un nuevo Punto, con lo cual se establece una forma de competición que lleva la fiesta al colmo de la alegría.

Como es fácil advertir, el Punto no solo es una joya de arte y gracia, sino también una pugna de maneras hidalgas entre bailadores y bailadoras y entre éstos y el público. Se entiende, naturalmente, que solo osen bailar el Punto quienes se sienten seguros de la maestría y personalidad necesarias para conquistar los favores del público. Es un baile en el cual diríamos que el hombre exalta su hombría a la vez que extrema su delicadeza, mientras que la mujer se hace más mujer que nunca. Es sin duda el más garboso y bello entre los bailes panameños y en el cual se advierte la mayor herencia plástica de lo español, diríamos más, del salero andaluz.

Dijimos al comienzo que existen algunas modalidades locales o regionales del Punto, que podemos calificar de variantes.. Anotamos como tales los Puntos de Ocú, de Parita, de Penonomé, de la Chorrera, de Chiriquí y de San Miguel. En términos generales, las modificaciones consisten en la supresión de alguna de las figuras, el escobilleo, por ejemplo: a veces en la variación de los paseos o de la cadencia; en algún caso, la duración de los movimientos es distinta. En el Punto de Ocú notamos que no hay propiamente un escobilleo; la figura del zapateo se repite después de un corto "balanceo" y la seguidilla es reemplazada por este mismo balanceo. En el Pariteño el paseo es de gran majestad, el zapateo es más rudimentario y en vez de seguidilla realizan lo que llaman "dancear", movimiento en que la dama recorre casi todo el círculo y el varón, en el centro, la acompaña con gestos y golpes firmes sobre el piso En el Punto chorrerano, el paseo se hace con movimientos corporales un tanto **desgonzados,** muy marcados; el zapateo es leve y la seguidilla sigue arcos de circunferencia, yendo alternativamente a derecha e izquierda (como en las "medias lunas" de los propios tamboritos de la Chorrera). El Punto de San Miguel tiene un paseo que se ejecuta una sola vez al comienzo y el resto se concreta a ligeros zapateos y flexiones notables que semejan una seguidilla. En el de Chiriquí los movimientos son muy vivos y el zapateo no es nada saliente. Confesamos que sobre los Puntos de Chiriquí y San Miguel nuestras observaciones no han sido lo abundante que hubiéramos deseado. Pero en ésos como en todos los otros casos hay elementos suficientes para asegurar que son diferentes del santeño y que constituyen variantes.

Concluímos afirmando definitivamente que el Punto por antonomasia es el Punto Santeño. Su arquetipo y su dispersión justifican la denominación que el pueblo tácitamente ha acordado en este sentido: PUNTO, y nada más.



Fig. 73.—Momento del zapateo en el Punto santeño.

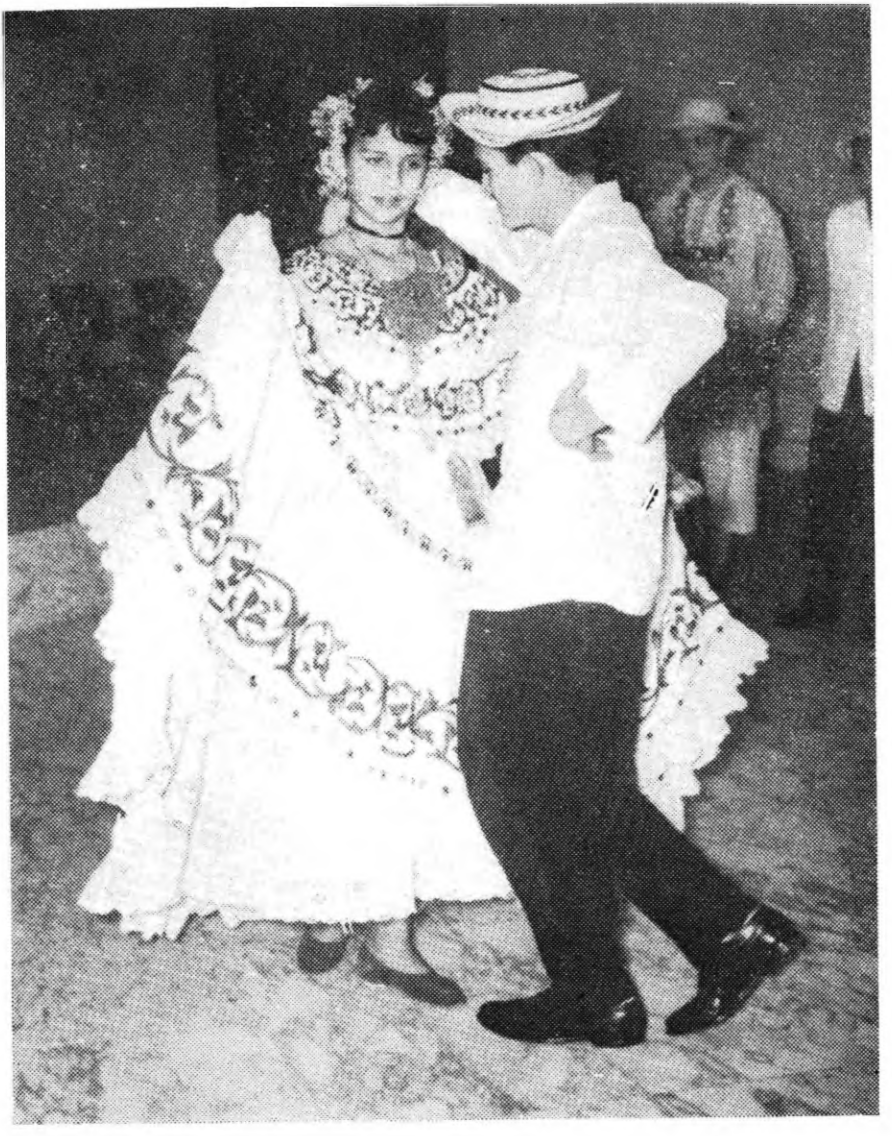


Fig. 74.—Movimiento de la seguidilla en el Punto santeño.

EL CANTO DE LA MEJORANA

Origen y dispersión.—Sobre la melodía de la Mejorana.—Las variantes melódicas y sus mensajes.—La Cantadera.

El canto de la mejorana es, por antonomasia, el canto varonil panameño, la canción nativa del hombre de los campos y pueblos del interior de Panamá. Es el canto en el cual ese hombre luce su genio poético, su voz, su oído, su memoria; es la expresión que sirve de vehículo a la musa del pueblo y el artista del instrumento; es recreo para los espectadores y es documento para la historia de la comunidad. A este canto le incumbe, sin duda, la más alta función de cultura y de arte natural, de colorido y de expresión autóctonos. De allí que merezca el estudio detenido que le vamos a dedicar, aunque incompleto porque no incluirá transcripciones y análisis musicales.

ORIGEN Y DISPERSION: La mejorana cantada, si bien no sabemos con qué nombre y en qué forma vino, procede de España. Ella es hermana de las canciones populares que se cultivan en muchas partes de América. Teniendo como texto la décima glosada, con melodías diferentes en cada lugar, se le oye cantar con el nombre de valona en Méjico; con el de **glosa,** y acompañada de los famosos puntos guajiros, en Cuba; con los nombres de galerón y otros, al son del guitarrico llamado **Cuatro,** en los campos de Venezuela; y se le canta en Puerto Rico, Colombia, Argentina, Chile, Perú y demás países de común origen hispánico. No obstante las variantes melódicas de cada país, ritmos, letras y muchas otras características, todas ellas acusan el común lecho hispano de que proceden. Contribuyen a respaldar esta afirmación la forma de contrapuntos o desafíos, los contenidos temáticos de los textos y los elementos difíciles de las melodías que constituyen la atracción excitante en los espectáculos de las "cantaderas".

Quien quiera adentrarse en los estudios históricos y analíticos de estos cantos de nuestra América, puede y debe guiarse por las obras fundamentales que sobre el tema han escrito autores como el mejicano Vicente T. Mendoza, el argentino Juan Alfonso Carrizo, la puertorriqueña María Cadilla de Martínez, el venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, el chileno Juan Uribe Echeverría y en Panamá, la de don Narciso Garay y la de los esposos Manuel F. Zárate y Dora Zárate. (1)

El área que debe ser considerada como sede eminente de los cantos de mejorana comprende los distritos de Pesé y Chitré en la provincia de Herrera y los de Los Santos, Macaracas, Guararé, Las Tablas, Pocrí y Pedasí, en la provincia de Los Santos. Constituyen estos pueblos la parte principal de la región conocida con el histórico nombre de Azuero. En pueblos limítrofes de los mencionados, de la misma comarca, suelen encontrarse uno que otro cantador de mejorana y los habitantes todos gustan como espectadores, de sus exhibiciones. No faltan, asímismo, algunos aislados cultivadores de este arte en otros pueblos de la República, tales como Santiago, Aguadulce, Chorrera, David y aún en las remotas áreas de Darién, a más de la ciudad Capital, en donde abunda el elemento interiorano de migración. Pero es en los pueblos primeramente mencionados donde es prolífica y nativa la casta de los "poetas", los cantadores y los tocadores de la mejorana. Es curioso anotar que en el distrito de Ocú, limítrofe de Chitré y Pesé, abundan los buenos tocadores y bailadores de mejorana, pero no los del canto. En los distritos de la

---

(1) Vicente T. Mendoza: "La Décima en Méjico.

Juan Alfonso Carrizo: "Antecedentes Medioevales de la Poesía Argentina".

María Cadilla de Martínez: "Poesía Popular de Puerto Rico".
Luis Felipe Ramón y Rivera: "El Joropo".

Juan Uribe Echeverría: "Cantos a lo Humano y a lo Divino".
Narciso Garay: "Tradiciones y Cantares de Panamá".

Manuel F. y Dora Zárate: "La Décima y la Copla en Panamá".

provincia de Los Santos, por el contrario, no se baila habitualmente la mejorana, pero el cultivo del canto es muy difundido. Es digno de notar también que en las provincia de Colón y Bocas del Toro, en donde la población de origen español es casi nula, la mejorana no despierta interés alguno, en ninguna de sus formas. Tampoco es esta diversión del gusto del elemento indígena ni del mestizo o cholo. Hacemos también la observación de que precisamente la población de los distritos santeños y herreranos, que por excelencia cultivan el canto de la mejorana, es en nuestro país, la que mayores rasgos físicos y espirituales de cepa hispánica muestran. La condición social y económica de estas gentes, con fundamento minifundista, carentes de células industriales y colectividades proletarias, les ha garantizado hasta ahora una gran independencia y suficiencia, que ellos agradecen a la tierra con un fuerte sentimiento y apego regionales con ciertas dosis de orgullo y de nobleza rústica que se refleja en la temática de la poesía y en la bravura de sus cantos.

SOBRE LA MELODIA DE LA MEJORANA: Como aún no existe un estudio integral de la melodía mejoranera, tal cual ella lo merece, vamos a contentarnos con resumir o extractar los conceptos u observaciones que hasta ahora se han hecho sobre ella, tomándolos de las únicas dos fuentes aprovechables, que son los trabajos de don Narciso Garay y del Profesor Schaeffer, ya mencionados en el presente libro. Agregaremos con la debida precaución las palabras que nuestra calidad de "tocador folk" del instrumento pueda sugerir.

A propósito de las ejecuciones instrumentales y los acompañamiento de bailes hemos dicho que ellas reciben los nombres genéricos de "tono", "torrentes", "tonadas" y a veces "rumbo". Ahora debemos decir que los mismos términos vernáculos se usan para designar la unidad melódica del canto. Los más corrientes son los dos primeros: Tono y Torrente. Como son varios y bastante diferenciados los torrentes conocidos, se les distingue con nombres específicos, que son precisamente los mismos de las ejecu-

ciones instrumentales que ya señalamos en el capítulo de toques y bailes. Así, pues, se conoce el canto de "gallina", de "zapatero", de "mesano", etc. y es propio decir "un torrente de gallina" o una "tonada de mesano", para referirse específicamente a las respectivas melodías de tales cantos.

Ya hemos indicado que la melódica mejoranera pertenece a un antiguo género de canción peninsular que en cada uno de nuestros países americanos ha cobrado características propias, constituyendo variantes o familias dentro de una misma especie. Carlos Vega en la Argentina, Ramón y Rivera en Venezuela, Vicente T. Mendoza en Méjico, para no mencionar otros, lo han dicho y demostrado. Garay, Schaeffer y Brenes, entre nosotros, lo han anotado hablando de la Mejorana. En su estudio "El Joropo", nos dice Felipe Ramón y Rivera que "una de las cosas que nadie discute en Venezuela es la de la influencia hispana en nuestra música . Y añade más precisamente, que... "en el aspecto melódico es innegable la presencia de giros cadenciales entre nosotros, propios de una región española: Andalucía". (1). En el mismo estudio, analizando la melodía de 'El Golpe" y comparando sus elementos con los de cierta raíz española, dice en una nota alusiva a la obra de Garay, que "En Panamá, la Mejorana es la representante de este cancionero, con excepción de su movimiento melódico, que allí no es descendente" (2). El profesor Mendoza ahonda bastante el estudio de los orígenes y tratando de la música de la **valona,** que es una de las versiones mejicanas de este cancionero, escribe: "El origen de todas estas manifestaciones que en el fondo son una sola, se encuentra en España y por la manera de ser cantadas en Méjico, precedidas de un ¡Ay! que en ocasiones antecede a los primeros versos (semejantes, diremos nosotros, a la saloma que precede el canto de nuestra décima) bien pudiera parecer de origen asturiano, lugar de origen de la forma musical española ¡ay! ¡ay! ¡ay! Y en seguida añade que

(1) "El Joropo", pág. 37.
(2) Ibid., pág. 40.

"También podría fijarse de una manera más concreta el antecesor de la valona mejicana en Andalucía... (1). Viniendo a los autores que han aflorado el estudio de la mejorana, citamos al profesor Schaeffer cuando dice que "La línea vocal es similar a las saetas de Andalucía, a las cuales se les han añadido inflexiones melódicas indígnas. El acompañamiento, en contraste, se basa en el ritmo de la danza casi puramente española de los siglos XVII y XVIII." (2)

En cuanto a origen, don Narciso Garay se limita a mostrar la riqueza de los ritmos de tipo ternario, lo cual según el autor, "revela abolengo indo-europeo". (3).

Por lo que respecta a la forma y naturaleza de la línea melódica, aduciremos las siguientes observaciones. El maestro Garay advierte, el primero entre todos, que este género de música es extraño y de lo más anti-vocal, por el uso insistente de los saltos o angulosidades melódicas. Dice al respecto: "...parece que al crear ese género de música, la musa popular hubiera querido salirse de los moldes usuales. La música vocal se distingue, en efecto, por el empleo de grados conjuntos en la formación de la melodía, de tal modo que la ausencia de frecuentes grados conjuntos en un motivo melódico la expone a la tacha de antivocalidad". En este canto, dice, "la segunda melódica o grado conjunto es casi la excepción y el intervalo disjunto la regla". Pero termina diciendo que "a pesar de esta inversión de las normas usuales, que parece condenar de antemano esta música extraña...los resultados son toda una revelación" (4). Myron Schaeffer observa que "la voz con la cual se canta la mejorana es la voz folklórica típica: penetrante, sin trémolo, a veces áspera, aparentemente producida con gran esfuerzo. Frecuentemente se usa el falsete,

(1) "La Décima en Méjico", pág. 641.

(2) Boletín Nº 1, Inst. de Invest. Folklóricas, pág. 1.

(3) "Tradiciones y Cantares de Panamá", pág. 176.

(4) Tradiciones y Cantares....Pág. 194.

y éste, empalmado con la voz natural del cantador, le da una extensión de más de dos octavas. La modulación de tonos no es frecuente; pero algunos de los más expresivos cantadores son sensitivos a la variación dinámica y hasta recurren al 'rubato" cuando el texto se los inspira". (1). En otra parte dice que "La extensión de la melodía es de una octava y un cuarto, lo cual no es del todo extraordinario. Frecuentemente, por el uso del falsete la extensión melódica excede de dos octavas.' (3) Schaeffer atribuye la angulosidad o saltos en la forma melódica, a influencia indígena. Sobre el tema de la armonía dice que el acompañamiento "es extremadamente simple y envuelve muy poco más que la alteración de la tónica y la dominante". Con todo, nosotros sabemos que aún cuando la subdominante no se use tanto como las otras dos armonías, el acompañamiento que la omita flaquea por incompleto. (Véase la cita que hacemos de Ramón y Rivera sobre este punto en la página 190 de este mismo trabajo).

Un elemento destacado en la ejecución del canto es lo que nuestro lenguaje vernáculo llama la SALOMA, y que no es sino un melisma o vocalización más o menos elaborada que el cantor ejecuta regularmente antes de iniciar la emisión del texto de cada estrofa y ocasionalmente al final. Este adorno melódico tiene un gran valor entre los conocedores y confiere un gran mérito al cantador que lo hace bien. En verdad, él es solo un fragmento o una fase de la saloma integral que existe en nuestro folklore como unidad independiente, y que estudiaremos en el capítulo siguiente. Es la parte melismática de la saloma la que ha pasado al canto mejoranero, con tal propiedad que pareciera haber sido creada la una para el otro. A algunos entendidos este ejercicio introductivo les recuerda el ayyy... del cante jondo. Otros opinan que es un sencillo acto preparatorio para afianzarse en el tono y para mostrar virtuosismo. Ha de saberse que esta saloma es requisito de todas las varian-

(1) Boletín citado.—Pág. 30.

(2) Boletín cit.—Pág. 31.

tes del canto y que naturalmente su forma melódica varía con el mismo. Cierto es que alguna vez un cantor suele omitirla, pero con ello pierde favor. Y para terminar estas generalidades sobre las melodías de la mejorana diremos que éstas no son materia de diaria improvisación. Por eso no creemos que deba tomarse literalmente lo que el maestro Garay dice cuando declara que 'tanto los melismas como la cantilena silábica son generalmente improvisados." La libertad de los ejecutantes, a juicio nuestro, se mueve dentro de pautas o matrices muy añejas y bien conocidas, las cuales han de ser respetadas por la "improvisación". En verdad, la mejorana en sus muy variados aspectos es lo más permanente que existe en nuestro folklore musical, lo menos expuesto a cambios o creaciones individuales.

LAS VARIANTES MELODICAS Y SUS MENSAJES:

Ya hemos indicado que existe una buena cantidad de variantes de bailes y anotamos ahora que ocurre lo mismo con el canto de la mejorana. Muchos de los acompañamientos de baile sirven también para ciertos cantos, con muy pocas modificaciones de tono y de **tempo.** Y hay algunos, que son exclusivos para el canto, como los hay también que lo son para el baile (1). Damos en seguida la lista de los torrentes más conocidos, aun en boga, indicando con un número de cruces el grado de favor o frecuencia con que hoy suelen cantarse:

Mesano	xxxx
Gallina	xxxx
Zapatero	xxx
Valdivieso	xx
Poncho	x
Llanero	x
Pasitrote	x
María	x
Otros	x

(1) Ver cuadro de la página 192.

No figuran en la lista anterior algunos aires que sólo existen hoy en el recuerdo de viejos cantores. Tal es el de **Mejorana,** bello torrente que solía cantarse alternando con el baile del mismo nombre. El "maulina", el "medio punto", la "ronquina" y algunos "socavones", que sólo hemos oído por insistencia nuestra a algunos cantores ya retirados. Son tonadas que sin razón alguna conocida han perdido vigencia.

La lista que antecede se enriquece notablemente si se considera que aires como el mesano, el zapatero, el poncho y la gallina suelen cantarse en diferentes tonos, dando así lugar a lo que con propiedad llaman los ejecutantes, "tonos transportados". El transporte en la mejorana produce cierta variación en la estructura armónica y en el esquema melódico. Con estos recursos, fácil es comprender que el material se hace abundante y variado, muy alejado de lo monótono.

La tradición ha establecido que cada variante o "tono" tiene, aunque con ligeras libertades, su motivo y su lugar, ya que en sí mismo cada uno tiene su "ethos". Esta regla prudente está de acuerdo con el hecho de que la temática en el vasto conjunto de los textos poéticos del canto es muy variada, como se verá al estudiar la décima o coplero de la mejorana. El estado anímico no es el mismo cuando se disputa, se enseña, se galantea o se expresa una pena, y para mostrarlo se escoge la melodía que el instinto sugiere más afín con la psiquis del momento. Sin duda alguna, cada melodía tiene su mensaje y el cantor ha sabido tradicionalmente desposar éste con el tema poético. El asunto ha sido tratado y puede consultarse en nuestro estudio de la Décima y en el trabajo de Myron Schaeffer. El maestro Garay solo hace referencia a las características musicales de algunas variantes. Resumiremos aquí las ideas que ya han sido expuestas en tales trabajos:

El **Mesano** es un torrente de movimiento moderado (Schaeffer le da a la **negra** un valor de 140). Su compás según Schaeffer, alterna entre 3/4 y 6/8 y el acompañamiento oscila mayormente entre tónica y dominante. Nuestra ex-

periencia de tocador nos dice que regularmente se usa también la subdominante y que solo como recurso de variación se la suprime a veces. El tono es mayor y la cadencia termina siempre en la dominante. Para el que estudie esta melodía, anotamos la observación de Schaeffer, según la cual "la caída melódica de una tercera, cuarta o quinta encontrada al final de cada frase musical es de origen indígena". Los textos de décimas que se acompañan con **mesano** son los narrativos, los de intención docente, las reposadas disputas sobre historia u otros ramos del saber. Se incluyen también el galanteo y elogio de la belleza femenina o la descripción del paisaje natural. Es el tono propio para las décimas "de argumento", según expresión popular, lo cual quiere decir, saber y sentir profundos.

El **zapatero** es un torrente de movimiento un poco más rápido que el del mesano. Su frase "comienza y termina en la tónica" (Garay). La melodía es alegre como un amanecer. Es también en modo mayor. Se cantan con esta melodía los himnos o loas profanas, textos de fina picardía, endechas amorosas agudas, cosas festivas y alegres.

El torrente de **Gallina** (o "gallino", como dicen hoy muchos) está en modo menor, característica que comparte solamente con la tonada de "llanto". El gallina es de movimiento reposado, como el mesano, y casi tan popular como éste. Descansa o termina siempre en la tónica. Es una melodía de carácter sentimental, elegíaco, a veces patético y vehemente. Es el torrente de los cantos líricos, para el galanteo tierno, para el canto religioso, la loa y el ruego a los entes divinos. Es de preferencia el aire para el llamado "canto de amores", es decir, para el tema del amor en toda su extensión. Ninguna otra melodía luce como ésta para llevar el mensaje romántico y de la lírica amorosa.

Los tres aires que hemos intentado caracterizar son sin duda los más populares, los más diferenciados, y según algunos entendidos, son musicalmente como pautas o matrices de donde pudieran derivarse, o en ellos inspirarse.

los demás aires de la mejorana. Algunos otros, sin embargo, merecen nuestra atención.

El **valdivieso** sigue en popularidad a los anteriores. Es interesante por su melodía con grandes intervalos, extensión de registro y movimiento ágil. Como los aires de socavones, el valdivieso es difícil de cantar y entusiasma precisamente porque pone a prueba a los cantores. Es una melodía algo más viva que la del mesano, usada para los cantos de alegre disputa de saber. El alterna fácilmente y en los mismos géneros, con el mesano. Según Schaeffer, el acompañamiento "consiste en dos figuras rítmicas distintas: en la primera, una alternación de armonías tónicas y dominantes y en la segunda, de dominante y tónica". El canto de valdivieso, con los socavones, prenden siempre el entusiasmo de las cantaderas.

Menos usados, precisamente por lo difíciles y excitantes, son los **socavones**. Sus aires no son muy alejados del tipo valdivieso, pero la dinámica y angulosidades de sus cantos son mucho más pronunciados. Con ellos, como el pueblo dice, "se prueban cantadores". Son las melodías para las encendidas disputas de humor, de pullas y fantasías. Son las preferidas para las improvisaciones. Las disputas y cantos zahirientes que con ellas se acompañan solían en tiempo atrás terminar en lances personales. Entre los aires socavoneros son famosos el Poncho, el Llanero, la Ronquina, el Transporte y algunos más.

Carácter particular tienen dos torrentes que creemos oriundos de la región de Chitré, pues allí se les cultiva hoy todavía. A uno se le llama **Pasitrote** y al otro **María.** Se distinguen porque son los dos únicos torrentes de canto con el compás de 2/4 Ello les confiere un ritmo como de cumbia lenta con fuerte acento final en cada inciso musical. La melodía de Pasitrote es un poco llana y ondulante, y se mueve produciendo con sus acentos efectos de "golpes", como de "caballo trotando"; de allí su nombre "pasitrote". A ello se añade el hecho de que es un canto usado, según unos dicen, para entretenerse en los caminos al son

del trote, o para amenizar la tarea del molendero de caña en las faenas de los trapiches. El **María,** un poco más lento y de mayor registro, es una melodía muy expresiva y la usan para todo género de canto con la excepción de los de disputa. María y Pasitrote se tocan en modo mayor. El primero es de cadencia completa, no así el segundo, que termina en la armonía de dominante.

Cerramos esta breve revista con la variedad llamada **"Llanto",** algunas veces nombrada **Lamento.** No se la debe confundir con el aire que en Veraguas hemos oído denominar **"Punto 'e llanto",** y que es el nombre allí dado al que hemos descrito aquí como **"Gallina".** El Llanto es un aire que solo hemos oído cantar bien a cantadores veteranos, como el santeño Bernardo Cigarruísta o el guarareño Benjamín Domínguez. Su melodía es de acento dolorido, de honda queja o de angustia y temor. La voz comienza siempre con un ayyy... muy alto y desgarrador, prolongado, con el cual se engarza el canto, que desciende, repetiéndose la frase con muy ligeras modificaciones melódicas cuantas veces sean necesarias. Es la melodía cuya forma y pathos, nos parece, se aproximan más a las del canto flamenco. Cuando con ella se cantan estrofas sobre la Pasión, recordamos las famosas saetas de un Viernes Santo sevillano.

Sobre los nombres específicos de las variantes, algunos autores han querido sugerir explicaciones, en muchos casos sin fundamento. Debiera recordarse que el folklore no es fenómeno necesariamente consecuente. No vemos mucho, por ejemplo, la relación que pueda haber entre la figura y canto tan poco agraciados de una gallina con la acariciante melodía que lleva este nombre. Ni prueba alguna hay de que el Mesano se origina en el pueblo de La Mesa, en donde por cierto no hay por hoy, vigencia de la mejorana. Desde luego, nada se opone a ello, pero una afirmación al respecto, por hoy, nos parece gratuita. En algunos casos la relación de causa-efecto parece manifiesta. Zapatero podrá venir de zapateo, clásico elemento del baile popular español. Poncho, quizás tenga relación con

la manta de ese nombre que el montañero trae al pueblo en días de fiesta y que en la madrugada, cuando los socavones rasguen, la usa él ya sea para abrigarse, ya envuelta al brazo, como defensa en un encuentro al arma blanca. El nombre de **Llanero,** sin duda proviene del caserío de Los Llanos, en donde hoy todavía suena dicho socavón en la noche de cualquier sábado. **Valdivieso** deriva de los Valdiviesos, familia que por generaciones ha dado maestros del toque y cuyo cetro mantiene hoy Víctor, uno de ellos. Tampoco sería difícil explicarse el nombre de toques como "Julián Moreno", "Punto de Boda" y algunos más. Pero en materia de folklore, ya lo indicamos, no debe extrapolarse.

LA CANTADERA — Es la **cantadera** el espectáculo en que los diestros ejecutantes de la mejorana y cantadores de décimas exponen ante un auditorio conocedor, sus mejores habilidades en esas artes. Ciertas vísperas de fiestas religiosas de nuestros pueblos herreranos y santeños son fechas propicias para las cantaderas. Pero pueden improvisarse a veces, con motivo de una "junta" o en una cantina, un domingo cualquiera, como haya un mecenas que guste oir mejorana y pague las copas. Queda, sin embargo, fija la tradición de las fiestas patronales, los velorios de Cruz, San Antonio, San Isidro, Sábado de Gloria y Navidad, que son las ocasiones y motivos más indicados.

Las más pintorescas de las cantaderas son las de los velorios de la Santa Cruz, San Isidro y San Antonio, que sirven para invocar la ayuda de estos santos y lograr en el **invierno,** que entonces comienza, lluvias y buenas cosechas. La imagen, objeto de la velada, se coloca en un rústico altar, al aire libre, bajo un árbol, una "enramada" o el portal de una casa de campo, y se adorna dicho altar con pencas de palmas, flores naturales, gallardetes, faroles de papel y bujías de cera. Después de haber rezado ante la imagen varios Rosarios, como a eso de las diez de la noche, comienza la mejorana. Son al principio **décimas** de loas, petitorias, o sobre temas de historia sagrada, las que salen a relucir, en tonos menores o de mesano. Pero la mejorana pasa luego a otros temas y permitidos están los ga-

lanteos y de "argumento", etc. Estos velorios, en los últimos tiempos, suelen acompañarse con un baile de "orquesta", teniendo lugar esa diversión en un local algo retirado de la escena de la cantadera. Es entonces una fiesta campestre muy concurrida y en la que se hace gran consumo de chicha, comidas criollas, licores, etc. Pero el mayor brillo de un velorio será siempre el de las competencias de cantadores, cuyos nombres se anuncian en la comarca con mucha anticipación.

Fue costumbre en muchos de nuestros campos acompañar con cantos, y aún con bailes de mejorana, el velorio de "angelitos", es decir, de niños que morían antes del año o poco más. La creencia perdura aún de que, como estos niños mueren sin haber pecado, sus almas van directamente al paraíso, por lo cual el suceso debe festejarse. Los padres de la criatura debían iniciar la danza y se traían buenos cantadores para amenizar la vigilia. La costumbre del velorio de angelito con música y danza es antiquísima, y no solo la hubo en España, que nos la envió a América, sino que existió en muchos otros pueblos de la Europa occidental. (1). En nuestro continente la práctica de estos velorios se halla todavía en muchos países, aunque tiende a desaparecer. En nuestro interior hay aún sitios en que pueden verse. En los Altos de Güera, de la jurisdicción de Tonosí, nos cuenta un residente del lugar, el velorio de niños de meses aún se celebra "con música de violín y mejorana, y se cantan versos especiales para el caso. El angelito se coloca en un altar adornado especialmente con espejitos y "sapitos". Estos "sapitos" se hacen anudando las esquinas de pañuelitos de color y colgándolos por el centro. Hay comidas en abundancia, pues los amigos de la casa contri-

(1) El escritor francés Charles Davilier, que viajó mucho por España en el siglo pasado, nos cuenta haber asistido en Jijona a un velorio de "angelito", animado con baile de jotas. La escena ha sido ilustrada magistralmente por Gustavo Doré, quien acompañaba al escritor. Véase "Viaje por España", pág. 484.—Ediciones Castilla, 1957.

buyen si es necesario" (1). Así, pues, la mejorana acompaña gran parte de las actividades de la vida: la vemos en la devoción religiosa, en la diversión pagana, como fondo en las escenas de trabajo y hasta en el trance final de las vidas puras.

Veamos, ahora, los factores esenciales de una cantadera y las reglas tradicionales según las cuales ella se desarrolla. Uno de los elementos principales del espectáculo es la competencia entre los cantadores. Se trata de demostrar cuál de ellos posée mejor voz, oído más afinado, quién tiene mejor y más variado repertorio de décimas y cuál posée mayor resistencia para el canto sin que la voz desfallezca. Esto es lo que se llama el **contrapunto,** duelo, porfía o desafío de cantadores.

Acerca de esta práctica de los desafíos podemos decir que es antiquísima y muy difundida. Figura ya en las églogas de Virgilio, quien la pone en bocas de pastores. En Italia la cultivaron más tarde los "stornellis" o "romanelles" en trabajos y fiestas, así como los gondoleros de Venecia. Existió en Francia la "poesía dialogada" provenzal y los desafíos de los "daiements". En España eran muy viejas las disputas en coplas, a veces entre mozos y mujeres. En Andalucía se llegaba a las coplas hirientes, que a menudo terminaban a navajazos, según referencias del investigador D. Antonio de Larrea Palacín. Y los **"bersolaris"** vascos conservan toda una tradición de esta forma de cantar. La costumbre tiene, pues, un prolongadísimo abolengo y se explica que ella nos llegara con la cultura hispánica.

La improvisación es entre nosotros sólo ocasional y no la regla. Ella pone, naturalmente, una nota excitante en la fiesta y eleva en consideración al cantador, pero no se rebaja el adversario si tiene versos aprendidos con qué salir del paso. Hay buenos **repentistas** o improvisadores, y los hemos visto a veces actuar frente a frente, pero nunca se

(1) Severino (Severo) Hernández, de Nalú, Guararé, casado, de 50 años de edad, que vive en "Altos de Güera", da esta información.

van muy lejos ni usan improvisar a fondo sobre un tema dado, como ocurre en la tradición de otros países. Nuestro improvisador usa de su privilegio no más que para dirigirse a algún personaje o a una dama inquietante que de pronto irrumpan en el escenario de la cantadera. Los hemos visto también ejercitar su numen en situaciones críticas, cuando no poseen en su memoria estrofas con qué contestar el problema que le plantea el contrincante. La salida en tales casos no es muy exitosa, por lo general. En suma, nuestros cantadores vernáculos prefieren el uso de décimas aprendidas.

La pugna de los cantadores comienza siempre con el aire de mesano, que inicia el tocador de la guitarrita mejoranera y de inmediato uno de los cantadores comienza con un tema alusivo a la situación (velorio, fiesta patronal, fecha cívica, etc.). El o los cantadores concurrentes le siguen sobre el mismo tema. Es la competencia "amistosa", propia de todo comienzo, en que se rinde homenaje a los del pueblo o a los de la casa, al santo o al sujeto de la fiesta. Pasado este escarceo viene la **porfía,** las décimas de argumento. **Argumentar** es el arte de cantar décimas de "saber". Campean allí temas de historia sagrada o profana, geografía y otras ciencias. La forma consiste en el desarrollo de un tema, sobre el cual cantan también los competidores; o en el planteo de preguntas o cuestiones a las cuales estos deben responder o replicar con otras cuestiones. Si cualquiera falla en una buena réplica o contrapregunta, se le considera doblegado en ese punto.

En la realización del canto la costumbre manda que el cantador que inicia el torneo cante la redondilla de su décima y después de una corta pausa canta la primera estrofa de la composición. El que sigue y luego los otros, proceden igualmente. Después el primero canta su segunda estrofa, los demás le imitan y así hasta agotar cada uno los cuatro **pies** de su **glosa.** En suma, los cantadores se alternan, estrofa por estrofa, y han de atenerse rigurosamente a su turno, so pena de provocar fácilmente un lance o altercado. Después de un largo ejercicio de esta clase, haya o no vencedores, se suspende la competencia, se afinan los

instrumentos y se vuelve al canto sobre otro torrente. Y así hasta ensayar varias tonadas o aires diferentes. Generalmente los últimos lances del duelo se hacen en torrentes vivos, los **socavones,** y los textos suelen contener frases zahirientes, de "guapería" u otras, que si se saben tolerar o responder con elegancia, llevan el auditorio al máximo entusiasmo. Es aquí donde pueden ocurrir choques personales si no median terceros con tacto para evitarlos. Una forma de contrapunto muy simpática es la que ocurre cuando en el ruedo hay damitas graciosas y los cantadores se dirigen a ellas desgranando el arsenal de sus versos galantes o amorosos. Se oyen entonces los modelos más delicados de la poesía lírica que encierra el estro popular, para el mayor recreo de todos. Y así, alternando torrentes, décimas, géneros, instrumentistas y copas, la noche es corta y el alba sorprende la escena sin uno darse cuenta. El entusiasmo es tal que la cantadera se prolonga hasta "bien alto el sol". No se acostumbran otros veredictos ni premios que las expresiones admirativas de los oyentes para los cantadores. Si una cantadera "amanece" se tiene por un triunfo de los que han competido hasta el final, y eso es todo.



Fig. 75
Francisco Delgado, (a), Chico Ergao, (q.e.p.d.), de Macaracas, canta una Mejorana acompañado por Esteban Rodríguez, de Guararé.



Fig. 76.—Benjamín Acevedo, de Guararé, canta acompañado de la Mejorana por Federico Barrios, de Los Santos.



Fig. 77.—Modesto Moreno, de Macaracas, canta acompañado en la Mejorana por Manuel F. Zárate, de Guararé.



Fig. 78.—Agustín Jaramillo, de La Atalaya, canta Mejorana acompañado en el instrumento por Manuel F. Zárate.



Fig. 79.—Bernardo Cigarruista, de Los Santos, canta acompañado en la Mejorana por León Gutiérrez, de Macaracas.

LA SALOMA Y EL GRITO

Presentación.—Los diccionarios y la voz panameña.—Saloma y Grito.—Caracteres y estructuras según la región.—Los textos literarios y las melodías.—Ambiente y trance de la saloma y del grito.—Los cantos de trabajo en general y la saloma.—Génesis y similitudes.—Los distintivos de la saloma.—Defunción y homenaje.—Algunas coplas de saloma.

Con el nombre genérico de SALOMA se conoce hoy una de las expresiones más originales y características del campesino panameño, en el rango de lo folklórico, podría decirse mejor, de lo profundamente etnográfico. Es una emisión vocal-gutural, que según las variantes tiene, desde un rudimento sonoro hasta una unidad melódica completa; desde el grito o alarido franco hasta un remedo de lo que podría llamarse **coloratura;** que combina la voz natural con la del falsete y que usa como texto, la simple vocalización o la estancia poética. Se trata de una expresión compleja y de honda función. De ella trataremos de dar una semblanza, sabiendo que no es posible hacerlo a cabalidad sino oyendo al actor, o por lo menos, oyendo las grabaciones magnetofónicas que hoy permite la técnica.

La saloma es una expresión autónoma, es decir, no requiere acompañamiento instrumental. No pareciera, por tanto, que el lugar adecuado para su estudio fuera este ensayo en que tratamos de tambores y socavones; más no será extraño si se tiene en cuenta que la saloma y el grito incurren con frecuencia en las tonadas de tamborito, cumbias, y como regla general introduce el tema melódico en el canto de la mejorana. Muchas tonadas de la región santeña (no así las de Veraguas) llevan en su estructura parte de salomas (tamboritos salomados, los hemos llamado nosotros). Otras se adornan incidentalmente con ellas. También como adorno, bajo la forma melismática, figura en la parte introductiva del canto mejoranero. Bastarían

estas razones para tratar la saloma en este ensayo. Pero algo se añade, que consideramos fundamental: según nuestra intuición, respaldada hoy por autoridades en materia musical, la esencia o las raíces melódicas de la saloma, constituyen la fórmula o principio temático de toda la música panameña realmente folklórica, especialmente la del tamborito, la cumbia y las mejoranas. Es un aserto que apenas esbozamos y desearíamos ver un día desarrollado como estudio por quienes tienen la autoridad para ello.

El significado del término SALOMA referido a nuestro folklore se relaciona muy lejanamente con los que traen los diccionarios académicos. El de la Real Corporación de 1947 dice: "**Saloma** (del lat. celeuma) f... Son cadencioso con que acompañan los marineros y otros operarios su faena, para hacer **simultáneo** el esfuerzo de todos". Y el venerable ZEROLO (1897), anota: Saloma: **acción de** salomar". "Salomar: (De salmodiar?) n. **Mar**. Gritar el contramaestre o guardián profiriendo cortos gritos o voces, propios de la marinería, para que, al responder a **ellos**, tiren todos **a un tiempo** del cabo que tienen en la mano". En cuanto a Espasa, se limita a copiar el corto texto de la Academia. Nada añaden prácticamente los léxicos de americanismos. Malaret dice que en Panamá, saloma es "son cadencioso de los trabajadores" en Ecuador, "llamar a gritos" y en Argentina, "grita espantosa... de micos y monos" (escrita con Z). Santa María registra: "En Chiloé, arrear o rodear los ganados con voces peculiares del oficio. Llamar". Las definiciones transcritas, como se observa, son precarias y con el concepto panameño solo tienen de nexo el indicar que es un canto de trabajo, cosa por demás incompleta para nuestra saloma. Respecto de que sea un término de marinería, no ocurre en Panamá. Nuestra experiencia de viajero común en las líneas de cabotaje entre los puertos de Los Santos y la Capital, allá en los años mozos, nos permite asegurar que no se usa la saloma para acompañar faenas de marinería, y menos aún sincronizar éstas. Las voces de mando se hacen allí con voz fuerte y alargada, pero sin grito ni canto que constituyan saloma.

Suele oirse en la noche marinera, como desahogo en horas de reposo, la saloma de algún marino rasgando las sombras e hiriendo el rugido de las olas, pero sin ninguna función de mando o faena. Por lo demás nuestra saloma ofrece un ámbito que no es tan simple; de hecho, algo mucho más vasto y funcional que lo sugerido por las academias. Creemos que el único diccionario que da una idea comprensiva, aunque limitada, de acuerdo con la extensión del pequeño volumen, es el Diccionario de Panameñismos, del que es autor el Profesor de la Universidad de Panamá, Dr. Baltasar Isaza y Calderón, definición que fue una de nuestras contribuciones para el colega y amigo.

El uso genérico del término **saloma,** para indicar tanto lo que es grito como lo que es propiamente la saloma, no lo objetamos, por lo breve y cómodo. Pero advertimos que esa es práctica más bien de gente alfabetizada, poco experta en lo rural. El hombre del campo y quien conozca de estas cosas, distingue los significados de grito y de saloma, que son en realidad cosas diferentes, por más que los dos elementos van asociados muy frecuentemente. Las distinciones van más allá de lo formal; involucran lo funcional, como veremos.

Antes de analizar los hechos, diremos algo sobre la motivación de ellos, sobre el momento social en que se producen y sobre la función principal. El profano que oye por primera vez una "gritadera", si no es porque ve a los actores, tiene la impresión poco halagadora de oir algo como el ladrar de una jauría en plena caza, o la de una proliferación de batracios en una vasta laguna, o una horda de cazadores o de guerreros en un reducto africano. Tratándose de pacíficos campesinos panameños, medianamente civilizados, la comparación no se compadece, excepto en lo de que en ambos casos existe una excitación, una urgencia de lanzar al aire la voz o el alarido. En la saloma hay una expresión apasionada, una descarga emotiva, ya sea que la impulse un mensaje, ya sea la vanidad de mostrar un virtuosismo, por cierto nada común. En la explosión del grito y de la saloma el hombre expresa un momento psicoló-

gico, exterioriza un estado de alma dinámico, cargado de motivo: valentía, esfuerzo físico, entusiasmo, alegría, trance de amor ,de soledad, de pena, etc. En el instante del grito y la saloma, el agente o actor expresa, a su manera, lo que el poeta expresaría en un dilatado y encendido poema, lo que el erudito diría en decenas de páginas. Y si al mensaje oculto se añade la calidad y virtuosismo puestos en juego, comprenderemos por qué las "gritaderas" atraen al público y por qué los ejecutantes, los buenos "gritadores" y "salomadores", son personajes que gozan de halagos y de nombradía en las comarcas donde viven y actúan.

Analizaremos hasta donde sea posible las estructuras y variantes del fenómeno vocal, registrando sus particularidades y sus ubicaciones. Especialmente haremos la distinción precisa que conviene, entre **grito** y **saloma,** y diremos cómo ellos se asocian.

El grito es una emisión vocalizada gutural más o menos dilatada y un poco violenta. Parte casi del registro natural pero luego actúa en la voz alta de falsete. Sólo usa unas cuantas notas, unas tres o cuatro, ligadas algunas, otras, no. Cada expresión forma una unidad corta. Una gritadera" (o escena del grito), la forman generalmente dos gritadores en pugna, uno que grita "alante" y otro que "contesta" y debe repetir rigurosamente cada emisión del primero, como si fuera un eco. Es también corriente que la "contesta" la haga un grupo avezado de dos o tres gritadores al unísono. En otros casos, como es frecuente en la región de Veraguas, intervienen tres actores que gritan individual y sucesivamente la fórmula iniciada por el que grita "alante". Las formas de las cuales estamos hablando son las que algunos llaman "grito liso", pues la expresión podría cifrarse así:

ooooooo. . . jaúúú-aaa

y a veces:

ooooooo. . . jaúúú-ua-ua

El primer miembro de la expresión, ooooo—, corresponde a la voz de pecho; el resto, a la "gritada", o de falsete. Ellas se emiten sin pausa, de seguido. Pero el

grito "liso" descrito, casi nunca actúa solo. A él se agregan o con él se combinan variaciones que lo adornan, ya al comienzo, ya al término de la emisión: especie de trémolos de larga frecuencia que comprenden dos o tres elementos y hasta algo más, lo cual hace un esquema mucho más elaborado y pintoresco, poniendo a prueba los competidores. Al final ocurre siempre una variación animada: la del "latío", gritos muy cortos, explosivos, cerrados, imitación muy aproximada al latir de los canes, lo cual pone en escena un remate sumamente encendido. Ocurren también en el proceso, exclamaciones, "pujíos", gruñidos o "bujeos", pausas o silencios y otros signos, siempre en la forma alternada y de competición, suficientes para mantener la atención del auditorio en verdadero suspenso.

El grito tal como hemos intentado describirlo, es forma común en todo Azuero. Con sus variaciones y adornos múltiples, los oímos indistintamente animando los trabajos del agro, especialmente los de las **juntas,** o sea aquéllos de ayuda mutua, en los cuales no hay remuneración: socuelas, limpias, embarras de casas ,etc., trabajos en los que gritos y salomas acompañan y excitan la emulación, la destreza y los rendimientos individuales. Oímos tales gritos también, al margen de las grandes escenas de diversión, como toros, tunas y tamboritos, cumbias y pindines, hierras y coleaderas etc.

En la región de Veraguas y en Ocú, distrito de la de Herrera, aunque no se desdeña la forma ya descrita, dominan otros gritos que les son propios, más difíciles, llamados "gorgoreaos" o "gorgoriteaos" Las escenas de gritaderas son idénticas a las ya mencionadas: pugna y alternativa entre dos o más gritadores. Pero la naturaleza de estos gritos difiere En lugar de los gritos largos, continuos o casi contínuos, con poca **fioritura,** el grito típico veragüense luce una gran riqueza de adornos, (gorgoritos), especialmente lo que hemos indicado como trémolos y a veces verdaros trinos. Uno de esos gritos se inicia con un gorgeo o trino bien largo (especie de coloratura?), sigue con emisiones del

mismo tipo, pero cortas, y acaba con gorgeos de dobles o triples notas. Aquí como en ninguna otra parte, la impresión del oyente novato es la de que está percibiendo el canto de aves raras, asociado al glu-glu sostenido de las ranas. Por esto, no es rara la opinión simple de que estos gritos se originan en la imitación zoomórfica, refinándose después.

Los veragüenses ofrecen una gama muy variada de estos gritos, los cuales, difiriendo en ello de los santeños, van invariablemente unidos a las salomas propias, también muy particulares (1). Por cierto, en Veraguas, el folk habla a veces de **saloma** para indicar las dos especies, grito y saloma, quizás por la conveniencia de ellos en las demostraciones. Tienen en el repertorio la variedad "de trabajo", el grito "de fiesta", el "montañero" o "gorgoreao", el de "japeá", que es un grito corto parecido al "latío" de los santeños, y otros varios. En ambas regiones hay ciertas formas de grito adaptadas para llamar de lejos, para pedir ayuda o auxilio, para un anuncio consabido, para el "jupeo" o acosamiento de la pieza en la cacería y quizás en otros menesteres.

Si comparamos los timbres de los gritos santeño y veragüense, observamos que el primero tiene menos flexibilidad, pero más amplitud y energía que el segundo. Los entes del pueblo dicen que aquél es un grito "macho" y anotamos que en Los Santos sólo gritan los hombres. En cambio la altura, fineza y frecuencia de adornos, la proclividad a la "coloratura" confieren al grito veragüense una ductilidad que lo hace menos ahombrado, aún cuando sus dificultades requieren la destreza de hombres bien dotados. Parejamente observamos que en Veraguas no son raras las mujeres gritadoras, quienes parecen desempeñarse con relativa holgura en la emisión de tales gritos.

La saloma propiamente dicha, ya lo apuntamos, difiere bastante del grito. La saloma es un canto. Pero aña-

(1) "El santeño grita, o puede gritar, sin salomar; pero no saloma sin gritar", me dijo un informante.

dimos, un canto que se inicia con el ejercicio de simple vocalización o de melismas. Reminiscencias de cante-jondo? de remota influencia arábigo-hispana?, de lamento ritual indígena? No sabemos. En el complejo figuran tres elementos por lo menos: el inicial o melismático, el central o canción con texto, y la final que es propiamente una gritadera. Esta también se desarrolla escénicamente, en forma de pugna y rivalidad, alternando dos o más salomadores, tal como ocurre en las gritaderas. Advertimos también aquí, que tanto en materia de gritos como en la de saloma, existe el actor solitario, según explicaremos adelante.

La saloma ofrece, haciendo uso de un criterio muy elástico, una real contextura melódica, con su tonalidad, cadencia, ritmo y mesura. Ello unido a la letra y a la elaboración que ofrece, revela un origen nada primitivo, en lo que parece también, diferenciarse del grito. Mientras que en el grito el elemento melódico es rudimentario, en la saloma se da como toda una frase, por cierto fundamental, pues tiene la virtualidad de lo primigenio y conjuga la fijeza de la fórmula con la fecundidad de lo temático. Ya dijimos atrás, que toda la música folklórica panameña, en especial la que procede de la región santeña (Herrera y Los Santos), la más abundante del país, se inspira en algún trance de la saloma o trasunta por algún lado esencia de ella. Confesamos nuestra perplejidad y admiración ante la saloma, sus estructuras, timbres y diseños melódicos y los juzgamos dignos de un serio y exhaustivo estudio.

En cuanto a los textos literarios, la saloma se nutre de la copla en todas sus formas, algo menos de la décima (que fraccionan en dos, la cuarteta inicial y la sextina siguiente) y también, a veces, de improvisaciones con escaso valor poético. Esta afirmación es válida para las dos regiones geográficas tantas veces mencionadas. Respecto del carácter melódico, rehuímos un poco el tema, por ser ajeno a nuestra especialidad. Sin embargo, con el consejo de un entendido en música y algo de nuestro empirismo, hemos observado cómo en la saloma santeña priva la cadencia de

dominante, mucho de canto llano, la vocalización firme, y una gran amplitud de registro.

La parte melódica que corresponde a los textos se produce en la voz natural y el falsete se utiliza, más bien, como pasajes y en los gritos finales.

En la saloma veragüense la melodía es más accidentada, menos amplia y menos cónsona con lo usual de nuestra herencia hispánica; utiliza más la oscilación entre el natural y el falsete y su estro se inclina a la elegía. Tiene la cantinela veragüense un dejo que coincide, a juicio nuestro, con los rasgos somáticos y psicológicos de la población que la cultiva, con sus antecedentes o su mestizaje indígena. En el hombre de esta tierra apunta siempre la apariencia pasiva, diríamos sufrida, de la raza autóctona, y en las melodías de su saloma se nos antoja que no se oculta ese rasgo doliente, impreciso, de queja o de inconformidad. En el movimiento de la melodía santeña, por el contrario, estalla siempre un acento resuelto y definido, cualquiera sea su modalidad. Se diría que no vacila para significar el **motus**: sentencia, desplante, picardía, trabajo, requiebro, alegría, etc.

Insistimos un poco en la función de este material y señalamos que en el aspecto fiesta el santeño no usa prácticamente la saloma, sino el grito y la gritadera, mientras que el veragüense indistintamente practica allí, gritos y salomas. El repertorio textual del santeño es variadísimo y se adapta a cada situación, sea que cante solo o en "contrapunto". Toda clase de labor es propia para alegrarla con la saloma. Sin embargo, ya lo indicamos, algunas son favoritas, como las juntas, que más presentan el carácter de fiestas que de jornadas de labor. Particularmente mencionamos la tarea de hacer las paredes de barro para las casas, la junta de **embarra,** cuyos movimientos parecen francamente los fragmentos coordinados de un grande y rústico ballet. Ellas reunen hombres que vienen de diferentes y alejadas regiones y los grupos acostumbran traer con ellos "buenos salomadores" para enfrentarlos a otros. Es inconcebible una junta si ella no se mantiene excitada por los gritos y salo-

mas. Hemos oído en la propia tierra decir que "sin saloma no hay embarra", o sea no hay casa.

Un trance nada risueño para el grito, trance de drama y a veces de tragedia, es el que se realiza en los lances personales de hombría. A pesar de que el orden público es hoy mejor vigilado que antes, escasea aún este cuidado en lugares apartados y ocurren durante las fiestas, duelos a garrote, cuchillos o machetes, en los cuales se saldan viejas querellas o simplemente se prueba la hegemonía del valor o de la destreza en las armas. Estalla, entonces, la bronca y hablan las armas al son de gritos, de **latíos** e interjecciones de los contendores, hasta el mismo punto en que uno de ellos cae herido o exánime. No escasean tampoco los coros de los espectadores para animar a los duelistas y aclamar al triunfador. El grito (y no la saloma) parece lógicamente la expresión cónsona en el acto crítico de jugarse la vida.

Hay una variante de la saloma que nos merece especial atención: es la del hombre en soledad. En algunos casos el hombre trabaja solo, viaja solo o se halla aislado, y entonces siente la urgencia de comunicarse con lo lejano y desconocido por medio del canto, halla que el grito o la saloma son como cuerdas que le salvan de la soledad y el abandono. La saloma recaba, en tales casos, el apelativo de la circunstancia y así, han surgido la **saloma del salinero,** para quien bajo el inmenso cielo canicular de las salinas cobra al "destajo" la fulgurante sal; la **de molienda,** para el agricultor que salta de la cama con la salida del "lucero" a exprimir de la caña, el jugo codiciado; la **del carretero,** la **del ordeñador** o **vaquero,** la **del caminante** que madruga a la roza o regresa de ella cuando ya la noche cubre los senderos, y muchas otras. Desde luego no hay que omitir el motivo amoroso. Imposible por lo mismo que amor y saloma son cosas del alma. En general, las salomas de faenas, a más de sus textos específicos, añaden siempre alguna estrofa con el tema galante. Nada más natural que en el trance duro del trabajo, ya sea en la competencia o en la soledad, el enamorado invoque la imagen de

la dulcinea ausente y se anime con el pensamiento de ella. Típica y particularmente conocida es la escena del caminante que en altas horas de la noche regresa al poblado y pasa a corta distancia del hogar donde la amada duerme. La saloma hiende entonces las sombras y la endecha alerta el corazón femenino, que bien reconoce en la serenata la voz de su aquejado trovador.

Hemos visto el panorama colorido, el carácter singular, el mensaje variado y la honda raigambre panameña de la saloma y el grito. Haremos ahora algunas observaciones en que aparezca vista desde un ángulo externo y general. La saloma y el grito se ubican necesariamente, dentro de una clasificación folklórica, en la sección de cantos de trabajo. No lo impide el hecho de que a veces se les exhiba en momento de fiesta o de soledad. El vigor explosivo de los gritos, los textos y la realidad de sus vivencias, lo justifican, pese a sus intrusiones en otros predios.

Los cantos de trabajo forman una sección amplísima en los repertorios folklóricos, tal como corresponde a la dimensión geográfica, histórica y cultural de tales expresiones humanas. Consta que los practicaban los súmeros, los babilonios, egipcios y griegos, pero la especulación los hace retroceder a la más remota prehistoria, tal vez a los ritos o magias primitivas. La Historia los anota desde su nacimiento y luego da fe de sus decadencias, desapariciones y nuevos nacimientos locales. Los traumas y las presiones de nuevas civilizaciones los ahuyentan o los acaban. Especialmente destructivo es el dominio de la máquina, de la fábrica y la industria, con sus secuelas de urbe, de ausencia de ocio, de proletariado. Los cantos de trabajo son propios del hombre que cumple una jornada frente a lo desconocido, frente al destino, a la naturaleza, a Dios, y lo ejecuta casi como una religión o como un deber varonil. El concepto del trabajo es otro, y nada relevante, cuando se ejecuta frente a un patrón y bajo la férula del capataz, como el cumplimiento de una ley o como urgencia precaria para ganar escasamente el pan de cada día. Por eso en igualdad de niveles, el trabajo del campesino es más

digno que el del obrero y es capaz de inspirar el canto. Todos los pueblos de la tierra tienen sus cantos de labor. Algunos poseen una sensibilidad particularmente dotada para ellos. Entre éstos cuentan los de Europa Oriental, los del Lejano Oriente y los del Africa. En América los descubridores hallaron entre las culturas indígenas canciones y músicas instrumentales con que se acompañaban ciertas labores. Pero los conquistadores las despreciaron por una parte, y por otra, ellos trajeron e implantaron las suyas propias. Al lado de los cantos populares europeos, una invasión de cantos de labor más vasta y penetrante llegada al Continente fue la de los pueblos africanos, ricos de esos patrimonios. Consecuecia de ello es que nuestros cantos de trabajo, como todo el folklore americano, contienen una, o dos, o las tres simientes de las primeras culturas: la indígena, la europea y la negra. Y así tiene que ocurrir sin duda, con nuestra saloma: hija de tres fuentes, que siendo aún germen, se independizó y se dio una forma tan temprana como original, autóctona y vigorosa. No es fácil y quizá sea imposible trazar la génesis de este espécimen, como sucede con mucho de lo que es lejanamente folklórico. El folklore no es sujeto corriente de la historiografía.. por lo mismo que es cosa del pueblo iletrado, colectivo y anónimo. El folklore es más bien, como lo calificó Unamuno, infrahistórico. Pero aún sin la Historia cualquier criterio avisado percibe, fácilmente, en los gritos y salomas, las influencias germinales: la hispánica, por ejemplo, en la nota aguda de la saloma santeña; la africana, en el alarido del grito; el gorgeo, quizá indígena, en la veragüense, y así se iría lejos. Pero todo esto es especulación o análisis y lo dejamos de lado, siguiendo consejo del bien lamentado Maestro mejicano Vicente T. Mendoza (q.e.p.d.), quien decía que por hoy lo que precisa es la recolección y descripción de los materiales.

Si se nos preguntara qué es en suma, a juicio nuestro, lo más distintivo del grito y la saloma, resumiríamos nuestra contestación así: su vigor expresivo; su combinación pecho-falsete firme; la vocalización y la melodía ondulante de

la saloma propia; la ausencia de acompañamiento instrumental; el virtuosismo en los ejecutantes y la diversidad de funciones.

Salomas y gritos del tipo panameño no parecen tener semejanzas en otros países, hasta donde hoy sabemos y hasta donde pueden llegar nuestras informaciones. Nuestros corresponsales extranjeros, de autoridad y no escasos, han demostrado siempre sorpresa por la naturaleza de estos especímenes, interés por el valor antropológico, e invariablemente nos han confesado ignorar homologías, aunque no parentescos. Sabido es que en ciertas canciones mejicanas interviene un grito suave y muy largo, pero más como adorno que como base estructural. Hemos leído, aunque sin buena documentación, que ciertos cantos de trabajo muy antiguos, entre los campesinos franceses del Canadá, llevan alaridos y melodías. Habría que oírlos para comprobar hasta dónde llegan las semejanzas con nuestros cantos. Se nos ha dicho también que campesinos de Bulgaria cultivan especies parecidas a nuestras salomas (ligeros informes de un viajante panameño por aquellos horizontes). Sabemos, asímismo, que ciertos cantos populares suizos contienen rasgos parecidos a los nuestros. Y finalmente, dichos más autorizados, como los del Dr. García Matos, del Real Conservatorio de Madrid y del etnomusicólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, nos afirman que lo más semejante a nuestros gritos y salomas son los cantos de trabajo tiroleses conocidos como JODELS, en los cuales la combinación de voz natural y de falsete es básica. Todos eso está bien como temas de estudio para derivar un día conclusiones definitivas. Por lo pronto es curioso, por decir lo menos, que las especies sugeridas como más cercanas al patrimonio aquí estudiado, tengan habitats tan alejados y posiblemente no haya entre ellos ninguna conexión histórica.

Para los que intenten comparar con cantos de otras latitudes, bueno será añadir e insistir sobre algunas observaciones. Nuestra saloma carece de una mesura constante. Son muy flexibles ,y sus ritmos, si lo tienen, no se acompa-

san con el tiempo periódico de labor alguna. Son independientes de los golpes de pies en la faena de batir el barro; de los golpes de remo de los bogas; del machetazo de los socoladores, etc. Las melodías, que no son muchas, se desenvuelven sobre cauces tradicionales, pero el actor pone mucho de capacidad y destreza. Los grupos que corean no son numerosos, dos o tres voces a lo sumo. En general estas manifestaciones son patrimonio de grupos muy limitados y selectos, que cantan uno a uno o gritan en forma antifonal. La inmensa mayoría de los concurrentes atisba, gusta, se anima y anima el espectáculo. Especialmente , la saloma se ejecuta en pugnas de dos o tres ejecutantes individualmente, con textos aprendidos o improvisados, a manera de repentistas.

Por más que las pugnas del trabajo se animan con salomas, los textos de éstas no son provocativos, zahirientes o desafiantes, como suelen ser las décimas de las mejoranas. Anotamos finalmente, que hay dos tipos de ceremonias en los cuales la saloma no tiene papel alguno: el culto religioso y los funerales; ni siquiera cuando se trata de procesiones propiciatorias o en los velorios de angelitos en que no faltan música y cantos poco litúrgicos.

La saloma tiende a extinguirse en nuestros pueblos. Ya en la región santeña no se usa corrientemente; no hay salomadores jóvenes. Para conocerla hay que recurrir a algún veterano con voz enronquecida por los años y así tener siquiera una grabación magnetofónica. El grito y la gritadera sí están aún en vigor.

La saloma de los veragüenses vive todavía exuberante, lo mismo que sus gritos de fiesta, de trabajo o montañeros. Pero los campesinos se cohiben más y más para ejecutarlos y los jóvenes rehuyen su práctica, casi diríamos, se avergüenzan de ellos. Lógico parece que al desaparecer los ambientes rurales en que vegetaron y tuvieron una función, ellos desaparezcan y otros patrimonios los sustituyan. En verdad desentonarían como anacrónicos e inadaptados, en la puerta de una fábrica, en el salón de un club o en

un parque urbano iluminado por la incandescencia eléctrica. Lo más que podríamos desear y procurar es que no desaparezcan en un ambiente rural mientras éste exista, y sobre todo, que no sean sustituídas allí por modas o pujos de nueva ola. Por nuestra parte, y en momentos en que se anuncia la defunción lógica de ellos, creemos un deber prepararles el momento y el homenaje que merecen. Ellos son timbres de una cultura que va a desaparecer y es justo que fijemos las actas de sus existencias y sus identidades sonoras, en estudios y grabaciones como las que forman nuestras colecciones, que son nuestro orgullo y nuestro tesoro de panameños.

ALGUNAS COPLAS DE SALOMA

1— Canto de salinero

Me tienen en agonía
los ojos de esa morena;
ay hombe! morena, ay hombe!
ah malhaya! quién pudiera! (1)

Yo con mi **rodo** (2) en la mano
la vida me sé ganar,
aunque no trabajo mucho
todo lo sé realizar.

Cuando el aguaje ya viene
agua tengo pa coger,
mucha sal voy a sacar
y plata voy a tener.

Mañana empiezo a limpiar
los **tercios** (3) de cabecera,
y las orillas de afuera
yo las voy a trabajar.

Allá pasa la morena
que va bajando a la mar,
por la orilla de la albina
yo la voy a enamorar.

---

(1) No ha de extrañarse encontrar en los textos de cualquier saloma de trabajo, coplas de tipo galante, según queda indicado en el estudio respectivo.

(2) Rastrillo salinero.

(3) Canales principales de las salinas.

II— **Faena de Molienda.**

Dende (1) que raya la aurora
y cantan los pajarito,
arranco a meter la caña
y da vuelta el trapichito.

Dende que raya la aurora
y la luna palidece
en el valle que florece
la neblina se evapora.

Muele, muele caballito,
antes de salir el sol:
la morena que yo quiero
me está matando de amor.

Jala, jala (2) caballito!
que ya estamos acabando;
te tengo lleno el **borsico** (3)
y el cogollo (4) está esperando.

III.—**De Caminante.**

Qué sabroso es caminar
por sierras del Canajagua
gozar de sus lindas aguas
y del canto del turpial.

El que no tiene un rincón
no sabe de sentimiento;
como las hojas al viento
no tiene una dirección.

---

(1) Por **desde.**

(2) Por **hala** del verbo halar.

(3) Bolsa en que se le da maíz a la bestia.

(4) Cogollo de la caña, pasto favorito en el verano.

Al que tiene su mamita
nunca le falta una idea,
porque tiene quien lo vea
de tarde y de mañanita.

Un veintiuno de mañana
de mil novecientos dos,
viniendo yo del Chocó
conocí las colombianas.

Dejé mi tierra por ver
el mundo de otra manera;
no dejaré más mi tierra
si yo volviera a nacer.

Camino, viejo camino,
camino del alma mía
dejé tus flores un día
hoy vengo a ti, peregrino.

Aquí paso con dolor
por saber si es cosa cierta
óyeme si estás despierta
y puedo esperar tu amor.

IV.— **De Amores o Requiebros.**

Mañana voy a morir
mi bien si Ud. no lo cura,
hecha está la sepultura
ya me vengo a despedir.

Saliendo a la calle un día
la vi por felicidad;
parecía una Majestad
que de la iglesia salía.

Amada prenda querida
dígame si Ud. me quiere,

que aunque muerto yo estuviere
la amaré como hoy en vida.

María quitate esas flore,
nunca más te las pongai;
cada vez que te las poneis
muertecito me dejai.

Oye luz encantadora
se va tu amante rendido
a llorar su desventura
por las tierras del olvido.

No perderé la esperanza
mientras yo exista en el mundo,
que en el **candil** (1) más profundo
la soga más corta alcanza

Esta noche es mi partida
para volver no sé cuándo;
en ti viviré pensando
mientras me dure la vida.

Hoy con el alma partida
amante me voy de aquí,
no sé qué será de mí
si va sangrando la herida.

NOTA: En las salomas **de fiesta** los textos apropiados son los **galantes** y de requiebros. En la vigorosa faena de la **socuela** no hemos encontrado coplas alusivas y hemos visto **que** se cantan amorosas o las de reflexión, tan comunes en **el** decimero penameño. En ningún caso se estilan **coplas** pugnaces o zahirientes, como en las cantaderas.

(1 Por cantil, abertura ancha y profunda.

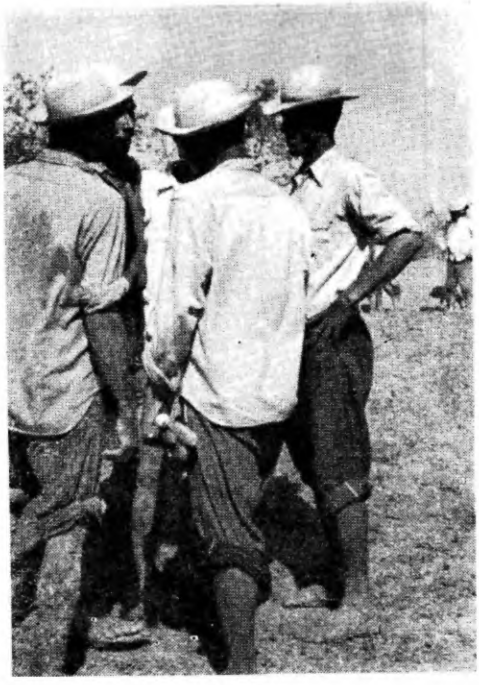


Fig. 80

Grupo de trabajadores en una escena de Gritadera.



Fig. 81

Campesino veragüense, ejecutando una saloma de fiesta.

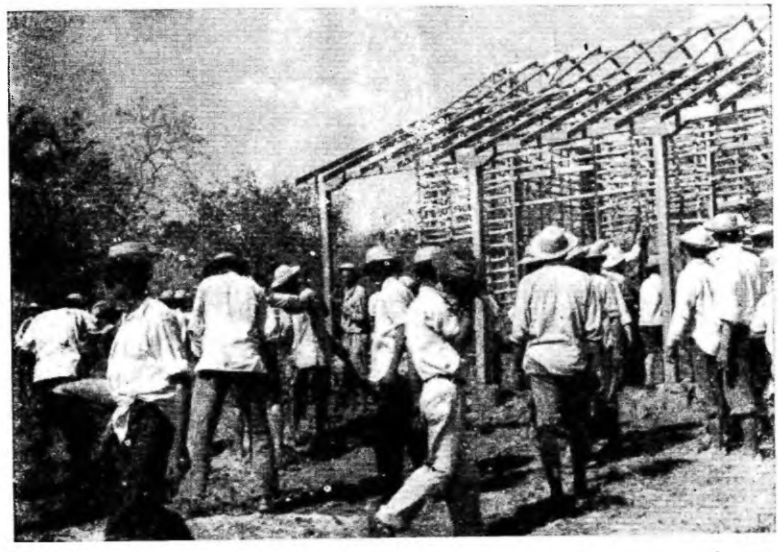


Fig. 82.—La Junta de embarra, escena propia para gritos y salomas.

INFORMANTES Y EJECUTANTES DE GRITOS Y SALOMAS

Guararé:

Jacinto Vergara
Ceferino López
Benjamín Domínguez
Esteban Rodríguez
Ignacio Muñoz

Pedasí:

Manuel Cano

Las Tablas:

Santiago Pérez
Justo Herrera

Santiago y La Atalaya:

Agustín Jaramillo
Francisco Changmarín
Rafael Chávez
Pascual Atencio
José María Farraguta
Santiago Santos
Agapito Bejarano
Justino Tejedor
Julio Tejedor
Eusebio Jaramillo
Gregorio Maure
Julio Rodríguez
Nicolás Gil
Octavio González
José Pío Rodríguez
Florentino Jaramillo
Ignacio Vega
Máximo de León
Ramón Marín

Ocú:

Domingo Herrera
Domingo de León
León de León

LA DECIMA

o el texto poético de la mejorana

Nuestra décima, transplante cultural de España.—Glosa, décima, espinela y las formas definitivas en Panamá.—Antecedentes y grandeza de la espinela.—Categoría y función de nuestra décima.—Una clasificación vernácula.—Observaciones importantes sobre su contenido.

NUESTRA DECIMA, TRASPLANTE CULTURAL DE ESPAÑA: La décima es la forma de expresión más común del estro popular de América, y particularmente en Panamá, es la única en que el hombre campesino y el del pueblo expresan su cuita o su saber. La encontramos aquí formando de un modo exclusivo el texto de nuestra gran canción nativa, la mejorana. No hemos hallado hasta ahora, en el acervo popular nacional, el romance ni los villancicos, y las coplas o cuartetas sólo aparecen en los repertorios del Tamborito, como expresión femenina, no masculina. Es pues, la décima, lo más valioso de nuestra poesía folklórica. Le hemos dedicado ya la atención en un largo estudio con nutrida colección, publicado bajo el título de "La Décima y la Copla en Panamá" y ahora presentamos aquí un resumen de las ideas expuestas en aquel ensayo y algunas otras que desde entonces hemos adquirido, con el fin de completar lo mejor posible el tema de la mejorana.

Sobra y no necesita demostración, decir que la décima, como algunas otras formas de la versificación castellana, es un trasplante cultural de España. Su auge y expansión durante el siglo de oro, su vigencia aún hoy, en la península y su visible difusión por todos los países de habla española, nos relevan de más pruebas. De cómo vino, se distribuyó y arraigó precisamente en el pueblo y el campesino, nos dan cuenta trabajos tan serios y convincentes como los de Juan Alfonso Carrizo y don Vicente T.

Mendoza (*). Según ellos, llegó la décima a América con todos los que vinieron a conquistarla y colonizarla: gentes de armas, de gobierno y de Iglesia, hombres de empresa y gleba aventurera, es decir, vino esta poesía en forma escrita y en la oral, en forma culta y en la plebeya al mismo tiempo. Vino la décima con el romance, la copla y seguramente con otras formas de estrofas; pero es la décima la que más favor y difusión ha tenido. Según los investigadores ya mencionados, la explicación se halla en el hecho de haber sido esta estrofa la que usaron las gentes de iglesia y de cabildos, de claustros y de universidades, para llegarse al pueblo y al indio en sus empresas de cultura y de catequización. El motivo del escogimiento fue porque era ya la décima, tanto como el romance, una forma popular favorita, pero más corta que éste y por lo tanto más apta para retenerla en la memoria. Fue de los centros cultos de donde salieron los primeros modelos, en hojas escritas o impresas, llevando mensajes específicos al público. Pronto esos centros organizaron concursos poéticos de décimas; se difundieron éstas más y más y el pueblo al fin las hizo suyas. Al mismo tiempo la literatura de la península seguía suministrando modelos cultos que renovaban la inspiración. A Panamá nos llegó por dos conductos diferentes: por la vía de Méjico una, por la directa, de paso hacia el Perú y la Argentina, la otra. Esta última corriente fue la más caudalosa y posiblemente el remanente que dejaba durante su largo reposo en el Istmo, fue muy considerable. No queremos significar que el acervo actual de nuestros pueblos vino literalmente de la Península. Lejos de eso; la riqueza hoy existente es casi toda creación americana, contribución de nuestros conglomerados nacionales, quienes la adaptan y renuevan incesantemente. Pero sin lugar a dudas, los modelos, la temática y buena parte del material mismo fueron donaciones auténticas del solar español. Así se explica que en Argentina, en Méjico, en Cuba, Colombia, Pe-

(*) Antecedentes Medioevales de la Poesía Argentina.— Juan A. Carrizo.
"La Décima en Méjico".—Vicente T. Mendoza.

rú, Venezuela y otros países de nuestro continente encontremos a veces los mismos textos de décimas completas (glosa de cuatro pies con redondilla, "planta" o "cabeza"); otras veces la misma redondilla glosada en diferentes formas y otras el tema igual pero con distinta verificación. No puede haber mayor prueba del origen común de este patrimonio. No puede haberla más fehaciente de nuestra hermandad cultural e histórica.

GLOSA, DECIMA, ESPINELA Y LAS FORMAS DEFINITIVAS EN PANAMA: El nombre que nuestro pueblo da a la estrofa que estudiamos es DECIMA. En realidad se trata de una ESPINELA que glosa una redondilla. En otros países de América la llaman GLOSA y solo las personas cultas saben que también se le llama ESPINELA. Aclaremos, pues, el preciso sentido de estos términos y la acepción panameña de ellos.

GLOSA es la composición poética que en el último o en los últimos versos de sus estrofas se repite una frase u oración que se ha dado de antemano, formando parte rimada de dichas estrofas. Se llama refrán o estribillo al verso o versos que se repiten. La forma y la métrica de la estrofa pueden escogerse libremente; pero hoy la glosa más frecuente, y casi la única que se usa entre nosotros los americanos,es la que se hace con décimas. DECIMA es la estrofa compuesta de diez versos octosílabos. Sólo por excepción se encuentran en la vieja literatura versos endecasílabos para formar décimas. La combinación rítmica podría ser cualquiera y se encuentran décimas muy variadas al respecto. Pero a partir del siglo XVI la combinación más favorecida es la de la estrofa que desde entonces se ha llamado **espinela.**

ESPINELA: es la décima en que invariablemente riman el primero con el cuarto y quinto versos; el sexto con el séptimo y décimo; el segundo con el tercero y el octavo con el noveno. Se representa gráficamente así:

A BB AA CC DD C

Se trata, como es fácil ver, de dos quintillas independientes y de orden rítmico opuesto. La rima rigurosa es la consonante, pero no faltan licencias o descuidos en que se usan algunas asonancias.

En Panamá, como en casi todo el Continente, la forma preferida de décima es la espinela. Pero debemos aclarar, que para el vulgo panameño **una décima** no es precisamente la estrofa sino el conjunto de estrofas que forman la composición. Esta composición reviste cualquiera de las siguientes formas:

A.— Una redondilla que se glosa en cuatro estrofas o **pies.** Alguna vez se encuentra una composición de cinco pies que tiene como "planta" o "encabezamiento" una quintilla; pero ello es excepcional. A las composiciones de este tipo se les da también el clásico calificativo de décimas "de pie forzado".

B.— Una tirada o serie indefinida de estrofas, con o sin redondilla a la cabeza, todas las cuales glosan un mismo estribillo. Es lo que se llama **línea.** Se las usa para tratar un tema cuyo desarrollo no cabría evidentemente en cuatro o cinco estrofas.

C.— Un conjunto de espinelas sin glosa, que concurren para el desarrollo de un tema. Es esta la forma menos favorecida.

ANTECEDENTES Y GRANDEZA DE LA GLOSA Y DE LA ESPINELA: Para los americanos la glosa y la décima tienen una categoría social y literaria mucho mayor que la que tienen en España. Por esto consideramos conveniente dar un vistazo a sus orígenes y peripecias hasta llegar a nuestros días. A ello nos estimula, además, el hecho de que muchos de nuestros poetas jóvenes están dando nueva actualidad a la décima, como tantos clásicos se la dieron en su tiempo.

Acerca del origen de la glosa, nos atenemos a la sentencia autorizada de don Ramón Menéndez Pidal: "El zégel es la forma más arcaica de la glosa." La cita es de Juan Alfonso Carrizo, que con ella comienza su erudito estudio de "La Glosa y el Zégel Medioeval" (*). Y como el zégel es una forma de estrofa que viene de los árabes del siglo IX, podemos suponer cuál es la antigüedad y cuál el rango de la glosa. Basta decir que ya existía su fórmula cuando nuestra lengua se hallaba todavía en sus balbuceos. No es del caso pormenorizar aquí el proceso mediante el cual el castellano hace suya la glosa. El hecho es que a nosotros nos han llagado zégeles del Arcipreste de Hita y de Pedro López de Ayala, ambos del siglo XIV, y desde entonces la glosa ha venido ennobleciéndose y satisfaciendo gran parte de la expresión poética castellana.

El estribillo, que fue en sus orígenes de varios versos, ha disminuído en el tiempo y hoy es comúnmente de uno solo. Se acostumbra ponerlo al final de la estrofa, pero no han faltado ejemplos en que se le pone al comienzo de la misma. En cuanto a la estrofa, casi todas las formas y los metros del arte menor han sido usados y hasta no faltan ejemplos de las glosas con endecasílabos. El número y ordenación de las estancias en la composición han sido también muy variados. Sin embargo, la forma más difundida en América, y por ende en Panamá, es la décima, con redondilla generalmente. Esta fue también la forma predilecta del vate culto de los siglos XVI y XVII en la misma España. Y nos halaga que poetae panameños de la generación actual estén vertiendo en este gentilísimo molde su inspiración con envidiable acierto. Tal lo hacen José Franco, Francisco Changmarín y Carlos González Bazán.

La combinación rítmica que llamamos **espinela** adquiere forma definitiva en nuestra literatura a mediados del siglo XVI; pero ella es, podría decirse, la última fase de una

(*) Op. cit. Pág. 109.

línea de transformaciones o modelos que había ofrecido la décima desde sus orígenes, no menos de siglo y medio antes. La versión de que Espinel **inventó** la espinela ha sido hoy rectificada, como veremos más adelante, sustituyéndola por la tesis de un proceso evolutivo. A juzgar por los cancioneros antiguos, la décima aparece ya en autores de fines del siglo XIV y comienzos del XV. Según esto, es ya un elemento literario como dos siglos después de que la lengua había logrado su rango de culta y oficial bajo el reinado de Alfonso X, El Sabio. Si antes de 1350 se hicieron décimas, quedaron sin escribirse. Y es lo más probable que la juglaría las haya cultivado, pues su métrica octosilábica, como la del romance, acusa una franca genética popular. El hecho es que los modelos más remotos que han llegado hasta nosotros son de la literatura culta, escritos cuando ya la lengua había logrado estructura definitiva y cuando en la poesía advienen los géneros líricos.

De cómo se llegó a esta estrofa de diez versos, no estamos en capacidad para sentenciar. Fue por el acoplamiento de dos quintillas, según sugestión de algunos? Fue por desmembramiento del viejo romance? O se hizo añadiendo dos versos a la ya muy noble y acabada octavilla? En nuestra humilde opinión, ésta última transformación ha podido ser la más probable, por lo sencilla. No resistimos al deseo de mostrar lo que son aquellas octavillas con dos ejemplos de la época. La primera es de Alfonso Alvarez Villasandino, (1350-1428), a la tumba de la Reina Doña Leonor, que figura con el número 56 en el célebre Cancionero de Baena:

Aquí yaz doña Leonor
Reyna de muy grant cordura,
Una santa cryatura
Que murió en el favor
Deste mundo engañador
Lleno de mucha amargura,
a la cual por su mesura
Sea Dios perdonador.

La que sigue es del Marqués de Santillana (1398-1458). La tomamos de "Poesía de la Edad Media", de Dámaso Alonso, Cantar número 36. El poeta la dedica a unas doncellas; la titula "Loando la su Fermosura" y dice:

Fuentes claras e luzientes,
Las cejas en arco alzadas.
Las narices afiladas,
Chica boca e blancos dientes,
Ojos prietos e rientes.
Las mexillas como rosas.
Gargantas maravillosas.
Altas, lindas, al mi agrado.

Esta forma de octavas debía ser bien añeja para que ofreciera en los dias de Villasandino y de Santillana tan rara perfección. ¿Cuándo se operó el paso de esta última octavilla a la décima? ¿Fue mucho antes o en los mismos años vividos por los poetas mencionados? No lo sabemos, pero anotamos que entre las más antiguas encontradas por nosotros figuran las que recoge Baena en su Cancionero. Tomamos como muestras la Nº 260, compuesta por Manuel Ferrand de Lando (1350-1420) y una del mismo Juan Alfonso de Baena (1406-1454), marcada con el Nº 261. Nótese que constituyen pregunta del uno y réplica del otro:

De Ferrand de Lando: Pregunta contra Juan Alfonso.

En coplas llenas de azogue
Gentil señor Johan Alfonso
Fassedes alto rresponso
E tañedes vuestro albogue.
Mas guardad que non sse alfogue
La vuestra ciencia profunda.
Que fasse grant barafunda:
Pero en esta arte ffecunda

Sy mas fonda non se funda.
Ciaré por bien que bogue.

De Juan Alfonso Baena: Respuesta contra Ferrand Manuel.

Señor, pocas noches yogue
En estudio como tonsso
Por vuestro desir asconso.
Del cual su traslado trogue.
Por ende non se derrogue
Mi saber que non sse unda.
Ca si mi lengua circunda
Dessatanco la coyunda.
Sy rreplico otra segunda
Juro a Dios que vos ensogue.

Fácil es advertir que solo la combinación rítmica de los tres últimos versos diferencian esta estrofa de la espinela. Mas parece que no fue pronta ni lisa la alteración, pues la décima se holgó por mucho tiempo de brillar sin la sujeción rítmica de aquélla. Durante el siglo XV y primera parte del XVI, antes de consagrarse la espinela, poetas de alcurnia se expresaron con estas estrofas que llamaron coplas reales o redondillas. Basten los nombres de Ferrand Mexías, Alvarez Gato, Jorge Manrique, Garci Sánchez de Badajoz, Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro, Cristóbal de Castillejo, Jorge de Montemayor, Juan de Mal Lara, Fray Iñigo de Mendoza, sin contar los de menor brillo. Y es así como llegamos a la última mitad del siglo XVI, durante la cual aparece, se difunde y se afianza la forma llamada espinela, cuya combinación eclipsa casi definitivamente todas las otras, pues con ella se expresaron los más excelsos poetas del siglo de oro.

Vicente Martínez Espinel, de quien ha tomado su nombre la espinela, vivió de 1550 a 1624. Soldado, músico, bohemio, aventurero y finalmente sacerdote, sin figurar entre los grandes poetas del período áureo, se le conoce hoy

solamente porque su nombre figura vinculado a tan bella y popular forma de rima como es la de la espinela. Y es más: casi todos los tratados de Historia de la Literatura y los manuales de preceptiva literaria le adjudican la "invención" de dicha rima. (*) Sobre la rectificación histórica, hecha en el presente siglo, creemos que vale la pena una corta información. Al respecto hemos consultado la siguiente bibliografía: Francisco Rodríguez Marín, pequeño estudio publicado en el diario madrileño "El Debate", septiembre de 1917, cuya copia fotostática debemos a la gentileza del amigo y académico español, Dr. José Pérez Vidal. El ensayo de la norteamericana Dorothy Clotelle Clarke, de la Universidad de Barkley, publicado en la Revista de Filología Española, t. XXIII, 1936. Y finalmente, uno de Jose María de Cosío, que se halla en la misma Revista de Filología, t. XVIII, 1944. Los dos últimos no difieren esencialmente del primero y por eso nos atenemos a aquél, en nuestro resumen.

Para Rodríguez Marín, pasar de la octavilla a una espinela no debió ser tarea de mucha inventiva. El ejemplo de copla, que él toma de Juan de Mena (1411-1456) es

Breve don es fermosura
por poco tiempo prestado
en momento arrebatado
le fuye toda figura;
no es hora tan segura
ni día tan sin enojo
que no lobe algún despojo
de la fermosa fechura.

Como puede verse, si entre el penúltimo y último verso introducimos dos versos pareados, de rima independiente, y el último de la estrofa se hace consonante con el par sex-

(*) Hacemos la excepción de la "Literatura Preceptiva", del Padre Jesús María Ruano, S. J., quien ha hecho ya la rectificación (12a. edición).

to y séptimo, está hecha la espinela. Si tal hubiera sido el trabajo del poeta Espinel no fuera hoy discutible el haber bautizado con su nombre la décima; pero quien acertó primeramente en la combinación rítima de la espinela, aunque con un verso (el sexto) de pie quebrado, fue Torres Naharro. De su "Propalladia", impresa en 1517, toma Rodríguez Marín el ejemplo que transcribimos:

Según me haueis demandado
si como estoy os contase
podría ser que os pessase
de me hauer tan mal tractado.
Aunque a mí me de tal cuidado
sus dolores
me son tan altos favores
que por más que me han venido,
a todos los he sabido
rescebir con mil amores.

Y advierte el crítico que toda la "Comedia Trophea" del poeta asturiano está escrita en esa clase de estrofas. Dice luego que "unos años más y no faltaría quien hiciera octosílabo el antedicho pie quebrado. Eso se debió al valenciano Fernández de Heredia, muerto en 1549, dos años antes del nacimiento de Espinel". Nos da como ejemplo una **Lamentación,** inserta en sus obras publicadas en 1562, que reza:

Mis bienes son acabados
mis males se han de acabar
mis ojos tienen cansados
mis lágrimas de llorar;
yo no puedo sospirar
que con lo que descansaba
también con lo que lloraba
si algún descanso tenía
de triste no le quería
porque descanso me daba.

"Truéquese el orden de los dos primeros versos y no faltará a esta décima ni una tilde para que la disputemos por legítima espinela", dice el erudito comentador, y concluye en la siguiente forma: "Erraron, pues, cuantos tuvieron al insigne vate de Ronda por inventor de la décima que lleva su nombre. Espinel, a lo sumo, la modificó levísimamente, haciendo de ocho sílabas el verso sexto si tomó el modelo de Torres Naharro, o trocando el orden del los dos primeros si imitó la **lamentación** de Fernández de Heredia."

El por qué de haberse otorgado el mérito de tan bella creación a Espinel, lo atribuye Rodríguez Marín a la bondadosa cuanto eficaz simpatía que al poeta dispensó la brillante personalidad de Lope de Vega. Dice que en 1591 se publicó un librito titulado **"Diversas Rimas de Vicente Espinel"**, en el cual, aunque solo había una composición de ocho décimas según el modelo que había de llamarse espinela, fue elogiado por muchos. La primera tenía el siguiente texto:

No ay bien que de mal me guarde
Temeroso y encogido
De sin razón ofendido
Y de ofendido cobarde.
Y aunque mi quexa ya es tarde
Y razón me la defiende,
Más en mi daño se enciende;
que voy contra quien me agravia
como el perro que con rabia
a su propio dueño ofende.

Fue Lope quien con más entusiasmo e insistencia elogió las décimas de Espinal. Tanto, que en 1620 le dedica su comedia **"El Caballero de Illescas"** y le elogia por haber dado a España las cinco cuerdas de la guitarra(*) y las diferencias y géneros de versos con nuevas elocuciones

(*) Es ésta otra exageración. pues según Bermudo ya existía la 5a. cuerda antes de Espinel. Ver pág. 183 de esta misma obra.

y frases, particularmente **décimas**...." En 1624, en una dedicatoria de tres de sus novelas al Conde de Olivares dice: "No parezca novedad llamar **espinelas** a las décimas, que éste es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáphicos de Sapho". Sin duda su entusiasmo fue duradero, pues en el **"Laurel de Apolo"** repite sus encomios dando a las décimas el nombre de **espinelas.** Después de elogios tan repetidos y autorizados, el asunto se aceptó y no se discutió más, hasta que una voz, también autorizada, como la de Rodríguez Marín, pusiera las cosas en su exacta medida. Con todo ello, nadie va a pretender hoy cambiar el nombre y seguiremos llamando espinela a la famosa estrofa, como América se llamará siempre el continente cuyo descubrimiento nadie discute a Colón. Por donde se ve que una buena publicidad ha sido cosa efectiva en todos los tiempos.

Lo que sí es un asunto de simple historia es que a partir de los días de Espinel, la décima, con la forma "espinela", cobra un brillo y favor únicos, con los cuales llega al siglo de oro y allí se mantiene con dignidad hasta nuestros días. Martínez Espinel fue por cierto el menos famoso de los nombres que dieron lustre a la décima, pues entre éstos figuran poetas como Lope de Vega, Calderón, Quevedo, Cervantes, Góngora y luego en los siglos que siguieron, todo poeta de renombre en España o en América, le rindió culto en más de una vez. Tal prestigio tuvo que redundar en popularidad y eso explica que haya sido ésta la forma de estrofa que más ha hecho suya la musa del pueblo. Terminamos este largo aparte sobre el linaje de la décima espinela con las siguientes muestras clásicas:

Del mismo Vicente Martínez Espinel: (A don Gonzalo Meneses de Céspedes)

Si puede haber males justos
éstos, Gonzalo, son tales
pues de tus trágicos males
sacas generales gustos;
sepan los pechos robustos

si en desdichas te embarazas
que con celestiales trazas
entre agravios y querellas
las desdichas atropellas
y las virtudes abrazas.

De Lope ("El Caballero de Olmedo):

Para sufrir el desdén
que me trata desta suerte
pido al Amor y a la Muerte
que algún remedio me den;
Al Amor porque también
puede templar tu rigor
con hacerme algún favor.
y a la Muerte porque acabe
mi vida, pero no sabe
la Muerte ni quiere Amor.

Mucho más musical y de gran filosofía es ésta tan conocida de Calderón, del monólogo de Segismundo:

Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión.
todos sueñan lo que son
aunque ninguno lo entiende.

Y la que sigue, anónima, que a más de ser buen modelo de espinela nos dice qué es en esencia una décima:

De fácil composición
una décima parece
y por eso se apetece

para cualquiera función;
pero en la distribución
del pensamiento adoptado
su mérito está fincado
en que sin ningún estorbo
concluya el último sorbo
con el último bocado.

CATEGORIA Y FUNCION DE NUESTRA DECIMA. La presencia de la décima en la poesía culta de Panamá es más bien rara; en cambio, como ya lo apuntamos antes, es la única forma de expresión poética del hombre del pueblo, especialmente el del agro. Con esta condición, bien se supone que por su forma y por su contenido cumple una función eminentemente popular y habrá de revelar la profunda constitución psicológica y social de ese vasto sector de la población panameña. Además de mostrarnos ella hasta dónde existe la simiente espiritual hispánica en nuestros grupos, nos habla de la capacidad de ellos para la conservación de la fuerza vital de la tradición y de la potencialidad para crear y expresarse. Creemos que puede hacerse a través del decimero, claro que con algunos otros elementos auxiliares, un diagnóstico bastante aproximado del alma campesina. Por cuanto que nuestra décima se halla un poco libre de influencias cultas, lo que hay en ella es expresión auténtica de lo nativo. ¿Cuál es el grado y naturaleza de la religiosidad? ¿Cuál el deseo innato del pueblo por "saber", por explicarse las cosas y los fenómenos que competen a las ciencias naturales y sociales? ¿Cuáles sus conceptos, si es que tienen algunos, acerca de los valores humanos? ¿En qué medida tiene nuestro pueblo el sentido del humor, de la ironía, de la crítica, de la reflexión, de la docencia? ¿Cuál es la hondura de su sentimiento patrio, del arraigo a su suelo y a su misma tradición? He aquí algunas ideas que pueden ser iluminadas por el estudio de nuestra décima popular. Y aunque ello no es un privilegio exclusivo del medio panameño, pues la América entera cultiva la décima, en Panamá, repetimos, reviste

una cualidad particular, porque no existe casi otra forma de expresión poética que la décima.

UNA CLASIFICACION VERNACULA Y CARACTERIZACION DE LOS TIPOS: Los temas o motivos de la poesía popular tanto como los de los cuentos, ritos y otros, son abundantes y sus marcadas diferencias permiten dividir en grupos y aún en sub-grupos las composiciones que los desarrollan. Esto, que es una tendencia natural del espíritu, facilita la apreciación y el estudio. Magníficos ensayos se han hecho sobre la temática de la poesía popular en nuestra América y nosotros hemos reflexionado bastante sobre la panameña, llegando siempre a las mismas conclusiones: que la naturaleza y variedad de los temas nos vienen de antecedentes hispánicos, los cuales a su vez vienen de áreas tan dilatadas como las de la India, Persia y Arabia y que todos ellos cristalizaron en estrofas desde la Edad Media para acá. Es más, no sólo los temas son antiguos, sino que a menudo se presentan en nuestra poesía con las formas ya acabadas, ya rudimentarias, de aquellos lejanos tiempos. Juan Alfonso Carrizo ha hecho el mejor estudio de esa temática y de los patrimonios originales y quien se interese en la materia esta obligado a consultar la obra del desaparecido maestro argentino. Lo pertinente para nosotros es comprobar que la división de esta poesía hecha por nuestros pueblos y en particular la bien detallada de los cantadores y bardos panameños, es cónsona con las divisiones académicas.

Don Antonio José Restrepo, el muy estudioso autor del **Cancionero de Antioquia** nos dice en esta obra suya, que los grupos humanos por él estudiados dividen sus temas en dos categorías: **"a lo divino** y a lo **jumao";** cantan con aquel las cosas santas; con éste, el amor y sus diabluras. (Pensamos que "a lo jumao" es una deformación de la expresión "a lo humano"). El panameño conserva la división calificada como "a lo divino"; pero al resto de la temática no le da el nombre genérico de "a lo humano" sino lo divide en tres grupos, que denominan: "de argumento", "de chistería" y "de amores". Queda en nuestra opinión un grupo

de composiciones que no pueden incluirse en las divisiones mencionadas, como veremos luego. A pesar de que el nombre del grupo define bien el contenido, nos permitimos decir algo sobre la intención y las variantes que cada cual contiene:

I.—**DECIMAS A LO DIVINO**:— Tratan, naturalmente, el tema sagrado, apartándose poco de la usanza clásica. Podemos subdividir estas composiciones así:

a)—**Simplemente narrativas,** con fuentes en la Biblia, en la Historia Sagrada, los panegíricos y sermones. Aunque de naturaleza piadosa, se limitan sobre todo a "contar" objetivamente los hechos, con franco propósito didáctico o de mostrar sabiduría.

b)— **Dramáticas**:— En estas décimas, al elemento histórico o ejemplarizante se agrega el acento dramático, heroico y conminativo. La Pasión, el sacrificio de los mártires, las angustias de la Virgen María son temas favoritos. Las melodías en que se cantan son patéticas.

c)— **De alabanza o loas**:— Contienen alabanzas y preces, quejas y ruegos, elevados a Dios y a los santos con firme creencia y gran devoción.

d)— **De disputas o argumentos sagrados**:— En estas décimas la piedad no cuenta tanto ,o cuenta menos que la vanidad de saber y hasta de "inventar". Tratan de asuntos difíciles de teología, de moral religiosa, de privilegios o rangos, etc. En ellas se cae a menudo en la ingenuidad, y para el letrado, en lo absurdo y cómico; en algunas de estas décimas se resuelve lo del misterio de la Santísima Trinidad o el dogma de la Concepción, la vida del paraíso, etc.; en otras se asegura que el cantor posée entre sus santas reliquias "huevos de la paloma del gran Espíritu Santo". Un grupo de estas décimas conllevan una redondilla equívoca y hasta grosera, que luego glosan con la más contrita piedad. Llaman a este estilo "décimas de adivino", sin duda por lo sorpresivo de las glosas respecto de las redondillas.

—**LA DECIMA DE ARGUMENTO**:— Son las décimas en que el autor o cantor hace gala de saber profano, ya sea aprendido o de su propia creación. Para nuestra consideración podemos subdividirlas así:

a)— **Saber de tipo científico.**— Tratan asuntos tales como la geografía, la Historia, Astronomía, Gramática, Ciencias Naturales, etc. Ya puede uno imaginarse los graciosos juicios que el grupo contiene.

b)— **De reflexión y sentenciosas.**— Contienen toda la filosofía popular, las lecciones que la vida menuda y la reflexión han enseñado. Sentencias, consejos, valoraciones y cosas semejantes se hallan allí. Es éste el grupo que mejor revela la herencia medieval e hispánica, con las glosas de redondillas que vienen directamente de los siglos del clasicismo o que tratan de imitarlas. Nuestro campesino ha glosado redondillas como la que sigue, enunciada ya por Lope y por Góngora. Dice la clásica:

Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra de mi no soy.

La encontrada por nosotros en Panamá, reza:

Aprende joven de mí
lo que va de ayer a hoy,
muy aborrecido soy
ayer apreciado fui.

Aquí existe también la tan difundida como vieja redondilla:

Nada en esta vida dura,
fenecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.

c)—**De Crítica.**—El espíritu crítico, censurador y mordaz, la condena de lo malo, de lo inmoral o de lo que pugna contra la buena tradición, se manifiesta en este género de composición. La conducta de los jefes civiles, de los mentores públicos (sin que escapen ni los eclesiásticos), las modas e influencias exóticas, desorbitadas, todo eso cae bajo el filo cortante de la crítica en versos, frecuentemente usada con suma gracia e ingenio. Alguien ha comparado esta décima con la página del caricaturista inteligente y valeroso, con la ventaja de que este tipo de censura se hace archivo e historia.

d)—**De jactancia y provocación.**—El cantador se ufana y declara en este tipo de décima ideas que le hacen aparecer como un superhombre, como autoridad para humillar al contricante, para ponerlo en ridículo, para ofenderlo impunemente. Es la franca provocación a la pelea. Son décimas que en la "cantadera" excitan y entusiasman al auditorio. De ellas puede resultar un lance personal. En la buena práctica el género sólo se canta en plan de juego, entre cantores amigos, para divertir. Sin embargo, "los tragos" pueden cambiar y han cambiado infortunadamente a veces, el curso de lo que debía ser una simple fiesta.

e) **De "chistería", jocosas y de fantasía.**—El buen humor, el ingenio y la broma, el absurdo, la exageración, el atrevido escape de la realidad, campean en los textos de este género de décimas. Ni los santos ni los grandes personajes, ni la autoridad, ni la moral misma, escapan al ingenio y al buen humor. Se diría que el bardo vierte aquí todo lo que él no puede realizar normalmente: sus sueños de poder o riqueza; sus viajes, su ocio, etc. Los trabalenguas, los textos vacíos de sentido (que hoy llamamos cantinflescos), son un recurso divertido. En suma, todo un dechado de gracia y de motivos de risa, a veces plenos de picardía y vivacidad.

III.—**DE AMORES:**—En el lenguaje vernáculo este grupo incluye todos los motivos relacionados con la pasión amorosa, como es de imaginarse. Según sean las inciden-

cias de ella, se distinguen cuatro aspectos que por el nombre se definen: el elogio, el reclamo, la queja, el desprecio.

a).—**El elogio.**— En él brillan los textos galantes, madrigalescos. Parecen sin intención, desinteresados, simplemente de requiebro o endiosamiento. Se destacan las comparaciones con estrellas, flores, fuentes y aves. O bien exaltan formas, cantan a los ojos, bocas y rostros, pintan, encarecen. Hablan a veces de "morir al besar", de "dormir en ese seno", de "tomar ese talle", en fin, una ternura ideal.

b).— El **"reclamo".**— El amante es ya más interesado, solicita un "sí"; el galán muere a los pies, el mal es incurable, la muerte es segura, etc., etc. Toda una literatura por el estilo muy definida, forma el grupo.

c.— **La queja,** forma el contenido de un amplio grupo. Contiene la pena que sufre el amante por separación forzada; las despedidas; la queja por la frialdad con que se reciben las demandas; pasa por los celos, va a la lamentación por el abandono, y cosas semejantes.

d).— **El desprecio,** o despecho, inspiran este grupo de composiciones. El amante se siente defraudado, engañado o traicionado y naturalmente habla el despecho, la rabia, la vindicta. Aquí se cantan los vicios y reveses del amor.

Nada falta, pues, en el género, de los vaivenes porque atraviesa la aventura amorosa. De todos los grupos, el más inspirado, el que más sentimiento, poesía y nobleza contiene, es el primero, el de galanteo. Pero los otros no son menos elocuentes en la revelación del verdadero fondo humano.

IV.— Existe una buena cantidad de décimas que se inspiran en sentimientos de pura y desinteresada belleza: cantos al paisaje, al rincón, al mar o a la montaña regional, a las costumbres y sujetos que inducen a la añoranza o que revelan estados de alma inefables. A este grupo, que no es pequeño, algunos compositores le dicen "décimas de sentimiento", pero el término no está generalizado. Para el caso de nuestros estudios lo designamos género simplemen-

te **lírico.** Hay en él gran aliento poético que es digno de tomarse en cuenta para la apreciación en conjunto del numen campesino y la valoración total de estas creaciones.

En el apéndice de este capítulo damos un muestrario de décimas. el cual recomendamos al lector no familiarizado con la materia. Allí damos ejemplos que pueden confirmar la temática de los distintos grupos que acabamos de describir y concluir así la monografía sobre esta unidad de nuestro folklore.

ALGUNAS OBSERVACIONES IMPORTANTES. — Quien hace y rehace la lectura cuidadosa de centenares de décimas, necesariamente repara en hechos que le llaman la atención y motivan reflexiones. Tal nos ha ocurrido a nosotros y sin ánimo de afirmaciones ni de conclusiones definitivas, vamos a hacer algunas, con propósitos, más que todo, de animar a otros en ampliaciones y ahondamientos de éste que nos parece útil menester.

En el género "a lo divino" abunda mucho más el aspecto dramático que el piadoso o contemplativo. El número y vigor de las composiciones sobre la Pasión es mucho mayor que sobre el tema del Mesías. Coincide esto con la tradición de que nuestra Semana Santa es una festividad mucho más brillante que las Navidades. Nuestra población rural no tiene la tradición de los villancicos, los aguinaldos, "parrandas", "posadas" y otras propias de Méjico, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y demás países americanos. La décima nuestra ha recogido muchas escenas del Viejo Testamento, pero nada del Nuevo, excepto la Pasión. No figura en ella la nota mística, el arrobamiento y la profunda piedad. Se manifiesta más el aspecto litúrgico. En las preces se pide más los bienes y la salud en esta vida que el reino futuro. No parece inclinado el autor a los renunciamientos de este mundo y se nota que espera más de la bondad de Dios que de su propia disciplina y contricción.

La abundante colección y naturaleza de la "décima de argumento" revela las grandes flaquezas universales del ser humano, la vanidad, la jactancia, la vanagloria. Nada hay

de particular en ella sino la confirmación de estos vicios tan congénitos del hombre. Con todo, cabe reparar en que el talante franco y desbordante de estas décimas es muy semejante al del hombre de nuestra campiña: abierto, hospitalario, nada taimado, cortés y valiente en extremo. Gran relieve poético e ideológico ofrecen las décimas de reflexión o "filosóficas". En ellas campea como en ninguna otra la herencia clásica. Guarda verdaderos joyeles que son patrimonio de toda la América rural. Reflexiones sobre la vanidad mundana, sobre la pobreza y la riqueza, sobre la muerte, sobre la bondad de Dios, etc., aparecen con acentos poéticos y dolientes, con inspiración y maestría. No hay más que considerar las redondillas de esas composiciones, como por ejemplo.

Vida que pasas ligera
la extensión de la llanura
con alegrías y amargura
sin detenerte siquiera.

O bien, ésta en que se muestra el miedo de la muerte:

Muerte, si otra muerte hubiera
que de tu horror me alejara
a esa muerte le pagara
porque muerte a ti te diera.

y ésta, más rara, que ofrece una extraña mezcla de filosofía y desplante mefistofélico:

Mira que la vida es nada
pues tenemos que morir,
con la que hay que sufrir
es mejor la carcajada!

La sensibilidad social, el espíritu crítico, la denuncia de las injusticias, la viveza y el valor civil, se hallan bien ma-

nifiestos en el género de crítica y de picardía, y poco tendríamos que comentar.

En el género "de amores", dignos son de destacar dos aspectos: el principio del juego amoroso, es decir, el reclamo o galanteo; y luego, el despecho. En el primero nuestros bardos se elevan a niveles de verdaderos artistas y es de notar que asoman las expresiones y temas de la vieja copla española. Algunas redondillas indican la clase de glosa que corre en nuestro decimero. Por ejemplo, éstas que han sido localizadas en varios países:

Si tras de la muerte hay amor
después de muerto he de amarte;
aunque esté en polvo disuelto
seré polvo y polvo amante.

He aquí una fina alegoría como tema de una glosa bellísima:

Vamos tejiendo mi bien
una tela de fineza
con seda de puro amor
y con hilo de firmeza.

Y admiremos toda la poesía y la ternura de estos dos versos:

Tiene esta niña un lunar
en el lado del querer.

Pero así como el madrigal luce en los requiebros, así es de poco noble esta poesía en los lances del desengaño o del abandono fácil que el don Juan hace de la mujer que fue amada. Cruel es la declaración de esta redondilla:

Gocé de lo que tuviste
en la flor de tu niñez.

no volverás otra vez
a dar lo que a mí me diste.

Hay algunos temas de más reflexión:

Dama en el mundo no habrá
digna de medio querer;
el que amare a una mujer
burlado de ella será.

No contiene nuestro decimero el tema del hogar, de la mujer, buena madre y esposa heroica tan frecuente en nuestro pueblo. No se requiebra a la doncella para hacerla esposa sino amante. Ya anota el insigne Rodríguez Marín, al estudiar el cancionero popular español esta esterilidad de las musas en el ambiente conyugal, y da plausibles razones. Se hace hoy una pequeña rectificación debida a la reciente influencia que la fiesta de las madres, creada por decretos oficiales, está produciendo y que se manifiesta por poesías bien tiernas sobre el amor materno.

Notamos, finalmente, que el grupo que hemos definido como lírico, es de factura no antigua. Las décimas son inspiración patriótica, las de motivos regionales, las que cantan al paisaje, a los elementos bellos de la naturaleza, han venido a aparecer cuando los hechos históricos y la cultura diseminada por las escuelas han ejercido su benéfica influencia. El tema de la Historia colonial e independentista no tiene prominencia en esta poesía. ¿Será por la ausencia de lo bélico, de lo heroico, de lo épico en nuestras gestas? Comienza ahora a figurar el tema nacional en la décima, sobre todo el de las reivindicaciones panameñas respecto del canal, frente al Gobierno de los Estados Unidos. Ello prueba que cuando el pueblo no canta un tema es porque la trascendencia de éste no ha llegado a su alma.

Señalamos como elemento de valor encontrado en toda esta poesía, una gran reserva del viejo léxico y del buen decir español. Abunda el vocabulario en la décima y no presenta ella carencia de sintaxis. También la viveza de

las descripciones y el uso de alegorías y metáforas es buena prenda en este patrimonio de la cultura. Y muchos otros motivos, elementos y razones, justificarían el seguir coleccionando y estudiando tan significativo y bello aspecto del folklore de nuestros países hermanos, y para nosotros, el del Istmo en que nacimos.

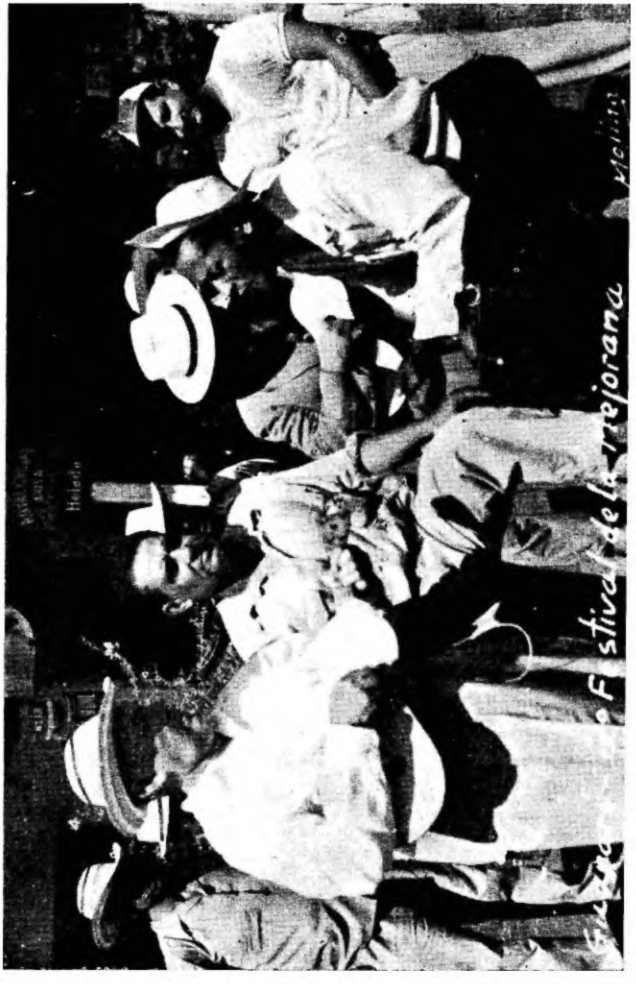


Fig. 83

Benjamín Domínguez (centro), de Guararé y Juan Garrido (derecha), de Chitré, ases del canto, son también poetas de la décima.



Fig. 84.
Salvador Ramos, de Las Minas, poetas de la décima.



Fig. 85
Faustino Avila, de La Chorrera, poeta rural de la décima.



Fig. 86.—Izquierda a derecha: Félix Pérez, Abraham Angulo y Agustín Vergara, de Guararé. A extrema derecha, Severino Medina, de Las Tablas, todos poetas y cantadores de la décima.

APENDICES

CUADRO SINOPTICO Y CLASIFICACION

de los bailes y danzas que tienen o han tenido vigencia en Panamá

- **BAILES**
  - **De Cuerda**
    - Populares o de Salón.
      - Danzas
      - Cuadrillas
      - Lanceros
      - Polkas
      - Mazurcas
      - Pasillos
      - Valses
      - Puntos
    - Folklóricos
      - Mejoranas o Suestes.
      - Puntos de Mejorana
      - Cumbias de Mejorana
  - **De Tambor**
    - Folklóricos con tambor solo
      - Tamborito
      - Tambor Chorrerano
      - Congos
      - Bullerengue
      - Bunde
    - Folklóricos con tambores y otros instrumentos.
      - Tambor con guitarra
      - Cumbias
      - Pindines, Curachas o Maruchas
      - Algunos muy regionales: "Denesa", Chote, Gancho y otros ya en desuso, de Tonosí.

DANZAS

- Montezumas
  - Cabezonas
  - Españolas
- Grandiablos o Diablos limpios
- Diablitos o Diablos de espejos
- Diablicos o Diablos Sucios
- Pajarillas
- Cucuás.
- Mantúos
- Bozales o Quenecués
- Torito Guapo
- Parrampanes

NOTA:—Los bailes Populares o de Salón, así como los de Tonosí, han caído hoy en completo desuso como bailes regulares y solo se les practica como atracciones especiales, por grupos de aficionados o los llamados "Conjuntos Típicos". Las denominaciones "De Cuerda" y "De Tambor" que aquí usamos son vernáculas.

ALGUNOS USOS PARTICULARES DE CAJAS Y TAMBORES

Como uso incidental del tambor habíamos mencionado el que tiene lugar en los actos conocidos como danzas de Diablos. En efecto, todas estas danzas, desde Portobelo al Darién, de La Chorrera a Guararé, se acompañan con golpes de tambor dados con una baqueta corta y gruesa, alternando el cuero y la madera en la percusión. Los textos de estos autos, su motivo y coreografía, son de claro origen europeo. mientras que algunos temas de las máscaras, el ritmo de la música y los tambores, son negros. Tales danzas vienen a ser, pues, muestras del más vital enlace entre lo africano y lo europeo.

La caja de tipo redoblante tiene algunos usos fuera del baile de tambor. Con ella se acompaña tradicionalmente el "pito de los toros", flautín de caña con que se amenizan las corridas populares de los toros durante las fiestas patronales de nuestros pueblos. La caja repiquetea en armonía sui-géneris con el toque del flautín. Esta clase de duo, flauta-caja, es de muy neto origen español. Abundan esos toques en la Península, especialmente en la tradición vasca y gallega. Es de uso también en otros países, como entre los provenzales, de Francia. Nuestro "piteró" toca por lo menos tres melodías diferentes y de gran atracción. El "Pasacalle", recorriendo las orillas de la plaza, en los entreactos de los toros. La Diana, para excitar y llamar a un nuevo toro. Y la Salida, cuando el toro sale a la plaza y comienza la faena.

También la caja, haciendo gala de repiqueteos solía tocarse para amenizar o animar las "juntas de embarra" en la Provincia de Los Santos. Con ella se marcaban los pasos de los "pisadores" de barro, y en la víspera ella marcaba también los compases de la "piladera", faena de los pilones para preparar el maíz de tortillas y bollos para la "junta". La caja suele también combinar sus repiques con los de las campanas, en los "llamados" para la festividad patronal, y en particular cuando se toca a rebato durante la excitante "quema de los fuegos" de esas fiestas.

Diremos finalmente que los toques de caja en los pindines de Chiriquí, en donde no se acostumbra el tambor, merecen un estudio especial, por la naturaleza de esos toques, el virtuosismo de los tocadores y el papel preponderante del instrumento en dichas orquestas. No poseemos por hoy el debido conocimiento para emprenderlo.

COPLERO DEL TAMBORITO

Desde la publicación de nuestra obra "La Décima y la Copla en Panamá", en 1952, hemos recogido buena cantidad de cuartetas de Tamborito y de ellas vamos a insertar en este Apéndice una selección. Estos textos no han sido publicados anteriormente, que sepamos. Nos abstenemos de repetir aquí las informaciones e ideas contenidas en el volumen mencionado. Allí encontrará el lector nuestros conceptos sobre el carácter femenino de la copla, sus antecedentes, su naturaleza y su función en la literatura popular panameña. Un resumen de estas mismas ideas y con el mismo planeamiento, aunque con muy ligera alusión a nuestra obra, aparece en un trabajo publicado por Abel Beytía Muñoz, con el título de "Nuestra Décima y Nuestra Copla". Hubiera sido deseable que el autor aportara en él ideas y textos de coplas desconocidas (1). Con todo lo que se conoce a través de nuestras publicaciones, las de Garay y de Schaeffer, podemos asegurar que casi la totalidad de ese inmenso material está por recoger y estudiar.

Como se ha indicado bastante, lo más saliente del canto de los tamboritos santeños está constituído por la cuarteta. Suele ella dividirse en dos dísticos o cantarse entera. Al canto de solo sigue el coro con el estribillo. Hay, sinembargo, en las regiones centrales, algunas letras de tamboritos que siguen la vieja fórmula de los tambores "negros"; pero preferimos ofrecerlos en sección separada. Creemos que dejamos así mejor y debidamente ilustradas las

(1) Abel Beytía Muñoz: "Nuestra Décima y Nuestra Copla", Revista LOTERIA, 2a. época, Nº 55, pág. 65, Junio 1960.

dos formas literarias de nuestros cantos de tambor. Exortamos a los jóvenes estudiosos de nuestra realidad nativa para que exploren y coleccionen tan abundante como significativo patrimonio, seguros de que con ello han de contribuir a la identificación y exaltación del alma nacional.

Coplas de la región santeña

Te quiero más que a mis ojos
más que a mis ojos te quiero
pero más quiero a mis ojos
porque son los que te vieron.

Mañana por la mañana
se embarca la vida mía
malhaya (1) la embarcación
y el piloto que la guía.

Ayer tarde fui a la ruda
a preguntarle al romero
si él curaba mal de amores
porque yo de amores muero.

No te vayas, ven acá,
que te quiero preguntar
la prenda que tiene dueño
qué gusto te puede dar.

Pajarito azul y verde
color de paño celeste
yo no te podré olvidar
aunque la vida me cueste.

---

(1) "Malhaya" es un modismo que equivale a "quien fuera", "bien sería", sentido opuesto al "mal haya" castizo.

Ay malhaya quien pudiera
rataudil un bien perdido,
el no haber amado nunca
por no haberte conocido.

Manuelito de mi vida
Manuel de mi corazon,
como quieres que yo viva
si me falta tu calor.

Cansados tengo los ojos
de mirar para el camino
para ver cuándo es que viene
el espejo en que me miro.

Tú fuiste el primer amor
y quien me enseñó a querer,
no me enseñes a olvidar
que yo no quiero aprender.

No me duele que me olvides
Manuel de mi corazón,
lo que más me va doliendo
es que vaya a olvidarte yo.

Hasta los palos del monte
tienen esperanza en Dios,
de volver a echar las hojas
que el verano les seco.

Qué bonito que está el cielo
de estrellitas relucientes,
así está mi corazón
cuando le tengo presente.

Corazón no seas tan necio,
olvida ese frenesí:
lo poco que a tí te da
que te miren con desprecio.

Qué lejos está de mí
la causa de mi tormento,
quién fuera pájaro viento
que dijera yo lo ví.

En la palma de la mano
te quisiera retratar
para cuando estés ausente
sacar la mano y mirar.

Donde hay humo hay candela
donde hay manantial hay agua
donde hay amores hay celo
donde no hay amor no hay nada.

Alla arriba no sé dónde
juega una paja y el viento,
así juegan los amores
dentro de tu pensamiento.

La **cabanga** (1) de papaya
es dulce confortativo
yo no se por qué motivo
mi corazón se desmaya.

En la puerta de mi casa
tengo un palito de ají
pa que se pique la lengua
el que se ocupe de mí.

Por hombre de bien te quise
por pícaro te dejé
márchate de esta casa
que pasa gente y te ve.

Yo soy aquel pajarito
que revuela entre las flores

(1) Morriña, pena. También, dulce de papaya y coco.

a mí no me matan celos
ni me muero por amores.

Ojito de mis ojitos
por qué me miras así,
tan alegres para otras
y tan tristes para mí.

Qué bonita que eres niña
metida entre tu redoma
las alas no más te faltan
para ser blanca paloma.

Esta noche me despido
mañana será mi viaje,
dame un besito mi vida,
será mi matalotaje.

Se te fue el pájaro ya
que en la mano lo tuviste
no sabes lo que perdiste
el tiempo te lo dirá.

Otro pájaro vendrá
en tu pecho a hacer su nido
muchas caricias te hará
pero no como el perdido.

Los presos cuentan los días
los presidiarios los años
yo cuento los que se pasan
sin estarte yo mirando.

Los encantos de mi casa
la alegría de mis tormentos,
por eso he dejado a Dios
y a los diez mandamientos.

Mientras más pesares tengo
vivo con más alegría
porque los mismos trabajos
me sirven de compañía.

Rosaura tengo por nombre
y García por apellido,
nadie me puede quitar
la gracia con que he nacido.

Yo soy como el ají verde
picante pero costosa
a mí me llaman la negra
pero negra pretensiosa.

Lo que hace la Calle Abajo
se lo copia Calle Arriba
andan siempre de remonta
no tienen iniciativa. (1)

El lujo de la Placita
ha salido a relucir
con flores de pacotilla
y plata de Chiriquí.

Calle Arriba la decencia
ha salido a pregonar
la decencia no se compra
ni se puede improvisar

Calle Abajo ha presentado
reinado de caridá
con puro papel prestado
qué lástima que nos da.

Calle Abajo comenzó
creyendo que era piñata

(1) Esta copla y las cuatro que siguen son típicas de las pugnas canavalescas.

y por ser tan ignorantes
metieron las cuatro patas.

Qué oscura que está la noche
qué lejos que está el camino
cuánto trabajo he pasado
buscando este amor perdido.

Vida mía no te vayas
que la noche está muy fría
ven a abrigarte en mis brazos
espera que llegue el día.

Eres conchita de nácar
eres perla del oriente
eres jardín de las flores
eres causa de mi muerte.

Ya tú no piensas en mí,
ya se te acabó ese amor
solo me queda el dolor
como recuerdo de tí.

Mi vida nunca pensaba
que me echaras en olvido
porque nunca yo he creído
que tú a mí me olvidabas.

Pajarito azul y verde
color de paño francés,
muchacho coloradito
quien lo pudiera coger.

La piedra lisa resbala
el calicanto falsea,
en haciendo yo mi gusto
qué puede ser que no sea.

Si Ud. es Tino Rodríguez
yo soy Ignacia Rivera

a mí nada se me da
el despreciar a cualquiera.

A mí no me digan tengo
porque yo tuve primero
yo dormí en cama de viento
y hoy día duermo en el suelo.

Por las orillas del río
y a la sombra de un laurel
me acordé de tí bien mío
viendo las aguas correr.

Si por pobre me desprecias
busca rica que te dé
el pobre da lo que tiene
el rico da...con los pies.

Quisiera ser poderoso
para subirte a los aires,
y ya que yo no te gozo
que no te gozara **naide**.

Para Panamá se fue
el barco **onde** va mi amor
la vista lleva inclinada
al pie del palo mayor.

Si casado tú no fueras
y tu amor libre se hallara
con amor yo te quisiera
y con fe yo te adorara.

Por la mañana yo lloro
por la tarde yo suspiro
por la noche me retiro
cuando he visto lo que adoro.

Qué será lo que relumbra
debajo de aquella palma
los ojitos del moreno
que me están matando el alma.

Ay encanto de mi casa
alegría de mi tormento
solo por tí he quebrantado
de Dios los diez mandamientos.

Lo primero es amar a Dios
no lo amo como debo
primero es amarte a tí
hermosísimo lucero.

Yo soy como el oro viejo
que no pierde su valor
cuando se ausenta un amante
se aproxima otro mejor.

ALGUNOS TEXTOS DE TAMBORITOS "NEGROS" Y "MORENOS"

El coplero de los tambores negros y morenos, si coplero puede llamarse, tiene una estructuración muy diferente a la del tamborito santeño, como podrá apreciarse por los pocos ejemplos que vamos a dar. En este último la bien conocida fórmula de "reto y estribillo" se ofrece mediante dísticos que entona la cantalante (reto) y verso compuesto de una palabra o frase que forma el estribillo. Los dísticos del reto casi siempre son miembros de una cuarteta que es la verdadera copla del tamborito. Mas se observará fácilmente que no es rara en esos mismos tamboritos la fórmula que consideramos anterior, en que el reto está hecho de una palabra o frase que aunque puede considerarse verso, tiene un sentido y carácter individual, como el ejemplo que ya presentamos del tambor "Ay dime la verdad", en el cual el conjunto aparece ni más ni menos que como una letanía. Recuérdese:

Coro: Ay dime la verdá
solo: La verdá te estoy diciendo
coro: Ay dime...
solo: La verdá aunque me mate
coro Ay dime...
etc.

Como apuntamos antes, no podríamos decir si el modelo proviene del canto español (popular? antifonal?) o si procede de fuente negra, porque sabemos, las dos culturas lo tienen entre sus patrimonios remotos. Pero lo que sí podemos asegurar es que dicha fórmula es la preferida por los tambores antiguos, lo cual les caracteriza. Consideramos que esa forma fue la original de esos grupos y que la han conservado porque las condiciones ambientales, étnicas y culturales no se han modificado y no hay por lo tanto razón para transformarla o sustituirla. Creemos que los textos de este tipo que existen en los tambores santeños son reminiscencias de los que llegaron a la región en los primeros tiempos de la difusión. Se comprueba también que la misma fórmula existe en los tambores morenos de Santa María, Montijo, Antón y sitios similares. Pero en estos abundan textos más complejos, en los cuales las letras de los coros son casi tan variables como las de los solos. Por lo demás, nos parece que estas formas expresan con justeza el sentimiento rudo y la condición psicológica del hombre que vive bajo las amenazas de una naturaleza inhóspita, que padece la angustia de lo movedizo, del interrogante penoso que a diario debe resolver para sobrevivir. Es pues, un estilo de expresión cónsono con su ser, con su íntima condición, con su imperativo de asecho, con su trance de perpetua y azarosa defensa. Esta forma de poesía, si podemos llamarla así, ha sido hasta hoy poco conocida, o por lo menos, poca atención ha merecido de críticos y antropólogos. Por esta razón brndamos aquí esta modesta colección, habiendo señalado ya algunas de sus características. El tema puede ser objeto de un cuidadoso estudio, no solo literario, sino sociológico y psicológico(los psicoanalistas tendrían en él materia para mucho tiempo). Los ejemplos que ofrecemos no pretenden otra cosa sino señalar las posibilidades tanto en el campo de la recolección como en el del estudio. Queremos en este punto dejar constancia de nuestro reconocimiento para los amigos, el profesor Gonzalo Brenes C. por permitirnos las transcripciones de algunas tonadas darienitas grabadas por él, y el profesor Luis Delfín Véliz, por su contribución de buen número de coplas que él ha recogido acuciosamente en Antón.

I

Del pueblo de San Miguel

Solista: Debajo el palo e'mango, el mamey
Coro: Debajo el palo e'mango, el mamey
Solista: Debajo el palo e'mango
todita me estoy mojando, Miguel
Coro: Debajo el palo e'mango, el mamey

(En adelante solo daremos el canto de la solista, en la inteligencia de que el coro repite el estribillo después de cada "reto". Si el coro es variable, lo daremos completo).

— Ayúdenme a responder, Miguel
— Que yo solita no puedo, Miguel
— Ajé, jó joiga, Miguel (puede repetirse)
— Ay hombe y ajé morena, Miguel
— Debajo del limoncito, Miguel
— No sé por qué a mí me han cogido tirria
— No sé por qué se queman, Miguel
— Cómo lo admiro yo, Miguel
— Ajé, jé, joiga, Miguel (con bis)
— Déle duro a ese tambor, Miguel
— Hojita de palo e'mango, Miguel
— Hojita de limoncillo, Miguel
— Me mandaste a decir, Miguel
— Que no me ibas querer, Miguel
— Ahorita somos iguales, Miguel
Solista: Si tú tienes ay yo también, ay Miguel

El canto puede continuar indefinidamente, con frases "retos" que pueden improvisarse.

II

Tambor de Garachiné

Solista: No me mates, no me mates
Coro: **No me mates**

Solista: Deja que me mate Dios
— Ay Herrera no me mates
— No me mates Herrerita
— Herrera me estás matando
— Mátame con un besito
— Herrera, tú no me mates
— Mátame con un abrazo
— Me estoy muriendo de veras
— Con los amores de Herrera
— No me mates, no me mates
— Sola soy, sola he nacido
— Ay sola me parió mi madre
— Solita debo de andar
— Como pájaro en el aire
— No me mates, no me mates
— No me mates con cuchillo
— Carlota tengo por nombre
— Rivera por apellido
— Ahora me quieren quitar
— El nombre con que he nacido
— Herrera tú no me mates

III

Del pueblo de San Miguel. (Especie de **conjuro**)

Solista: Culebra!

Culebra del Curundú
a mí no me picarás
culebra del otro día
a mí no me picas tú.

Coro: **Culebra!**

Solista: A mi no me pica usté
— Culebra del Espavé

— A mí no me estás picando
— Culebra de contrabando
— Oiga, culebra mocha
— Culebra busca tu trocha
— Culebra de Panamá
— A mi no me picará
— Culebra de **mapaná** (1)
— A mí no me pica más
— Pasando los ríos de fama
— Pasando por Tapalita
— Lagarto a mí no me come
— Culebra!
— Culebra a mí no me pica
— A mí no me pica mucho
— Culebra del caracucho (2)
— A mí no me picas tú
— Culebra del Curundú.

IV

Tambor de San Miguel

Solista: Por ese baile me vuelvo loco
La libra de arroz con la tapa e'coco
Coro: La libra de arroz con la tapa e'coco
Solista: Comadre Chana lo hace sabroso
— Ay sí señores, me vuelvo loco
— San Migueleños lo comen tosco
— En Taboga se vuelven locos
— Comadre Chana lo come poco
— Por ese baile que es muy sabroso
— Ay sí señores, me tiene loco.

---

(1) Una de las más venenosas culebras de las selvas panameñas.

(2) Arbol de nuestra flora

V

Tambor de San Miguel.

(Probablemente rememora suceso de ahorcamiento de algún blanco)

Solista: Y a la soga, la soga
y a la soga no má...
Coro: A la soga, soga
y a la soga de ahorcar
Solista: A la soga ,soga, mujeres
a la soga no más
— Subí a la torre toqué campanas
hablé con curas y sacristanes
— Ay yorelé y yorelelá
a la soga no más
— La soga llegó hasta el árbol
y un manco lo derribó
— y un hombre salió corriendo
cuando el palo se cayó.
a la soga..... etc.

VI

Tambor de Garachiné

Solista: Pilé pero no "ventié"
la tortilla que me diste
Coro: Lo pilaba y no ventiaba
Solista: La pilada milagrosa
— Lo pilé en la piladora
— Lo pilaba y lo pilaba
— Lo pilaba y no limpiaba

VII

De Garachinê

Solista: Yo lo decía
Coro: **Navegá**
Solista: No pudo Tello
Coró: **Navegá**
Solista: No pudo er día
— Negro mulato
— Que nos perdemos

VIII

De Garachiné

Solista: Risa me da
Risa me da y ajé
Coro: **Risa me da**
Solista: Risa me da con los hombres
— Y también con las mujeres
— Risa me da y risa me da ajé

IX

De Garachiné

Solista: Tres golpes na má
Solista: Tres golpes, tres golpes dije
Tres golpes pide la caja
Coro: **Tres golpes na má**
— Y así son los tres golpes
— Esa que baila es mi madre
— Estos sí son los tres golpes
— Baila negra baila
Solista: Dale duro a la tambora
Coro: **Tres golpes na má**

Solista: Mañana por la mañana
— Se embarca la vida mía
— Pa onde naide la vea
— Estos son los tres golpes

X

De Montijo (Boga)

Solista: A los remos de proa
Coro: **Señañá**
Solista: Se va la canoa
Coro: Señañá
Solista: Señores a los remos

— Ay vamos remando
— Ay señores los remos
— Ay ya vamos llegando
— Ay vamos bogando
— Ay ya vamos arrimando
— Escobíllame bonito
— Escobíllame mijito
— Escobilla serenito
— Escobíllame negrito
— Escobilla de rodilla
— Ay llegó la canoa...

XI

De Montijo

Solista: Taole
Coro: Ayayai mi negro
Solista: Taolé
Taole viene, Taole va
Coro: Y yo quiero al negro
Solista: Taole
Coro: Ayayai mi negro
Solista: Taolé

Coro: Ay yo quiero al negro
Solista: Taole vino, Taole va,
Taole vino y no vuelve má...
Coro: Ay yo quiero al negro...

XII

De Montijo

Solista: Ajé María Salomé, ayayay ajé
Coro: Ajé María Salomé, ayayay ajé.
Solista: A una peña me arrimé
— La peña estaba herida
— Ajé, Ajé, Ajé, joiga
— Del propio mal que yo estaba
— Yo fui una María Engracia
— Vivo tocando guitarra
— Qué bonito toca la caja
— Toca el panderillo Ignacia
— Ven acá vidita mía
— Para cantarte mis penas
— Oiga moreno, mi moreno
— Ya no te acuerdas de mí
— Registra tu pensamiento
— Mira que yo soy aquella
— Que adorabas en un tiempo...

XIII

De Penonomé

Solista: Mi moreno se puso bravo
porque anoche no lo besé...
Coro: Mi moreno se puso bravo
porque anoche no lo besé...
Solista: Se puso bravo, se puso bravo
porque anoche no lo besé
Coro: Id...
(Continúan alternando sin variaciones)

XIV

De Penonomé

Solista: La fiesta del **fistival**
se celebra en Guararé
Coro: La fiesta del **fistival**
se celebra en Guararé
Solista: Se celebra en Guararé
y también en Penonomé
Coro: La fiesta del fistival
se celebra en Guararé
Solista: La fiesta del fistival
se celebra en Panamá.
Coro: (siempre como antes)
Solista: La fiesta del carnaval
se celebra en Panamá

XV

De Penonomé

Solista: Ay Mita no te vayas
no deje a mamita sola
Coro: idem...
Solista: No la dejes no la dejes,
no la dejes nunca sola
Coro: idem...

XVI

De Penonomé

Solista: La casa de don Isidro
barrida y limpia debe estar
Coro: Idem...
Solista: Barrida y limpia debe estar

Solista: La casa se mantiene con dinero liberal
— Limpiacita, limpiacita,
limpiacita debe de estar.
— Con la aguja la mantengo,
con el hilo y mi dedal
— Barridita, barridita
qué limpiacita debe de estar
— Barridita y también solita
que Margarita se va a lavar
— Con aguja yo la mantengo
con el hilo y con mi dedal
— Barridita y limpiacita
— limpiacita como un cristal
— Chica pila y Chica muele
que Margarita se va a lavar
— Debe de estar, debe de estar,
muy barridita debe de estar...

XVII

De Penonomé

Solista: Vente conmigo moreno
yo te daré lo que pueda
Coro: Idem...
Solista: Yo te daré lo que tengo,
yo te daré lo que pueda.
— Yo te daré lo que pueda
antes que venga la guerra
— Una casita de paja
al pie de la carretera
— Vente conmigo moreno
yo te daré lo que tenga
— Una casita de paja
con su techito de teja
— Jé, jé, jena
yo te daré lo que tenga
— Con su techito de paja

— y el **cairicito** de teja
— Yo te daré lo que tengo
vente conmigo moreno
— Yo te daré lo que tengo
yo te daré lo que pueda.

XVIII

De Penonomé

Solista: Esta noche rompo el toldo
y mañana me voy
Coro: Idem...
Solista: Esta noche con la luna
y mañana con el sol
— Esta noche me madrugo
y mañana me voy
— No me aguanto rompo el toldo
y mañana me voy...

XIX

De Penonomé

Solista: Se muere el hombre, se muere ya
se muere el hombre sin confesá
Coro: Idem...
Solista: Se muere el hombre y no puede hablá,
se muere el hombre sin confesá
— Se muere ya y se muere ya
con la boca abierta y no puede hablá
— Se muere el hombre se muere ya
se muere el hombre y no dice ná.

XX

De Penonomé

Solista: Ajé, Ajée, repícame los tambores.
Coro: Idem...

Solista: Denle duro a esos tambores
— Dende duro a esos tambores
— Me gustan los motoristas
porque son trabajadores
— Denle duro a esos tambores
señores repicadores
— Si tú sabes repicar
dale duro a esos tambores
— Pujen bien esos tambores
denle duro tocadores...

XXI

Tamborito de Antón

Solista: Varita de escoba, horquetita
yo me voy al varillar
Coro: Idem...
Solista: Al varillar, al varillar
yo me voy al varillar

(Lo repiten indefinidamente)

XXII

De Antón

Tambor de calle ,con el "torito".
Van bailando y las mujeres sacan lances al "toro".

Solista: Toro bravo, toro bravo,
ahora veráaa.
Coro: Toro bravo, toro bravo
Solista: Ahora verá...
Coro: Toro bravo, toro bravo

(Continúan así, indefinidamente.

XXIII

De Antón

(Tonada improvisada y dedicada al autor de esta obra, mientras recogía coplas, en una noche de Carnaval).

Solista: El Profesor salió a bailar
el tambor se le rindió
el Profesor salió diciendo
esta botella la pago yo
Y si es que la debe
Coro: Que la pague! (1)
Solista: La botella
— El Profesor
— Y es que la debe
— Ay la botella
— Ay que la pague
— Después del baile

XXIV

De Antón

Solista: Oiga, oiga la negra
Coro: Oiga, oiga la negra
Solista: Pantis de raso
medias de seda
— Oiga la negra
tan caprichosa
— Miren qué cara
cómo la goza
— Oiga la negra tan parrandera
— Oiga la negra
tan relamida

(1) Recordar que después de cada intervención de la solista o cantalante, precedida de guión, debe repetirse la frase Coro.

— La meten en la cárcel
y sale parida

XXV

De Antón

Tambor de calle, con "torito"

Solista: El toro galán
como es tan valiente
quiere amanecer
tomando aguardiente
Te embiste el toro
Coro: Y sacarás
Solista: Sácale la suerte
Coro: y lo verás.

XXVI

De Antón

Tambor de calle, con "torito"

Solista: Ya está el torito en la plaza
Coro: Tirana
Solista: Al amanecer, mata que mata
Coro: Al toro galán
Solista: Tirana mata al toro galán
Coro: Tirana

XXVII

De Antón

Tuna, con torito

Solista: Corré Julián, corré Julián, corré Julián

que te embiste el toro

Coro: Idem . .

Solista: Corré Julián, corré Julián, corré Julián con el pañuelito

Coro: Corré Julián, corré Julián, corré Julián con el pañuelito.

Solista: Corré Julián, corré Julián, corré Julián que te saca sangre

Coro: Corré Julián, corré Julián, corré Julian que te saca sangre.

Solista: (Repite el primer dístico)

Coro: repite siempre lo que dice la cantalante

XXVIII

De Antón

Coplas para tambores con "torito", muy abundante y populares en Antón.

Si este toro fuera de oro
con los cachos de aguardiente
lo bonito que quedara
delante de tanta gente.

Este toro dizque es santo
no lo he visto en el altar
si este toro santo fuera
no le gustaría cornear.

Echame ese toro afuera
que lo quiero conocer
a ver si tiene calzones
o enaguas como mujer.

XXIX

De Antôn

Solista: Floripa, oiga Floripa (4 veces)
Coro: Idem idem
Solista: Mi compadre mono
tiene calentura
échenle jeringa
para que la sude
Coro: Floripa, oiga Floripa (4 veces)
Solista: Ya vienen los monos
por la calle arriba
y hasta el más chiquito
anda boca arriba

— Ya vienen los monos
de la calle abajo
y el mono más viejo
cayó boca abajo

— Mi compadre mono
cuando ve a la mona
se le enrosca el rabo
y se le encaracola

— Dicen que los monos
no saben querer
y el mono más chico
tiene su mujer

— Diez monos iban pasando
por las orillas de un río
el de atrás contó nueve rabos
no dijo diez con el mío.

— Ya vienen los monos de Perequeté
y el mono más viejo se parece a usté...

XXX

De Antón

Este es un caso poco frecuente en que cada verso de la cantalante lo parea o complementa el coro con otro. No hay aquí **refrán.**

Solista: A mí no me gusta el café
Coro: porque me sabe a panela
Solista: Con mantequilla, leche y pan
Coro: Eso es lo que le gusta a Sebastián.

S — Con mantequilla, leche y huevo
— Eso es lo que le gusta a don Alfredo
S — Ay pícaro, picarona
C — La yuca del bajo se **deborona**
S — Ay pícaro, picardía
C — A mí me gusta la **goyoría** (1)
S — Ay aguardiente dame un besito
C — Porque así le gusta a mi negrito
S — A mí me gusta el chocolate
C — Porque Manuela lo bate
C — Si Manuela no lo batiera
C — Yo con gusto lo batiera
S — Con mantequilla, leche y queso
C — Así le gusta a don Tereso

XXXI

De Antón

Solista: Salero se fue a bañá
Coro: Salero
Solista: A ver si se emblanquecía
— Y entre más se bañaba

(1) Golosina, hecha de plátano y miel de caña.

— Más cenizo se ponía
— Salerito mío,
— Salero salado
— Salero moreno
— Ay tiene mucha sal
— Salero. salero
— Salero sin sal
— Te falta la sal
— Ay salero, salero

XXXII

De Antón

Solista: Ojé, já, conejo muleto de Panamá
Coro: Ojé, já, conejo muleto de Panamá.
Solista: Conejo muleto de la Chorrera
que otro vendrá que me dé pollera;
conejo muleto de los demonios
empuja y tiempla y ateza el moño

— Conejo muleto de Chiriquí
que otro vendrá que me quiera a mí
Conejo muleto de Panamá
que otro vendrá que me quiera más.

XXXIII

De Antón

Este es otro ejemplo en que el coro no tiene refrán fijo.

Solista: Anda blanca y te diré
el motivo de ser morena
Coro: Anda blanca y te diré
el motivo de ser morena

Solista: Yo estaba dorando un sol
y con sus rayos me quema
Coro: Yo estaba dorando un sol
y con sus rayos me quema
Solista: Sol, sol, sol, sol brillante
mi cama está llena
Coro: De brillante
Solista: El que no usa sombrero
Coro: Que lo aguante
Solista: En la puerta de mi casa
Coro: Hay un brillante
Solista: Yo era blanca y te diré
motivo de ser morena
Coro: Estaba brillando el sol
y con sus rayos me quema

XXXIV

De Antón

Solista: Ajé, ajá, que viva la reina Victoria
Coro: Ajé, ajá, que viva la reina Victoria
Solista: Ajé, ajá, la reina Victoria es linda
— Ajé, ajá, la reina Victoria es buena
— Ajé, ajá, me gusta la reina mía
Solista: Ajé, ajá, la reina Victoria dice
— Ajé, ajá, que tiene el oro embancado
— Ajé, ajá, yo como no lo tengo
—Ajé, ajá, se me da poco cuidado
— Ajé, ajá, la reina Victoria dice
— Ajé, ajá, que tiene el oro en montón
— Ajé, ajá, yo como no lo tengo
— Ajé, ajá, se me aflige el corazón.

XXXV

De Antón

Muestra de tonada en que también el coro es muy irregular.

Solista: Cuando yo voy a la playa
Coro. Me dan ganas de llorar
Solista Al ver las olas tan altas
Coro: Y no poderlas navegar
Solista: Gavilán
Coro: Caballero
Solista: Que no vayas a la playa
Coro: Porque vienen las olas
Solista: Y se te moja la cola... Por ahí
Coro: Se seca
Solista: Por acá
Coro: Se moja
Solista: Por ahí se va secando
Coro: Por allá se va mojando
Solista: Gavilán
Coro: Caballero
Solista: Que no vayas a Taboga
Coro: Porque vienen las olas
Solista: Y se te moja la cola... Por ahí
Coro: Se seca
Solissta: Por acá
Coro: Se moja
Solista: Por ahí se va secando
Coro: Por ahí se va mojando.

XXXVI

De Antón

Solista: Dice Manuela Aniceta
con su voz muy arrogante

que ella maneja dinero toda la cuarteta **bis**
una octava más alta
como el mejor comerciante
a las islas no voy

Coro: Porque...
Solista: A las islas no voy
Coro: Porque... (se repite siempre)
Solista: Y al pueblo no voy
— Yo no quiero ver
— A los negros de allá
— A los negros de acá
— Yo a la isla no voy
— Ay, que los negros allá
— No me quieren ver
— Tanta naranja madura
tanto limón por el suelo
tanta muchacha bonita
tanto galán sin dinero
Y es que al pueblo no voy
— Esos negros de allá
— Ay no me quieren ver
— Al pueblo no quiero ir
— A las islas no voy

(Estos renglones se pueden repetir indefinidamente alternando siempre con el coro: "Porque"...).

INDICE DE UN GRUPO DE TAMBORITOS

que no se mencionan en el libro Tradiciones y Cantares de Panamá, cuya música y textos son muy interesantes y propios para futuras investigaciones

(El título representa el coro o una frase princpal)

1.— Adentro es que tiran balas...
2.— Esta es la Banda de Panamá...
3.— Queremos la libertad...
4.— Que Viva San Miguel
5.— Con quién con quién,
con María Carlos Rivera...
6.— Ay qué me dirá Manué...
7.— Se va la "peinilla"...
8.— Culebra (Culebra del Curundú)...
9.— Ajé, jé, jé, me voy con los minerales...
10.— Oiga la chola caderona...
11.— Oiga la chola minera...
12.— Ay Chango Felipe Torres...
13.— Señores se va Caleño...
14.— Param-pan-pan, Culeco...
15.— Por qué por qué
coranzoncito, dime por qué...
16.— Ché-Ché, dónde está...
17.— La Papuja...
18.— Se va pa Panamá (la linda Ballestero)
19.— Hojita de Tamarindo...
20.— Y ajé la linda Rosa...
21.— Ay déjalo quemá (que se quema el monte)...
22.— Yo soy la chapita e'plata...
23.— Muchacha bonita,

cogollo de caña...
24.— Corré Julián corré Julián
que te coge el toro...
25.— Señora Santa Ana qué dicen de vo
que soy soberana y la madre de Dios...
26.— Ajé, ajé, las olas son de los mares...
27.—Ayayay mi negro (Taolé)...
28.— Señañá (ay vamos remando)...
29.— Me gusta el moreno porque es liberá...
30.— A mí no me da cuidao...
31.— Calla, calla, pajarito calla...
32.— Ajé María Salomé...
33.— Cucuyito, cocuyito,
cucuyito e'la montaña...
34.— Jé, jé, jé
yo tengo jilacha nueva...
35.— O' Mi-cé, que te llama mi señora...
36.— Ajé, jé, jé, ajé mi pajarito...
37.— Yo quiero amanecer...
38.— Por las orillas del mar...
39.— Camino de Guararé (o de Mensabé)...
40.— Por la calle e'la Calzá...
41.— Me duele que usté se vaya...
(después que dormimo un sueño)
42.— Ella sí quiere
pero es que no puede...
43.— Pajita de escoba busqué,
la varita de pescar...
44.— Ay coge los remos y vamonó...
45.— Ajé y arriba Migué...
46.— Y fuera de la mar...
47.— Ajé, María de la Concepción...
48.— Ay véla, véla, véla
la zorra con la pollera...
49.— Repícame los tambores...
50.— Perequeté, Perequeté,
Pedro, Manué, Gerardo y José...

51.— Señores del Norte vengo...
52.— Yo vide el Tigre...
53.— El Tigre será...
54.— Yo quiero lucir pollera...
55.— Rosa Melo se perdió...
56.— Vicente tú lo ves...
57.— Ajé Dolores
conmigo no cuentes más...
58.— Marido, mujer, cuñao...
59.— Muchachas vamos al río
a coger los camarones...
60.— Gavilancito volá, volá...
61.— Yo por eso no me doy...
62.— Soy la cachimba brava...
63.— Ay yo me voy caminando
caminando yo me voy, ajé...
64.— Los santeños no se corren...
65.— Más puede el vicio que la razón...
66.— Se va la tortuga (congo)...
68.— Micaela,Micaela (congo)...
69.— Dale la vida, Angué (congo)...
70.— Ya llegó al palenque (congo)...
71.— Antonio Pico, picó (congo)...
72.— Se van los congos (congo)...
73.— Siembren arroz colorao (congo)...
74.— Al hombre borrachón, palo con él...
75.— Yo sí soy, yo sí soy, yo sí soy
yo sí soy de la gente de allá...
76.— Mi moreno se puso bravo
porque anoche no lo besé...
77.— La fiesta del **fistival**
se celebra en Guararé...
78.— Ay Mita no te vayas...
79.— La casa de don Isidro...
80.— Esta noche rompo el toldo...
81.— Yo te daré lo que tengo...
82.— Se muere el negro sin confesar...

83.— Repícame los tambores...
84.— Toro bravo...
85.— Oiga la negra, oiga la negra...
86.— Floripa, oiga Floripa...
87.— Salvadora...
88.— La yuca del bajo se **deborona**...
89.— El motivo de ser morena...
90.— Hecha la mona y queriendo...
91.— Salero...
92.— Que viva la reina Victoria...
93.— Gavilán caballero...
94.— Manuela Aniceta...
95.— Porque...
96.— Negrito mío dónde está.

MUESTRAS
DE DECIMAS

Décima de argumento: reflexión

Anónimo
De la "Décima y la Copla"
pág. 195— Dictada por Facundo Pérez, de Guararé.

Nada en esta vida dura
perecen bienes y males
y a todos nos hace iguales
una misma sepultura.

Vana es la sabiduría,
vano el lujo y la riqueza,
la fealdad y la belleza,
la audacia y la cobardía;
vana la pompa del día,
igual que la noche oscura;
cuando la planta murmura
el volcán ruge y espanta,
el tiempo abaja las plantas,
nada en esta vida dura.

Ay, para qué tanto afán
si al cabo hemos de morir,
qué vale el regio vivir
o vivir de humilde pan;
con la muerte acabarán
océanos y manantiales,
cabañas, arcos triunfales,
tierra, mar y firmamento,
mueren hombres de talento,
perecen bienes y males.

El bello niño inocente
que con su madre sonríe
cual la joven que lo engríe
con su beldad imprudente;
el duro avaro inclemente
amigo de sus caudales
con las sombras sepulcrales
esquiva toda la suerte;
entonces viene la muerte
y a todos nos hace iguales.

Todo es, pues, vana ilusión,
un instante pasajero
que se eclipsa cual lucero
tras un negro nubarrón:
por eso yo con razón
del sol la lumbre más pura
o la noche más oscura
me digo todo es igual,
que tras del bien y del mal
una misma sepultura.

Argumento: reflexión

Dictada por
Manuel Vergara, de
Las Tablas.

La dama más celebrada,
lazo en que todos cayeron
ella y ellos dí, qué fueron
sino tierra, polvo y nada.

Dijo el sabio Salomón
unas profundas verdades:
vanidad de vanidades
es el mundo en conclusión;
por eso yo con razón
todo me parece nada:
la hermosa tez satinada
como la piel más oscura,
pues para en la sepultura
la dama más celebrada.

Vana es la sabiduría,
vanos la ciencia y saber,
pues la grandeza de un ser
termina en un solo día,
vana es hoy la fantasía
y vanos los sabios fueron,
Sócrates y Platón murieron,
Alejandro y Cicerón,
todo acaba en un panteón,
lazo en que todos cayeron.

Ay, vanos los genios son,
y todo este mundo es vano,
de qué le sirvió ser malo
a aquel soberbio Absalón;
las ciencias de Salomón
creo que también vanas fueron;
y de Herodes qué se hicieron
esos fieros sentimientos?
son vanos los elementos
ella y ellos dí, qué fueron.

Vanidad es el Averno,
todas vanidades son;
de qué le sirvió a Plutón
ser el rey de los infiernos;

de Júpiter qué se hicieron
los rayos con que mandaba?
de la hermosura de Diana
y del hacha de Vulcano?
pues no somos ni un gusano
sino tierra polvo y nada.

De argumento: ciencias

(Fragmento de una línea de 18 estrofas)

Por Alberto García Mora
De Los Santos

Estudiar los animales
siempre me ha interesado,
hoy me siento autorizado
para hablar de los leales;
también de aquellos fatales
que atacan con osadía.
que matan con felonía
al hombre sin compasión.
para esta argumentación
yo estudio la zoología.

Conozco la vigilante
vida oscura del caimán;
he estudiado el alacrán.
insecto martirizante:
con mi lectura constante
aplicado noche y día
estudié como quería
la más rara mariposa;
por ser persona juiciosa
yo estudio la zoología.

Mucho tiempo he dedicado
a la pantera y al león,
al tigre, gato y **jurón**
y la jirafa he estudiado;
al conejo no he olvidado
por su gran sabiduría,
ni a la mosca que en porfía
el sucio vive sembrando,
y para seguir hablando
yo estudio la zoología.

Yo sé del veloz venado
que se escapa por los montes,
estudié el rinoceronte,
también el ibis sagrado;
el oso polar llamado
que vive en la estepa fría;
conozco la anatomía
de todo ser animal
y para hallarme cabal
yo estudio la zoología.

Décima de argumento: saber en medicina

(Fragmento de línea)

Anónimo
Dictada por
Abraham Angulo
De Guararé.

Vamos a ver cuáles son
las medicinas **hierbáticas**
si tienes tú buena práctica
y curas el corazón;

si tienes preparación
y tu memoria es tan fina,
para qué es la **balsamina,**
cuándo se usa el **cedrón,**
contesta sin dilación
si sabes de medicina.

Para qué es la **hierba buena**
sola o revuelta con ajo,
para qué sirve el **granajo**
revuelto con la verbena;
mis preguntas son muy buenas,
esto a nadie maravilla,
de qué sirve la **higuerilla**
en tratamientos mayores,
hoy pregunto a los cantores
si sabes de medicina.

Dejemos a las **yerbáticas**
y hablemos de farmacéuticas,
explícame la menéutica
con la correcta gramática:
qué sabes tú de las cáusticas,
de ungüentos y de morfinas;
hablando de la estrinina
nadie me puede vencer,
quiero darte a comprender
si sabes de medicina.

Para qué sirve el purgante
de tamarindo y magnesia?
puedes darme la receta
del aceite expectorante?
yo te pregunto al instante
de las píldoras de quina,
de una poción para angina,
de cómo se toma y cuándo;
yo seguiré preguntando
si sabes de medicina.

De argumento: historia patria

Anónimo.
Dictada por
Manuel Vergara
De Las Tablas.

La semilla colombiana
fue dilatada en nacer,
se le ha visto florecer
de la noche a la mañana.

La misma historia se empeña
con todos los escritores
para guardar con honores
la tradición panameña;
Patria, palabra halagüeña
es la insignia americana,
fecha gloriosa y galana
fue mil novecientos tres,
cayó por primera vez
la semilla colombiana.

Panamá es independiente
por denuedo y patriotismo
porque los hijos del Istmo
son de carácter consciente;
todo el Nuevo Continente
reconoció con placer
al pueblo que vino a ser
honra y prez de las naciones
por estas mismas razones
fue dilatada en nacer.

Las naciones más lucidas
brindaron a mi país
un saludo muy feliz
y muy brillante acogida;

salve, mi patria querida,
que con la flor del laurel
se le ha visto recoger
la concordia y la igualdad
y rodeada en libertad
se le ha visto florecer.

De un lado se pone el sol
del otro sale la luna
así se mece la cuna
de mi patria con honor;
sobre lienzo tricolor
en obra de filigrana
se ve patente y ufana
nuestra espada victoriosa
que se vio nacer gloriosa
de la noche a la mañana.

De argumento: motivo histórico

Anónimo
Dictada por Benjamín Domínguez
De Guararé.

La semilla colombiana
fue dilatada en nacer
pero se vio florecer
de la noche a la mañana.

América va a sembrar
de esta preciosa semilla
es una flor amarilla
que alcanza la libertad;
hoy tenemos propiedad

en la patria americana
y gozaremos mañana
del fruto con gran placer,
no debemos de perder
la semilla colombiana.

Verán la flor de Granada
matizada en sus colores,
allí muestra sus olores
donde ha de ser apreciada;
amarilla y encarnada
como así se debe ver,
en lo que nos da a saber
su gran mérito y valor,
es por eso que esta flor
fue dilatada en nacer.

Antiguos admiradores
de nuestra América libre
ponían como un imposible
tener en sus patios flores;
hoy vemos agricultores
de distinto parecer
que siembran para coger
bello fruto de esta clase.
que no saben cuándo nace
pero se vio florecer.

El Libertador Bolívar
tronco de su libertad
decretó con propiedad
y dijo Colombia viva;
luego todo aquel que siga
esa ley americana
cogerá flor colombiana
porque el pueblo la sembró
de un árbol que floreció
de la noche a la mañana.

De argumento: motivo histórico

Anónimo
Dictada por Benjamín Domínguez
De Guararé.

En San Pedro Alejandrino
Simón Bolívar murió
y su muerte lamentó
todo el pueblo granadino.

Todos dicen que Mosquera
don Joaquín el Presidente
con sus notas claramente
exigiole que se fuera;
cielo santo quién creyera
semejante desatino;
él emprendió su camino
por vuelta de Barranquilla
y lo acompañó Montilla
en San Pedro Alejandrino

Misiá **Patrona Cantina**
en San Pedro lo esperaba
y dicen que lo miraba
al tomar la medicina;
por la dosis de quinina
que Reverend recetó,
Misiá Patrona movió
como en duda la cabeza
y dijo con gran tristeza
Simón Bolívar murió.

Selba, Barea y otros más
a la baraja jugaban
y las monedas tiraban
en la mesa por demás;
juraba por Barrabás

uno de ellos que perdió
cuando al punto se anunció
que Bolívar había muerto,
todos quedaron yertos
y su muerte lamentó.

El cadáver lo llevaron
de San Pedro a Santa Marta
y posas a cada cuarta
en el entierro cantaron;
después los restos llevaron
a Caracas. Dios divino,
porque en ello se convino
siendo regio el funeral
y se enlutó en general
todo el pueblo granadino.

De argumento: alarde sobre Historia Sagrada

Por Benjamín Domínguez
De Guararé.

De la Torre de Babel
vengo a darte explicación
yo vi prender a Sansón
por causa de una mujer.

Yo vi este mundo al revés
caído en la idolatría
donde el hombre parecía
endemoniado tal vez;
vicio y locura diré,
antro del mismo Luzbel;
yo vi la tumba de Abel

que fue muerto por su hermano,
vi también los artesanos
de la torre de Babel.

Yo vi Gomorra inundada
del pecado más inmundo
y en el vicio más profundo
la raza humana postrada;
yo vi una santa palabra
escrita por Salomón,
vi llorar al Rey Clarión
en el pueblo de Israel
y si más quieres saber
vengo a darte explicación.

Vi quien gobernaba a Roma
en aquel tiempo fatal,
vi un Papa y un Cardenal
que maldecían a Sodoma;
vi a un Ministro en esa forma
que predicaba un sermón,
vi el Templo de Salomón
brillar en Jerusalem
y rendido a una mujer
yo vi prender a Sansón.

Vi a José que fue vendido
por sus inicuos hermanos
lo entregaron inhumanos
y lo echaron en olvido;
iba triste y afligido
en manos de un mercader,
a Egipto fue a padecer
pero allí milagros hizo;
ví perderse el Paraíso
por causa de una mujer.

De argumento: censura social

Anónimo
Oída en el Festival de la
Mejorana, en Guararé.

El cañero es un esclavo
que vive de sus entrañas,
es el precio de su caña
cinco libras por centavo.

Si solo ocho pesos vale
cada dulce tonelada
a su manera pesada
vale el quintal cuatro reales;
por cada veinte quintales
van siete pesos de "clavo";
el peón revienta de bravo
sin conseguir su dinero;
para los azucareros
el cañero es un esclavo.

Con dos deshierbas por año
son dos dólares cincuenta,
dos de acarreo, lleve cuenta
si contar no le hace daño;
uno cincuenta y regaño
para el cortador de caña;
con el hambre de montaña
va a dormir el carretero
frente al gran azucarero
que vive de sus entrañas.

Es serio rompecabezas
para quien tiene esperanza
sufrir estricta privanza
cuando la caña embelesa;
ni siquiera se le pesa,

seguro que se le engaña,
así llega a la cabaña
rumiando su desencanto;
fatigas, dudas y llanto
es el precio de la caña.

La "pureza" es un ardid
de que el ingenio se vale
para quitarle los reales
ganados en justa lid;
al victorioso adalid
hago saber que me lavo
las manos pero yo alabo
si la muerte da con él
y se lo lleva Luzbel
cinco libras por centavo.

De argumento: crítica social

Por Manuel Salvador Ramos
De Las Minas.

No me causa admiración
que un indio se coma un muerto
comerlo vivo y despierto
sí causaría sensación.

De dos patas hay panteras
que los tragan por docenas,
se comen una ballena
como la encuentren afuera;
abundan por donde quiera
y lo hacen por diversión,
cada cual es más glotón
y de hambre están afligidos,

si a un cristiano se han comido
no me causa admiración.

Como gallote en morriña
comen sin asco y de prisa,
tripas, huesos, carne lisa,
nada escapa a su rapiña;
se comen viva una niña,
esto que les digo es cierto
para conseguirse un puesto
son capaces de matar,
así que no es de admirar
que un indio se coma un muerto.

Veo que dejan perecer
a un pobre que es más instruido
para darle al del partido
un puesto sin merecer;
y peores se pueden ver
en este mundo revuelto:
matar y quedar absuelto,
robar a vista y presencia,
y a un pobre con inclemencia
comerlo vivo y despierto.

Si hay indios que comen gente
hay también en la ciudad
quien se come sin piedad
cualquier persona decente;
se comen al Presidente
como les den ocasión,
y se comen la Nación
sin permitir un reclamo;
si lo hiciera el poeta Ramos
sí causaría sensación.

De argumento: pena y crítica

Por Benjamín Acevedo
De Guararé.

(Fracción de un **línea)**
Siento en el alma un dolor
al ver cómo el campesino
por uno u otro camino
abandona el Interior;
ha perdido ya el amor
de aquellos parajes santos
y no aprecia los encantos
que sus llanuras le dan;
qué solitarios están
quedándose nuestros campos.

Cuando vuelvo la mirada
hacia mi tierra querida
triste veo que está dormida
como niña abandonada;
con el alma traspasada
al mirar ese quebranto
siento la rabia y el llanto
viendo que todos se van;
qué solitarios están
quedándose nuestros campos.

Con rumbo a la Capital
marcha el joven campesino
dejando atrás el camino,
su trapiche y el maizal;
desprecia el cañaveral
y la huerta en el barranco;
es por eso que mi canto
siempre vivo escucharán
que solitarios están
quedándose nuestros campos.

Todos buscan la ciudad
creyendo hallar la ventura
y hallan solo amargura,
hambre, vicios y maldad;
al comprender la verdad
de esta tragedia me espanto,
por eso mi voz levanto
pues como Uds. verán
qué solitos están
quedándose nuestros campos.

De argumento: provocación

Manuel Zeballos (q.e.p.d.)
De La Atalaya.

Te negó la Providencia
aquello que es menester
para que puedas hacer
un verso lleno de ciencia.

Tú no conoces de Historia
ni tienes literatura,
eres humilde criatura
bien escasa de memoria;
no te des la vanagloria
de ser un hombre de ciencia,
no cometas la imprudencia,
ser poeta de tropezón,
porque aquel precioso don
te negó la Providencia.

No te creas que es suficiente
algo saber cancanear,

si quieres improvisar
hay que ser inteligente
y saber correctamente
el idioma comprender;
tú alardeas de tu saber
sin haber tenido escuela,
tal vez te enseñó tu abuela
aquello que es menester.

La cúspide en la poesía
preciso es nacer con ella,
es un don, es una estrella
que no dan de canonjía;
no la tuvo Malaquías
que fue inmenso de saber
ni San José pudo tener
que fue el esposo escogido
y tú qué gracia has tenido
para que puedas hacer.

No eres más que un chabacano,
de mala aprendiste a leer,
siempre debes de tener
un buen librito a la mano;
estudiando con cuidado
puedes tener elocuencia;
la divina Providencia
no te quiso preparar
para que puedas formar
un verso lleno de ciencia.

Décima de argumento: jactancia y ufanía

Por Manuel Zeballos
De La Atalaya.

Yo soy como la verbena
que produce en cualquier clima,
porque es sonora mi rima
tengo fama en tierra ajena.

Yo sé trazar la epopeya
cantando a cualquier nación,
es ardiente mi pasión
cuando canto a una doncella;
yo canto de las estrellas
la luz diáfana y serena,
yo canto a la Magdalena
que se humilló al Redentor
y en los secretos de amor
yo soy como la verbena.

Yo compongo una romanza,
epitalamio y soneto,
hago el verso bien completo,
lo peso en una balanza;
le he cantado a una Esperanza,
a Eva y una Josefina,
a una Ana, a una Clementina,
a una Isabel y una Rosa,
soy planta vertiginosa
que produce en cualquier clima.

Yo hago una octava real,
triste mido el epitafio,
yo le he cantado al topacio
y a la perla de la mar;
canté a la aurora boreal
y a la estrella vespertina,

la quintilla alejandrina
la sé cantar con esmero,
me conoce el mundo entero
porque es sonora mi rima.

Canté a la Virgen María
y a Jesús Sacramentado,
a un Cristo crucificado
canté con melancolía;
con la ardiente pasión mía
canté de la Magdalena,
elogiando la melena
por lo negro de su pelo,
canto al mundo, canto al cielo,
tengo fama en tierra ajena.

Argumento: ambición

Anónimo
Dictada por Etelvino de Gracia.
De Aguadulce.

A Dios pido larga vida
y lo demás a la suerte,
para amar hasta la muerte
a mi patria muy querida.

Le pido a Dios permanencia
para llegar a los cien
y me conceda también
salud con inteligencia;
yo confío en su potencia
que todo me lo consiga,

que su mano me bendiga
desde el altísimo cielo,
para lograr lo que anhelo
a Dios pido larga vida.

Dinero he de conseguir
y espero Dios me ilumine,
que a prodigios me destine
para con gozo vivir;
grande fama he de adquirir,
no dudo que en ello acierte;
habrán de sentir mi muerte
los que yo he favorecido,
a Dios lo tengo pedido
y lo demás por la suerte.

Con mi vida asegurada,
inteligencia y salud,
haré que mi juventud
sea provechosa y lograda;
y no ambiciono más nada
sino que en amor acierte,
este es el mejor deleite
y lo deseo conseguir,
muy largo quiero vivir
para amar hasta la muerte.

Riqueza quiero gastar
sin tasa y que Dios me dé
la contrición y la fe
para poderme salvar;
con un corazón leal
y voluntad prevenida
quiero dar hasta mi vida
con valor extraordinario
si eso fuera necesario
a mi patria muy querida.

A lo divino: motivo de Navidad

Anónimo
Dictada por Bernardo Cigarruista
De Los Santos.

El gallo en el gallinero
abre las alas y canta;
el que duerme en casa ajena
bien temprano se levanta.

La noche del Nacimiento
de aquel Mesías prometido
el buey al recién nacido
se llegó a echarle su aliento;
la tierra y el firmamento
adoran al Verdadero;
mas airoso fue el primero
que en alta voz lo anunció,
diciendo Cristo nació,
el gallo en el gallinero.

Al igual con los pastores
trinan las aves parleras
y en los campos y praderas
despiertan todas las flores;
María con muchos honores
cubre al niño con su manta,
allí con paciencia tanta
al ver tan precioso hijo
el gallo de regocijo
abre las alas y canta.

Los tres Reyes del Oriente
a adorarlo hacen su viaje
Herodes les dio hospedaje
en su palacio excelente;

una estrella reluciente
con su luz clara y serena
los libra de aquella escena
que el cruel tirano les pone;
he aquí a lo que se expone
el que duerme en casa ajena.

El Niño Jesús dormía
y San José lo cuidaba,
la Virgen lo contemplaba
mientras pañales hacía;
antes que despunte el día
se para la Virgen santa,
cubre al niño con su manta
para empezar sus quehaceres,
dando ejemplo a las mujeres
muy temprano se levanta.

A lo divino: Historia sagrada

(Décimas sueltas)

Por Benjamín **Domínguez**
De **Guararé.**

Fue un Domingo de Gloria
que resucitó el Mesías
día de Pascua y de alegría
que yo tengo en mi memoria;
es una divina Historia
de aquel Ser tan sin segundo,
que con un amor profundo
Dios lo envió por nuestro bien,
nació Jesús en Belén
para redención del mundo.

El profético mandato
cumplió el divino Jesús
crucificado en la cruz
bajo de azote y mal trato;
sentenciado por Pilatos
sin culpa, que no le halló;
en un madero expiró
de pies y manos clavado,
Viernes Santo fue enterrado
domingo resucitó.

La pura y sin par María
de dolor inmenso llena
lloró con la Magdalena
al ver que el hijo moría;
qué mortal fue la agonía
cuando de la cruz colgaba,
Longino allí lo lanceaba,
la cara se la escupían
y los judíos se reían
mientras Jesús expiraba.

Una turba acusadora
bajo el golpe duro y fuerte
le dio una afrentosa muerte
sin piedad y sin demora;
y en el trance de esa hora
de amargura y de dolor
dijo humilde al gran Señor:
perdónalos Padre mío,
y en medio de los judíos
resucitó el Redentor.

A lo divino: invocación de la Santa Cruz

Anónimo
Recogida en los **festivales**
Guararé.

Santo y glorioso madero
en que murió el Redentor,
yo me postro con amor,
contrito yo te venero.

La sangre del buen Jesús
que lavó al género humano
hizo del leño pagano
la reliquia de la cruz;
es del cristiano la luz,
de la razón es sendero,
es el signo verdadero
de la pura religión,
oremos con devoción
santo y glorioso madero.

El Hombre más inoncente
fue sometido al suplicio
después de un infame juicio
como vulgar delincuente;
fue de Herodes inclemente
a Pilatos Dictador;
fue azotado con rigor
cargando su cruel tortura
lloremos por la amargura
en que murió el Redentor.

La Madre Virgen María
hizo también el Calvario
llevando en su alma un rosario
de mortales agonías;
su corazón no podía

resistir aquel dolor,
su hijo sufrió el horror
de la cruz y de la muerte
oh! qué triste y dura suerte
yo me postro con amor.

Entre dos viles ladrones
rindió su postrer aliento
el Hijo de Dios sediento
de salvar los corazones;
allí vulgares sayones
se jugaron el dinero
que Judas falso y artero
cobró por su felonía,
oh! Jesús en tu agonía
contrito yo te venero.

A lo divino: preces

Anónimo
Colección de
Manuel Salvador Ramos
Las Minas.

Virgen del Monte Carmelo
por vuestra benevolencia
dadnos en la vida paciencia
y después de muerto el cielo.

Con tu escapulario santo
se han convertido millares,
de naufragios en los mares
los salvasteis sin quebrantos;
son tus prodigios tantos
que cargándolo en el cuello

andan sin tener el miedo
que del diablo sean tentados;
nombrándo.e se han salvado,
Virgen del Monte Carmelo.

Quien con devoción reclame
de ti eficaz protección
hallará sin dilación
refugio aquel que te llame;
toda traición infame
halla en ti la resistencia
si pide por tu clemencia
a mi Dios la salvación
y obtendrá luego el perdón
por vuestra benevolencia.

Por tí se libra el cautivo
de los grilios y cadenas,
también se libran de penas
los que al purgatorio han ido;
dais alivio al afligido,
al débil convalescencia,
rogando en vuestra presencia
el católico se goza,
te pido Madre piadosa
dadnos en vida paciencia.

Con tu santo escapulario
se ha visto apagar el fuego
y salir de llamas luego
ileso este relicario;
el Demonio cavernario
tiembla al descubrir tu velo;
así pues como consuelo
yo te pido Madre mía,
en esta vida alegría
y después de muerto el cielo.

A lo divino: canto devoto

Anónimo
Dictada por Francisco **Delgado**
(Chico Ergao), de **Macaracas,**
hoy desaparecido.

Que bonita es una flor
cubierta con el rocío,
quién la pudiera coger
pero cuándo yo, bien mío.

Nació Jesús Galileo
entre justos que lo amaban,
los ángeles le cantaban
Gloria **en el cercis Deo;**
los tres Reyes en deseo
de mirar su claro sol
que pasaban con primor
por una estrella guiados
le decían oh Dios sagrado
qué bonita es una flor.

Los ángeles en el trono
con música le cantaban
al Perfecto que lo amaban,
al mismo Dios que yo adoro;
y con cánticos sonoros
cantan al recién **nacío**
que contento y **aplaudío**
alaban al Redentor
y la cuna del Señor
cubierta con el rocío.

El Rey Herodes salió
con su tropa muy puntual
porque quería degollar

al mismo Dios que lo crió;
un hombre que lo estudió
bien le supo responder;
un hombre y una mujer
que pasaban con primor,
dijo Herodes con rigor,
quién los pudiera coger.

En un amor infinito
de María con tanta fe
con su esposo San José
se van para el Paraíso;
el Hijo de Dios bendito
que lo amaron muy **rendío**
al cogerlos desconfío
dijo con rabia muy cruel
quién los pudiera coger
pero cuándo yo bien mío.

A lo divino: colector de reliquias

Anónimo
Dictada por Benjamín
Domínguez, de Guararé.

Tengo una astilla e' la Cruz
en donde murió el Cordero,
tengo un paño de la Virgen
Madre del Rey de los cielos.

Yo tengo un escapulario
que Cristo al cuello llevó,
un pan del que repartió,
la corona y un Rosario;

un ladrillo del Calvario
tengo para mi virtud,
yo tengo un rayo de luz
que a mi Dios iluminó
y para resguardo yo
tengo una astilla e'la Cruz.

Tengo de la Dolorosa
que ella quiso regalarme
unas gotas de la sangre
que Dios regó, generosa,
sacrosanta y misteriosa,
cuando bajó del madero;
de ese Mesías verdadero
a quien todo el mundo aclama
tengo en mi casa la cama
en donde murió el Cordero.

Tengo de la Magdalena
el lienzo con que enjugó
el rostro de nuestro Dios
pagando una culpa ajena;
y tengo para la pena
que a los mortales aflige
el secreto que corrige
el mal, en pos del perdón,
y para mi salvación
tengo un paño de la Virgen.

Después de la redención
en mis manos me pusieron
los clavos que muerte dieron
a Jesús en la Pasión;
grabado en el corazón
tengo yo los evangelios,
tengo los santos remedios
que da la divina voz
y a María Madre de Dios,
Madre del Rey de los cielos.

A lo divino: confesión y ruego

Manuel Zeballos
De La Atalaya
(Desaparecido)

Yo no le temo al infierno,
tengo esperanza en la gloria,
y confío en la victoria
que he de alcanzar en lo eterno.

He sido un gran pecador,
me han dominado los vicios,
pienso recobrar el juicio
con amparo del Señor;
mi padre es el Redentor,
mi juez es el Dios eterno,
soy súbdito del gobierno
del imperio celestial,
mi padre me ha de juzgar,
yo no le temo al infierno.

He sido sin fundamento,
siempre he vivido embriagado,
por los vicios dominado
violando los mandamientos;
con el transcurso del tiempo
pienso abandonar la escoria.
creo adquirir la victoria,
la fe de Cristo profeso,
si al morir yo me confieso
tengo esperanza en la gloria.

Yo rebajé mi poesía,
también rebajé el amor
y abusando del licor
fuí príncipe de la orgía;

peleaba por fantasía
lo recuerdo en mi memoria;
para yo alcanzar la gloria
sé que debo confesarme,
llevo la virgen del Carmen
y confío en la victoria.

El más grande desertor
de la religión yo fui,
oh! Dios, yo vengo aquí
llamándote salvador;
ven a aplacar mi dolor
y a librarme del infierno,
a tu divino gobierno
sumiso pido perdón,
confío en la absolución
que he de alcanzar en lo eterno.

De amores: retrato galante

Por Severino Medina
De "La Laja", Las Tablas.

Quiso Dios omnipotente
hacerla a su bello antojo
y le colocó los ojos
como dos perlas de oriente;
su bella y sensible frente
se la formó a su manera,
desplegó la gracia entera
cuando formó su boquita
que parece una rosita
en tarde de primavera.

Hizo su cabello hermoso
con rizos de oro y de plata,
hizo su nariz exacta,
hizo los dientes preciosos;
hizo alegre y muy gustoso
las dos mejillas rosadas,
las dos cejas bien arqueadas
las formó sin dilación
y así con gran perfección
terminó la linda cara.

Hoy reluces con tu don
como una estrella de Venus
y se asemejan tus senos
dos lindas rosa(s) en botón;
tus espaldas lindas son
que al mirarlas embelesan,
hizo Dios con gran pureza
las piernas cautivadoras
que hasta el aire se enamora
cuando con ellas tropieza.

Manos que inspiran consuelo,
manos que brindan caricias,
manos suaves **ni** la brisa
manos con color de cielo;
son sus manos las que anhelo
por lo bien que Dios las hizo
sus manos tienen hechizo,
enloquecen cuando tocan
y así la belleza evocan
como flor del paraíso.

De amores: elogio

Oída a Modesto Moreno, de Macaracas,
en uno de los Festivales de
la Mejorana. (1)

Tienes una cara tal
y un mirar tan excelente,
una perla en cada diente
y en tus labios un coral.

Unos hermosos cabellos,
unos pechos de sirena,
una boca de azucena
y tus ojos dos luceros,
negros como terciopelo;
con la gracia angelical
que no puedo comparar
esas preciosas mejillas,
entre to(d)as las maravillas
tienes una cara tal.

Tus bracitos son torneados,
es delgada tu cintura,
tienes toda la figura
de un cuerpo bien agraciado;
el mundo ya ha reparado
en lo hermoso de tu frente,
con tu cariño vehemente
me has robado la atención,
para más admiración
un mirar tan excelente.

---

(1) Una versión de esta décima, con pequeñas variaciones, se halla en el libro de José E. Huertas, "Alma Campesina".

Hermosísima paloma
la belleza en tí se hizo,
del rocío del Paraíso
tienes todo el aroma;
eres la linda persona
de brillo muy reluciente,
con tu modal excelente
te robas el corazón,
para mayor atención
una perla en cada diente.

De la España los pintores
vinieron a retratarte
y para llegar a pintarte
no encontraron los colores;
tuvieron que hacer primores
porque no tienes igual,
mujer divina sin par,
eres peregrina Diosa,
hay en tu boca una rosa
y en tus labios un coral.

De amores: Queja-requiebro

Por Manuel Salvador **Ramos**
De Las Minas.

Labra el agua sin ser dura
el mármol endurecido
y mi amor nunca ha podido
ablandar vuestra hermosura.

Labra un platero pulido
una joya de valor,
también labra un escultor
el granito empedernido;
labra el acero encendido
el herrero con cordura,
en la fragua el fuego apura
para hacerlo obedecer
y aun la piedra de moler
labra el agua sin ser dura.

Una loza quebradiza
un lapicero curioso
graba con término ansioso
y lustre le da de prisa;
con delicadeza alisa
aquel espejo pulido
y le da un valor crecido,
por lo cual es evidente
que se labra fácilmente
el mármol endurecido.

En un corazón rebelde
suele quedar tiernamente
una señal permanente
para que el tiempo recuerde;
también en un monte verde
un labrador advertido
labra un huerto muy florido
donde fruto ha de coger,
todo esto se puede hacer
y mi amor nunca ha podido.

El pájaro en primavera
con su pico labra un nido
y un **armado** (1) perseguido

(1) Armadillo.

labra su honda madriguera;
con un coraje de fiera
el oso allá en la espesura
labra en la roca pura
una cueva con primor
y no ha podido mi amor
ablandar vuestra hermosura.

De amores: Queja

Por Francisco Ríos
De Chitré
(Desaparecido)

Bella Joven que pasais
que en tu pecho llevas flores,
en tu gargantan belleza
y en tu corazón amores.

En grandes penas viví
entre tantas amarguras,
en muy hondas desventuras,
que estaba ausente de ti;
no sé que será de mí,
ya mi pecho lanza un ay!
es que el tormento me atrae
al estar yo suspirando,
de veras te estoy amando
bella joven que pasais.

Las águilas del desierto
solo de oirme llorar
me iban a preguntar

cuál era mi sufrimiento;
yo les decía violento
cuáles eran mis dolores:
la dueña de mis amores
me ha dejado sin consuelo
y al pasar por este suelo
en su pecho lleva flores.

Por esos campos floridos
por esas **cumbradas** breñas,
lloro lágrimas por ella
porque con fe la he querido;
olvidarla no he podido
pues yo la amo con nobleza,
yo la quiero con firmeza
que no lo podré olvidar;
moriré sin oir hablar
de tu garganta belleza.

Las señas les voy a dar
de la prenda que más amo,
que este mundo nunca ha dado
otra para comparar;
es bonita sin igual,
la envidian todas las flores,
por eso los **ruiseñores**
en sus cánticos decían
que en tu pecho hay alegría
y en tu corazón amores.

De amores: Queja de mujer

De "La Décima y la Copla", p. 446.
Composición rara, por ser de mujer.

Morir será lo mejor
mis penas se acabarán
y de mí se apartarán
celos, ausencia y amor.

Ya que muero aborrecida,
ya que feneció mi amor,
ya que pretende el rigor
el acabar con mi vida;
ya que en pena tan crecida
se ha de mirar mi fervor,
ya que me dio lo mejor,
de darme placer se olvida,
de qué me sirve la vida,
morir será lo mejor.

Si de esta infeliz suerte
a un sentir que es vano y necio,
a un desdén, rigor, desprecio,
solo en alivio la muerte;
con morir, oh trance fuerte!
mis penas fenecerán,
mis angustias cesarán,
no viviré entre cadenas
y en fin, muriendo, mis penas,
mis penas se acabarán.

Adora pues, la hermosura
que ama tu amor sin segundo
y advierte que en este mundo
nada es permanente o dura;
con el tiempo en amargura

vuestras glorias se verán,
tus dichas se acabarán,
tendrán fin las arrogancias;
me verán morir sin ansias
y de mi se apartarán.

En fin de mi desconsuelo,
en mi dolor fuerte y necio,
en mi pena y mi desprecio
acabará mi desvelo;
pues a ese ingrato yo al cielo
pido el castigo mayor,
pues me trata con rigor
y con deslealtad crecida
hasta acabar con mi vida
celos, ausencia y amor.

De amores: Pena y requiebro

Anónimo

(Fracción de línea)
Fue mi dicha corta y trunca
con el goce de tu amor,
y aunque lejos el dolor
no puedo olvidarte nunca.

En los tiempos que me amaste
yo contento me sentía,
pero se ha llegado el día
en que ya tú me olvidaste;
no sé por qué me dejaste,
mi alma casi difunta
triste se hace esta pregunta,

por qué me has herido;
ya que tanto te he querido
no puedo olvidarte nunca.

Era grande mi placer
cuando de tí yo era amado
pero pronto fui olvidado
sentenciado a padecer;
loco estoy, no sé qué hacer,
el dolor me descoyunta,
toda mi pena se junta
porque ya no estás conmigo,
y aunque no esté más contigo
no puedo olvidarte nunca.

Recuerdo todos los días
aquellos sitios queridos
donde los dos muy unidos
disfrutamos alegrías;
no pensé que cogerías
a mi corazón de punta,
y en tu palabra presunta
que el amor me prometió
me faltaste, pero yo
no puedo olvidarte nunca.

No me canso de pensar
en la dicha prometida
y aunque acabe con mi vida
jamás lo podré olvidar;
yo te puedo asegurar
que mi amor no se despunta
y que si mi vida se trunca
por un mandato de Dios,
oirás de mí aquella voz:
no puedo olvidarte nunca.

De amores: Pena

Anónino
Dictada por Benjamín Domínguez
De Guararé.

Qué largas las horas son
en el reloj de mi afán
y qué poco a poco dan
alivio a mi corazón.

Para mí no hay sol ni luna,
noche mañana ni día
que no pase el alma mía
pensando en tí desde la una;
a las dos por mi fortuna
te entregué mi corazón,
a las tres en confusión
le dije a mi poca suerte
que, vida mía, para verte
qué largas las horas son.

Con toda fe te idolatro
y con todas mis potencias
que hasta la misma esencia
te entrega mi alma a las cuatro;
a las cinco con recato
mis sentidos en tí están
pensando si llegarán
las seis sin ver tu hermosura
y esta hora no es segura
en el reloj de mi afán.

No hay placer que a mí me aquiete
ni bien que me dé consuelo,
solo la luz de tu cielo
me tiene en pie hasta las siete;

a las ocho me promete
que mis penas cesarán,
que a las nueve ya serán
mis congojas bien premiadas,
mas las horas son pesadas
y qué poco a poco dan.

En fin cuántas horas ves
que entre el día y la noche tienen
todas en pie me mantienen
solo por verte a las diez;
a las once pienso que
va a acabarse mi aflicción
y cuando las doce son
se me acrecientan mis males
al ver que no puedo hallarle
alivio a mi corazón.

De amores: narrativa y añoranza

Por Severino Medina
De La Laja, Las Tablas

Florecita del camino
que mis secretos sabía
qué triste quedé aquel día
cuando la esperé y no vino.

Fue una linda montunita
muy hermosa y hechicera,
yo la ví por vez primera
y dejó mi alma contrita;
la escuché una mañanita,
su canto era como un trino,

su talle pulido y fino
que mi vista cautivaba,
por eso yo la llamaba
florecita del camino.

El día que nos conocimos
embriagados del amor
lejos de todo dolor
nuestra dicha percibimos;
qué bellos ratos vivimos
en medio de la alegría,
todo dulce parecía
que alentaba mi esperanza
y tenía tanta confianza
que mis secretos sabía.

Llegué en hora bien temprana
al lugar acostumbrado
en donde habíamos quedado
de hallarnos esa mañana;
pero mi ilusión fue vana,
sentí una fuerte agonía
palpando que no venía
por donde solía llegar;
después de tanto esperar
qué triste quedé aquel día.

Aquel que tenga un amor
y a una cita se entregue,
que la espere y que no llegue
comprenderá mi dolor;
de aquel suplicio mayor
pues casi pierdo hasta el tino,
porque observé que el destino
se burlaba de mi suerte,
sentí las ansias de muerte
cuando la esperé y no vino.

De amores: Despecho y alarde

Manuel Salvador Ramos
De Las Minas

La que me quiere la quiero,
la que me adora la adoro,
si lloran por mí, pues lloro
y por ninguna me muero.

Si una me ve con desdén
con desdén la he de mirar
y si me pretende amar
así le pago también;
he de preferir a quien
me dijere "te prefiero"
y no he de tener esmero
a la que esmero me deba,
pago con igual moneda,
la que me quiere la quiero.

Si una se ríe yo me río,
si otra canta yo le canto
y solo le digo "encanto"
a quien me diga "bien mío";
si de mí se fían me fío,
si no me imploran no imploro,
si me dan oro doy oro
si plata me dan doy plata,
a mí un amor no me mata,
la que me adora la adoro.

A mí jamás la coqueta
me meterá en un bolsillo
como si fuera cuartillo
o medio real de peseta,
yo les conozco la treta

y ese amor cual meteoro;
si me desdoran desdoro,
si me hablan recio hablo recio,
si me desprecian desprecio,
si lloran por mí, pues lloro.

La que no me quiere así
déjeme andar mi camino
que el mundo es un torbellino
y un amor no falta aquí;
aunque bobo un tiempo fui
no seré más majadero;
así digo placentero
que si suspiran suspiro,
la que me mira la miro
y por ninguna me muero.

De "chistería": el bien vestido

Anónimo
Dictada por Benjamín Domínguez
de Guararé

Gracias a Dios que ya tengo
ropa pa llevar al río,
la camisa está en la tienda,
pantalón me han ofrecío.

Yo tengo mi buen sombrero
pajita y amarillito,
yo todavía no lo he visto
haciéndolo están primero;
y como no estoy en cuero
solo en pasear me entretengo,
a mi mujer le prevengo

que no cese de lavar,
que ropa para mudar
gracias a Dios que ya tengo.

Yo tengo un poncho rayado
muy ancho y de medio paño,
de perdido tiene un año
y todavía no lo he pagado;
yo se lo presté a un soldado
y me está matando el frío,
yo he prestado lo que es mío
esto sin ninguna **altancia,** (1)
yo tengo , sin **alabancia**
ropa pa llevar al río.

Tengo un fino pantalón
con mis buenos calzoncillos
que **diendo** pa mi castillo
vi en la puerta del panteón;
fui a mi casa en la ocasión
muy contento con mi prenda,
aunque mi mujer me reprenda
la venzo en cortas razones,
hija, ya tengo calzones
la camisa está en la tienda.

Tengo un pañuelo bordado
y una camisa muy fina
que en la vuelta de una esquina
se la he visto a un soldado;
quedé tan enamorado
que casi pierdo el sentío
y como estoy bien vestío
los domingos voy a misa,
hija, ya tengo camisa
pantalón me han ofrecío.

(1) Jactancia.

De "chistería": el mono

Por Benjamín Domínguez
De Guararé.

(Fracción de línea)

Yo tengo un mono gracioso
inquieto y morisquetero,
es un grande maromero,
muy aseado y hacendoso;
se sabe raspar el bozo,
enjugarse la boquita,
se limpia bien la carita
con un trapo de fogón
y para mi diversión
lo tengo en una varita.

Tiene como maldición
todo el tiempo una rasquiña,
cada vez que ve una niña
la apura la picazón;
ya me llamó la atención
el inspector de la higiene,
dice que no me conviene
y me van a castigar
si no le puedo curar
esa rasquiña que tiene.

Es liso y enamorado
de cualquier mujer bonita,
como le llegue cerquita
se vuelve muy relajado;
que tenga mucho cuidado
y de su gracia no coma,
él se vuelve una paloma
pero de lejos la mide
y como ella se descuide
le alza el traje y se asoma.

Es grande la entretención
con este monito mío
pero también paso fríos
cuando tengo una reunión;
para mí es una **pensión,**
yo no sé qué voy a hacer,
lo he tratado de vender
pero le saben la maña;
lo soltaré en la montaña
donde no lo vuelva a ver.

De chistería: exageración

Por Manuel Salvador Ramos
De Las Minas.

Soy un sastre de valía
como lo puedo probar,
con muy poco material
hago un vestido en el día.

Con media vara de tela
hago yo varios vestidos,
pantalón y calzoncillo,
saco, camisa y franela;
esto lo someto a prueba
sin nada de fantasía,
y si alguno me porfía
mucho más puedo decir,
para decente vestir
soy un sastre de valía.

Hago trajes, camisolas,
enaguas y peticotes,
corpiños con buen escote
y varias batas de cola;
todo lo corto a la moda
sin quererlo exagerar,
con una yarda cabal
hago todo lo que he dicho
y más si yo me encapricho
como lo puedo probar.

Puedo hacerles sobrecama
y cortinas de primera
con una yarda de tela,
por eso es que tengo fama;
y si la tela es de lana
hago manta sin igual
con qué poder cobijar
flojamente dos personas;
sin que lo tenga a broma
con muy poco material.

Hago hamacas por partida,
sábanas y servilletas,
pañuelos y camisetas
con una vara medida;
a mí nada se me olvida
pues sé bien la sastrería,
yo he cosido con maestría
a reinas y presidentes,
con mi secreto presente
hago un vestido en el día.

De "chistería": el que se viste de lo ajeno...

Anónimo
Dictada por Bernardo Cigarruista
De Los Santos

Señor de la capa ajena,
de la camisa prestada,
dice el dueño del sombrero
que le mande Ud. la espada.

Le manda a decir su hermana
que le mande el pantalón,
dice el dueño del cotón
que le devuelva la ruana;
también dice ña Juliana
que le mande la cadena,
que se la mande a la buena
junto con los zarcillos,
no se olvide del cuchillo
señor de la capa ajena.

Dice el hombre del caballo
que le mande las espuelas
y le avisa ña Manuela
que cuándo le paga el gallo;
dice también su tocayo
que necesita la azada,
que lo espera en la cañada,
que el machete se lo pide
y dice que no se olvide
de la camisa prestada.

Manda decir ño Vicente
que cuándo le va a pagar
y que lo va a demandar

delante de to(d)a la gente;
que le da un plazo prudente
y le devuelva el caldero,
que no sea más embustero
y no lo vuelva a joder,
eso mismo pienso hacer
dijo el dueño del sombrero.

Allá en la zapatería
se han perdido unos zapatos
y dijo el dueño del saco
que Ud. se los llevaría;
también dijo el otro día
el hombre de La Pintada
que ayer en la recontada
tres novillas le han faltado,
si no quiere ir arrestado
que le mande Ud. la espada.

De "chistería": cocina típica

Anónimo
Oída a Chico Ergao, de Macaracas.

Los sacerdotes divinos
salen al campo a pasear,
fray Queso, fray Rapadura
y fray Bollo también va.

Fray **Sancocho** va adelante
por ser el Vicario de hoy
dice el **Adobo** yo soy
Teniente Cura brillante;
fray **Arroz** por más constante
también tiene su destino,

mantiene un Curato fino
que no es como fray **Guisado**
que por torpe lo han dejado
los sacerdotes divinos.

El clérigo **Arroz Aguado**
tiene ciencia en su cabeza
porque siempre está a la diestra
del canónigo **Mechado;**
este señor prebendado
es hombre de novedad
que disputa en la Hermandad
con el doctor **Escabeche**
y entre las seis y las siete
salen al campo a pasear.

La monjita Longaniza
nunca tiene buen acierto
pues levanta todo un pleito
cuando la llaman **Choriza;**
dice la **Mazamorrita**
"yo soy una monja pura";
fray **Bisteque** que es el cura
dice "no dispongo nada"
pues hay que verle la cara
a fray Queso y fray Rapadura.

Dice el Obispo **Mondongo**
"presto seré Cardenal
y el pontífice será
el arcediano **Cafongo;** (1)
yo en eso nada dispongo,
el Papa lo dispondrá
que manden con brevedad
a predicar el sermón
que pasó fray Chicharrón
y fray Bollo también va.

---

(1) Bollo de maíz, asado.

Líricas o "de sentimientos"

(Con motivo de los festivales de la Mejorana, de **Guararé)**

Francisco Changmarín
De su folleto "Socavón"
(Aunque poeta culto, **sus dé**cimas son de gran **popularidad** entre los cantadores).

Qué bonito el Festival
al son de la mejorana!
Nuestra Patria soberana
canta su gloria inmortal.

Aquí la mujer sincera
de infinita lozanía,
el hombre y su gallardía,
el sombrero y la pollera;
la tonada mensajera
y el machete sin rival,
toda la gracia rural
de la tierra panameña,
uno parece que sueña;
qué bonito el festival.

Qué praderas más hermosas
las tierras de Guararé,
por donde mira uno ve
surgir capullos de rosa;
hasta la sal espumosa
tiene miel que se desgrana
y al empezar la mañana
canta el sol en el rocío,
todo me parece mío
al son de la mejorana.

Cuando escucho la saloma
del pueblo y su viejo son
se me raja el corazón
y una lágrima se asoma;
vuelan miles de palomas
tragándose el panorama
y la musa interiorana
llena el cielo de ilusión
levantando el pabellón
nuestra patria soberana.

Fiesta de luz y de amores
con aires de socavón,
con lamentos de acordeón
y gemidos de tambores;
canta el hombre sus dolores,
canta del bien y del mal,
de su trabajo triunfal
y las ganas de vivir,
canta canta hasta morir,
canta su gloria inmortal.

De "sentimiento": La tierra nativa

Gregorio **Trujillo**
De Pedasí.

Vuelvo de nuevo a pisar
la tierra que abandoné,
de ella me puedo ausentar
pero no la olvidaré.

He navegado por mares
en tiempos muy peligrosos,

he tenido muchos gozos
y también grandes pesares;
andando por mil lugares
nada he podido lograr,
cómo no debo de estar
de ese viaje arrepentido,
hoy mi suelo muy querido
vuelvo de nuevo a pisar.

Mucho trabajo he pasado
andando en navegación,
todo fue en desproporción
ser dichoso o desdichado;
los males yo no he contado
ni creo que lo acabaré;
pero tuve siempre fe
en el Todopoderoso
por eso piso gustoso
la tierra que abandoné.

No hay más dicha que encontrarse
entre familia y amigos
trabajando divertido
y donde quiera pasearse;
es doloroso el hallarse
lejos del propio lugar,
por eso yo quiero estar
en mi tierra como he dicho,
y ya por ningún capricho
de ellas me puedo ausentar.

Si acaso llego a partir
será por necesidad
pero con seguridad
no dejaré de venir;
mejor no me puede ir

donde con gusto me crié,
lo digo y repetiré,
no hay nada como mi tierra,
puedo o no vivir en ella
pero no la olvidaré.

De "sentimiento": Amanacer

Aníbal Quintero **Villarreal**
De Ocú.

Ya se entrevé la alborada
anunciando el nuevo día
se tiñe la serranía
de una tenue luz rosada.

Las aves revolotean
y entonan alegres trinos
el lucero matutino
su débil luz aclarea;
el ancho espacio rodea
una claridad plateada,
semejando pincelada
hecha por mano divina,
el nuevo día se avecina
ya se entrevé la alborada.

Baja del **jorón** (1) la moza
para encender la candela
mientras su marido amuela
para marcharse a la roza;

(1) Camastro de varas, elevado, en los ranchos campesinos.

ella trabaja afanosa
en él es todo alegría
porque se ve en lejanía
que el sol se va levantando
y se oye un gallo cantando
anunciando el nuevo día.

Se oye el ronco trepidar
de una carreta en el llano,
un mozo fuerte y lozano
va por el trillo a ordeñar;
las aves al despertar
desgranan sus melodías,
se escucha la algarabía
del trapichero moliendo
y como va amaneciendo
se tiñe la serranía.

A su huerta el labrador
complacido se encamina
porque la sombra declina
dando paso al nuevo sol;
canta alegre el ruiseñor
allá en la verde enramada,
una inmensa llamarada
rasga el espacio en oriente
y el sol levanta la frente
de una tenue luz rosada.

De sentimiento: al pueblo natal

Por Saturnino Rodríguez
De Chitré.

Oh! Chitré pueblo querido
vergel de mi esparcimiento

yo te canto muy contento
cuna donde yo he nacido.

Amor divino tesoro,
amistad un don del cielo,
ambos disfruto en tu suelo,
suelo más rico que el oro;
en tí vivo con decoro
en el deleite sumido
porque el cielo ha permitido
que en tí sea todo belleza,
por tu eterna gentileza
oh! Chitré, pueblo querido.

Lo suave de tus colinas
y el verdor de tus prados
hacen juegos acabados
con tus fuentes cristalinas;
la transparencia opalina
que luce tu firmamento
con tacto y con pulimento
te lo dio sabia natura,
se derrama la hermosura
vergel de mi esparcimiento.

Hoy tú mi bella ciudad
disfrutas de la grandeza,
por tu labor y firmeza
produces felicidad;
con tu genio y tu bondad
se refuerza mi argumento,
un vivo estremecimiento
en este poeta delira,
pulsando la ardiente lira
yo te canto muy contento.

Allá en tus noches serenas
con ardientes desvaríos,
en coqueteos y amoríos
cantan las bellas sirenas;
tus fragantes azucenas
dejaron mi pecho herido,
solo me queda el gemido
y al expresar mi armonía,
hoy te ofrendo el alma mía,
cuna donde yo he nacido.

De sentimiento: Queja

Dictada por Manuel **Herrera**
De Las Tablas.

Yo pensé que con el tiempo
mis penas se aliviarían
y hoy se van agrandando
todas las horas del día.

El dolor y la amargura
me rodean constantemente
y sufro pacientemente
lo cruel de mi desventura;
de mi suerte la negrura
me tiene con desaliento,
río, lloro y me lamento
de mi mala situación,
hasta perder la razón,
yo pensé que con el tiempo.

La vida, si no me engaño,
contiene mil variedades,

placeres, calamidades,
glorias y desengaños;
van sucediendo los años
minutos, horas y días,
mis pesares no varían,
más bien aumenta el dolor,
creyendo que con rigor
mis penas se aliviarían.

Ya he perdido la esperanza,
se nubla mi buena estrella
y aunque eleve mi querella
mi gloria nunca se alcanza;
espero que sin tardanza
el fin se vaya acercando,
con este alivio soñando
vivo en medio del pesar,
mis penas creo acabar
y hoy se van agrandando.

Nada me aterra en el mundo,
aunque mi suerte sea mala,
pues yo sé sobrellevarla
con sentimiento profundo;
lloro y sufro por segundo
mis males con valentía;
pensando estoy que algún día
nuble el sol mi desventura
y brille en mi sepultura
todas las horas del día.

Sentimiento regional

Por Carlos González Bazán
De Aguadulce.

Va cantando un campesino
de las regiones de **Azuero**
y canta por el sendero
con la fe de su destino.

Cuando canta en el **bajío**
el gallo al amanecer
y la **piedra de moler**
se estremece en el bohío,
en el espejo del río
brilla el astro matutino,
y en la curva del camino,
donde muere la llanura,
cabalgando en **andadura**
va cantando un campesino.

Calzón de azul infinito,
su **coleta** blanquesina
como la **espuma salina**
en el estero marchito;
su machete como el grito
del cazador tempranero,
sus **cutarras,** su sombrero
y su garbo y su expresión
dicen que es del corazón
de las regiones de Azuero.

Contempla la serranía
envuelta en grisáseo tul
donde el **Canajagua** azul
es orgullo y rebeldía;
lejos se escucha un **maría**

un **mesano,** un zapatero,
y las notas de un **llanero**
que enardece el corazón
entona con emoción
y canta por el sendero.

Tan dulce como la caña
resulta su compañera
que lo anima, que lo espera
cuando la tarda se empaña;
su rancho de luz se baña
cuando el astro vespertino
derrama sobre el camino
su luz brillante y hermosa
donde cultiva una **roza**
con la fe de su destino.

Vocabulario de la décima anterior

Azuero: Región típica del interior de la República, donde abunda el campesino laborioso.

Bajío: Vega de un río.

Piedra de moler: Piedra ancha y plana sobre la cual se acostumbra moler el maíz.

Andadura: Determinado paso de cabalgadura.

Coleta: Tela fuerte de cáñamo que usa el campesino en sus faenas agrícolas.

Espuma salina: Sal de primera extracción, muy blanca.

Cutarras: Sandalias nativas.

Canajagua: Cerro el más elevado de la región.

María, mesano, zapatero, llanero: aires de mejorana.

Roza: Predio virgen que se cultiva por primera vez.

INFORMANTES

INFORMANTES SOBRE TAMBORES

Personas a quienes hemos oído tocar y cantar tambores, hemos visto bailar y a quienes en su mayor parte hemos entrevistado para adquirir de ellas información.

Orden: Pueblos de las Provincias de Los Santos, Herrera, Veraguas, Coclé, Panamá, El Darién y Colón

Nombres	Habilidad pl.	Pueblo
Ramona de Gracia	Cantalante	Tonosí
Fermina de Gracia	"	"
Dalila Huertas	"	"
Zoila Valdés	"	"
Brunilda Martí	"	"
Aniceto Moscoso	Bailador	Pedasí
Micaela Mancilla	Cantalante	"
Berta Cedeño	"	"
Cenobia Vargas	"	"
Dioselina Pérez	"	"
Tomás Cedeño (Ñez)	Tamborero	"
Rufino Ovalle	"	"
Manuel Zambrano	"	"
Gelo Córdoba (q.e.p.d.)	Acordeonista	"
Artemio Vergara	Tamborero	Las Tablas
Margarita Lozano (q.e.p.d.)	Bailadora	" "
Juan Molina	Violinista	" "
Abraham Vergara	Violinista y compositor	" "

Nombres	Habilidad pl.	Pueblo
Santos García (q.e.p.d.)	Cantalante	Guaraié
Hermicenda Castillo	"	"
Manuela Castillo	"	"
Benjamín Domínguez	Acordeonista	"
Gumercindo Díaz (q.e.p.d.)	Tamborero	"
Esteban Rodríguez	Constructor de tambores	"
Segundo Pérez	Bailador y tocador	"
Juan Rodríguez	Acordeonista	"
Claudio Castillo	Acordeonista	Los Santos
Alvaro Fonseca	Tamborero	"
Alcides Pérez (Nangote)	"	La Arena (Chitré)
Jerónimo Bernal (q.e.p.d.)	Múltiple	Parita
Fernando Bernal	Tamborero	"
Enrique Calderón	Bailador	"
Inocencia Bernal	Cantalante	"
María Tejada	"	"
Juana Luna	"	"
Juan de Dios Arenas	Tamborero	Santa María
Antonio Núñez	"	"
Ignacio Jiménez	"	"
Teófila Ducreux (q.e.p.d.)	Bailadora	Santa María
Benigna López	Cantalante	"
Fabio Ortega	Bailador	"
Melquiades Batista	Bailador	Montijo
Filomena Rivera	Cantalante	"
Carmen F. de Rivera	"	"
Avelina de Hernández	"	"
Margarita de Royo	"	"
Leopoldo Agrazal	Tamborero	El Roble
Cristóbal Tuñón	"	Aguadulce
Etelvino de Gracia	"	(Aguadulce)
Aurora A. de Ledezma	Cantalante	"
Nitzia Mendieta	"	"

Nombres	Habilidad	Pueblo
Nazaria Fuentes (q.e.p.d.)	Cantalante	Aguadulce
Antonio Vásquez	Constructor de caja	Antón
Féliz Amores (q.ep.d.)	Múltiple	La Chorrera
Luis Aguirre	"Tambolillero"	"
Benito Aguirre	"	"
Manuel Aguirre	"	"
Pedro Aguirre	"	"
Gustavo Medina	"	"
Leopoldo (Polo) Castillo	"	"
Domingo Tejada	Acordeonista	La Chorrera
Luis A. de la Cruz	Cajero	" "
Julio Isaac	Bailador	" "
Cicel Jaramillo	Bailador	" "
Manuela Abenda Vda. de Cáceres	Cantalante	" "
Francisca (Panchita) Barrios	"	" "
Evelia Aguirre	"	" "
Clotilde Abenda	"	
Hermenegildo Vanegas	Acordeonista	San Miguel
Toribia Santimateo Vda. de Gudiño	Cantalante	" "
Ildaura Avila	Bailadora	" "
Rosario Barsallo	Cantalante	" "
Emilia Linares	"	" "
Benito Avila	"Tambolillero"	" "
Anselmo Tejada	Cajero	" "
Lorenzo Ortega	"Tambolillero"	" "
Anastasio Ledezma	Cajero	Garachiné
Bernabé Flores	Tocador, Bailador	"
Pedro José Díaz	Tocador,	"
Espíritu Santo Aspedilla	Bailador	"
Felipe Lozano	"	"
Sabino Pineda	Acordeonista	"
Aníbal Aspedilla (q.e.p.d.)	Bailador	"

Nombres	Habilidad	Pueblo
Rafaela Flores	Bailadora	Garachiné
Felícita Moreno	Cantalante	"
Vicenta Linares	"	"
Zoila Quintana	"	"
Victoria Moreno	Cantalante	"
Fulgencia de Melo	Bailadora	"
Sofía Córdoba	"	"
Virgilia Córdoba	"	"
Silvano Acosta	Tamborero	Colón
Federico Barrera	Tamborero, Bailador	"
Martín Góndola	Tamborero	"
Agripino Acosta	"	"
Lilia Ester Perea	Cantalante	"
	(Reina Congo)	"
Victoriana Torres	Bailadora	"
Fulvia Peña	"	"
Valentín Acosta	Cajero	"
Gregoria González	Cantalante	Antón
Paula Murillo	"	"
Isabel Quintero	"	"
Marcos Betancourt	Tocador y bailador	"
Luisa Agiurre	Cantalante	Penonomé
Ernestina Jaén	"	"
Juan Quirós	Tocador	"
Agustín Salvatierra	"	"

LISTA DE INFORMANTES

(Tocadores de Mejorana)

La lista que aquí damos reune los principales tocadores de mejorana y de socavón que hemos conocido y consultado para nuestras encuestas. De ellos solo tres tocan el socavón: Benigno Rodríguez, Efrén Carrizo y Asunción Zúñiga. Los demás tocan mejorana. Consideramos a Aristides Gil, Clodomiro Ríos, Román Aizprúa, Juan José Sánchez y Pastor Mojica, los más grandes ejecutantes de la mejorana, y muy próximos, Víctor Valdivieso y Andrés Castillo.

Nombre	Distrito	Provincia
Román Aizprúa	Las Minas	Herrera
Aristides Gil	Ocú	"
Asunción (Choncito) Zúñiga	"	"
Juan José Sánchez	"	"
Benigno Rodríguez (q.e.p.d.)	"	"
Efrén Carrizo	"	"
Aniceto Marín	"	"
Víctor Valdivieso	"	"
Quintín Rudas	"	"
Máximo Herrera	"	"
Pío Chávez	"	"
Serafín Moreno	"	"
Clodomiro Ríos (q.e.p.d.)	Los Pozos	"
Pastor Mojica	Santiago	Veraguas
Maximiliano (Mano) Vásquez (q.e.p.d.)	"	"
Andrés Castillo	Chitré	Herrera
Juan Andrés Castillo	"	"
Esteban Rodríguez	Guararé	Los Santos
Pedro Vásquez	"	"
Benjamín Domínguez	"	"
Federico Barrios	Los Santos	"
Alfredo Barrios	"	"
Harmodio Barrios	"	"
Etelvino de Gracia	"	Coclé

LISTA DE INFORMANTES

(Bailadores de mejorana)

Nombres	Distrito
Pablo Carrasquilla Mitre	Ocú
León de León Flores	"
Mariano Pimentel (q.e.p.d.)	"
Ramón Marín	"
Leonidas González	"
Domingo Herrera	"
Eusebio Moreno	"
Agustín Herrera	"
Aristides Rudas	"
Julio Sánchez	"
Pedro Sánchez	"
Arcadio Carrasco	"
Domingo de León	"
José Manuel Moreno	"
José Rodríguez Espinosa	"
Agustín Jaramillo	Santiago
José del C. Jaramillo	"
Benito González	"
Zoila Valdés	Tonosí

Compositores y cantadores de décimas que hemos conocido, mucho de los cuales han sido nuestros informantes

Desaparecidos

José Angel (Chango) Cornejo	Aguadulce
José María Delgado (Mayía Ergao)	Macaracas
Francisco Delgado (Chico Ergao)	"
David Vásquez	"
Anacleto de León (Cleto e'Lion)	Los Santos
Abelino Cigarruista	"
Manuel Zeballos	La Atalaya
Emilio Saavedra	Guararé
Valentín Parrilla	"
Gumersindo Díaz	"
Francisco Ríos (Pancho Cuervo)	Chitré
José Antonio (Toño) de León	"
Félix Amores	La Chorrera

Veteranos

Manuel Salvador Ramos	Las Minas
Gregorio Trujillo	Pedasí
Bernardo Cigarruista	Los Santos
Benjamín Domínguez	Guararé
Facundo Pérez	"
Félix Pérez	"
Segundo Pérez	"
Faustino Avila	La Chorrera
Saturnino Rodríguez	Chitré
Pablo Zeballos	La Atalaya

Activos

Severino Medina	Las Tablas
Bolívar Barrios	"
José Antonio (Toñito) Vargas	"
José Mendieta	Chitré
Isaías Mendieta	"
José Villarreal	"

Juan Garrido	Chitre
Juanita Ríos	"
Agustín Rodríguez	"
José Mercedes Moreno	Los Santos
Arturo Moreno	"
Aurelio Barrios	"
Alfredo Barrios	"
Angel Barrios	"
Martín Sáez	"
Juan Bravo	"
Benjamín Acevedo	Guararé
Abraham Angulo	"
Jacinto (Chinto) Vergara	"
Agustín Vergara	"
Ceferino López	"
Anselmo Villarreal	"
Agustín Jaramillo	La Atalaya
Arquimedes (Quime) Vásquez	Macaracas
Felipe Rodríguez	"
Rubén D. Campos	Aguadulce
Etelvino de Gracia	"
Maximino Ruiloba	"
Alfonso Martínez	Natá

AUTORES, OBRAS Y REVISTAS CONSULTADOS

Aretz Isabel: Costumbres Tradicionales Argentinas
Editorial Raigal. 1954.

Alfaro Ricardo J.: Vida del General Tomás Herrera.
Edición conmemorativa. 1960.

Carvalho Neto Paulo de: La Obra Afro-Uruguaya de
Ildefonso Pereda Valdés
Centro de Estudios Folklóricos
del Uruguay. 1955.

Castillero R. Ernesto de .: Artículos: Revista Lotería
Nº 33—1a. época.

Comité Inter-Americano de Folklore (Lima) Revista
Revista Folklore América.

Franceschi, Víctor M.: Artículos. Lotería.

Fortune Armando: Artículos. Lotería. 2a. época.

Garay Narciso: Tradiciones y Cantares de Panamá.
L' Expansion Belge, 1930.

Instituto Colombiano de Antropología: Revista de Folklore.

Instituto de Folklore, Venezuela. Boletín.

Instituto Nacional de la Tradición: Revista,
Buenos Aires.

Just Butcher Margaret: The Negro in American Culture.

Ortiz Fernando: Los Instrumentos de la Música Afrocubana.
Dirección de Cultura, Ministerio de Educación,
La Habana, 1952.

Reverte José Manuel, Dr.: Río Bayano. Imprenta
Nacional, 1951.

Ramón y Rivera Luis Felipe: Poliritmia y Melodía Independiente. Archivos Venezolanos de Folklore.

Ramón y Rivera Luis Felipe: El Joropo. Ministerio de Educación, Caracas, 1953.

Rodríguez Marín Francisco: Cantos Populares Españoles. Editorial Estades, Madrid (5 vol).

Saco José Antonio: Historia de la Esclavitud de la Raza Africana y en Especial de los Países Américo-Hispanos. Cultura S. A., Habana, 1938.

Sachs Curt: Historia Universal de la Danza. Centurión, Buenos Aires, 1944.

Sachs Curt: Historia de los Instrumentos Musicales. Centurión, Buenos Aires, 1944.

Salazar Adolfo: Las Grandes Estructuras de la Música. Casa de España, Méjico, 1940.

Salazar Adolfo: La Música en la Sociedad Europea. Colegio de Méjico, 1942.

Schaeffer Myron: Boletines 1 y 2, Instituto de Folklore, Universidad de Panamá, 1944.

Vega Carlos: El Origen de las Danzas Folklóricas. Ricordi, Buenos Aires, 1959.

Vega Carlos: La Ciencia del Folklore. Edit. Nova, Buenos Aires, 1960.

Zárate Manuel F. y Dora P. de: La Décima y la Copla en Panamá. Edit. La Estrella de Panamá, 1953.

Zapata Olivella Manuel: Artículos, "El Tiempo', Bogotá, 1961

INDICE

INDICE DE MATERIAS

Páginas

Advertencia y reconocimientos 7

Introducción 9

I PARTE:

LOS BAILES DEL TAMBOR

Generalidades y antecedentes

Difiniciones previas.—Dispersión. Modalidades y sus ubicaciones.—Sobre los orígenes.—Peripecia y transculturación.—Elaboración de las formas actuales.—Las ocasiones de la diversión 19

Los Instrumentos: Acompañantes, El Tambor

Dignidad y abolengo del Tambor.—Transculturación de los tambores.—Morfología y construcción de los tambores panameños.—La procedencia.—Sobre caracteres.— Malandanza actual de nuestros tambores 38

Notas sobre otros instrumentos de los tamboritos 62

Las tonadas y los textos del tamborito

Pocos antecedentes conocidos.—Modos y caracteres generales del canto, de las melodías y las voces..... 68

El baile y sus caracteres generales

Motivación y factores etnográficos.—Disposición coreográfica.—Movimientos y figuras fundamentales.—La expresión anímica 79

Páginas

Particularidades de los bailes en las Provincias Centrales

La Coreografía.— El Tambor de Orden.— Las Tunas y las pugnas carnavalescas 87

El Tambor de La Chorrera

Instrumentos.— Denominaciones. —Coreografía 100

Tambores del Darién

La situación geográfica del Darién.— El tambor propiamente dicho.— El Bullerengue.— El Bunde y su asociación de sentido religioso popular.— La festividad y el baile 103

El Juego y los Tambores Congos

Introducción.— El género congo en América y en Panamá.— La Organización Congo.— El tema del Juego.— Características del drama.— Los personajes.— El lenguaje Congo.— La representación.— Los bailes.— Observaciones y consideraciones finales 113

La Cumbia

Etimología y definiciones.— Los orígenes.— La dispersión.— Los Instrumentos.— El baile y sus modalidades.— Tonadas o melodías.— Las letras y sus características.— Comentario final 145

II PARTE

LA MEJORANA

Generalidades

Propósito y explicación.— Algunas definiciones previas.— Ubicación y vigencia de las diferentes expresiones.... 173

Instrumentos y música de la Mejorana

La Mejorana propiamente dicha y el Socavón.—Antecedentes.— Las afinaciones. — Ejecuciones y música de la Mejorana 178

Los bailes de Mejorana

Características, localización, divisiones. —Los bailes de fila, de parejas independientes, de ronda.— La Mejorana "santeña".— Observaciones finales 193

El Punto 217

El Canto de la Mejorana

Irigen y dispersión.— Sobre la melodía de la Mejorana.— Las variantes melódicas y sus mensajes.—La Cantadera 224

La Saloma y el Grito

Presentación.— Los diccionarios y la voz panameña.— Saloma y Grito.— Caracteres y estructuras según la región. —Los textos literarios y las melodías.— Ambiente y trance de la Saloma y del Crito.— Los Cantos de Trabajo en general y la Saloma.— Génesis y similitudes.— Los distintivos de la Saloma. — Defunción y homenaje. — Algunas coplas de la Saloma 242

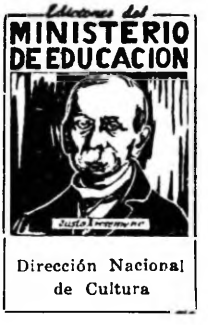
La Décima o el texto poético de la mejorana

Nuestra Décima, trasplante cultural de España.—Glosa, décima, espinela y las formas definitivas en Panamá.—Antecedentes y grandeza de la espinela.— Categoría y función de nuestra décima.— Una clasificación vernácula.— Observaciones importantes sobre su contenido..... 264

Apéndices

Cuadros sinóptico de los bailes panameños..... 293
Algunos usos particulares de cajas y tambores..... 295
Coplero del tamborito 296
Coplas de la región santeña 297
Alguntos textos de Tambores "negrosí' y "morenos" 304
Indice de un grupo de tamboritos propios para futuras investigaciones 327
Muestras de décimas 331
Informantes sobre Tambores 399
Informantes tocadores de Mejorana 403
Informantes bailadores de Mejorana 404
Informantes compositores y cantadores de décimas 405
Autores, obras y Revistas consultadas 407
Indice de Materias 411

Eidición hecha por la
Dirección Nacional de Cultura,
del Ministerio de Educación,
de acuerdo con las bases del
Concurso Ricardo Miró, de
1962



Dirección Nacional
de Cultura

IMPRENTA NACIONAL.—ORDEN 0690. 5-4-63

FE DE ERRATAS

Página	*Renglón*	*Dice*	*Corrección*
8	9	Coatora	Co-autora
13	35	Núñes	Núñez
19	3	Disposición	dispersión
20	7	ésto	esto
31	37-38	aliados los	aliados de los
35	17	negros peninsulares	negros y peninsulares
44	39	La forma	las formas
46	Fig. 2	cunieforme	cuneiforme
51	5	impresionó	impresionaron
52	2 y nota	ñañigo	ñáñigos
57	7	Carpertier	Carpentier
58	6	manos	mandos
60	nota	pág. 317	Pág. 295
61	8	torbellinos	torbellino
69	24	repacejos	rapacejos
84	Fig. 14	———	invierta la página
116	19	todo	toda
127	37	por que	porque
142	Pie Fig. 43	Minima	Minina
165	Fig. 40 y 41	———	Intercambiar títulos
182	6	contraputísticas	contrapuntísticas
202	7	sus	su
249	10	cantinela	cantilena
266	5	verificación	versificación
284	28	con la que...	con lo que...
825	1	toda la cuarteta bis una octava más alta...	Es una nota marginal
349	9	solitos	solitarios
358	27	de naufragios	de náufragos

