



**ACTAS DEL PRIMER CONGRESO  
INTERNACIONAL DE  
FOLKLOROLOGIA  
EN PANAMA**

Dirección Nacional de Patrimonio Histórico  
Instituto Nacional de Cultura



**INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA**  
**DIRECCION NACIONAL DEL PATRIMONIO HISTORICO**

**ACTAS DEL**  
**I CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLOROLOGIA**  
**EN PANAMA**

**GUARARE – PROVINCIA DE LOS SANTOS**  
**PANAMA – 1973**



## PALABRAS PRELIMINARES

Uno de los objetivos de la Dirección Nacional del Patrimonio Histórico es el cultivo, investigación y salvaguarda del folklore.

En función de este propósito nos unimos al Comité organizador de las Bodas de Plata del Festival Folklórico de Guararé para hacer realidad un Congreso de Folklorología que permitiera a los estudiosos e investigadores de esa amplia gama de matices etnográficos que es “el conocimiento del pueblo”, reunirse durante unos días —del 20 al 25 de septiembre de 1973— en la escenografía rural de un pueblo de la Península de Azuero, para presentar el resultado de sus estudios recientes, discutir y aclarar conceptos y deleitarse ante las presentaciones netamente autóctonas que se sucedieron día a día en el Festival Folklórico de Guararé.

La calidad de los trabajos presentados correspondió a la de los folklorólogos que asistieron a este evento cultural. Se impuso entonces la edición, a modo de actas, compromiso que adquirimos al efectuar la clausura del Congreso.

Razones ajenas a nuestra voluntad han motivado dilación en la aparición de esta publicación. No obstante, cumplimos hoy la promesa, presentando la obra a los especialistas quienes, a no dudarlo, encontrarán en ella nombres destacados de la folklorología moderna y títulos sugestivos dentro del amplio radio de acción de las ciencias del hombre.

Entre los participantes del Congreso de Folklorología, estuvo presente con su voz autorizada Augusto Raúl Cortazar. Hoy, este maestro argentino ha muerto pero nos ha dejado el legado de su obra que escapa a la frontera de su patria y entra de lleno en la universalidad de la sabiduría popular. A él dedicamos esta edición destacando su presencia permanente entre nosotros.

DRA. REINA TORRES DE ARAUZ  
DIRECTORA



**PALABRAS DE BIENVENIDA**  
**A LOS CONGRESISTAS DEL PRIMER CONGRESO**  
**DE FOLKLOROLOGÍA REALIZADO EN PANAMA**

SEÑORES:

Hé nos aquí reunidos frente a una realidad que no hace mucho parecía un sueño. Ver aquí, juntos, en el corazón de nuestro país, representantes de los pueblos de América, de Europa y del Medio Oriente, en franca hermandad, constituyendo la gran familia, ésa que debíamos ser... Y es que nada hay que ate con más fuerza que una hermosa pasión y los que aquí nos hemos congregado, alimentamos una: la del cariño por la sabiduría del hombre sencillo que sabe hacer uso de todos sus recursos para resolver sus problemas cotidianos. Esa sabiduría que sustenta la tradición, la recia, la indomable, la capaz de imprimir en los pueblos sellos imborrables en el carácter. Siendo las manifestaciones tradicionales detalle exacto de una manera de ser, tendremos los panameños la satisfacción de presentar a los pueblos hermanos que hoy nos visitan, la verdadera imagen de Panamá; ésa, quizás no suficientemente advertida, un poco desdibujada, que se mira a través de las publicaciones hechas fuera del país, escritas las más de las veces por autores que nunca se adentraron en nuestro suelo y menos en nuestro espíritu. Por eso hoy es un gran día para nosotros. Los delegados aquí presentes llevarán a sus respectivos países el mensaje de Panamá con la visión clara de su físico y de su espíritu. Si en lo político-internacional marcamos un hito en marzo pasado, en lo íntimo y espiritual, marcamos uno hoy.

Pueblo sin tradiciones, dijo alguien, es pueblo muerto... desteñido. Nos cabe en cierto modo la satisfacción de comprobar nuestra reciedumbre, pues a pesar de vivir nuestro destino de país de tránsito, a pesar de lo que ello significa para la cultura que se menoscaba con la invasión constante de elementos foráneos, nosotros nos sostenemos en lo propio que tiene hondas raíces y

los cambios que se han producido a través del tiempo hasta este momento, no han sido otros que los naturales de la evolución que se opera lenta e inconscientemente en el proceso corriente de transformación cultural. Al menos no ha habido mutilación de las esencias vernaculares por acción de vecindaje, o de influencia política o comercial de ningún pueblo de cultura extraña a la nuestra. Sé que esto nos complace.

Esta etapa de movimiento hacia la conservación de nuestro patrimonio y exaltación de nuestro pasado vernacular, ha cumplido su misión. Los que nos echamos sobre los hombros esta dulce tarea hace veinticinco años, creemos que entregamos hoy a las generaciones venideras un ejemplo de vida que comenzó desbrozando caminos, aparejándolos, para que la juventud pudiera seguir construyendo un monumento de reafirmación nacional, basada en lo más meritorio de nuestras tradiciones. Para que pueda mirar con más amplitud lo que hay, y logre llegar así al descubrimiento exacto de nuestra propia imagen. Nosotros seguiremos hasta que el destino lo permita, en la posición de guiar y asesorar. La experiencia de trabajo que hemos adquirido, la ofrecemos hoy generosamente. Ustedes los jóvenes han de seguir... Lo sé... Es algo como un dulce veneno que lo satura todo y poco importa morir...

Bien, señores, hubiéramos querido en esta noche en que comienza nuestra feliz convivencia bajo la égida de la Ciencia del Folklore, tener también a los delegados de los países que por diferentes razones no han estado representados aquí esta noche, pero sé, por comunicaciones bien recientes, que están en espíritu con nosotros. Tales son Méjico, Venezuela, Colombia, Ecuador, Chile... Para ellos, desde aquí nuestro pensamiento de simpatía.

Habíamos pensado también algo más... La verdad es que no cuesta soñar... Deseábamos una noche de la Canción de Décimas entre los pueblos de América que la practican. Las dificultades fueron insalvables. No se pudo luchar contra un destino que nos negaba la posibilidad de poner en evidencia un elemento tan valioso, muestra fehaciente de nuestra herencia hispánica. Pero en fin, estamos aquí, a pesar de todo, paladeando el gustoso placer,



tan humano, de compartir con el compañero que sustenta los mismos gustos, los hallazgos de nuestras investigaciones en el campo de lo folklórico; de contarnos nuestras aprehensiones... de buscar entre todas las soluciones y directivas y como en una gran familia aportar nuestras experiencias para lograr los caminos que nos dejen seguir adelante en nuestra tarea... El goce compartido, se duplica y nosotros viviremos en estos días en medio de esta cálida tierra, el sueño de un hombre que hace veinticinco años empezó este camino... Me refiero al Profesor Manuel F. Zárata, a quien tuve la dicha de acompañar durante treinta y ocho años y que sé que hoy también está aquí... aquí a mi lado...

Su acertada visión, su idea genial de organizar un Festival de carácter netamente folklórico donde se alentara al productor folk a fin de conservar aquello de más mérito, donde los eruditos fueran solamente el elemento impulsor, ha sido lograda. Su idea estaba inspirada en los más nobles ideales; en el deseo de reafirmar nuestro quehacer tradicional que sería una forma de perpetuar las características esenciales de la panameñidad. Supo inocular el entusiasmo y proporcionó el escenario apropiado para alimentar en el folk el deseo tan humano de ganar celebridad, lo cual despertaría el deseo de cultivar y conservar con cariño lo que ya poseía. El hombre folk, sabía cuánto le placía su ejercicio; pero no había captado suficientemente lo que su quehacer, sobre todo, en el aspecto rítmico literario y musical, gustaba a los demás. Había que descubrirse y ésta fue parte de la obra de Manuel, que logró con su atinada organización que el Festival por él impulsado, fuera reconocido como el Festival de la Tradición Nacional Panameña, no sólo en la conciencia individual sino en la conciencia nacional.

Este Festival está celebrando sus Bodas de Plata con la Cultura y su influencia ha sido grande en todos los órdenes. En la música, en la poesía, en el canto, en la danza, en el deseo, hoy generalizado, de conocer, de investigar, de hurgar en el Patrimonio tradicional para saber qué producimos, por qué y cómo... Cuáles son los resortes anímicos que nos llevan a realizar tal o cual ejecución de tal o cual manera. Ha habido un despertar

nacional; una inquietud por afirmarnos más y más en las raíces de nuestra tradición. Se han conmovido los cimientos de la Educación que ha comenzado a pensar ya, en términos científicos y alienta el deseo de incluir el tema folklórico en los programas. Los estudiosos voluntarios han encontrado en este acontecimiento anual, un rico venero, sustentador de sus tesis e investigaciones. Obras sobre los estudios logrados, han visto la luz pública y han llamado la atención de los panameños sobre cosas que por comunes eran inadvertidas. Es por eso, señores, que mi agradecimiento es infinito por haber aceptado venir a participar en este acontecimiento... También lo es grande para los hombres de Guararé que mano a mano se estrecharon con Manuel para que realizara su idea como lo son don José Nieves Angulo, su mano derecha, don Francisco Castellero, don Manolo Correa, don José Antonio Saavedra, don Israel Castellero, Fidas Espino, Artemio Córdoba, Roberto Benavides, Casimiro Smith, Esteban Rodríguez, Facundo Pérez, Félix Pérez, Benjamín Domínguez, Anselmo Villarreal, Alexis Jiménez, Medardo Córdoba, don Justino López, los hermanos Nelis, Didio, Bredio Borrero y otros tantos que sería largo enumerar pero que están inscritos en la historia de esta hermosa faena realizada en Guararé como es la gama de tocadores a quienes les vi sangrantes los dedos de tanto pulsar la Mejorana durante los Festivales... la gama de cantadores, bailadores, de todos los que venían ayudando a los grupos campesinos para solucionarles problemas... Hoy, también, a los que me han acompañado en esta jornada... En nombre del hombre que me inspiró en la vida trabajo tan dulce a mi existir, en el mío propio, en el nombre de Guararé, y de mi patria les doy la más cordial bienvenida.

Dora P. de Zárate

**PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL  
PROF. JULIAN CACERES FREYRE,  
DIRECTOR DEL INSTITUTO NACIONAL DE  
ANTROPOLOGIA EN LA SESION INAUGURAL DEL  
CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE  
PANAMA.**

*Sra. Presidenta del Congreso*

*Sras. y Sres. Delegados.*

*Sras. y Sres.*

*Alto e inmerecido honor es el que se me ha dispensado, al pedirme que hable en nombre de los folkloristas extranjeros que concurrimos a este Congreso de Folklore en Panamá; pues se encuentran entre nosotros colegas, muy estimados, que lo hubieren podido hacer con mucho más autoridad y galanura de la que yo pueda ejercer para representarlo y expresar sus sentimientos.*

*Ante todo debemos agradecer al pueblo y autoridades de este noble país hermano, por el esfuerzo grande que han debido efectuar para que este Congreso sea una realidad tangible, pues sabemos perfectamente, lo difícil que es organizar eficientemente un certamen de este tipo, por los gastos y sacrificios que ello implica y sobre todo porque aún no está suficientemente esclarecido ante el común de la gente y ante los gobernantes que el Folklore, es una rama trascendente de las ciencias antropológicas o del hombre y que esta categoría científica, lo diferencia totalmente de lo que vulgarmente se entiende también por folklore, o sea la música y el canto más o menos populares o tradicionales o los bailes de cada uno de nuestros países.*

*Ello hace que se encuentren serios tropiezos y vallas insalvables, ante la incredulidad de quienes no conciben que muchos de nosotros, los estudiosos científicos del Folklore, no sepamos cantar o bailar y por lo tanto, no podamos ofrecer a nuestro público muestras de lo que esas gentes entienden por Folklore.*

*Esta falla de afinación en cuanto al concepto exacto del ámbito y significado de esta ciencia no se piense que es únicamente problema de nuestra América, en Europa también lo existe y supongo que los distinguidos colegas de otros Continentes deben de encontrar en sus países esta dualidad.*

*Afortunadamente poco a poco se va esclareciendo el concepto y ya los poderosos medios de comunicación de masas tales como la radio y la prensa van aprendiendo a diferenciarlos.*

*Como saldo favorable es que los gobiernos, las autoridades universitarias y los centros de cultura en general vayan viendo la enorme trascendencia que los estudios folklóricos, en cualesquiera de sus tres grandes dimensiones, ofrecen para la formación del concepto de nacionalidad y para mejor comprender los fenómenos sociales que se originan en nuestras grandes masas de campesinados y poblaciones folk.*

*Prueba patente de ello es este Congreso, que demuestra el alto interés que se ha despertado en pueblo y autoridades panameños por estimular el estudio y divulgación del folklore nacional.*

*Si bien en el concierto de las naciones americanas hay raíces en las que los estudios de folklore tienen, desde hace ya muchos años un sólido prestigio, dado por la aparición de figuras precursoras que develaron el interés que ofrece para nuestras respectivas nacionalidades su investigación, estudio y divulgación, en otros en cambio, su estudio quedó algo postergado por distintos motivos entre los que prima la circunstancia que no se tuvieran en cuenta los recaudos técnicos heurísticos que jerarquicen la disciplina. Tal lo que ocurrió en Panamá, en donde*

*si bien hubo trabajos valiosos de materia tradicional fue recién en la segunda mitad de este siglo que comienzan a aparecer los trabajos especializados, tal el de Narciso Garay. Pero es recién con los estudios del Dr. Manuel F. Zárate, con quién colaborara siempre en forma tan ejemplar su esposa Doña Dora Pérez de Zárate, que en Panamá se iniciara una escuela seria con verdadero rigor metodológico para los estudios de este tipo.*

*La aparición del libro La Décima y la Copla en Panamá, en 1953, marca por lo tanto un hito trascendente para los estudios folklóricos panameños. Desde entonces en adelante, habrían de emprenderse muchos otros estudios de esta pareja ejemplar de colegas, los que llamarían la atención del mundo científico en la materia sobre tan insospechado venero de tan gran caudal en manifestaciones folklóricas con sus antecedentes hispánicos, negroides e indígenas que vienen de tal manera a configurar la esencia del saber tradicional del pueblo de esta República que estaba signada desde tiempos prehistóricos, en ser tierra de transición como bien han consignado ilustres estudiosos locales.*

*La madurez política de Panamá, después de haber tenido dependencia durante siglos, significó el renacer y el aquilatamiento de los propios valores culturales vernáculos y fueron estos estudiosos precursores y sobre todo la eximia figura del Dr. Zárate, los que despertaron la conciencia nacional desde este punto de vista, ya que motivaciones políticas, económicas y sociales coadyuvaron a este propósito fundamental cimentando estos valores que hacen que un renacer panameño se ofrezca floreciente ante el respeto de los demás países.*

*Los especialistas extranjeros que concurrimos a este evento expresamos nuestros más fervientes votos para que las autoridades de este hospitalario país hagan todo lo posible para estimular y fomentar los estudios serios de Folklore como medio de que esta conciencia nacional se vaya reafirmando desde la infancia para lo cual es preciso que en los tres ciclos de la enseñanza nacional, primaria, secundaria y universitaria y con programas de adaptación progresiva, se vaya ilustrando a la juventud en el amor hacia estos valores de la cultura popular*

*como medio de dar base sólida a esta conciencia nacional que os irá dando personalidad diferenciadora dentro del concierto de naciones latinoamericanas y al mismo tiempo os hace vincular a ese manto que todos nuestros pueblos tienen debido a las cepas comunes que integraron nuestras respectivas nacionalidades.*

*Investigaciones de campo y gabinete se necesitan para poder brindar a los maestros y profesores esta divulgación pero para que ello se efectúe orgánicamente debe contarse con un Instituto de Investigaciones Folklóricas que bajo el patrocinio del gobierno agrupe la gente más seria en la materia y de tal forma lleven a cabo un plan de recolección y publicaciones.*

*Finalmente debemos expresar nuestra admiración a esta mujer ejemplar luchadora intangible y erudita en la materia que es la Profesora Dora Pérez de Zárate, por los sacrificios, esfuerzos y tesón que ha empeñado en forma tan patriótica para llevar adelante esta idea con los auspicios del Instituto Nacional de Cultura y Deportes, a través de la Dirección de Patrimonio Histórico que dirige la distinguida antropóloga Dra. Reina Torres de Araúz y la colaboración de este pueblo de Guararé que ya tiene un nombre en el ambiente tradicional americano.*

*Al hacer nuestros mejores votos para que las deliberaciones de este Congreso sean un aporte eficaz al más estrecho conocimiento y vinculación de nuestros pueblos y el festival de la Mejorana, que estamos ansiosos en presenciar, sea un verdadero éxito, reitero nuestra felicidad de encontrarnos entre vosotros y compartir nuestras vidas aunque mas no sea por breve tiempo.*

*Nada más.*

## EL FOLKLORE EN LOS CUADROS DE GOYA

Nieves de Hoyos S.

Entre los temas propuestos para este Congreso organizado con tanta eficacia por la Dra. Reina Torres de Araúz y Sra. Dora P. de Zárate, éste me ha parecido interesante, ya que en la pintura española tenemos grandes maestros desde los primitivos que se han ocupado con gusto de temas en los que se ve la vida tradicional del pueblo español, sus costumbres, sus creencias, fiestas, cacerías, juegos, labores agrícolas, vida hogareña, se nos presentan con tanta frecuencia y veracidad que son un interesante aporte de datos para los estudiosos del folklore y la etnografía.

Ante tal cúmulo de datos tenemos que escoger un pintor, nos parece ideal Francisco de Goya, por la gran cantidad de cuadros, en los que nos presenta escenas de la vida popular, esencialmente madrileña y porque durante su larga y fructífera vida abarca el último tercio de siglo XVIII, y el principio del XIX, época en la cual parece que concentramos nuestro interés por lo folklórico antes del maquinismo que todo tiende a igualarlo.

También hemos de limitarnos a unos cuantos cuadros del gran pintor, entonces lo más sencillo ha sido escogerlos entre los del Museo del Prado. Un vistazo a su catálogo nos presenta más de treinta cuadros de interés folklórico por su asunto, otros son retratos donde siempre podemos encontrar detalles como un encaje de Almagro o un cuenco de Talavera.

Nos fijaremos en unos pocos. Tenemos tres que podemos considerar estacionales. La nevada, la era y la vendimia, que podíamos haber completado para la primavera con la florista. Con solo tres cuadros podemos ver los diferentes climas y por tanto medios de vida de España, no solo en zonas alejadas, sino en el mismo lugar las diferencias climáticas son muy considerables.

Empecemos por el verano, “La Era”, pintado para un tapiz

del “Dormitorio de los Infantes D. Gabriel y D<sup>a</sup> María Ana Victoria” para el Escorial, en junio de 1786 fecha en que Goya fue nombrado pintor del Rey. Es un cuadro grande de casi tres metros de alto por más de seis de ancho. Se trata de un grupo de gañanes castellanos, el lugar nos lo demuestra el castillo que vemos al fondo, los caballos que emplean en la trilla, y el sombrero redondo, no de paja, sino de fieltro o de paño con que se cubren algunos gañanes. Hay un gran montón de gavillas que están colocando dos jóvenes con bieldos de madera, de dos púas, otro con un rastrillo igual la parva, otro con una gran bota llena de vino tinto el vaso de un compañero, otros descansan, cosa totalmente necesaria después de segar durante varias horas con la hoz bajo el sol de Castilla. Recordemos los versos de Machado “Son las tres de la tarde, Julio, Castilla, el sol no brilla, quema, arde no brilla”.

Tras el verano vienen las labores del otoño, “**La Vendimia**” pintado para el mismo lugar que la “**Era**”. Es la vendimia la labor menos dura que se hace en el campo, con buen clima ya que se hace en otoño, requiere poco esfuerzo. El cultivo de la vid en España es muy amplio. En el cuadro ante un fondo de montañas se extiende la viña en la que trabajan los vendimiadores; en primer término, sentados sobre un poyo de piedras están un joven y una dama, él ofrece un racimo de uvas negras que un niño como de cuatro años trata de alcanzar, con ellos está una mujer que lleva a la cabeza un cesto redondo hechos de medias cañas con un asa de lado a lado lleno de uvas blancas y negras, esto indica que éstas no son para hacer vino sino para comer, ya que los vendimiadores echan en cestos separados las blancas de las negras cuando se destinan para el vino. En la indumentaria es interesante ver que todos llevan redcilla, ellas una blanca y otra rosa y él negra, todas bastante largas a la moda de entonces, diferentes de las valencianas que eran sencillamente unos casquetes.

“**La Nevada**” es también cartón para un tapiz que se conserva en el Pardo, pintado en 1787. La escena resulta dura, son cinco hombres caminando a pie por un terreno de montaña completamente cubierto de nieve en un momento de ventisca,



posiblemente están en tierras de Soria, uno se abriga con un capote con capuchón, otro con un curioso tricornio abrigándose con una manta blanca, los otros tres deben llevar monteras de piel pero no los vemos porque se cubren ellos y la carga que llevan a la espalda con mantas blancas, caminan unidos unos a otros bien para darse calor o para ayudarse a caminar, van seguidos de un mulo que transporta un gran cerdo muerto. ¡ Buena matanza van a tener! .

Otro tema muy del gusto de Goya es el de los juegos, los tiene de niños, pero preferentemente de jóvenes como los que vamos a ver “**El juego de la pelota a pala**”, fue pintado para el dormitorio de los príncipes en el Pardo en 1779, sobre un fondo de cerros con gentes hay siete jugadores. Los principales juegos de pelota en España es el vasco y el valenciano, este es el que figura en el cuadro, a fines del siglo XVIII, se practicaban casi por igual, hoy la pelota vasca en alguna de sus modalidades se juega no sólo en el País Vasco Navarro, hay grupos que la practican en todo el país, en Madrid hay dos frontones y gran afición que da lugar a apuestas. La pelota valenciana se juega en trinquete, y en la calle, separados los jugadores de cada bando por una cuerda o simplemente por una raya. La escena pintada por Goya es alegre hay bastantes espectadores más o menos atentos al juego, es interesante ver las capas y el uso general de redecillas que no excluyen el sombrero.

“**El pelele**” fue pintado en 1791 para el “Dormitorio de los Príncipes” en el Pardo. Figuran cuatro jovencitas manteando un muñeco de trapo, lo hacen sencillamente para divertirse. También tiene el manteo una idea de castigo o al menos de chanza, como le ocurrió al pobre Sancho cuando en la venta fue manteado y Don Quijote al acercarse a ella le veía aparecer en el aire y volver a desaparecer tras la cerca. No puede tener el manteo más ilustre mentor en literatura que Cervantes y en pintura que Goya.

“**Los zancos**” pintado en 1788 para el Pardo donde se conserva el tapiz. Es una animada escena donde dos muchachos andan sobre altísimos zancos de madera de más de dos metros de alto, a

mitad poco más o menos tienen unas pequeñas plataformas en las que apoyan los pies, se dirigen a una casa en cuya ventana una joven está mirándoles, varias personas en su mayoría hombres y chiquillos están a su alrededor. Merece fijarse en tres hombres que conversan, dos de espalda embozados en sus capas de tonos pardos con vueltas de raso o terciopelo en tonos pastel rosa o azul, bien diferentes por cierto de las que han llegado a nuestros días de paño negro, marino o castaño, con vueltas de terciopelo generalmente rojo o marino, son acampanadas con mucho vuelo y llevan esclavina. En realidad hoy han caído en desuso; para la vida moderna son incómodas, las llevan algunos que quieren mantener nuestras costumbres y se han agrupado en “Los amigos de la capa” entre los que figuraba nuestro gran colega Castillo de Lucas. La costumbre de usar zancos más destacada hoy en España es la de los danzantes de Ochagavía en Navarra, que los usan en algunas fiestas, aunque no tan altos como los del siglo XVIII, maravilla como pueden caminar y aun bailar por sus calles empinadas y empedradas con cantos rodados, en los pueblos navarros tan montañosos.

“La gallina ciega” es un delicioso cartón para tapiz., de 1791. En él figuran cinco jóvenes y cuatro damiselas jugando a la gallina ciega en un campo, al lado de un río que no debe ser el Manzanares nuestro pequeño río madrileño, pues parece muy ancho y se ven al fondo, pero muy próximas montañas que son una sierra. Alternados, cuatro hombres y cuatro mujeres forman un corro, en el centro un joven con los ojos vendados trata con ayuda de una gran cuchara de madera de tocar a alguno, en esto consiste el juego. Interesante la indumentaria de calzones en contraste de color con la casaca, amplias hombrecas, zapatos con grandes hebillas, y la redcecilla. Este juego tranquilo contrasta con la práctica de nuestros actuales deportes, que no solo se hacen para pasar el tiempo sino que generalmente son el entrenamiento para una competición.

“El ciego de la guitarra” también pintado para el Prado en 1778. En el campo, en los alrededores de una ciudad un ciego acompañado de su zagal toca la guitarra algunas personas le escuchan, en primer término hay un tipo muy popular que es el

aguador, un hombre con un cántaro de barro rojo y un recipiente de metal para dos vasos va vendiendo agua o mejor dicho ofreciéndolo por el que recibe alguna moneda. Los costumbristas madrileños describen con frecuencia a los aguadores en el Salón del Prado, donde iban los elegantes a pasear, aunque más que agua, solían ofrecer sorbetes o bien horchata de chufas refrescante y deliciosa. La costumbre de los horchateros valencianos no ambulantes pero si en un puesto donde también vendían agua de cebada con limón, ha llegado a nuestros días. Hoy son muy pocos los puestos de horchata y limonada, en todas partes hay bares y cafeterías donde la mayoría de la gente toma coca cola ; parece increíble la fuerza de la propaganda! .

En este cuadro hay otro vendedor también entrañable de la vida madrileña el de Melones que figura en segundo término. ; melones de Villacañeros! son los mejores. En nuestros días son menos, el tráfico moderno y sobre todo el aparcamiento, mal de nuestros días, casi no les dejan sitio, pero así que encuentran una esquinita instalan su gran montón de melones que da alegría y vida a la ciudad.

“El cacharrero” pintado para el Prado en 1779, hace pareja también con el de la escena popular “La feria de Madrid”. Se trata de un puesto de loza de Alcora, de la fábrica fundada por el conde de Aranda que fabricó una loza bella, blanca, rosada, decorada con pequeñas flores como se ve bien en las piezas que dos jóvenes y una anciana venden sentadas en el suelo. Pasa por detrás una carroza con su cochero y dos lacayos en la cual va una dama. En primer lugar se ven dos horcas de tres púas para hacinar la mies, esto nos demuestra que es una escena completamente popular.

Podríamos seguir comentando El baile de San Antonio de la Florida, en el que dos parejas bailan al son de la guitarra, bandurrias y palmas, o La pradera de San Isidro el 15 de Mayo su fiesta con gran concurrencia. O temas tan diferentes como el aquelarre de las brujas, pero la limitación del tiempo de Exposición en un Congreso lo impide. Con lo dicho basta para comprender como la pintura da muchos elementos de estudio a nuestra ciencia.



## El Folklore en la obra de Goya

### Nieves de Hoyos Sancho

"El Cacharrero", autor Francisco de Goya. 1779



"El ciego de La Guitarra", autor Francisco de Goya. 1778



"La Gallina Ciega", Autor Francisco de Goya  
Cartón para tapiz. 1791

## LA PINTURA POPULAR EN PANAMA

por Silvano Lora

No es necesario descender a los bajos fondos de las cantinas y los prostíbulos para notar este fenómeno cultural. Basta un simple paseo por la avenida Central, o tomar uno de los autobuses de cualquiera de las líneas que surcan la capital o cubren el territorio nacional para percatarse de que rutilantes panoramas cubren los muros y saltan a la vista los temas más extraordinarios con colores incendiarios o apaciguantes tonalidades. Esta manifestación de la plástica panameña constituye una categoría particular de la cultura popular, una parcela bien caracterizada de la cultura nacional.

La pintura popular se define por su práctica misma: está producida por el pueblo mismo. El ejecutante no ha sido formado en escuelas especializadas, sino que se ha nutrido de la cultura viva producida y comprendida por hombres de su misma clase. La pintura popular, por otra parte, es consumida por el pueblo mismo, no por grupos extraños a la masa, élites cuyas fuentes principales de satisfacción estética se encuentra en las galerías, los museos o los salones de los coleccionistas, lejanos de las carnicerías y las panaderías. Además este arte es valorado por un público popular al cual tiene acceso. Su lenguaje es comprendido y en su función se ejercitan las facultades críticas y creadoras. Pero el elemento principal y definitorio de la pintura popular es su carácter público. Este aspecto, que caracterizó el arte de todos los tiempos hasta que en la época moderna se convirtió en objeto de cambio, es el rasgo más positivo de la pintura popular.

La pintura popular en Panamá tiene su vida propia. Se produce con gran profusión e irrumpe en la plástica nacional. Nos preocupa la falta de trabajos teóricos, la inexplicable inexistencia de textos escritos que testimonien sobre estas pinturas. Lo que ocurre con frecuencia con culturas del pasado viene aconteciendo

aquí frente a un fenómeno cultural vivo: Raros relatos o descripción de la pintura popular hemos podido localizar. Son los pintores mismos que a punta de pincel van cantando sus propias vidas, reflejando su manera de valorar sus actos sociales, sentando reglas, usos y costumbres. Esta pintura contiene el germen de la corriente muralística que auspiciaron los grandes de la pintura mexicana con la desventaja de la apolitización, y guardando las proporciones, reconociendo lo que significó la revolución para la pintura mexicana, pero estamos llenos de optimismo cuando pensamos que tenemos aquí un núcleo de artistas dispuestos a encaminarse por esa vía. En lo que no hay dudas es en su carácter eminentemente popular y de su valor innegable.

La obra puede catalogarse de popular cuando corresponde a una auténtica necesidad interna, cuando comporta sus propios elementos formales y estilísticos, cuando producida por elementos surgidos del seno del pueblo mismo, intervengan sus facultades de libre crítica y libre selección y una relativa autonomía de los medios técnicos.

La producción se desprende de una experiencia y una práctica social que se conjuga con una necesidad de encontrar el goce de un equilibrio emocional, la afirmación de los valores humanos.

Consideramos este arte como representante de la cultura nacional por el carácter permanente con que representa la esencia de la realidad panameña comportando en la selección de sus temas y en la vehemencia y la reiteración del sujeto, el amor por su tierra y una identificación con la realidad histórica panameña.

El pintor popular escoge sus temas y por estos, nosotros identificamos la realidad del fenómeno histórico. Para la imaginación del pintor Panamá es ante todo el mar (son muy numerosos los cuadros marinos) el horizonte cargado de barcos, las olas del mar o mejor dicho, los dos mares que bañan sus costas. Encontramos en sus temas las más variadas caracterizaciones del extraordinario mosaico racial y cultural (retrato de india cuna. Restaurant A. P. Retrato de un negro con

bombillos en los ojos por Sinestera. Múltiples cuadros con polleras) y sin embargo un sentimiento de unidad se respira. Dos elementos más completan la idea de conjunto. Uno que trajo por necesidad de mano de obra para su construcción esa conjunción de razas y de pueblos: El Canal. El otro, un continente de rica carga humana que motiva el amor por el paisaje: la naturaleza.

Elementos pues que constituyen toda la razón histórica: La Tierra, el hombre y sus creaciones que transforman el mundo. Estos elementos priman en la pintura popular panameña: el mar, la tierra con su fauna y su fabulosa flora, el hombre y su vivienda siempre presente, el canal.

Cabe señalar no obstante, que la variedad, la riqueza de la flora es ignorada en cuanto a su identificación naturalista específica. Cada elemento es tomado como referencia, signo o simbólicamente: el tigre símbolo de bravura, de fuerza libre y de orgullo (pintor Lay, Cantina León) el cocotero árbol-símbolo de lo tropical, lo costero. La palma árbol bandera. Aunque estos elementos son representados a menudo con cuidadoso realismo, el cielo, el mar, la luna generalmente no son más que elementos de la composición de un “paisaje ambiente” dramático o placentero— un paisaje idealizado: una abstracción. La voracidad y las asechanzas del trópico no están representadas. El arte de pintar llena un cometido de compensación, paliativo o de evasión. Muy recientemente han aparecido algunas producciones de tipo patriótico (“Regreso del General Torrijos” por V. Lewis. Cine Rex de Colón) o el tema histórico (“El descubrimiento de América” pintor Malanga). Pero el paisaje está muy interpretado. El paisaje está allí, suave, dominando la vida cotidiana, el paisaje sereno, hecho para acoger como en un manso tapiz los hombres y sus sueños. Ningún obstáculo en el camino que conduce a un horizonte claro o apasionado pero humanizado. Su presencia se mantiene como un espejismo, una obsesión. Cabe preguntarse, ¿A qué se debe esta persistencia? Cuando el paisaje está ante nosotros permanentemente. El paisaje real dominándonos, la naturaleza presente. ¿Por qué crear un paisaje delante de otro paisaje?

El hombre panameño ama su tierra y la asimila a su concepto de belleza. El hombre que vive en la ciudad es con frecuencia un campesino desplazado de su tierra, de su mundo agrícola, transportado al infierno de los hacinamientos. Al cambiar de oficio ha perdido su punto de referencia, los instrumentos familiares. Impedido de satisfacer su concepto de lo bello busca sus fuentes propias de placer estético. En sus representaciones pictóricas encuentra la oportunidad de reconciliarse con el medio hostil y reencontrar su paraíso perdido, acantonado en los anhelos y los recuerdos. En una abstracción o idealización pictórica el pintor popular panameño domestica el paisaje y lo impone hasta en las máquinas que utiliza para su trabajo. Podemos afirmar que en el caso de que las pinturas en los autobuses, camiones y hasta taxis, se trata de una humanización del espacio mecánico en que vive el conductor aferrado a la máquina con la que gana su salario. Sería una búsqueda de equilibrio entre el motor y la naturaleza, lo orgánico natural y lo mecánico? En el bar y la cantina o en el restaurante la motivación se sitúa a nivel del transfer asociativo: el ambiente urbano contaminado, la falta de confort hace que el hombre desplazado de su medio natural anhele la vegetación, las riberas de un río. Pero hasta en el campo, allí donde la naturaleza es soberana está pintado el paisaje, la presencia del paisaje resulta de una valoración estética, una identificación de la realidad y los sueños que designa el objeto, lo identifica para poseerlo y dominarlo.

Concebida para sitios públicos la pintura popular se caracteriza por estar realizada a la vista del espectador que participa al acto creador, observa todos los preparativos y conoce la biografía del pintor que realiza la obra. El bar, la cantina el restaurante, la barbería es galería, museo y taller.

La obra no es además, para vender sino que recobra su verdadera función social: ella es para disfrute público y colectivo. Esos sitios que la gente bien y las élites nunca frecuenta, son monumentos archivos de la cultura popular. Esas casas de juego, bares, barberías y comedores económicos corresponden a los centros sociales, los clubes deportivos, son las galerías los museos



y las bibliotecas de las masas populares en las condiciones actuales de explotación de alienación y corrupción producida por la sociedad burguesa.

El barbero Santos Cuesta es un depositario de la cultura popular. En su modesto local, decorado por él mismo, la televisión y las revistas están al servicio del público. El cierra tarde para que sus amigos y clientes puedan ver los últimos programas, su lugar de trabajo es un centro de modesta cultura. El conoce el nombre de las plantas medicinales, conoce cuales son dañinas al hombre. Sabe catalogar todas las serpientes venenosas de Panamá. Sabe capturarlas y conservarlas en frascos para que las gentes las conozcan. Habla de la historia de Colón su ciudad natal, y conoce la historia del Cristo de Porto Bello. En suma, una enciclopedia de la sabiduría del pueblo. Así son estos lugares: testimonio de la historia, de los gustos y las pasiones de los trabajadores humildes. Aquí está plasmado lo que el pueblo conoce. Un libro abierto, la pinacoteca del pueblo.

El pintor popular tiene pocos o ningún cuadro típico en su casa. El sale temprano con una pequeña caja, donde guarda sus pinceles y sus colores, a trabajar en la calle. Pocos tienen taller propio (Malanga, Yoyo, W. Both) Algunos cuando en momentos perdidos realizan algún cuadro es para tenerlo como muestra. Las familias humildes ni las adineradas invierten dinero en cuadros populares. No es la costumbre. En los interiores se estila el "paisaje europeo", la copia, los cromos, el objeto de importación.

La pintura popular tiene su lugar elegido donde su función se cumple. Donde el espectador tiene toda libertad de comentarla y domina el sujeto. Cada obra es creada con una función bien definida: allí para mitigar el ritmo duro del trabajo. Aquí para distraer mientras los kilómetros se alargan. En el bar para dejar viajar la imaginación. El paisaje puede ir por todas partes, y sin embargo, este tiene su papel específico cuando invita al descanso o combinado con el desnudo llama al placer o invita las parejas al amor. Estos son temas propios para la cantina. El desnudo es sujeto reservado a bares y night club.

Existe una nota común en la técnica empleada por pinturas populares de países bien distantes. En Panamá aunque esta se nutre de tradición y que la demanda exige una técnica y un tema los pintores disfrutan de una gran libertad de ejecución. La pintura empleada es de lacas y barnices. Estas deben ser resistentes, lavables y de brillantes colores, para interiores y exteriores. La técnica es de ejecución directa, a punta de pincel. Jamás se traza un dibujo previo, a lo sumo algunos tienen unos álbumes o imágenes de sitios turísticos o históricos, pero la mayoría trabaja improvisando. Los temas van apareciendo en el muro por sorpresa con toda una variedad de estilo.

Este arte es propiamente de manifestación urbana donde la fatiga y los ruidos alienan y exigen una compensación.

En el restaurante hay hombres que trabajan y hombres de trabajo que vienen a comer con rapidez y la pintura está presente todo el día desde el amanecer hasta la caída del sol. Cuando las máquinas se paran después de una larga jornada de trabajo. Se dan los últimos golpes de palancas pensando en buscar un refugio para el espíritu. Pensar en el regreso junto al ser querido o buscar un sitio propicio a los sueños. Se habla con facilidad de “bajos fondos”. Piensan con horror de los gustos y placeres engendrados en esos lugares aquellos que frecuentan los casinos de lujos y las “boites” elegantes. Aquí no hay solo bajo sentimientos. Aquí se encuentran los cimientos de una cultura plástica popular. Aquí están los Picasso y los Gauguin del pobre. Aquí se levantan cada noche las cortinas de la ópera. Se presencian los temas clásicos y el indio ve erguirse con belleza su raza. Toda la frescura de la ingenuidad. Las más osadas interpretaciones de la realidad y la ficción propias de los artistas modernos. Los temas más profundos como la muerte, la suerte y la riqueza.

Uno de los rasgos más positivos de la pintura popular reside en el fenómeno de su existencia misma como producción independiente, como afirmación del alma popular, como manifestación de la lucha por el derecho a la reafirmación de su propia cultura. No faltan intelectuales que reconociendo el valor de la pintura popular y que preocupados por lo que se ponga en

el rango de las manifestaciones culturales nacionales, conciben oportuno hacer exposiciones de este arte. Si esto ocurre se corre el riesgo de desvirtuar el sentido más profundo de este arte popular y caer en la manipulación de sus valores.

Sufrimos la deformación propia de la clase que ha detentado el poder y que con espíritu egoísta y mercantil convirtió la obra de arte en objeto para defender sus intereses personales, en objeto individual y moneda de cambio.

La galería de arte es un centro creado bajo el régimen burgués y aunque en algunas circunstancias juegue un papel de centro difusor de las artes plásticas, en este caso es contraproducente. El hecho de que se lleve la pintura popular al salón culto no elevará el valor estético, social ni cultural de la obra. Apenas si se puede contar con aprovecharse de los medios de información que suelen ponerse a disposición de las inauguraciones y actos importantes y que al abordar este sujeto rebote sobre su público natural, es decir, el pueblo trabajador en cuyo seno se creó este arte y en cierta medida se reafirme su concepto del valor de su propia obra. Esperanza infundada pues es hartamente conocido que los medios de información son los medios de alineación utilizados para desvirtuar el gusto y las necesidades nacionales con el objeto de hacer consumir a los pueblos dependientes toda la pacotilla importada que infecta los interiores domésticos y las vitrinas en la vía pública.

La galería ha sido utilizada por los mercachifles (art dealers, marchant o negociantes de arte) para imponer estilos importados, tendencias inocuas y escuelas inadecuadas al medio. De ninguna manera con intención de mostrar, para fines educativos, lo que es exponente de la cultura de otros pueblos. Sino para señalarnos cuál es el supremo valor estético y la cúspide del desarrollo, para deslumbrarnos y sobre todo especular.

La galería puede jugar un papel de célula promotora de conocimiento y divulgación cultural cuando se tenga conciencia del grado de dependencia que sufrimos y hasta qué punto las formas de cultura burguesa son instrumento de penetración

ideológica de la oligarquía. Por eso somos categóricos, la pintura popular tiene su campo natural, ganado por su propia iniciativa: los bares, cantinas, restaurantes económicos, zapaterías, barberías, autobuses, salas de fiestas, anuncios comerciales, carretillas, barcos, almacenes, etc.

No es pura coincidencia que ni los pintores populares tienen esas pinturas en su casa. Dice uno de ellos: cuando la gente me pide que les pinte algún paisaje típico para su casa lo quieren hecho en bateas (bandejas de madera) no como cuadro. Si se quiere auspiciar la labor positiva de los pintores populares panameños, reconocer los valores esenciales de su arte, hay que respetar su carácter público, el sentido de su producción para el disfrute colectivo. Que se patrocine su creación por el estado y las instituciones culturales en centros deportivos, mercados, oficinas públicas, gallerías, terminales ferroviarias y de autobuses etc., que se sustituya el papel de mesenas que viene jugando la industria cervecera, por ejemplo.

Existe otra pintura vecina a la popular que por su carácter se le puede dar el tratamiento de pintura de caballete y colgarle en los salones y las galerías. Una hermana gemela de la pintura popular: la pintura ingenua o primitiva. De carácter más intimista, más personal, obra hecha para satisfacer un placer individual o para halagar una persona determinada. Estas características la distancian de la pintura popular hecha para el público y en público. Por otra parte el arte ingenuo no se nutre de tradición. Cada pintor produce su propio estilo. Mientras la pintura popular está atada (a pesar de las numerosas excepciones) por ciertas reglas trazadas por la técnica y los materiales empleados, así como por los temas, siempre se descubre una nota común en un golpe de brocha o en las tonalidades de luces y colores brillantes, el pintor ingenuo o primitivo es más individual. El pintor ingenuo, por ejemplo, puede darse el lujo de utilizar colores grises y negros, bañar su cuadro de una luz triste y tonos pálidos. Al pintor popular le exigen luz, color y vida desbordante, entusiasmo o paz. Trabaja bajo consigna.

La pintura ingenua está hecha para la colección individual.

Aunque también hay que preservarla de las garras de la especulación, podría sin embargo, ser objeto de una exposición.

La pintura popular no debe ser descolgada de su ambiente. Como los coleccionistas son unos fanáticos incorregibles, no tardarán mucho tiempo en que veamos arrancar los anuncios y las ventanillas de los bares y los panales de los autobuses para colgarlos luego en los salones junto a los pintores laureados en las competencias internacionales.

Si se quiere prestar mano fuerte a la pintura popular el camino es hacer causa común con la lucha quizás inconsciente pero bien concreta. Ayudemos a que el hombre tome conciencia de su lucha por constituirse en ser independiente que controla sus medios de expresión y de conocimiento y desarrolla su propia cultura. Que lo que ahora es movimiento espontáneo se convierta en programa reivindicativo y de lucha por la liberación. Liberación nacional dentro de la cual la cultura no es más que una parte.

Comentario por Dora P. de Zárate.

Silvano Lora, poeta de la vida, pintor de muchos kilates e investigador, nos ha traído un hermoso estudio sobre Pintura Popular Panameña... Nos levanta una esquina del velo que cubre un inquietante panorama, el cual ha pasado bastante inadvertido para todo el grupo de estudiosos que se interesan por el quehacer del hombre.

Silvano nos lleva hacia un espacio que ignorábamos y que veíamos apenas en aquella parte que nos era dable apreciar con facilidad: pinturas en los buses, carretillas, puertas de ciertos establecimientos que se pueden mirar desde la calle al pasar, etc., y ha sabido darles vida y calor con una agilidad de expresión tan acertada como la que nos comunica el pincel de su paleta.

Intriga sobremanera su exposición. ¿Se tendría que considerar como popular esta práctica? ¿Podría llegar allá a lo

folklórico? Hay, según sus observaciones una cantidad de elementos que inciden en lo folklórico como esos que él apunta y que ha observado como cualidad permanente en la práctica que es común a los pintores, así el amor a la tierra; la frecuencia de motivos tales como la pollera, el mar, el paisaje, la palma como árbol bandera; el Canal, la casi ausencia de tema histórico y político; el hecho de que los ejecutantes no han sido formados en las escuelas especializadas sino que son empíricos, nutridos por la cultura viva producida y comprendida por hombres de su misma clase, etc.; en fin, un cúmulo de cosas que son producto del sentir de un gremio, de una colectividad que le sale la obra así, sin que ellos sepan por qué, como obedeciendo a un secreto e igual instinto que fustiga dentro y que los impulsa a crear. Sin embargo creo que no podemos enmarcar la práctica dentro de lo folklórico a la vista de la totalidad de cualidades que se le exigen a la materia folklórica. No hay tema único ni forma única tradicional de diseño que la señale como una característica panameña tal como se nota en nuestra música folklórica y en los esquemas de bailes, por tomar lo más conocido. No son prácticas anónimas, ni las obras sufren mutaciones, ni se pueden establecer variantes.

La creación es individual. Quizás se podría hablar de folklore urbano de los grupos que se dedican a la pintura, ateniéndonos a las reglas, porque Silvano Lora hace alusión a ellas, a sus denominaciones, creencias, lenguaje. Las prácticas que son comunes a su ejecución pictórica serían folklóricas. Sabemos que hay una conducta que pertenece al folklore de los comerciantes, de los periodiqueros, de los navegantes, de los sastres, de los agricultores... Hay de seguro una conducta que es propia de los pintores y que encajaría como práctica ya que se consideran folklóricas las prácticas que son comunes a un grupo de hombres que viven unidos entre sí por las mismas condiciones históricas, geográficas, sociales, por las prácticas de experiencia logradas por los hechos materiales y espirituales que los rodean y que han formado con ellos un patrimonio cultural colectivo que les es propio. Desafortunadamente no ha llegado a mí, tratado que ponga en evidencia tema tan importante como el que estamos tratando. La mayoría dedica sus líneas al uso de lo folklórico en la pintura. Es decir la capacidad que tiene el artista de llevar al

lienzo una manifestación folklórica pero sobre el folklore de la pintura o de los pintores, poco es lo que se dice. Hay mucho sobre diseños en las obras de artesanía, decoración, vestidos, costura, pero no pintura y este artículo de Silvano es una exposición tan inquietante como para sembrar el deseo de mirar más allá y ahondar en el alma de los que producen esas obras populares que van a formar las galerías, que son los museos, como dice Silvano Lora, donde las masas populares abrevan. Lo cierto es que hay una vida, una existencia plétórica de energía, digna de ser conocida y es ésta de la Pintura Popular Panameña que Silvano Lora nos ha puesto al descubierto.





## LA DANZA DE LOS CUENECUE: FOLKLORE AFRO AMERICANO EN AZUERO

Reina Torres de Araúz

Siendo, como es Panamá, una nación plurirracial y pluricultural es fácil comprender que aparezca en nuestro folklore un aporte importantísimo de origen africano. Mayormente explicable cuando entendemos la existencia de dos grupos de origen africano en Panamá: el afro-colonial y el afro-antillano. El primero de ellos, presente en nuestra historia desde el momento mismo de la conquista europea (en las huestes de Balboa había negros), y el afro-antillano, recientemente incorporado puesto que a mediados del siglo pasado, procediendo de las Antillas Inglesas y Francesas llegó para incorporarse a los trabajos del ferrocarril y luego a las empresas canaleras. De ellos, es el grupo afro-colonial el que ha dejado una impronta imborrable en nuestro folklore. Esta huella se adivina en el ritmo y en los movimientos de los bailes en todo nuestro territorio pero aparece particularmente definida en las danzas propias de las zonas históricas de este grupo como lo son la costa de Colón, Darién y el Archipiélago de Las Perlas.

No era pues, de esperar encontrar en la Península de Azuero, zona típicamente hispano indígena, una danza con características africanas tan definidas.

Manuel F. Zárate clasifica esta manifestación folklórica del Zaracundé y Cuenecué, como una "danza"<sup>(1)</sup>. Según investigaciones propias esta danza tiene 40 años que "no sale", es decir que no es bailada en las oportunidades tradicionales en que se hacía. Sabemos que una cultura persiste mientras un ser humano guarde el conocimiento de algunos de los elementos

---

(1) Zárate, Manuel F.: Tambor y Socavón "Cuadro Sinóptico de los bailes y danzas que tienen o han tenido vigencia en Panamá" Danzas Montezumas, Gran Diablos, Diablitos, Bozales o Cuenecúes, (293-294)

culturales que la componen. El estudio de esas pervivencias es justamente lo que Imbelloni ha llamado el folklore,<sup>(2)</sup>. En este caso de la danza de los Cuenecué, Zarcundé o Negros Bozales, ésta no ha muerto realmente, pues algunos informantes pueden dar testimonio de ella e incluso, como en el caso de Miguel Leguísamo, anciano de 70 años, pueden revivir los movimientos y figuras de la misma así como repetir las estrofas del canto. Aún más, este informante se encuentra ahora mismo en la laudable tarea de transmitir a grupos de proyección folklórica el conocimiento de las mismas con el fin de revivirla y hacerla conocer, sino en su contexto circunstancial propio, por lo menos en los festivales folklóricos nacionales. Los informantes consultados son todas personas mayores de 60 años y oriundos de la región de Azuero. Todas las vieron bailar en su niñez y juventud.

Era una danza propia del martes del carnaval y era bailada por individuos racialmente negros o tal vez por mulatos o zambos. La presencia del grupo racial negroide en esta zona caracterizada por el grupo humano hispano indígena se explica por la institución colonial de la esclavitud. No hay duda alguna de que la danza de los Cuenecué presenta las características rítmicas de la música africana. El único instrumento musical utilizado es el tambor<sup>(3)</sup>. Particularmente sugestivo es uno de los nombres dados a la danza: negros bozales, o sea el negro no asimilado aún a la cultura hispana, el negro que aún no habla bien el español. En los otros nombres de la danza, Cuenecué y Zarcundé, como también en la versificación del canto aparece el ritmo semántico, del que habla Fernando Ortiz.

- 
- (2) Imbelloni, José: Concepto y Praxis del Folklore como ciencia. "Si queremos distinguirlo por su objeto o —mejor dicho— por el mecanismo que ha determinado el objeto, diremos que el Folklore es el estudio de las supervivencias (survivals) que en castellano llamaremos con mayor propiedad las pervivencias (58)
- (3) Ortíz, Fernando: Africanía de la música folklórica de Cuba. "Indudablemente, el elemento predominante en la música africana es el rítmico". Todas las expresiones de los negros africanos, la palabra, el recitado, el verso, el canto, el coro, el instrumento, la orquesta, y la danza, están unidas por un fortísimo e inescapable encadenamiento de ritmos (252)



Representación actual de los Cuenecué Festival del Corpus Christi, Los Santos, 1975

En su obra *Tambor y Socavón*, un clásico de la folklorología panameña, Manuel F. Zárate ha dicho: “En todos los países americanos que antes mencionamos, estas danzas y comparsas son aspectos o resultados de algo más básico: la organización social de los que puede llamarse la sociedad o hermandad congo, que antaño tuvo existencia y función real, y hoy es más bien solo tradición o simbolismo”. Es muy probable que detrás de esta danza Cuenecué haya también algo de la organización, del tipo de “hermandad” como la de los Congos.

Según mis informantes salían estos “zaracundé” de la Plaza de Jesús de la Calle Abajo en la Villa de Los Santos. Formaban en dos filas y el vestido consistía en ropa harapienta que cubrían con un faldellín hecho con hojas de tallo de plátano, secas. En la espalda llevaban un “motete” (canasta grande) lleno de calabazos. Usaban máscara hechas con “majagua” (tela de corteza); uno de los personajes llevaba una escopeta, y otro, un tambor.

Según Domingo Domínguez, eximio cultor del folklore musical panameño y oriundo de Chitré, en Azuero, los “negros bozales o Cuenecué”, antes de salir iban donde el alcalde a sacar un permiso para matar un gallinazo, permiso que les costaba B/25.00. Este gallinazo era puesto en cruz, con las alas abiertas, y llevado adelante del grupo, a modo de estandarte.

Los personajes de esta danza eran los siguientes:

**Mamán Grande:**(Mamá grande). Usualmente era un hombre que se vestía con vestido femenino.

**Pajarití:** Era el “mayordomo”, el que mandaba y llevaba la “voz adelante” en el canto. Es quien lleva la escopeta.

**Barranca Cerro**  
**Francisco Javié**  
**Francisquié**  
**Acabacontó**  
**Atropella y pasa**  
**Muchachitón grande**

Para los que conocemos los bailes de los “Congos”, de Panamá, nos es fácil establecer una correlación inmediata entre algunos de sus personajes. Por ejemplo, según Manuel F. Zárate, Barrecontó personaje del “Congo”, “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”. La equivalencia aquí sería “Acabacontó”.

El tambor (en este caso uno solo, se trata de un grupo que avanza y no un conjunto instrumental), un “cantante” (cantante que entona la melodía y dice las frases claves que el coro deberá repetir) y el coro, características propias de la música africana que perduraron en esta región de América, aparecen también en esta danza. Pajaritié el “cantante” llevaba la voz, secundado por el coro. Parece que el texto que a continuación se presenta se refería a las briznas o semillas irritantes que se les pegaban en los pies a los negros bozales cuando andaban huidos por el monte. También hay una variante del texto que hace referencia a la picadura de las hormigas:

**Pajaritié:** Zaracundé, Zaracundé

**Coro:** Que te pica el pié

**P.:** Zambulle alalaia (Zambúllete al agua)

**C.:** Cueneucú

**P.:** Zaracundé

**C.:** Que te pica el pié

**P.:** A la pica pica

**C.:** Picaría

**P.:** A la pica pica

C.: Picaré

O.: Sacurí la camisa

C.: Sacurí

P.: Sacurí el calzón

C.: Sacurí

En el desarrollo de la versificación se observa claramente el ritmo semántico, la adecuación de las palabras al ritmo que predomina en la danza.

Una variante de esta parte dice así:

P.: Hormiga me pica

C.: Sacurí

P.: Sacurí la camisa

C.: Sacurí

El informante de esta variante fue Domingo Domínguez.

El cambio de ritmo dentro de una misma obra musical, típico de la música afro-americana se hace también presente aquí, a continuación de la versificación anteriormente presentada. Parece que este cambio de ritmo corresponde al inicio de un nuevo tramo en el avance del grupo. El texto es simple y repetitivo.

P.: Cholito

C.: Donde estás tú

Luego de haberse desplazado un rato la columna de “negros bozales” con este ritmo, Pajaritié hace, con su escopeta, un disparo al aire. Los otros negros del grupo se esparcen y se esconden entre la gente que los observa. En estos movimientos se les caen los calabazos que llevan en el “motete”. La gente del pueblo, que observa la presentación, los recoge y se los coloca nuevamente en el “motete”.

Uno de los momentos de la danza es cuando Pajaritié comienza a llamar individualmente a cada uno de los miembros del coro, y se realiza el siguiente diálogo rítmico:

P.: Francisquíé

C.: ¿Qué manda usted?

P.: Que tu mamá te va a vendé

C.: ¿Y eso por qué?

P.: Porque no sabéis molé

C.: Aunque no lo sepa, lo aprenderé

En esta parte del canto se observa claramente retratado el tema de la esclavitud y las labores típicamente de la zona agrícola que este grupo esclavo debió haber desempeñado.

Otro momento interesante de la danza es cuando Pajaritié llama a Mamán Grande, para preguntarle acerca de sus hijos. En este diálogo se perfila la figura matriarcal tan típica en el folklore de los grupos negros de Panamá y que aparece magistralmente representada en las figuras de la Reina Conga y de la Reina de Guinea, personajes de los bailes “Congos”.

El texto en este momento es el siguiente:

**Pajaritié:** Mamán grande

**Mamán Grande:** ¿Qué manda usted?

**Pajaritié:** ¿Cuántos hijos tiene usted?

**Mamán Grande:**

Yo tiene Pajaritié  
Yo tiene Francisco Javié  
Yo tiene Barrancacerro  
Yo tiene Acabacontó  
Yo tiene Atropella y pasa  
Yo tiene Muchachitón grande

**Pajaritié:** ¿No tenés más ná?

**Mamán Grande:** Más Ná

Como último momento de la danza, Pajaritié llama nuevamente a cada uno de sus hermanos para interesarse por sus trabajos agrícolas. El canto dice así:

P.: Francisco Javié

**Francisco Javié:** ¿Qué manda usted?

P.: ¿Qué tenés sembrá en la monté?

**Francisco Javié:** Yo tené sembrá la yuqué  
Yo tené sembrá el ñame y una  
cantarita (aquí se hace entonces un ruido onomatopéyico de agua dentro de un cántaro)

P.: Callá, callá que hay forastié

Este último texto es particularmente ilustrativo de la deformación idiomática para conseguir el ritmo característico de la danza. Al terminar este momento, que se ha llevado a cabo en una esquina de la calle, como todos los otros, viene otra vez el cambio de ritmo para proseguir un nuevo tramo de su recorrido:

P.: ¿Cholito, dónde estabas tú?

C.: ¿Cholito, dónde estabas tú?

La importancia de esta danza para un estudio de nuestro



folklore está, consideramos, precisamente en la pervivencia de rasgos de origen africano en una zona que no fue la que más se destacó por el grupo humano racialmente negroide. Sin embargo, el contenido de esta danza pareciera indicar que los esclavos llevados a esta región por los hispanos o criollos hacendados llevaron consigo también los mismos grupos de hermandades o cofradías que aún hoy permanecen tan bien definidas en la costa de la Provincia de Colón. En esta última región, donde el grupo afro-colonial, aislado por centurias, pudo conservar mejor sus características raciales y culturales, se ha dado como monumento folklórico el maravilloso poema musical y coreográfico conocido como "Los Congos". En Azuero, donde el grupo negroide se desdibujó rápidamente por el mestizaje, no logró tampoco, mantener los sistemas de hermandades, pero sí, como lo demuestra la danza de los Cueneucú, una manifestación folklórica que recuerda su presencia histórica en esta región panameña.

## INFORMANTES

Domingo Domínguez, oriundo de Chitré, Provincia de Herrera,  
(Península de Azuero).

Miguel Leguísamo, oriundo de Los Santos, Provincia de Los Santos.

Rubén Villalaz, oriundo de Los Santos, Provincia de Los Santos.

Delfina Casto de Vega, oriunda de Los Santos, Provincia de Los Santos.

Carmen Villalaz de Moreno, oriunda de Los Santos, Provincia de Los Santos.

## BIBLIOGRAFIA

Garay, Narciso **Tradiciones y Cantares de Panamá**, Bélgica, 1930

Imbelloni, José **Concepto y praxis del folklore como ciencia**.  
Editorial Humanior, Buenos Aires, 1943

Ortiz, Fernando **Africanía de la música folklórica de Cuba**.  
Universidad Central de Las Villas, La Habana, Cuba,  
1965

Zárate, Manuel F. **Tambor y Socavón**, Panamá, 1968

## ANOTACIONES SOBRE EL BAILE

por Lila Cheville

Traducción de Zoraida Brandao.

Durante las últimas décadas ha habido un renacimiento en el interés y entusiasmo por los bailes folklóricos alrededor de todo el mundo. Investigadores de bailes, departamentos e institutos de folklore han aumentado grandemente sus estudios relacionados con el papel del baile en la sociedad, lo mismo que en el análisis de las normas para los movimientos, de tal manera que los bailes puedan ser recreados en el futuro. Las descripciones de los bailes deben ser precisas, detalladas y correlacionadas con una fuente musical para que puedan ser útiles. A veces una descripción detallada no es necesaria, especialmente para los investigadores en áreas que se relacionan entre sí; pero para el bailarín estas descripciones son esenciales.

Mirando hacia América Latina una gran parte del mundo sólo conoce aquellos bailes tales como la rumba, la samba, el merengue, que han sido adoptados en los repertorios populares de salones de bailes. Pocas personas se dan cuenta de la variedad y riqueza de los materiales de baile, de los cuales se desarrollan los mismos. El número de bailes folklóricos en los países latinoamericanos, excluyendo México quizás, los cuales han sido totalmente anotados con exactitud, pocos hay comparados a los países de Europa. Descripciones inadecuadas o insuficientes impiden mayor investigación, evitan grupos recreacionales que debieran gozar de estos bailes, de tener la oportunidad de conocerlos, y desaniman a los maestros de historia y geografía que deseen usar la música y el baile como ayudas de aprendizaje.

En el pasado, la encuesta sobre bailes ha sido seriamente obstaculizada debido a técnicas inadecuadas para indicar los movimientos del cuerpo. Un método completamente satisfactorio, probablemente nunca se inventará; sin embargo, los medios están disponibles hoy día, para construir archivos de bailes, los cuales llenarán las necesidades de los investigadores, grupos recreativos, escuelas y público en general.

Entre las muchas técnicas empleadas para la grabación de bailes, existen tres métodos principales en uso actualmente: descripciones escritas, fotografías y labanotación, un sistema de símbolos. Cada técnica va acompañada de sus ventajas y desventajas, pero las tres son importantes y tienen una función especial que llevar a cabo.

La historia de la notación puede remontarse a los antiguos egipcios, quienes usaban jeroglíficos para grabar bailes. Algunos estudiantes creen que los romanos empleaban un método de notación para lograr ademanes saludables. El intento más primitivo existente es grabado en dos manuscritos preservados en los archivos municipales en Cervera, España, que datan de la última mitad del Siglo Quinto (V). Por lo menos durante cinco siglos se han hecho intentos para idear un sistema satisfactorio para grabar movimientos.

En las primitivas descripciones de bailes se empleaban abreviaturas para los nombres de los pasos; por ejemplo, **r**, significaba reverencia; la **p**, significaba paso; la **d**, era un doble, la **s**, un solo. Este método suponía un conocimiento de los pasos. El primer libro donde se elaboró un intento visual hacia la notación del baile fue escrito en mil quinientos ochenta y ocho 1588, por Thoinot Arbeau, titulado **Orquesografía**. Arbeau escribió descripciones e incluyó dibujos de posiciones del cuerpo y de pasos; luego le dio un nombre a cada paso. La notación consistía en colocar estos nombres en orden de secuencia; alineados con un corto ejemplo de la melodía. Otros autores siguieron a Arbeau en cuanto a diseños básicos. Como veremos, esta técnica de descripciones escritas ha cambiado muy poco a través de los siglos.

Las limitaciones de palabras para describir los bailes y la introducción de innovaciones en los movimientos, condujeron al descubrimiento de otras técnicas. Durante el reinado de Luis Catorce XIV, época en que el baile profesional estaba desarrollándose, Feuillot publicó una fórmula de símbolos de notación. A pesar de que su sistema estaba bien organizado, no logró grabar sino un poco de las huellas y señales en el piso, un método

llamado seguimiento (tracking), el cual es aún usado hoy día. Feuillot no tenía una indicación clara del ritmo.

La necesidad de indicar un ritmo preciso condujo a sistemas basados en notas musicales, de las cuales la más acertada se usó en el Teatro Imperial Maryinsky, en San Petesburgo. No existe un modelo de este sistema. La idea de adoptar notas musicales para llenar las necesidades de notación de movimiento, ha permanecido con popularidad, pero se ha sacado en conclusión que las notas no son suficientemente flexibles para encargarse, de las muchas variaciones en los movimientos.

En mil ochocientos cincuenta y dos Arthur Saint-Leon inventó un método, combinando figuritas con un pentagrama. Las variaciones de este método obtuvieron cierto éxito y han sido usadas periódicamente desde entonces, pero tres inconvenientes han impedido su aceptación general; la tercera dimensión no puede dibujarse; se dan posiciones de descripción en vez de descripción de movimientos y es embarazoso sobreponer los números musicales.

Estos métodos primitivos de notación fueron desarrollados básicamente para llenar las necesidades de movimientos complicados que se ponían en práctica en el ballet clásico. El estudio de la danza folklórica es una manifestación del progreso del Siglo veinte XX. Descripciones precisas han aparecido sólo durante los últimos setenta 70 años y los intentos para lograr un detalle preciso, han tenido una historia más corta.

El renacimiento del baile folklórico en Europa recibió sus primeros impulsos de Suecia y Alemania, secundados por Dinamarca e Inglaterra. El extenso trabajo de Cecil Sharp fue una contribución destacada, la cual estimuló una encuesta similar en otros países. El resurgimiento fenomenal del baile folklórico durante las recientes décadas, puede atribuirse en parte a investigaciones, en parte a los esfuerzos conscientes de la gente del pueblo que sintió una pérdida psicológica y comunal, con la desaparición de tradiciones, en parte a la influencia de los poderes políticos,

deseosos de alentar la identidad nacional y los sentimientos de patriotismo y en parte al reciente desarrollo de los bailes de conjuntos profesionales o semi-profesionales, como un atractivo turístico.

## DESCRIPCIONES ESCRITAS.

La mayoría de los bailes populares son grabados con descripciones escritas que varían de un mínimo drama o pieza corta a detalles de minutos. Si el propósito del escritor es dar una impresión de colorido brillante al baile, la descripción está sujeta a los prejuicios y entrenamiento del escritor. Los errores crasos con mucha frecuencia dan buen resultado. Un ejemplo excelente es una descripción del tamborito (baile nacional de Panamá) encontrado en una corta publicación sobre los bailes populares de América Latina.

“A pesar de que el baile comienza en círculo, los bailarines no se toman las manos, pero parecen estar atados uno al otro por los codos y luchan para liberarse de sus ataduras. El hombre se encorva, se escapa súbitamente, como si estuviera movido por un resorte o sacudido por una corriente eléctrica, y luego baila al lado de su pareja. Algo de la selva se ha insinuado en el tamborito, el cual tiene una gracia más bien felina que sensual”.

Sabiendo lo inexacta que es esta descripción, cómo puede un estudiante serio confiar en las descripciones sobre los bailes de otros países, incluidos en el libro. En un texto sobre los bailes típicos en los Estados Unidos, hay otra descripción del tamborito, en la cual el baile se describe en una formación de círculo, como la cumbia con pasos del Punto.

Las descripciones del baile generalmente son escritas para dar alguna idea de la coreografía completa. En “La Danza Folklórica en Bolivia”, por Antonio Paredes Candia, el autor incluyó dibujos y descripciones del patrón de baile básico; no se incluye ninguna música ni patrones específicos para pasos o estilo corporal. En consecuencia, no es posible reconstruir estos bailes

con exactitud. Desafortunadamente, demasiados autores siguen este método.

Descripciones más exacta y completas se encuentran en el trabajo monumental de Carlos Vega, acerca de los bailes argentinos. El hace un excelente uso de pequeños dibujos para comunicar las señales en el piso y posición del cuerpo, diagramas de pies son efectivos para grabar los zapatos.

Vega también correlaciona cada sección del baile con ejemplos musicales. Aun así, sus descripciones carecen de pasos específicos y estilo corporal consecutivo, para la persona que no está relacionada con el baile. Las partituras musicales son mejores que nada, pero las grabaciones sobre cintas magnetofónicas o discos con instrumentos nativos, son muy superiores.

En los Estados Unidos hay clubes dedicados a la práctica de square dance, cuadrilla, la cual es una forma de bailes folklóricos americanos. Al mismo tiempo hay muchos otros clubes que se dedican a aprender y a practicar bailes de todos los lugares del mundo con fines recreativos. La tenacidad con que varios grupos étnicos en los Estados Unidos han conservado sus tradiciones de bailes, ha estimulado el movimiento internacional de bailes folklóricos, y la aceptación del baile folklórico como parte del programa de educación física en las escuelas. La popularidad de estos grupos ha dado origen a un gran volumen de descripciones escritas sobre el baile, directamente correlacionadas con discos grabados para el baile descrito. La Federación de Bailes de California ha tenido un éxito especial en organizar materiales de bailes para lograr la máxima claridad y brevedad. A través de los años se ha desarrollado un vocabulario de pasos, posiciones y formación para el baile, el cual acorta el número de palabras en la descripción. Al comienzo de cada texto hay un glosario de abreviaturas y términos de baile para ayudar a los principiantes. Los compases y tiempo de la música son coordinados cuidadosamente con los movimientos del baile. Normas complicadas de pasos, como aquellas que se usan en ciertos bailes balcánicos, son correctamente descritas como lo son las señales en el piso y posiciones de parejas.

Un formato standard ha sido usado repetidamente, el cual ayuda al intérprete y proporciona un modelo para nuevas descripciones. Estos bailes pueden ser reproducidos con un razonable grado de exactitud.

Cuando las descripciones escritas se presentan en forma cuidadosa, pueden ser suficientes. Son fácilmente disponibles, se pueden reproducir sin un costo alto y con poca experiencia son comprensibles para todos los bailadores que puedan leer el idioma. Por otra parte, las descripciones escritas dejan mucho que desear. Si el baile es descrito en detalle completo, la descripción se torna ilegible, una descripción demasiado larga crea al mismo tiempo muchas ambigüedades como clarificaciones. Es difícil incluir el estilo corporal, particularmente para muchos bailes de América Latina, donde la improvisación es una forma distinguida. De ninguna manera pueden las palabras señalar (notate) fielmente una actividad que implica sobre todo espacio y tiempo.

## **FOTOGRAFIA.**

Se ha dicho que una fotografía (o retrato) dice más que mil palabras, y por este motivo muchas personas se han dedicado a la fotografía. La fotografía no es la única solución pero es la única técnica más importante que tenemos hoy para grabar los bailes. Las fotografías pueden combinarse con descripciones escritas para demostrar el estilo del cuerpo de la misma manera en que los dibujos se usaban en las descripciones anteriores. Aunque todavía se usan fotos para indicar la secuencia de los bailes o aclarar (señales del piso) las fotografías deben de tomarse cuidadosamente porque aun con una serie de fotos puede ser casi imposible visualizar la secuencia si el lector no tiene conocimiento del baile. Una serie de fotos tomadas en ángulos adecuados e intervalos a través del baile pueden suplementar efectivamente la palabra escrita.

Numerosos expertos abogan por el uso de películas; esta técnica tiene muchas ventajas. La cámara es exacta, ya que ofrece continuidad mejor que ninguna otra técnica y es excelente para



notar el estilo de los bailes. La cámara o proyector pueden colocarse en movimientos lentos, lo cual es excelente para analizar los movimientos. Por este método también se anota gran cantidad de información rápidamente y por este motivo es inestimable en este tipo de trabajo.

El estudiante de baile usa las películas en el análisis de los estilos de bailes de la misma manera que el lingüístico o etnomusicólogos usan las grabadoras. La oportunidad de observar al común de las personas disfrutando de sus bailes folklóricos ocurre intermitentemente. Una película registra el evento del baile para análisis posteriores de ritmo, variaciones de estilo, modelos en el piso (floor patterns? ) y pasos básicos. Es más difícil encontrar similitudes y variaciones regionales en un baile nacional, trabajando conforme memorias o notas de bailes observados meses atrás. Películas tomadas del mismo grupo a intervalos regulares pueden demostrar cambios de estilo e influencias extrañas. Tratar de obtener películas adecuadas durante una fiesta o exhibición de baile folklórico puede resultar una frustración o ser descorazonador. El tomar películas se facilita haciendo los arreglos para que un grupo se presente especialmente para la cámara.

Con el equipo fotográfico de hoy día se puede conseguir una documentación perfecta por el trabajador que no está ni interesado ni adiestrado en los aspectos técnicos de la fotografía. La calidad de la documentación fotográfica realizada por lentes y cámaras caras y sofisticadas que pueden fácilmente costar varios miles de dólares, pero cámaras de película Kodak Instamatic y aun cámaras que cuestan menos de cien dólares son capaces de tomar —para sorpresa nuestra— buenas películas aun en manos de fotógrafos principiantes.

Aun con equipo de fotografía barato esto puede ser una imponencia para presupuestos limitados. Hay otras desventajas. A menos que se use una cámara profesional que tiene capacidad para 50 pies de rollos standard, la cámara no puede registrar un baile de principio a final. La edición y filmación debe de ser hecha cuidadosamente por alguien que esté bien familiarizado

con el baile para entrelazar la película en una secuencia continua como un todo. Tomando películas con dos cámaras puede solucionar este problema, pero significa más gastos. Desafortunadamente muchos films sobre bailes se presentan como comerciales de televisión o películas para un Club de Leones de visita. El objetivo es agrandar al visor más bien que documentar el baile y trozos del baile son tomados en una forma teatral, superficial. Tales películas tienen su lugar, pero para documentación es mejor un simple ángulo de filmación mantenido durante todo el baile. Con mucha frecuencia los films son tomados sólo de bailes de conjuntos profesionales o semi-profesionales, más bien que de grupos inexpertos, para quienes los bailes son todavía parte integral de su cultura. Estos grupos deben ser documentados para la posteridad.

Se dice con frecuencia que la cámara tiene sólo un ojo, es limitada porque no puede abarcar todas las cosas. Esto puede ser un serio impedimento. Si la cámara fotografía desde lo alto, se pierde un importante paso. Fotografiar demasiado cerca, no se puede abarcar grupos de personas; si se fotografía demasiado lejos, se elimina un detalle importante y los bailadores que están detrás de los otros, no se podrán ver. La mayoría de estos obstáculos pueden ser eliminados por alguien que conozca el baile bien y sabe en qué forma se puede filmar cada aspecto. Hay otros problemas que deben ser tomados en consideración. La filmación no debe permitirse en medio de algunos grupos. Las condiciones ambientales pueden hacer imposible la filmación.

Hasta hace poco el problema de sonido se resolvía sólo con emplear películas de dieciséis milímetros. En la actualidad los sistemas están siendo desarrollados rápidamente para la más barata cámara **super eight** que hará las películas sonoras más económicamente factibles. Estudios de televisión en los Estados Unidos están empezando a usar la **super eight** en vez de un equipo de dieciséis o treinta y cinco milímetros. Esto está estimulando la creación de muchos productos nuevos, algunos completamente profesionales, en un mercado que anteriormente era para aficionados.

Ahora es posible sincronizar correctamente sonido y película **super eight** usando equipo de varias fuentes si se emplea tiempo en aprender las técnicas.

Las grabadoras de programas en cintas magnetofónicas son usadas frecuentemente para enseñanza y documentación en todo el mundo. En el futuro, la grabación con video de movimientos simultáneos y sonidos, será útil y tal vez una técnica para trabajos científicos en el campo del baile, si aparecen en el mercado grabadoras video en miniaturas, de batería. Corrientemente el equipo es abultado, muy costoso, y requiere energía eléctrica sólida, todo lo cual milita contra él su uso en áreas rurales.

## **LABANOTACION.**

Debido al hecho de que las descripciones escritas resultan ambiguas, los films costosos y a veces inaccesibles, los bailarores y coreógrafos han sentido la necesidad de lograr un sistema exacto de notación, que grabe detalles precisos y minuciosos del baile en la misma forma que un músico graba la música.

La labanotación, cuyo nombre se debe a Rudolph Laban, quien introdujo el sistema en 1928, es ahora el método más ampliamente usado en los Estados Unidos y Europa Occidental. Es un sistema conciso, exacto, por medio del cual a los elementos básicos de las partes del cuerpo, tiempo, espacio y dinámico se le asignan símbolos claros y apropiados. La Labanotación es demasiado compleja para poder lograr transcripciones rápidas, así que otros sistemas más sencillos han encontrado una aplicación útil en trabajo de campo.

Las básicas de la Labanotación son simples, pero se requiere gran cantidad de tiempo para manejar los símbolos de patrones de movimientos complicados. La Labanotación es mejor aplicada al cuarto de inspección o al estudio donde cada movimiento puede ser analizado cuidadosamente. Los no profesionales probablemente nunca se tomarán tiempo para aprender una técnica tan complicada en fondo.

Laban creó innovaciones importantes, las cuales hicieron posible el desarrollo de su notación simbólica. Empleó un pentagrama simétrico leído de abajo hacia arriba, que claramente orienta al lector en espacio. La columna derecha indica un movimiento (apoyo de peso) para el pie derecho; la columna izquierda indica movimiento (weight bearing) para el pie izquierdo. Un rectángulo es el símbolo básico que cambia ligeramente para indicar movimientos hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados o diagonales. El pentagrama está marcado de acuerdo con tiempo y golpe o compás. El largo del símbolo corresponde al tiempo empleado en transferir el peso. Otras formas de movimiento en los cuales el cuerpo llega al suelo tales como brincos, y saltos, se muestran por espacios entre los símbolos (weight bearing). El sistema de Laban graba cada parte del cuerpo, agregando columnas adicionales. Ademanos con las piernas son grabados en el área próxima a las columnas centrales. De nuevo el rectángulo básico es usado. Columnas adicionales son hechas para movimientos de los brazos, del cuerpo, de la cabeza y de las manos. Símbolos de los movimientos de los brazos indican dirección, lo mismo que posición encorvada o extendida. Las vueltas son indicadas por un rectángulo indicando la dirección de la vuelta y alfileres que indican el grado de vueltas. Pequeñas marcas semicirculares indican cuándo los dedos del pie, el talón o todo el pie deben ser usados. Símbolos diacríticos para flexión, extensión, acento, fuerza y esfuerzo muestran estilo y calidad.

Una ventaja del labanotación es que se permite para cualquier detalle. Algunos bailes pueden que no necesiten ser notados (notated) en detalle para ser usados por los bailarores, maestros, e investigadores. Igual que con cualquier técnica, el resultado final depende de la habilidad del técnico..

La ventaja importante de un sistema de símbolos es su universalidad. Un baile de Yugoslavia, grabado por un Yugoslavo, puede ser leído y comprendido por cualquiera que conozca los símbolos. El Labanotación es conciso y accesible; este método explora nuevas posibilidades en estudios comparativos.

## CONCLUSIONES.

Las tres técnicas de notación de baile son útiles y tienen una función que ejercer. Las descripciones escritas que son completas y correlacionadas con la música son valiosas para la persona que desee recrear el baile. Las descripciones escritas pueden ser valiosas para los investigadores en otros campos que no puedan necesitar un análisis completo del movimiento. La Labanotación probablemente seguirá siendo una técnica para el bailarín profesional y el estudiante de academia. Es concisa, accesible y exacta. Los bailes pueden ser recreados fielmente por este método. Abre el paso a nuevas posibilidades para el estudio e investigación, que han permanecido cerradas en el pasado.

La fotografía es ventajosamente empleada con ambas técnicas y ésta es una necesidad para una investigación importante. Las fotos pueden llenar el vacío que hay en las descripciones escritas; pueden facilitar la interpretación del labanotación, y proporciona los recursos posibles para un análisis del movimiento. Constituyen un método excelente para simular interés entre el público en general y para usarse en aulas de clases como ayudas audiovisuales.

Es difícil predecir la dirección que tomarán los bailes folklóricos en el futuro: las presentaciones de bailes folklóricos teatrales lograrán cambiar el estilo básico y las normas para los pasos? Comenzarán los grupos participantes en presentaciones y festivales de bailes folklóricos a pedirse prestados los unos a los otros? Dónde o a quién corresponderá la responsabilidad para la enseñanza de los bailes folklóricos; a las escuelas, con grupos recreativos, con los conjuntos profesionales? Cuál es el papel de los institutos de folklore en la conservación y analización de estos bailes? A mi me parece es de urgente necesidad la documentación relacionada con los bailes populares entre las comunidades que han conservado su cultura popular... El impacto devastador de la civilización moderna con relación a culturas rurales, es bien conocido. La desaparición del baile tiende a hacerse más permanente que otros elementos del folklore, tales como el estilo del canto, mitos, supersticiones, cuentos folk, o patrones de lenguaje. Estos elementos con frecuencia persisten en una cultura, aun después de transplantadas a los barrios bajos. Los cantos folk

pueden ser preservados por una o dos personas, pero el baile es comunal y requiere participación de grupos, por consiguiente es más frágil.

Muchos países están en proceso de construir archivos relacionados con los bailes , por medio de la fotografía, descripciones escritas y labanotación. En países donde las instituciones encargadas del folklore están sostenidas por el gobierno, el trabajo se facilita. En los países que no cuentan con este subsidio, a otra institución le puede ser posible encargarse del proyecto, como el museo nacional, la universidad o la biblioteca nacional. Construir un archivo sobre bailes requiere interés, apoyo financiero y personal capacitado, que hayan desarrollado las destrezas necesarias en el baile, análisis del movimiento, y técnicas para filmación. Se espera que un creciente número de instituciones y estudiantes, comprenderán el valor de esta investigación.