

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

Dirección Nacional de Patrimonio Histórico
Instituto Nacional de Cultura

Nuestra portada:

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

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 Guarané 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 Guarané.

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 FOLKLOROLOGIA 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 México, 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. Zárate, 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, Fidias 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 inicia 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 Da 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 bioldos 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 redecilla, 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 manto 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 manto 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 danzar 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 hombreras, zapatos con grandes hebillas, y la redecilla. 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 Cacharero", 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. Unó 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 contra-productente. 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 harto 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, marchand 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, galleras, 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 convierte 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 mutuaciones, 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 pletórica 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"⁽¹⁾. 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 Cuenecué, (293-294)

culturales que la componen. El estudio de esas pervivencias es justamente lo que Imbelloni ha llamado el folklore,⁽²⁾. En este caso de la danza de los Cuenecué, Zaracundé 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⁽³⁾. 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 Zaracundé, 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.

Pajaritié: 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 “cantalante” (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 “cantalante” 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.: Cuenecué

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.: Francisquié

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 Cuenecué, 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, Feuillet 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 y 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 bailadores 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 zapateos.

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 del 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 treita 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 bailadores 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. Ademanes 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 bailadores, 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.

EL FOLKLORE COMO TECNICA EDUCATIVA*

Dra. E. Mildred Merino de Zela
Escuela Nacional de Arte Folklórico, INC
PERU

Aunque quizá la progresiva Reforma Educativa en mi Patria irá tornando obsoletos algunos procedimientos aquí expuestos, considero que el ejemplo de la selección, los fundamentos del empleo del folklore en la Educación y la aplicación de las diversas unidades folklóricas a las varias materias educativas son válidos no sólo para la Escuela en general sino susceptibles de una reorientación aplicable a la nueva Escuela Peruana.(1)

I. QUE ES EL FOLKLORE

Inicialmente definiremos el folklore como aquella parte artístico-tradicional de la cultura que expresa los sentimientos, ideas y comportamiento del Hombre; es decir, su cultura espiritual, por medio de la literatura oral, música y danzas.

El folklore es patrimonio, fundamentalmente, de las clases campesinas (folk) y más populares de las clases urbanas; es, pues, básicamente a ellas que nos referiremos, aunque estos principios pueden generalizarse a todos los grupos de cultura tradicional.

En el presente trabajo nos detendremos especialmente en algunos de los diversos géneros de la literatura oral **narrativa** que, como recordaremos, consta de cuentos, mitos, leyendas, fábulas, casos y anécdotas, y **versificada**: refranes, dichos, adivinanzas, trabalenguas, poesía, brindis, apodos, "insultos", fórmulas verbales: de pleito, amiste, saludo, despedida, de juegos, etc. y oraciones; y de música solamente nos referiremos a las canciones, o sea a su texto literario (2).

* Agradezco a la Sra. Dra. Martha Hildebrandt, Directora del Instituto Nacional de Cultura, la autorización que me ha concedido para concurrir a este Congreso.

(1) Esta exposición es un resumen de nuestra cátedra en los cursos vacacionales de Perfeccionamiento Magisterial, especialidad de "Folklore y Educación" que desde 1968 venimos impartiendo en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, a cuyo alumnado agradecemos su aporte a la discusión del mismo.

(2) Un ejemplo de la aplicación de las danzas puede derivarse de nuestro "Significado histórico del folklore coreográfico peruano", Lima, PUC Instituto Riva Agüero.

A fin de hacer más comprensible y breve nuestra disertación, le daremos una forma esquemática, susceptible de ampliarse en otra oportunidad.

II. EL FOLKLORE EN LA EDUCACION.

El paso inicial del maestro es capacitarse teóricamente en los fundamentos de la ciencia del Folklore; luego recopilar, clasificar, analizar y aplicar a la Educación el material recogido. En este camino largo pero hermoso, le ofrecemos nuestra ayuda.

El folklore puede emplearse en la Escuela, especialmente en la Educación Primaria o primeros grados de la Educación Básica, (3) con triple finalidad: a) Formativa, b) Informativa, c) de relación con la Comunidad; o dicho de otra manera, en función de: 1) el maestro, 2) el alumno, 3) la Comunidad.

1) El folklore en función del maestro: El Profesor debe conocer la vida espiritual de la comunidad en que se enclava la escuela, tanto como su realidad física y material; así adecuará su enseñanza hacia esas realidades y normará su actitud magisterial y humana hacia el pueblo. El folklore, al permitirle conocer la intimidad de éste, le facilitará su comprensión de los padres de familia y, por supuesto, de su alumnado; compartirá su vida.

Al conocer y comprender sus narraciones, música y danzas, deberá analizar su contenido y significado y llegará a captar sus Valores, relievarlos y emplearlos en su labor educativa.

El maestro debe conocer la cultura tradicional del pueblo, como base fundamental para adentrarle la cultura universal de que es portador oficial.

Ya el maestro acepta como principio educativo la enseñanza

(3) Ya nos hemos referido al folklore como procedimiento educativo de la primera edad del niño, en el Cap. VI "Función del folklore en la educación infantil" de nuestro "El Tipo "Cuentos de Fórmulas. Folklore del Perú", Lima, PUC Instituto Riva-Agüero, 1972, pp. 79-85.

a partir de la lengua materna (educación bilingüe); desde anteriormente preconizaba el fundamento en el ambiente físico local y regional ¿cuándo llegará a completar la necesaria trilogía con la aceptación de la cultura tradicional como base sobre la cual deban afirmarse los subsiguientes conocimientos y acciones educativas?

2) El folklore en función del alumno: Generalmente el niño encuentra en la escuela un mundo completamente diferente de su medio ambiente y esto le produce un desajuste con su hogar y con la comunidad. Se siente un ser disminuido, ignorante, proveniente de un medio ignorante —así se le manifiesta—, que diariamente ingresa a otro mundo, la Escuela, donde todo es superior, bueno y sabio - se le dice.

Pero mediante el folklore que el alumno conoce, se le puede hacer sentir que él también tiene una sabiduría que podrá llevarla a la Escuela. La base cultural del alumno es su conocimiento del medio ambiente espiritual, físico y material de su pueblo; podemos hacerle comprender que sus conocimientos serán aprovechados en cuanto valiosos y que de él depende mostrar el valor que tienen, si reflexiona sobre ellos para su adecuada exposición y aprovechamiento.

A su vez el maestro tomará los materiales folklóricos de que es portador el niño, para la formación e información del escolar.

3) El folklore en función de la Comunidad: Muchas veces, por diferentes motivos, la Escuela significa una institución antagónica a la comunidad. El folklore es uno de los mejores medios para unirlos. El poblador se sentirá vinculado a la escuela si escucha en sus patios o aulas las canciones de su pueblo; si ve en sus aulas y colecciones los bienes y productos de su comunidad; o recibe una apreciación o consejo acerca de ellos; si constata que en las fiestas escolares también son apreciados los instrumentos musicales, el arte local, si él es llamado para enseñar una danza o una técnica artesanal o simplemente para que muestre a la comunidad escolar el producto de su labor —y seguimos hablando del folklore y el arte popular— sea una técnica, un vestido típico, un objeto

artesanal. El padre de familia comprobará que mediante su colaboración la escuela podrá participar en las costumbres y fiestas tradicionales de la comunidad (limpiacequia, cosecha, trilla, marcación del ganado, chaco, techa-casa, fiesta patronal, etc.; a ellas llegará la escuela pero con una nueva actitud para extraer sus enseñanzas desbrojando lo negativo que hallare luego de imparcial reflexión crítica, examen y discusión realizada en conjunto por maestros y alumnos.

Hemos dicho que el folklore puede emplearse con triple orientación, función o finalidad. Veámoslo de otro punto:

a) **Formativa:** se refiere a la educación del alumno.(4) La escuela no solamente va a formar el intelecto del niño, sino su carácter, su personalidad; requiere, por tanto, una base espiritual de la cual parta para desarrollar sus potencialidades, iniciativas e intereses. Esa base es, indiscutiblemente, los valores grupales, los principios de su comunidad.

Luis E. Valcárcel, el patriarca de la Antropología peruana, señalaba ya que los diferentes “órdenes de actividad cultural” tienen valores que les son propios. Es a ellos que el maestro se referirá: los conceptos y aspiraciones que tiene la comunidad referentes al bienestar, justicia, orden, bien, honor y prestigio, divinidad, verdad, perfección, belleza, solidaridad, cosmovisión. No serán principios explícitos que se le mostrarán; será tarea del maestro descubrirlos; y una vía segura será el extraerlos del folklore de la zona. No olvidemos que estamos hablando de la cultura tradicional, la cultura muchas veces encubierta. Pero hay valores como la libertad, el bien social, la igualdad, la fraternidad, en que debemos igualmente formar al niño.

No sólo los valores formales se encuentran subyacentes en el folklore; también detalladas normas morales y de

(4) Nos referimos a los objetivos educativos e instructivos separadamente, por necesidad de la exposición del tema, no porque consideramos que se hallan aislados uno del otro.

comportamiento que tienen que ver con la coexistencia grupal surgirán del análisis de los textos y de la realización del hecho folklórico.

Del examen de los materiales brotarán los ideales de acción, los ejemplos del heroísmo —no los del gangster, de la violencia o del triunfo fácil— y de solidaridad, bondad, de la justicia en defensa de los pobres y desamparados; los antiguos valores religiosos: del deber, del servicio, piedad, amor, sacrificio; el criterio estético del grupo - lo que no impide que hagamos conocer y apreciar al educando también los valores del arte clásico y moderno.

Como la aplicación del folklore demanda el conocimiento previo de las unidades folklóricas y sus análisis subsiguiente, requiere el concurso activo del niño como informante y recopilador, hará de él el sujeto activo, no pasivo, que la educación requiere; “participará” en el proceso educativo, en la amplia acepción de la palabra.

b) **Informativa:** se refiere a la **instrucción** del alumno. El folklore es un valioso auxiliar para la enseñanza y el aprendizaje, facilita tanto la labor del maestro como el esfuerzo del educando. Aquí se cumple admirablemente el “enseñar deleitando” a que también se refiere la distinguida etno-musicóloga venezolano-argentina Isabel Aretz.

El folklore coadyuva al aprendizaje. Además de servir de “Centro de interés” - como lo señalaran previamente Ismael Moya(5), Isabel Aretz(6) y Clara Passafari(7) - y en el Método de “proyectos”(8), podemos usarlo con diversas técnicas educativas,

(5) Didáctica del folklore, Argentina, Ed. Schapire, 1a. edic. 1948.

(6) Manual de folklore venezolano, Caracas, 3 Bibliotecas Popular EL DORADO, 1a. edic. 1956.

(7) Folklore y Educación, Buenos Aires, Estrada, 1a. edic. 1969.

(8) Documento 3 del V Simposio Nacional de Tradición y Folklore Argentinos, Cosquín 1967. (Transcrito por C. Passafari, op. cit. p. 44-45).

para ejemplificar, motivar, amenizar observar, analizar, afianzar conocimientos, caracterizar y como ayuda mnemotécnica a puntos específicos de las diversas asignaturas del programa de la Educación Básica y Primaria.

Citaremos posteriormente algunos ejemplos que faciliten la comprensión de cada una de ellas.

c) De relación con la Comunidad: Los elementos folklóricos a utilizarse pueden pertenecer al folklore local, regional, nacional y mundial; mediante ello, además de la misión integradora del niño en la comunidad local y nacional, lo orientaremos hacia los sentimientos de la fraternidad humana, por encima de los límites políticos de los pueblos. Entenderemos que esa delimitación por países se hace como medio de organización, no de separación de los hombres. Y “la responsabilidad de impartir una enseñanza de carácter nacional”(9) no está reñida con ese procedimiento.

Sabemos que el folklore proporciona la “oportunidad de fortalecer los vínculos sociales con alegría y regocijo”(10); así fortalecerá los círculos comunitarios en que se desarrolla el niño, a partir de su pequeño hogar-escuela, pueblo, región, nación, universo.

Verdad que se habla en los tiempos actuales de la “alineación” del folklore, aduciendo que la mayor parte de las manifestaciones artístico-folklóricas son motivadas por la postración social; este tema será motivo de discusión con los alumnos de los grados superiores, pero entendamos que, en realidad, todos los productos culturales son consecuencia de las condiciones socio-económicas y culturales predominantes e, inclusive, determinadas por el medio físico o habitat, desde los comienzos del género humano.

(9) Aretz op. cit. p. 216.

(10) Informe Jorge y Margarita Osterling, 1971.

A medida que los niños sean mayores, conjuntamente con el maestro irán analizando los materiales folklóricos para descubrir cómo es nuestro pueblo; lo que sabe, cree y piensa; lo que siente y anhela, teme y espera; sus tensiones y problemas, sus proyectos y esperanzas; obtendrá otro conocimiento de aquello que aprendió espontáneamente durante su infancia. Lo que alegra las horas de descanso del pueblo, lo que educó inconscientemente al niño será seleccionado de acuerdo a los intereses educativos y nos llevará a la comprensión y respeto de la Comunidad; será un nexo, un vínculo entre la escuela y la comunidad.

En el folklore debemos ver, asimismo, cómo la fortaleza cultural del pueblo ha resistido, opuesto y denunciado esas opresiones de la "dominación" y el "colonialismo", la explotación a que se le tenía sometido espiritual y materialmente; basta "saber ver" los temas folklóricos sean textos orales o coreográficos. Las canciones de la trilla de Angasmayo publicadas por José María Arguedas(11) en 1953, pueden ser consideradas en este tiempo la más auténtica canción de "protesta". El clamor por el reconocimiento de "los derechos humanos" está latente en los textos folklóricos; un análisis de "El sueño del pongo"(12) sirve admirablemente a esos fines.

Educar es ir mejorando el ser y a través del hombre a la sociedad, pero no el cambiarlo totalmente, eso sería robar, raptar, suplantar al hombre; educar es transformar en colaboración, desarrollando sus potencialidades, no hacerlo a la manera de los conquistadores destruyéndolo todo para imponer lo suyo; comunicaremos la ciencia moderna partiendo del saber tradicional del pueblo.

Nunca será demasiado insistir con el profesor que evite ridiculizar y mofarse del espíritu nativo, de sus creencias y

(11) Folklore del valle del Mantaro. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. Folklore Americano, Lima 1953, No. 1, pp. 101-293.

(12) José María Argüedós, Lima, Ed. Salqantay, 1965, 19 p.

costumbres, de los valores y normas culturales del grupo - un examen detenido de las nuestras “urbanas”, “civilizadas”, encontraría también motivo suficiente para ello, como lo son algunas de los pueblos más desarrollados”—. No se trata de que el educando dude y se avergüence de su cultura tradicional, sino de basarse en ella para lograr una “comunicación” íntima, profunda con el educando y su comunidad familiar y local, que permita avanzar hacia los más codiciados logros educativos.

III. EL FOLKLORE COMO TECNICA EDUCATIVA.

Hemos dicho que es posible aplicar el material folklórico como diversas técnicas educativas; veámoslo:

1. **Ejemplificar:** Si vamos a ocuparnos de los sentidos podemos comenzar con el conocido refrán “Ver, oír y callar, quien del mundo quiere gozar”(13), el cual menciona ya tres de los sentidos.

Quisiéramos aclarar que, a pesar que citamos constantemente al niño, se nos debe entender más bien que nos referimos al escolar en general, aunque es necesario escoger los textos apropiados para los jóvenes y adultos, pues consideramos que el folklore es también aplicable a la educación de adultos. Pongamos un ejemplo, para tratar igualmente de los sentidos:

“Cinco sentidos tenemos
y los cinco precisamos,
pero los cinco perdemos
cuando nos enamoramos”.(14)

2. **Motivar:** “¿De qué color fue el caballo blanco de San Martín? ” Advinanza burla” refiriéndose al cruce de los Andes del “Protector del Perú”.

(13) La “prudencia” en él implícita nos muestra que no van separadas la información y la formación, la instrucción y la educación.

(14) Canción de Ayacucho; texto proporcionado por el distinguido charanguista Prof. Jaime Guardia.

3. **Amenizar:** Al hablar de la aviación o de los adelantos espaciales, comparar con el desconocimiento de siglos ha, que se desprende del antiguo versesito o copla:

“Para subir al cielo
se necesita
una escalera grande
y otra chiquita”.

4. **Análisis:** La cordillera de los Andes es una masa abrupta de altas cumbres y sus estribaciones. Una versión de la leyenda de la “Achiqué” cuenta cómo al caer la bruja de las alturas a que se había elevado, se estrella en el suelo y sus huesos dan lugar a la cordillera. Analizar el por qué de la comparación implícita (irregularidad de los huesos, largo, altura y forma de los picos y montañas a semejanza de los huesos).

5. **Afianzamiento:** Para curar el resfriado decimos al alumno la necesidad de abrigarse, mantener una temperatura conveniente o guardar cama. Recordarles la “receta” implícita en el antiguo canto infantil, que asimismo indica que el dolor es un grado mayor del resfrío, un síntoma de la gripe:

“Tengo una muñeca vestida de azul
con zapatos blancos, vestida de tul;
la saqué a la calle, se me constipó
la metí a la cama con mucho dolor...”

6. **Caracterización:** Las adivinanzas son magníficas ayudas; por ejemplo:

“Tablita sobre tablita
hay un negrito en camisita”.

Nos permitirá diferenciar las varias partes de los frutos, en este caso el pacay, con su “tablita”-vaina: epicarpio; “negrito”-pepa: semilla y “camisita”-comida: mesocarpio.

7) **Ayuda mnemotécnica:** Un ejemplo de las matemáticas tradicionales para los escolares del primer grado, en el aprendizaje de la suma es la conocida randa infantil:

"Dos y dos son cuatro	$2 + 2 = 4$
cuatro y dos son seis	$4 + 2 = 6$
seis y dos son ocho	$6 + 2 = 8$
y ocho dieciséis".	$(8) + 8 = 16.$

Como vemos, solamente tendremos que "racionalizarla" con ellos. Y continúa:

"Brinca la **tablita**
yo ya la brinqué,
bríncala tú ahora
que ya me cansé".

Decirles que usualmente se llama "Tablas" a estos resúmenes que facilitan la memorización y consulta de las cuatro operaciones.

Para "Lenguaje", nos ayudará a diferenciar ambos sentidos de la misma palabra "tablita" de los ej. 6 y 7.

IV. APLICACION FOLKLORICA EN LAS ASIGNATURAS ESCOLARES.

Vamos a tratar de demostrar que si analizamos el material que hemos recopilado, es factible hallar y seleccionar variados ejemplos para diferentes puntos de las asignaturas del programa escolar.

1) **Botánica:** Diversas leyendas explican por qué tienen las plantas determinadas características; cómo y por qué se les dió ese nombre; las muchas creencias que existen sobre ellas (lo que nos dará la oportunidad de confrontarlas con los conocimientos científicos y según ellos ratificarlas o rechazarlas). Los nombres

de flores y árboles son citados con frecuencia en las canciones; recordemos la danza-canción “Phallichay”, flor de color cardenalicio, del Cuzco, que se ha divulgado ampliamente en Lima mediante los “Conjuntos Folklóricos” que nos visitan y aquellos “residentes” en la Capital. —Formó asimismo parte del programa de danzas enseñadas en la antigua Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, hoy Escuela Nacional de Arte Folklórico, dependiente del Instituto Nacional de Cultura que dirige la prestigiosa lingüista peruana Dra. Martha Hildebrandt.—

“No hay que pedirle **peras al olmo**” o “Bueno es **culantro** pero no tanto” y refranes similares nos permiten hablar de los productos generalizados en el país y de su empleo.

Las adivinanzas:

“**Torón** que anda
jil que camina,
burro será
quien no lo adivina”,
nos introduce o a la yerba medicinal o a hablar sobre los asnos y su alimentación.

“Capita sobre capita,
capita de rico paño,
que no lo adivinarás
ni en un día ni en un año”

nos describe la raíz comestible, cebolla.

En Lima seguramente que la flor del Amancay permitirá extenderse sobre las diversas partes constitutivas de una flor, pues los alumnos sentirán curiosidad acerca de la que oyen nombrar a través de la conocida “Pampa de Amancaes” o de la tradicional celebración —ya suprimida lamentablemente— conocida como la Fiesta de Amancaes, que se perennizó en la literatura costumbrista y en la acuarela de Pancho Fierro, nuestro colonial pintor mulato.

Existen numerosas danzas peruanas que miman las diversas fases del trabajo agrícola, como "La hija" para la cosecha del maíz; bailes como el "Chancachuño".

Es regla conocida que la enseñanza debe partir de la flora local; tenemos en el Perú, en el Departamento de Huancavelica, un magnífico juego, de los trece recogidos por el joven Félix Bautista Urruchi, en tesis presentada en la ya citada Escuela Nacional de Arte Folklórico, que me honro en dirigir⁽¹⁵⁾. Se llama "Waylin-waylin Kikiriki" (waylin: balanceo) y representa mediante los niños, a las plantas y leñadores que extraen a las plantas desde la raíz, mientras el canto del gallo marcará cada hora. Mediante el diálogo que se entabla entre el niño-árbol y el leñador que pretende arrancarlo, se expresan las características que aquellos tienen, es decir, se despliega el conocimiento que tiene el campesino de su flora.

Hablar de la "aplicación" del folklore significa también que sobre un texto puede hacerse las variaciones que la iniciativa e imaginación de escolares y profesores permita. Así este juego nos da la oportunidad de hacerlo extensivo a animales, vegetales, flores, minerales, etc. o sea a todo aquello que podamos caracterizar enumerándolas, definiéndolas.

Nuevamente el precepto de "Enseñar deleitando".

El uso de los materiales folklóricos puede continuar de este modo en las diversas asignaturas escolares, formación artística infantil y recreación escolar, pero por limitaciones de espacio lo dejaremos para otra ocasión.

La necesaria brevedad de este escrito nos impide referirnos a otros valiosos trabajos cuya bibliografía no es bueno omitir, por lo cual los cito a continuación:

(15) "Los juegos folklóricos huancavelicanos de Acobamba y la Educación, Lima 1973, 97 p. illus. Tesis para optar el título de Profesor de Folklore, especialidad Canciones y Danzas. He solicitado al INC su publicación.

ALMEYDA, Renato. Manual de coleta folklórica. Río de Janeiro, Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1965, 217 p. (Ver: Introdução "II. Uma palavra aos professores primários").

ARGUEDAS, José María. "El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo". Folklore Americano, Lima 1954, No.2, pp. 5-9. (Ver: "El folklore y la educación básica; con referencias a su aplicación en el Perú")

"El cuento folklórico como fuente para el estudio de la cultura"
En El folklore como ciencia. Lima, Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, 1965, pp. 14-18 mim.

CARVALHO NETO, Paulo de, Folklore y Educación. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, 315 p.

CORTAZAR, Augusto Raúl. Folklore y Literatura. Buenos Aires, EUDEBA, 1964, 125 p. (Especialmente recomendable para los profesores de la especialidad).

MERINO DE ZELA, E. Mildred. "Fundamentos del profesorado de canciones y bailes peruanos". En El Folklore como ciencia. Lima, Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, 1965, mim. pp. 31-33. Publicado también con ligera revisión, como "The National School of Peruvian Music and Folkdancing" en: ETHNOMUSICOLOGY, Middletown, Conn. USA, Jan. 1967, vol. XI, No. 1, pp; 113-115.

TORNER, Eduardo M. El folklore en la escuela. Buenos Aires, Losada, 1965, 176 p.

VALCARCEL, Luis E. "Palabras del Ministro de Educación Dr...." En: "10 charlas sobre Folklore". Lima, Ministerio de Educación Pública, 1946, pp. 49-50 mim. (Trata de la importancia especial del conocimiento por los maestros, del folklore nacional).

En nuestra "Bibliografía del folklore peruano" (Arguedas, J. M., Merino de Zela, E. M., Angeles Caballero, C.; México, Comité Interamericano de Folklore, 1960, 186 p.) el Cap. 13 "Folklore y Educación" contiene asimismo, una detallada relación de trabajos peruanos sobre el tema.

BREVE RESEÑA DEL FOLKLORE

EN COSTA RICA

por Emilia Prieto

Señora Presidenta del Primer Congreso del Folklore Panamericano,
América y Europa, señoras y señores:

Mucho me complace dirigir un saludo atento y expresivo a todos los aquí presentes, a los compañeros panameños y delegados de otros países, que han venido a tomar parte en este gran evento de la cultura y, al mismo tiempo, agradezco muy sinceramente la invitación para asistir a tan significativo e importante Congreso.

Ante la gran riqueza folklórica de lo expuesto en las intervenciones de los que me han precedido en la palabra y nos han informado de las realizaciones alcanzadas en sus respectivas naciones, comprendo que lo que yo pueda decir con relación a Costa Rica es poco y lo que nos falta por hacer en el vasto campo de las manifestaciones populares auténticas nuestras, es mucho y muy considerable.

Al final de estas palabras me permitiré agregar —por creerlo oportuno y necesario— algunas recomendaciones u observaciones, con el propósito de contribuir modestamente y según mi experiencia, a una mejor forma de planeamiento y orientación en el trabajo investigativo ya que, siendo como es —complejo y relativamente moderno el estudio de la materia que nos ocupa,— en detrimento de ella se confunde muy a menudo, lo que es un valor legítimo popular, con lo que es ajeno, espurio o vulgar.

Dentro de las limitaciones de tiempo con que contamos, mi intervención será una breve y somera reseña, en lo que nos atañe al asunto, desde fines del pasado siglo a lo que llevamos del presente.

En Costa Rica, hasta el año de 1933 en que aparece cierto interés por la insólita expresión pictórica de las decoraciones de carretas y, hasta 1969, en que se intenta un análisis comparativo musical sobre las canciones campesinas de la Meseta, los trabajos de recopilación, observación y estudio sobre las modalidades de orden popular que se presentan hacia los fines del siglo pasado, se limitan a lo arqueológico, lo lingüístico y costumbrista. Para un costarricense que trate estos temas, es de justicia y probidad referirse a los iniciadores: Jiménez (Manuel de Jesús) Fidel Tristán, Alfaro, Thiel, González Zeledón, Echeverría, García Monge, Gagini, Carmen Lyra y posteriormente entre otros notables y recientes, Domitilo Abarca y Agüero. En cuanto a estudios arqueológicos Tristán y Alfaro y, a dialectos aborígenes, costarriqueñismos y expresión oral regionalista, los demás.

Repertorio Americano publicó en agosto de 1933, un comentario mío sobre policromías campesinas de las carretas, sin que sepa yo, a esta fecha en que estamos, de nada escrito antes sobre el particular. Y, en 1935, el Ministerio de Educación, a cargo del Lic. Teodoro Picado, se empeñó en impulsar oficialmente la difusión de ésta, tan olvidada como notable muestra del Arte Popular.

De entonces acá se produce una cuantiosa y permanente divulgación de las decoraciones de carretas con un marcado énfasis en las reproducciones industrializadas de carácter comercial y turístico o de souvenir únicamente.

En tal afán, se festina lo clásico y auténtico de los originales, muchos de los cuales, coleccionados ese año 35 en el Museo Nacional, desaparecieron totalmente de la exhibición. Y vienen luego a suplantarlos recursos falsos e ilegítimos de sombra, mediotono claroscuro y matiz antojadizos, donde inicialmente hubo colores planos de sorprendentes e intensa pureza,

delimitaciones contrastes anchas, vigorosas e inconfundibles y siempre, un magistral dominio del señorío enigmático y solemne del color negro que surge cuando se saben superar los arduos problemas pictóricos de su tratamiento.

Mientras todo esto ocurre, el por qué y el origen de la manifestación no han sido aún dilucidados. Los organismos culturales no emprenden el estudio cuidadoso de los caracteres iniciales que presentan los diferentes centros creativos en cuanto a la concepción e interpretaciones estilizadas que nunca repitieron los autores, de sus propias tendencias particulares y las de composición, color y procedimiento, con miras a no adulterar la pureza y originalidad de su sentido. Menos aún, procesar esa sensibilidad popular hacia un status cualitativo inusitado y propio que alcance valor, categoría o fuerza de signo invariable. Por el contrario, entre las élites y lógicas académicas el caso suele tomarse como algo banal y sin importancia, contribuyendo así a que se desvirtúe lo auténtico y degeneren en trivial mercancía lo que surgió de un noble y puro espíritu vernáculo-popular.

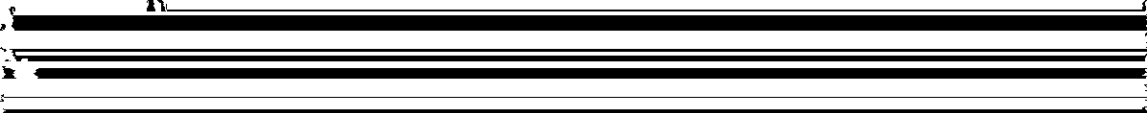
Durante la colonia y los primeros años de nuestra independencia, la provincia de Costa Rica llamada hoy Guanacaste, constituyó políticamente el Partido de Nicoya. Al producirse la independencia, debió tener cierta relativa autonomía ya que, en su etapa colonial intervenían únicamente y muy raras veces, las autoridades de León. Pudo así unirse a Nicaragua, o proclamarse república centroamericana independiente pero, después de unos años de pensarlo y considerarlo, los nicoyanos resolvieron anexarse a Costa Rica.

Quiero ser la primera en creer que, para nosotros, esto fue un regalo del cielo.

Pero lo que es curioso, de algunos años acá, como un caso extraño de aculturación, en el folklore costarricense desaparecen prácticamente las tonadas campesinas. Los labriegos callaron. Ya no se escucha aquel acento musical, singular e ingenuo de la voz. No volvieron a entonar con su guitarra la dulzona elegía tradicional y al parecer, esos cantares de añoranza tan nuestros, se sumie-

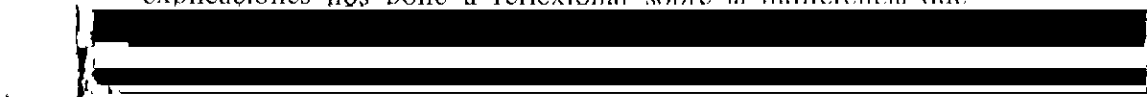
ron en lamentable olvido. Hoy, a través de la radio y la televisión, se difunden y propalan como predominantemente tícos los aires guanacastecos, lo cual no es históricamente cierto. Tales armonías son como las panameñas, muy vivaces alegres, hermosas y sonoras. Las acompañan con marimbas y acordeones y a ellas recurrimos, nosotros para levantar el entusiasmo y la euforia en las fiestas patrias, en turnos y celebraciones cívicas.

Ante lo paradójico del caso cabe preguntarse: ¿Qué es lo que nos pasa? ¿Por qué tenemos nosotros tan menguado concepto de nuestro soberano derecho a sentir y a expresar nuestro natural y auténtico manera de sentir en la forma que



espontáneamente se nos antoje hacerlo?

Si repasamos los hechos apuntados y un afán de explicaciones nos pone a reflexionar sobre la indiferencia que



rodeó el arte decorativo en mucha parte de los siglos XIX y XX, —si ya en un centro de cultura desaparecieron cien diseños de hermosos y espléndidos colores, si, al parecer, una necia timidez acalla nuestro canto al irrumpir la gracia festiva y jubilosa del punto guanacasteco, llegamos a la conclusión de que en estos ámbitos de lo popular aquí considerados, no aparece quien haya demostrado tener sentido pleno y cabal de nuestros propios valores como tales.

En un estudio escrito por mí en 1969 bajo el título de, *Temas Guanacastecos*, he tratado de mostrar que el

Corrientemente a estas cosas no se les da mayor importancia. Por el contrario, se gastan sumas considerables en imponernos música foránea, sin que se nos permita conocer ni cultivar la propia. La nuestra, la que nos corresponde cultivar siguiendo el gran principio martiano que dice:

“NUESTRO VINO, DE PLATANO Y SI SALE AGRIO ES NUESTRO VINO.”

Debo hacer una salvedad desde esta autorizada tribuna, refiriéndome al programa que el Lic. José Francisco Aguilar Bulgarelli mantiene en Televisora Canal 11, bajo el nombre de “Cantares Campesinos”. Gentes del campo cantan auténticas creaciones que esa empresa privada colecciona con derechos exclusivos, frecuentemente se hacen también encuestas que despiertan gran entusiasmo o interés entre los oyentes. Según me informaron, aunque dicho programa está patrocinando por el Ministerio de Cultura, y Artes y Letras, tal actividad cultural deja pérdidas pero se mantiene --ya que por algo se ha de empezar-- si tal presentación logra superarse, saliéndose de ese marco limitado y actual de un programa.

Hay otros aspectos de gran interés folklórico. Cuentos, mitos, adivinanzas, refraneros, copleros, chistes, dichos, revesinas, etc., así como las artesanías, manualidades, instrumentos o recursos técnicos elementales, etc. a lo que no se le da la permanente atención que todo esto merece y que constituye una rica fuente reveladora en el conocimiento de nuestras patrias. Porque si estas cuestiones se estudian y coordinan, de la íntima correlación de elementos que se establezca en el conjunto, surge total nuestra fisonomía propia, hasta hace unos años íntegra, pero desfigurada ahora con la erosión de sus valores originales, bajo el embate de las impositivas exigencias de consumo que son factores foráneos y alienantes.

Costa Rica mantiene en su desventajosa realidad de subdesarrollo y pequeñez, un orden institucional histórico, dentro del que prevalece casi sin interrupciones el sistema

democrático constitucional y con ello, un consenso pacífico que la singulariza entre otras nacionalidades. Tales características son un efecto político que nos distingue y se adentra en lo tradicional hasta llegar a la causa que lo produce. Esa causa no es otra que las costumbres sencillas, laboriosas, austeras, legalistas y ordenadas que conformaron la república y que, observadas con sigilo por los habitantes, aún perduran a pesar de ser tan contradictorios y azarosos los nuevos tiempos. Al hacer tales observaciones, no nos cabe duda de que ese apego del pueblo a un ordenamiento de derecho marcado por los próceres, ha de tener expresiones muy propias y formas muy particulares de manifestarse. Y es en la razón histórica de ser, cuyo más fehaciente documento se halla en las tradiciones populares, donde hemos de encontrar la seguridad y la conciencia reivindicadora, ante las fuerzas que amenazan la integridad de las naciones y el derecho de éstas a su autodeterminación e independencia.

Con tales propósitos cabría recomendar que, para que la imagen popular auténtica no se halle expuesta al arbitrio de modas e influencias que la alteren, la falsifiquen o la nieguen, —se centralice lo folklórico, mediante una adecuada legislación,— creando un organismo autónomo, servido por profesionales de la más probada y reconocida competencia. Y que tal organismo se apersona con interés y autoridad donde quiera que haya centros particulares o aislados de artes populares, para proteger y orientar en un sentido unificado y creativo permanente, los recursos humanos y sociales que los integran.

También los gobiernos, en sus programas de Educación, formularán disposiciones para que la Escuela, Colegios y Universidades no se mantengan ajenos a la expresión popular en todas sus manifestaciones, ya que es ésta el exponente de más significación en las auténticas culturas nacionales.

Tradicionalmente en Costa Rica hay cierta predilección por el rojo, el bermellón de las carretas y el cobalto en sus diferentes tonos con que pintan los zócalos, las puertas y ventanas. Y esa nota cromática también puso color a la versificación, si

escuchamos las bombas con que el campesino tico nos va a decir la improvisación espontánea de su galantería cual un designio fraternal de mutua y solidaria comprensión en este Primer Congreso Internacional del Folklore que es señero y relevante convivio de los pueblos:

Las pastoras caprichosas
te tiñeron los cachetes
y yo por vos me peleo
con pistola o con machete

En el azul de tus ojos
florecen santalucías,
cuando me mirás, de cielo
se me llena el alma mía.

EL FOLKLORE EN LA LITERATURA PANAMEÑA.(1)

Por Ernesto J. Castillero R.

El Diccionario Enciclopédico Abreviado de Espasa Calpe define el **Folklore** como una ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres, ciencia, etc. El **Folklore**, dice es el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares; y el Diccionario de La Real Academia Española dice que el **Folklore** es el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares. Es la ciencia que estudia estas materias.

El cultivo de la ciencia del **Folklore** en Panamá es relativamente nuevo. Es cierto que bajo el patrocinio de la Universidad Interamericana —hoy Universidad de Panamá— hubo un intento de estudio de esta ciencia en 1941 por el profesor Myron Schaeffer, quien dirigió un curso de investigación folklórica por los pueblos del Interior. Por ese entonces la Universidad publicó una revista titulada “**Boletín de Investigaciones Folklóricas**”, del que se imprimieron sólo dos números. El curso no llegó a prosperar.

Prácticamente puede decirse que el folklorismo panameño surgió para hacerse parte de la cultura nacional y adquirir un desarrollo fundamental como elemento de una actividad popular sistematizada, cuando ese folklorista patriota y perseverante que por desventura suya y de Panamá nos ha abandonado para siempre y que todos recordamos con cariño, el profesor Manuel Fernando Zárate, en asocio de su esposa la profesora Dora Pérez de Zárate, se consagraron en cuerpo y alma a investigar y coleccionar las informaciones artísticas **populares del país**, para de jarnos obras maestras que la literatura nacional ha conservado para deleite de los que nos dedicamos al cultivo de esta ciencia.

No es temerario afirmar que los esposos Zárate fueron los

(1) Trabajo presentado en el Congreso de Folklore celebrado en Guararé en septiembre de 1973.

verdaderos fomentadores de estos estudios, los cuales, en relación con el baile y el canto, otros entusiastas cultivadores del arte han llevado a la divulgación no sólo en el país, sino, con gran esplendor y éxito, en el extranjero. Los bailes tradicionales de Panamá se han ejecutado en los más exclusivos escenarios de América con el entusiasta aplauso de multitudes de espectadores.

La Festividad de la Mejorana iniciada en 1939 en Guararé, fue la iniciativa y el esfuerzo de Manuel Fernando Zárate como la primera demostración nacional colectiva del folklore panameño en base de una colaboración de varios pueblos de Azuero. Esa festividad es ahora una institución oficializada que se sucede cada año en el mes de septiembre y siempre es motivo de aplauso por la numerosa concurrencia de espectadores que nunca deja de asistir a ella. Este año cumple sus felices **BODAS DE PLATA**.

A este espectáculo de delicado tinte vernacular y de buen gusto artístico, ha seguido la celebración en Ocú, desde 1967, en el mes de agosto, de la **"Fiesta del Manito"** con bailes, cantos y otras representaciones que la tradición ha dejado entre ese pueblo tan conservador de las ancestrales costumbres. Más tarde la ciudad de Las Tablas instituyó en julio el **"Día de la Pollera"** en que sus bellas mujeres exhiben con orgullo y arte el traje típico nacional, tan llamativo en su estructura como son atractivas las damas que lo visten. La pollera panameña, sobre todo la tableña, ha inspirado a los poetas de América las más entusiastas manifestaciones de admiración. Antón, a imitación de Guararé, Ocú y Las Tablas, no escatima esfuerzo por hacer arraigar su fiesta popular, el **"Torito Guapo"**.

Por muchos años en la primera mitad de este siglo, y tal vez desde el anterior, en la ciudad de Santiago se celebraba el día de Reyes la **Fiesta de la Placita**, que era feria y presentación de bailes y escenas típicas del campesinado veraguense. Ultimamente esta fiesta ha decaído y no es de extrañar que desaparezca totalmente.

Aunque los **Diablicos** son usuales en otros pueblos de las provincias centrales, la ciudad de Los Santos se ha distinguido

por el entusiasmo y la perseverancia de sus habitantes para la representación, con motivo de la fiesta de Corpus, de esta danza en sus varias manifestaciones que la tradición nos han dejado.

En la costa atlántica de la provincia de Colón, el espectáculo tradicional favorito es el de **Los Congos**, cuyo personaje tienen que ser los negros cimarrones, y que representan, como dice Felicia Santizo, "La epopeya de una raza humillada, pero no vencida".

Petita Escobar merece una mención especial, entre otros muchos organizadores de Conjuntos de bailes panameños, por la tenaz consagración que ha demostrado en la representación escénica de los bailes típicos nacionales, que ha conducido en triunfo por casi todos los países del continente.

Pero el folklore nacional no es sólo coreografía, canto y trajes típicos del pueblo. Es también su literatura que ofrece uno de los mejores aporte con la descripción de esos bailes y esos trajes y el relato de las costumbres, etc. Las Letras nacionales no cuentan con mucha literatura publicada al respecto, pero no faltan algunos libros, como vamos a ver.

Naturalmente, entre los publicistas conocidos se destacan Manuel F. Zárate y compañera Dora, con el laureado libro **LA DECIMA Y LA COPLA EN PANAMA**, publicado en 1952, que recoge el mayor aporte de poesías populares, en su mayor parte décimas, que la tradición conserva en la mente de los cantores del agro.

Suyos son, igualmente, los libros **BREVIARIOS DE FOLKLORE** (1958), **ALREDEDOR DEL FOLKLORE NACIONAL** (1947) **ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS DEL FOLKLORE PANAMEÑO** (1964), **TAMBOR Y SOCAVON** (1962), **LA POLLERA PANAMEÑA** (1967) y muchos otros ensayos y artículos de la misma índole publicados en revistas, que constituyen un vivero de información folklórica de inapreciable valor.

El primer libro de carácter folklórico publicado por autor panameño, es, en mi concepto, **DE LA GLEBA, CUENTOS DE LA TIERRA** (1914), por el Dr. Salomón Ponce Aguilera. (1) En 1915 fue editado en inglés por Lady Matilde de Obarrio de Mallet, una obra que recoge las tradiciones, vida y costumbres, en los pasados siglos, de la alta clase social de Panamá, bajo el título de **SKETCHES OF HISPANISH-COLONIAL LIFE IN PANAMA. 1672-1821**. En 1961 esta obra fue traducida al español y publicada por la Cruz Roja Panameña.

En 1930 un prominente hombre público panameño, artista de la música y atildado escritor, el Dr. Narciso Garay, publicó una magnífica obra con profusión de ilustraciones adecuadas, titulada **TRADICIONES Y CANTARES. ENSAYO FOLKLORICO**, que comprende no sólo la descripción de las costumbres y bailes populares de las gentes del Interior de la República y pueblos indígenas, sino también su música y sus cantos.

Ese mismo año de 1930, editó José Epaminondas Huerta su **ALMA CAMPESINA**, en cuyo volumen recogió información muy interesante sobre las ancestrales costumbres del pueblo interiorano.

Heraclio Escobar Díaz publicó en 1931 un folleto que tituló **LECTURAS Y LEYENDAS**; y el mismo año dio a la publicidad Graciela Rojas Sucre su bello libro de cuentos familiares conocidos, que llamó **TERRUÑADAS DE LO CHICO**.

En 1932, Temístocles Ruíz editó un tomo de **CUENTOS PANAMEÑOS** en relación con la región del Darién.

En 1928 Nacho Valdés, con ese estilo delicado que le caracterizaba, plétórico de amenidad, publicó sus **CUENTOS PANAMEÑOS. DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO**, precioso volumen de buena literatura.

(1) En 1964 la Lotería Nacional de Beneficencia hizo una reproducción seleccionada de los cuentos **DE LA GLEBA** del Dr. Ponce Aguilera.

En 1929 Melquiades Tejeira Pinilla, de Penonomé, dio a la estampa un volumen de **MISCELANEAS**, de carácter folklórico.

La profesora Luisita Aguilera (de Santos) ha dado a las Letras nacionales un valioso aporte de magníficos trabajos folklóricos: **EL PANAMEÑO VISTO A TRAVES DE SU LENGUAJE** (1947), **LEYENDAS PANAMEÑAS** (1949), **LEYENDAS Y TRADICIONES PANAMEÑAS** (1952), **REFRANERO PANAMEÑO** (1955), **EL FOLKLORE PANAMEÑO EN FUNCION DE TEORIAS FREUDIANAS** (1963).

En 1953 Carlos González Bazán publicó **AL SON DE MI MEJORANA**.

En 1954 Román B. Reyes editó un folleto bajo el título de **ORIGEN E HISTORIA DE LA POLLERA**.

En 1946, el profesor Rubén D. Carles, fecundo en producciones de carácter histórico, inició una serie de opúsculos que tienen esa modalidad y al mismo tiempo pueden ser considerados como folklóricos. Son a saber: **SAN BLAS, TIERRA DE LOS CUNAS** (1946); **TIERRA DE LOS CHOLOS** (1947); **A LA SOMBRA DEL BARU Y LA GENTE DE ALLA ABAJO**, en el mismo año.

En 1955 salió **ASUNTOS FOLKLORICOS** de Mario Riera Pinilla.

Gil Blas Tejeira publicó en 1964 su libro **EL HABLA DEL PANAMEÑO** que es un estudio del Castellano en Panamá, haciendo resaltar las curiosas modalidades de nuestro pueblo en el uso del habla español, con las expresiones comunes en la conversación familiar, el uso de refranes y decires más corrientes. En 1945 el mismo escritor editó un libro de cuentos y leyendas que tituló **EL RETABLO DE LOS DUENDES**; y en 1959, con prólogo de Manuel F. Zárate, otro pequeño volumen contentivo de veintidós amenas narraciones de ambiente pueblerino, bajo el título de **CAMPIÑA INTERIORANA**.

En el año de 1959 se editaron tres libros de índole folklórico, así: José Cajar Escala y Guillermo E. Beleño C. sacaron un volumen escrito entre ambos, que lleva por nombre **OCHO HOM-BRES Y UNA LEYENDA**, premiado en el Concurso Miró; Manuel M. Alba, autor de un libro titulado **CURQUIGANA, LE-YENDAS DE MI TIERRA**, que publicó en 1961, dio a la publi-cidad sus **ESTAMPAS PANAMENAS**; y Moisés Castillo editó **LOS CAMINOS DEL AGRO**.

El Dr. José María Núñez, después de ofrecernos como ade-lanto en 1947 sus **CUENTOS CRIOLLOS**, que constituyen un número de la Biblioteca Selecta; publicó en 1955 un exquisito tomo que llamó sencillamente **CUENTOS**, y que constituye una serie de amenísimas narraciones, extraídas de las costumbres del hombre del campo de Ocú, cuna del atildado escritor.

El Dr. Sergio González Ruíz publicó en 1962 un libro lau-reado en el Concurso Miró, denominado **VEINTISEIS LEYEN-DAS**; y en 1964 un tomo de poesías vernáculas al que puso por título **CANTOS DE AMOR, CANTOS DE LA TIERRA Y OTROS CANTOS**.

En 1965 Virgilio Méndez Mérida publicó sus **LEYENDAS DEL BOSQUE**.

En 1964 salió a la stampa un libro del Dr. Rodrigo Núñez Q. con el epígrafe de **COMARCA DE LOS MANITOS, CUEN-TOS DE LA TIERRA, TRADICIONES Y COSTUMBRES**, sobre los hábitos del campesino ocueño.

ALMA DE AZUERO, publicado en 1967, es una novela costumbrista de José del C. Saavedra, que describe la vida cam-pestre de la península de Azuero.

Luis A. Díaz publicó en 1968, bajo la denominación de **LOS CIMARRONES Y LA ESCLAVITUD EN PANAMA**, una narra-ción circunstanciada del género de vida de los esclavos alzados que había antaño en el Istmo, quienes nos han dejado tantos

recuerdos y no pocas costumbres. Así mismo, en ese año editó la profesora Berta Cabezas de Domínguez, en México, una interesante colección de cuentos y leyendas, que tituló **NARRACIONES PANAMEÑAS**.

La Doctora Reina Torres de Araúz, que como antropóloga ha venido estudiando a fondo las razas indígenas autóctonas y su género de vida, nos ha ofrecido muchos e interesantes ensayos al respecto en revistas y otros órganos de prensa sobre tan interesante material. En 1972 publicó una muy enjundiosa obra titulada **ARTE PRECOLOMBINO DE PANAMA**, que es una fuente de información acerca de los pueblos primitivos del Istmo.

En 1915, estando el autor al frente de la Dirección de la Escuela de Varones de Guararé, tuvo oportunidad de presenciar por primera vez la representación del Auto Sacramental llamado **DANZA DE LOS MONTEZUMAS**, y entusiasmado con el exótico espectáculo recogió en unos apuntes las observaciones y la versificación correspondiente del drama que se representa.

Para colaborar con las fiestas folklóricas que desarrollaba la Escuela Profesional de Mujeres en la **Semana del Maíz**, publiqué en 1948 por primera vez, un folleto, que titulé **LOS MONTEZUMAS. (Farsa Religioso—Profana del día de Corpus)**, que sirvió para realizar en la capital representaciones del drama histórico. Precedido de un estudio del profesor mexicano Eduardo Matos Montezuma, el Instituto Nacional de Antropología e Historia de la capital de México hizo la reproducción de mi folleto en 1967.

La Danza de los Montezumas se escenifica en varias poblaciones de las provincias centrales de Panamá con ligeras variantes en su contenido y presentación exterior porque, antes de que yo lo hiciera, nunca se escribió y publicó y su texto era transmitido oralmente de generación en generación, y como es natural, ha sufrido ciertos cambios que, sin embargo, no modifican sustancialmente su escenografía ni su literatura. Los **Montezumas** hacen parte de los distintos espectáculos que año tras años tienen lugar en algunas comunidades el día de Corpus, sin que falten en La

Villa de Los Santos, donde esas representaciones folklóricas son ya tradicionales y muy admiradas.

Así mismo, el suscrito ha publicado varios ensayos narrativos de carácter folklórico, a saber: en 1946 un folleto editado por la Biblioteca Selecta bajo el título de **LEYENDA E HISTORIA**; en 1950 un pequeño libro con el rubro de **LEYENDAS E HISTORIAS DE PANAMA LA VIEJA**; y en 1970 un opúsculo titulado **OCU Y SUS TRADICIONES**, del cual sólo se ha editado la primera parte, de las generalidades sobre los orígenes del tradicionalista pueblo, porque los capítulos contentivos de las leyendas y cuadros de costumbres de la localidad, a saber: **La Celebración del Patrón, La Semana Santa de mi Pueblo, El Penitente de la otra vida, Las Vacaciones de los Estudiantes, El Tesoro de Vallerrico. Sinca, el Amor Indígena del Licenciado Espinosa, Señiles, una interpretación del Judío Errante, y El Matrimonio entre los campesinos de Ocu**, no fueron incorporados en el volumen, aunque figuran publicados en las revistas **EPOCAS Y LOTERIA**, que son receptáculos de muchísimos trabajos folklóricos impresos en sus prestigiosas páginas.

Igualmente he recogido en un volumen que tiene por título **NARRACIONES PANAMEÑAS** un número plural de mis artículos costumbristas, tradiciones, leyendas y narraciones vernáculas de diversos géneros, publicados algunos en diarios y revistas nacionales y unos cuantos inéditos, los cuales sin alarde de vanidad o pretensión, considero un aporte de alguna importancia a la labor de divulgación folklórica que número plural de intelectuales panameños, como los citados y otros no descubiertos aún, están empeñados en realizar.

Antes de terminar esta exposición sobre el Folklore y la Literatura nacional, juzgo del caso citar dos hechos que corresponden a la índole del tema. En 1965 el atildado literato Rogelio Sinán dio a la estampa un pequeño folleto contentivo de un cuento popular muy familiar entre nosotros. Se titula **LA CUCARACHITA MANDINGA. FARSA NACIONAL ESCENICA PARA TODOS LOS NIÑOS**. El profesor Sinán con la cooperación del artista profesor Gonzalo Brenes, quien aportó la música, hizo

del cuento un ballet que representó con extraordinario éxito en Panamá y en el Interior.

Una leyenda folklórica que tiene por escenario a Panamá la Vieja, de que es autor el suscrito, publicada con el nombre de **EL POZO DE MARIANA DEL MONTE**, fue adaptada en 1965 por doña Blanca Korsi de Ripoll, y con música del mismo profesor Brenes, llevada a escena por el “Festival de Danzas Españolas” como ballet, bautizándola sencillamente “**MARIANA DEL MONTE**”. Este segundo intento de conversión en pieza teatral clásico, de un argumento folklórico popular, alcanzó el mismo éxito del anterior y el público panameño de todo el país disfrutó durante la “Temporada Artística de Verano” con ambas obras de buen gusto musical y literario.

PANAMA, Septiembre de 1973.