Lírica criolla

El día de *Corpus Christi* que caía este año de 1920 en 30 de mayo, era la fecha indicada para presenciar en la Villa de Los Santos —cuna histórica de la primera libertad política del Istmo— aquel riquísimo despliegue de vitalidad folklórica en forma de danzas, cantos y representaciones teatrales a domicilio, de que tanto se me hablaba en mi primera excursión por las provincias centrales.

Antonio Henríquez, que era mi guía y asesor en estas circunstancias, había reemplazado el *Chevrolet* de marras, descrito en el capítulo III, por una "chiva", término con que el lenguaje popular ha bautizado pintorescamente los omnibus-automóviles, haciendo alusión quizás al esquilmo fácil de que son susceptibles omnibus y cabras.

No repetiré la descripción de las escenas del camino que con muy pocas variaciones fueron las mismas de cuatro meses antes. Entraré de redondo en la Villa de Los Santos la víspera del *Corpus* muy temprano para no perder ninguno de los actos tradicionales con que *diablicos, grandiablos, toritos* y otras entidades folklóricas dignas de respeto preludian a las manifestaciones del siguiente día.

Henríquez y yo habíamos establecido nuestro cuartel nocturno en Chitré, a pocos minutos de Los Santos, por las comodidades que ofrece el Hotel Internacional del Sr. Martín, y muy temprano en las mañanas enderezábamos la *chiva* con dirección a la Villa.

Estando en la sala de la Sra. Teresa Henríquez, viuda de Solís y tía de Henríquez, la víspera del *Corpus* a eso de las diez de la mañana, fui sacado violentamente de mis casillas por el incesante estruendo de cohetes, culebrinas y voladores en las calles del pueblo que hacía pen-

La diabla

El diablo mayor

sar en algún cataclismo geológico. Acudimos Antonio y yo al teatro del alboroto y pudimos observar cómo de un cuarto bajo de una casa vecina, de esos que en algunos lugares de América denominan "accesorias", salía dando brincos colosales y prorrumpiendo en mugidos inarticulados como de fiera enjaulada, un mocetón robusto y ágil que para la circunstancia había revestido el disfraz de la "diabla", uno de los personajes de la farsa tradicional del que trataré más adelante.

Las acrobacias de la *diabla* en las calles de Los Santos continuaron hasta su llegada a la Plaza Mayor, punto hacia el cual afluían, por sus cuatro esquinas y cumpliendo las mismas ritualidades que la *diabla*, otros personajes importantes del juego o farsa de los grandiablos y no grandes diablos, forma de plural que profanaría lastimosamente los fueros del uso y la tradición. Esos personajes, por orden de jerarquía eran los siguientes: el diablo Mayor, el diablo Capitán y los diablos comunes. Por una delicada atención para con los menores de edad, ni el Alma ni el Ángel aparecían en esta exhibición preliminar al aire

Los diablos principales y ordinarios del juego.

libre que preparaba los ánimos con veinticuatro horas de anticipación para las elaciones subsiguientes del arte popular istmeño. En compensación, la *diabla,* que es mayor de edad, aparece ese día en la plaza pública haciendo el papel de bufón, para eclipsarse al día siguiente.

Los trajes de carácter, que mejor llamaría disfraces, son deliberadamente vistosos y grotescos. Debe haber en ellos un gran despliegue de policromía que completa de modo adecuado un mascarón de *papier mâché* semejante a las máscaras griegas de la comedia y la tragedia, pero más grotesco aún, pues, sin exagerar la nota satánica no se justificaría el nombre del juego: grandiablos. Como el plural de gran diablo se forma aquí a semejanza del de *ave maría,* lo he contraído en una sola palabra, como *avemarías.*

Los mascarones son obra de escultores locales que rivalizan en inventiva y fantasía. Algunos de ellos, como el Sr. José M. Pérez, recibieron su educación artística en academias europeas y no han tenido más oportunidades, a su regreso al terruño, que aplicar su habilidad técnica a estas manifestaciones del arte popular en días de carnaval o de *Corpus.* Henríquez me acompañó a visitar al escultor en su taller situado en las afueras de la Villa, en el antiguo local de la Escuela de

El diablo Capitán

José M. Pérez, escultor, y dos de sus obras.

los Hermanos Cristianos, y su cámara *Kodak* impresionó el retrato que aparece arriba.

Reunidos en la Plaza Mayor todos los caracteres o personajes del juego teatral popular, comenzó el sacristán de la iglesia a tañer las campanas como para hacer resaltar el acuerdo perfecto que existía entre el cura párroco y el pueblo. Es más: el argumento y el texto de la farsa denotan su origen y sus tendencias religiosas, y hay razón para suponer que de antiguo, cuando la iglesia acumulaba las funciones de universidad y teatro público, estos entremeses se representaban en el atrio o en el coro, como ocurría entre nosotros hasta hace pocos años con la danza de Moctezuma, prohibida apenas desde la episcopalía de Monseñor Vásquez, según es fama entre los ancianos de la Villa que recuerdan todavía las representaciones en el interior de la iglesia.

A los actores ya mencionados del juego de los *grandiablos* se unen imprescindiblemente un flautista y un tamborilero. Estos, por sí

Los actores y la "orquestra" de los grandiablos.

solos, constituyen toda la orquesta de la ceremonia. Con su ayuda y con acompañamiento libre de cohetes, petardos y buscapiés que revientan a granel, se procede a un paso de baile cada vez que irrumpe en la plaza alguno de los personajes de la farsa.

El Gran Diablo o Diablo Mayor lleva calzones, medias oscuras, camisa de color y chaleco; dos bandas doradas cruzadas sobre el pe-

La procesión de *Corpus Christi.*

cho, muchos pañuelos de colores vivos le cuelgan de la cintura, porta un bastón adornado en la mano y un par de alas negras en la espalda.

El diablo Capitán lleva igual vestido, sólo que las medias son claras y cruzadas con cintas de colores; la banda del pecho no es dorada.

Los diablos visten como el Capitán, pero sobre el chaleco llevan una banda terciada adornada con espejitos, y no tienen alas.

Los diablos-guías no tienen más preeminencia que la de encabezar las dos filas de compañeros.

La *diabla* debe de ser algún personaje de nuevo cuño destinado a congraciarse con el naciente feminismo, porque como dije antes, carece de papel en la farsa popular y aparece la víspera para eclipsarse el día.

Cuando la comitiva está completa y ha cumplido con el programa tradicional, se retira, pasa en orden por las calles vecinas, escoltada por la "orquesta" de flauta y tambor ya descrita, y ejecuta ciertas evoluciones coreográficas compatibles con la marcha.

Oficio religioso en una casa particular.

Todas esas formas de danza reaparecen al día siguiente en los domicilios particulares, donde los *grandiablos* hacen ostentación de su arte y reciben, además de los aplausos del público que escucha, observa y admira, las dádivas generosas de los Mecenas del pueblo.

En la tarde, por las calles del pueblo y a lo largo de la carretera que conduce a Chitré, aparecía la turbamulta de los *diablicos sucios*, así llamados por el color aguantasucio de los trajes que visten o para distinguirlos de los *grandiablos* que en ese caso serían los *diablicos limpios* propiamente dichos. Llevan mascarones semejantes a los de los *grandiablos*, pero se diferencian de éstos no sólo

en el traje oscuro y rayado, sino en el tocado de plumas de guacamayo que ostentan en la cabeza. Su indumentaria, sus adornos de cabeza y el mascarón que usan, tienen puntos de contacto con las figulinas o los tunjos de metal que los aurífices guaymíes nos legaron en los museos subterráneos de sus *huacas*. El dios-jaguar y el dios-lagarto, sobre todo, para adoptar la nomenclatura original de Mac Murray, parecen los tipos escogidos por el pueblo de la Provincia para modelos de sus disfraces populares.

Altar en una residencia privada.

Todas estas diversiones son accesorias a la fiesta religiosa del *Corpus Christi*. De los campos acuden gentes devotas que a su hora participan con fervor en la festividad sagrada y en las profanas que le siguen. Después de la misa cantada que celebra la iglesia del pueblo con toda la pompa realizable en el lugar, sale la procesión del Santísimo Sacramento, a la cual participa todo el concurso de los fieles. Los caballeros principales llevan las varas del palio o cirios encendidos. La masa popular y campesina lleva cirios o no, pero acompaña el cortejo a cabeza descubierta y al parecer poseída de profunda fe.

Otro aspecto de la procesión.

Los señores del pueblo han preparado entre

El Alma, personaje de la farsa de los grandiablos.

El Angel, personaje de la farsa de los grandiablos.

tanto sus residencias para recibir la visita del *Santísimo* y han convertido en capilla uno de los aposentos de la casa que miran a la calle. Con gran profusión de flores, vasos y ornamentos sagrados, procedentes a veces de algún viejo altar de la misma iglesia parroquial, las casas señoriales de la Villa aderezan sus altares privados y ofrecen la mejor hospitalidad posible al Divino Redentor, a los sacerdotes y oficiantes y al pueblo que los escolta.

Una docena de visitas hace el Santísimo, dejando a su paso por las calles, espirales de incienso que el viento deshace, rumores de antífonas y salmos gregorianos entonados al aire libre por el señor cura y sus auxiliares; notas de violines y flautas y acentos de voces humanas que resuenan bajo el techo de las casas principales y exhalan en cantos litúrgicos la devoción de aquellas almas buenas y sencillas que creen, oran y esperan.

Antiguamente los *grandiablos* tomaban parte en la procesión del día del *Corpus*; hoy no. Hoy el fin de la misa solemne marca el principio de las festividades populares tradicionales y las comparsas de *grandiablos* salen en peregrinación a visitar los hogares santeños apenas es restituido a la iglesia el Santísimo. La danza desarrolla su acción en esta forma.

La sala de la casa representa el lugar destinado a juzgar las almas después de la muerte. El protagonista, Gran Diablo o Diablo Mayor, se presenta rodeado de su corte compuesta de:

El diablo Capitán y
Los diablos comunes.

Por otra parte, surgen dos nuevos personajes del partido adverso: el Alma y el Ángel.

El Alma viste una simple túnica blanca y una toca en la cabeza; el Ángel lleva traje blanco, corona pequeña, un par de alas blancas y un puñal en la mano.

Al Alma debe hacérsele el recuento de las obras buenas y malas para decidir en la audiencia si debe ir al cielo o al infierno.

Personal completo de los grandiablos.

El Ángel, que se supone ser el Arcángel San Miguel, tiene por misión la de custodiar y defender al Alma.

Todos adoptan la siguiente formación: Diablo Mayor y Capitán en el centro; a sus flancos, derecho e izquierdo, filas de diablos ordinarios con sus guías a la cabeza; detrás de ellos, en el fondo, el Alma; delante de ellos, separado de los diablos por los dos guías, el Ángel. Al frente de todos, en la misma posición que ocupa la orquesta de un teatro respecto del palco escénico, el flautista y el tamborilero, los dos únicos músicos del juego.

La torre, escena de la farsa

Alma

Diablo	O		O	Diablo
Diablo	O	Capitán	O	Diablo
		//		
"	O		O	"
"	O		O	"
		Gran Diablo		
"	O	//	O	"
Guía	*		*	Guía
		Ángel		
Tambor	+		+	Flauta

Toda la farsa está escrita en versos romances, algunos de los cuales, confiados por siglos a la tradición oral, han sufrido, por la fragilidad de la memoria humana, estiramientos o encogimientos notorios.

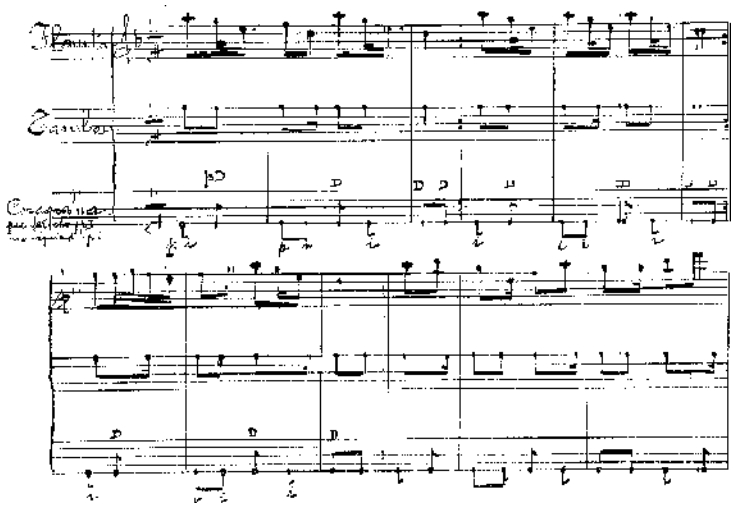
Por la misma causa, ciertos vocablos originales han desaparecido y han sido suplantados por otros cuya relación con los primitivos no ha podido establecerse o cuyo significado en vano se buscaría en léxicos y diccionarios, tales como *leandras.*

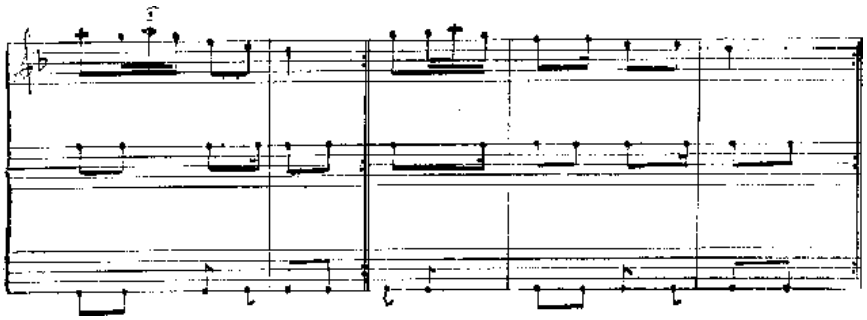
A trechos el sentido de la frase es perfectamente ilógico y disparatado, pero he preferido dejarlos así para no intentar reconstrucciones que alterarían la fidelidad de la obra de arte popular, tal como hoy vive.

Igualmente respetuoso he sido de las faltas gramaticales, que no me incumbía corregir.

El Diablo Mayor ataca y el Ángel defiende. Asistimos a un especie de debate judicial de ultratumba.

Después de cada escena o relación, como se la llama, hay pasos de baile que llevan nombres en extremo pintorescos: media cadena, alas, tornillo, la paila, la torre, ratoncito y punto. En cada uno de estos pasos, la parte musical de la danza se repite sin variación. Hela aquí transcrita con su instrumentación característica:





Indico los movimientos coreográficos con las letras d, i, que corresponden al pie derecho y al pie izquierdo, respectivamente. La grafía musical reproduce el mismo efecto por medio de las plicas de las corcheas, unas hacia arriba, otras hacia abajo, según que se trate de uno u otro pie.

Las versiones de esta farsa difieren de una región a otra. Entre la versión de Los Santos, que transcribí personalmente, y la de La Chorrera, que conozco gracias a la relación escrita que se sirvió enviarme el Señor Ayala, Inspector de Instrucción Pública de la región, hay notables diferencias que aparecen aquí en las notas al pie.

Primer paso de baile: Vuelta hacia afuera. Encadenar, guiados por el Diablo Mayor. Cambio de posición del Diablo Mayor y Capitán. Vuelta afuera. Guías cambian de posición diagonalmente y siguen cambiándose todos diagonalmente.

Vuelta en redondo. Todos recuperan su posición primitiva.

DIABLO MAYOR
A formar la oca
Que en un palo conducta
Se haga en el tiempo de la sexta.

Danzas Panameñas

ALLARD L´OLIVIER PINXIT

ÁNGEL
Esa oca no es para ti
Sino para la sangrienta [48]

ALMA *(pasando por debajo de las manos cruzadas de los diablos),*
Quejosísima de mí vengo,
Confusa y desesperada
A pasar por estas *leandras* (¿meandros?)
Y estas ocultas montañas,
Sierva condolida
De mi pobreza pasada
Que el Alma viera
Por lo que ella vale [49].

DIABLO MAYOR
¿Alma de qué te quejas?
Habla y explícate conmigo.
Si de pobre te merece
Yo te daré ser muy rica,
Te daré el oro más fino
El mas sutil equilate *(sic)*
Los diamantes de más fondo,
Las perlas y los zafiros.
(Todos los diablos se espantan y el Alma se arrodilla [50].)

---

48 El comienzo de la acción en Chorrera es como sigue:

ÁNGEL (entrando)
Dichoso con este día
Que mereció con su afecto
Celebrar en esta casa
El Divino Sacramento.

DIABLO MAYOR (entrando)
Entremos amigos míos
Y alegres compañeros
Rompiendo sombras y rayos
Hemos llegado a esta casa.

GUÍA DERECHA
Nada importa que le hagamos
Cuando veo por los reflejos
Aquel reluciente rayo
De aquel enemigo nuestro.

GUÍA IZQUIERDA
Tiembla
Al ver su espada enojada
Que nos echa a los abismos
Para ser eternos. Hm!

49 Los versos correspondientes de la versión de Chorrera dicen:

ALMA
Descuadernada me veo,
Por mil caminos atada
Pagar quiero con la vida
En los infiernos quemada.

50 Versión de Chorrera:

DIABLO MAYOR
Alma de qué te quejas?
Ven a explicarte conmigo.
Si tus pobrezas te amedrantan (sic)
Yo te puedo ser muy rico.
Tengo una silla lujosa
Con ricas empedrerías
Cien resmas de demonios tengo
Que contándolo a lo humano
Pulido cortejo tengo

ÁNGEL
Para terminar la obra
Ya la obligación te empeña.
Acaba tú con la tuya
Para que falta no tenga.

DIABLO MAYOR
Temblando llego a tocaria,
Pero mano ¿de qué tiemblas?
De ver esa base que indica
Algún mandamiento encierra,
Ya no puede mi ardimiento,
En cenizas se convierta.
Terminadas estas relaciones los diablos siguen sus danzas figuradas, y una vez terminadas salen el Ángel, el Alma y el Diablo Mayor al centro.

ALMA
¡Ángel mío, valedme!
Que el espíritu maligno
Me sirve de contrario.
Virgen sagrada María,
Dadme favor y amparo[51].

ÁNGEL
No temas que yo te valgo
Del dragón infernal que intenta
Como ciego y obstinado
Y ha venido a inquietar
Esta Alma tan sin reparo,
¡No sabes que estoy presente
Y he venido a ampararla?[52].

DIABLO MAYOR
No valdrá tu poder
Porque yo licencia traigo
Del Supremo Juez, a quien
Ofendí tan sin reparo[53].

ÁNGEL
¡Mientes, basilisco infiel!
¡Mientes, padre del engaño!
¡No tienes tú tal licencia
Ni Dios a tí te la ha dado!
(Le da la mano al Alma.)
Alma, no te desconsueles,
Alma, no tengas cuidado
Que de Dios soy enviado
Para darte favor y amparo.
Así tu custodio soy,
No temas, que yo te valgo.

---

51 Versión de Chorrera:

ALMA
Ángel mío, custodio mío,
Ya se acercan mis contrarios
Los demonios del infierno
Son mis culpas y pecados.

52 Versión chorrerana:

ÁNGEL
Triste de tí, miserable,
¡Qué disparate habréis hecho!
¡Abrázate con la cruz
Qué Dios te perdona el hecho!

DIABLO MAYOR
Ola, habitantes del infierno,
Que haceis que no te llevais
A esta Alma
A los profundos infiernos?
Los diablos obedecen la orden y el Alma es llevada a la paila, mientras los demás diablos ejecutan una danza.
Después de un rato de baile, el Alma se escapa del infierno y le hace al Ángel la siguiente relación:

ALMA
Valedme, Angel de mi guarda,
Valedme por Dios eterno
Que yo nací para el Cielo
Y no para los infiernos.

53 Versión chorrerana:

DIABLO MAYOR
No te valdrá tu poder
Porque yo licencia traigo.
De su premio goce aquí
Que vivió tan sin reparo
Que compró por menos precio
Para venderlo más caro.

ÁNGEL
Si compró por menos precio
Lo adquirió con su trabajo.

DIABLO MAYOR
Este fue un rico avariento
Que nunca limosna dió
Ni el rosario
En su vida lo rezó.

ÁNGEL
Si no dió limosna alguna
Fue devoto del rosario
Y por eso mereció
El perdón de sus pecados.

ALMA
Gracias te doy, Ángel mío
Piadoso que me has sacado
De este trance
Y este peligro riguroso
(Danza; vuelta afuera.)

DIABLO MAYOR
A pesar de mi coraje
De mi soberbia y mi ira
Ha querido esta Alma de Dios
Ultrajarme por altiva.
Cristianos el demonio soy
Que a predicar he venido
Que nos vamos al infierno
A morir entre los nidos (¿vivos?)
(Danza; vuelta adentro, etc...)

DIABLO CAPITÁN
Caiga el cielo sobre mí
Y estremézcase la tierra,
¡Salga de su centro fijo,
Aquel celestial alférez!
(Danza: vuelta afuera.)

DIABLO MAYOR
¡Cómo es posible, Señor,
Que de vos no se ha acordado
Que en el resto de su vida
Ningún rosario ha rezado?
Si acaso rezar pensó
Algunas avemarías
Su padre por corregirle
Violenta mano ponía,
Y este pecado, Señor,
Gran infierno merecía.
Alma, ¿quien te ha dicho a tí
Que yo uso de gallardía?
(Danza: vuelta afuera.)

DIABLO CAPITÁN
Ven acá tú que sembraste
Tu trigo en tu triguera.
Que esperaste el año caro
Para estancarlo y venderlo.
¿No sabes que el pobre maneja
Poco dinero?
(Danza : vuelta adentro.)

Cuadro : *las puertas del infierno, formadas por el diablo Mayor y el Capitán. —Los dos guías se agachan para que el diablo Mayor y el Capitán se apoyen en ellos.*

DIABLO MAYOR
Vengo a cantar mi grandeza
Y la potestad que tengo
Que en las puertas del infierno
Tengo una silla embutida
Vestida de puro fuego.

DIABLO CAPITÁN
Tengo un zapato pequeño
Que calza tres puntos menos.

DIABLO MAYOR
Tengo un sombrero lautensia *(sic)*
Con tres medias lunas dentro.

DIABLO CAPITÁN
Tengo un pulido vestido
De metal y pluma ardiente
Que pintándolo a lo humano
Pulido vestido tengo.

DIABLO MAYOR
Tengo unas muy ricas alas
Que son para un rico avariento
Que como persona rica

Deposita un aposento.
Tres mil demonios me siguen
Alborotosos y contentos
Que nos vamos al infierno
Con este rico avariento.

(Danza : vuelta afuera.)

ÁNGEL
Sobre esta base que pongo
Cada uno su parte acepta
Y así la base que toca
Aceptarás tú la primera.

DIABLO MAYOR
Y esa base que indica?
Que misterio es el que encierra?

ÁNGEL
La redención del mundo.
Ha formado una causa vuestra.
No lo dudes ni te admires
Porque de Dios la excelencia
Porque siempre el Ángel borra
Lo que los diablos desean.

(Danza : vuelta.)

DIABLO MAYOR
Soy el Diablo Mayor
Que visto de puro rayo
Que al poner este madero
A todos les da desmayo[54].

(Baile. Cada diablo pone una pieza de madera en la espiga que sostiene el Ángel, y todas las piezas juntas forman una cruz.)

DIABLO CAPITÁN
A poner la última pieza
Porque soy el Capitán.
De los infiernos he salido
Con esta danza, galán.

(Baile.)

DIABLO MAYOR
Qué cuidado se me da
Que Dios de los cielos me ha enviado
Que me ha dado ciencia infusa
Y un poder tan reforzado.
Yo engañé a Adán y a Eva
Y a esa mujer que había creado
Y también la hice comer
De un buen sabroso bocado
Que al mascarlo lo halla bueno
Y al tragarlo lo halla malo [55]
¿Qué es ésto que me sucede?
¿Qué tribulación es ésta?
Que lo mismo que estoy viendo
Dudando estoy de que sea.
Habrá quien me parta el queso
¿Y podré llegar a la mesa?

54 Versión chorrerana:

DIABLO CAPITÁN
Yo soy el Diablo más grande,
Del infierno Director,
Que vengo aquí por las almas
Que manda el Diablo Mayor.

55 Versión chorrerano:

DIABLO MAYOR
Oh mi Dios incomprensible,
Aquí no pudo mi lengua.
Yo engañé a Adán y a Eva
Y a una mujer que he criado.
Entre ambas las hice comer
De un miserable bocado
Que al comerlo lo halló dulce
Y al tragarlo lo halló amargo.

ÁNGEL
Ni tú ni tus *asecuaces (sic)*
Para un convite se aprecian
Porque un bocado de gloria
Para vosotros de pena.
¿No veis que vosotros mismos
Formais una cruz perfecta?
(Baile. Cada diablo saca una pieza de la cruz que formaron antes.)

DIABLO MAYOR
A formar la torre
A mi discurso y mi idea
Que en el primer escalón
He de pintar mi soberbia.
(Los diablos forman una torre y el Diablo Mayor queda trepado encima de todos.)

DIABLO MAYOR *(en la cúspide.)*
Estoy subido en mi torre
Ténganse bien los cimientos
Que por subir jamás caiga.
Cojo escarmiento.
¿Habrá quien a mí se atreva?[56]

ÁNGEL
¿Habrá quien a mí se oponga?

DIABLO MAYOR
A mi furor.

ÁNGEL
A mi grandeza.

DIABLO MAYOR
A mi ira.

ÁNGEL
A mi poder.
(El Ángel asesta una puñalada al Diablo Mayor.) [57]

DIABLO MAYOR
¡Venciste Miguel, venciste! [58]

ÁNGEL
Supuesto que te he vencido
Para mayor gloria vuestra
Fabricaré esta muralla

---

56 Versión chorrerana:

DIABLO MAYOR
Arriba en la torre estoy,
Téngase bien los cimientos.
Al subir siempre caigo,
Jamás tomo escarmiento.
Torre de la voz famosa
Hecha del pedernal,
Yo he de subir a los cielos
Y el mundo se ha de acabar.

57 Versión chorrerana:

ÁNGEL *(El diablo cae vencido por el Ángel, quien le asesta una puñalada, y estando en el suelo, éste le dice:)*
¿Viste aquel pan sagrado
Con que se alimentó Elías?
A Dios, divino Señor
Y Jesús sacramentado
¿Quien desvanece sus furias
Alaban los serafines
Y ángeles en el Cielo?

58 Versión chorrerana:

DIABLO MAYOR
Venciste Miguel, venciste.
A pesar de mi soberbia;
Pero dime Ángel:
Yo no fui Ángel como vos?

ÁNGEL
Sí, pero caíste
De la gracia de Dios.

DIABLO MAYOR
Caí de la gracia
Pero de la ciencia no.

De cristianos en defensa
Y esta divina señal
(Alza el brazo mostrando la cruz del puñal.)
La haga bien manifiesta.
(Baile.)

DIABLO MAYOR
Amarrabiándose *(sic)* mi enojo
Se manifiesta mi idea.
Sea Dios en esta fiesta
Y muera mi pesar danzante.
(Manifestaciones de alegría por medio del baile.)

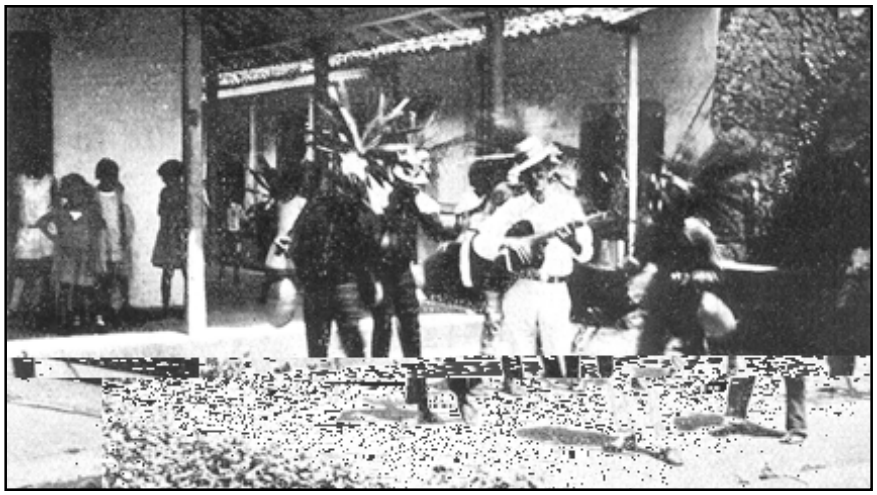
* * *

Cuando se hayan recogido cuidadosamente las diferentes versiones regionales de este juego danzante y teatral, y se las haya cotejado entre sí, no será difícil remontar a su origen verdadero, el cual bien pudiera ser algún auto peninsular que por desintegraciones sucesivas y abandonado a los azares de la tradición oral en medios intelectuales pobres y analfabetas, ha venido a parar en este proceso teológico de torpe lenguaje y pueril argumentación pero que, con todo, es un documento interesante que atestigua el balbucir del teatro popular en el Istmo.

Comparsa de diablicos sucios y su "orquesta"

Un diablico sucio

Ensayos análogos podrían y deberían hacerse con otra danza tradicional de Panamá que comprende una acción teatral más desarrollada, de carácter histórico y acompañada de música vocal e instrumental. Por su *introito*, esa acción parece escrita originalmente para ser representada en el atrio o, en el coro de las Iglesias coloniales, como inocente esparcimiento para el pueblo. Me refiero al drama danzante de Moctezuma, cuyo texto literario no se incluye aquí para no abultar demasiado este libro, pero que es digno de un paciente trabajo de recolección y cotejo como el que acabo de aconsejar para los *grandiablos*. Estas investigaciones, emprendidas con método científico y una amplia preparación histórico-literaria, pueden conducir a conclusiones y resultados enteramente inesperados.



Comparsa de diablicos sucios y su "orquesta".

Al juego de los *grandiablos* sucede en orden de importancia el de los *diablicos sucios.* Estos carecen de programa o argumento literario y se limitan a simples evoluciones coreográficas al són de un ritmo de *mejorana* ejecutado en la mejoranera y de las ruidosas percusiones de las vejigas de buey. Los *diablicos sucios* parecen astros menores que gravitarán en torno de los grandiablos: cuando éstos han terminado sus representaciones en alguna residencia principal, les suceden generalmente aquellos, ejecutando una triple danza que asume la siguiente forma:

a) son,
b) toletón,
c) mejorana.

Como todas las piezas que se acompañan con la guitarra mejoranera, las danzas de los *diablicos sucios* presentan la particularidad musical característica de que no expresan el bajo fundamental de la armonía. El sentimiento tonal de los panameños tolera en la *mejorana,* en la *cumbia,* en el *punto* y en todas las formas de arte popular que se acompañan al son de la guitarrita criolla, que el bajo fundamental vaya casi siempre, implícito en la armonía, por efecto

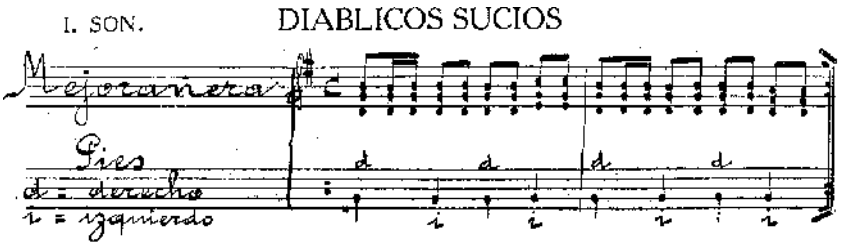
Comparsa de diablicos sucios y su "orquesta".

del método de afinación *o temple* del instrumento. En efecto, los acordes se presentan casi siempre en la *mejorana* en forma de inversión que los armonistas llaman de cuarta y sexta, y por tanto el bajo positivo no es nunca el verdadero bajo tonal, de donde se origina cierta sensación de vaguedad que a la larga hace desear vivamente un contrabajo de cuerdas o un tubo de órgano de dieciséis pies para apoyarse uno musicalmente en bases sólidas de sustentación y no en conos invertidos, como alguien denomino gráficamente el acorde de 6/4. La figuración coreográfica sólo fue transcrita en la primera y tercera danzas: son y mejorana. La última presenta una dualidad ternario-binaria sumamente interesante desde el punto de vista rítmico. Las percusiones de las vejigas tampoco fueron anotadas, pero sin mayor inconveniente, porque no constituyen ningún problema rítmico de interés, limitándose por lo general a reforzar el *ictus* del zapateado.

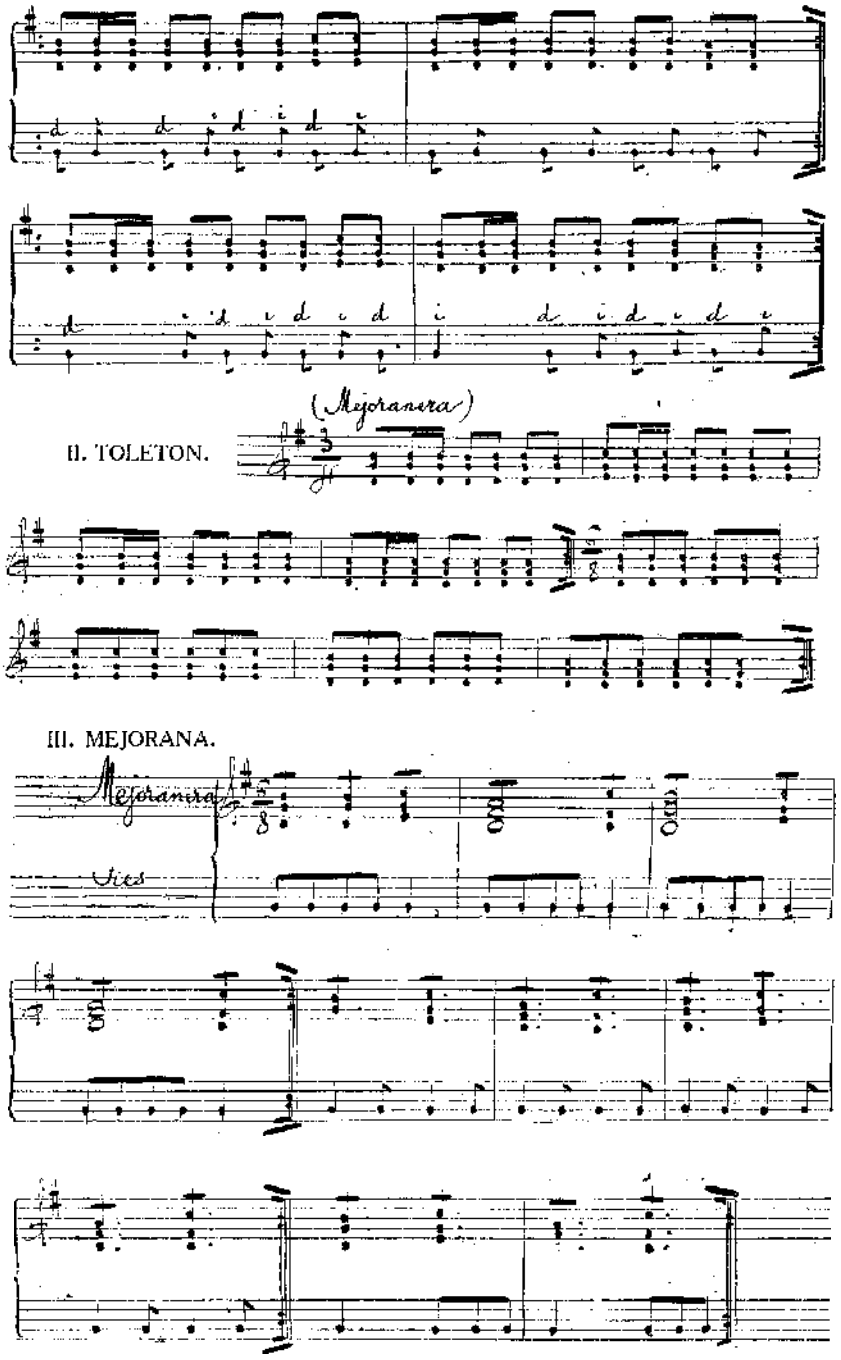
El traje de los *diablicos sucios* es rayado, de fondo oscuro, y tiene el aspecto de *jersey* o de traje de baño ceñido al cuerpo, pero con mangas y pantalones largos. El mascarón es idéntico al de los *grandiablos*, pero lleva en la cabeza un adorno grande de plumas de guacamayo, sumamente vistoso, que recuerda escenas de *balserías.* Completan esta indumentaria: el garrotillo, en una mano, y la vejiga de res, en la otra.

La *partitura* comprende los acordes de la mejoranera y el ritmo que ejecutan los pies de los danzantes, calzados de *cutarras*[59] para zapatear mejor:

En otros lugares de las provincias, a los *grandiablos* y a los *diablicos* se añaden ese día los bailes de los *cucuás* y *mantúes.* En la



59 Sandalia o alpargata hecha de cuero de res.


(Mejoranera)
II. TOLETON.
III. MEJORANA.
Mejoranera
Tres

Villa no los vi, pero mencionaré por escrúpulo de conciencia el juego de los *cucuás*, aun cuando sólo fuera por el traje indígena hecho de la corteza de cierto árbol *(ñumi)* que visten en esa ocasión y por las máscaras del mismo material con que se cubren la cara. Este traje y la máscara son de fabricación netamente indígena y hay que acreditarlos al activo de los aborígenes como aportes suyos propios al pintoresco acervo del folklore istmeño.

Actor del juego de los "cucúas".

Cucuá en idioma cuna significa cáscara, corteza, por la del árbol de que hacen sus pampanillas los naturales de la región. A una deferencia del Dr. Richard Newmann debo las vistas de la página siguiente.

A las cinco de la mañana del día de *Corpus* se reunían en un lugar convenido del pueblo los actores de otro juego popular importante, de los que suelen revivir en esta festividad: el *torito.* Algún accidente ocurrido a la *chiva* en nuestro cuartel general de Chitré, nos impidió llegar a tiempo para presenciar este juego demasiado matinal, pero a ruego nuestro la "compañía" popular lo repitió en la tarde sin toda la *mise en scéne* naturalmente, pero con bastante eficiencia para poderme dar cuenta de sus principales elementos literarios, musicales y

Actor del juego de los "cucuás".

coreográficos. En realidad, la *mise en scéne* omitida se redujo a poca cosa: el pasaje en que uno de los actores, disfrazado de torito bravo, se abalanza en la segunda parte del juego sobre los demás jugadores, quienes se divierten sacándole lances.

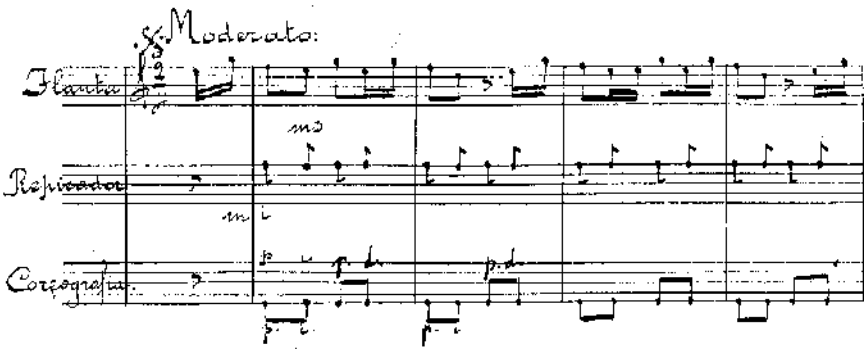
El juego danzado y coreado consta de dos partes sucesivas que describiré separadamente.

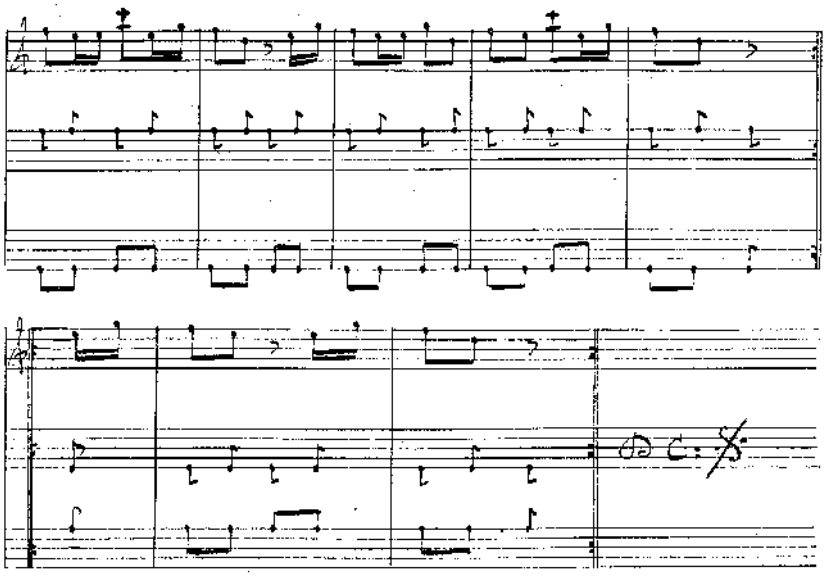
PRIMERA PARTE. –Sobre temas de flauta y acompañamientos de tambor, como en los *grandiablos*, los actores ejecutan el paso de baile indicado en la *partitura* siguiente. Cada pie ejecuta dos movimientos sucesivos, uno golpeando el suelo y otro resbalando hacia la derecha o la izquierda.

Al mismo tiempo el tambor *repicador*, el más pequeño de la trilogía tamboril, golpea alternativamente el parche y el borde del instrumento.

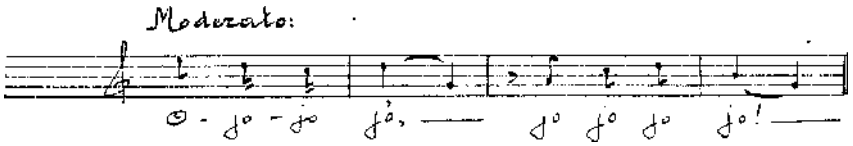
Terminada la danza, el Mayoral entona esta copla:

Dímele a la cocinera
Que prevenga de almorzar;
Que convide a tós los mozos
Y primero al Mayoral.





Terminada la cuarteta anterior, que el actor canta sobre un aire de mejorana, el coro de los vaqueros le responde, imitando los gritos que ellos usan en el campo para pastorear el ganado:



Es el "Hoyotojó" de la tierra, émulo del grito de guerra de las walquirias wagnerianas.

El *Primer Guía* entona immediatamente su copla, siempre sobre aire de mejorana, que dice así:

Mi madre es una cometa,
Mi padre es un rayo cruel;
Hijo de cometa y rayo,
¿Adivina qué puedo ser?

A la cual responde nuevamente el coro de vaqueros: ¡Ojojojo! sobre el mismo motivo musical

Las muchachas de este tiempo
No quieren a sus paisanos.
Quieren chino, quieren chombo[60]*,*
Martinica y chiricanos.

A esta copla vuelve a responder el coro de vaqueros: ¡Ojojojo!

Pero el estro poético rural está lejos de haberse agotado, y los vaqueros siguen improvisando cuartetas como ésta, taquigrafiada *in situ*:

Quisiera ser un pintor
Para pintar tu hermosura.
Pintar el sol y la luna
Con todo su resplandor.

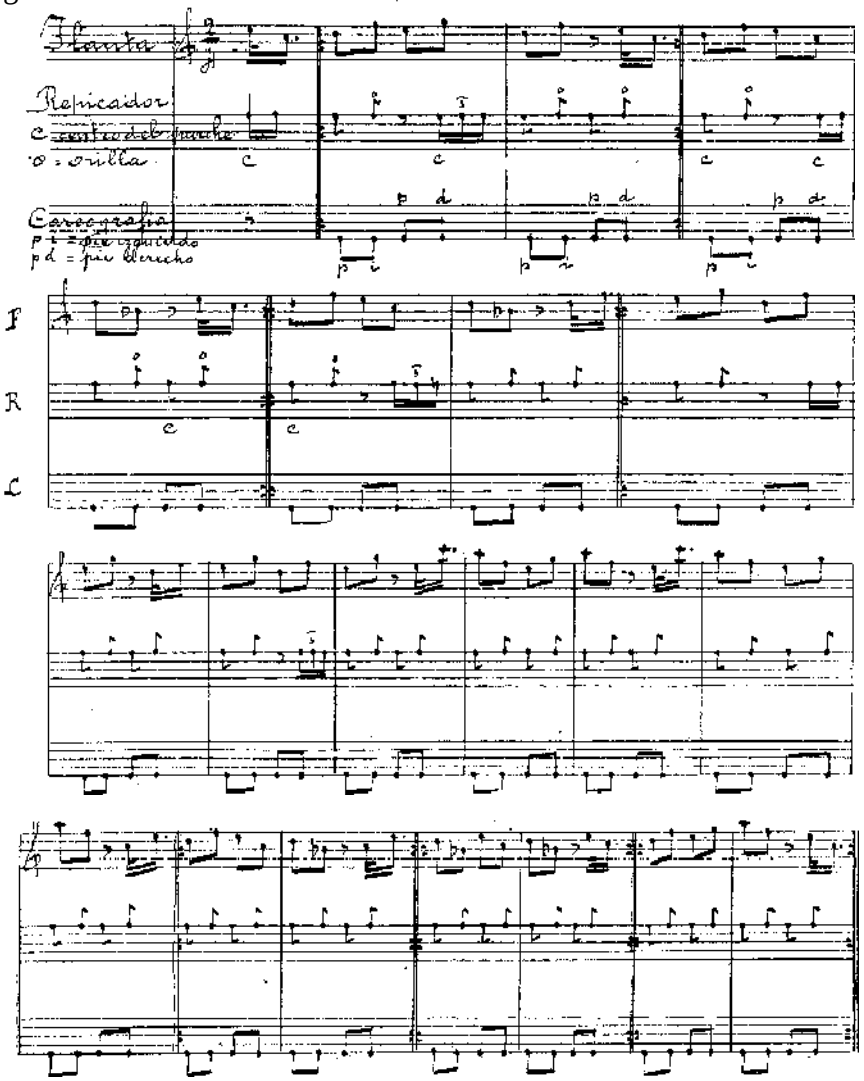
y epilogada por el inevitable: ¡Ojojojo! de los vaqueros.

Terminada la primera parte y después de algunas aspersiones internas de *guarapo y chicha,* cuando no de *seco*[61] y *whisky,* comienza la

SEGUNDA PARTE. El elemento literario desaparece aquí por completo. No hay cuartetas ni coplas. Los vaqueros se colocan en formación de cuatro en fondo y ejecutan el mismo baile colectivo de la primera parte, con música distinta y con esta otra diferencia, que después de golpear el suelo cada pie ejecuta un movimiento de retroceso, en vez de hacerlo hacia la derecha o la izquierda, como en la primera parte. De vez en cuando se interrumpe la danza y el vaquero disfrazado de torito es decir el protagonista, embiste con todos sus bríos a sus compañeros, quienes eluden ágilmente sus acometidas, y así van alternándose intervalos de danza y de toreo hasta que termina el juego por consunción o por cansancio de los actores.

60 Negro de las Antillas británicas.
61 Aguardiente de caña.

La música de esta segunda parte aparece en la siguiente *partitura*; su ritmo no difiere de la primera sino en que el tambor repicador ofrece figuraciones más agógicas, empleando para ello el juego de las yemas de los dedos sobre el parche. El *sibemol* de esta cantilena le da un sabor de modalidad frigia antigua acentuado por el hecho de ser homofónica, es decir de no llevar acompañamiento armónico de ninguna clase:



La fama de la región de Los Santos como vivero de tradiciones regionales, como conservatorio natural de folklore musical y poético, me era conocida de antemano. Antonio Henríquez se encargó de confirmar esa reputación y de comprobarla efectivamente. Una excursión a Las Tablas en una noche de mayo me dio oportunidad de escuchar a las señoritas Villalaces, hijas del lamentado Juanelo Villalaz y nietas del Sr. Moreno del Castillo, venerable patricio santeño; y quedé sorprendido de los prodigios vocales que en materia de *tamborito* regional son capaces ellas de realizar.

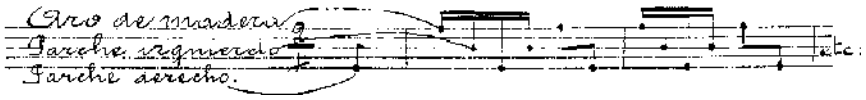
El *tamborito* tiene su arte de interpretación, su estética propia, como tiene su indumentaria, su instrumentación, su coreografía. La voz con que se canta el *tamborito* o no es la misma con que se ejecutan los gorgoritos de *Lucía* en la escena de la locura, pongo por caso. Es una emisión especial, inferior sin duda, desde el punto de vista fisiológico, a la emisión vocal de los cantantes de ópera, pero característica e imprescindible si no se quiere despojar al tambor de sus genuinos caracteres. La Tetrazzini o la Galli Curci serían pésimas *cantadoras alante.* En cambio, las Villalaces de Los Santos reúnen en un conjunto homogéneo y armónico todas las calidades, requisitos y caracteres necesarios para una perfecta interpretación del *tamborito.* La voz blanca, sin resonancia en la faringe, sin *uppertone,* como dicen los ingleses, es condición esencial del arte vocal del *tamborito,* quizás por ser más adecuada al canto popular, a la pampa o al aire libre. Respecto de la mímica y de la coreografía, ocurre otro tanto. Es difícil llegar a suprimir del *tamborito* ciertos gestos desgarbados en que incurre la generalidad y que recuerda a los profanos y a los extranjeros ciertos movimientos peculiares de los pavos, los palmípedos y otros gallináceos. Es entre la gente de gusto innato, que siente la armonía de las líneas en movimiento, de la estatuaria animada, donde el *tamborito* se depura de sus deficiencias plásticas y se eleva a la altura de un arte completo en sí. Las Villalaces de Los Santos son de ese número.

Por lo demás, hay infinitas diferencias y aun contradicciones en esta materia, si consultamos las normas de una región y las de otra.

Hasta en punto de nomenclatura, hay variedad de acepciones que introduce gran confusión en estas investigaciones. Ya vimos en otro lugar que sobre la palabra *pindín* hay en la República dos opiniones diferentes. Para unos el *pindín* es una simple reunión; para otros es una danza específica que se acompaña con acordeón o violín; y esto ocurre dentro de las fronteras de la provincia de Chiriquí, es decir en la patria misma del *pindín.*

En la ciencia del *tamborito* —puesto que donde hay un arte nace al momento una ciencia— la misma anarquía prevalece en materia de nomenclatura. Una de las expresiones más comunes entre profesionales del tamborito es "darle norte ". Pues bien, a este respecto la uniformidad de criterio está muy lejos de realizarse. En la ciudad de Panamá, por ejemplo, darle norte al tamborito no significa lo mismo que en el interior. El *norte seco* de Panamá es un aire de un *tempo moderato* y de ritmo binario que corresponde al compás musical de 2/4. El *corrido* es más movido: corresponde a un ritmo binario, con sus divisiones ternarias en cada tiempo que se traduce gráficamente por el compás musical de 6/8. Cuando un tambor *norte* se transforma en corrido, se acelera, se agita, se pone, por decirlo así, en ebullición.

El ritmo del tambor "corriente" se establece en el tambor grande, llamado "tambora", en esta forma:



Y el tambor "corrido" así:

En otras partes de la República ocurre precisamente lo contrario. Allá es el norte el que acelera y entusiasma, y la frase *darle norte* a un tambor asume, en consecuencia un significado opuesto. En la Chorrera se dice *ciénaga* en vez de corriente. Una buena idea que pudiera ocurrírsele a nuestros compatriotas dotados de espíritu público y de

iniciativa, sería la de convocar un Congreso de Artes Regionales en el Istmo para llegar a un acuerdo sobre todas estas denominaciones y nomenclaturas que hoy varían sustancialmente de sentido entre una provincia y otra, entre una ciudad y otra.

Sobre la *mejorana* se me presentó también el problema de si esa voz designa una pieza genérica, como la generalidad lo cree y afirma, y yo con ella, o si es un aire específico y único, como otros sostienen con mi amigo Jesús M. Medina B.

Mientras los poderes públicos y privados de la Nación proveen al lleno de la necesidad que acabo de apuntar, las señoritas Villalaces, Antonio Henríquez y yo, constituíamos oficiosamente en Los Santos una especie de comisión preparatoria de aquel Congreso en potencia y desmenuzábamos el repertorio más vasto de aires y danzas regionales de que jamás se tuvo memoria en tierras de Comagre.

Muchos de los aires analizados en las páginas que siguen fueron anotados en aquellas sesiones importantes, de las cuales no se levantó acta por una negligencia imperdonable y con grave detrimento de los fueros de la historia.

El fin de mis excursiones por las provincias centrales me dejó en presencia de un extenso material de arte popular procedente de diversas fuentes, al cual debía consagrar un trabajo consciente de clasificación y análisis.

Como dije atrás, el *tamborito* no es sólo un baile ni una tonada: es un arte. Para comenzar, hay que considerar su indumentaria: la *pollera*, los zapatos de raso, los adornos de la cabeza, la joyería. Antes se cantaba con el sombrero Panamá calado, si se juzga por los dibujos originales de mi padre que datan de alrededor de 1870; pero la moda actual ha repudiado el sombrero, reemplazándolo por los tembleques de gusanillos en las solemnidades de gala y dejándolo subsistir solamente en los tamboritos ordinarios.

Poco antes de morir mi hermana Nicole, describía en su Revista *Alma Panameña* el traje popular de nuestras mujeres en términos que recojo e incorporo a esta obra como homenaje piadoso y fraternal a

las actividades folklóricas de aquel espíritu sensible a todas las modalidades de la inteligencia y del sentimiento.

"Vaporosa y sutil, graciosamente coqueta en la infinidad de sus diminutos pliegues, voluptuosa en la ondulación de su amplio vuelo orlado de finísimos encajes, muda reveladora de los usos de las edades lejanas, la pollera constituye una simpática nota de nacionalismo en nuestras animadas fiestas carnestoléndicas".

"Convencionalismo de la época y acaso razones económicas de peso han transformado de un modo visible la primitiva fisonomía de esta indumentaria popular que tal cual se lleva al presente causaría extrañeza a nuestras tatarabuelas si del sepulcro pudieran levantarse para presenciar nuestros modernos carnavales.

"Fueron antaño el holán de piña y el holán clarín las telas preferidas para la pollera por las damas panameñas y sobre estos sutilísimos tejidos combinaban sus delicadas manos los lujosos atavíos que habrían de lucir en las fiestas populares las criollas a su servicio y las niñeras de sus hijos o nietos.

"Juntamente con la pollera, echábanse encima señoras y criadas, joyas que si en aquellos tiempos del peso de a ocho tuvieron su valor no

Panameña vestida de pollera.
Dibujo de E. Garay.

Panameña vestida de pollera.
Dibujo de E. Garay

despreciable, en los tiempos que corren constituirían una fortuna, empezando por los botones de oro chocuano con los cuales ataban las enaguas en la cintura y pasando por sobre los pesados zarcillos de oro o las mosquetas de perlas, las peinetas de balcón coronadas de perlas que usaban por pares dobles, hasta llegar a las numerosas y distintas cadenas que según su forma eran llamadas media naranja, pepitas de melón guachapalí, cadenas chatas y cabestrillo. De este último especimen iban pendientes numerosos dijes, trabajados por nuestros aurífices criollos y también monedas de oro de diferentes nacionalidades desde la diminuta pieza de veinticinco centavos con el busto de Rafael Carrera, hasta la media águila americana del Norte. Estas monedas estaban rodeadas de la corona que las inhabilitaba para el cambio y eran, por lo general, producto de la magnificencia de sus señores.

"Entre las prendas de menor valía que complementaban la pollera a fines del siglo pasado, figuran los tembleques más o menos iguales a los que se usan actualmente; los zapatos, cuya forma era la misma que tienen hoy pero teniendo en su parte delantera una corbata que bien podía figurar una rosa o una mariposa hecha de cinta y blonda de seda; el paño o chal, que llevaban doblado al hombro o terciado y era por lo común de un tejido de hilo proveniente del Ecuador o de algunas de las repúblicas de Centro-América y la chácara, pequeña bolsa de tejido que cerraba por medio de un anillo corredizo y que pendía de la cintura, siempre dispuesta a recibir el *remojo* o propina que no esquivaban ofrecerles los amigos de sus patrones. Tal era el vestido de gala de nuestras antepasadas, el que llevaban en las grandes festividades y especialmente durante los tres días de Carnaval.

"La pollera de uso corriente era, naturalmente, más sencilla. El sombrero Panamá tomaba entonces el lugar de los tembleques. La tela empleada era el holán de hilo a dibujos de colores y para el diario usaban la enagua de zaraza o percal y la camisa de un solo cuerpo, es decir, que no llevaba más que un volante. La pollera no llevaba entonces encajes en la orla. Los zapatos de cuero o pana negra, sustituían los de raso, y en vez de chal se llevaba pañolón de burato negro.

"Lo cierto es que la pollera, no obstante las diferencias anotadas, despierta la admiración de todos los extranjeros que vienen a nuestra capital atraídos por la creciente fama de nuestros carnavales.

"Ojalá que el laudable interés que se despliega para no dejar morir esta muestra de nuestra individualidad, se despliegue igualmente en no dejar que desaparezcan las sanas y recomendables costumbres que heredamos de nuestros antepasados, y que más tarde contribuirán a que en el concierto de las naciones se nos distinga y se nos aprecie como pueblo libre y como pueblo digno".

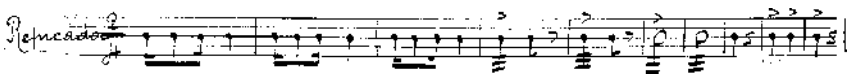
La joyería de la *pollera* formaría por sí sola un capítulo interesante del arte popular istmeño si ese tema sedujera a uno de tantos escritores de talento como abundan en nuestro país, aficionados por añadidura al estudio de vejeces, tradiciones y leyendas.

Una vez reconstituida la atmósfera estética, el medio ambiente en que evolucionan las parejas del *tamborito,* gracias a una evocación fácil de su indumentaria típica, de la enramada campestre que le sirve de teatro y del instrumental primitivo que forma su orquesta, puede uno juzgar mejor los brotes de esta forma de arte popular que sin duda alguna tiene en la madre patria peninsular raíces profundas hoy desconocidas.

Algunos de estos cantos ofrecen una letra interesante, otros una tonada discreta; los hay que se recomiendan tanto por la letra como por la cantilena, y no escasean los que carecen de interés literario y musical a la vez.

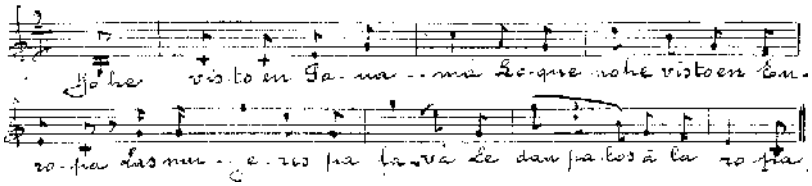
Por consiguiente, de los cincuenta *tamboritos* especialmente coleccionados para este libro, daré la versión musical o la poética, o entrambas, llegado el caso.

El tambor pequeño o "repicador" llama a las parejas con el motivo rítmico que sigue. Los tres golpes, como los de la Casa de Moliére indican el comienzo del acto; al oírlos, las parejas dan tres pasos hacia adelante, hacen una reverencia a la orquesta y retroceden tres pasos. Pero a diferencia de la práctica consagrada en la Comedia Francesa, los tres golpes indican también el cambio de escena, la salida de la pareja en acción para que entre a la rueda otra pareja.



He aquí, para comenzar, una cuarteta a la cual va unida una cantilena de enorme *tessitura*. Abraza una extensión completa de dos octavas y no todas las voces pueden habérselas con ella:

LAS LAVANDERAS

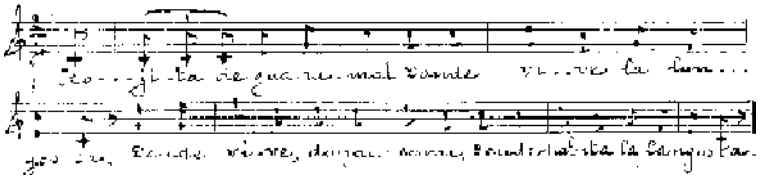


Originaria de la región de Los Santos, es una variante de la cantilena que aparece inmediatemente después, o aquella de ésta. Los dos miembros que componen la frase musical están perfectamente diferenciados entre sí y le imprimen a la melodía el corte binario. El tresillo de la habanera es característico en el penúltimo compás. La letra tiene gracia y evoca para los panameños de otras generaciones escenas campestres de las márgenes del Curundú o del Matasnillo que ya hoy no son concebibles sino en el interior de la República, y esto en parajes sustraídos a las actividades de la Junta Central de Caminos. Las lavanderas semidesnudas, sentadas en las piedras a la vera de arroyos, quebradas y pozas, haciendo sus *palomas*[62] y atacándolas después a *manduco*[63] limpio, son tipos populares ya casi extinguidos. Hoy se lava a intramuros con máquinas de vapor en las principales ciudades del Istmo.

Es más limpio e higiénico; es menos pintoresco y poético.

La melodía del *tamborito* que antecede sirvió de modelo a la que sigue, o a la inversa, pues ambas proceden de un *sub-stratum* musical común:

HOJITA DE GUARUMAL



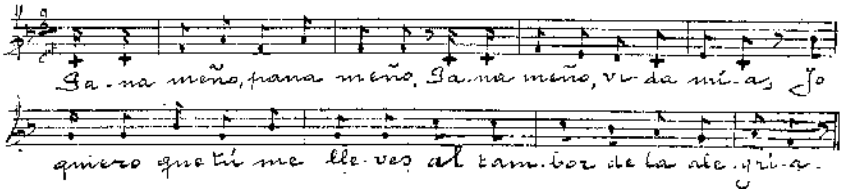
62 *Paloma*, procedimiento sumario de lavar la ropa que emplean las lavanderas panameñas.
63 *Manduco*, palo con que se golpea y saca la mugre a la ropa sucia.

Las palabras son inferiores a las del *tamborito* precedente, a pesar de que no están vaciadas en lenguage "bozal", ni tienen vicios de dicción, de prosodia ni de versificación. La voz guarumal por guarumo, le da a la cuarteta un sabor local acentuado.

* * *

Una cantilena que ha alcanzado gran boga es la del llamado *tambor de la alegría*. Su letra no dice nada en dos platos; es un mero pretexto para cantar y bailar. En el arte popular de todos los países observamos con frecuencia ese fenómeno de supeditación del elemento puramente intelectual por elementos de orden más sensual:

LA ALEGRIA

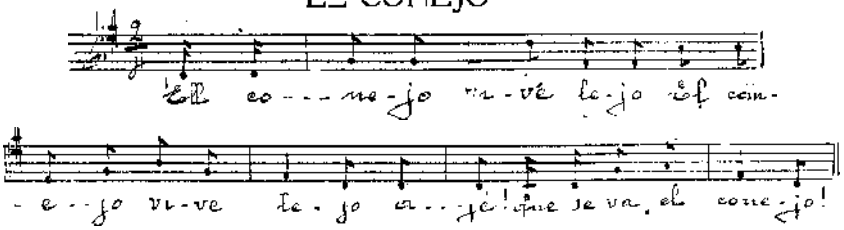


Aquí figura, con las palabras "yo quiero que tú", el ritmo sincopado, tan común en la música popular de todas las Américas, sobre todo en el Sur de Estados Unidos. El *jazz*, en efecto, puede considerarse como la última palabra de esta combinación rítmica, a la cual se atribuye origen africano.

* * *

En los ejemplos presentados hasta ahora, la cadencia final a la tónica era de rigor. Ya en la melodía siguiente todas las cadencias, la media y la final, tienen lugar en la dominante:

EL CONEJO



En éste, como en todos los ejemplos anteriores, la segunda frase del período musical es siempre coreada; la primera frase es entonada por la *cantadora alante*. La segunda copla poética rebosa de gracia y sugestividad:

Mi mamá me dio un consejo:
No comer conejo viejo.

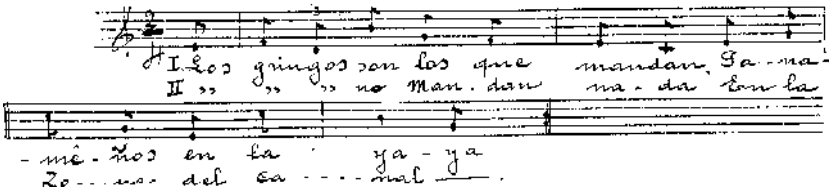
Evidentemente, las mamás dan siempre buenos consejos.

* * *

El *tamborito* político florece en el folklore panameño desde tiempos inmemoriales. Salvador Camacho Roldán en sus *Notas de Viaje* y Ricardo J. Alfaro en su *Vida del General Tomás Herrera* reproducen coplas de *tamboritos* y mejoranas con que el pueblo celebraba las hazañas del héroe de la Albina, vencedor de Alzuru en 1830; pero desgraciadamente prescindieron del elemento musical, hoy ya perdido u olvidado. En nuestra época la tradición del tambor político persiste.

Cuando en 1904 el General Davis, Presidente de la Comisión del Canal Ístmico, expidió una Orden Ejecutiva que implantaba la tarifa Dingley en la Zona del Canal, establecía en ella correos independientes de los de la República y abría los puertos de la Zona al tráfico mundial, la protesta del Gobierno de Panamá fue prontamente secundada por las manifestaciones espontáneas de la musa popular en forma de tambor político internacional, breve e incisivo. La primera estrofa formula, por decirlo así, la tesis americana; la segunda expresa la contratesis panameña:

LOS GRINGOS



La letra contiene un panameñismo importante: “en la yaya” y un americanismo conocido: “los gringos”. Como dije anteriormente, estar en la yaya es estar entre la espada y la pared o en un mal predicamento, y por *gringos* designa el pueblo panameño, como toda la América española, a los americanos del Norte.

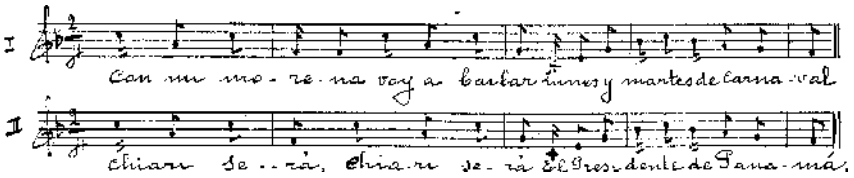
* * *

Otro ejemplo de *tamborito* político, éste no ya internacional, procede de la contienda eleccionaria de 1916. Sobre el tema melódico de la copla:

Con mi morena voy a bailar
Lunes y martes de Carnaval.

los trovadores chiaristas[64] bordaron este otro dístico:

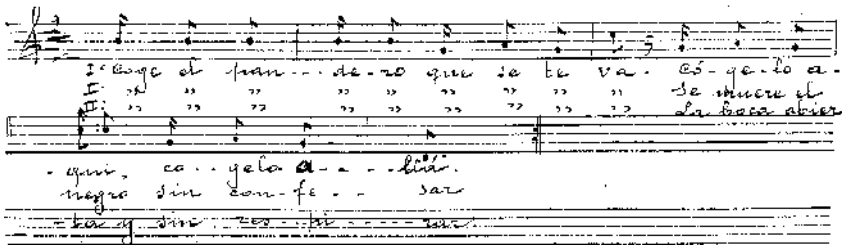
Chiari será, Chiari será
El Presidente de Panamá:



Aunque sólo presento, en general, una o dos coplas por tonada, éstas son, por decirlo así, las columnas fundamentales sobre las cuales las *cantadoras*, hacen trabajar libremente su inventiva y fantasía. Todo arte popular verdaderamente tal, contiene una gran parte de improvisación, al lado de su fondo tradicional. Es el caso del *tamborito* que sigue en torno de cuya melodía se complace en crear versos nuevos la fantasía popular. *(El pandero,* página 243)

64 Partidarios de la candidatura presidencial de Don Rodolfo Chiari.

EL PANDERO

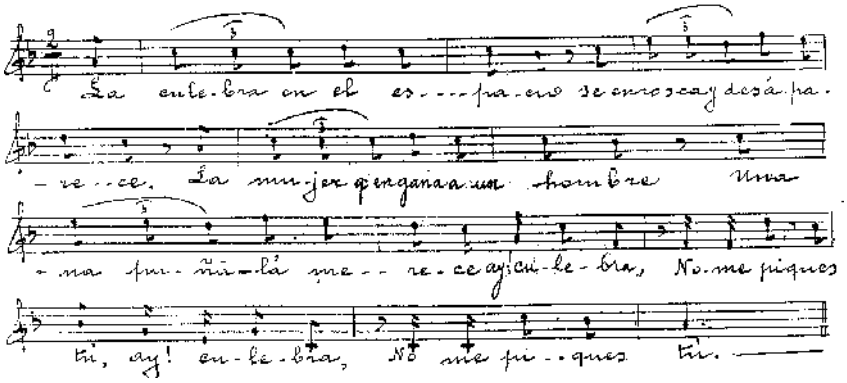


El negro que expira sin confesión con “la boca abierta y sin respirar”, pone una nota sádica en este *tamborito* singular que parece valerse de imágenes macabras para exaltar la alegría de los circunstantes.

* * *

Otro ejemplo de mayor desarrollo musical y literario es éste:

LA CULEBRA



La línea melódica es de más largo aliento, sobre todo en la frase coreada, apéndice libre de la cuarteta inicial o coda de la melodía principal. En cuanto a la letra, llama la atención el símil discreto entre la mujer y la culebra. En ningún momento de la copla se las compara explícitamente, sólo se habla de la una y después de la otra, y el coro vuelve a mencionar la culebra para expresar el simple anhelo del poe-

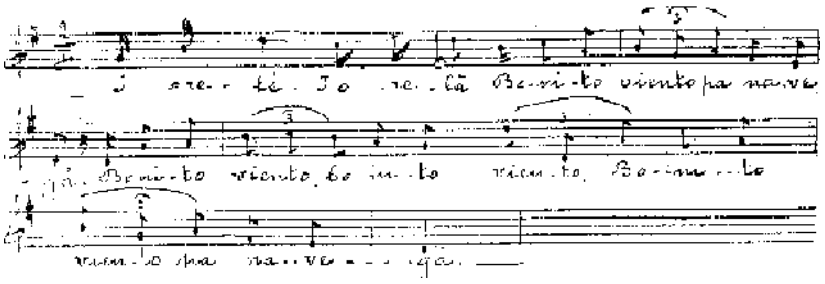
ta de que no lo pique a él; manera delicada de expresar un pensamiento atrevido.

* * *

El *tamborito* que sigue supera a todos los que anteceden en musicalidad. Hay en él tal variedad de elementos rítmicos y melódicos y es tal la amplitud de la línea, que se pregunta uno si tendrá abolengo "académico".

Las cadencias de las dos frases que componen el período musical se efectúan ambas en la armonía de dominante y no en la de tónica. Esta vez la frase coreada no es la última sino la exclamación inicial: y orelé, y orelá.

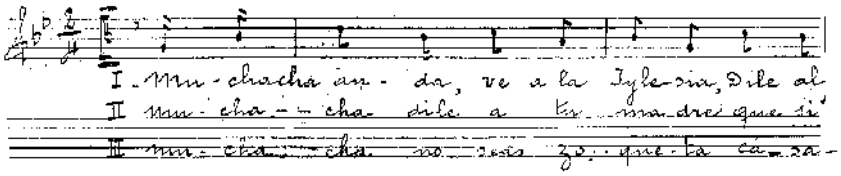
Y ORELE

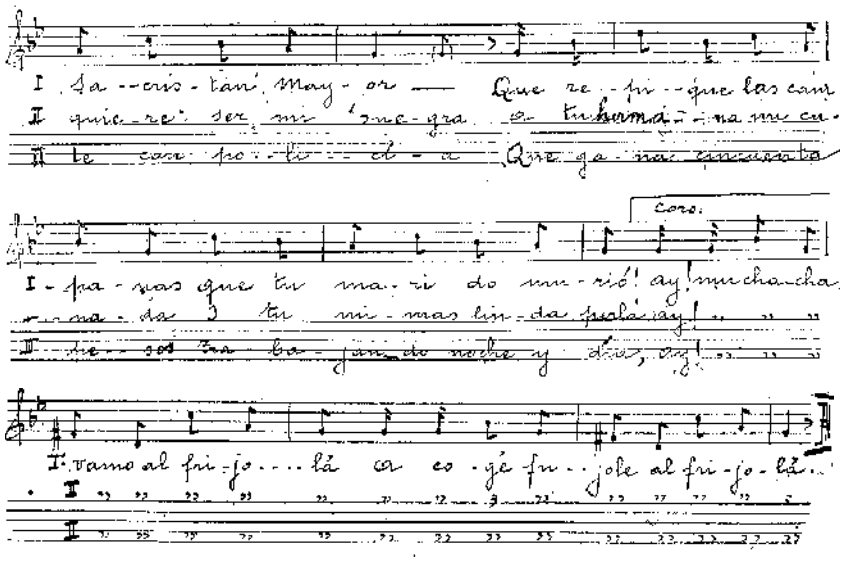


* * *

Corre parejas con la melodía que precede a la del *frijolar*. De indiscutible musicalidad, el contraste que forman las dos secciones de su melodía hacen de ella una construcción binaria, sólida y de elegantes proporciones:

EL FRIJOLAR





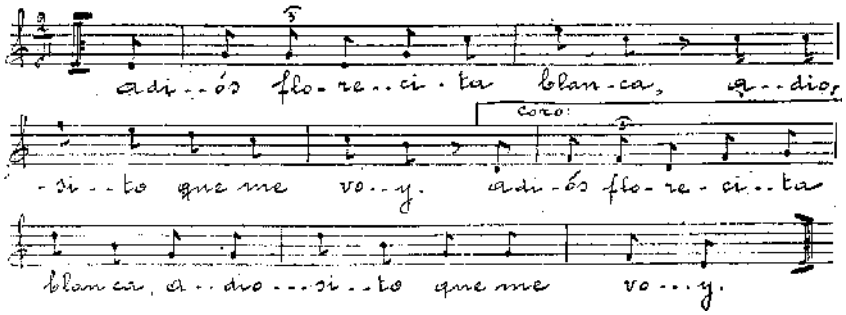
Los acentos de la melodía y del verso no coinciden a veces; pero este pecado venial es común a los cantos populares de todos los países y hasta a las *arias* de ciertas óperas.

En cuanto al poema literario, salimos ya del terreno de las vacuidades y sandeces ordinarias para entrar en un argumento fino y delicioso. Los personajes son tres: la muchacha, el marido difunto y el policía. El policía suspirante parece tomar la palabra en todas tres estrofas. En la primera, no demuestra a la verdad mucha hidalguía: se regocija con cinismo de la muerte de su rival, quiere que la niña de sus ojos se regocije también y acaba invitándola a un idilio amoroso entre los tallos del *frijolar*. La segunda estrofa es una declaración amorosa en debida forma, tan hábilmente hecha que en ella comienza el suspirante por granjearse las simpatías de la suegra y la cuñada. La tercera estrofa es un alegato elocuente en favor de su candidatura para esposo de la viuda; en él detalla con toda minuciosidad lo que gana por mes y su resistencia al trabajo. Este *tamborito* es uno de los raros que ofrecen coplas literarias diferentes sobre la misma tonada.

***

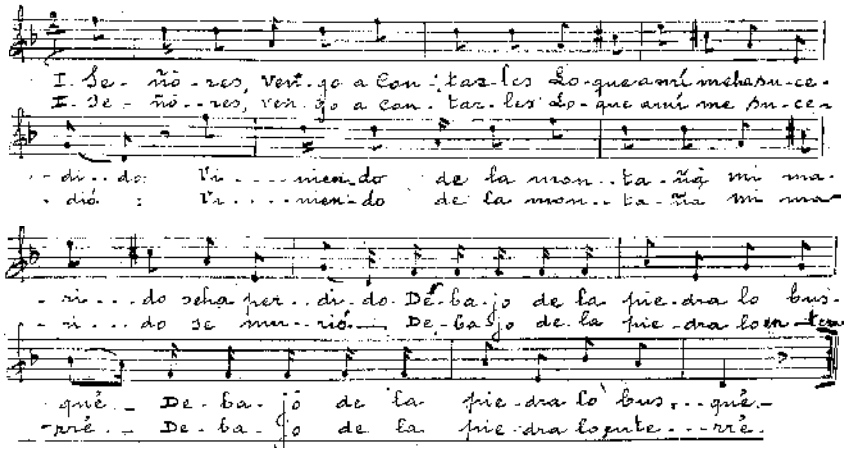
De una sentimentalidad tierna, muy rara en la canción popular panameña, es esta otra melodía compuesta sobre un dístico octosílabo bien versificado:

FLORECITA BLANCA



Muy diferente de carácter, situación y corte es otra melodía de un *tamborito* dramático:

EL MARIDO Y LA PIEDRA



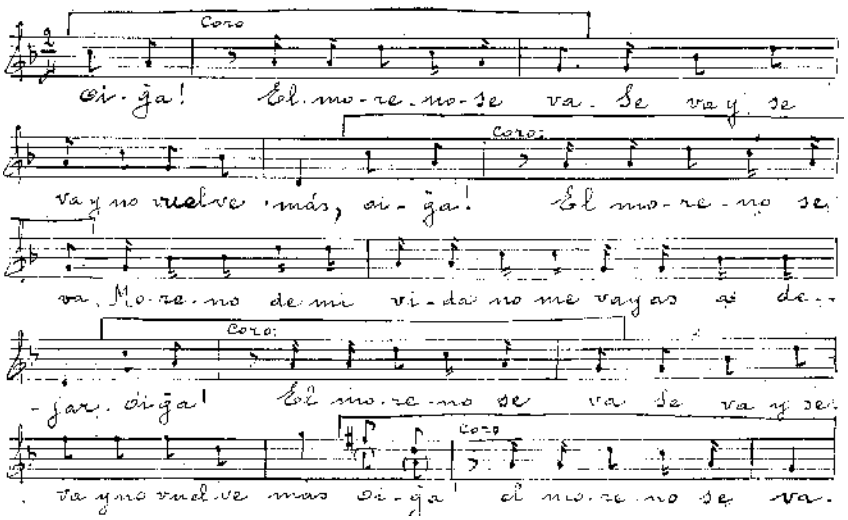
Nótese como el trovador panameño acude al modo menor desde que el poema asume un tono triste o fúnebre. Como el *tamborito* del policía, éste también menoriza para anunciar una mala nueva. La forma musical binaria es clara y está bien equilibrada.

La letra es interesante. Las dos estrofas son casi indénticas pero se advierte entre ellas una gradación de matices. En la primera, el desastre de la protagonista es remediable: perdió a su marido viniendo de la montaña y lo buscó debajo de la piedra, pero no hizo más que buscarlo y toda esperanza no estaba perdida. En la segunda, la tragedia se ha consumado: su marido se perdió y ella misma lo enterró debajo de la piedra. La música no subraya esa diferencia de matices, ni la letra expresa los sentimientos de la mujer ante el desastre de su marido, aunque la música sí lo llora en modo menor.

* * *

Otro tambor igualmente triste e igualmente menor en su modo es:

EL MORENO

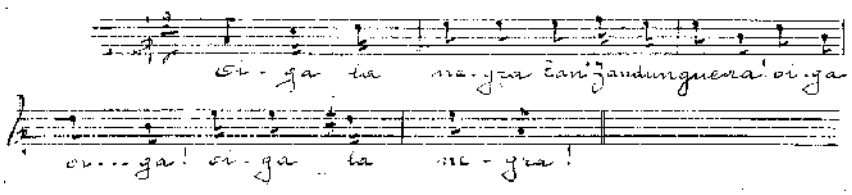


Huelga decir que se trata de una elegía o deploración amorosa. La idea de perder para siempre al "moreno de su vida", arranca a la *cantadora* acentos desgarradores, casi alaridos, para lo cual se vale la melodía con mucho éxito de la séptima sin sensible y con sensible y de las altas cimas de la *tessitura vocal*. He querido alargarme un poco en esta transcripción para mostrar, además, el género de variación

melódica que las *cantadoras* practican por instinto sobre los cuatro primeros compases que constituyen la trama fundamental del *tamborito* propiamente dicho.

La exclamación: ¡oiga! del *tamborito* del moreno, trae a la memoria otro en que la misma exclamación abandona su acepción castiza de imperativo del verbo oír para asumir la de simple interjección admirativa que le da el vernáculo panameño, según expliqué atrás:

LA NEGRA

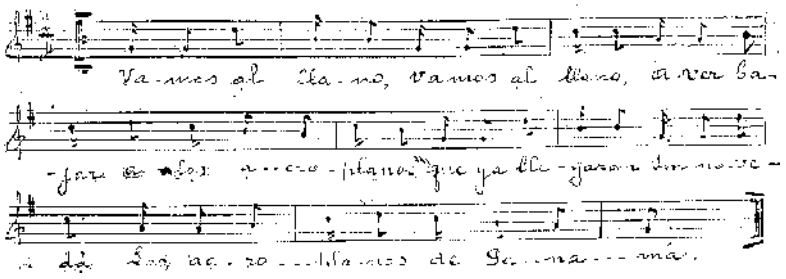


El uso del modo menor con las palabras que lo acompañan aquí, no tiene la misma justificación que en los ejemplos anteriores y desconcierta fácilmente.

* * *

El *tamborito* interviene en la política internacional, como vimos atrás, y es asimismo factor eficaz de propaganda en las lides de la política interna, según ejemplos expuestos en otras páginas; pero no hemos presentado todavía al *tamborito* en función de heraldo de la civilización, y aquí lo vemos asumir ya ese carácter:

LOS AEROPLANOS

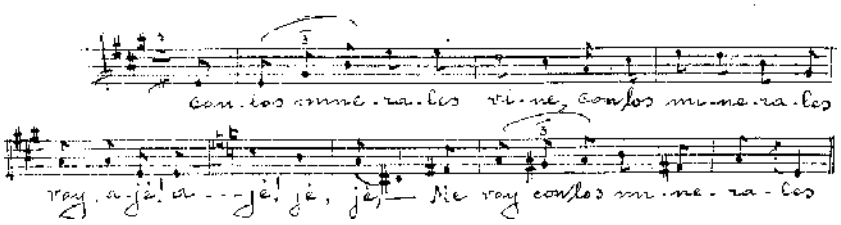


Musicalmente hablando, esta melodía se adapta mejor que todas las anteriores a las inflexiones del texto. El semi reposo sobre la diante en *aeroplanos*, reserva la eficacia de la cadencia perfecta para el final del verso. En cuanto a las rimas llano y aeroplanos, novedad y Panamá, son americanismos o andalucismos veniales que bien pueden perdonarse a los trovadores de Montijo, de donde es oriundo este *tamborito*.

* * *

De Montijo es también oriundo este otro *tamborito* cuya estructura armónica es causa de sorpresa y admiración para todo conocedor. ¿Cómo pudo el instinto del pueblo comenzar esta melodía en la dominante, resolver luego en la tónica, modular enseguida a la tónica menor, encadenar después a la dominante de la dominante para regresar a la dominante de la tónica, punto de partida? ¿Tan complicado proceso armónico es acaso posible sin la preparación técnica que se imparte en los conservatorios de música? Júzguese:

LOS MINERALES

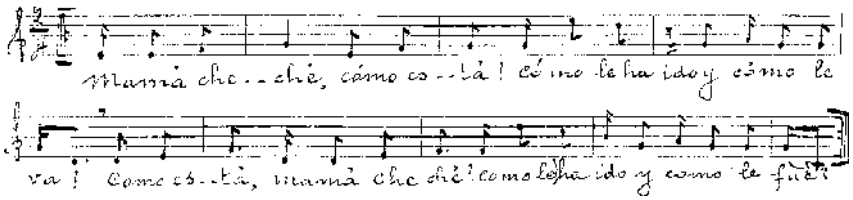


El interés de la letra no le va en zaga al de la música, si se recuerda que Montijo es un lugar casi totalmente poblado por gente del color en la vecindad del antiguo mineral de Veraguas, adonde iban a parar los esclavos africanos que tratantes ingleses y genoveses importaban a las colonias españolas para el duro laboreo de las minas. Montijo es una especie de islote étnico enclavado en plena Provincia de Veraguas, exclusivamente poblada por blancos, indios y mestizos. A pesar de las dos independencias del Istmo: en 1821 y 1903, las palabras del *tamborito* de Montijo suenan todavía como el himno doloroso de la esclavitud: ¡vino con los minerales y se va con los minerales la pobre mercancía humana oriunda de Guinea!

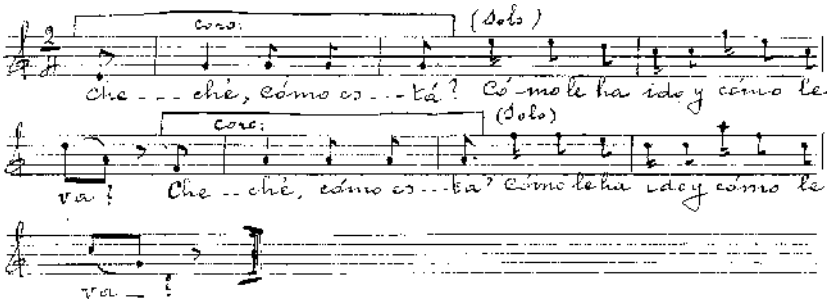
* * *

Puerilidad y candor respiran las palabras de este otro *tamborito* originario de Antón. Es a ratos un arte en pañales donde el elemento intelectual y lógico no parece haber alcanzado todavía el grado de madurez que atribuimos generalmente a la mayoría de edad:

MAMA CHECHE

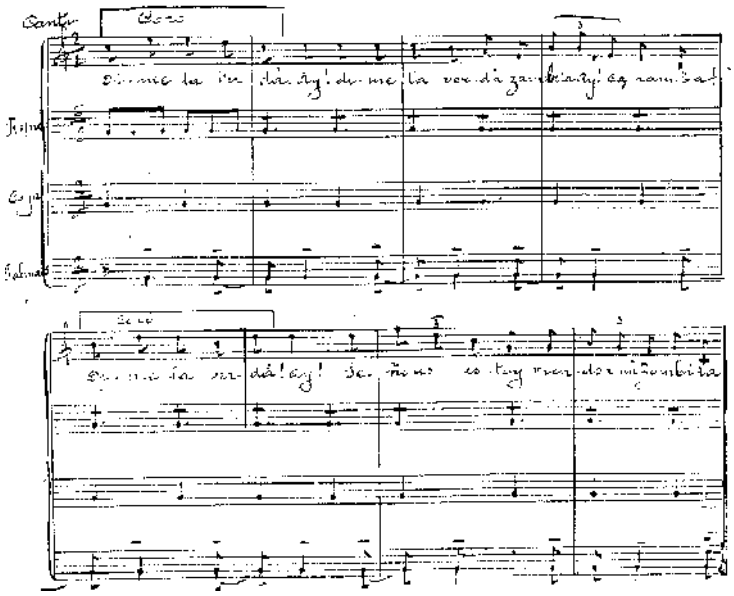


A pesar de su simplicidad, estos versos han tenido el privilegio de estimular la inspiración de otros trovadores provinciales, pues al trasponer apenas los límites de Coclé para entrar en Veraguas, tropecé con la misma idea infantil vaciada en otra fórmula musical y literaria:



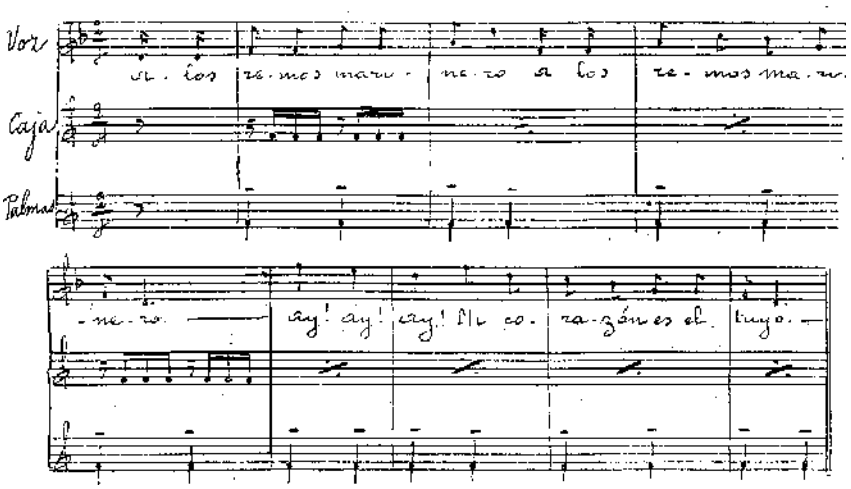
Aquí aparece por primera vez en mi colección la doble intervención del coro en la frase musical. En las melodías precedentes la frase coreada es siempre una misma; en ésta no, y en las que siguen presento otros ejemplos de esta nueva variedad. Tal es, *verbi gratia*, este *tamborito* de Montijo, entonado sobre un acompañamiento de tambores y palmas, de ritmo interesante *(La verdad*, página 251):

LA VERDAD



La síncopa de las palmadas y los tresillos del repicador producen un efecto polirítmico que recuerda combinaciones interesantes de la música de los árabes africanos.

EL MARINERO



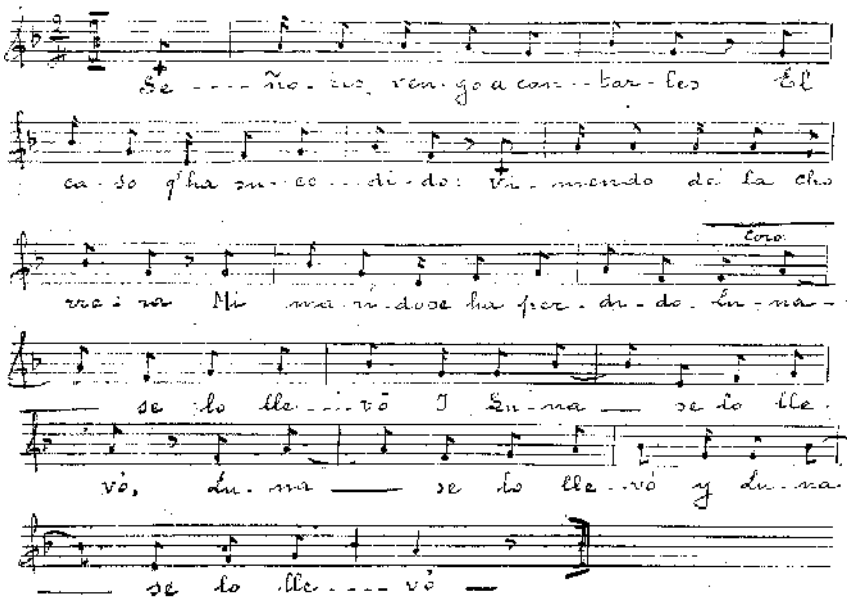
Aunque las palmas se baten por lo general en forma sincopada, no siempre ocurre así en Montijo. El ejemplo que sigue suministra otra combinación rítmica, distinta de la anterior, pero menos interesante:

E1 verso carece de rima, consonante o asonante, aunque no de medida. En él hay cierto sentimiento lírico que no por estar expresado con el desaliño de la poesía primitiva, pierde de su intensidad y eficacia. El modo menor también aporta a este tambor su tinte sentimental y melancólico.

* * *

Por su letra, el *tamborito* que sigue parece hermano gemelo del transcrito atrás: *El Marido y la Piedra*; por su melodía, es enteramente distinto. La propia letra difiere del poemita anterior en que la pérdida del marido es de otra naturaleza: Luna, su amigo, se lo llevó, no se dice para qué; pero no había de ser para enterrarlo. La música no se entristece esta vez en modo menor; está en mayor inequívoco.

EL MARIDO Y LUNA

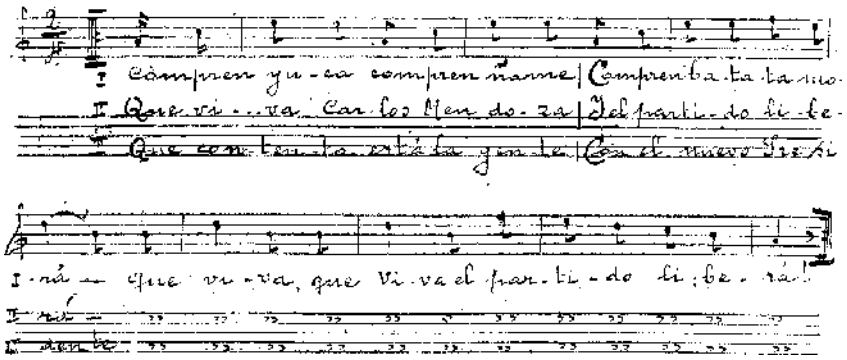


Obsérvese el contraste rítmico entre la frase del solo y la del coro; ésta, sincopada y movida; aquella, serena y normal.

* * *

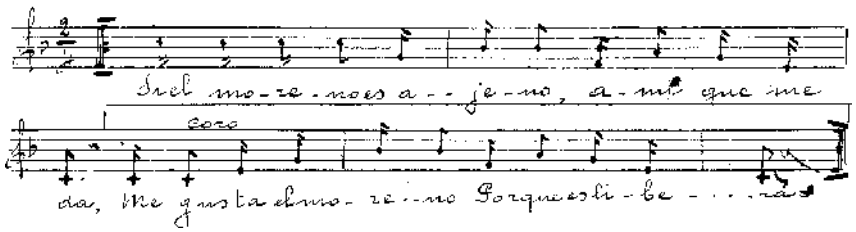
He aquí otro espécimen de *tamborito* político cuya particularidad más saliente en el orden musical consiste en vivar en modo menor al Doctor Carlos A. Mendoza, q.e.p.d., y al partido liberal:

EL PARTIDO LIBERAL



Obsérvese como incurre el pueblo liberal del Istmo en la inveterada práctica americana de interpelar a sus copartidarios usando de la tercera persona del plural en vez de la segunda. Compren yuca, etc... por comprad yuca; alégrense, panameños, por alegráos, panameños.

* * *

Ligeramente influenciado por política interna, el *tamborito* que sigue reproduce en su melodía, de ritmo ora sincopado, ora normal, la suficiencia y altanería de la correligionaria:

PORQUE ES LIBERAL