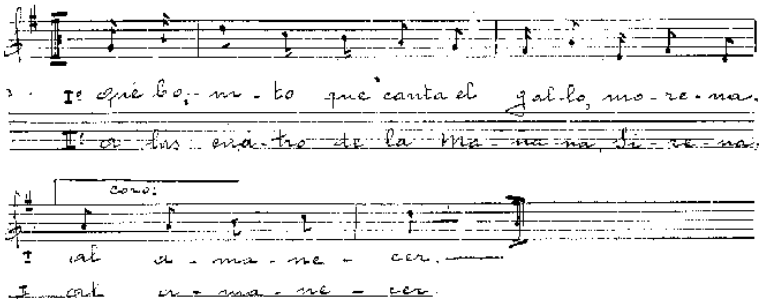
Moreno es, en el vernáculo panameño, un término hipo-corístico con que se designa a las personas de raza negra sin ofenderlas.

El vocablo *negro* es despectivo en Panamá, salvo cuando se le usa familiariamente para denotar cariño y predilección, como en *mi negrito, mi negrita*.

* * *

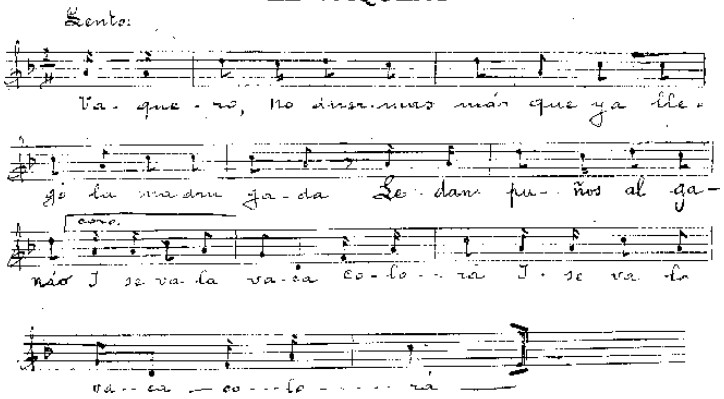
Uno de los más breves *tamboritos* que conozco debe su popularidad, sin duda, a que traduce vagamente en forma semiparnasiana, una aspiración grata a todo pueblo de origen español: amanecer bailando.

AL AMANECER



Un caso bien característico de modo menor sin sensible, el antiguo tono eólico de las "harmonías helénicas", se ofrece en esta cantilena pastoril, toda ella impregnada de rocío matutino y de olor a dehesa:

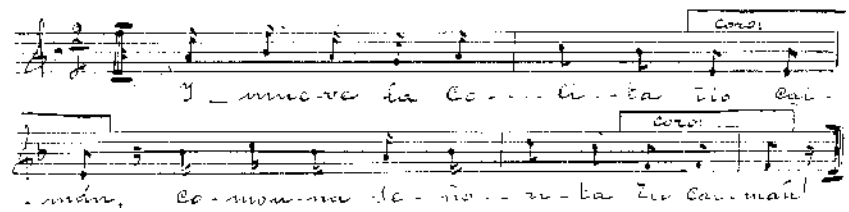
EL VAQUERO



* * *

Todo un paisaje tórrido evoca esta otra tonadilla, breve y simple, la cual revela que el *grupetto* ornamental no es solamente patrimonio del arte clásico y del wagneriano sino también eflorescencia melódica del arte popular del Istmo:

TIO CAIMAN



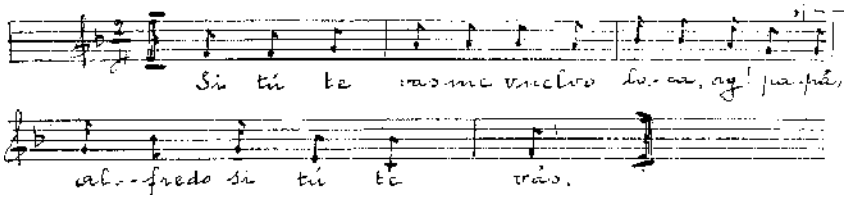
Encantadora en su enormidad es la gracia con que la copla describe los movimientos del saurio, atribuyendo a su espantosa cola la ligereza y coquetería que nuestra imaginación asocia instintivamente al eterno femenino.

La doble y brevísima intervención del coro es digna de atención.

* * *

No más desarrollado que el anterior es el siguiente *tamborito* coclesano:

ALFREDO SI TU TE VAS

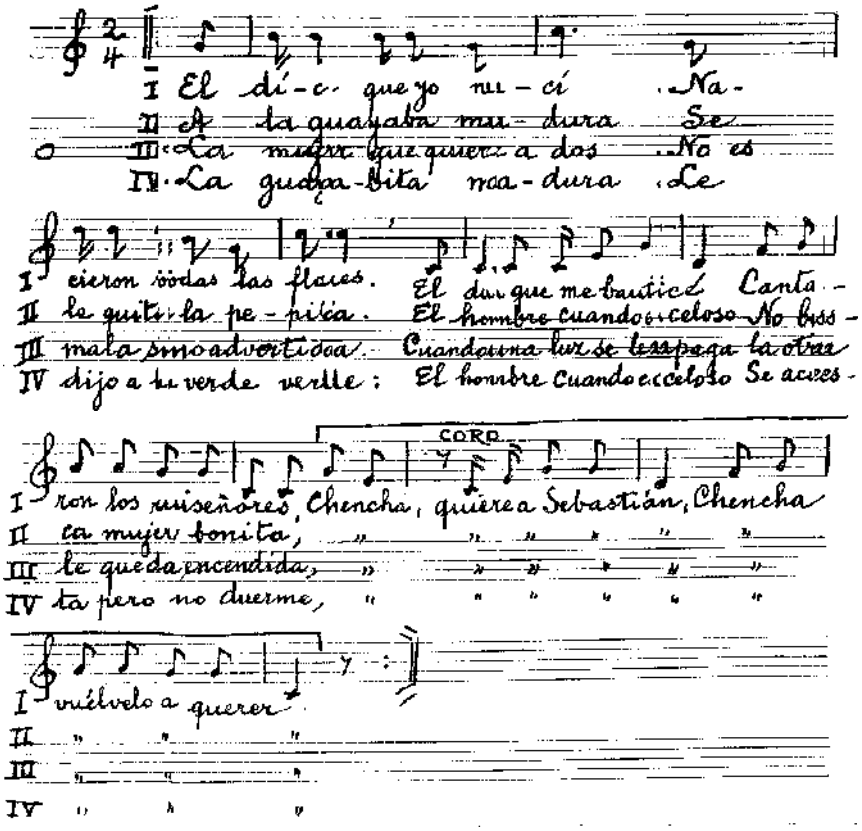


En Coclé, cuna de este tambor, se afirma que Don Alfredo Patiño, antiguo Gobernador de la Provincia y personaje de gran popularidad y prestigio entre sus conterráneos, es el Alfredo a quien interpela tan apasionadamente la *Traviata* de esta copla.

* * *

He aquí un tambor de estructura musical más desarrollada que de ordinario. La tonada se compone de dos frases bien caracterizadas. La frase final del coro contrasta por su estilo a contratiempo con las dos anteriores y forma con ellas un período ternario que es el primer ejemplo de su especie en mi colección:

CHENCHA

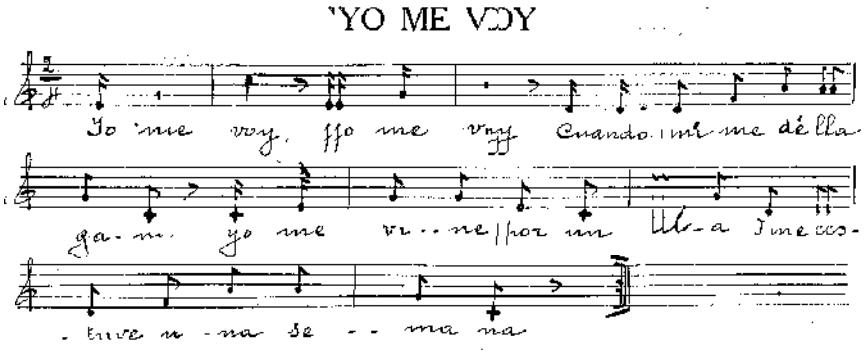


La frase del coro suele repetirse una vez para hacerla de igual duración que el *solo*, pero esta repetición no cambia en nada la naturaleza ternaria del período musical que acabo de analizar. En cuanto a la letra, nos encontramos muy lejos de las sandeces de otros *tamboritos*. Hay chispazos poéticos al lado de ingenuidades populares. Quizás

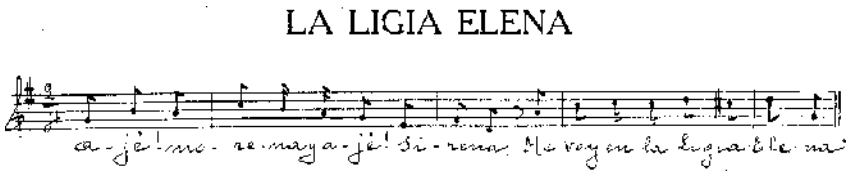
haya también algunos elementos comunes a la poesía popular extranjera, como la estrofa de la mujer advertida que encontré hace poco en el excelente libro de mi amigo Don Rubén M. Campos sobre *La Música en el folklore mexicano*. Es de observar, además, la forma de tambor con cuplés que asume este ejemplo.

* * *

El *tamborito* que sigue no contiene ninguna particularidad digna de comentarse y su letra no puede servir, desde luego, como modelo de urbanidad o de buena educación.



Dos pentasílabos de puras interjecciones y un verso en metro de redondilla fue todo lo que se necesitó para componer este *tamborito*:



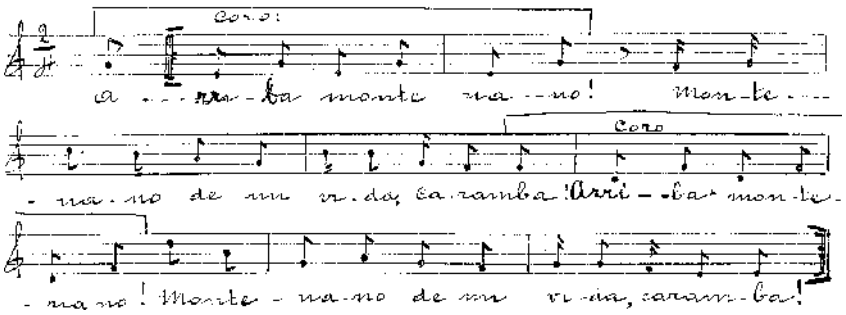
La *Ligia Elena* era una de las unidades de la flota mercante de Don Aurelio Guardia, hijo.

La melodía consta de una sola frase, dividida en dos miembros, y el cromatismo del cuarto grado en el miembro del coro es un ejemplo demasiado raro para pasarlo por alto en estos comentarios.

* * *

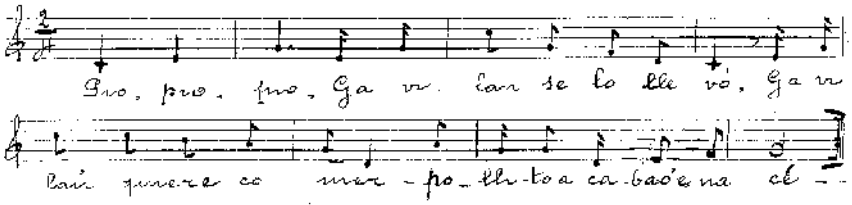
Con el *tamborito* que sigue volvemos al terreno de las vacuidades literarias. Debe reconocérsele, sin embargo, el mérito de haber dado, a conocer en la República el pueblo de Montería, sobre el cual guardan nuestros geógrafos silencio sepulcral:

ARRIBA, MONTERIANO



De más mérito es este otro tambor que en lo musical se inicia como una marcha o paso doble, lleno de variedad rítmica y melódica, y en lo literario sugiere con delicados eufemismos la tragedia del tierno pollito presa en las garras del gavilán:

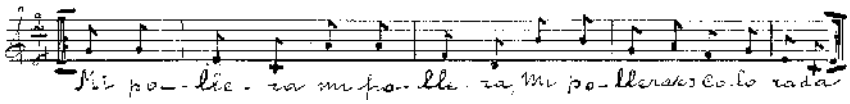
PIO, PIO



* * *

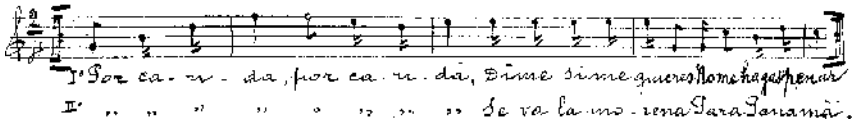
Hasta aquí hemos tenido siempre a la vista cantilenas compuestas de dos o tres frases, por breves o sencillas que fueran. En el ejemplo que sigue, la melodía es un solo miembro de frase indivisible: el aliento musical se acorta hasta el último límite imaginable y el aliento poético hace otro tanto:

MI POLLERA



Ejemplo oriundo de Antón:

POR CARIDAD

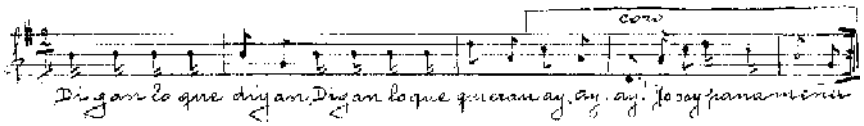


En este y en algunos otros *tamboritos* la frase coreada se encuentra al principio de la cantilena y no al final.

* * *

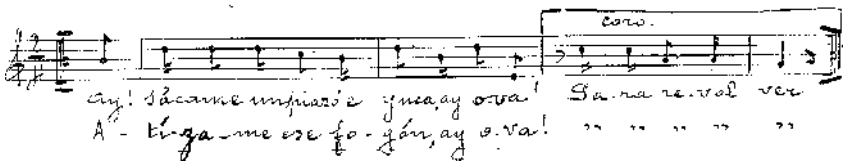
Ya he mostrado atrás, varios ejemplos de *tambores políticos* internacionales: ahora vino el turno del *tambor patriótico*. Lástima que la *cantadora* no pueda hacer su ardiente profesión de fe nacional con música y letra más interesantes:

YO SOY PANAMEÑA



Del *tambor patriótico* pasaré al *tambor culinario*, si así puedo llamarlo. Oyéndolo se siente chisporrotear la grasa en las pailas y las ollas:

PARA REVOLVER



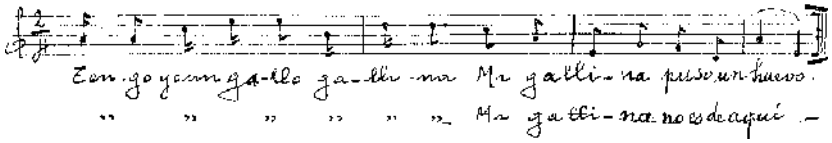
"Piazo e yuca" por pedazo de yuca, es americanismo genuino que no tiene porqué escandalizar a nadie, y la interjección ¡ova! es atonismo

no menos legítimo. El salto melódico de séptima con que se canta esta última interjección, es retardo superior de sexta que se resuelve inmediatamente en la primera sílaba de “para revolver”.

* * *

Para no perder la costumbre de poner apelativos a los *tamboritos*, llamaré al que sigue tambor de corral:

EL GALLO GALLINA



El panameñismo gallo-gallina designa un gallo y no una gallina; un gallo que responde a ciertas particularidades en el color del plumaje. Nótese, desde el punto de vista literario, la elipsis que envuelve el primer dístico del *tamborito:* el trovador coclesano, en dos versos de un laconismo lapidario, relata el poema de amor de sus dos aves de corral sin entrar en explicaciones circunstanciales ni en otras superfluidades:

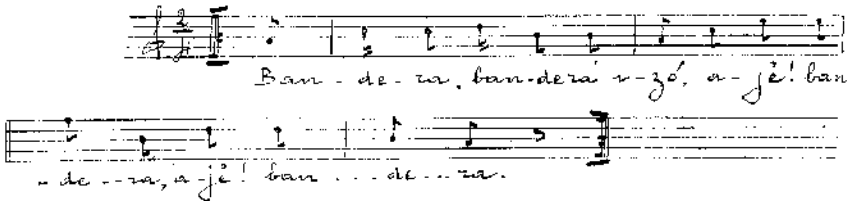
Tengo yo un gallo-gallina;
Mi gallina puso un huevo.

Pocas veces se ha podido decir tanto en tan pocas palabras.

* * *

Para constancia no más, transcribo este otro *tamborito:*

LA BANDERA

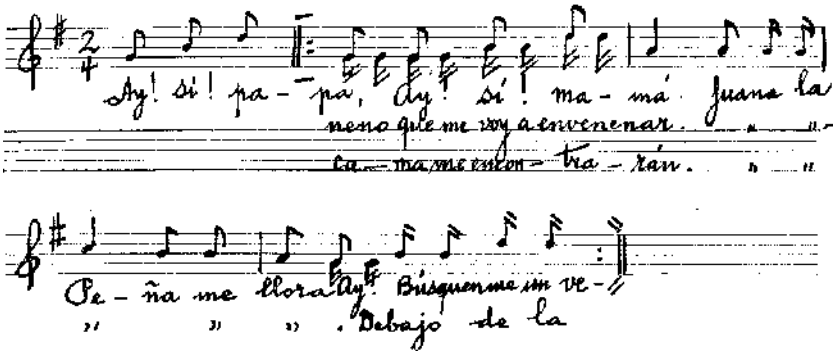


¿La exclamación *¡ajé!,* tan común en los *tamboritos,* ¿tendrá acaso afinidades con el ¡ajó! que se usa en otras partes para incitar a los niños de pecho a que empiecen a hablar? En cuanto al sentido lógico de la letra del *tamborito,* confieso que excede a mis modestas capacidades de exégesis. ¿Es un canto a la bandera? En ese caso, habría que clasificarlo entre los tambores patrióticos.

* * *

De Antón es este otro *tamborito* que en pocas palabras plantea y desenlaza un emocionante drama interno:

JUANA LA PEÑA

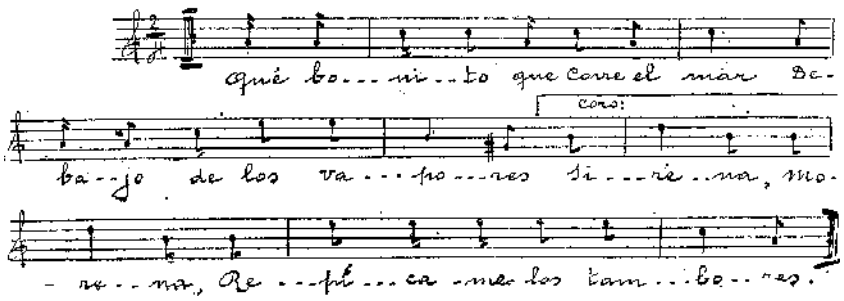


La decepción amorosa, el suicidio por el veneno, las deploraciones *post-mortem* de Juana La Peña, el hallazgo del cadáver debajo de la cama, todo figura en este lúgubre cuadro con una admirable maestría de expresión.

* * *

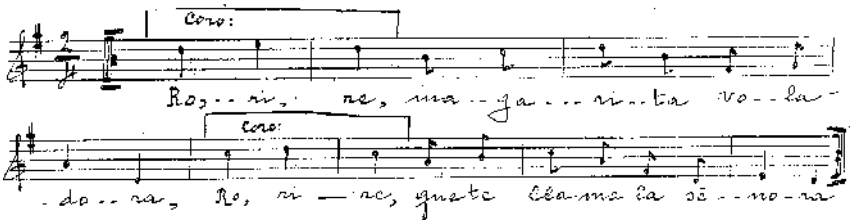
En cambio, este otro *tamborito* carece de *pathos;* sólo canta el aspecto risueño de la vida, y sin embargo, adopta para ello una cantilena en modo menor. ¿Será un vano prejuicio académico el que nos induce a asociar este modo musical a sentimientos invariablemente tristes?

VAPORES Y TAMBORES



De la letra del siguiente *tamborito* no digo nada; pero de la primera cadencia de la melodía no puedo prescindir. No cae en la tónica, en la dominante, ni en la subdominante; en otros términos, no es cadencia perfecta, semicadencia ni plagal: ocurre en el relativo menor de la subdominante, y es única en su especie en mi colección de tambores:

RO, RI, RE



También hay aquí doble intervención del coro.

Margarita por Margarita y el resto de la letra clasifican este *tamborito* entre los que pudieran llamarse de orden doméstico.

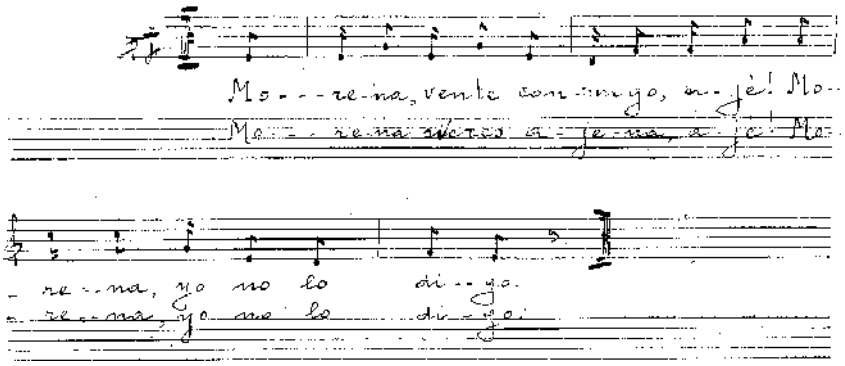
* * *

El galán que corteja a la dama en este otro *tambor,* lo hace en una forma de estira-y-afloja que recuerda aquel dístico popular:

"No quiero, no quiero,
Échamelo entr'el sombrero."

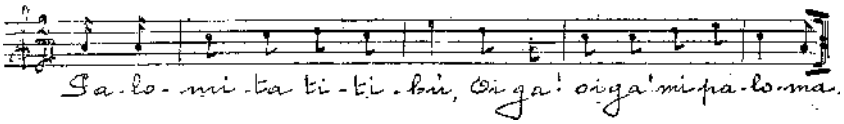
Pero a la inversa, porque en el *tamborito* la invitación viene primero y el escrúpulo va después:

MORENA



Un dístico octosílabo en idioma vernáculo istmeño y una melodía de líneas puras y delicadas forman el siguiente *tamborito*, de una armonía reposada, cuasi marmórea:

PALOMITA TITIBU

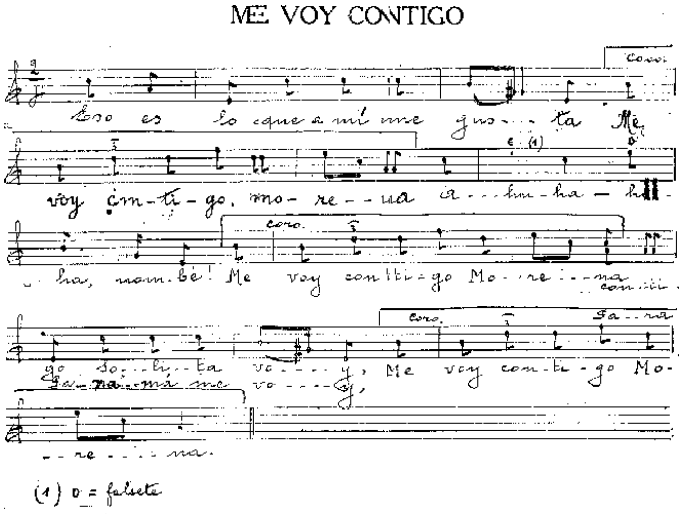


La voz *titibú* para designar una especie determinada de la familia de las palomas, es americanismo oriundo de la región istmeña, y la voz castellana *¡oiga!* no significa aquí lo que dice, sino cosa muy distinta. Por "*¡oiga, mi paloma!*" la trova popular no entiende que la paloma lo oiga a uno ni que uno oiga a la paloma. Según dije en otro lugar, *¡oiga!* es en Panamá un simple equivalente de *¡olé! ¡viva!* o de cualquiera otra interjección admirativa.

* * *

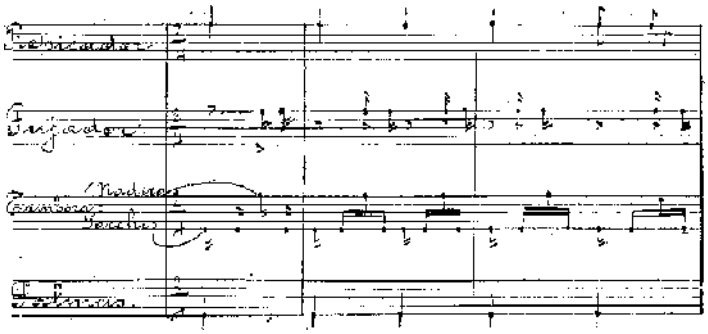
El tamborito que sigue fue transcrito en Santiago de Veraguas y aunque su estructura musical consta apenas de dos miembros de frase: el solo y el coro, la transcripción se prolonga un poco aquí para dar a conocer la clase de variaciones que la *cantadora alante* suele introducir al solo vocal, pues el coro es siempre inmutable. Estas improvi-

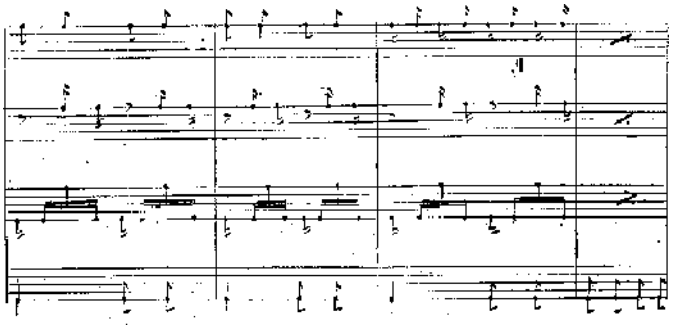
saciones no sólo afectan a la parte melódica del tambor, sino también a su texto literario:



Hay dos particularidades que observar: primera, la cantilena vocal deja de ser exclusivamente silábica, como en los ejemplos precedentes, para permitirse en el solo y en el coro el lujo de una sílaba vocalizada; segunda, la *cantadora* recurre a la técnica vocal del *bujeo* produciendo sonidos en voz de falsete y pasando enseguida al registro de pecho, al estilo de las tirolianas.

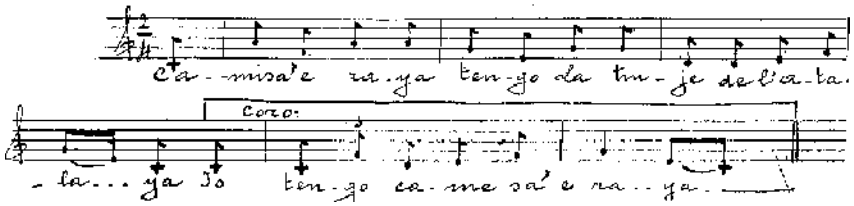
Este cantar meláncolico se elevaba sobre un rico acompañamiento, polirítmico cuya agitación aumenta progresivamente en el repicador y en las palmadas de los bailadores, según se observa en la partitura siguiente:





De Santiago es también este otro espécimen, cuya frase coral es una simple *coda* que repite con ligeras variantes el final del *solo:*

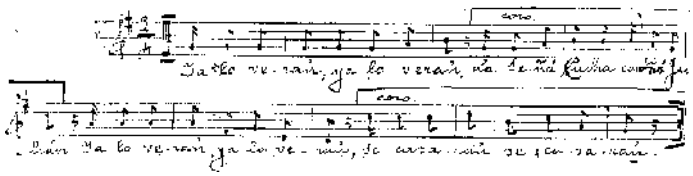
CAMISA 'E RAYA



La forma anticuada *truxe* pretérito del verbo traer, subsiste en el lenguaje del pueblo veragüense. La contracción en una sola sílaba, *saé* de las dos sílabas *sa de* (camisa é raya, por camisa de raya) es fenómeno bien conocido en la evolución de las lenguas y no requiere comentarios. La vocalización persiste tanto al final del solo como del coro.

En este nuevo espécimen veragüense, escuchado en enero de 1929 durante una tuna[65], tenemos otro caso de doble intervención del coro. He suprimido la primera de las estrofas de por su letra irreverente; doy solamente la segunda estrofa:

YA LO VERAN

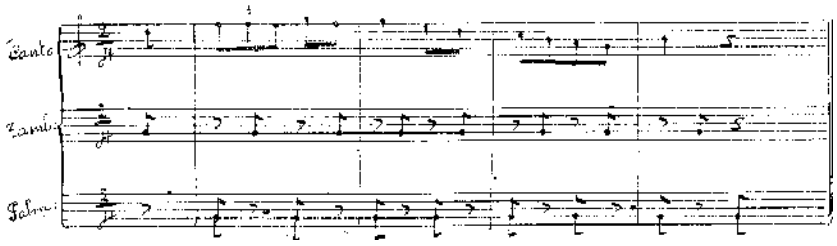


65 *Tuna, tamborito* que se baila recorriendo de noche las calles en procesión.

El abuso de los consonantes en *an* no ofendió el sentido estético del autor anónimo.

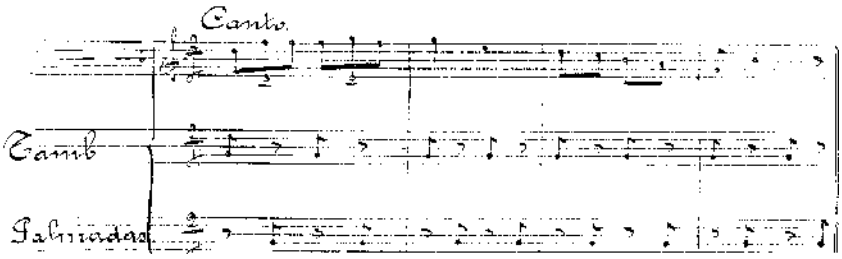
***

La costumbre que tiene el pueblo de acompañar el *tamborito* con palmadas a contratiempo me hizo transcribir al revés, en 1904, un motivo melódico que escuchaba a lo lejos desde mi cuarto, ya muy entrada la noche de un sábado. Mi transcripción era ésta, sin letra porque a la distancia no se percibía:



Poco después pude darme cuenta de mi error.

La verdadera grafia era la siguiente, y eran las palmadas a contratiempo las que me habían inducido en error, pues yo las hacía coincidir en mi espíritu con el *ictus* de la melodía:

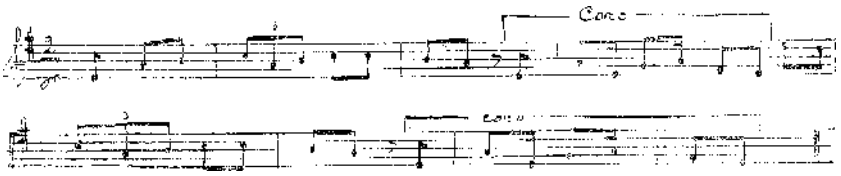


No volví a ocuparme más en esta tonadilla, pero cuando hace poco, al cabo de 24 años, quise obtener su letra para aumentar esta colección, ya hacía mucho tiempo que había desaparecido de la circulación y estaba, por decirlo así, desmonetizada.

***

Ahora presentaré otro espécimen raro que escuché en la desaparecida Loma del Lirio una noche del año de 1904, en compañía

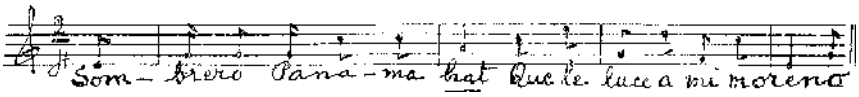
de Don Santos Jorge y los Doctores Ciro L. Urriola y Francisco Filós. Es nada menos que una cantilena en modo frigio, una de las más raras "harmonías" o modalidades de la antigua música helénica. Corresponde a una escala diatónica de *re* a *re* sin accidentes. Anotada entonces por mí sin la letra, mi deseo reciente de completarla tropezó con la misma dificultad ya referida respecto del tamborito precedente; por fortuna es la música y no la letra lo que más interesa en este caso:



De mis compañeros de aquella noche sobrevive el señor Jorge, el compositor del himmo nacional de la República. Por su especial preparación musical, él podía apreciar mejor que mis otros compañeros la importancia de este hallazgo.

* * *

Merece citarse el siguiente *tamborito* santeño por su pleonasmo: sombrero "*Panama-hat*", digno hermano de *aceite de petróleo* y de *perro bull-dog:*



La mayor parte de estos aires bailables se compone, como acaba de verse, de dos miembros de frase, formando así el período rítmico más sencillo y rudimentario. Ese período se repite indefinidamente como si fuera un verso dividido por una cesura. Las repeticiones, sin embargo, no son estereotipadas, pues ya hemos visto cómo *las cantadoras* saben glosar y variar *impromptu* el tema literario y el musical. Pero la repetición en esta forma es un procedimiento esencial de la creación musical: está a la base del desarrollo de los temas. El *tema ostinato* de la *Passacaglia* de Bach, el *crescendo* de la *obertura rossiniana*, para no citar otros ejemplos, proceden del mismo princi-

pio. La melodía es siempre la palabra dulce y grata que el oído y el espíritu no se cansan de escuchar.

Yo preguntaba un día a la lavandera de casa, a quien había visto en noches anteriores bailando *tamborito* en un toldo urbano, si no la fatigaba oír tantas veces repetida la misma tonadilla. "¡Ay! Don Narciso, ¡qué va!", repuso la lavandera, "mientras más la oye uno, más almonía *(sic)* le encuentra". Esta respuesta, que pudiera celebrarse a primera vista como un despropósito, encierra, por el contrario, una profunda verdad. Ellos llaman a ese fenómeno "irse calentando el tambor", y obedece a leyes físicas y psicológicas fáciles de formular, pues así como la combustión elevada a *su maximum* hace estallar el vaso, la combustión del *tamborito,* digámoslo así, también causa la ruptura del vaso rítmico, y entonces se produce el fenómeno de cambio de ritmo que he anotado en otro lugar y que el lenguage popular denomina "darle norte".

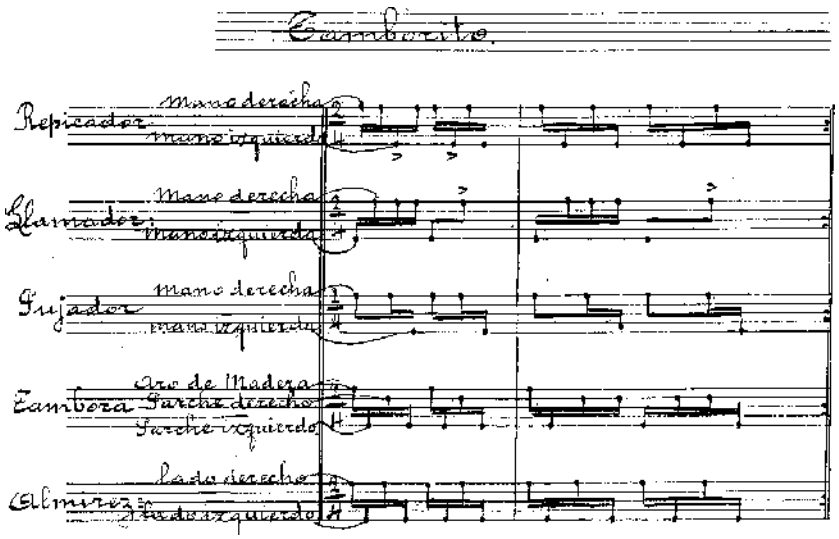
En términos técnicos, los instrumentos de percusión que acompañan el canto transforman inmediatamente el compás de 2/4 en 6/8. Antes de este proceso psicológico, de esta descarga emotiva, por así llamarla, es de ver como los instrumentistas suspenden del suelo, apretándolos con las rodillas, los *repicadores* y los *pujadores,* variando a su sabor la sonoridad de los redobles digitales sobre los parches retemplados. Los músicos están poseídos de un extraño misticismo; sus miradas, sus contorsiones y los gestos de su cabeza recuerdan extraordinariamente los gestos de los fakires orientales. Esos mismos efectos de una acumulación de influjo nervioso llevada al grado máximo, se reflejan en el canto, en la danza y en el palmoteo de las mujeres; y cuando todos llegan al paroxismo, el cambio súbito del ritmo, la transición del co*rriente* al *norte* o del *norte* al *corrido,* obra como una válvula de escape o un derivativo saludable y entonces puede decirse que el mal hace crisis.

En confirmación de los efectos polirítmicos propios del *tamborito,* reproduzco aquí este apunte en partitura que fija un momento de la orquesta regional en que descansan la *cantadora alante* y el coro. El ejemplo procede de Antón y patentiza un refuerzo, considerable de la

orquesta ordinaria por medio del llamador y el almirez, dos nuevos agentes sonoros.

En esta orquesta de lujo, el almirez de metal desempeña funciones semejantes a las de *carrillón* en la orquesta clásica europea.

Es de observar, por último, que el tambor panameño es siempre alegre y en ese respecto se distigue fundamentalmente del cancionero colombiano y del mexicano, impregnados ambos de tristeza y melancolía indígenas:



LA MEJORANA

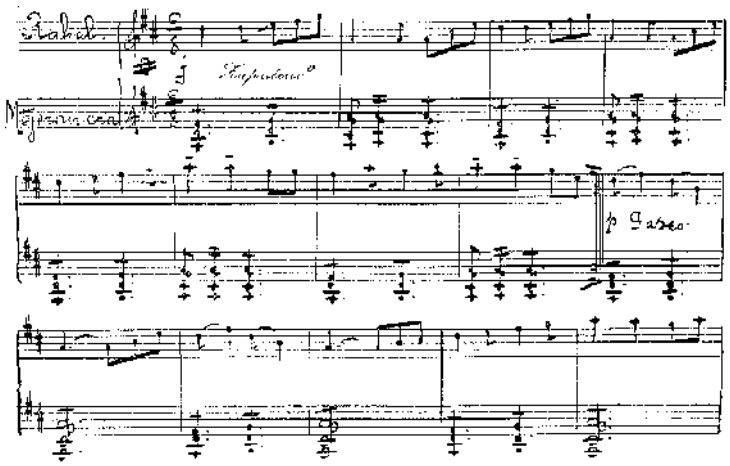
En orden de importancia folklórica, la *mejorana* sucede al *tamborito,* pero a diferencia de este último, aquella presenta dos fases: la vocal y la instrumental. La *mejorana* instrumental o *mejorana* propiamente dicha, se baila al son de la *mejoranera,* guitarrita criolla a la cual ha dado su nombre esta danza nacional, y de la *bocona,* su hermana mayor. La *mejorana* vocal no se baila, y se la denomina más comúnmente *socavón.*

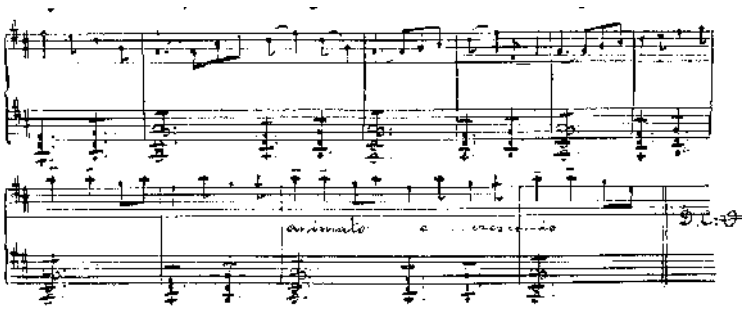
Abordaré, en primer término, el análisis de la *mejorana* instrumental, cuyo ritmo ternario revela abolengo indo-europeo. Es sabido

que esta clase de ritmos: 3/8, 6/8, 9/8, etc., brilla por su ausencia en la música popular de los semitas y tártaros y ha desaparecido por completo de la de los indostánicos, persas y griegos. En el *tamborito* también suele encontrársele, pero solo al pasar de la forma *corriente* al *corrido,* según ejemplos expuestos arriba.

En el capítulo consagrado a los juegos del día de *Corpus Christi* en la Villa de Los Santos, vimos ya ejemplos de *mejorana* instrumental. Las danzas de los *diablicos sucios* concluyen por un ritmo de *mejorana* que oscila entre la forma binaria y la ternaria, en virtud de la facilidad con que la música popular de la América española asocia y confunde esos dos ritmos dividiendo las seis corcheas del compás de 6/8 en tres unidades binarias o en dos unidades ternarias.

En este otro ejemplo de mejorana, provisto de su cantilena melódica y no reducido ya al puro esqueleto rítmico, como los de los *diablicos,* la división ternaria de los tiempos del compás predomina, sin perjuicio de los compases en que la unidad de tiempo se binariza, —si se me permite el neologismo— comunicándole a la melodía gracia y variedad. Las armonías invertidas de la *mejoranera,* claman a veces por la presencia de un bajo armónico fundamental:





La coreografía consta de dos partes: zapateado y paseo; la primera, movida y ruidosa; la segunda, suave y cadenciosa. La melodía del *rabel*, el instrumento cantante, no subraya este contraste por medios propiamente musicales, es decir armónicos, melódicos o rítmicos, sino por medios puramente dinámicos, apelando a los matices del *forte* y del *piano*. El acompañamiento es igual en ambas partes, pero en el zapateado la *mejoranera* repica en semi-corcheas el acorde de la dominante y subraya también por medios puramente agógicos el contraste de la coreografía.

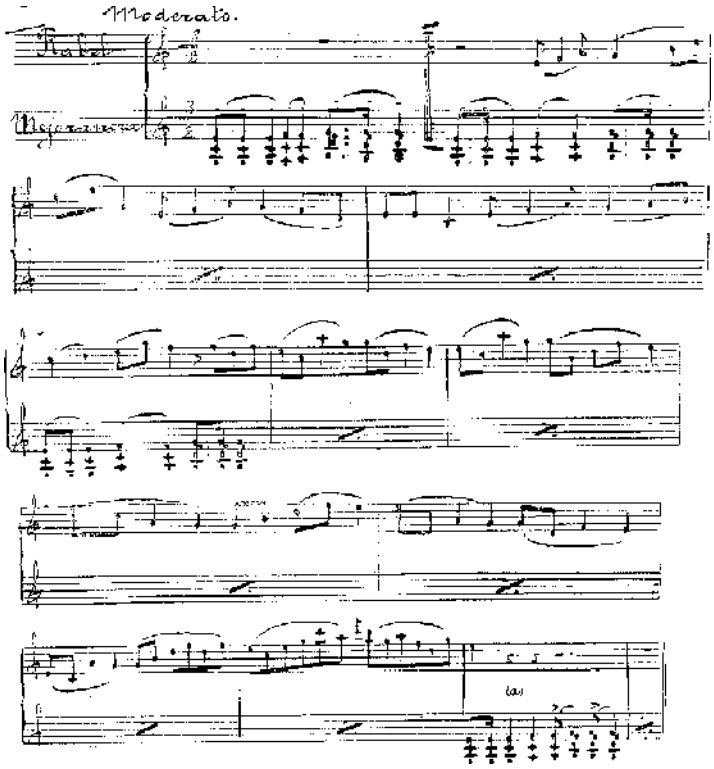
La *mejorana* es un baile colectivo, del género de la cuadrilla o los lanceros. Los hombres de un lado y las mujeres del opuesto, se hacen frente. Tan pronto marcan el paso como cambian de lugar en el paseo; y en el zapateado, su nombre indica suficientemente lo que hacen.

Otra clase de *mejorana* instrumental es la llamada *mejorana-poncho.* ¿Y por qué no poncha?

Poncho es un adjetivo castellano que significa perezoso, manso, y en ese sentido debe tomársele aquí, pues en ningún otro se justifica. Calificando a *mejorana*, sustantivo femenino, debería concordar con él en género y número; pero el vernáculo, como la lengua sabia, tiene su *genio* y hay que respetárselo. Conque *mejorana-poncho*, y no he dicho nada.

Esta variedad de la *mejorana* instrumental no tiene, como la que precede, la unidad de tiempo ternaria sino binaria; pero el compás sí es ternario (3/2), y la cadencia a la dominante dura apenas un tiempo del compás. Las combinaciones rítmicas que se forman son por demás interesantes. Por una parte, el *rabel* dice una cantilena cuya pri-

mera frase sincopada se divide en miembros de corte ternario; pero la frase no sincopada que le sigue se divide en miembros de corte binario, aunque cada una de las subdivisiones sea del ritmo ternario. Aquí la melodía del *rabel* aparece en flagrante contradicción rítmica con el acompañamiento de la mejoranera. Por otra parte, el ritmo ternario del compás se transforma al fin de la cantilena (a) en una especie de ritmo cuaternario que la propia música explicará mejor que la palabra escrita:



Debo el conocimiento de esta interesante forma de mejorana al Sr. Julián Gáez, violonista de Los Santos.

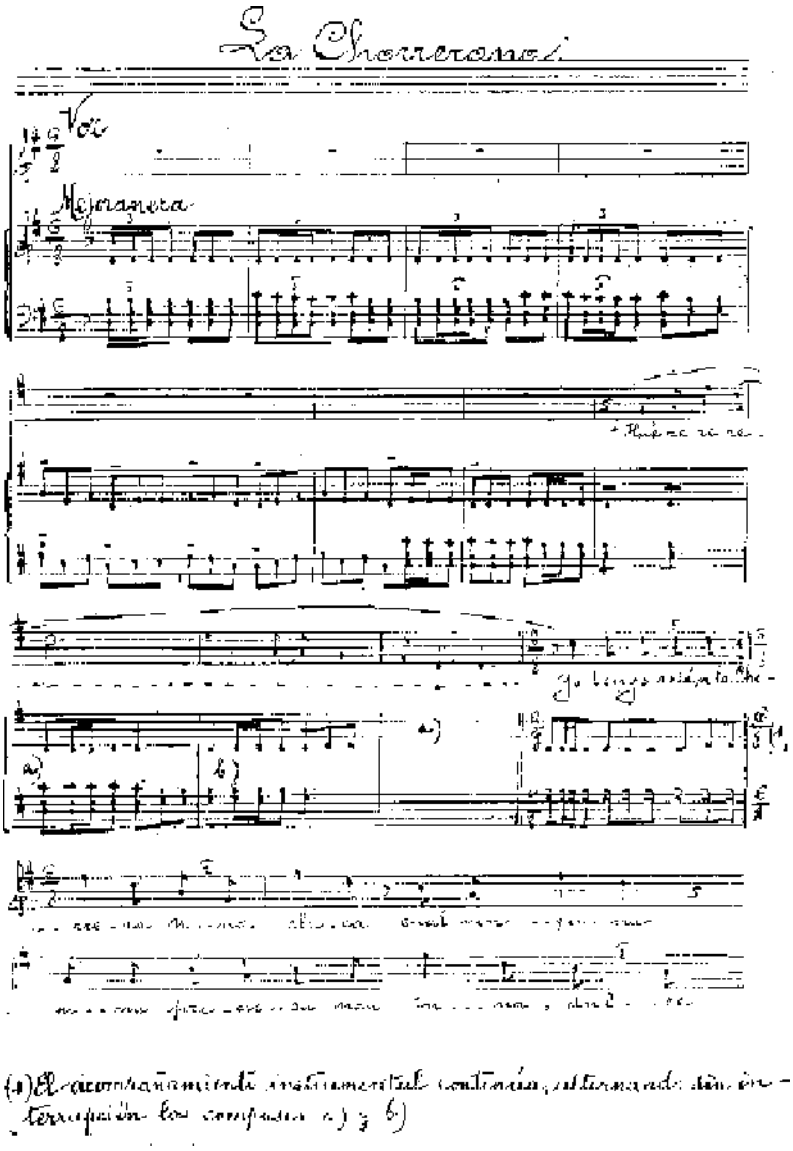
* * *

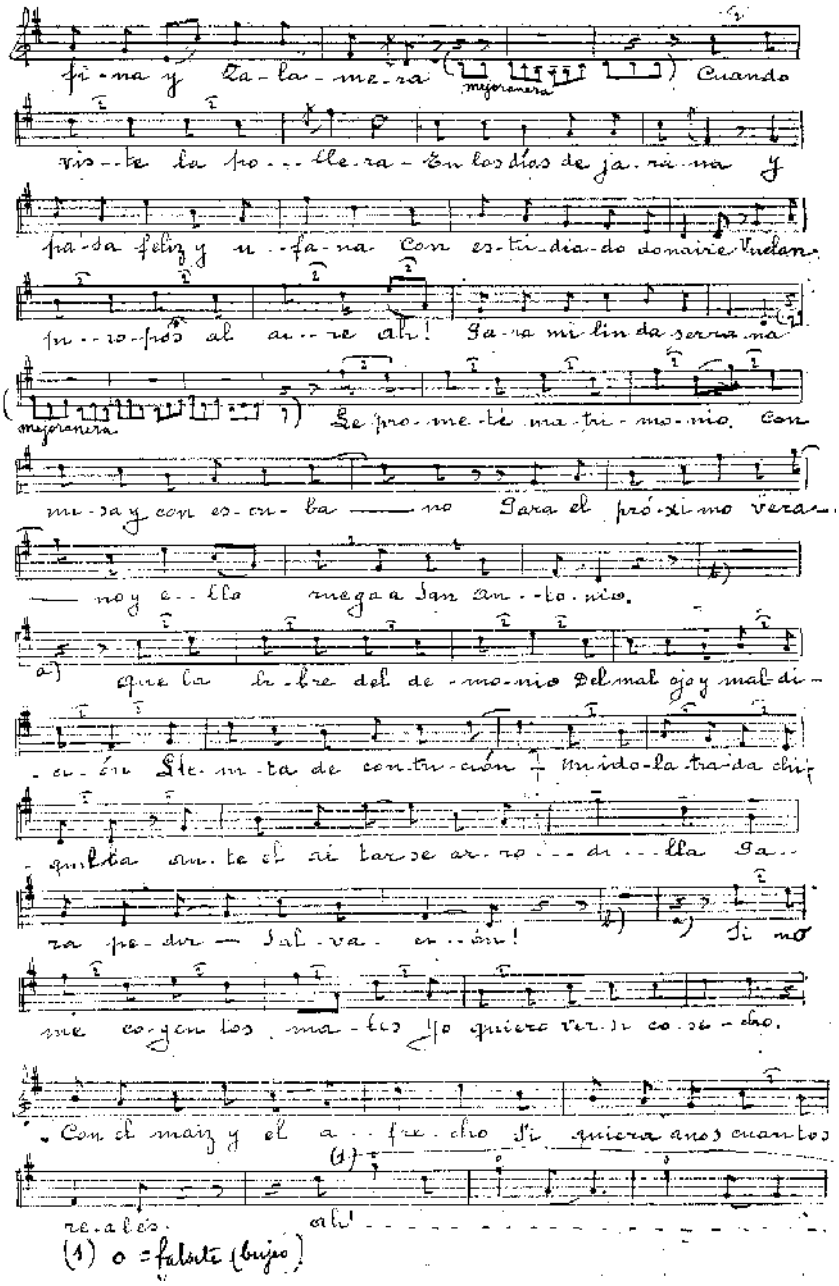
Así como el *tamborito* se canta exclusivamente por mujeres en solo coreado, la *mejorana* cantada o *socavón* es canto exclusivo de los hombres.

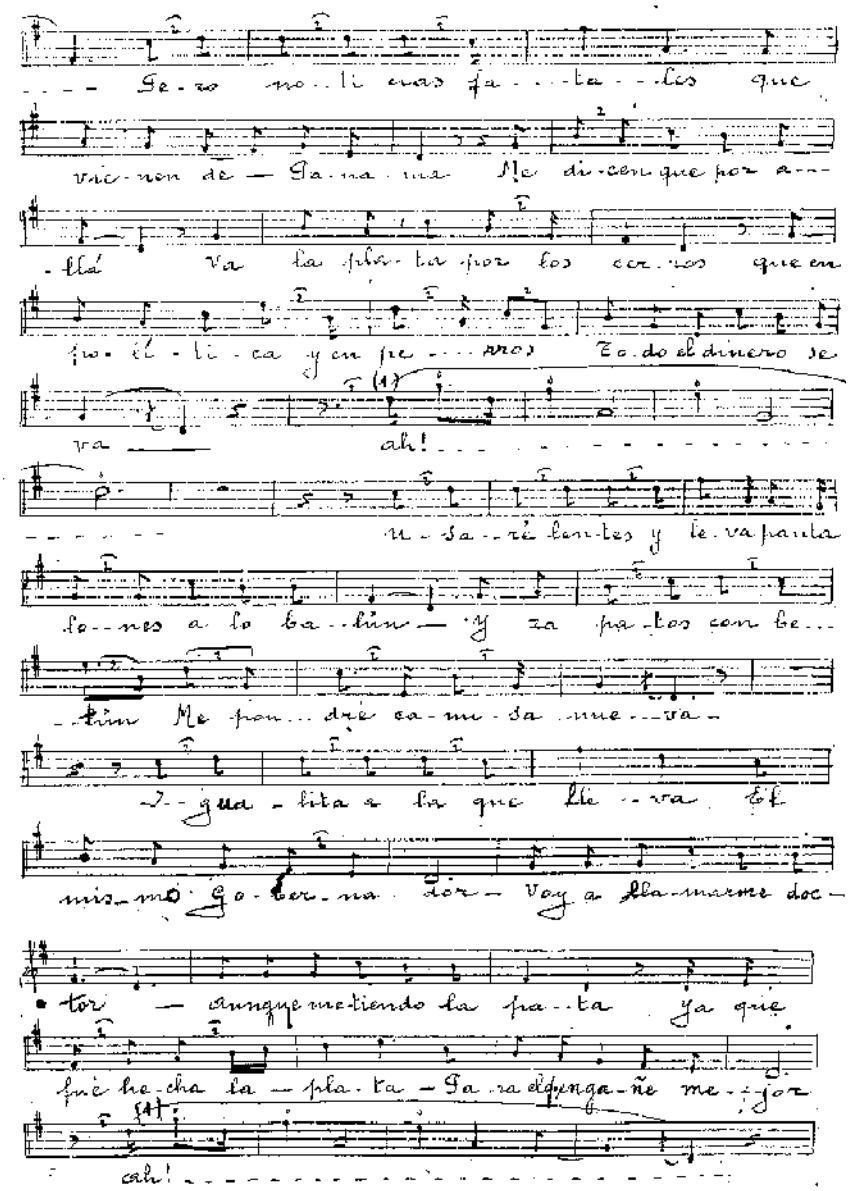
Es un género vocal más lírico y literario a la vez que el *tamborito*. Su letra, en general, se caracteriza por su forma clásica, y ofrece pensamientos que se siente uno inclinado a atribuir a verdaderos literatos, no a menestrales analfabetas. Más de un poema de esos procede sin duda de las lecturas de algún trovador regional más ilustrado que sus congéneres.

El procedimiento literario es siempre igual. Es el mismo que se practica en casi toda la América de origen español. Una cuarteta o redondilla sirve de tema fundamental al poema; de ella se sacan cuatro décimas del mismo metro que terminan, en su orden, por cada uno de los cuatro versos de la redondilla inicial. Esta uniformidad de procedimiento en todo un continente de igual origen étnico, revela la procedencia peninsular de esta forma de la poesía popular americana y puede ser motivo de investigaciones dilatadas. En cuanto a la parte musical de la *mejorana* cantada, la creo exclusiva de la región del istmo, salvo prueba en contrario. La melodía silábica, es decir la que se canta con las palabras del poema, va siempre precedida de un largo melisma u ornamento vocalizado que se repite durante el curso de la *mejorana* y al final de ella; pero tanto los melismas como la cantilena silábica son generalmente improvisados. Fue últimamente cuando la casa Víctor, fabricante de discos fonográficos, fijó por primera vez en contornos definitivos e indelebles las líneas melódicas de la *mejorana*, rehacias hasta aquí a la transcripción gráfica; y lo hizo esta vez con arte y fidelidad, respetando las normas de la estética regional, sin introducirle acompañamiento de violines, flautas, contrabajos y otros instrumentos de la orquesta europea que inconsultamente intervienen en sus discos de *tamboritos*. Las *mejoranas* de menestrales como Cigarrista, Delgado y Medina, aparecen así acompañadas tan solo por los acordes ralos y típicos de la mejoranera. Los poemas, firmados casi todos por Eduardo Maduro, joven poeta de la capital, confiesan

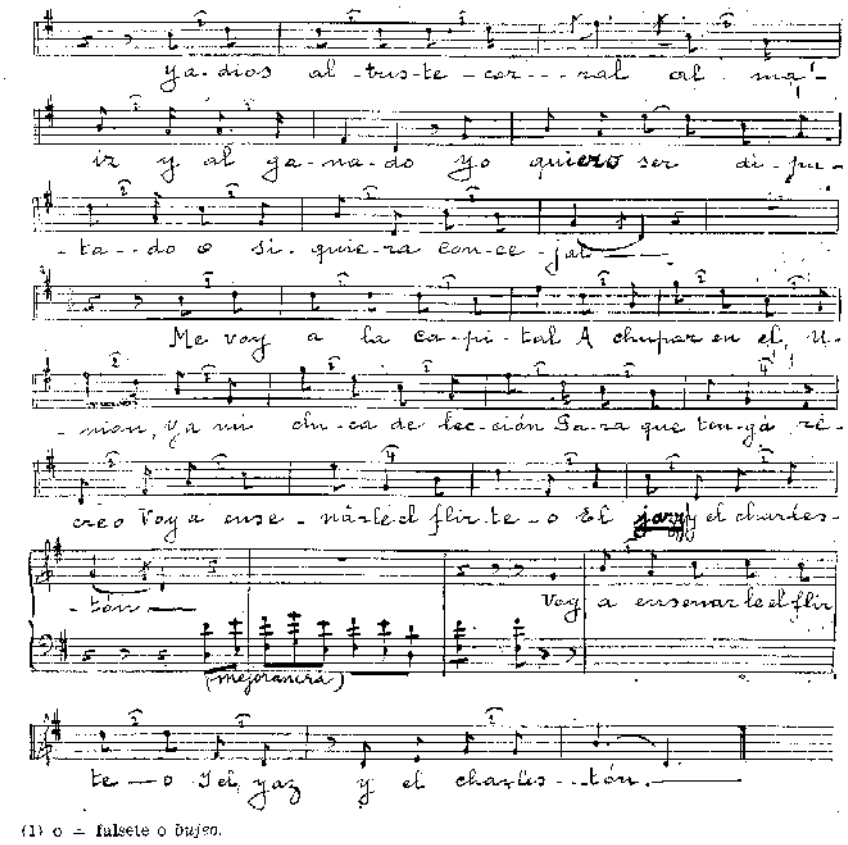
su origen no popular; pero la parte musical “huele a tomillo y a romero” y no desmiente un instante su procedencia no sólo provinciana sino rural.




fi-na y la-la-me-ra (mejorenera) Cuando
vis-te la po-lle-ra - En los días de ja-ri-na y
fa-da feliz y u-fa-na con es-tu-dia-do donaire Vuelan
pu-ro-pos al ai-re al! Ya-ya mi lin-da serra-na
(mejoranera) Se pro-me-te ma-tri-mo-nio. Con
me-sa y con es-cu-ba no Para el pró-xi-mo vera-
no y e-llo ruega a San An-to-nio.
a) que la li-bre del de-mo-nio Del mal ojo y mal di-
-ce-ro Ste-ma-ta de con-tri-ción Unido-la tra-da chi-
quita un-te el si tar se ar-ro-di-lla Ya-
ra po-dr — Sal-va-ción! b) a) Si no
me co-gen los ma-tos Yo quiero ver-se co-se-cho.
Con el maiz y el a-fre-cho Si quiera anos cuantos
(1) re-ales. alb!
(1) o = falsete (bujío)



(1) o = voz de falsete (bujeo)



La combinación de un acompañamiento ternario y un canto en dosillos de corcheas, es característica de la *mejorana*; es, por decirlo así, su sal y su pimienta.

El término *mejorana* se aplica casi siempre a la danza de ese nombre sin canto ni palabras que hemos analizado arriba. A la *mejorana* cantada se le llama también *socavón*, y es un género especial que se distingue perfectamente de todos los demás géneros de música con palabras por sus características esenciales. Oyendo a Cornejo y Cigarrista parece que al crear ese género de música, la musa popular hubiera querido salirse de los moldes usuales. La música vocal se distingue, en efecto, por el empleo de grados conjuntos en la formación

de la melodía, de tal modo que la ausencia de frecuentes grados conjuntos en un motivo melódico la expone a la tacha de antivocalidad. Suele citarse, como modelo de melodía vocal, el tema de la *Oda a la Alegría*, en la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que procede casi sin excepción por grados conjuntos. Sólo hay tres intervalos disjuntos en toda esa melodía. Pues bien, la *mejorana* vocal del arte popular panameño inicia una era o estilo de música vocal divorciada por entero de todas las características esenciales de la vocalidad tradicional. Tiende, por el contrario, a acercarse en lo posible del estilo instrumental procediendo deliberadamente por grados o intervalos disjuntos en la formación de sus temas melódicos. En ellos, la segunda melódica o grado conjunto es casi la excepción y el intervalo disjunto la regla.

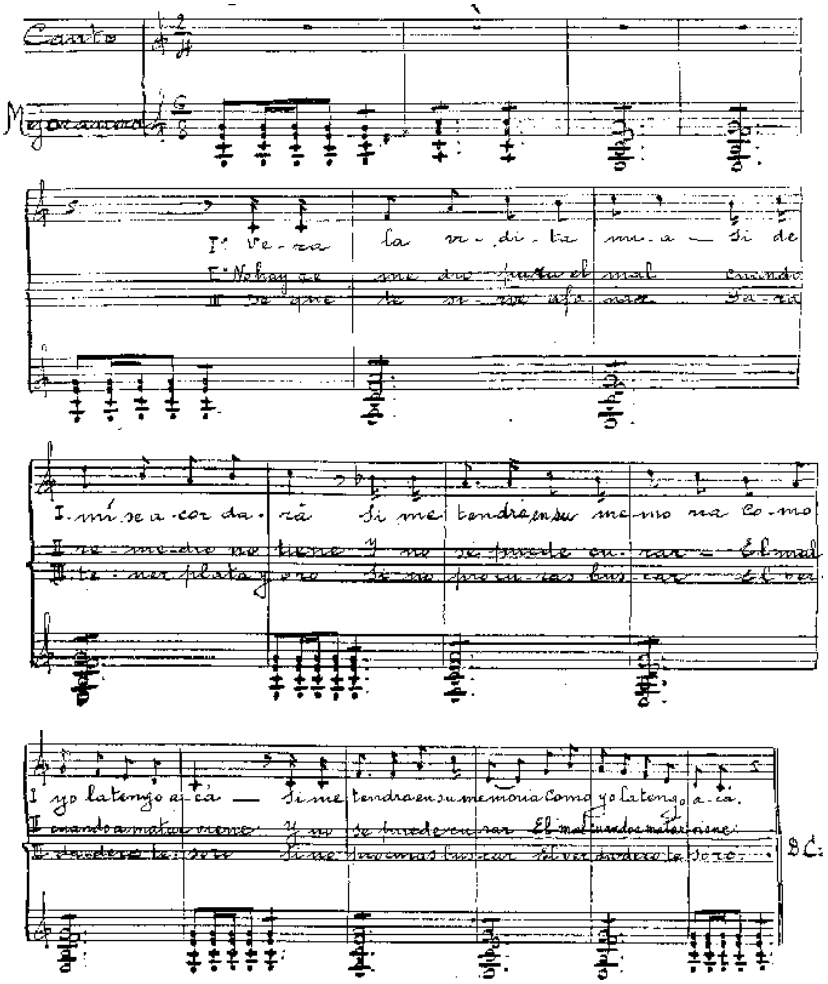
Y a pesar de esta inversión de las normas usuales, que parece condenar de antemano esta música extraña (surgida de principios tan contrarios a los usos y a las ideas consagradas) a la más barbara antimusicalidad, los resultados son toda una revelación. Hay hasta algo de cubismo subconsciente en estos cantos angulosos en los cuales la rareza del grado conjunto corre pareja con la proscripción de las líneas curvas y la abstención estudiada de la morbidez clásica en las genialidades de la pintura cubista. El hecho innegable es que estas melodías, de un aspecto gráfico tan descoyuntado y tan reñido con el concepto tradicional de la vocalidad, han suministrado durante varios siglos el alimento estético de las poblaciones rurales del Istmo de Panamá sin haberse producido nunca el fenómeno frecuente de indigestión o no asimilación; de donde cabe concluir que en el *socavón* hay todos los gérmenes estéticos esenciales para alimentar la vida artística de una comunidad humana y por consiguiente la materia prima necesaria para el desenvolvimiento futuro de un arte consciente y superior.

Entre las *mejoranas* cantadas, unas se llaman *gallinos*, otras *zapateros*, otras *mesanos*. Precisa explicar en términos universales los fenómenos musicales a que responden estas denominaciones regionales.

El gallino es una *mejorana* en modo menor. El *zapatero* comienza y termina en la tónica o en la armonía de tónica; y el *mesano* comienza y termina en la dominante o en la armonía de dominante. No

hay *mejorana* vocal que no sea *gallino, mesano* o *zapatero,* sobre todo *mesano* que es la forma más usual.

Los discos de la *Victor Talking Machine Co.*, no contienen sino *mesanos;* tales son las *mejoranas* de Cigarrista, Delgado y Medina inscritas y numeradas en sus catálogos; pero Jesús M. Medina, mi amigo personal, accedió a impresionar varios cilindros de cera de un fonógrafo *Edison* de mi propiedad con *zapateros* y *gallinos* que reproduzco a continuación:



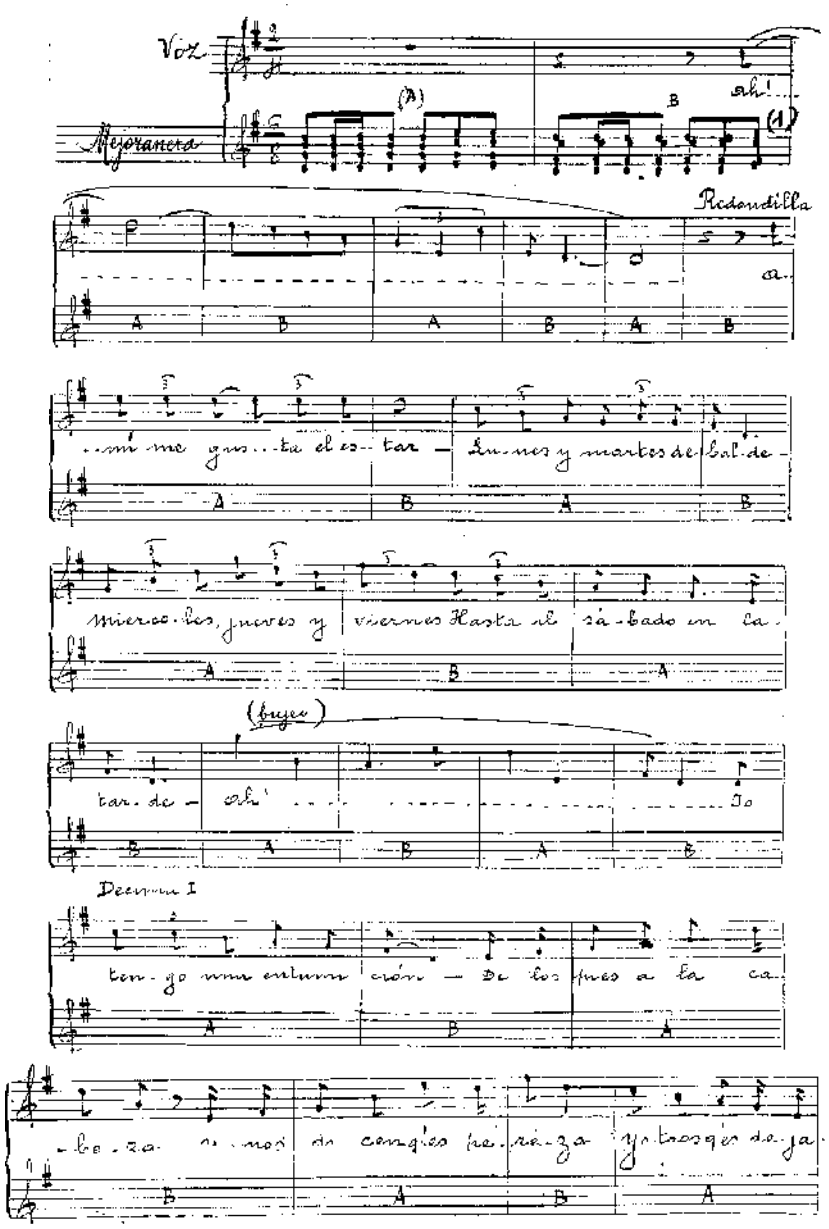
El empleo de *afanar* como verbo activo en la tercera cuarteta, sorprenderá sin duda al lector. Sorprenderá también la supresión del melisma inicial, intermedio y final, que no figura aquí, no sé si por olvido o deliberadamente. Tampoco se observa el procedimiento clásico, que consiste en desarrollar, en cuatro décimas consecutivas la redondilla temática; pero el objeto principal de este ejemplo es la cadencia musical a la tónica que sirve de distintivo a la *mejorana zapatero;* lo demás es secundario.

El nombre de *zapatero* le viene a esta clase de *mejoranas* de una tonada muy antigua que traía las cadencias a la tónica y cuya redondilla rezaba así:

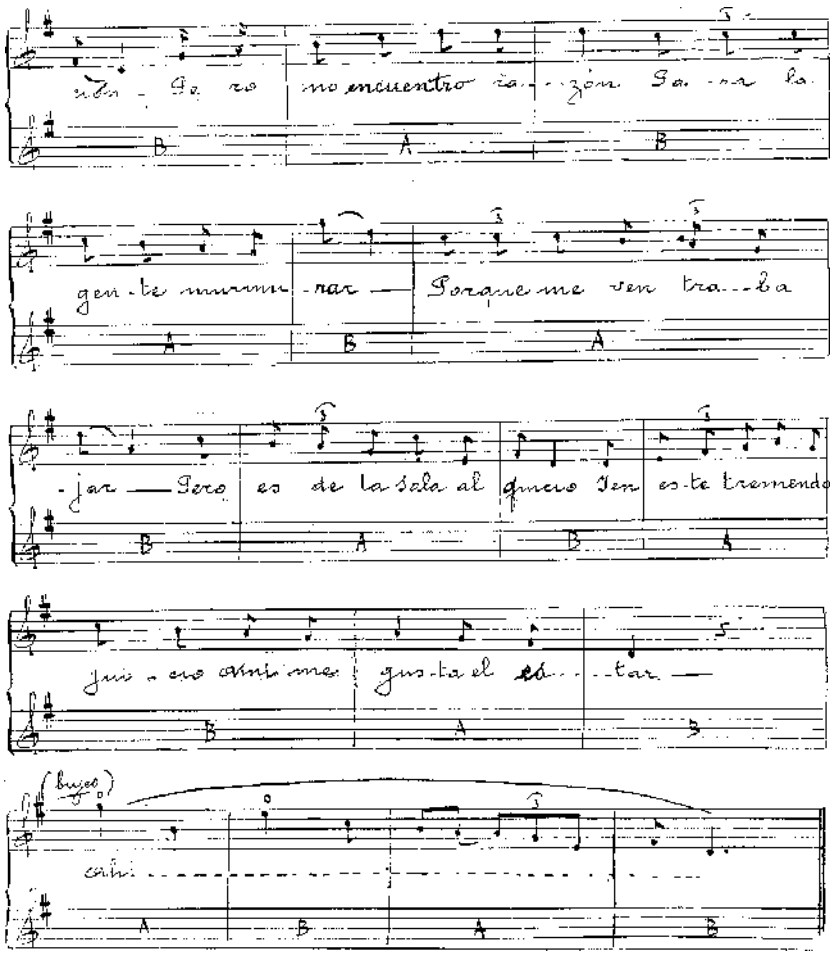
¡Ay! pobre del zapatero
Que vive de su trabajo.
Ya se le rompió la lesna,
¡Pata pa arriba, pata pa abajo!

Como ejemplo de *mejorana mesano,* en el capítulo de las provincias centrales debería encontrarse la siguiente de Gilberto Cornejo, que completa la colección de discos de la *Víctor*. Doy la música del melisma, de la redondilla y de la primera estrofa. Las demás estrofas no están adaptadas a la misma tonada, como pasa con los cuplés; esto sería incompatible con el carácter oral e improvisado de este arte rural. Pero la fisonomía melódica es muy semejante y no presenta diferencias específicas dignas de mencionarse: *(Ver página siguiente)*

Entumición por entumecimiento, es palabra del léxico provincial. La locución "para la gente murmurar", en vez de "para que la gente murmure", también suele oírse en la República, donde suele emplearse el infinitivo del verbo en función de subjuntivo. La entonación de séptima mayor adaptada al verbo murmurar es intervalo característico del género, según vimos atrás. La letra de las décimas restantes va a continuación; en ellas se pone de manifiesto que la *mejorana* es un género literario de carácter popular con raíces evidentes en el pasado peninsular.



1) El acompañamiento continúa, repitiéndose alternadas las formulas A y B hasta terminar


Ya - Pero no encuentro ra - zón para la
gen - te murmu - rar — Porque me sen tra - ba
- jar — Pero es de la sala al queso Sen es - te tremendo
jue - go amis me gus - ta el ca - tar —
(bajo)
ain

II

Yo no tengo más deleite
Que de vivir asentado
Y pasármela acostado
Al público de la gente.
Y ya mi mujer me advierte
Y me dice : Dios te guarde
Con tu barriga tan grande;
Pero yo no le hago caso,
Pues así es que me la paso
Lunes y martes de balde.

III

Mucho amo yo a mi señora.
Yo no le doy mala vida
Con darle con lo que topo
Si se me muestra atrevida.
Yo no bebo la bebida
Porque veo que no me conviene
Ella el trabajo que tiene
De llevarme a mi cargado,
Pues así me la he pasado
Miércoles, jueves y viernes.

IV

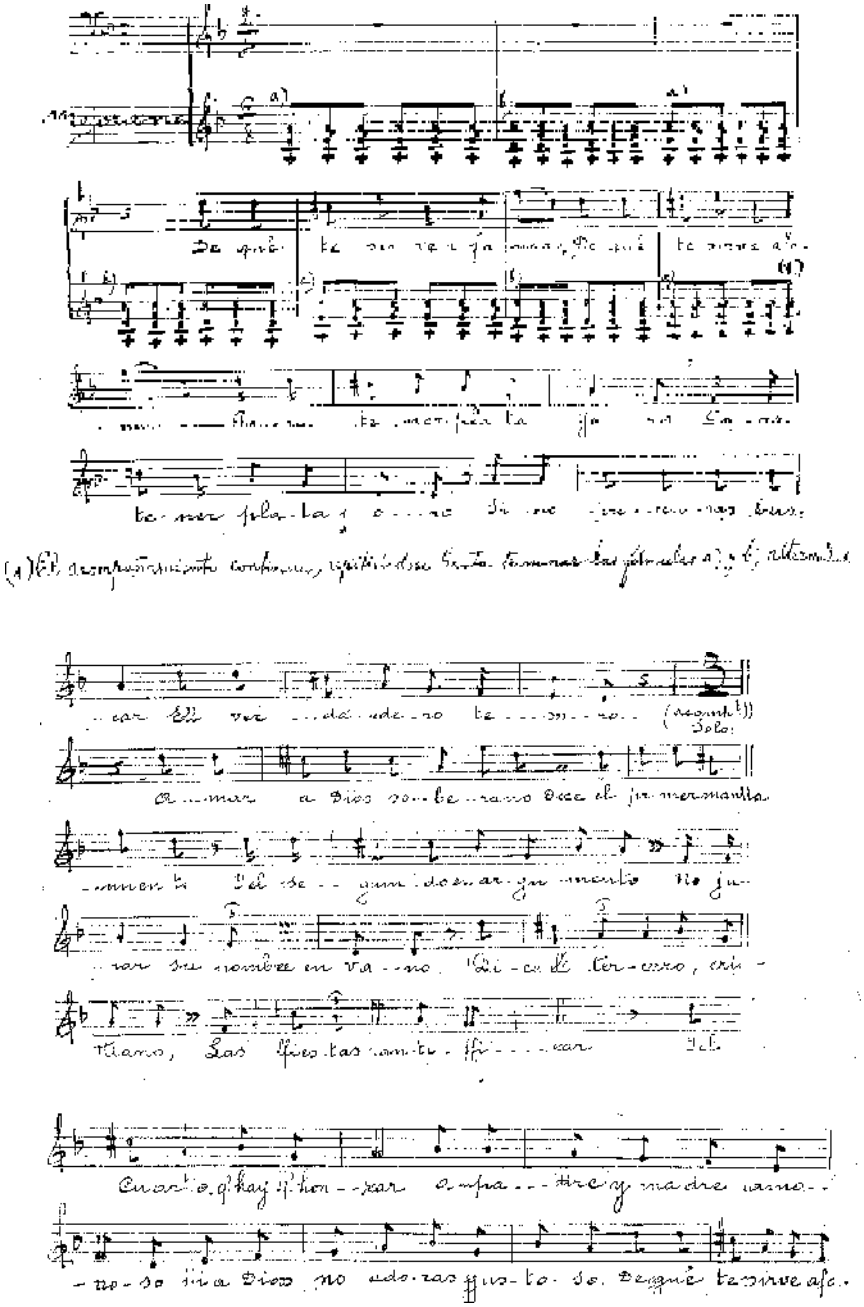
Tres cosas voy a advertir
Que yo soy muy atronado
Y aunque me vean parado
Me dan ganas de dormir.
No debe de ser así.
Ya no le temo al Alcalde.
Al que le debo, que aguarde,
Que a mí me ven trabajando
Y me la he pasao roncando
Hasta el sábado en la tarde.

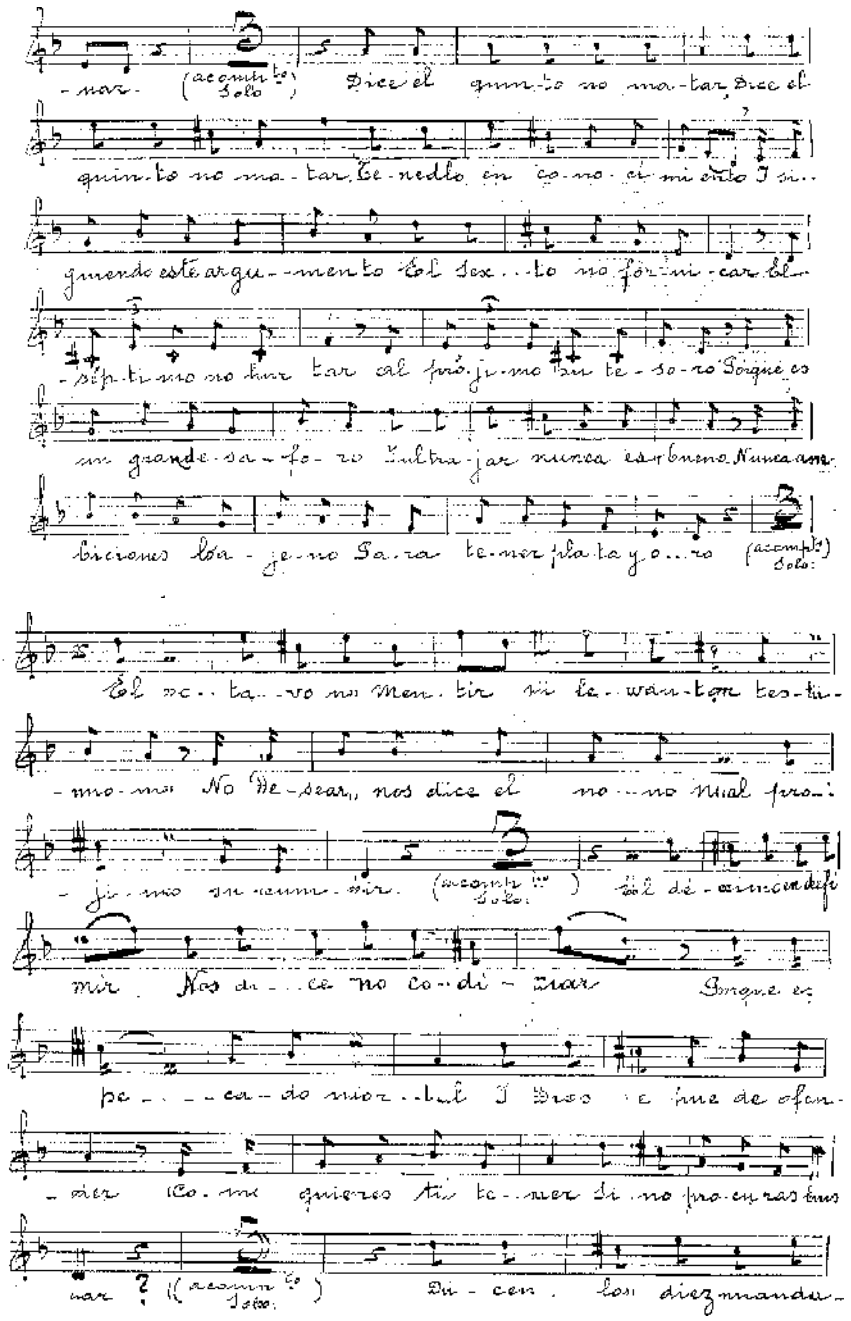
El estilo es desgreñado sin duda, como obra de trovadores sin humanidades; pero aunque ciertos versos desconciertan, estamos lejos de los barbarismos e inepcias de los poemas danzantes de los *grandiablos* y Moctezumas. Los versos están relativamente bien medidos y los despropósitos reducidos a un *minimum* muy pasadero.

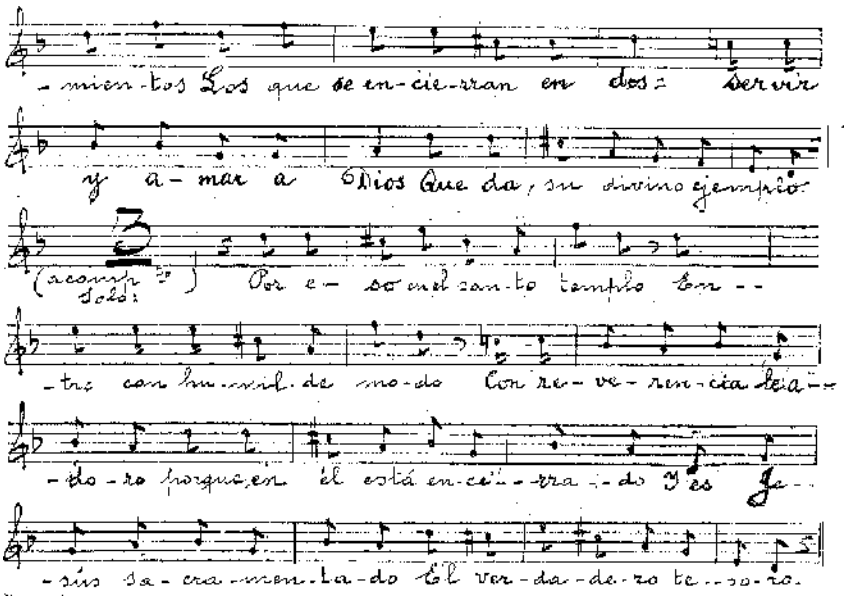
La *mejorana-gallino se* presenta en los ejemplos que siguen bajo dos aspectos: el divino y el humano. Ya se sabe que la voz *gallino* indica el modo menor, pero ese modo se adapta indistintamente a poemas sagrados o profanos. El pueblo dice, en el primer caso, cantar *a lo divino,* y en el segundo caso, cantar *a lo humano.* Esta misma terminología se conoce en Ecuador, en Chile y en otras regiones de la América española con el mismo significado, y su origen remonta sin duda a antiguos usos españoles.

Como el acompañamiento es la repetición constante del mismo ritmo y el regreso imperturbable de las armonías de tónica y dominante, sólo va indicado en los primeros compases, subentendiéndose que continúa hasta el final sin cambio alguno.

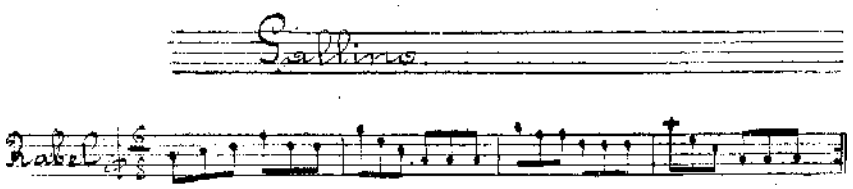
Doy este *gallino* en toda su integridad para prescindir de los demás *gallinos* recopilados en mi reciente excursión por las Provincias, los cuales aparecerán quizás algún día, en otro lugar.




-nar- (acompto Solo) Dice el quinto no ma-tar, Dice el
quinto no ma-tar, Te-nedlo en co-no-ci-mi-ento I si-
guendo este argu--mento El sex...to no fornicar El
-sip-ti-mo no hur tar al prój-ji-mo su te-so-ro Porque es
un grande sa-fo-ro Ultra-jar nunca es bueno Nunca am-
biciones loa-je-no Sa-ra te-ner pla-ta y o...ro (acompto Solo:)
El oc..ta-vo no men-tir si le-wan-tam tes-ti-
-mo-nio No De-sear,, nos dice el no...no Mal pro-
-ji-mo su-cum-bir. (acompto Solo:) El de-cimo de-
seir. Nos di...ce no co-di-ciar Porque es
pe-...ca-do mor..tal I Dios se fue de ofen-
-der Co-mo quieres tú te-ner si no pro-curas tus
nar ? (acompto Solo.) Di-cen. los diez mandam-

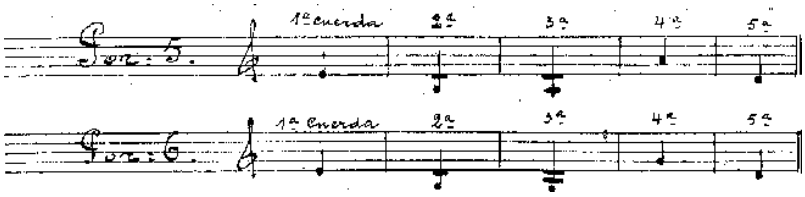


Este cantar está construído conforme a las reglas de la arquitectura tradicional: la redondilla primero, y enseguida las cuatro décimas que terminan, respectivamente, con cada uno de los versos de la redondilla. No hay que hacer caso de las rimas testimonio y mono, mortal y buscar, modo y tesoro, que bien pueden caber dentro del ancho molde de la versificación agraria. Las lagunas del texto provienen de desgastes en los cilindros de cera de mis fonogramas que no han permitido la transcripción íntegra de la letra del *gallino* después de haber cruzado el océano. El *gallino* que oí en Las Tablas en el concurso de los labradores organizado en mi obsequio por el Inspector de Instrucción Pública Sr. Salamín, tenía el siguiente preludio que se repetía como interludio en el curso de la pieza y como post-ludio al concluir. Vale la pena hacerlo conocer, ya que el *gallino* del señor Medina, inserto atrás, carece de estribillo instrumental:



La escala mélodica carece de sensible, como en la generalidad de los cantos populares.

La *mejoranera*, atributo esencial de la mejorana, es un instrumento de 5 cuerdas de tripa, del género de la guitarra y, como ésta, destinado al acompañamiento, sin excluir por eso los preludios, interludios y postludios melódicos. Se le construye de madera de cedro y se afina de varios modos que los naturales denominan "temple por cinco, por seis, por veinticinco". En la siguiente *tabulatura*, doy los dos primeros "temples".



El instrumento cantante de la *mejorana* es *el rabel*, violín criollo, descendiente de su antepasado árabe *rabeb*, que conserva, como el rabel pastoril de España, sus tres cuerdas y la función de intérprete de la melodía, frente a la *mejoranera* y a la *bocona* que son simples acompañantes. La tapa suele fabricarse de balsa y todo el resto del instrumento de cedro o de *jamaico*.

Rabel y Arco

Para fabricar el arco, al cual se le da forma curva y tendida análoga a la que los contrabajistas de cuerda llaman *alla Bottesini*, se usa el *matillo*.

Las cerdas salen de la crín del caballo, cuando no se las sustituye, muy pobremente por cierto, con hilo de coser, lo que ocurre también a veces hasta con las mismas cuerdas.

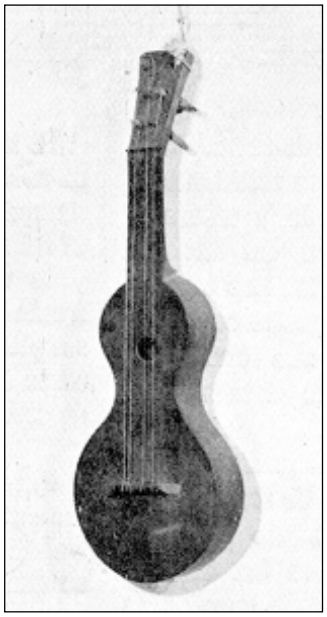
La *guáchara* o sonajero suministra uno de los elementos de percusión de esta or-

questa especial, y es hecha a veces de una caña brava con cremallera, o de una canilla de venado con perforaciones que se frotan con palillos; pero lo más común es fabricarlas de calabazo *(crescientia cujete)* unas veces de forma esferiodal, como las que usan los cunas (véase el primer capítulo), otras veces de forma oblonga, como el plátano.

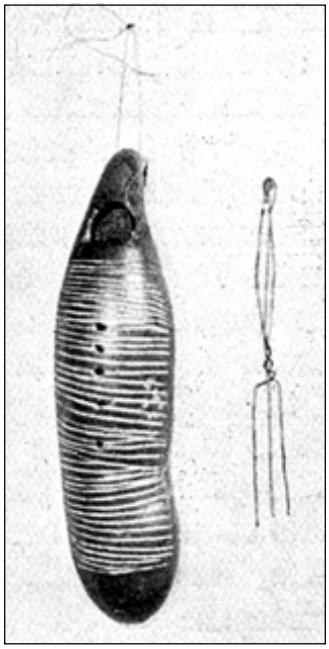
La *guáchara* añade su aporte rítmico al del tambor sin confundirse con él.

La pez griega o colofonia es reemplazada por una resina que los indios denominan *chutrá,* cuyos usos medicinales, en combinación con la *caraña hedionda,* son bien conocidos.

Comparando las mejoranas de Medina —*mesanos, gallinos* y *zapateros*— con las de Cigarrista y Delgado, se viene en conocimiento de que los saltos melódicos en que incurren estos últimos son probablemente ejercicios de acrobacia vocal con que se empeñan en hacer resaltar su *virtuosidad* especial, y que la melodía primitiva quizás fue vocal y musical como la de Medina. La *virtuosidad,* ¿no ha sido en todo tiempo la enemiga del arte?



Mejorana



Guáchara

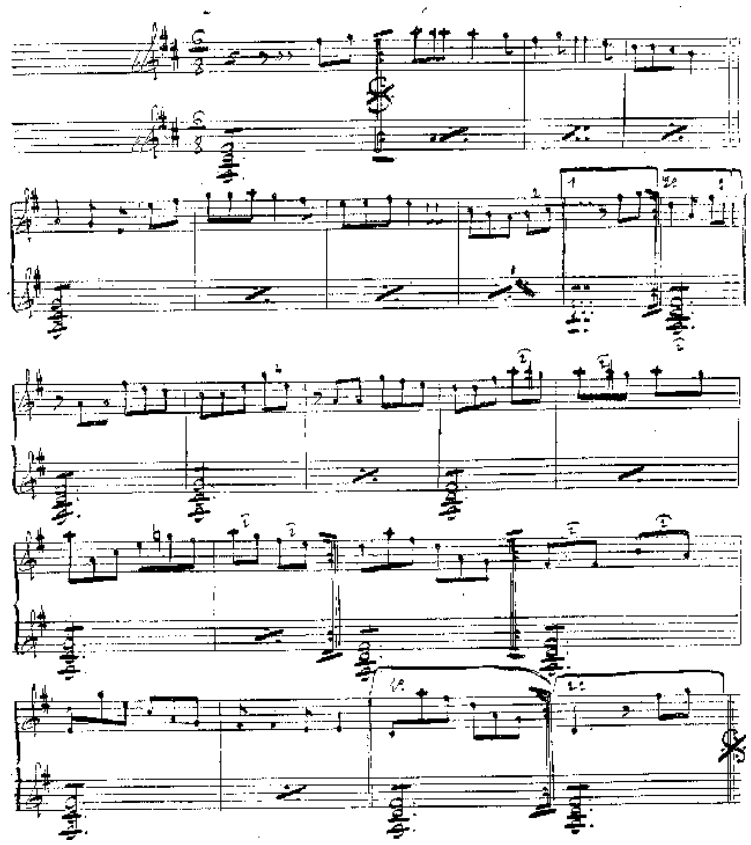
PUNTO

En el *punto,* como en la *mejorana,* tenemos las dos formas vocal e instrumental. Su compás característico es el de 6/8, que corresponde, en términos de rítmica

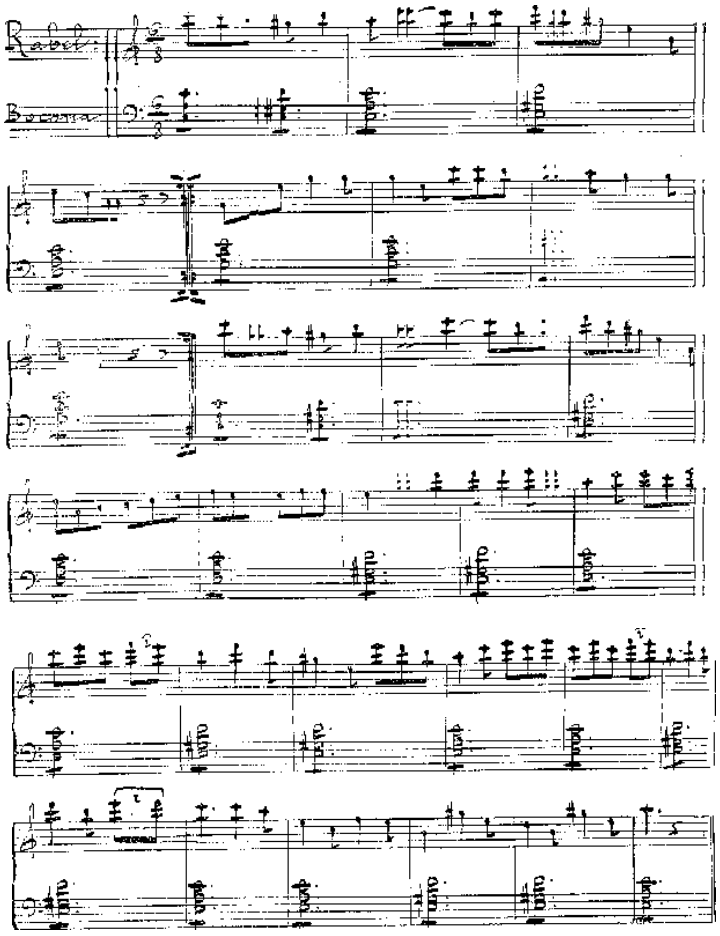
clásica, a una *dipodia yámbica*. En la cantilena melódica del *punto* alternan dosillos y tresillos, predominando el tresillo como en la *mejorana*; la fórmula de acompañamiento sí es, invariablemente, de subdivisión ternaria.

La coreografía del *punto* es muy semejante a la de la mejorana: baile colectivo compuesto de dos partes contrastadas: paseo y zapateado. Como en la *mejorana*, la estructura melódica del *punto* tampoco refleja este contraste coreográfico, y es por medios dinámicos y agógicos como los instrumentos acompañantes subrayan la alternación del zapateado y el paseo.

De mi extensa colección de apuntes y transcripciones sale este *punto* veragüense denominado *la caja*:



Un segundo ejemplo de *punto* instrumental se caracteriza por la modulación al modo mayor relativo que da a la cantilena el corte ternario clásico llamado también forma *lied*. Una *coda* bastante desarrollada suministra la conclusión:

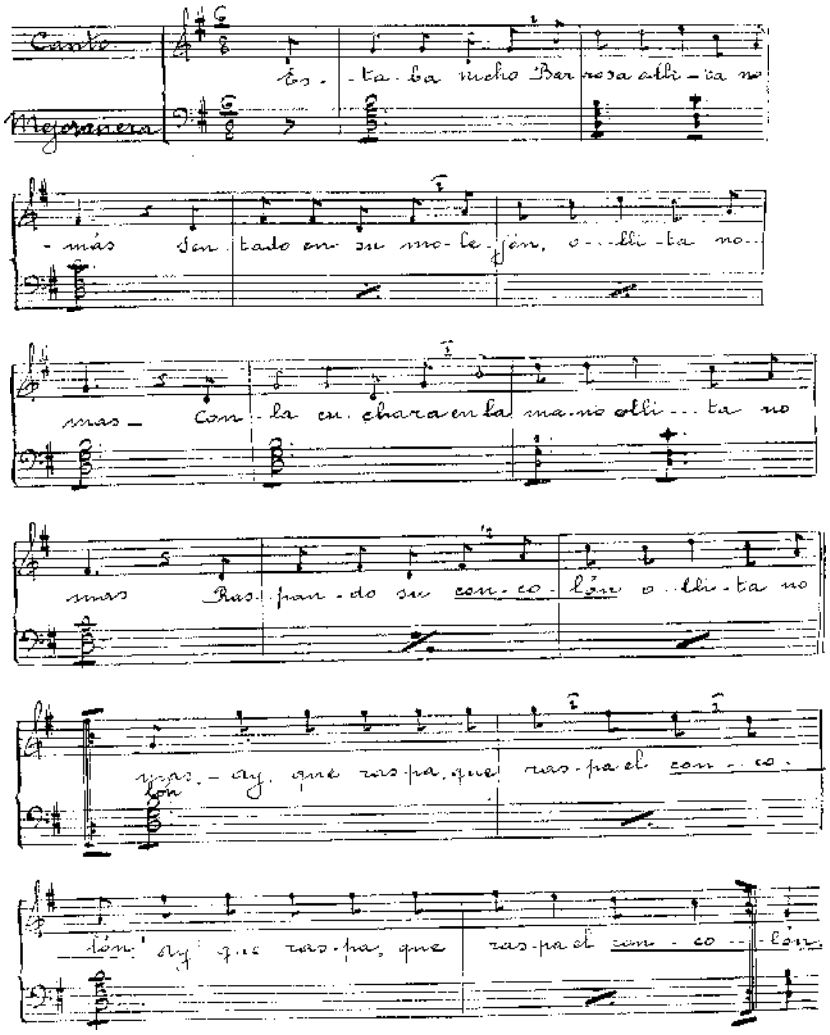


En el ejemplo que antecede, la alternación del modo mayor y el modo menor reproduce musicalmente el contraste del zapateado y del paseo sin apelar a recursos extramusicales.

En Veraguas se oye la Perica, antigua danza o danzón, transformado en *punto* regional. Esto es menos atrevido que transformar en *fox-trot* las canciones sin palabras de Mendelssohn o adaptar al claxon

del automóvil el *¡hoyotojó!* de las walkirias. Lo que sí es atrevido es darle desinencia femenina al epiceno *perico*; pero ya ese es un achaque dialectal.

Pasando del *punto* instrumental al vocal, tropiezo en primer término con la tonada de Nicho Barrosa que se canta de uno a otro confín de la República:



El medallón de Nicho Barrosa, Sancho Panza de Tierra Firme, glotón y materialote, está admirablemente trazado en la cuarteta que precede. A darle un sabor más regional contribuye la voz *concolón*, panameñismo auténtico cuya etimología resulta punto menos que indescifrable. ¿Qué analogía puede haber descubierto el pueblo panameño entre el Descubridor de América y el quemado del arroz para concolonizarlo de ese manera? *Concolón* designa en la jerga vernácula de Panamá, la capa de arroz quemado que se endurece por su proximidad al fuego y se adhiere al fondo de la olla de barro curada que heredamos de los aborígenes o al de la paila de metal. ¿Proviene de *cóngolo,* voz desconocida de la Real Academia de la lengua y cuya etimología ignora Cuervo, según su propia confesión? ¿O tendrá origen en la olla culona (de arroz con culona) según tesis que sostiene mi ilustrado amigo y colega el Doctor Octavio Méndez Pereira?[66]

¿No vendrá de *concola* o *congola,* palabras italianas anticuadas que designan una vasija o un recipiente, es decir una olla? *Congola di rame,* es expresión de cocina que todavía se usa en Italia.

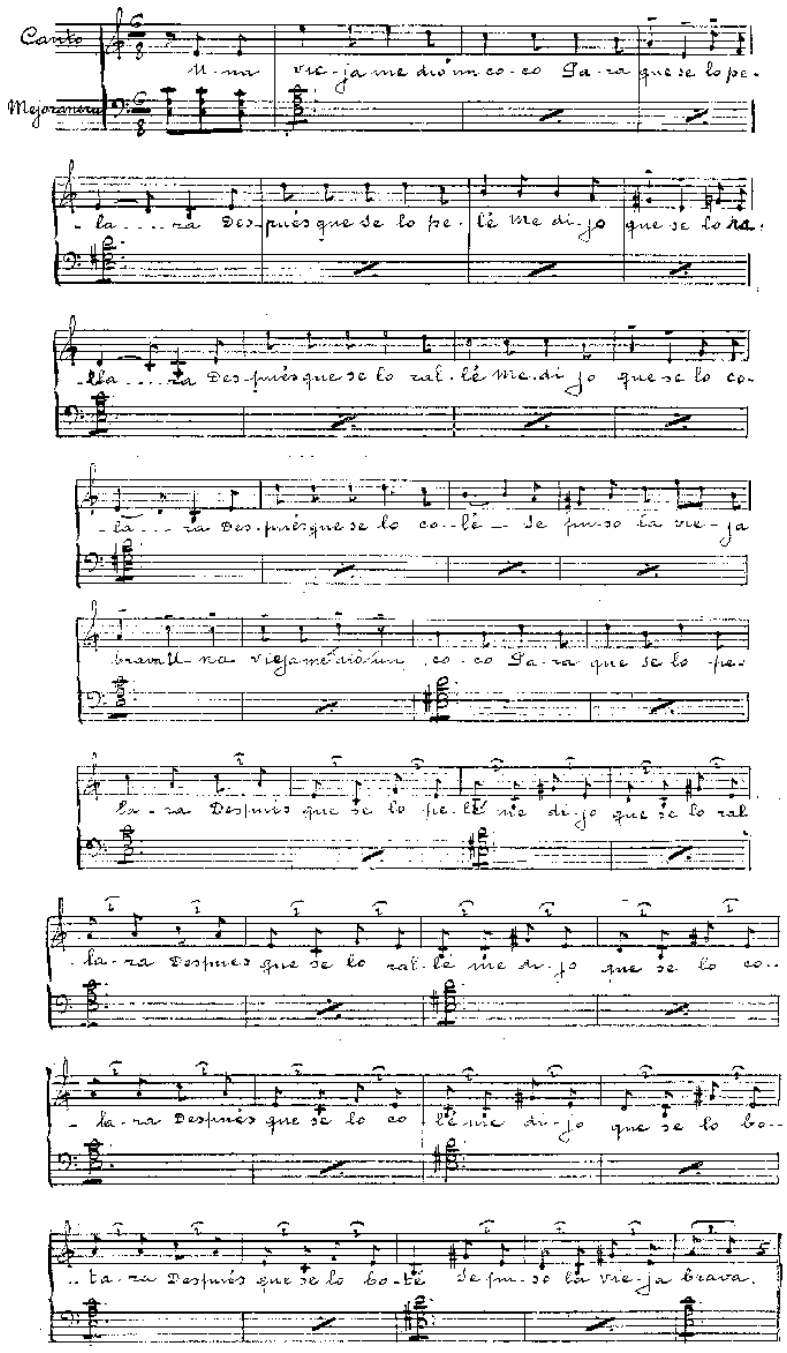
Musicalmente hay aquí dos elementos melódicos y rítmicos contrastados: la cantilena de la cuarteta y la *coda* que concluye. Corresponden al paseo y zapateado de la coreografía.

* * *

El Coco es un *punto* en modo menor del cual he registrado tres versiones diferentes que sólo ofrecen de común el ritmo general de esta danza y el texto literario. Una de esas versiones —la que sigue— es oriunda de Los Santos.

Los menestrales del interior estiman como indicio de inferioridad profesional no improvisar tonadas nuevas sobre las redondillas y décimas tradicionales, y cada uno de ellos se cree obligado a crear su versión musical propia:

66 Adhiriéndose la capa de arroz quemado al fondo de la olla culona, o culona a secas, en que se cocinaba, la cuchara que lo sacaba desprendía con él fragmentos de la olla y los interesados pedían arroz con culona. Luego abreviaron pidiendo conculona, que pronto se convirtió en concolona y por último en *concolón*.


Canto
Mejoranera
U-na vie-ja me dió un co-co Ta-ra que se lo pe-
-la ... ra Des-pués que se lo pe-lé me di-jo que se lo ra-
-lla ... ra Des-pués que se lo ral-lé me di-jo que se lo co-
-ta ... ra Des-pués que se lo co-lé se puso la vie-ja
brava U-na vieja me dió un co-co Ta-ra que se lo pe-
la-ra Después que se lo pe-lé me di-jo que se lo ral
-la-ra Después que se lo ral-lé me di-jo que se lo co-
-la-ra Después que se lo co-lé me di-jo que se lo bo-
-ta-ra Después que se lo bo-té se puso la vie-ja brava.

LA CUMBIA

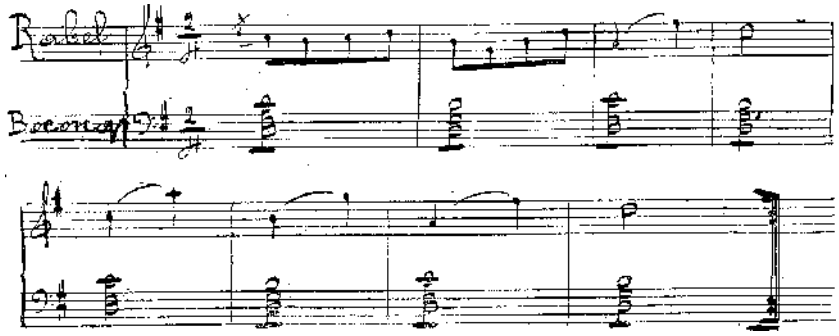
La palabra *cumbia* tiene la misma raíz que *cumbé*, baile de origen africano registrado por el diccionario de la lengua como "baile de negros". Y en verdad, la *cumbia*, por su ritmo cuadrado, exento de toda veleidad ternaria, no denota tener raíces rítmicas indo-europeas, como sí las tienen la *mejorana y el punto*.

La coreografía de la *cumbia* es de dos géneros: la de la calle y la de los salones. La *cumbia*, como el tango argentino, ha dejado, de ser baile del hampa, exclusivamente, para penetrar en los salones aristocráticos. La *cumbia* plebeya y callejera, aquella en la cual el hombre invita a bailar a la mujer, ofreciéndole un manojo de velas encendidas que la bailadora sostiene en la mano mientras ejecuta un movimiento de circunvalación alrededor de la orquesta y otro de revolución alrededor del compañero, acompañados de fuertes contoneos que recuerdan el baile del vientre de las orientales, no es la que sirve de modelo en los bailes de alta sociedad.

En la *cumbia* de salón, llamémosla así, existen los mismos elementos plásticos que en la plebeya, inclusive la ofrenda de las candelas que nada tiene en sí de inconveniente, pero desaparecen de ella el contoneo de las mujeres o juego de caderas y el más remoto conato de obscenidad. La *cumbia* se baila, como ya se dijo, alrededor de los músicos que forman el núcleo central de la fiesta. Las parejas ejecutan un gran movimiento de revolución en torno de la orquesta al mismo tiempo que varios movimientos de rotación sobre sí mismas. El *paso* coreográfico es el de la *polka*, baile de ritmo muy semejante al de la *cumbia*; pero las parejas no se cogen de las manos ni de la cintura, como en la *polka*. En el idioma vernáculo diríase que la *cumbia* no es un baile *apersogado*.

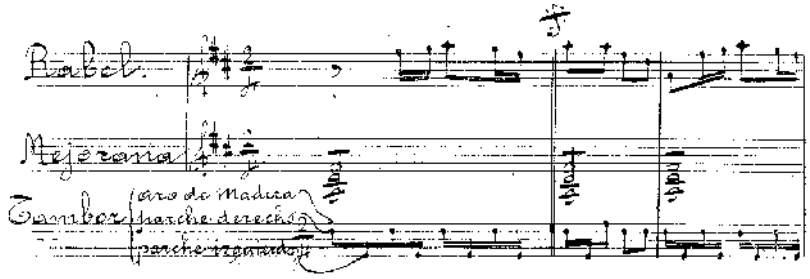
Fiel a la costumbre de comenzar los ejemplos por las formas puramente instrumentales, doy a continuación dos cumbias sin palabras, la primera de las cuales es un modelo de brevedad (*ver la página siguiente*).

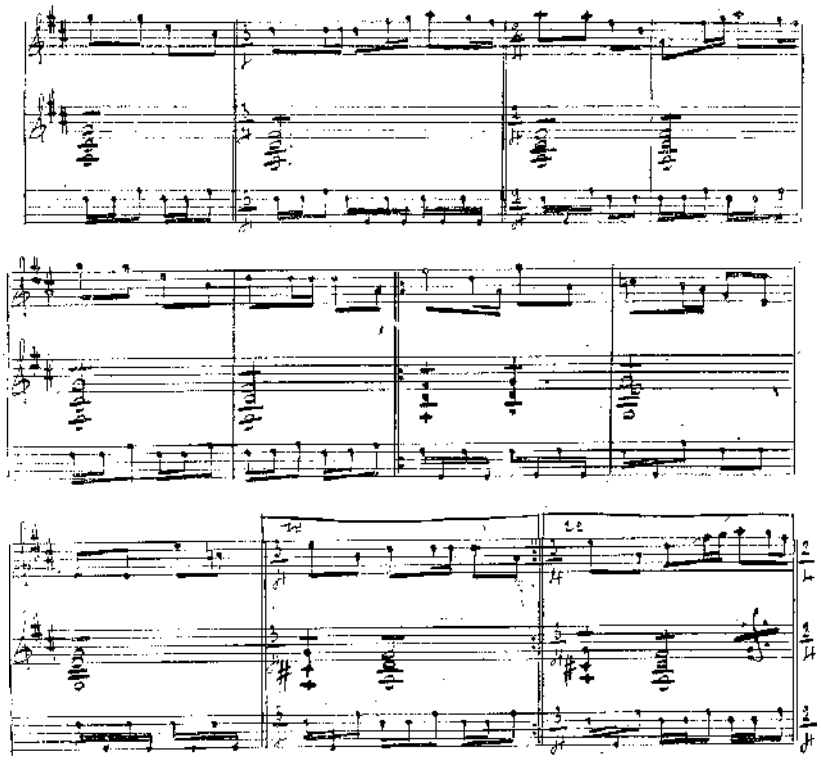
La melodía parece compuesta para que el baile no concluya nunca. La sensación de cadencia perfecta no se percibe al finalizar el



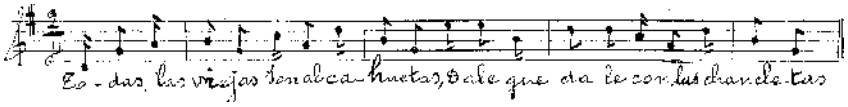
primer miembro de frase ni el segundo, y la cantilena no descansa una sola vez en la tónica.

Esta otra *cumbia* aparece aquí tal cual la escribí escuchando al campesino de los alrededores de Soná que la tocaba en su *rabel*, acompañado en el tambor y la mejoranera por familiares suyos. La melodía tiene miembros de frase de corte rítmico libre, reñidos con la cuadratura usual de la música bailable. Esta circunstancia, que me obliga en la versión gráfica a constantes cambios de compás, puede muy bien provenir de falta de buena organización musical en el menestral agrario que dictó la melodía, pues no es de creerse que la musa popular sonaeña sea capaz de tantas complicaciones rítmicas; y otro tanto cabe decir de la estructura armónica de la cantilena. La modulación a la segunda mayor grave en la segunda parte de la *cumbia* es de lo más atrevido que se conoce en materia de tonalidad, casi puede decirse de antitonalidad:





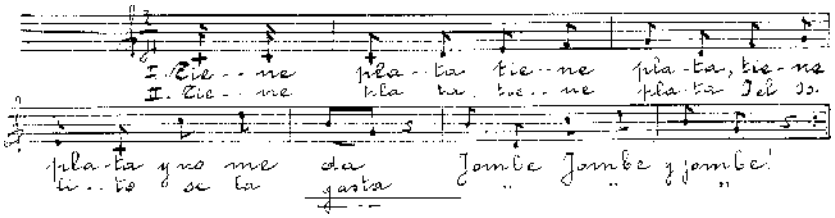
La letra de la *cumbia* ofrece despropósitos o sandeces frecuentes en la letra del *tamborito*. El que sigue es uno de ellos, agravado aquí con la falta de respeto a la ancianidad y al sexo débil:



En realidad, la síncopa del segundo tiempo de cada compás no es tan definida como aparece en la escritura: es un término medio entre esa grafía y el tresillo de corcheas propio de la danza habanera; pero la escritura musical carece de signos con qué reproducir esos valores sutilísimos y ha habido que adoptar por fuerza la notación más cercana a la realidad.

* * *

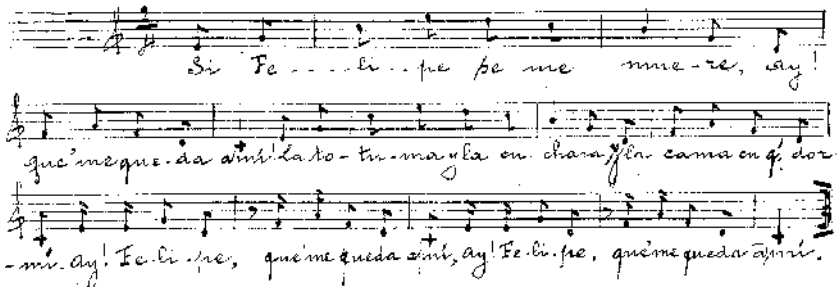
De la *cumbia* que sigue conozco dos versiones: antonera y santeña. Transcribo de preferencia la de Antón, que es a mi juicio la mejor:



La exclamación *¡jombe!*, transformación muy transparente del admirativo *¡hombre!*, es de uso muy común entre las gentes del Istmo.

* * *

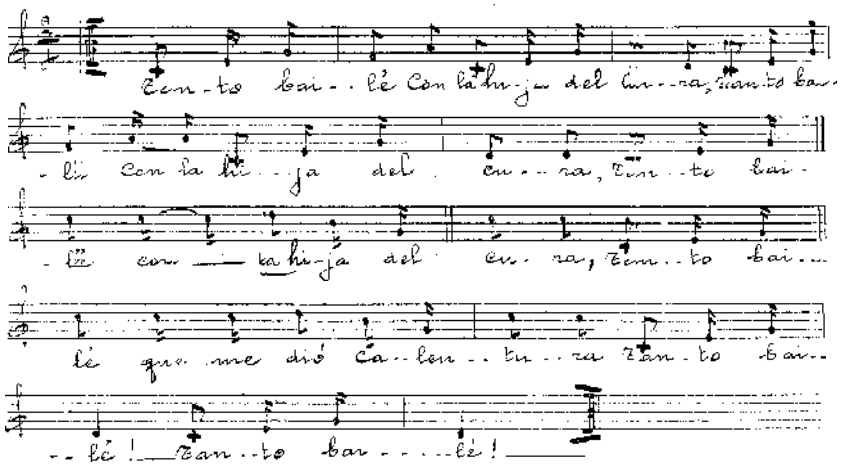
En otra *cumbia* se presenta un contraste extraño: música sensual adaptada a versos elegíacos, casi fúnebres. Es un procedimiento psicológico de aplicación conocida en la lengua y en la literatura: hacer resaltar determinado sentimiento o idea expresando ideas o sentimientos opuestos. Perico ligero, por ejemplo, nombramos a un cuadrúpedo cuyos movimientos son el polo opuesto de la ligereza. Por el mismo método, el autor desconocido de esta *cumbia* intensifica su carácter de sensualidad acoplándole versos plañideros:



La *coda* alegre y cadenciosa convida al zapateado, el cual, sin embargo, no es de recibo en la *cumbia*.

Tengo dudas de si el ejemplo que sigue constituye una *cumbia* aislada, como las anteriores, o si hace parte de la serie de danzas de los llamados *congos*, sociedad folklórica hermana de los *grandiablos*,

diablicos, *moctezumas*, *mantúes* y *cucuás* que van sucumbiendo gradualmente al embate de los tiempos y a duras penas hacen apariciones esporádicas durante las fiestas del Carnaval. El ritmo de esta *cumbia* es valiente y arrollador:



Con el ejemplo que antecede terminan los empréstitos a mis apuntes de viaje. Ciertas formas de arte popular, tales como el *sueste*, el *pindín*, la *curacha*, etc., han quedado sin ilustrar; pero se trata de formas inferiores, menos caracterizadas que las aquí expuestas. Este libro no es un diccionario ni una compilación, para lo cual se habrían necesitado numerosos volúmenes, sino un modesto ensayo destinado a abrir la puerta a los que pueden continuar, completar y corregir esta clase de exploraciones en el dominio de la tradición y del arte popular.

Los jóvenes filarmónicos que entre nosotros se adiestran, por inclinación natural, en el arte de la composición, suelen vaciar sus ideas propias en moldes extranjeros, sobre todo en las formas de la música bailable de otros pueblos. El *fox-trot*, el pasillo, la danza cubana, etc... son sus ritmos favoritos. Yo me pregunto: ¿por qué ir a buscar afuera lo que se tiene en casa? No quiero hacer profesión de fe xenófoba, inconcebible en mí; no quiero desestimar el valor de las influencias extranjeras que vivifican y enriquecen el acervo nacional; pero tampoco estoy por que despreciemos lo propio, como si careciera de todo

valor. Los ritmos del *tamborito,* del *punto,* de la *mejorana* y de la *cumbia*, por no citar sino los principales, tienen tanto derecho a ocupar la fantasía de nuestros compositores de música ligera (y por ahora no tenemos otros) como los ritmos del valse, del pasillo, del *fox-trot* y de la danza. Al talento de esos jóvenes, aficionados y profesionales, corresponde producir obras estimables dentro de estos ritmos criollos, tan aptos para elevarse a la condición de un arte elevado como los ritmos foráneos.

* * *

De las cuatro principales tribus indígenas que pueblan el territorio de Panamá, no se habla aquí de los *chocoes* que viven en la costa del Pacífico, en la región fronteriza con Colombia, ni de los *changuinas* y *dorasques* que demoran en la costa Atlántica, en la región de Bocas del Toro, fronteriza con Costa Rica. Pero nuestro guardacostas nacional frecuenta poco o nada esas regiones sobre las cuales habría deseado poder expresar también mis impresiones personales.

El Barón Nordenskjöld, en su último libro *Los Indios de Panamá,* dedica numerosas páginas a los *chocoes* del Darién. Desgraciadamente el volumen está escrito en idioma sueco y no es accesible sino a un número muy limitado de lectores extranjeros.

Respecto de los *changuinas* y *dorasques,* sus costumbres son muy semejantes a las de los *guaymíes,* con quienes comparten, entre otras cosas, el culto de la balsería.

Cuando por primera vez comencé a recopilar sistemáticamente los datos que aparecen en este ensayo, me hice la ilusión de que iba a entrar en un orden de ideas completamente nuevo después de varios años de intervención activa en la diplomacia y en las relaciones exteriores de la República. Pronto pude cerciorarme, sin embargo, de que por todos los caminos se va a Roma, como dice el proverbio católico; y en breve me encontré haciendo, mal de mi grado, política exterior en grande escala a la sombra de los humildes cantares y tradiciones del pueblo. Pero más que política exterior, considero haber hecho sobre todo política eminentemente nacional. La exploración de mi propio país y el escudriñamiento de su alma en lo que tiene de más inge-

nuo y primitivo, me llevó a descubrir por donde quiera causas afines, voces hermanas que me hablaban sin cesar de la raza, de la historia, de la familia, en suma, de todos los vínculos espirituales, morales, materiales y jurídicos que sujetan al hombre a su medio o *hábitat.* En cada una de las excursiones que este libro reseña e ilustra, el sentimiento de patria se intensificaba poderosamente, la voz de la raza sonaba más clara y el olor de la tierra se hacía más acre y perceptible. Nunca como ahora recibí el verdadero bautismo de nacionalidad. Nunca tuve conciencia más luminosa de la importancia transcendental del Istmo, ni presentí con más fuerza, con más videncia, los grandes acontecimientos, las grandes luchas futuras de que están por desgracia preñadas sus entrañas. En torno suyo fluctúan, como alrededor de un pivote inconmovible, la grandeza y la decadencia de las naciones.

En lo que va de la conquista española a nuestros días, el Istmo no tiene rival como testigo elocuente del eclipse latino en el mundo, eclipse que sería preciso consultar a los astrólogos para saber si es total o parcial, definitivo o transitorio.

Sobre esta franja de tierra pesan siglos, milenios de historia, y la historia mata a los pueblos o los hace infelices, según pretende un aforismo de la filosofía popular. Pero en esto la filosofía de las masas se engaña tal vez. No siempre son felices los pueblos que carecen de historia; no siempre son desdichados los pueblos de grande y memorable pasado. ¿No será más verosímil aceptar el ciclo del eterno regreso de las cosas? ¿La historia —el pasado salvado del olvido— no es acaso una fuerza de atracción, un imán poderoso que induce en determinada dirección la voluntad y el destino de los pueblos? ¿no tiene el pasado su lógica propia? ¿no condiciona el presente?¿ no determina el futuro?

Ese polvo impalpable de los siglos, esa pátina armoniosa que emerge de las largas perspectivas abiertas sobre la infinidad del tiempo ¿no tendrá acaso la virtud de obrar como principio activo de cohesión y unidad en el proceso de desintegración que amenaza la vida de los pueblos conscientes de su edad y de su destino?

Yo así lo creo con fe y convicción profundas, y porque no pongo en duda un instante esa función regeneradora y reproductiva de la

tradición, la he evocado fervorosamente en los fetiches indios, en cada uno de los cuales saludo a un defensor de la patria y a un símbolo activo de la nacionalidad; en los idiomas y dialectos aborígenes que diversifican el alma nacional y la enriquecen con su abundancia y variedad de expresiones; en las costumbres y la indumentaria, en los mitos y leyendas, en la divina expansión del canto, la danza y la poesía que corona con una aureola de gracia y armonía manifestaciones menos seductoras del sentir y del saber primitivo; en suma, dondequiera que palpita entre vibraciones intelectuales, estéticas o morales, el alma colectiva —misteriosa y profunda— del Istmo panameño.

He desechado la práctica corriente del escritor que consiste en servirse de la pluralidad ficticia para dirigirse a los lectores y he adoptado, en cambio, la costumbre del prologuista que presenta al autor, firma su escrito y habla generalmente en primera persona del singular.

Todo esto es esencialmente voluntario y deliberado. He querido forjarme la ilusión de que esta obra no es en realidad sino el prefacio de una futura compilación del folklore panameño, cuya divulgación *in extenso* está llamada a provocar. Feliz de mí si esta presentación sumaria del tesoro de nuestras tradiciones populares alcanzara ese hermoso resultado final.

Gracias a la ayuda magnífica del Gobierno de la República, sale a luz este libro rompiendo lanzas por los fueros de la tradición y del pasado, por la reinvindicación de lo que tenemos de verdaderamente genuino y característico en nuestras tierras y razas americanas.

¡Que otros recojan, diseminen y hagan fructificar la simiente contenida en estas páginas, para gloria de la patria y por la salud del pueblo!

Gonzalo Brenes Candanedo

Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá

Gonzalo Brenes Candanedo,

un maestro de dos mundos

DIMAS LIDIO PITTY

Para lograr una presentación cabal del maestro Gonzalo Brenes, habría que interpretar el *Himno a la alegría*, de Beethoven, o quizás un torrente de "mesano" —en la mejoranera del legendario *Ariste* Gil*— o bien soltar una saloma bajo las estrellas, que desgarre la soledad de montes y colinas. Esto es porque el maestro Brenes pertenece a dos mundos: al de la música aprendida en el Conservatorio de Leipzig y al de la voz de los rastrojos, quebradas y amaneceres de su tierra natal.

Nacido a principios de siglo, en David, Chiriquí, criado entre poblados, bosques y llanuras, pronto aprendió el lenguaje de los sonidos naturales; y también, en su casa, el de la música. Luego estudió en la capital del país y posteriormente amplió sus conocimientos en Alemania. Pero lo esencial, la raíz de su arte, ya iba con él: era la sangre, la savia de sus ancestros; eran los paisajes, las emociones, los mitos, las supersticiones, los animales y los sueños de su gente.

En su caso, las técnicas adquiridas en Europa no sólo decantaron la sensibilidad y el talento propio, sino que le permitieron indagar con mayor provecho dentro de sí, de tal manera que, a través de la reflexión sistemática y del trabajo tenaz, pudo comprender y expresar mejor su

*Aristides Ariste Gil fue un extraordinario tocador de mejoranera, oriundo de Guarumal de Ocú, cuyo virtuosismo dio pábulo a que el vulgo le atribuyera tener pacto con el Diablo.
Véase Brenes, Gonzalo: "El mejoranero Ariste Gil", en la revista *Patrimonio Histórico*, Vol. 2, No. 2, Panamá, 1979, pp. 34-50.

(nuestra) realidad, que es, a la postre, lo que importa en cualquier arte. Valiosos frutos y testimonios de ese afán son, entre muchas otras obras, *Tonadas del trópico niño, La Cucarachita Mandinga, Elegía al pájaro, Soliloquio para oboe* y *Soliloquio para clarinete,* las cuales gozan de amplio reconocimiento, dentro y fuera del país.

Próximo a las corrientes del nacionalismo musical, el maestro estudió los usos y costumbres de su pueblo para plasmarlos en la música. En ese empeño de aprehender la esencia de las expresiones culturales del hombre común, recorrió las distintas regiones del país, se detuvo en aldeas y pueblos, compartió festividades religiosas y profanas, pernoctó en remotos caseríos perdidos entre montes, estudió danzas y ceremonias tradicionales, grabó y transcribió piezas y cantares autóctonos y, en fin, en el transcurso de varias décadas logró integrar una imagen coherente —y de valor inestimable— de las manifestaciones folklóricas panameñas.

Es evidente que, dentro de las expresiones musicales folk, poseen gran importancia los instrumentos utilizados, máxime si son autóctonos, propios del medio, no importados. Precisamente, desde una perspectiva de estudioso de este aspecto del fenómeno cultural, en *Los Instrumentos de la Etnomúsica de Panamá***, el maestro Brenes ofrece descripciones e información de extraordinario interés, tanto para el especialista cuanto para el lego en la materia. Además, intenta una clasificación técnica de los mismos, la cual será, sin duda, de gran ayuda para estudios posteriores.

En la clasificación figuran instrumentos utilizados por las diferentes etnias aborígenes desde antes de la llegada de los europeos, aquellos que son productos del sincretismo cultural y los introducidos más tarde por influjos culturales foráneos. Sin embargo, todos ellos —pese a provenir de orígenes heterogéneos y a poseer características diversas— son presentados como elementos constitutivos del conjunto que integran las diferentes manifestaciones musicales folklóricas de nuestra nación.

** Ponencia presentada en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, celebrada en Cartagena de Indias, en 1963, en la que Panamá estuvo representada por los maestros Gonzalo Brenes y Roque Cordero.

Así, este trabajo del maestro Brenes —fruto de una feliz conjunción de amor a lo propio, bagaje artístico y observación de campo— es punto de partida propicio para quien desee conocer el carácter, la cadencia y el color de nuestros ritmos vernáculos. Y también es, simultáneamente, vía para aproximarse a nuestra manera de ser, de sentir y de expresarnos.

¡Gracias, Maestro!

Potrerillos, febrero de 1999.

P. S. *Aunque se sabe cuán renuente es el maestro Brenes a los halagos, en muestra sincera de admiración y gratitud por lo que ha hecho y dado a nuestra cultura en sus muchos años de quehacer, se reproduce el texto que sigue:*

SONETO EN SI BEMOL MAYOR

Al maestro Don Gonzalo Brenes, compositor,
en homenaje a sus noventa años de vida
y de música.

Suspendido en la pausa de un *scherzo*,
Sientes que vives el silencio y tienes
Conciencia del arte de Gonzalo Brenes,
Puro en canciones y en sonatas terso.

Su música contiene el universo
De la infancia del hombre y en sus sienes
Un sonido de pasos o de trenes
Se convierte en cadencia de algún verso.

En Leipzig comprendió que la armonía
De la obra profunda está en la gente
Nuestra, que canta cuando nace el día.

Hoy sus compases brotan de la fuente
Primordial de aquella melodía,
Que es la tierra de todos en su mente.

Boquete, 18 de mayo de 1997.

Preámbulo

Leyendo, hace varios años, una curiosa obra del eminente músico y musicólogo español Felipe Pedrell, titulada *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, editada en 1901, nació en mi mente la idea de hacer una clasificación de los instrumentos musicales del pueblo panameño, tarea que no ha emprendido nadie, que yo sepa, hasta el presente. Buscaba en el libro de Pedrell información acerca de las guitarras que usaban los españoles en tiempos del descubrimiento y la conquista de América, así como de la colonia, que pudiesen llevarme a encontrar la procedencia de nuestras guitarras campesinas de 4 y 5 cuerdas que llamamos *Mejorana* y *Bocona*, así como de sus variados temples. Aparte de los interesantes datos histórico-musicales que Pedrell nos ofrece en esa obra, me llamó la atención sobremanera que, a comienzos de este siglo, él presentara una clasificación de los instrumentos musicales a todas luces más lógica y completa que la rutinaria que nos enseñan en los conservatorios y que no es otra que la que en el siglo pasado se hizo clásica y hoy día es desechada por insuficiente e ilógica pues agrupa los instrumentos musicales en cuatro secciones: cuerdas, viento, percusión e "instrumentos varios" a donde van a parar los que no caben en los tres grupos anteriores.

Pedrell clasificó "todos los aparatos sonoros que han ocupado el genio del hombre", según sus palabras textuales, en cuatro clases: instrumentos autófonos, instrumentos de membranas, instrumentos de viento e instrumentos de cuerdas. La percusión desaparece como género para formar un criterio de clasificación de instrumentos y pasa a ser lo que es: una de las diferentes maneras de producir el sonido. Años

después de conocer la obra de Pedrell vine a enterarme de que la clasificación que él presentó en el mencionado libro fue creada por Víctor Mahillón, conservador del Museo del Conservatorio de Bruselas, quien en 1880, ya había publicado su primer catálogo de instrumentos musicales y expuesto sólidamente las razones de su innovación. Desde luego, Mahillón reclasificó los instrumentos musicales teniendo a la vista el inmenso abanico de diferentes formas y modalidades que ofrecen los instrumentos sonoros de todas las culturas y todos los pueblos, no exclusivamente los de la música artística occidental.

La clasificación de Mahillón no tardó en llamar la atención de los más importantes musicólogos. En 1914 apareció una obra de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, quienes abarcaban el panorama universal y llevaron la clasificación de Mahillón a un grado mayor de perfeccionamiento e introdujeron una serie de rectificaciones importantes. De ella, dijeron Hornbostel y Sachs: "Hasta el presente, este sistema de clasificación, fuera de la homogeneidad del principio divisorio, ofrece la gran ventaja de que casi toda la cantidad de instrumentos antiguos y nuevos, europeos y exóticos, pueden alojarse en él".

Hornbostel y Sachs fueron seguidos por otros etnomusicólogos importantes, entre ellos: Walter Kaudern, Henry Balfour y Karl Gustav Izikowitz. Después de esta clasificación que parecía la última palabra, aparecieron interesantes sistemas de clasificación: el del Dr. George Montandón, en 1919, el de André Schaefner, en 1931 y el de Hans Draeger, en 1948.

He conocido las clasificaciones de Mahillón, Hornbostel y Sachs, Montandón y Schaefner, gracias a la obra *Etnomusicología* de Jaap Kunst y, en mayor detalle, en la obra *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina,* de Carlos Vega.

Intentar una clasificación de los instrumentos musicales de Panamá es una tarea que conlleva una organización previa a los trabajos consecuentes y necesarios que habrá que realizar para alcanzar un conocimiento mayor de ellos, de su historia y del papel que juegan en el acontecer panameño. Tales serían: la ubicación de cada instrumento en el medio geográfico y social, la construcción del aparato sonoro, su

uso por el hombre, la ocasión en que se les utiliza, la música que con él ejecuta.

Para conocer la totalidad de los instrumentos sonoros en uso en nuestro país tendríamos necesariamente que agotar las fuentes de información, realizar excursiones de recolección y de investigación y consultar la bibliografía existente. He de confesar que hasta el presente mis búsquedas han sido sometidas a sensibles limitaciones. Hay zonas del país que no he podido visitar, como el Darién, en donde habitan los indios Chocoes, importantes comunidades de indios Cunas y una población mestiza de habla española que posee un rico folklore afro-hispánico. También carezco de información directa sobre el tema con relación al Archipiélago de Las Perlas, próximo al Darién, rico en folklore. Sin embargo, he podido realizar un considerable número de grabaciones de música del Darién y del Archipiélago con grupos de nativos reunidos en la ciudad de Panamá con motivo de festividades de música y danzas folklóricas que pude organizar durante mi gestión como funcionario del Ministerio de Educación unas veces y, otras, por encargo de la Universidad de Panamá. Desde 1955, hasta el presente he realizado grabaciones de música folklórica de la población mestiza de habla española y de los indios Cunas y Guaymíes, hasta poseer cerca de 180,000 pies de cinta magnética, material que sirve de base para este estudio y que apuntala, una colección de instrumentos.

Para este trabajo, se ha elegido la clasificación de Mahillón, perfeccionada por Hornbostel y Sachs y traducida del alemán por Carlos Vega, y para su ordenamiento no se han diferenciado los instrumentos de los grupos indígenas, de los del folklore de la población de habla española por considerarlo innecesario, ya que dicha clasificación es universal y abarca todos los instrumentos.

En este informe no empleo todavía las cifras del sistema de numeración de Dewey, que Von Hornbostel y Sachs adoptaron acertadamente, y que es utilizado por eminentes etnomusicólogos como Isabel Aretz en su obra *Instrumentos musicales de Venezuela.*

Idiófonos de golpe

1) IDIÓFONOS DE GOLPE DIRECTO

En Panamá tenemos tres idiófonos de este grupo: el triángulo, las campanas y las castañetas.

El triángulo: metalófono de golpe directo producido con un objeto duro, hecho de una varilla metálica doblada en forma de triángulo. Se usa en las provincias de Herrera y Los Santos en los grupos de instrumentales de baile. Hay testimonios de ancianos que afirman haber conocido el uso de este instrumento a fines del siglo pasado. Actualmente está en desuso debido especialmente a la invasión de los cencerros de procedencia cubana. Pedrell afirma en su organografía que el triángulo procede del antiguo sistro de los egipcios y Sachs nos dice en su *Historia de los instrumentos musicales* que apareció en Europa en el siglo XV, procedente del oriente después de la toma de Constantinopla. Desconozco cómo y cuándo este metalófono se incorporó a la música folklórica del interior de Panamá, pero es curioso que solamente haya sido usado este tipo y en el medio rural y en las villas de las provincias mencionadas.

Las campanas: idiófonos de percusión, de golpe directo en forma de vasos metálicos colgantes, cuyas vibraciones disminuyen hacia el vértice.

La colonización española trajo consigo este metalófono a Panamá desde el siglo XVI y la mayoría de las villas y poblados que proceden de la Colonia conservan celosamente sus viejas campanas, cuyo sonido escuchan con afecto. Los repiques de campanas en las villas del interior merecen un estudio especial, pues en ellos se siguen tradiciones y se advierte el influjo de los ritmos de la música folklórica.

Las castañetas: idiófonos de percusión de golpe directo por entrecho que en forma de vasos de madera excavada, se hacen vibrar por pares.

La voz "castañetas" es usada tradicionalmente por el pueblo de Panamá, como lo fue en España en los siglos del descubrimiento y la conquista de América. Cervantes usa la voz "castañetas" en su novela *La Gitanilla*. Las castañetas panameñas proceden sin lugar a dudas de España, pero son de fabricación local. Nunca he tenido noticia de que los danzarines folklóricos usen castañetas extranjeras. En Panamá son fabricadas de corazón de macano, de cocobolo, de guayabo y de otras maderas adecuadas, cuyo uso ha indicado la experiencia.

Usan castañetas los danzarines de la danza de *Diablicos Sucios* tradicionales de La Villa de Los Santos, Parita, Guararé y otros lugares que forman parte de los festejos del Corpus Cristi. También son utilizadas en Portobelo por los "Diablitos de Espejos", quienes ejecutan otra danza folklórica propia de esta celebración religiosa.

2) IDIÓFONOS DE GOLPE INDIRECTO

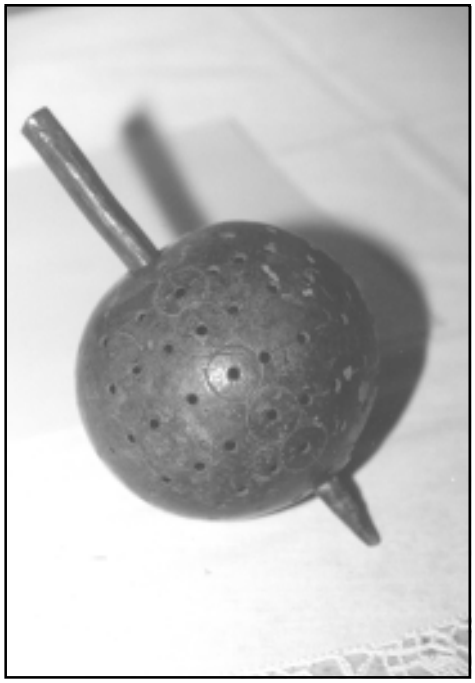
Existen en nuestro país dos tipos de idiófonos de percusión: por sacudimiento y por raspadura.

a) Idiófonos de percusión por sacudimiento o sonajas

Las maracas: *nasis* en lengua cuna, *ton* en lengua guaymí, los idiófonos de percusión por sacudimiento del subgrupo de los sonajeros huecos, están hechos de un calabazo pequeño y seco al cual se le introducen semillas de plantas cuyos nombres locales varían: *lerén*, *chichica*, *maraca*. Poseen un mango para sostenerlos y sacudirlos, generalmente de palo, pero entre los cunas se hace de hueso de venado para las maracas rituales. Este mango está sujeto, en las maracas cunas, por medio de amarras hechas de un cordón delgado.

Las mujeres cunas se acompañan de una maraca al cantar y al danzar. También el *Kantule* usa una maraca mientras canta en los ritos. Los Guaymíes también usan la maraca en sus cantos rituales y en los cantos de danza.

El uso de las maracas, como instrumento rítmico en los grupos de música popular de baile, está extendido por todo el país. Se utilizan en el Darién y en el Archipiélago de Las Perlas en los *tamboritos* y *bullarengues*, así como en las



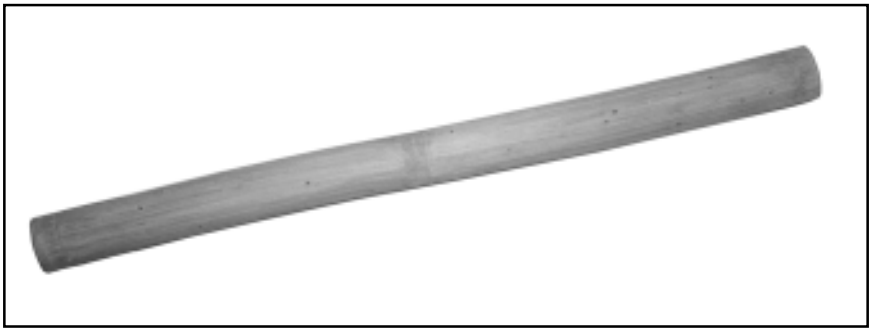
TON, maraca ritual de los Guaymíes (Ngobes) de Chiriquí Oriente.

cumbias. Además, los danzarines de la cuadrilla de la danza religiosa denominada *La Pajarilla*, tradicional en San José de Las Tablas, provincia de Los Santos, emplean igualmente las maracas para marcar el ritmo de sus pasos.

Hay indicios arqueológicos en Panamá que demuestran la procedencia precolombina de este idiófono. En Chiriquí se han extraído maracas de arcilla de las huacas.

La zambumbia: es un idiófono de percusión por sacudimiento, del tipo de los sonajeros tubulares huecos que Izikowitz estudió en el Ecuador. Consiste en un tubo de cañaza de aproximadamente 60 a 75 cms de longitud y de 4 cms de diámetro, al cual se le introducen semillas semejantes a las de las maracas. En las cañazas se perforan los nudos para lograr el libre paso de las semillas al ser sacudido el instrumento. Desde el exterior se introducen espinas al tubo para distribuir y mantener sueltas las semillas en su juego.

La zambumbia es usada sólo en la provincia de Chiriquí y su empleo tiende a desaparecer debido a la dificultad en su manejo, frente a las maracas



ZAMBUMBIA o GUÁCHARA, sonajero de tubo vegetal (cañaza), del Distrito de David, Chiriquí.

de fácil uso. El manejo de la zambumbia es muy interesante, pues los movimientos corporales necesarios para sonarla, crean un curioso espectáculo, que convierten al ejecutante casi en un danzarín.

Este instrumento se usa en la música popular de baile de Chiriquí exclusivamente. Se tienen noticias de que los Guaymíes usan un sonajero tubular de este tipo, pero con mayor diámetro y menor longitud.

El bastón sonajero cuna: idiófono sacuditivo hecho de una rama del *guarumo*. Se le introducen semillas de *lerén* o *chichica* y se perforan los nódulos de la rama para que las semillas circulen y suenen. Su uso está circunscrito al *sual-ibet*, especie de policía o vigilante indígena que lo hace sonar invirtiéndolo bruscamente para hacer sentir su presencia. Este idiófono tiene parientes en el México actual que proceden de los antiguos ritos Aztecas a la tierra y a la lluvia.

Los cascabeles: idiófonos de percusión por sacudimiento, en forma de cápsulas metálicas con pequeñas bolas sueltas en su interior. Los cascabeles tienen un importante uso en el folklore panameño y su procedencia podría ser tanto de la América precolombina como de España.

Los hallazgos arqueológicos demuestran que los antiguos pobladores del istmo panameño hacían frecuente uso de los cascabeles. He examinado bellos cascabeles de oro en el Museo Nacional de Panamá que han sido extraídos de las huacas de Veraguas. Thomas Wilson reproduce en su libro sobre los antiguos pobladores de Chiriquí un triple cascabel de oro de notable belleza. Los cascabeles arqueológicos de los Mayas y Aztecas revelan también que este

instrumento sonoro tuvo entre ellos gran uso. No obstante, hay que recordar que los cascabeles tienen una antigua procedencia en el Viejo Mundo. El gran sacerdote del Templo de Jerusalén llevaba franjas de cascabeles en sus vestidos y los caballeros medievales adornaban el petral y la grupa de sus caballos con sonoros cascabeles. Debemos pues admitir que los españoles trajeron a Panamá sus cascabeles.

En el folklore panameño los cascabeles tienen los siguientes usos: en la danza de los *Cucúas*, de Penonomé, que parece tener procedencia indígena, era hasta hace pocos años el único instrumento sonoro; los danzarines llevan cascabeles cosidos sobre su disfraz, hecho de corteza de un árbol fibroso. En la danza de los *Diablitos de Espejos* de Portobelo, así como en la danza de los *Grandiablos* de San Miguel de Las Perlas y de Garachiné en el Darién, los danzarines llevan rodilleras cubiertas de sonoros cascabeles. También los danzarines de Parita llamados *Diablicos Sucios*, del Corpus Cristi, usan sonoros cascabeles pendientes de la cintura.

El collar de huesos: idiófono de percusión por sacudimiento de objetos sonoros ensartados en hilera, en una cuerda.

Se encuentra este idiófono entre los indios Cunas. Los músicos ceremoniales cunas llevan collares de huesos de pelícano y antenas de langosta marina, entre los cuales van flautillas hechas de esos materiales.

Al danzar, el *cansueti* sacude rítmicamente su collar produciendo un agradable sonido.

Este idiófono es pariente del sonajero de valvas de los jíbaros del Ecuador, estudiado por Izikowitz y de la ristra de cápsulas frutales registrada por los esposos D´Hacourt en el Perú Oriental. Existen antecedentes arqueológicos de este idiófono cuna en México y América Central.

b) Idiófonos de percusión por raspadura

Guaracha, churuca o güiro: se fabrica de una cucurbitácea ovalada llamada *tula* o *churuca*, a la cual se le extrae la masa del interior y se le tallan hendiduras paralelas sobre las cuales se pasa raspando una horquilla de alambre. La raspadura produce un ruido seco y penetrante. Este raspador es conocido en todo el país como instrumento rítmico sobresaliente en la música de las *cumbias*. La voz *güiro* con que comúnmente se le designa es importada de

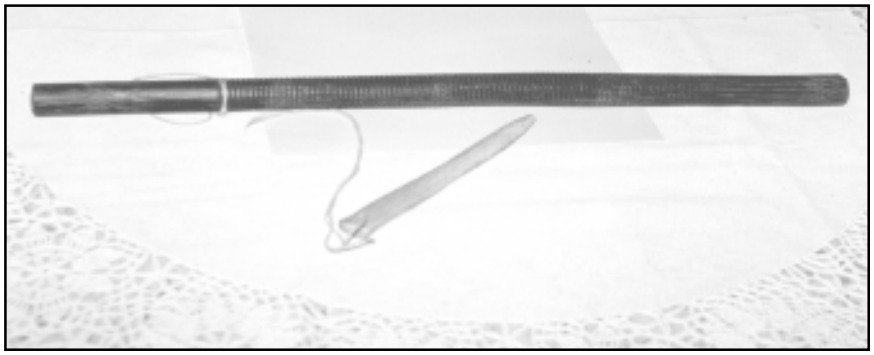
Cuba. Existen antecedentes en descubrimientos arqueológicos en México de estos raspadores frutales.

Guáchara: es un idiófono de raspadura, de forma tubular, hecho de tallos vegetales muy duros. Se usan para ello plantas tales como la caña brava, la *chonta* y el *maquenque*. Al tallo se le extrae el corazón y se le hace una abertura longitudinal en el lado opuesto a las hendiduras paralelas y transversales del raspador. La longitud aproximada del tubo es de 50 cm y el diámetro es de 2.5 a 3 centímetros. La guáchara se raspa con un tosco cuchillo de hueso. El sonido es seco y agradable. Se le usa en la música rural de baile de la provincia de Chiriquí en igual forma que el raspador de *tula*. Este idiófono es uno de los instrumentos musicales populares que tiende a desaparecer, cada vez es más escaso.

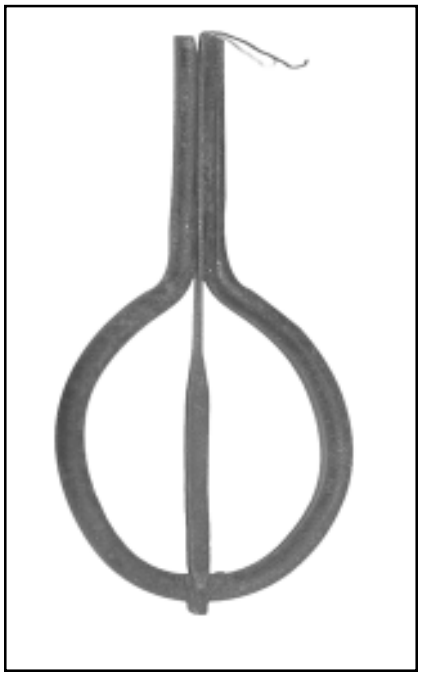
3) IDIÓFONOS DE PUNTEADO O LINGUÁFONOS

Dru, trompeta, yusá, troma (birimbao): idiófono de marco en forma de lira griega con los brazos muy próximos, con lengüeta metálica unida al marco por la raíz, que necesita la cavidad bucal como resonador y se hace vibrar punteando la lengüeta con un dedo. El hombre introduce el marco en la boca y lo sujeta con los dientes.

Los Guaymíes llaman *dru, trompeta, yusá o troma* a este pequeño idiófono de punteado, que los etnomusicólogos llaman birimbao. Los Guaymíes fabrican con un pedazo de alambre grueso que achatan a golpes. Con él hacen el marco a



GUÁCHARA de CHONTA de la región de Gualaca, provincia de Chiriquí.



YUSÁ, metalófono de resonancia bucal. Instrumento utilizado por los Guaymíes.

su medida y le fijan la lengüeta, hecha también del alambre achatado, de modo que sobresalga de la boca lo suficiente para hacerla vibrar con el dedo.

Este instrumento, fabricado en Europa durante las primeras décadas del siglo, se ha vendido en América. Recientemente su comercio ha desaparecido, pues los indios prefieren los hechos por ellos mismos.

Los Guaymíes usan este pequeño idiófono como entretenimiento, pero su mayor uso es en ciertos ritos que tienen lugar en los llamados *Velorios de Cacao* para ahuyentar las brujas. Los tocan durante cuatro noches, mientras beben una bebida hecha con cacao amargo.

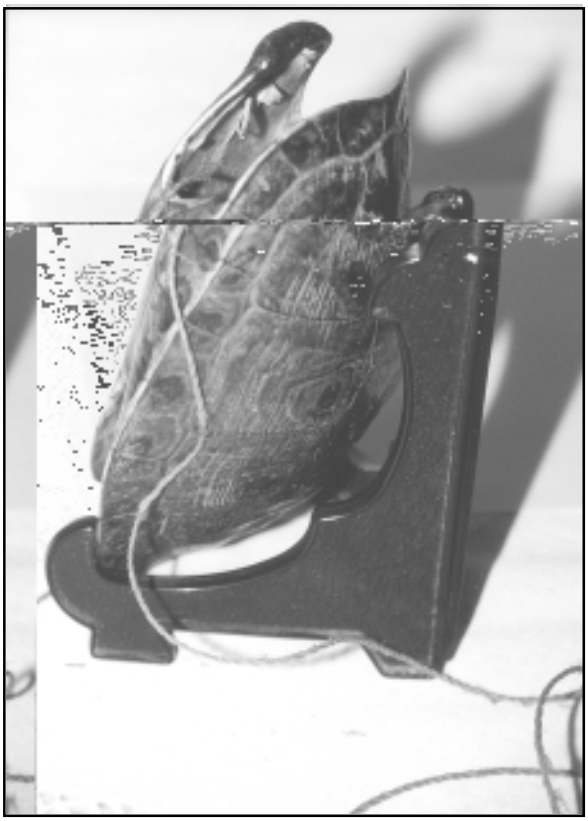
4) IDIÓFONOS DE FROTACIÓN

Caparazón de tortuga: *ñelé*, en lengua guaymí, *morragala*, en lengua cuna. Idiófono de frotación propio de los Guaymíes y los Cunas. Los Guaymíes untan cera negra al borde pectoral anterior del caparazón de tortuga y para hacerlo sonar frotan este borde con la mano, hasta producir penetrantes sonidos agudos. Usan este idiófono en las fiestas llamadas *balserías*. Probablemente tenga otros usos que desconocemos. Los Cunas hacen sonar el *morrogala* en la danza ceremonial del corte de pelo de la niña púber.

Según Izikowitz, ciertos grupos indígenas del Brasil utilizan este idiófono. Pero su uso está muy extendido entre los indios de varios países.

5) MEMBRANÓFONOS DE GOLPE DIRECTO

El tambor de cuñas: el tambor tradicional de Panamá es un membranófono tubular, cilíndrico, de un solo cuero y tiene el extremo opuesto abierto. Presenta una ligera diferencia entre el diámetro de la abertura inferior y el

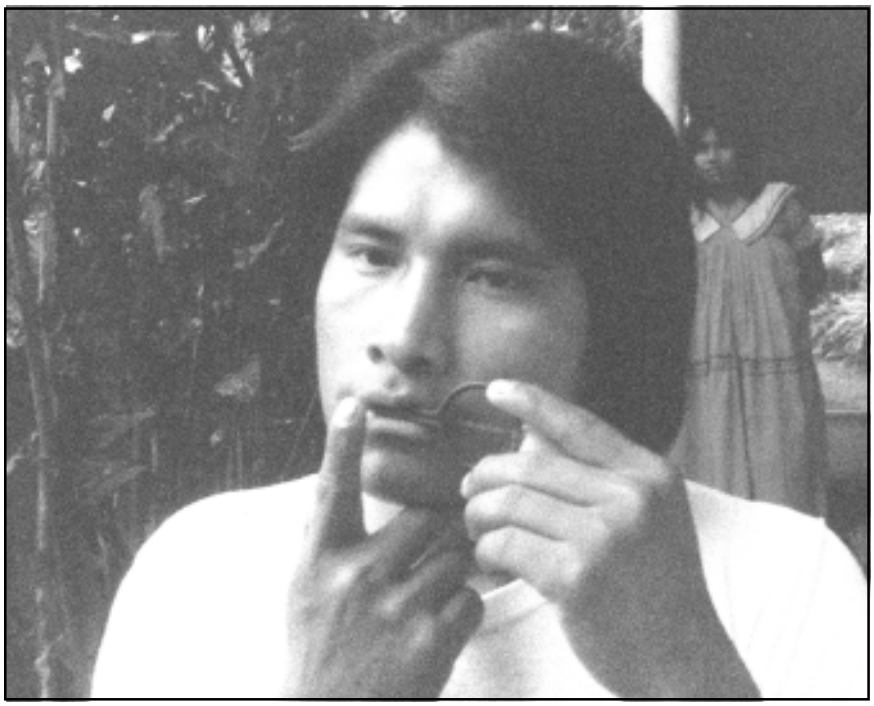


ÑELE (Guaymí) concha de tortuga.

de la abertura cubierta por el cuero, que no se toma en cuenta. Presenta variedades de altura, diámetro y piel según los usos y preferencias regionales. Su uso está extendido a todo el país excepto en las zonas indígenas primitivas.

El cuero está sujeto por amarras de soga o correas de cuero crudo en forma de V. Se templa por la presión de cuñas de madera que accionan sobre las amarras al ser golpeadas de arriba hacia abajo.

Se ejecuta por percusión de las manos abiertas, con los dedos juntos y con los dedos solos a manera de palillos. Estando el ejecutante sentado sujeta el tambor entre las rodillas y los pies. Teniendo que tocar de pie o caminando, se lleva el tambor sujeto al pecho y la barriga por medio de amarras de soga sobre los hombros. Estando el tocador sentado suele apoyar y alzar el tambor



Benito Bejarano, demostrando el uso del YUSÁ.

sobre el suelo presionándolo entre sus piernas para taparlo y destaparlo a fin de modificar el sonido.

En algunos casos el tambor de cuñas se percuta con un palillo. Tal es el caso en las danzas folklóricas de los diablos de Garachiné, San Miguel, Portobelo, Chitré y Los Santos.

Las principales variedades del tambor son el "pujador" y el "repicador" que se usan en el baile del "tamborito" y en las tunas, el tambor "cumbiero" y el tambor de "bullarengue". Su diferencia consiste en el diámetro del cuero y en la altura del tubo sonoro que determinan a su vez la altura del sonido.

En el "tamborito" se usan generalmente dos tambores: uno de sonido bajo, llamado "pujador" en el centro y en el oeste del país, y "hondo" en el Darién, el otro, de sonido más alto y claro es llamado "repicador" o "el claro" en la mayoría del país. En el Darién es llamado "el seco". Los dos tambores son ejecutados en el "tamborito" de manera muy distinta, pero ambos se combi-

nan formando una unidad sonora, regidos por el ritmo dominante de la "caja", membranófono de dos cueros del que se habla adelante. En el "tamborito" tradicional de La Chorrera, provincia de Panamá, se usan tres tambores llamados "pujador", "repicador" y "seco".

El tambor de cuñas se utiliza también en las "cumbias" de todo el país y en los "bullarengues" del Darién. Lo usan los "congos" en sus danzas y en las tunas de carnaval de los pueblos de la provincia de Los Santos son el instrumento indispensable junto con la "caja".

El tambor panameño es un instrumento de magnífica sonoridad cuando es bien construido y bien ejecutado. Responde al diestro tamborero con bellos y misteriosos sonidos. Es susceptible a los más leves golpes de los dedos y responde noblemente a los más fuertes golpes. Es probablemente, el instrumento más importante en la música folklórica de Panamá.

No al acaso, sino conscientemente, el pueblo de Panamá construye sus tambores de diferente color tonal y altura según los usos locales.

La caja o tambora: Es un membranófono tubular, cilíndrico, de dos cueros que están tensos sobre las dos aberturas y sujetos entre sí por amarras de soga o cuero crudo en forma de red.

El cilindro se fabrica de diversas maderas. El cuero suele ser de venado o de zaíno.

El tamaño de la caja es variable según los lugares y según los usos. Se le encuentra desde la caja pequeña usual en Los Santos para la música de la fiesta de toros hasta la caja de "tamborito" o de "cumbia" de La Chorrera que es grande.

La caja se pone en el suelo o se alza sobre algún mueble para tocarla golpeando ambos cueros y la madera según el ritmo. También se lleva amarrada al cuerpo cuando el tocador tiene que sonarla de pie o caminando.

En la música de los bailes rurales de Chiriquí llamados "pindines" la caja repicada es el único membranófono que se usa, según la vieja tradición. En la música de "tamborito" de Parita, se usa una caja pequeña, repicada, que llaman "redoblante", además de la caja corriente. En el "tambor con guitarra" de San Miguel no se usa la caja sino la variedad que llaman "redoblante".

Tambor o "cadre": semejante a la caja que usan los Guaymíes, este membranófono de dos cueros ha sido adoptado por la población mestiza de

habla española. "Cadre" es su nombre guaymí. En algunos lugares, lo hacen vibrar golpeando el cuero con palos, y en otros, con las manos abiertas o con los dedos, en este caso, vibra solamente el cuero superior y el inferior se mantiene suspendido. En estos membranófonos los dos cueros se encuentran entre sí como en la caja del "tamborito" y de la "cumbia".

Según informantes Guaymíes, en esa zona indígena existen tambores de dos cueros de forma cuadrangular que hacen sonar con las manos o con los dedos solamente.

Estos tambores de dos cueros, sean cilíndricos o cuadrados, se usan en las balserías y en el baile guaymí llamado "Toró". En el centro de la rueda que forman los bailadores se sitúan el cantor con su maraca y el tocador de "cadre".

Membranófonos de frotación

El "berrion": membranófono de frotación con cuerda fija. Los cazadores de las selvas de Gualaca, Provincia de Chiriquí, utilizan este membranófono para cazar pumas, producen con él sonidos semejantes al bramido de un ternero, con los que lo atraen. Es un cono de piel de danta o "Macho de Monte" con el vértice truncado y cubierto por una piel delgada y tensa de cuyo centro parte una cuerda delgada o hilo untado de cera negra. Al friccionar esta cuerda se produce el sonido.

El roncador: en la comarca de Guararé se usa un membranófono de frotación parecido al anterior pero la membrana está extendida sobre un marco que recuerda la pandereta. Tiene una cuerda sujeta del centro de la membrana que al ser frotada produce la vibración sonora. Se le usa como diversión en la actualidad.

La ronquina o zambomba: en Penonomé, provincia de Coclé, se usa un membranófono de frotación hecho con una vasija de calabazo llamada totuma cuya boca se cubre con una membrana hecha del pellejo de la vejiga urinaria del cerdo y se pone en tensión. Del centro de la membrana parte un pedazo de pabilo untado de cera negra que, al ser frotada, produce una vibración sonora. El sonido es un ronquido ruidoso que imita el llanto, el quejido, el bramido o la risa, según la habilidad del ejecutante.

Se usa para hacer bulla en la fiesta de la Nochebuena.

Cordófonos simples

Arco musical: los indios Guaymíes usan como entretenimiento un arco similar al del arma para hacer sonar la cuerda. Apoyan un extremo del arco en la boca abierta y puntean la cuerda con un dedo haciéndola vibrar.

Arco musical de Montijo: en Montijo, provincia de Veraguas, existe en uso como instrumento musical, un cordófono monoheterocorde. El arco está hecho del árbol de "Guásimo" y tiene 1 metro 66 cm de longitud. En la base tiene 4 cm de ancho y termina en punta. La cuerda es rústica. El sonido, tenue. El ejecutante se introduce el extremo ancho en la boca que le sirve como resonador. La cuerda se tañe con un solo dedo. Suelen combinarse varios intérpretes de este instrumento acompañados por la guitarra rústica llamada "Bocona". La información obtenida sobre este instrumento procede de Manuel F. Zárate, quien tomó fotografías en Montijo.

Cordófonos compuestos

La guitarra criolla de Panamá, la "mejorana" y la bocona o socabón: se le llama indistintamente: "mejorana", "mejoranera", "socabón", "bocona" o "suestera", según las regiones y las variedades. Es un cordófono compuesto de la familia de los laúdes cuyo mango o portacuerdas se construye de la misma pieza de la que se cava la caja resonadora. La tapa y el fondo de la caja "resonadora" son planos y paralelos. El portacuerdas, mango o cuello es tan corto que casi parece ser hecho a la medida de la mano. El cuerpo resonador tiene forma de ocho alargado. Esta guitarra mide de 55 a 60 cm de largo. Hay ejemplares más pequeños y también un poco más grandes. Existen dos variedades determinadas por el cordaje y la afinación; la "mejorana", de cinco y la bocona, de cuatro cuerdas. Ambas guitarras son afinadas con diferentes temples. Ambas guitarras se usan para la danza. Pero para acompañar el canto se usa la "Mejorana" casi exclusivamente.

La guitarra "mejoranera" es uno de los instrumentos más importantes de la música folklórica de Panamá.

MEJORANERA de las Minas de Herrera, Panamá.

La guitarra española: no obstante, ser un instrumento musical de uso universal, debido a que tiene múltiples usos de tradición en la música del folklore de Panamá, tenemos que incluirla como nuestra también. Este instrumento se usa como acompañante del violín o la flauta en el baile del Punto; en danzas folklóricas importantes como lo son "La pajarilla", de San José de Las Tablas y la de los "diablicos sucios", ella es el instrumento único aparte de las maracas en la primera y las castañetas en la segunda. En San Miguel, Archipiélago de Las Perlas, existe una variante del "tamborito" que se llama "tambor con guitarra" porque este cordófono se usa tradicionalmente en esta danza. En todos los grupos instrumentales de baile de la provincia de Los Santos se usa la guitarra española cuando hay violín o flauta. A veces, aunque impropiamente, se sustituye la "mejorana" con esta guitarra en el acompañamiento del canto de décimas.

El violín: utilizado, en la música folklórica de Panamá, desde los tiempos coloniales. La población rural usó y aún lo hace, violines rústicos, fabricados por los mismos campesinos. Desde hace algunas décadas se usan violines importados en las villas del interior del país. Pero hay sectores del país en donde el músico rural usa solamente violines de fabricación artesanal. Estos violines tienen la caja resonadora hecha con dos tablas de madera, planas y paralelas. Esta circunstancia y el hecho de usar cuerdas rústicas y arcos de cerdas de tosca factura influye en el sonido, que es bastante débil. Los violines importados han desplazado a los violines locales en la provincia de Los Santos y en otras secciones del país. En la provincia de Veraguas y parte de la provincia de Herrera, aún usan los campesinos el violín rústico que ellos llaman "rabel". El violín es de uso muy variado en la música folklórica de Panamá.

Aerófonos libres

El acordeón: si bien, el acordeón es un instrumento popular e internacional por su enorme difusión, cabe considerarlo como elemento importante de la música folklórica de Panamá por los múltiples usos que el pueblo le da. Es el instrumento melódico en las "cumbias" de la mayor parte del país. Además, se usa en la melodía de las danzas folklóricas de los diablos de Garachiné, San Miguel, La Chorrera y Antón. En los bailes populares de Chiriquí, denominados "pindines", el Acordeón tiene un papel sobresaliente. Procedente de Austria, posiblemente fue traído a Panamá a mediados del siglo pasado, por marineros y aventureros europeos que, en grandes cantidades, cruzaban el istmo rumbo a California. Ya a fines del siglo pasado, durante la gran guerra civil colombiana, denominada Guerra de los Mil Días, los panameños usaban el acordeón como sustituto del violín en los bailes populares. Poseemos grabaciones de interesantes "cumbias" y "atravesa'os" de la Guerra de los Mil Días y aún sobreviven músicos de aquellos tiempos que afirman que el acordeón era instrumento usado en ese tiempo, en los bailes del pueblo. Su inclusión en este ensayo se debe precisamente a está arraigado y establecido su uso en la música folklórica de Panamá.

Presumimos, con justificada razón, que las danzas de los diablos son actividades folklóricas establecidas en Panamá mucho antes de la adopción del acordeón y que este instrumento, debido a su mayor sonoridad, sustituyó al violín y la flautilla en alguna década del siglo pasado.

Es curioso advertir, sin embargo, que el violín persiste como instrumento melódico en la danza de los "grandiablos" de Parita, la flautilla llamada "pito" en las danzas de Chitré, en La Villa de los Santos, Guararé y Portobelo.

El acordeón es un aerófono libre, de laminillas o lengüetas que, al vibrar, interrumpen la corriente de aire periódicamente. Estas lengüetas se mueven libremente en una abertura igual a su tamaño y se hallan reunidas por juegos. El acordeón usado en Panamá tiene una o dos hileras de botones. Recientemente ha sido adaptado por nuestros acordonistas el acordeón de teclado.

La armónica de boca: aerófono libre, de la misma especie que el acordeón, que se halla en uso en la música folklórica en algunos pueblos provincianos de Panamá. Se le llama comúnmente "pito". Aunque su introducción en Panamá es mucho más reciente que la del acordeón y el uso que se le da es mucho menos importante, hay que tomarlo en cuenta, ya que, en el medio rural de Chiriquí y de otras regiones, se le oye con frecuencia como instrumento melódico combinado con guitarra, tambor y maracas en bailes familiares y por simple esparcimiento.

El "run-run": aerófono libre giratorio, en el que el aire vibra en torno al propio instrumento. "run-run" es el nombre onomatopéyico que los niños le han dado en Guararé y los campos circunvecinos al "palo zumbador". Consiste en una lámina alargada de madera o hueso que, sujeta por un extremo a un hilo, se hace girar atada a un palo a la manera de lazo vaquero.

Muy similar al "run–run", es un instrumento usado por los Guaymíes en ciertos ritos. Karl von Steinen lo ha estudiado entre los indios Bororó, Nahuquá, Ipurina y Mehinakú del Brasil, entre quienes es instrumento sagrado. El "run-run" es conocido en todo Panamá como juguete de los niños del campo.

El disco zumbador: aerófono libre que consta de un disco delgado de madera, cartón, hojalata o de cualquier otro material del que pueda fabricarse una lámina dura. Se le hacen agujeros en el centro y por ellos, se pasan hilos, mediante los cuales, sobre el disco, hay un movimiento de tensión y aflojamiento. Los hilos se encogen y se estiran y el disco gira y zumba. Este aerófono es usado, al parecer por diversión, entre los indios Guaymíes. En todo el país, los chicos lo utilizan, también, como juguete. Nordenskiöld estudió el Disco Zumbador entre los esquimales y Von Steinen e Izikowitz entre los indios del Brasil.

El "kupu": aerófono libre, pariente del Disco Zumbador que en lugar de disco, hace girar dos semillas perforadas que suenan agradablemente. Es un juguete de los niños varones cunas de San Blas. El instrumento recibe el

nombre de "kupu" por las semillas del árbol de ese nombre, que se utilizan en su fabricación. Para las niñas cunas es tabú el juego del "kupu" y a los niños les está prohibido jugarlo de noche. Las semillas del "kupu", que son sólo dos, son atravesadas por hilos que se sujetan entre los dedos de manera semejante al disco zumbador.

Aerófonos de soplo

1) FLAUTAS SIN CANAL DE INSUFLACIÓN

Silbatos resonadores: Panamá tiene una importante variedad de flautas llamadas "Silbatos resonadores" hechos de cápsulas frutales. Todos tienen un agujero superior para el soplo y uno, dos y hasta tres agujeros laterales para modificar el sonido, tapándolos o destapándolos con los dedos.

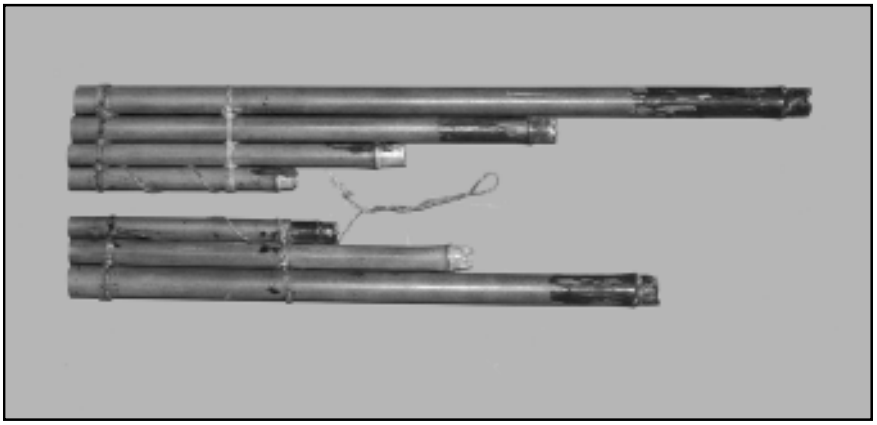
El "pirkok": es un aerófono de este tipo, que usan los Cunas y que fabrican con la semilla de un árbol denominado igualmente "pirkok". Este silbato es usado como juguete por los niños varones cunas. Los Guaymíes también usan silbatos de cápsulas frutales semejantes. En todo el país hay tales aerófonos, en las provincias de Herrera y Los Santos hay unos silbatos hechos de pequeños calabazos, de "guates", de "corozos", de semillas grandes de leguminosas y de corteza de "jobo".

Gran habilidad alcanzan algunos tocadores de estos silbatos. Tocan interesantes melodías de tonadas de baile y particularmente de la música de la fiesta de toros, acompañados por una caja repicada. En algunos casos los cazadores usan estos aérofonos para atraer animales silvestres.

Hay una importante riqueza arqueológica en este campo, puede constatarse en el Museo Nacional de Panamá con su colección de aerófonos arqueológicos de arcilla y la frecuencia con que vemos y oímos en Chiriquí y en Veraguas a los chicos del poblado y de la campiña sonar sus "pitos de huaca", como les llaman por haber sido extraídos de tumbas indígenas antiguas. Desde luego, todos los llamados pitos de huaca no son silbatos resonadores.

El "tednono": significa en cuna "cabeza de armadillo". Es un aerófono hecho con el cráneo del armadillo al cual se le agrega un hueso tubular que se adhiere con cera negra. Es una flauta longitudinal sin canal de insuflación y sin agujeros, que se tapa y destapa con la mano en el extremo inferior del tubo para modificar el sonido. Este aerófono es un instrumento ceremonial que se suena en cierta fase de los ritos de la pubertad de la niña.

El "kamu": significa "flauta" en cuna. Es una flauta longitudinal, sin muesca, con dos agujeros. El tubo está abierto en el extremo. Es la flauta ceremonial de los Kantules, quienes la suenan mientras sacuden la maraca con la otra mano.



KAMU PÚRRUI, flauta de pan kuna (Isla Tigre).

El "kamu-púrrui": en cuna "flautas chiquitas". Este aerófono cuna es la flauta de Pan, del mismo tipo que las siringas andinas. El "Kamu-Púrrui" consiste en un juego de siete flautas tubulares de cañas delgadas, atadas en grupos de cuatro y tres. Se usa en dos juegos, sonados por dos hombres.

Un juego lo compone el instrumento macho; el otro, el instrumento hembra. El "kamu-púrrui" dispone, pues, de catorce sonidos. El ejecutante sopla cada vez en dos tubos próximos, obteniendo una consonancia natural de quinta justa. Combinando los dos "kamu-púrrui", los Cunas obtienen melodías en quintas paralelas.

KAMU PURRUI MACHO Y HEMBRA (Isla Tigre).

El "coke": es un "kamu-púrrui" más pequeño, que se ejecuta entre cuatro hombres y que no suena en quintas paralelas.

La "suara": flauta cuna del tipo quena. Es longitudinal, con muesca y varios agujeros, medio tapada en el extremo del tubo, pues sólo tiene un pequeño agujero en el nudo de la caña que se halla allí. Se usa en pares: macho y hembra. El macho tiene 4 agujeros y la hembra uno solo.

El "kulí": flauta cuna, longitudinal, sin muesca, sin agujeros, cerrada en el extremo del tubo. Se toca colectivamente, en juegos de seis tubos de sonido diferente que suenan seis hombres mientras danzan con lentos pasos ceremoniales, la danza del jaguar. Los seis tubos al sonar simultáneamente producen un misterioso y bello acorde disonante, versión musical exquisita del bramido del jaguar.

La flauta de los diablos de Portobelo: "pito" es el nombre local. Consiste en una flauta transversal, sin aeroducto de insuflación, con los extremos tapados. Tiene 50 cm de longitud aproximadamente y algo más de 1 cm de diámetro. Se confecciona de un carrizo muy delgado, siguiendo preceptos secretos. Además del agujero en donde se apoya la boca del ejecutante, sólo tiene un agujero cerca del extremo para modificar el sonido, que, sin embargo, es sumamente agudo, penetrante y muy bello. Su uso está circunscrito a la danza de los "Diablos de Espejos" de Portobelo y su único acompañante es un tambor de cuñas percutido con un palo.

PITO de los Diablicos de Portobelo (Colón, Panamá).

Flauta pequeña o "pito" de Los Santos: es una flauta transversal, sin aeroducto de insuflación, con los extremos abiertos, de 30 cm aproximadamente de largo y 1 ½ cm de diámetro, con cuatro agujeros. Se fabrica de caña delgada y fuerte. Recientemente se confeccionan buenos ejemplares de metal en Chitré. Tiene un hermoso sonido de flautín. Se usa en combinación con una caja repicada en la música tradicional de la fiesta de toros en las provincias centrales, principalmente en Herrera y Los Santos. También se usa, acompañada por un tambor de cuñas percutido con un palo, para la danza del Corpus Cristi denominada "danza de los diablos limpios" o "grandiablos", de la Villa de Los Santos y Chitré.

Flauta europea (Flauta transversal): También este aerófono se usa en la música popular de Panamá. En ciertas villas del centro del país se toca el punto con flauta, violín y guitarra. En el llamado "tambor con guitarra" de San Miguel se usa también la flauta transversal europea.

2) FLAUTAS CON AERODUCTO O CANAL DE INSUFLACIÓN

El "corquigala": de hueso de pelícano, es un aerófono cuna. Los "cansueti" usan collares de huesos de pelícano que, al danzar, suenan rítmicamente. Entre estos huesos de pelícanos hay unos que son pequeñas flautas con canal de insuflación y dos o tres agujeros. El cansueti suena estas flautillas durante el desfile ceremonial de los ritos del corte de pelo de la niña púber.

El "tulupgala": con hueso de langosta marina, es también un aerófono cuna. Pequeña flauta con aeroducto, semejante al "corquigala", está

hecha de antenas de langosta y forma parte del collar de huesos del "cansueti". Como el corquigala, se suena en determinados ritos cunas.

El "tolo": flauta cuna, longitudinal, con agujeros y el extremo cerrado. En ella, el canal de insuflación es externo y está hecho del cañón de la pluma del pelícano. Este conducto está adherido al tubo con cera negra que lo rodea y cubre toda la boca del "tolo". Este conducto de pluma de ave forma un ángulo aproximado de 45 grados con la boca del tubo.

Existen dos "tolos" que se combinan al sonar: el "tolo" macho y el "tolo" hembra. El primero tiene cuatro agujeros y el segundo uno. El "tolo" varía de tamaño. Está hecho de cañas de bambú de 2 a 4 cm de diámetro y 40 a 50 cm de longitud. Produce sonidos suaves y dulces en contraste con su tamaño.

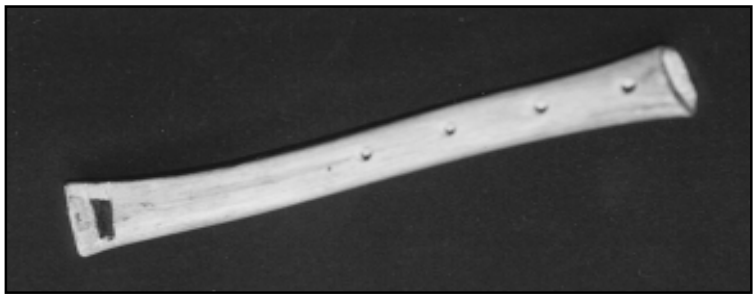
El "supe": flauta longitudinal cuna semejante al "tolo", pero más pequeña. También se usa en pares: machos y hembras.

El "dobo-drue" u ocarina: flauta de arcilla guaymí, con aeroducto o canal de insuflación que conduce el aire hasta el filo de la cámara. El "dobó-drúe" suele tener formas de aves. Los Guaymíes actuales guardan celosamente estos instrumentos que proceden a veces de las huacas de lejanos antepasados. Los hay también de fabricación reciente, pero de inferior calidad. En el Museo Nacional de Panamá hay ejemplares arqueológicos admirables.

OCARINAS de cáprula, fruta y cera (Guaymí).

El "mugata" o "mu-guenza" o "munguadá": aerófono guaymí, semejante al dobó-drúe, pero fabricado con cera negra de una abeja silvestre especial.

El "tóleró": flauta guaymí con aeroducto. Se confecciona de hueso de tigre o de venado. Es una flauta longitudinal que posee cuatro aguje-

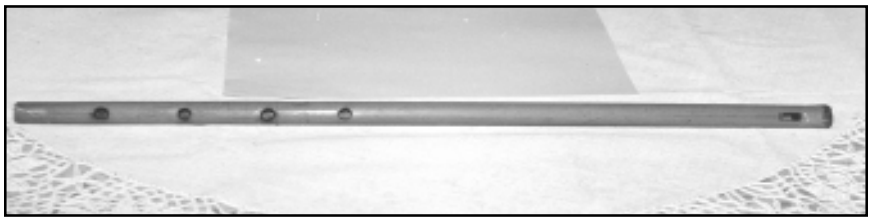


TÓLERÓ, flauta de hueso de venado o de tigre.

ros y el extremo del tubo está abierto. El conducto para llevar el soplo está hecho de un tapón de cera negra. Su longitud aproximada es de 19 cm. Su sonido es penetrante y triste.

Benito Bejarano demuestra el uso del TÓLERÓ.

El "norá": flauta longitudinal guaymí, con aeroducto de cuatro orificios, de un tapón de cera negra. Se fabrica de tallos vegetales tubulares,



NORÁ, flauta vertical de carrizo o tubo vegetal.

tiene de 52 a 54 centímetros de longitud y 1 ½ cm de diámetro. El extremo está abierto. Los Guaymíes también construyen esta flauta con huesos largos de venado.

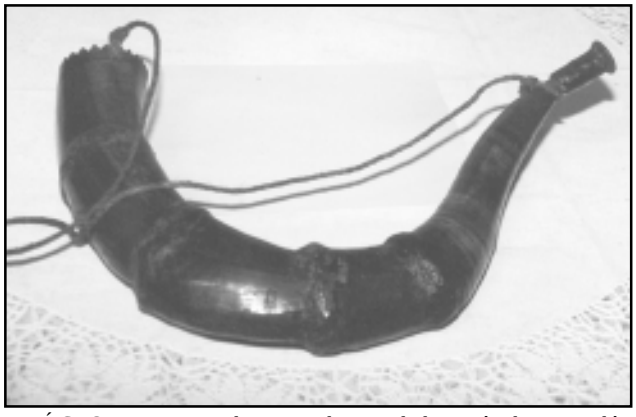
Benito Bejarano, ejecutando en el Norá.

Trompetas naturales

El "morpep-tudu": su nombre viene de "morpep" que significa caracol grande y de "tudu" voz onomatopéyica de lengua cuna. Trompeta natural, de caracol, con agujero bucal sin boquilla, los Cunas lo usan simplemente para dar señales.

El "drúbolo": es la trompeta de caracol de los Guaymíes, semejante a la de los Cunas. Se usa en las Balserías, principalmente.

El "nibí-grotu": es la trompeta guaymí hecha de cuernos añadidos y pegados con cera negra. Algunas de estas trompetas naturales están reducidas a un solo cuerno o "cacho" como les llaman en español. Pero los indios les dan gran tamaño y obtienen un sonido impresionante y bello con estos instrumentos. La voz "nibí" significa vaca en guaymí y en efecto, los indios hacen este instrumento de cuernos vacunos. Pero como la vaca procede del Viejo Mundo, cabe preguntarse de qué animal hacían estos pueblos sus trom-



NIBÍ GROTU, trompeta de cuerno de vaca de la región de Hato Pilón, Distrito Comarcal Mironó-Chiriquí.

petas antes de la conquista, o bien, de qué material hacían sus grandes trompetas.

Los Guaymíes suenan sus actuales "nibí-grotu" en la fiesta de las balserías. El "nibí-grotu" no tiene boquilla en el orificio receptor y son los labios del hombre los que vibran haciendo entrar el viento por descargas que ponen en acción la columna de aire del tubo. Esta trompeta de cuernos también se usa en las zonas andinas del Perú: el nibí-grotu de los Guaymíes de Chiriquí Oriente.

Benito Bejarano demuestra el uso del NIBÍ GROTU.

Créditos fotográficos: Camilo Brenes.
Colección de Instrumentos del Profesor Gonzalo Brenes Candanedo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Carlos Vega. **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina**. Capítulo I. Los Sistemas de Clasificación pág. (28-55). Primera Edición, Ediciones Centurión. 1946.

2. Narciso Garay. **Tradiciones y cantares de Panamá**, (Ensayo Folklórico). Bruselas 1930.

3. Jaap Kunst. **Ethno-Musicology**. II Edición 1955.

4. Manuel F. Zárate. **Tambor y socavón**. Ministerio de Educación, Panamá 1962.

5. Samuel Martí. **Instrumentos musicales precortesianos**, México 1955.

6. Isabel Aretz. **Instrumentos musicales de Venezuela**.

7. Isabel Aretz. **Síntesis de la etnomúsica en América Latina**. Monte Avilés. 1980.

Índice general

Índice

Narciso Garay
TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

XI PRÓLOGO a **Tradiciones y cantares de Panamá,**
por Julio Arosemena Moreno

3 San Blas
47 Chiriquí
71 Motivos Cunas
125 Provincias Centrales
181 Motivos Guaymíes
205 Lírica Criolla

Gonzalo Brenes Candanedo
LOS INSTRUMENTOS DE LA ETNOMÚSICA DE PANAMÁ

305 ***Gonzalo Brenes Candanedo, un maestro de dos mundos***
por Dimas Lidio Pitty

309 PREÁMBULO

313 Idiófonos de golpe
325 Membranófonos de frotación
327 Cordófonos simples
329 Cordófonos compuestos
331 Aerófonos libres
335 Aerófonos de soplo
343 Trompetas naturales
345 BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca de la Nacionalidad

TÍTULOS
DE ESTA COLECCIÓN

■

- **Apuntamientos históricos (1801-1840)**, Mariano Arosemena.
  El Estado Federal de Panamá, Justo Arosemena.
- **Ensayos, documentos y discursos**, Eusebio A. Morales.
- **La décima y la copla en Panamá**, Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate.
- **El cuento en Panamá. Estudio, selección, bibliografía**, Rodrigo Miró.
  Panamá: Cuentos escogidos, Franz García de Paredes (Compilador).
- **Vida del General Tomás Herrera**, Ricardo J. Alfaro.
- **La vida ejemplar de Justo Arosemena**, José Dolores Moscote y Enrique J. Arce.
- **Los sucesos del 9 de enero de 1964. Antecedentes históricos**, Varios autores.
- **Los Tratados entre Panamá y los Estados Unidos.**
- **Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico**, Narciso Garay.
  Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá, Gonzalo Brenes Candanedo.
- **Naturaleza y forma de lo panameño**, Isaías García.
  Panameñismos, Baltasar Isaza Calderón.
  Cuentos folklóricos de Panamá. Recogidos directamente del verbo popular, Mario Riera Pinilla.
- **Memorias de las campañas del Istmo 1900**, Belisario Porras.
- **Itinerario. Selección de discursos, ensayos y conferencias**, José Dolores Moscote.
  Historia de la instrucción pública en Panamá, Octavio Méndez Pereira.
- **Raíces de la Independencia de Panamá,** Ernesto J. Castillero R.
  Formas ideológicas de la nación panameña, Ricaurte Soler.
  Papel histórico de los grupos humanos de Panamá, Hernán F. Porras.
- **Introducción al Compendio de historia de Panamá**, Carlos Manuel Gasteazoro.
  Compendio de historia de Panamá, Juan B. Sosa y Enrique J. Arce.
- **La ciudad de Panamá**, Ángel Rubio.
- **Obras selectas,** Armando Fortune.

- **Panamá indígena**, Reina Torres de Araúz.

- **Veintiséis leyendas panameñas,** Sergio González Ruiz.
  Tradiciones y leyendas panameñas, Luisita Aguilera P.

- **Itinerario de la poesía en Panamá (Tomos I y II),** Rodrigo Miró.

- **Plenilunio,** Rogelio Sinán.
  Luna verde, Joaquín Beleño C.

- **El desván,** Ramón H. Jurado.
  Sin fecha fija, Isis Tejeira.
  El último juego, Gloria Guardia.

- **La otra frontera,** César A. Candanedo.
  El ahogado, Tristán Solarte.

- **Lucio Dante resucita**, Justo Arroyo.
  Manosanta, Rafael Ruiloba.

- **Loma ardiente y vestida de sol**, Rafael L. Pernett y Morales.
  Estación de navegantes, Dimas Lidio Pitty.

- **Arquitectura panameña. Descripción e historia**, Samuel A. Gutiérrez.

- **Panamá y los Estados Unidos (1903-1953)**, Ernesto Castillero Pimentel.
  El Canal de Panamá. Un estudio en derecho internacional y diplomacia, Harmodio Arias M.

- **Tratado fatal! (tres ensayos y una demanda)**, Domingo H. Turner.
  El pensamiento del General Omar Torrijos Herrera.

- **Tamiz de noviembre. Dos ensayos sobre la nación panameña**, Diógenes de la Rosa.
  La jornada del día 3 de noviembre de 1903 y sus antecedentes, Ismael Ortega B.
  La independencia del Istmo de Panamá. Sus antecedentes, sus causas y su justificación, Ramón M. Valdés.

- **El movimiento obrero en Panamá (1880-1914)**, Luis Navas.
  Blázquez de Pedro y los orígenes del sindicalismo panameño, Hernando Franco Muñoz.
  El Canal de Panamá y los trabajadores antillanos. Panamá 1920: cronología de una lucha, Gerardo Maloney.

- **Panamá, sus etnias y el Canal,** varios autores.
  Las manifestaciones artísticas en Panamá. Estudio introductorio, Eric Wolfschoon.

- **El pensamiento de Carlos A. Mendoza.**

- **Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos. Historia del canal interoceánico desde el siglo XVI hasta 1903 (Tomo I)**, Celestino Andrés Araúz y Patricia Pizzurno.

A los Mártires de enero de 1964,
como testimonio de lealtad a su legado
y de compromiso indoblegable
con el destino soberano de la Patria.