

NARCISO GARAY

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 familiarmente 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

Te que bo- no - to que canta el gal-lo, mo-re-na.
Te que - bus ena - to de la ma - na na di - ra - na.
I al a - ma - ne - cer.
I cant en - ma - ne - cer.

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:

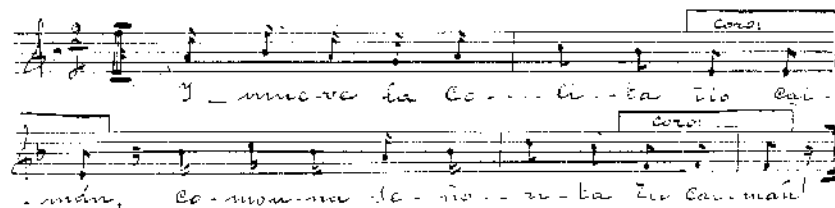
EL VAQUERO

Lento:
Va - que - ro, no dis - tin - guo más que ya lle -
go la ma - ña - da. Le - dan - pu - ños al ga -
nio I se va - la va - ca co - lo - ra I se va - la
va - ca co - lo - ra

* * *

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:

CHENCHAA

The musical score for 'CHENCHAA' is written in 2/4 time and consists of four vocal parts (I-IV) and a chorus section. The lyrics are as follows:

I El dí-c- que yo ni- cí . Na-
 II A ta quayaba me- dura . Se
 III La mujer que quere a dos . No es
 IV La queta-bita moa- dura . Le

I cieron todas las flores. El dur que me bauticé Canta -
 II le quite la pe- pita. El hombre cuando celoso No bss -
 III mala sino advertida. Cuando una vez se le paga la otra
 IV dijo a tu verde verde: El hombre cuando celoso Se acce-

CORO

I ron los señores, Chenchá, quiere a Sebastián, Chenchá
 II ca mujer bonita, " " " " "
 III le queda encendida, " " " " "
 IV ta pero no duerme, " " " " "

I vuélvelo a querer
 II " " "
 III " " "
 IV " " "

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.

'YO ME VOY

The musical score for 'YO ME VOY' is written on three staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Yo me voy, yo me voy Cuando me me délla-'. The second staff continues the melody with lyrics: 'ga-ni yo me ve-ne por un lle-a me co-'. The third staff concludes the piece with lyrics: '- vive u - na se - - ma na'. The music is in a simple, rhythmic style characteristic of a tamborito.

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

LA LIGIA ELENA

The musical score for 'LA LIGIA ELENA' consists of a single line of music on a staff. The lyrics are: 'a-já! me-re may a-jé! Si-rona. Me voy en la Ligia Elena'. The melody is simple and rhythmic, typical of a 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.

NARCISO GARAY

* * *

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

Coro:
a - ri - ba - ba - monte ma - no! Mon - te -
- ma - no de mi ri - da, ca - ran - ba! Arri - ba - ba - monte -
- ma - no! Mon - te - ma - no de mi ri - da, ca - ran - ba!

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:

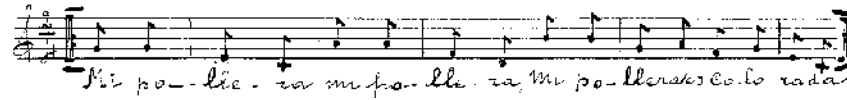
PIO, PIO

Pio, pio, pio, Ga - vi - lan se lo lle - vá, Ga - vi -
lan que - re - a co - mo - po - lli - to a ca - ba - da - na - cé -

* * *

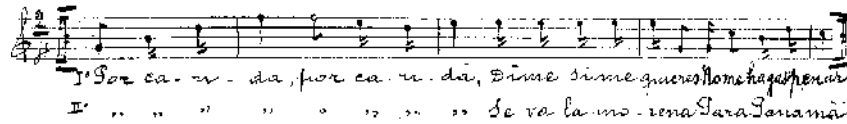
Hasta aquí hemos tenido siempre a la vista cantilenas compuestas de dos o tres frases, por breves o sencillas que fueran. En el ejemplo que sigue, la melodía es un solo miembro de frase indivisible: el aliento musical se acorta hasta el último límite imaginable y el aliento poético hace otro tanto:

MI POLLERA



Ejemplo oriundo de Antón:

POR CARIDAD

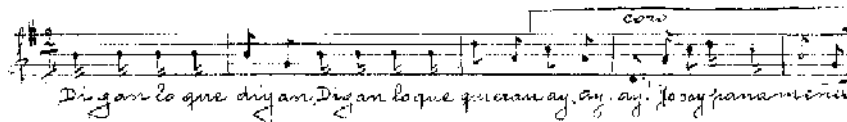


En este y en algunos otros *tamboritos* la frase coreada se encuentra al principio de la cantilena y no al final.

* * *

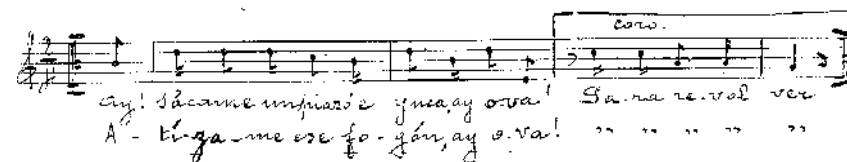
Ya he mostrado atrás, varios ejemplos de *tambores políticos* internacionales: ahora vino el turno del *tambor patriótico*. Lástima que la *cantadora* no pueda hacer su ardiente profesión de fe nacional con música y letra más interesantes:

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 *jova!* es atonismo

NARCISO GARAY

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

Con go y am ga-lo ga-lli-na Mi galli-na puso un huevo.
" " " " " " " Mi galli-na no es de aquí -

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

Ban - de - ra, ban - de - ra ¡ a - je! ban
- de - ra, a - je! ban . . . de - ra.

¿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

Ay! si! pa-pa, Ay! si! ma-ma. Juana la
nena que me voy a envenenar. " "
Ca-ma me envenenar-án. " "

Se-ña me llora. Busquenme en ve-
" " " Debajo de la

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?

NARCISO GARAY

VAPORES Y TAMBORES

qué bo... ni... to que corre el mar de-
ba... jo de los va... no... res si... re... na, mo-
- re... na, Re... pl... ca... me los tam... bo... res.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. A bracket labeled 'Coro:' spans the second and third staves, indicating a chorus section.

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

Ro... ri... re, ma... ga... ri... ta vo... la-
do... ra, Ro, ri... re, que te llama la se... no... ra

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. A bracket labeled 'Coro:' spans the first staff, and another bracket labeled 'Coro:' spans the second staff, indicating two chorus sections.

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

Mo - - re-na, ven-te con mi yo, a-je! Mo-
 Ma - - re-na a-je a-je a-je a-je a-je! Ma-
 - re-na, yo no lo di-go.
 re-na, yo me lo di-go!

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

So-lo-mi-ta-ti-ti-bu, Oiga! oiga! mi pa-lo-ma.

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 *joiga!* no significa aquí lo que dice, sino cosa muy distinta. Por “*joiga, 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, *joiga!* es en Panamá un simple equivalente de *jolé!* *jviva!* 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-

NARCISO GARAY

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

ME VOY CONTIGO

Solo es lo que a mi me gusta Me
 voy con-ti-go, mo-re--ua a--hm-ha--h
 ha, nam-bé! Me voy con-ti-go Mo-re--ua
 go so--ly--ta vo---y, Me voy con-ti-go Mo-
 re--ua ma me vo---y,
 re--ua.

(1) 0 = falsete

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 melancólico 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:

Tambor
 Repicador
 Maderera
 Maderera
 Maderera

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ



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

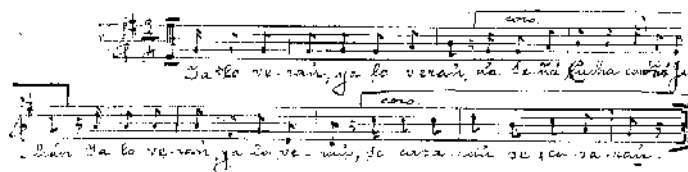
CAMISA'E RAYA



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 tuna⁶⁵, 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:

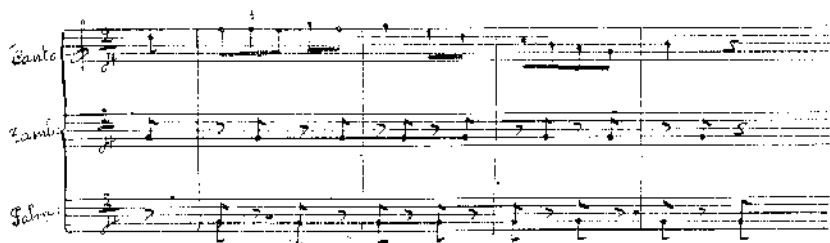
YA LO VERAN



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 grafía 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

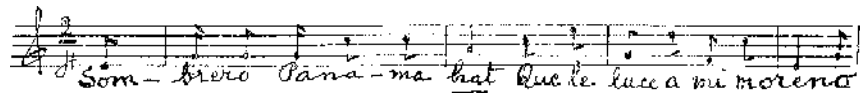
de Don Santos Jorge y los Doctores Ciro L. Urriola y Francisco Filós. Es nada menos que una cantilena en modo frigio, una de las más raras “harmonías” o modalidades de la antigua música helénica. Corresponde a una escala diatónica de *re* a *re* sin accidentes. Anotada entonces por mí sin la letra, mi 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 himno 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 pleonasmio: 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 lenguaje 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 palmoreo de las mujeres; y cuando todos llegan al paroxismo, el cambio súbito del ritmo, la transición del *corriente* 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:

The image shows a musical score for a piece titled "Carrillón". At the top, the title "Carrillón" is written in a decorative, cursive font. Below the title, there are five staves of music, each with a label and instructions for the hands. The staves are:

- Repicador**: labeled "mano derecha" (right hand) and "mano izquierda" (left hand).
- Llamador**: labeled "mano derecha" and "mano izquierda".
- Guajador**: labeled "mano derecha" and "mano izquierda".
- Tambora**: labeled "Cao de Madera" (wooden frame), "Frente derecho" (right side), and "Frente izquierdo" (left side).
- Almirez**: labeled "Lado derecho" (right side) and "Lado izquierdo" (left side).

 The music is written in a rhythmic style with various note values and rests, typical of traditional Panamanian folk music.

LA MEJORANA

En orden de importancia folklórica, la *mejorana* sucede al *tambo-rito*, 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 encontrarse, 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:

The image shows a musical score for a piece titled "Mejorana". It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a guitar accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves are a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is in 6/8 time and contains several measures of music. The word "Mejorana" is written above the first staff, and "Guitarra" is written above the second staff. The score is written in a clear, legible hand.



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-

NARCISO GARAY

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:

The image shows a musical score for guitar, marked "Moderato". It consists of six systems of staves. The top staff is the melody, and the lower staves are the accompaniment. The time signature is 3/4. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is written in a bass clef. The score shows a complex rhythmic structure with syncopation and a change in meter at the end of the piece.

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*, rehacías 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.

La Chorrera

The musical score is written on seven systems. The first system shows the vocal line (Voc) and the guitar accompaniment (Guitarra) in 6/8 time. The second system continues the guitar part with a 'Piano' dynamic marking. The third system includes the vocal line with the lyrics 'Pienso en ti'. The fourth system continues the vocal line with 'Yo tengo un alma que'. The fifth system shows the guitar part with two marked sections, 'a)' and 'b)', and a key signature change to one flat. The sixth system continues the vocal line with '... que me da un alma que me da un alma que me da un alma'. The seventh system continues the vocal line with '... que me da un alma que me da un alma que me da un alma'.

(*) El acompañamiento instrumental continúa, alternando sin interrupción los compases a) y b)

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

fi-na y Ra-la-me-ra (mejorera) Cuando
vis-ta la so-lle-ra - En los días de ja-ni-na y
ha-da feliz y u-fa-na Con es-tu-dia-do donaire ludan.
In-vo-ros al a-re ah! Pa-ra mi lin-da serena.
(mejorera) Se pro-me-te ma-tri-mo-nio. Con
mi-sa y con es-cu-ba - no Para el pró-xi-mo vera-
no y e-lla me-ga a San An-to-nio.
a) que la li-bre del de-mo-nio Del mal joy mal di-
cu-er. Se-m-ta de con-tri-ción + mudo-la tra-da chi-
que-ba an-te el a-lar-se ar-ro-di-lla Pa-
ra pe-dir - sal-va-ción! b) Si no
me co-ge-n los ma-las Yo quiero ver si co-se-cho.
Con el maiz y el a-fre-cho Si quiera años cuantos
re-ales. ah!
(1) o = falsete (bajo)

NARCISO GARAY

Se-ro no... li eras fa... ta... los que
vic-non de - Ga-na-ma Me di-cen que por a--
-lla va la pla-ta por los cer-ros que en
fio-el-li-ca y en pie... ros Eo do el dinero se
va ah!

u-sa--ré lon-tos y le va pa-ula
so-nos a lo ba-lin-y za pa-los con be...
-tim Me pon... dre ca-mi-sa me--va -
J-gua -lita a la que lle--va el
mis-mo Go-ber-na-dor - Vay a lla-mar-me doc-
-tor - aunque metiendo la pa-ta ya que
fue he-cha la - pla-ta - Ga-ra al-penga-ño me - - - -
ah!

(1) 0 = voz de falsete (buzco)

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

ya-dios al trus-te-cor--nal al ma-iz y al ga-na-do yo quiero ser di-fu-ta--do o si. quie-ra con-ce-jad--
 Me voy a la ca-pi-tal A chupar en el U--man, ya mi ch-ca de lec-ción Sa-ra que con-ga-creo Voy a ense-nar-te el flir-te o el jary el charles--ton Voy a enseñar-te el flir-te o el jary y el charles--ton.

(1) o = falsete o Dújese.

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

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

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:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Mejorana". It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (Canto) and a guitar accompaniment line (Mejorana). The music is written in a style typical of early 20th-century folk music, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are written in Spanish and are arranged in two columns per system. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics for the first system are: "I. Ve- ca la re- di- ta mi- a - si de" and "II. No hay se- que- do- que- no- sea- zap- a- tero- que- no- sea- ga- lli- no". The second system continues with: "I. mi- se a- cor- da- ría- si me- tandra en su me- mo- ria co- mo" and "II. me- tandra en su me- mo- ria co- mo- que- no- sea- zap- a- tero- que- no- sea- ga- lli- no". The third system continues with: "I. yo la- tengo a- ca- si me- tandra en su me- mo- ria co- mo yo la- tengo a- ca-" and "II. cuando me- tandra en su me- mo- ria co- mo yo la- tengo a- ca-". The fourth system continues with: "I. cuando me- tandra en su me- mo- ria co- mo yo la- tengo a- ca-" and "II. cuando me- tandra en su me- mo- ria co- mo yo la- tengo a- ca-". The score ends with a double bar line and the initials "S.C." in the bottom right corner.

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.

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

Voz

Mejorana

Resondilla

(bises)

Decena I

...mi me gus...ta el es...tar - Lunes y martes de bal de
 mierco...los, jueves y viernes hasta el sa...bado en la
 tar. de - ahí' ... Do
 ten go una entum...ción - de los pies a la ca
 - be. za. ni nos da congies he...ra. za y los que se ja.

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

NARCISO GARAY

¿En - se - ro no encuentras ca - zón Sa - ra - la.

gen - te murmu - rar — Porque me ven tra - ba

- jar — Pero es de la sala al quicio Ven es - te tremendo

ju - cho así me gusta el ed - tar —

(bajo)
casi

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 convie-
ne
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 desgredado sin duda, como obra de trovadores sin humanidades; pero aunque ciertos versos desconciertan, estamos lejos de los barbarismos e ineptias 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.

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

-mas. (acompañ. Solo) Dice el quinto no ma-tar, Dice el
 quinto no ma-tar. Be-nedlo en co-no-et mi onto I si-
 guendo este ar-gu-mento El sex-to no for-mi-car bl-
 -sip-ti-mo no no har tar cal frío ju-mo tan te-so-ro Porque es
 un grande sa-fo-ro Cultra-jar nunca es buno. Nunca an-
 bicemos los-je-no Sa-ra te-mor pla-ta y o-ro (acompañ. Solo)

El oc-ta-vo no Men-bir ni le-wan-tar tes-ti-
 -mo no No He-sar, nos dice el no-no mal pro-
 -ju-mo su re-mu-er. (acompañ. Solo) El de-á-cim-o defi-
 -mir Nos di-ce no co-di-tar Porque es
 pe-...ca-do mor-bul I Dios se fue de ofen-
 -der Co-mi quieros tu te-mor si no pro-cu-ras tus
 var ? (acompañ. Solo) Di-cen los diez manda-

NARCISO GARAY

- mien-tos Los que se en-cie-ran en des- servir
 y a-mar a Dios que da, su divino ejem-plo
 (acompañ. solo) Por e-so en el can-to tam-po bor--
 -tas con hu-mil. de mo-do con re-ve-ren-cia lea--
 -do-ro por-que en él está en-ci-erra-do Jesú-
 -sús se-cre-men-ta-do el ver-da-de-ro te-so-ro.

Este cantar está construido 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 prelude 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:

Gallino
 Gallino

La escala melódica 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 pobrememente 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 frotran con palillos; pero lo más común es fabricarlas de calabazo (*cresciantia kujete*) unas veces de forma esferiodal, como las que usan los cunas (véase el primer capítulo), otras veces de forma oblonga, como el plátano.

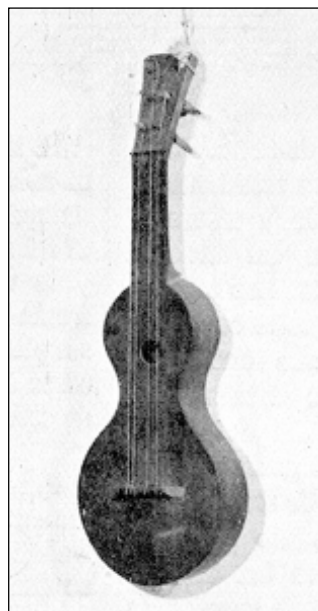
La *guáchara* añade su aporte rítmico al del tambor sin confundirse con él.

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.

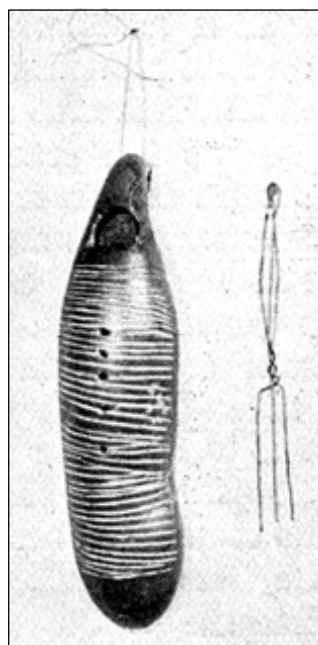
Comparando las mejoranas de Medina —*mesanos, gallinos y zapateros*— con las de Cigarrista y Delgado, se viene en conocimiento de que los saltos melódicos en que incurren estos últimos son probablemente ejercicios de acrobacia vocal con que se empeñan en hacer resaltar su *virtuosidad* especial, y que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

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



Mejorana



Guáchara

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*:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Caja". The score is written in 3/8 time and consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piece, with the piano accompaniment featuring a prominent triplet pattern. The score is written in a clear, legible hand.

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

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

del automóvil el ¡hoyotjó! 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:

Canto

Es-ta ba mucho Ber rosa albi-ta no

Mejor manera

- más san-tado en su mo-le-jón, o-lli-ta no...

mas - con-la cu-chara en la ma-no olli-ta no

mas sus-pen-do su con-co-lón o-lli-ta no

mas - ay que ras-pa, que ras-pa el con-co-

lón' ay que ras-pa, que ras-pa el con-co-lón

El medallón de Nicho Barrosa, Sancho Panza de Tierra Firme, gloton 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*.

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ

Canto

Mejorana

U-ni-er-ve-ja me dió un co-co Sa-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 cal-lé me di-jo que se lo co-
-ta... ra Des-pués que se lo co-lé - se fin-so la vie-ja
brava U-na vieja me dió un co-co Sa-ra que se lo pe-
-ra Des-pués que se lo pe-lé me di-jo que se lo cal-
-la... ra Des-pués que se lo co-lé me di-jo que se lo co-
-ta... ra Des-pués que se lo co-lé se fin-so 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*).

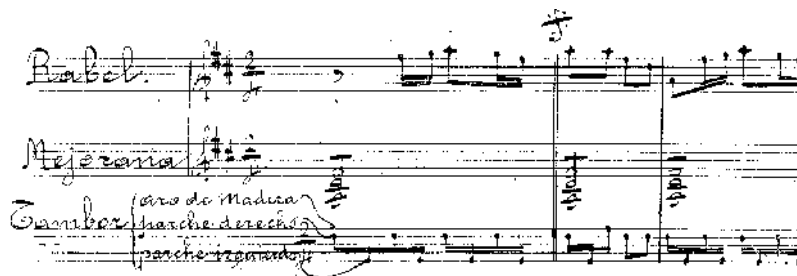
La melodía parece compuesta para que el baile no concluya nunca. La sensación de cadencia perfecta no se percibe al finalizar el

TRADICIONES Y CANTARES DE PANAMÁ



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 músicaailable. 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 sonaëña 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 anti-tonalidad:



NARCISO GARAY

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:

Es - das, las viejas son alca - huetas, Dale que da la con, las dan - de - tas

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 *grandiablós*,

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:

En-to bai-lé con la hi-ja del un-ra, tanto bar-
-lin con la hi-ja del en-ra, En-to bai-
-lin con la hi-ja del en-ra, En-to bai-
lé que me dió Ca-len-tu-ra En-to bar-
-lé! En-to bar-...lé!

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 músicaailable 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 inmovible, 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 reivindicación 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!

