

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA**

**EL ACORDEÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA EJECUCIÓN DE LA
CUMBIA ARRAIJANEÑA**

**POR:
ALEXANDER BOUTET CÁRCAMO
8-942-2430**

**REPÚBLICA DE PANAMÁ
PANAMÁ, MARZO 2026**

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA**

**EL ACORDEÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA EJECUCIÓN DE LA
CUMBIA ARRAIJANEÑA**

POR:

ALEXANDER BOUTET CÁRCAMO

8-942-2430

PROFESOR ASESOR:

DR. VALENTÍN MARTÍNEZ L.

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE LICENCIADO EN BELLAS ARTES
CON ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

MARZO 2026

TRIBUNAL EXAMINADOR DE TRABAJO DE GRADO

EL TRIBUNAL EXAMINADOR EN USO DE SUS FACULTADES LEGALES ESTABLECE QUE SE HA REALIZADO LA REVISIÓN DEL TRABAJO DE GRADO TITULADO:

EL ACORDEÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA EJECUCIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

PARA OPTAR POR DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA

PARA CONSTANCIA DE ELLO, EL TRIBUNAL EXAMINADOR COMPUESTO POR:

PROFESOR: _____ : EVALUACIÓN: _____

ASESOR / PRESIDENTE DEL TRIBUNAL

PROFESOR: _____ : EVALUACIÓN: _____

JURADO 1

PROFESOR: _____ : EVALUACIÓN: _____

JURADO 2

DADO EN EL CAMPUS HARMODIO ARIAS MADRID A LOS _____ DÍAS
DEL MES DE _____ DEL AÑO 2026

DEDICATORIA

Dedico esta investigación, en primer lugar, al supremo creador, por concederme la fortaleza, la constancia y la sabiduría necesarias para culminar este proceso académico.

A mis padres, por su apoyo incondicional, su paciencia, su confianza y su permanente insistencia de superación en cada etapa de mi formación personal y profesional.

De manera especial, dedico este trabajo a los músicos, cultores y portadores de la tradición de la Cumbia Arraijaneña, cuyo legado cultural, inspira la preservación de nuestra identidad y memoria colectiva.

AGRADECIMIENTO

Expreso mi más sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la realización de esta investigación. En primer lugar, agradezco a mi asesor, el doctor Valentín Martínez, por su orientación, sus valiosos conocimientos y su acompañamiento constante durante el desarrollo de este trabajo, los cuales fueron fundamentales para su adecuada estructuración y correcto enfoque investigativo.

Agradezco profundamente a los músicos, cultores y conocedores de la cumbia arraijaneña del distrito de Arraiján, quienes compartieron de manera generosa sus experiencias, saberes y vivencias permitiendo enriquecer este estudio desde una perspectiva auténtica, comunitaria y cultural. Su disposición y compromiso con la preservación de esta expresión tradicional resultaron esenciales para la obtención y el análisis de los resultados presentados.

Asimismo, extiendo mi agradecimiento a la comunidad de Arraiján por su apertura y colaboración durante el trabajo de campo, así como a todas aquellas personas que, de una u otra manera, brindaron su apoyo moral, logístico y académico a lo largo de este proceso investigativo.

Agradezco de manera especial al colega, Ángel Fletes, por su valiosa colaboración y por el aporte de sus conocimientos musicales, los cuales enriquecieron significativamente el desarrollo de esta investigación.

Finalmente, expreso mi más profundo agradecimiento, a mi familia, amistades y, de manera especial, a mi querida, Ana Gloria Zabaleta, por su comprensión, motivación constante y acompañamiento incondicional, los cuales me impulsaron a culminar este importante logro académico.

RESUMEN

La Cumbia Arraijaneña constituyó históricamente una de las expresiones musicales más representativas del distrito de Arraiján y del patrimonio cultural de Panamá Oeste. Aunque fue poco difundida fuera de su ámbito local, su origen estuvo estrechamente vinculado a las prácticas comunitarias y a las festividades tradicionales, lo que permitió consolidarla como una manifestación folclórica con identidad propia dentro del amplio espectro de las cumbias panameñas. A lo largo de las últimas décadas, la incorporación del acordeón representó un cambio significativo en su proceso evolutivo, ya que, propició nuevas dinámicas de interpretación, un mayor enriquecimiento melódico y la ampliación de su presencia en espacios culturales y artísticos.

El acordeón, instrumento originalmente asociado a expresiones musicales de otras regiones del país y del ámbito campesino, logró integrarse progresivamente a la cumbia arraijaneña aportando versatilidad interpretativa, matices sonoros más complejos y una mayor proyección cultural. Este proceso de incorporación generó diversos cuestionamientos en torno a su impacto en la identidad musical local, su aceptación dentro de la comunidad, la adaptación de los músicos arraijaneños y las formas en que las comunidades reaccionaron ante dichas transformaciones musicales.

El estudio analizó la presencia y el uso del acordeón en la ejecución de la cumbia arraijaneña, examinó sus aportes interpretativos y valoró su importancia en la preservación y el desarrollo de esta expresión cultural. Mediante un enfoque etnomusicológico y documental se procuró comprender la manera en que este instrumento contribuyó a la continuidad y resignificación de la tradición musical del distrito de Arraiján.

Palabras clave:

Cumbia arraijaneña, acordeón, patrimonio cultural, identidad cultural, etnomusicología, música tradicional panameña, distrito de Arraiján, preservación cultural, trabajo de campo, metodología cualitativa.

ABSTRACT

Arraiján cumbia historically constituted one of the most representative musical expressions of the district of Arraiján and the cultural heritage of Panama Oeste. Although it was not widely disseminated beyond its local context, its origin was closely linked to community practices and traditional festivities, which allowed it to become consolidate as a folkloric manifestation with its own identity within the broad spectrum of Panamanian cumbias. Over recent decades, the incorporation of the accordion represented a significant change in its evolutionary process, as it fostered new interpretative dynamics, greater melodic enrichment, and an expansion of its presence in cultural and artistic spaces.

The accordion, an instrument originally associated with musical expressions from other regions of the country and the rural environment, gradually became integrated into Arraiján cumbia, contributing interpretative versatility, more complex sonic nuances, and greater cultural projection. This process of incorporation generated various questions regarding its impact on local musical identity, its acceptance within the community, the adaptation of Arraiján musicians, and the ways in which communities reacted to these musical transformations.

The study analyzed the presence and use of the accordion in the performance of Arraiján cumbia, examined its interpretative contributions, and assessed its importance in the preservation and development of this cultural expression. Through an ethnomusicological and documentary approach, the research sought to understand how this instrument contributed to the continuity and re-signification of the musical tradition of the district of Arraiján.

Keywords:

Arraiján cumbia; accordion; cultural heritage; cultural identity; ethnomusicology; Panamanian traditional music; Arraiján district; cultural preservation; fieldwork; qualitative methodology.

ÍNDICE GENERAL

CONTENIDO	PÁG.
DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS.....	ii
RESUMEN.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÍNDICE DE FIGURAS.....	ix
ÍNDICE DE TABLAS.....	xii
ÍNDICE DE ANEXOS.....	xiii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL.....	2
1.1 Tema de la investigación.....	3
1.2 Definición del problema.....	3
1.3 Problemas identificados.....	3
1.4 Justificación e importancia.....	4
1.5 Propósito de la investigación.....	6
1.6 Cobertura.....	6
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	8

2.1 El acordeón: origen y evolución.....	9
2.2 Hipótesis sobre su origen.....	9
2.3 Evolución técnica y desarrollo.....	10
2.4 Difusión cultural y adaptación regional en el continente americano.....	11
2.5 Estructura y especificaciones técnicas del modelo de acordeón utilizado en Panamá	14
2.6 Emisión de sonido y uso de aire.....	20
2.7 Tonalidades disponibles.....	22
2.8 La llegada y evolución del acordeón en Panamá.....	23
2.9 Etimología del concepto “Cumbia”	29
2.10 Aspectos generales del distrito de Arraiján.....	31
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	39
3.1 Objetivo general de la investigación.....	40
3.2 Objetivos específicos.....	40
3.3 Enfoque etnográfico de la investigación.....	40
3.4 Diseño de la investigación.....	41
3.5 Técnicas de recolección de datos.....	41
3.6 Selección de muestra.....	41
3.7 Análisis de datos.....	41
3.8 Validación de resultados.....	42
3.9 Presentación de resultados.....	42

3.10 Ética de la investigación.....	42
CAPÍTULO IV: MARCO ANALÍTICO.....	43
4.1 Estadísticas generales.....	44
4.2 Historia y manifestación de la cumbia arraijaneña.....	47
4.3 El vínculo de los arraijaneños con la cumbia y su significado.....	52
4.4 Comunidades que bailan la cumbia arraijaneña.....	56
4.5 Festividades y eventos comunitarios asociados a la cumbia arraijaneña.....	59
4.6 Características de la cumbia arraijaneña.....	64
4.7 Agrupaciones que ejecutan la cumbia arraijaneña.....	65
4.8 Movimientos corporales característicos.....	71
4.9 Aprendizaje y preservación.....	72
4.10 Adaptación al acordeón y cambios musicales.....	73
4.11 Vestuario tradicional.....	73
4.12 El acordeón y los exponentes históricos de la cumbia arraijaneña.....	74
4.13 Influencia del estilo del acordeonista en la cumbia arraijaneña.....	79
4.14 Características de un acordeonista en la cumbia arraijaneña.....	81
4.15 Diferencias en la ejecución de la cumbia arraijaneña: corregimientos y comparación histórica.....	82

4.16 Acordeones utilizados para la ejecución de la cumbia arraijaneña.....	85
4.17 Instrumentos que acompañan tradicionalmente al acordeón en la ejecución de la cumbia arraijaneña.....	88
4.18 Forma de ejecución de la cumbia arraijaneña.....	91
4.19 Repertorio representativo de la cumbia arraijaneña y su vínculo con la identidad social.....	93
4.20 Elementos característicos de la cumbia arraijaneña dentro del contexto panameño.....	105
4.21 Cambios en la práctica de la cumbia arraijaneña.....	111
4.22 Transmisión y futuro.....	113
CONCLUSIÓN.....	116
RECOMENDACIONES.....	120
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123
ANEXOS.....	130

ÍNDICE DE FIGURAS

Imagen	Descripción	Pág.
Figura 1	Acordeonista, daguerrotipo, cerca de 1855	12
Figura 2	Acordeón Hohner Corona III, fotografía por Alexander Boutet	14
Figura 3	Diapasón de acordeón, fotografía por Alexander Boutet	15
Figura 4	Diagrama de notación de botones (Hohner, s.f.)	15
Figura 5	Válvulas y lengüetas, fotografía por Alexander Boutet	16
Figura 6	Sistema de bajos, fotografía por Alexander Boutet	17
Figura 7	Pitaje, fotografía por Alexander Boutet	17
Figura 8	Válvulas del sistema de bajos, fotografía por Alexander Boutet	18
Figura 9	Tapa exterior de la caja bajos, fotografía por Alexander Boutet	18
Figura 10	Diagrama de notación de bajos (Hohner, s.f.)	18
Figura 11	Vista vertical de acordeón, fotografía por Alexander Boutet	19
Figura 12	Parrilla metálica de acordeón, fotografía por Alexander Boutet	19
Figura 13	Fuelle de acordeón, fotografía por Alexander Boutet	20
Figura 14	Lengüetas de metal, fotografía por Alexander Boutet	21
Figura 15	Toma de lengüeta de acordeón, fotografía por Alexander Boutet	21
Figura 16	Válvula de liberación de aire, fotografía por Alexander Boutet	21
Figura 17	Arraiján Panamá, Native Street Scene, s. f	33
Figura 18	División política de Arraiján - Wikimedia Commons, 2010	36
Figura 19	Entrevista a Víctor Manuel Reyes, fotografía por Alexander Boutet	48
Figura 20	Entrevista a Jorge Roberto Zerna, fotografía por Alexander Boutet	49

Imagen	Descripción	Pág.
Figura 21	Entrevista a Darío Olivares, fotografía por Alexander Boutet	50
Figura 22	Adalberto Luciardo Rodríguez. Conjunto folclórico Arrayán, 2024	52
Figura 23	Entrevista a Minerva Rangel, fotografía por Alexander Boutet	53
Figura 24	Entrevista a Rubén D. Aguilar, fotografía por Alexander Boutet	54
Figura 25	Entrevista a Luis M. Rodríguez, fotografía por Alexander Boutet	56
Figura 26	Parque de Arraiján cabecera, fotografía por Alexander Boutet	58
Figura 27	Parque de Arraiján de antaño, fotografía por Víctor M. Reyes	59
Figura 28	Terreno donde se ubicaba el árbol de las cumbias en el corregimiento de Veracruz, fotografía por Alexander Boutet	60
Figura 29	La Placita, corregimiento de Veracruz, fotografía por Alexander Boutet	61
Figura 30	Pobladores de antaño en Arraiján, fotografía por Víctor M. Reyes	62
Figura 31	Palma donde bailaban las cumbias, fotografía por Víctor M. Reyes	63
Figura 32	Compartir de cumbia arraijaneña, fotografía por Alexander Boutet	64
Figura 33	Foto grupal, Conjunto folclórico Arrayán, 2024	66
Figura 34	Recorte de periódico de antaño sobre el conjunto Arrayán. Conjunto folclórico Arrayán, 2024	67
Figura 35	Adalberto Luciardo Rodríguez ejecutando tambor. Conjunto folclórico Arrayán, 2024	68
Figura 36	Participación del conjunto folclórico Arrayán en el Festival Nacional de la Mejorana. Conjunto folclórico Arrayán, 2025	70

Imagen	Descripción	Pág.
Figura 37	Cumbia arraijaneña en Nuevo Emperador. Pérez, 2024	71
Figura 38	Mural de José Inés Tejada, fotografía por Alexander Boutet	74
Figura 39	Dimas Reyes, fotografía por Víctor Manuel Reyes	76
Figura 40	Entrevista a Alexander Berdiales, fotografía por Alexander Boutet	77
Figura 41	Entrevista a Lauren Castillo, fotografía por Alexander Boutet	81
Figura 42	Entrevista a Blas Hernández y Ángela González, fotografía por Alexander Boutet	83
Figura 43	Antiguo Acordeón del grupo Arrayán utilizado por José Inés Tejada, fotografía por Alexander Boutet	85
Figura 44	Acordeón de dos hileras del señor Arquimedes Magallón utilizado en la cumbia del corregimiento de Veracruz, antigua comunidad de Camarón, fotografía aportada por Ángel Fletes	86
Figura 45	Acordeón del señor, Blas Hernández, padre, utilizado en las ejecuciones de la comunidad de Bique, fotografía tomada por Alexander Boutet	87
Figura 46	Ejecución de cumbia arraijaneña, fotografía por Alexander Boutet	88
Figura 47	Tambor de confección artesanal de la comunidad de Bique, fotografía por Alexander Boutet	89
Figura 48	El profesor, Adalberto Luciardo Rodríguez afinando un tambor, fotografía por Pérez Sánchez, 2019	90

Imagen	Descripción	Pág.
Figura 49	Jorge Roberto Zerna ejecutando tambor, fotografía por Alexander Boutet	91
Figura 50	Partitura de la cumbia arraijaneña, Julia.	95
Figura 51	Partitura de la cumbia arraijaneña, El Tigre Será.	98
Figura 52	Partitura de la cumbia arraijaneña, Severa se orinó en la playa de Camarón)	100
Figura 53	Partitura de la cumbia arraijaneña, Nabo se jumó	102
Figura 54	Partitura de mosaico de cumbia chorrerana	108
Figura 55	Partitura de la cumbia arraijaneña, Severa se orinó en la playa de Camarón)	109

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA	Descripción	Pág.
Tabla 1	Total de Entrevistados	44
Tabla 2	Distribución por grupos etarios	45
Tabla 3	Distribución por Rol en la Cumbia	45
Tabla 4	Lugar de Nacimiento	46
Tabla 5	Lugar de Residencia	46
Tabla 6	Distribución por fecha de nacimiento	47
Tabla 7	Cuadro comparativo de algunas modalidades de cumbias en Panamá	110

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO	Título/Descripción	Pág.
A	Cuadro con la base de datos de los entrevistados	131
B	Plantilla del cuestionario de investigación para entrevistas	132
C	Cartas de autorización para entrevistas	136
	C1: Blas Hernández	137
	C2: Luis Martín Rodríguez	138
	C3: Minerva Rangel Amaya	139
	C4: Malena Rodríguez	140
	C5: Darío Olivares	141
	C6: Rubén Darío Aguilar Cabrera	142
	C7: Ángela González Quintero	143
	C8: Víctor Manuel Reyes	144
	C9: Alexander Berdiales	145
	C10: Carlos Reyes Rangel	146
	C11: Jorge Roberto Zerna	147
	C12: Lauren Castillo Peralta	148

INTRODUCCIÓN

Con el propósito de abordar de manera integral el estudio del acordeón en la cumbia arraijaneña, la investigación se estructuró en cuatro capítulos que analizaron su importancia histórica, cultural y musical. Cada capítulo desarrolló de forma progresiva los aspectos teóricos, contextuales y empíricos necesarios para comprender la influencia de este instrumento en la identidad cultural del distrito de Arraiján, desde los fundamentos hasta los resultados del trabajo de campo.

El primer capítulo aborda la importancia del acordeón en la cumbia arraijaneña y los problemas derivados de su poco reconocimiento y escasa documentación. Explica por qué estudiar este instrumento es esencial para preservar el patrimonio cultural y la identidad de Arraiján y presenta el propósito, el alcance y la metodología de la investigación, estableciendo las bases para analizar su influencia en la evolución y la práctica de este género

El segundo capítulo expone el origen remoto del acordeón y su evolución histórica desde los antiguos instrumentos de lengüeta libre hasta su creación formal en Europa en el siglo XIX, detallando los cambios técnicos y estructurales que permitieron su expansión mundial. Analiza su llegada a América y su adaptación en Panamá, donde adquiere características propias dentro de la música tradicional. También, describe el tipo de acordeón utilizado en el país, sus particularidades sonoras y su incorporación progresiva en géneros como la cumbia, proporcionando el contexto necesario para comprender su papel dentro de la cumbia arraijaneña. Contiene, también las características generales del distrito de Arraiján.

El tercer capítulo expone el marco metodológico de la investigación, desarrollada con un enfoque cualitativo y métodos etnográficos para analizar el uso del acordeón en la cumbia arraijaneña. Se describen los objetivos del estudio y el diseño metodológico, que incluye el trabajo con agrupaciones locales y la participación en actividades comunitarias. Asimismo, se detallan las técnicas de recolección de datos, entrevistas, observación participante y análisis multimedia, los criterios de selección de la muestra y los procesos de análisis mediante codificación, comparación y triangulación. Finalmente, se presentan las consideraciones éticas y la estructura de presentación de los resultados y recomendaciones.

El capítulo cuarto presenta los hallazgos obtenidos mediante entrevistas a músicos, cultores y conocedores de la cumbia arraijaneña. Describe las características esenciales del género, su origen y su evolución dentro del distrito de Arraiján y los elementos que lo distinguen de otras variantes de cumbia panameña. Igualmente, profundiza en el rol protagónico del acordeón, analizando cómo este instrumento aporta identidad, estilo y estructura musical al género. Se resalta, también su característico repertorio. Asimismo, se registran las percepciones de la comunidad sobre su valor cultural, los desafíos actuales para su preservación y la importancia de los músicos locales que han impulsado su continuidad.

CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL

1.1 TEMA DE LA INVESTIGACIÓN

"Presencia y uso del acordeón en la ejecución de la cumbia arraijaneña: influencia, técnica y desarrollo del género"

Este estudio aborda la relevancia del acordeón en la interpretación y ejecución de la cumbia arraijaneña y un subgénero tradicional de la cumbia en la región de Arraiján, provincia de Panamá Oeste. A través de un análisis histórico, musical y cultural se investigará cómo el acordeón ha influido en la evolución de la cumbia arraijaneña, los estilos, las técnicas utilizadas por los músicos y el papel de este instrumento en la identidad sonora del género. Además, se explorarán las interacciones entre el acordeón y otros instrumentos típicos de la cumbia, así como las innovaciones recientes y las perspectivas del instrumento en la música actual.

1.2 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA POR ESTUDIAR

La cumbia del distrito de Arraiján, ubicada en la provincia de Panamá Oeste, se distingue como una de las múltiples manifestaciones musicales que enriquecen la cultura panameña. En este contexto, el acordeón ocupa un lugar fundamental en su ejecución; sin embargo, la utilización y el reconocimiento de este instrumento dentro del género enfrentan varios desafíos que justifican la necesidad de una investigación profunda.

1.3 PROBLEMAS IDENTIFICADOS:

- **Falta de reconocimiento de su importancia:**

Existe una notoria escasez de conocimiento acerca de la función del acordeón en la cumbia de Arraiján, tanto en el ámbito local como en el nacional. Esta situación puede llevar a una subestimación de su valor cultural.

- **Aceptación:**

El hecho de que las nuevas generaciones muestren mayor interés por otros estilos musicales, trae como consecuencia que la práctica del acordeón y la cumbia enfrenten riesgos de ser relegados al olvido, lo que amenaza la continuidad de esta

tradición, afectada, también por el deceso de personas importantes para el impulso de este género.

- **Variabilidad en las técnicas de ejecución:**

No se observa una estandarización en la forma en que se ejecuta el acordeón en la cumbia tradicional del distrito de Arraiján. Esta diversidad de estilos y técnicas entre diferentes intérpretes puede resultar en la dilución de su esencia original.

- **Escasa documentación sobre el tema:**

La falta de estudios académicos que se centren en la interrelación entre el acordeón, la cumbia de Arraiján y sus orígenes comunes restringe el entendimiento sobre su evolución y las prácticas contemporáneas.

- **Impacto sociocultural limitado:**

Aún no se ha realizado una investigación exhaustiva sobre cómo el acordeón influye en la identidad cultural de Arraiján y en la cohesión social, a través de la música.

1.4 JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

- **Relevancia cultural:**

La expresión musical conocida como cumbia arraijaneña, es una representación significativa de la diversidad cultural que caracteriza a Panamá. La investigación busca resaltar su valor y promover una mayor apreciación y apoyo hacia esta manifestación artística tan emblemática; a la vez, el estudio del acordeón, instrumento clave en la cumbia ofrece información sobre la forma de producción y conservación de la identidad local.

- **Preservación del patrimonio musical:**

La cumbia arraijaneña y su interpretación, a través del acordeón conforman un elemento fundamental del patrimonio cultural en su dimensión inmaterial. El registro, el análisis y la evaluación de su uso contribuyen a la conservación de esta tradición musical frente a las transformaciones contemporáneas.

- **La influencia histórica:**

El acordeón ha tenido un importante papel en la evolución de la música panameña. Analizar su uso en la cumbia del distrito de Arraiján, permite localizar la influencia de varias corrientes musicales que confluyen en la cultura local.

- **Análisis de la práctica musical:**

La investigación proporciona una oportunidad para explorar las técnicas y estilos de ejecución del acordeón y su interacción con otros instrumentos en la cumbia, permitiendo considerar la música en su totalidad.

- **Impacto social:**

La música desempeña un papel en la cohesión social y la autoexpresión identitaria. Entonces, al analizar la práctica musical del uso del acordeón en la cumbia, es posible obtener una idea valiosa sobre la vida social y cultural del distrito de Arraiján.

- **Aportación académica:**

La investigación, también sería una valiosa aportación a la literatura sobre la música panameña y una buena base para futuras investigaciones en etnomusicología, sociología y otros estudios culturales.

- **Educación y formación:**

La investigación puede tener importantes aplicaciones en el ámbito de la educación musical y contribuir al desarrollo de programas encaminados a la enseñanza, preservación del acordeón y la cumbia arraijaneña entre las generaciones jóvenes.

La investigación sobre la presencia y el uso del acordeón en la cumbia del distrito de Arraiján revela un terreno poco transitado en la investigación musical, es crucial no solo para documentar su práctica actual, sino también, para fomentar su valoración, su arraigo en la cultura panameña y sus hilos con el pasado.

La escasez de literatura y estudios al respecto, justifica llevar a cabo una investigación y análisis detallado sobre el uso del acordeón como instrumento musical para la interpretación de la cumbia de Arraiján, su estructura musical y sus orígenes históricos.

1.5 PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

Realizar un estudio sobre la historia, las características musicales y culturales del acordeón diatónico como instrumento para interpretar la cumbia arraijaneña, así como su estructura, preservación, difusión, integración con otros instrumentos y su relación con las costumbres de la comunidad.

1.6 COBERTURA

- **Ámbito geográfico:** distrito de Arraiján, provincia de Panamá Oeste.

Se centrará en diversas comunidades dentro del distrito explorando la variedad en la interpretación y práctica del acordeón en la cumbia.

- **Ámbito temporal:** historia y evolución.

Se analizará la evolución del acordeón en la cumbia a lo largo de las décadas, desde sus inicios hasta la actualidad.

- **Contexto actual:**

Examinar las tendencias contemporáneas y estudiar cómo la cumbia a través de la ejecución del acordeón se adapta a las nuevas realidades musicales y sociales.

- **Población objetivo:**

- a) **Músicos:** músicos profesionales y aficionados que sean ejecutantes del acordeón en agrupaciones de cumbia o acompañantes.
- b) **Agrupaciones musicales:** investigar algunos grupos representativos de la cumbia en Arraiján.
- c) **Expertos en música:** consultar a compositores, musicólogos, educadores y folcloristas que estudien la música panameña.

- **Dimensiones de estudio:**

- a) **Técnica musical:** investigar las diferentes técnicas y estilos de ejecución del acordeón en la cumbia.
- b) **Impacto cultural:** examinar cómo el acordeón contribuye a la identidad cultural de Arraiján y su papel en festividades y eventos comunitarios.

c) **Transmisión y educación:** analizar cómo se enseña el acordeón en la región y la influencia de la educación musical en su práctica.

- **Fuentes de información:**

a) **Entrevistas:** realizar entrevistas semiestructuradas con músicos, directores de grupos y expertos.

b) **Grabaciones musicales:** analizar grabaciones de cumbia para estudiar el uso del acordeón.

c) **Observación:** participar en ensayos y presentaciones para observar la práctica en un contexto real.

- **Resultados esperados:**

a) Una comprensión profunda de la ejecución del acordeón en la cumbia arrajaneña, su historia y su impacto sociocultural en la región.

b) Documentación que contribuya a la preservación de esta tradición musical y a recabar información sobre aquellas personas que aportaron a su crecimiento.

c) Recomendaciones para fomentar la enseñanza y continuidad del acordeón en la comunidad e incentivar el interés académico por este género a nivel nacional.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 EL ACORDEÓN: ORIGEN Y EVOLUCIÓN

El acordeón es un instrumento musical de viento que pertenece a la familia de lengüetas libres. Su sonido característico y su portabilidad lo han convertido en un símbolo de identidad cultural en diversas regiones del mundo. Desde su invención en el siglo XIX hasta su incorporación en los géneros musicales de los pueblos, el acordeón ha experimentado una notable evolución tanto en su estructura como en su uso artístico. (Simonett, H. 2020)

2.2 HIPÓTESIS SOBRE SU ORIGEN

Muchos de los ejecutantes de este instrumento llegan a un punto indagatorio en el aprendizaje sobre el origen de este instrumento. Se encuentran múltiples debates sobre su creación mencionando a un registro de patentes realizado en 1829 por Cyrill Demian en Viena o unos años antes, Christian Friedrich Ludwig Buschmann con su famoso *Handäoline* patentado en la ciudad de Berlín, Reino de Prusia en el año 1822; pero se debe remontar muchos siglos a la milenaria cultura china, donde se rastrean los orígenes del acordeón a partir de instrumentos de lengüeta libre de la época, en este caso en particular. (Malm W. 2021)

El *Sheng* chino se originó a través del Emperador Li Tuang, quien, con el afán de buscar el hermoso sonido celestial del Ave Fénix, encargó a Lin Yu, investigar al respecto. Con cañazas de Bambú y unas lengüetas que vibraban por el impulso del viento, producido con una caja que semejaba un fuelle rústico, lograron el primer intento para la construcción de este instrumento. (Vargas J. 2003)

Se pueden encontrar muchas variantes de este principio instrumental en el Sudeste asiático, y no es posible saber con certeza dónde surgió este instrumento de viento, se encuentran imitaciones occidentales de su sonido en el órgano de lengüeta y, posteriormente, en la armónica y el acordeón. (Malm W. 2021)

Según (Britannica, 2018), “Un Sheng llevado a Rusia en la década de 1770 contribuyó a impulsar la invención de instrumentos europeos de

lengüetas libres, como el acordeón, la concertina, el armonio y la armónica”.

En la actualidad se sabe y está registrado en la Enciclopedia Hispánica, que el primer instrumento de este tipo, fue fabricado por el Alemán Friedrich Buschmann en el año de 1822. En realidad, era una armónica de mano. Este trabajo inicial fue mejorado por el Austriaco Gil Demian, en 1829, bautizando su invento con el nombre *LAKKORDION*. En 1880, se le agrega el teclado de acordes de acompañamiento o bajos. Este es el instrumento que hoy día se encuentra en el país y se usa para ejecutar música panameña. (Vargas J. 2003)

Según Demian, el *Accordion* consistía en una pequeña caja sobre la cual se fijaron unas lengüetas metálicas y un fuelle manejable fácilmente y por eso sería deseado por viajeros y personas visitantes del país. Pueden interpretarse marchas, canciones, melodías incluso por ignorantes de la música después de un corto aprendizaje”. (Ramos J. 1995).

La invención del acordeón como tal respondió a la necesidad de contar con un instrumento que fuera portátil, armónicamente completo y de fácil ejecución, este diseño innovador permitió que el acordeón fuera fácilmente transportable y tocado por una sola persona, lo que lo hizo especialmente atractivo para viajeros y músicos ambulantes; “decía Demian” es un descubrimiento bien acogido por viajeros porque puede tocarse sin ayuda de una segunda persona”. (Ramos J. 1995)

2.3 EVOLUCIÓN TÉCNICA Y DESARROLLO

Durante el siglo XIX, el acordeón fue objeto de numerosas modificaciones que permitieron su expansión por Europa y América. Algunas de las innovaciones más importantes fueron:

-1831: Isoard Mathieu, reemplaza los acordes de cada botón por dos notas individuales que se producían una al abrir y otra al cerrar el fuelle, es así dotado de dos escalas diatónicas (sin semitonos) que da lugar al acordeón diatónico, esta característica lo hacía especialmente útil para interpretar melodías populares. (Ramos J. 1995)

-1834: Foulón, añade las alteraciones, creando el primer acordeón cromático, con la capacidad de tocar todas las notas de la escala, lo que los hizo aptos para música más compleja. (Ramos J. 1995)

-1844: el inventor inglés, Charles Wheatstone, patentó un instrumento con el sistema de acordes preestablecidos, con teclado y fuelle. (Barradas J. 2024)

-1854: Matthäus Bauer, mostró su *Clavierharmonik*, un prototipo que sustituye los botones por teclas, creando el "acordeón a piano", al que denominaban el "piano del pobre" o "acordeón piano", que facilitó su uso por parte de músicos con formación pianística. (Maurer W. 1983)

-1880: se le agrega el teclado de acordes de acompañamiento o bajos. Este es el instrumento que hoy día se encuentra en el país y se usa para ejecutar la música típica popular panameña. (Vargas J. 2003)

-1960: a los tres botones superiores se les afinó con los sostenidos respectivos para una mejor resolución de acordes. (Vargas J. 2003)

Con estas mejoras, el acordeón dejó de ser un instrumento limitado a la música de repertorios clásicos para integrarse en la musicalidad popular y folclórica.

2.4 DIFUSIÓN CULTURAL Y ADAPTACIÓN REGIONAL EN EL CONTINENTE AMERICANO

Durante los siglos XIX y XX, el acordeón se difundió ampliamente, convirtiéndose en un componente esencial de la música tradicional en diversas partes del mundo. Su versatilidad sonora y facilidad de transporte permitieron que se adaptara con facilidad a contextos culturales muy distintos. (Simonett, H. 2020)

- **ESTADOS UNIDOS:** a principios de la década de 1830 los acordeones de botones fabricados en Sajonia comenzaron a exportarse a los Estados Unidos. Los distribuidores de instrumentos musicales de Sajonia se establecieron en Filadelfia, donde comenzaron su conquista del Nuevo Mundo. Los espectáculos de *minstrel* agregaron el *squeezebox* a su conjunto de banjo, violín, pandereta y castañuelas hechas de huesos. Una de las

primeras imágenes que se conserva de un acordeonista es de mediados de la década de 1850 y se tomó en un estudio fotográfico de Nueva Orleans (Snyder, 2012).



Figura 1. (Acordeonista, daguerrotipo, cerca de 1855)

- **MÉXICO:** según (Ramos F. 2016), los primeros acordeones que llegaron al noreste mexicano lo hicieron a través del puerto de Tampico por medio de mercaderes alemanes a mediados del siglo XIX.
- **ARGENTINA:** la ciudad portuaria más grande de Sudamérica, Buenos Aires, albergaba a millones de migrantes extranjeros que llegaron a finales del siglo XIX para trabajar en actividades agrícolas y urbanas, así como campesinos de la Argentina rural, desarraigados por los drásticos cambios ocurridos en la economía orientada al pastoreo en la década de 1880. (Pérez B. 1992)

Los migrantes alemanes habían introducido sus bailes, polka y mazurka, así como el inevitable acordeón y bandoneón, que pronto fueron integrados a la forma regional de la canción Chamamé, acompañada de guitarra y violín. Poco después

del cambio de siglo, un marinero alemán vendía instrumentos musicales similares a la concertina en La Boca, un barrio de Buenos Aires, y con una importante presencia de migrantes italianos que trabajaban en los almacenes y plantas empacadoras de carne. (Zucchi O. 1998)

- **BRASIL:** el instrumento fue, también, importado por migrantes alemanes e italianos que lograron fusionarlo con la música *farró* a mediados del siglo XIX. Desde allí, el acordeón diatónico de ocho bajos, conocido como *sanfona de oito baixos*, fue llevado al noreste de Brasil por soldados del ejército imperial brasileño que lucharon en la guerra de la triple alianza o guerra del Paraguay en la década de 1860. El nuevo instrumento, junto con un triángulo y un bombo, se convirtieron en los acompañantes musicales para celebraciones sociales y remplazaron las bandas antiguas de pífano y tambor (Crook L. 2005).
- **COLOMBIA:** muy probablemente los primeros acordeones llegaron a la costa caribeña colombiana a mediados del siglo XIX, pero no se hicieron más accesibles hasta la década de 1910. Desde las principales ciudades portuarias, rápidamente se esparció a lo largo del río Magdalena, más allá de las regiones costeras. Artículo de contrabando muy solicitado, el acordeón comenzó a remplazar a la gaita indígena, una flauta de conducto hecha de caña, cuyas características sonoras supo reproducir. El acordeón de tres filas y doce botones de bajo se usaba ya comúnmente en 1945. (Bermúdez E. 2012).

2.5 ESTRUCTURA Y ESPECIFICACIONES TÉCNICAS DEL MODELO DE ACORDEÓN UTILIZADO EN PANAMÁ



Figura 2. (Acordeón Hohner Corona III; fotografía por Alexander Boutet)

Uno de los exportadores europeos de armónicas más destacados en el ámbito internacional fue y sigue siendo la compañía Hohner. Fundada en Trossingen en 1857 por Matthias Hohner, es reconocida mundialmente por la calidad de sus armónicas. Sin embargo, no fue hasta 1903 que la compañía comenzó su producción de acordeones de botones, con la intención de entrar en el negocio de exportación. (Berghoff H. 2006)

El Hohner Corona III, es un acordeón diatónico de alto rendimiento, especialmente valorado en géneros como el vallenato, la música nortea y el *tex-mex*; destacando sus características estructurales, las tonalidades, su mecanismo de emisión de sonido y el uso del aire en su funcionamiento. (Hohner, s.f.)

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS

- Diapasón y botonera:

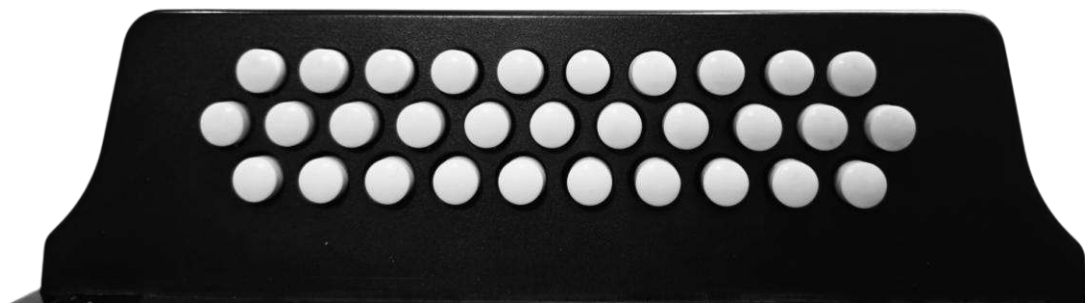


Figura 3. (Diapasón de acordeón; fotografía por Alexander Boutet)

La botonera o teclado del acordeón está compuesta por 31 botones dispuestos en tres hileras verticales. Estas se organizan de forma que, desde afuera hacia adentro, los botones siguen intervalos de cuarta; mientras que, de adentro hacia afuera, a intervalos de quinta. Cada botón está afinado en un tono específico. En sus orígenes, tanto la botonera como los botones eran elaborados en madera, pero en la actualidad suelen fabricarse con materiales plásticos, más ligeros y duraderos. (López J. 2005).

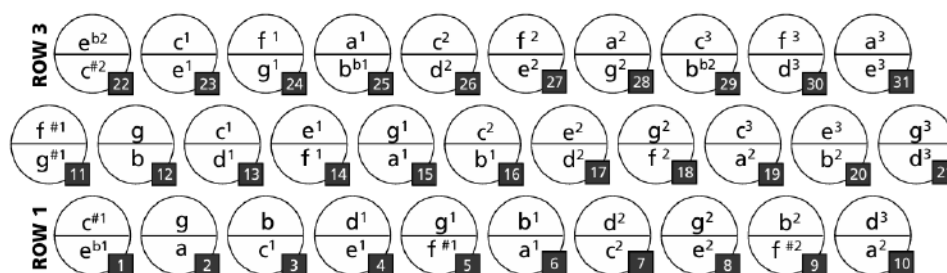


Figura 4. Diagrama de notación de botones (Hohner, s.f.)

En la imagen de la empresa fabricante se puede observar la notación correspondiente a un acordeón con tonalidad GCF (Sol-Do-Fa), una de las más populares y ampliamente utilizadas en muchas regiones de América Latina, incluyendo Panamá. Esta afinación se encuentra presente en la interpretación de diversos géneros musicales tradicionales, especialmente aquellos ligados al folclor y a las expresiones culturales populares. (López J. 2005).



Figura 5. (Válvulas y lengüetas; fotografía por Alexander Boutet)

- **Caja armónica:**

Es la parte del acordeón donde se encuentran las llamadas músicas, conocidas en Panamá como pitajes o tucos. En esta sección se ubica el conjunto de lengüetas metálicas que producen los característicos sonidos del instrumento. Estas lengüetas vibran al ser atravesadas por el aire, el cual circula al presionar un botón que abre el paso. Este proceso se realiza gracias a un sofisticado sistema de varillas metálicas que elevan pequeñas válvulas o almohadillas, permitiendo que el aire fluya a través de los orificios cuando se acciona el fuelle, tanto al abrirse como al cerrarse. (López J. 2005)

- **Caja de bajos:**

En el lado izquierdo del acordeón se encuentra una caja de madera que cumple una doble función: por un lado, actúa como caja de resonancia que amplifica el sonido, y por otro, alberga el complejo sistema de botonadura de bajos y acordes. Esta sección contiene los llamados “tucos” o bloques musicales, que están compuestos por lengüetas metálicas afinadas, las cuales vibran cuando se fuerza el aire a través de ellas mediante el movimiento del fuelle. (Valentine, s.f.)

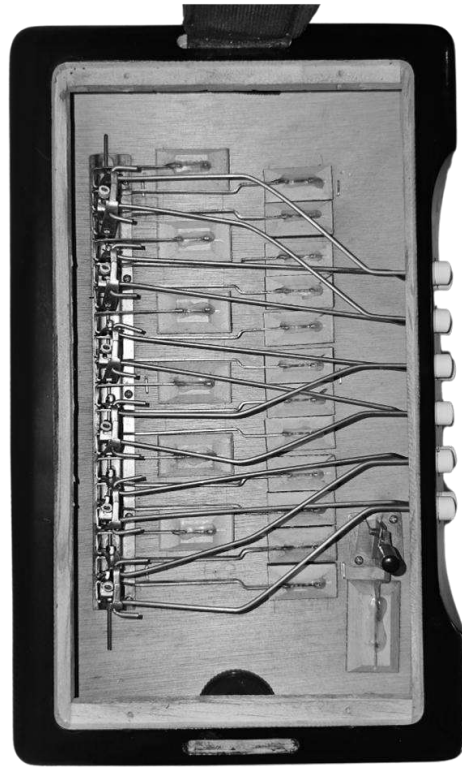


Figura 8. (Válvulas del sistema de bajos; fotografía por Alexander Boutet)



Figura 9. (Tapa exterior de la caja bajos; fotografía por Alexander Boutet)

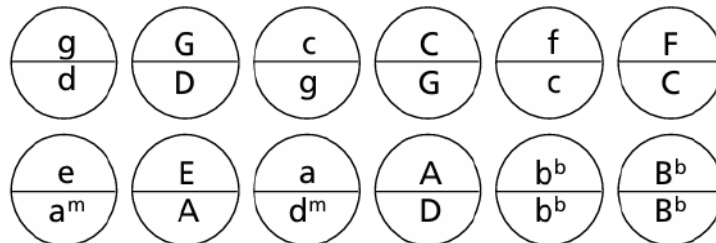


Figura 10. Diagrama de notación de bajos (Hohner, s.f.)

- **Peso:** 4,6 kg. (Hohner, s.f.)

- **Tamaño:** las dimensiones del instrumento son **36** cm de largo × 19 cm de ancho. (Hohner, s.f.)



Figura 11. (Vista vertical de acordeón; fotografía por Alexander Boutet)

- **Parrilla:**

La rejilla del acordeón está confeccionada por lo general en metal, lo que le proporciona resistencia y durabilidad. En su interior, se reviste con una malla de carácter decorativo que, además, de aportar valor estético, cumple una función protectora. Esta pieza se encuentra firmemente sujeta a la caja armónica mediante pequeños tornillos estratégicamente distribuidos, lo que permite un montaje seguro y facilita su eventual desmontaje para labores de mantenimiento o reparación.

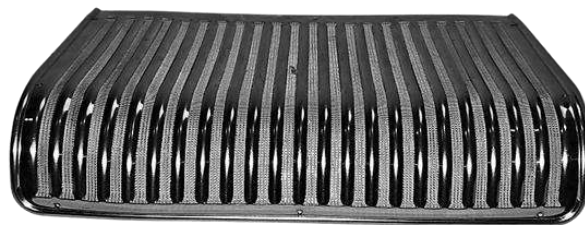


Figura 12. (Parrilla metálica de acordeón; fotografía por Alexander Boutet)

Más allá de su apariencia ornamental, la rejilla desempeña un papel fundamental: oculta y resguarda los mecanismos internos del instrumento, tales como las válvulas, los resortes y las palancas del sistema de lengüetas. Asimismo, su diseño perforado permite la adecuada salida del sonido sin interferir en la proyección acústica del acordeón.

2.6 EMISIÓN DE SONIDO Y USO DEL AIRE

El instrumento recibe el nombre de diatónico debido a su estructura musical basada en la escala diatónica. El acordeón es un aerófono que produce sonido mediante el paso de aire a través de lengüetas metálicas. (López J. 2005)

- **El fuelle:**

Considerado el corazón del acordeón, está compuesto por una variedad de materiales como cuero, cartón y diversos compuestos sintéticos. Esta estructura plegable es fundamental para el funcionamiento del instrumento, ya que, permite generar presión y vacío mediante el movimiento manual del intérprete. Debido a su diseño y materiales, el fuelle es una de las partes más vulnerables del acordeón: no es resistente al agua y su exposición directa al exterior puede ocasionar daños significativos. No obstante, en los últimos años, especialmente en países latinoamericanos, se ha comenzado a comercializar una nueva generación de fuelles fabricados con materiales sintéticos impermeables, lo que representa un avance importante en la protección y durabilidad del instrumento. (López J. 2005)



Figura 13. (Fuelle de acordeón; fotografía por Alexander Boutet)

- **Vibración de las lengüetas:**

Mediante la acción del fuelle el aire es impulsado y dirigido hacia las lengüetas del acordeón. Al pasar a través de ellas, dicho flujo provoca su vibración, lo cual da origen a la producción del sonido. Este mecanismo constituye el principio acústico fundamental del instrumento (López J. 2005).

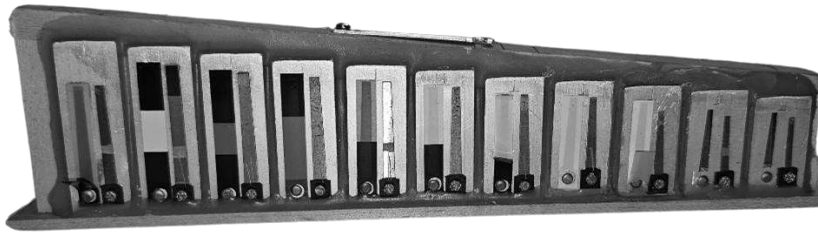


Figura 14. (Lengüetas de metal; fotografía por Alexander Boutet)

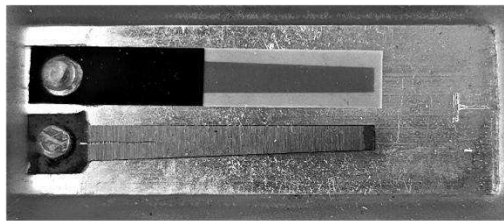


Figura 15. (Toma de lengüeta de acordeón, fotografía por Alexander Boutet)

- **Control del tono y volumen:**

La regulación de la presión del fuelle por parte del intérprete permite controlar la intensidad y la expresividad del sonido emitido por el acordeón. Este proceso se ve asistido por un liberador de aire, un mecanismo que posibilita una gestión más eficiente del flujo de aire sin necesidad de accionar las lengüetas, lo cual resulta especialmente útil durante pasajes silenciosos o al momento de ajustar la posición del fuelle. (López J. 2005)



Figura 16. (Válvula de liberación de aire; fotografía por Alexander Boutet)

- **Características adicionales y accesorios:**

1. **Colores disponibles:** negro, blanco, rojo, azul oscuro, negro Colombia, blanco Colombia, verde, entre otros.
2. **Correas:** correas sintéticas y de cuero dependiendo el ejecutante y región.
3. **Pechera para fuelles:** previene el daño por sudor del ejecutante.
4. **Estuche:** suelen ser de fábrica tipo mochila o cajas rígidas. (Hohner, s.f.)

2.7 TONALIDADES DISPONIBLES

El Hohner Corona III, ofrece en diversas afinaciones diatónicas de fábrica llamadas “tonalidades comerciales” entre las más distribuidas en este continente son:

- **A/D/G:** La-Re-Sol.
- **G/C/F:** Sol-Do-Fa.
- **F/B/E:** Fa-Si-Mi.
- **B \flat /E \flat /A \flat :** Si bemol, Mi bemol, La bemol. (Hohner, s.f.)

- **Acordeones con tonalidades modificadas artesanalmente**

Es posible destacar que, en muchos países de la región incluyendo Panamá, los maestros afinadores realizan modificaciones a la afinación del instrumento cuyos tonos se fabrican a partir del tipo comercial o estándar para obtener otras tonalidades, obteniendo así sonidos estilizados y adaptados a la tipología musical de sus respectivas regiones, repertorios y necesidades. (López J. 2005)

Algunos ejemplos de estos acordeones adaptados son los siguientes:

- **E \flat /A \flat /D \flat :** obtenido a partir del acordeón de fábrica **B \flat /E \flat /A \flat .**
- **D/G/C:** obtenido a partir del acordeón de fábrica **A/D/G.**
- **C#/F#/B:** obtenido a partir del acordeón de fábrica **A/D/G.**
- **C/F/B \flat :** obtenido a partir del acordeón de fábrica **G/C/F.**
- **B/E/A(natural):** obtenido a partir del acordeón de fábrica **B \flat /E \flat /A \flat .**

Los acordeones pueden diferenciarse de acuerdo a su timbre. Algunos poseen un timbre algo estridente llamado *MUSETTE*, que se obtiene afinando las dos o tres

voces (liras o pitos) una un poco más alta y las otras un poco más bajas de la entonación justa. Otros tienen las voces de cada nota afinadas a la misma altura y producen un sonido más homogéneo. Por lo general a los acordeones afinados en estas dos formas se les llama “Brillantes” y a aquellos donde las voces de cada nota afinan por octavas se les llama “Armonizados” o, también son llamados “Octavados” (López J. 2005).

2.8 LA LLEGADA Y EVOLUCIÓN DEL ACORDEÓN EN PANAMÁ

¿Cómo el acordeón llegó a Panamá? Esta es la pregunta común entre los ejecutantes de este magno instrumento cuando se inician en las sendas de su aprendizaje, el acordeón se ha adaptado dentro de las músicas tradicionales panameñas influyendo notablemente en las diversas variantes musicales del istmo a lo largo de los años. Además, de conocer como está conformado estructuralmente el acordeón utilizado en Panamá y cómo ha evolucionado al pasar de las décadas influido por los grandes eventos globales que incidieron en la introducción y uso del instrumento, las influencias externas, y su integración en las tradiciones locales.

SIGLO XIX: ORIGEN Y PRIMERAS MENCIONES

La historia del acordeón en Panamá es una amalgama de hechos documentados y teorías plausibles que reflejan la riqueza cultural del país y su impacto en la música folclórica panameña. Se tiene constancia escrita de la presencia del acordeón en Panamá desde hace aproximadamente 170 años, de hecho (Chiriboga, 2001), hace mención a que:

“En la década de 1850 un almacén ofreció mediante un anuncio en “La Estrella de Panamá”: guitarras, violines, flautas, órganos, acordeones, cajas de música, entre otros”. (p.102)

Este anuncio evidencia que el acordeón ya circulaba en el comercio local durante esa época al igual que en los demás países citados en el anterior capítulo, como lo menciona (Gutiérrez T. 1992):

“El acordeón llegó a Brasil, a México, a Argentina, a Venezuela, a Panamá, a Cuba y a toda América al mismo tiempo”. (p.313)

Una de las teorías más aceptadas es que el acordeón llegó a Panamá a través de marineros e inmigrantes de Norteamérica y Europa, quienes arribaron al istmo durante la construcción del primer ferrocarril transcontinental del mundo (1850-1855), así como por los flujos de viajeros atraídos por la Fiebre del Oro en California y, posteriormente, en Alaska. Durante estos años, Panamá, ya funcionaba como un puente comercial estratégico. Su economía istmeña, de modelo transitista, se fortalecía con los efectos de la Revolución Industrial, los movimientos migratorios y la creciente aculturación provocada por el contacto con culturas extranjeras, ejemplo del impacto de este modelo comercial, menciona (Vargas J. 2003):

“Panamá era la puerta de entrada para todas las mercaderías traídas de Europa hacia Suramérica. Como, también, se dice que el acordeón llegó a Panamá, por el Atlántico colombiano: Cartagena, Santa Marta y Río Hacha. Esto se debe a que al independizarse Panamá de España en 1821; esta se unió a Colombia, 82 años como Departamento”. (p.110)

Esta teoría cuenta con respaldo documental proveniente de diversas fuentes. Entre ellas, destaca el trabajo del historiador Joaquín Vilorio de la Hoz, quien en su obra: “Acordeones, Cumbiamba y Vallenato en el Magdalena Grande: una historia cultural, económica y política, 1870-1960”, señala la existencia de registros comerciales correspondientes al año fiscal 1869-1870. Según dichos registros, durante este periodo, Colombia, importó un total de 17 acordeones a través de sus distintas aduanas ubicadas en la región Caribe. Del total de instrumentos ingresados al país, nueve procedían de Nueva York, cuatro de Bremen, dos de Colón (ciudad atlántica del estado soberano de Panamá en ese momento) y dos de Hamburgo, lo que evidencia la presencia del instrumento en el Istmo de Panamá. (Viloria De la Hoz, J. 2018)

EL ACORDEÓN EN TIEMPOS DE CONFLICTO

El uso del acordeón se hizo presente durante la Guerra de los Mil Días (1899–1902), conflicto civil que afectó a la nación Colombiana y a su entonces departamento de Panamá.

Según (Brenes G. 1999): “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” (p.331).

De igual manera (Gutiérrez T. 1992) menciona que:

“El acordeón estuvo en el momento de la paz, después de las guerras en Colombia y la última fue la de los Mil Días, donde Panamá se separa definitivamente de Colombia (1903)”.

El acordeón ya desempeñaba en aquella época un rol más visible en las actividades de la cotidianidad popular, pero con un nivel de impacto aún bajo y una leve asociación con las clases bajas, pero se ve como a través de su proliferación sería adaptado en los años venideros a los coloridos repertorios locales y a la ferviente religiosidad popular, uno de esos lugares fue la península de Azuero; Milcíades Pinzón Rodríguez, menciona al respecto lo siguiente:

“Probablemente llegó a tierras santeñas de la mano de la Iglesia Católica, para amenizar eventos de tipo sacro, modificando los gustos musicales de la sociedad campesina de finales del Siglo XIX. La fecha más antigua de su arribo data del año 1885, cuando los sacerdotes Manuel Terrientes y Ubaldino Córdoba, contratan a un acordeonista barranquillero (Cruz Montesinos Flores) para que amenizara los eventos religiosos en sus respectivas parroquias, las de Santa Liberata y la Virgen de Las Mercedes. (Pinzón M. 2009)

Sobre este mismo acontecimiento de la historia, (Vargas J. 2003), menciona lo siguiente:

“Aquí podemos observar que el acordeón entró a Panamá como un instrumento para la música Sacra. Posteriormente y terminado su contrato con la Iglesia, Cruz Montesinos Flores, recorrió la provincia santeña, alegrando fiestas populares, ya que, le llegaban invitaciones para juntas de embarre, fiestas patronales, Corpus Christi, año nuevo, carnaval y otras”. (p.111)

SIGLO XX:

En los albores de los primeros años del Panamá republicano, después de la separación de Colombia en 1903, marcado por profundas divisiones de clase, el acordeón era aún considerado un instrumento foráneo. La élite prefería la música de salón, herencia de la tradición virreinal neogranadina, donde predominaba el violín. En cambio, el acordeón fue adoptado por las clases populares debido a su potente sonoridad y su capacidad para animar fiestas y celebraciones que resultaba más efectivo que los instrumentos de cuerdas. A pesar de su creciente presencia, el acordeón enfrentó resistencia, especialmente en el interior del país. Según Pinzón (2009):

“El acordeón, hasta la primera mitad del siglo XX, era casi un paria en nuestra tierra interiorana. En los años cuarenta, por ejemplo, nadie que se respetase acudía a un baile amenizado con el instrumento; la gente de ‘bien’ prefería los pasillos, danzas, contradanzas y otras modalidades de la música de salón”.

No fue hasta mediados del siglo XX que el acordeón alcanzaría un gran impacto en la sociedad, que sacaría este virtuoso instrumento del anonimato y su asociación con actividades mundanas al consagrarlo como uno de los instrumentos más populares de la música panameña trascendiendo incluso más allá de las fronteras, aunque ya existían ejecutantes de acordeón a lo largo de país, este gran impulso estuvo a cargo del gran Rogelio “Gelo” Córdoba. El sociólogo panameño, Milciades Pinzón, menciona en su blog “Sociología de Azuero” lo siguiente:

“Desde entonces creció la leyenda del interiorano que había tenido el coraje de retar la hegemonía del violín y encumbrar los sonidos del acordeón. Sin percatarse, Gelo Córdoba, fue un signo profético de los nuevos tiempos. Lo suyo representó no solo la ruptura con la música que bailaban los grupos que en la península se sentían herederos de un supuesto abolengo español, su vida demuestra que nuevas fuerzas sociales demandaban otro tipo de sociedad, menos elitista y más popular.” (Pinzón M. 2009)

Rogelio “Gelo” Córdoba, oriundo de El Parador, corregimiento de El Mogollón, distrito de Macaracas, 15 de marzo de 1911. Se conoce que las primeras enseñanzas musicales vinieron por parte de sus padres, su hermana, Rosenda Córdoba, (una de las primeras ejecutantes femeninas del instrumento) y su tío, Sacramento Córdoba. José Antonio Vargas en su publicación “Transición del violín al acordeón” menciona más sobre los primeros años de “Gelo” y su introducción a la ejecución del acordeón:

“Comenzó a tocar el acordeón de oído, enseñado por su madre, Gertrudis Córdoba, hermana de Sacramento y de María Córdoba, ambos intérpretes del acordeón; desconocían el pentagrama. Posteriormente, recibió algunas clases de música en Chitré”. (Vargas J. 2003)

Como la música estaba arraigada a la religiosidad popular de los pueblos, en el caso de Gelo, inició sus primeros pasos en la ejecución del violín cuyo papel en las actividades religiosas cuenta con un papel de suma importancia; incluso hoy en día, se hace mención sobre que amenizó algunos “entierros de angelitos”, como antaño llamaban a los ritos religiosos ligados al sepelio de los infantes. (Pinzón M. 2009)

Durante las décadas de 1940 y 1950, Rogelio “Gelo” Córdoba, se popularizó junto a su agrupación llamada “Las plumas Negras”, ejecutando el acordeón sentado en su taburete, su renombre se propagó por todo el país, incursionando en medios de comunicación tan populares como la radio y, es que se debe comprender que estos

cambios en el ámbito musical van de la mano con el devenir de la sociedad y su cambio generacional.

Durante los primeros años de la república se vivieron transformaciones profundas: se mejoraron las vías de comunicación, como la carretera de Porras, por donde llegaron profesionales que fortalecieron la educación y la salud, y surgieron nuevas formas de comunicación como la radio. Estos cambios marcaron el inicio de una etapa distinta para las comunidades del interior, cuyos habitantes empezaron a cuestionar el pasado heredado de la Colonia y las limitaciones del tiempo en que estuvieron ligados a Colombia. En medio de esta renovación social, el acordeón de Gelo no solo animaba fiestas, se convirtió en símbolo de dignidad rural, reflejando el espíritu de una población que abrazó con orgullo sus raíces y ayudó a definir la identidad cultural panameña en el siglo XX. (Pinzón M. 2009)

Rogelio “Gelo” Córdoba, también dejó como legado un conjunto invaluable de material discográfico, que le dio un gran impulso de popularidad que lo llevó a ejecutar el instrumento en diferentes puntos de la nación, sentando un gran precedente que lo inmortalizaría. Lamentablemente el 15 de febrero de 1959 a los 43 años de edad fallecía en la ciudad capital este talentoso y prometedor músico; su paso a la eternidad no representó el final, sino la inspiración de una nueva generación de ejecutantes del acordeón que llevarían este instrumento a nuevos y aún más grandes niveles dentro de la sociedad panameña como lo son: Dorindo Cárdenas, Roberto “Fito” Espino, Dagoberto “Yin” Carrizo, Alfredo “Fello” Escudero, Osvaldo Ayala, Ceferino Nieto, Victorio Vergara, entre muchos otros. Muchos tuvieron grandes participaciones como acordeonistas de agrupaciones folclóricas de este país. (Pinzón M. 2009)

Pero, además de Rogelio “Gelo” Córdoba, hubo otros acordeonistas contemporáneos a él como lo fueron: Severito Batista, Claudio Castillo, entre otros. Es importante resaltar a José Vergara, el llamado “Diablo del Acordeón” conocido así por su estilo y forma de ejecutar el instrumento que para muchos estuvo adelantado a su época y que hoy es foco de estudio por muchos estudiantes de acordeón. (Vargas J. 2003)

De igual manera se deben resaltar aquellos acordeonistas que desde sus respectivas regiones a lo largo y ancho del país se dieron en la tarea de impulsar el acordeón como parte de su identidad cultural llegando muchos de ellos a formar parte de ese conjunto de precursores de la identidad musical nacional.

2.9 ETIMOLOGÍA DEL CONCEPTO “CUMBIA”

Entender el significado de la cumbia, implica, entonces, reconocer su papel como vehículo de memoria colectiva; instrumento de resistencia cultural y elemento integrador de comunidades. Es en este marco donde cobra sentido analizar a profundidad sus expresiones locales, como la cumbia arraijaneña, no solo como objetos de estudio musical, sino como componentes vivos del patrimonio cultural de una nación.

Juan Sebastián Ochoa, en su obra “La Cumbia en Colombia: invención de una tradición” comenta lo siguiente:

“La “cumbia”, como cualquier otro concepto, es una construcción social. En este sentido, no se trata de una entidad ontológica que hay que descubrir, sino más bien de una creación humana que está en permanente transformación y negociación. Lejos de ser una música que ha sido descubierta de una vez y para siempre, es más bien una categoría mutante que se hace y rehace permanentemente a través de las prácticas y los discursos”. (Ochoa, J. 2016)

El renombrado investigador, Narciso Garay, en su obra “Tradiciones y Cantares de Panamá” menciona sobre el termino cumbia lo siguiente:

“La palabra “Cumbia” tiene la misma raíz que cumbé, baile de origen africano”. (Garay, N. 1982).

Más adelante el autor añade:

“La cumbia por su ritmo cuadrado, exento de toda veleidad ternaria, no denota tener raíces rítmicas indoeuropeas” (Garay, N. 1982).

Otro referente de la cumbia lo brindan los esposos, Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate, en su obra: “Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folclor panameño y de sus implicaciones históricas y culturales”, donde mencionan lo siguiente:

“La cumbia es una danza de doble ronda, formada por parejas sueltas; se desplazan en sentido contrario a las manecillas del reloj, con orquesta en que predomina la percusión del tambor, el cual acompaña a un acordeón o violín y ocasionalmente a voces”. (Zárate P. & Pérez de Zárate, 1962)

(Ochoa, J. 2016), amplía lo siguiente:

La palabra “cumbia” es polisémica. Los significados más comunes son los siguientes: un baile y una práctica cultural, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado en la industria cultural, y un género (en singular) como matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del caribe colombiano.

No obstante, estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de “la cumbia” como una entidad homogénea acerca de lo cual se puede hablar en singular, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos que se mantienen en la noción de mestizaje, e impiden comprenderlos como diversos y múltiples. (Ochoa, J. 2016)

2.10 ASPECTOS GENERALES DEL DISTRITO DE ARRAIJÁN

ORIGEN DEL NOMBRE

Se mantienen varias versiones sobre el origen del nombre de este poblado, algunos creen que significa abundancia de peces otros que hace referencia al nombre de un árbol. Hay quienes mencionan que el poblado fue fundado por un cacique indio llamado Arrayán y otros a un arbusto del mismo nombre, también conocido como “Mirto”, que abunda en esta región. (Bárcena, L. 1987)

CONTEXTO HISTÓRICO

Tras la llegada de los españoles, se tiene noticias de contactos entre indígenas y españoles en 1510, en la zona del río Caimito, para el desarrollo de la agricultura de sustento. En el año 1551 el rey emperador Carlos I de España y V del Sacro imperio romano germánico, encomendó al Comando Real que se encontraba en el istmo, la fundación de un pueblo agrícola entre el monte Cabra y el río Caimito, pidiendo, también en dicha ordenanza la construcción de una iglesia. (Bárcena, L. 1987)

Del mapa Condomine y de los Ulloa, trazado en 1735 que abarca las zonas adyacentes a las cuencas del Chagres y el río Grande, se infiere por lógica irrefutable que la población de Arraiján no existía en aquella época, ya que, no aparece en esa detallada carta geográfica, la población puede haberse desarrollado entre 1750 y 1800. (Bárcena, L. 1987)

Por otro lado, opuesto a la anterior versión, se encuentra un informe del ilustre señor Obispo de la Diócesis en aquel entonces, la cual puede leerse en la revista Lotería correspondiente al mes de agosto de 1959, esta sería la información más antigua de la existencia de Arraiján, donde se describen casi todos los pueblos del istmo en una gira hecha por el ilustre prelado en el mes de mayo del año 1735, sobre el cual menciona lo siguiente:

“Solo deseo prevenir a V.S. que si unos parajes que se denominan Arrayán Grande y el Chico y otro llamado Honduras; que todos ellos caen a espaldas de otros cerros, que están fronteros a la ciudad por

la banda del poniente en donde hay más de setecientas almas viviendo”. Obispo Pedro Morcillo Rubio 1735. (Bárcena, L. 1987)

También, se hace mención del nombre Arraiján en documentos que reposan en el archivo general de Indias sobre la administración de correos de Cartagena de Indias que datan del año 1785. (CORREOS,79A - Cuentas de la Administración de Cartagena de Indias,1785, s. f.)

FUNDACIÓN DEL DISTRITO

Desde hace algún tiempo se celebra en día 12 de septiembre como aniversario de fundación de Arraiján como Distrito en virtud de la ley expedida por el Estado federal en el año 1855, siendo el Dr. Justo Arosemena, Jefe del Estado y Don Carlos de Icaza, secretario; mediante esa ley se fundaron como tales los distritos de La Chorrera, Capiro y otros en la provincia de Panamá. Pero existen pruebas de que antes de esa fecha, Arraiján era distrito. (Bárcena, L. 1987)

Don Juan Domingo Iturralde en su obra “Noticias relativas al Istmo en el año 1812” en la cual habla sobre la población del gobierno de Panamá, en el caso de Arraiján señala lo siguiente: “Con algunos indios tributarios”, más adelante dice que: “Todos (los pueblos mencionados) con sus párrocos, habitados de gentes libres y gobernado cada uno por alcaldes pedáneos nombrados anualmente por el comandante general y regimiento de la capital”. (Rev. Lotería, No. 326-27, 1983)

Otra prueba sería el hecho de que, de 1842 a 1849 fue creado el Cantón de La Chorrera donde se encontraban como distritos parroquiales Arraiján y otros. (Bárcena, L. 1987)

En referencia a lo anterior, en el censo general de población de la República de la Nueva Granada publicado en 1844, Arraiján, en ese entonces parte del cantón de La Chorrera, contaba con una población de 851 habitantes. (Gaceta Oficial de la Nueva Granada, 7 de enero de 1844, p. 4)



Figura 17. (Arraiján Panamá, Native Street Scene, s. f.)

El Dr. Ricardo J. Alfaro en su obra “Vida del General Tomas Herrera”, se refiere al capítulo de la historia referente a la secesión del istmo encabezada por el General Juan Eligio Alzurú, quien desempeñó una brutal campaña de represión contra sus opositores y en muchos casos tomando la vida de personas inocentes. En agosto del año 1831, el militar venezolano en persona, acompañado por militares de su séquito, le arrebató la vida a Don Lorenzo de Hoyos, Alcalde del pueblo de Arraiján, so pretexto de que había preparado auxilio para las tropas del General José de Fábrega. (Bárcena, L. 1987)

El distrito de Arraiján en 1898 se componía del pueblo del mismo nombre, que es la cabecera, y de los corregimientos de Cocolí y Farfán con 2.242 habitantes. Está situado en un pequeño cerro de 118 metros sobre el nivel del mar. Su nombre primitivo era Arrayán (Valdés R. 1898).

ARRAIJÁN CABECERA

Arraiján, pueblo de agricultores y de gente sencilla, sufrió desde sus orígenes todas las penalidades de un pueblo primitivo y ello se debió más que nada a su aislamiento. Casitas de techo de palmas y paredes de caña, colocadas en filas

regulares en calles estrechas separadas por callejones, ni patios, ni agua, ni servicios sanitarios; las mujeres cargaban el agua en latas sobre sus cabezas procedentes de los pozos de el pueblo Mateo y El Guabito. Unos cuantos faroles de querosín colocados a prudente distancia hacían el alumbrado público. Una o dos escuelas de varones y niñas de las mismas casas de paja alquiladas por el gobierno; un edificio de oficinas públicas construido en el año 1912 siendo presidente el Dr. Belisario Porras con techo de zinc y paredes del mismo material el cual albergaba la alcaldía, el concejo, la telegrafía, El juzgado y la cárcel pública. (Bárcena, L. 1987)

RELIGIOSIDAD DEL DISTRITO

Una pequeña iglesia fue construida en el año 1898, según inscripción que aparecía en lo alto de su pared posterior. Tenía techo de tejas y sus paredes eran de cal y canto. En relación a esta iglesia se sabe que, en el año 1892, siendo Obispo de Panamá, Monseñor José Alejandro Peralta, dividió la Diócesis de Panamá en 8 vicarías, adjudicando la parroquia de Arraiján a la vicaría de San Pedro. En el año 1964, la congregación de sacerdotes pasionistas vienen regentando las actividades religiosas de la población de varias comunidades del distrito, el santo patrón del pueblo es San Nicolás de Bari, cuya fiesta se conmemora desde tiempos de antaño cada año el día 6 de diciembre con gran fervor y alegría. (Bárcena, L. 1987)

EVOLUCIÓN TERRITORIAL Y DEMOGRÁFICA

Por acuerdo número 1 de 2 de enero de 1910 el municipio de Arraiján creó los corregimientos de Paja, Camarón y Los Ranchos, refrendando ese acuerdo el alcalde de turno, Don Trinidad González y el secretario Patrocinio Bárcena. (Bárcena, L. 1987)

El corregimiento de Paja estaba formado por población venida en su mayoría de la antigua población de Emperador en lo que después fue la zona del canal; eran ellos en su proporción españoles, antillanos, colombianos, entre otras etnias. Los oriundos del lugar trataron de cambiar el nombre del lugar en varias ocasiones por otro más apropiado hasta que tuvo al final aceptación la adopción del nombre Nuevo Emperador el cual se mantiene hasta estos días. El corregimiento de Los Ranchos

estaba situado a la orilla del mar en el sector oeste y dejó de existir sin motivos conocidos hasta el momento. (Bárcena, L. 1987)

El corregimiento de Camarón, al sur de la población cabecera era un pueblo de pescadores. Se mantuvo por mucho tiempo atrasado y su salida era por vía marítima. Con la apertura de la carretera a Kobee, en la zona del Canal, se alivió su situación y hoy es un centro turístico muy visitado. En 1953, los vecinos del lugar manifestaron su intención de cambiar su nombre y después de un plebiscito el Concejo del Distrito procedió a darle el nombre de Veracruz que ostenta hasta la actualidad. (Bárcena, L. 1987)

Otras de las poblaciones antiguas de importancia fueron Huile y Santa Clara, este último elevado a corregimiento y San Vicente de Bique, importante comunidad costera de gran historia ubicada a las faldas del imponente cerro Cabra. (Bárcena, L. 1987)

Con la apertura de la carretera Thatcher y la iniciación de los trabajos de la zona del Canal a partir del año 1941, Arraiján recibió una avalancha de trabajadores procedentes del interior del país que fueron formando nuevas poblaciones y caseríos. Así surgieron los corregimientos de Nuevo Arraiján (hoy conocido como Juan Demóstenes Arosemena, también fue fundado el corregimiento de Vista Alegre en la misma carretera central, más tarde surgieron de igual manera poblaciones de importancia como Burunga, Nuevo Chorrillo, La Polvareda, Las Colinas de Cáceres, Cerro silvestre, Vacamonte, entre otras más. (Bárcena, L. 1987)

POBLACIÓN

Actualmente, según la estadística del Instituto Nacional de Estadística y Censo de la Contraloría General de la República, el último censo de población registró para el distrito de Arraiján una población de 299 079 habitantes, siendo el corregimiento de Juan Demóstenes Arosemena el más poblado con 66 474 habitantes. (INEC, 2024)



Figura 18. (División política de Arraiján - Wikimedia Commons, 2010)

DESCRIPCIÓN GEOGRÁFICA ACTUAL DEL DISTRITO DE ARRAIJÁN

Según el **Artículo 5** de la Ley 119 de 30 de diciembre de 2013, que crea la provincia de Panamá Oeste segregada de la provincia de Panamá modificada por la Ley 298 de 28 de abril de 2022, el distrito de Arraiján, se divide en nueve corregimientos, a saber: Arraiján (cabecera), Burunga, Cerro Silvestre, Juan Demóstenes Arosemena, Nuevo Emperador, Santa Clara, Veracruz, Vista Alegre y Vacamonte. La cabecera del distrito es la ciudad de Arraiján.

LÍMITES GEOGRÁFICOS

El distrito de Arraiján, limita al norte con la provincia de Colón, al sur con el Golfo de Panamá, al este con la Provincia de Panamá y al oeste con el Distrito de La Chorrera. (Bárcena, L. 1987)

MEDIOS DE COMUNICACIÓN

La comunicación del pueblo con la capital y con La Chorrera se hacía a pie y a caballo; para ir a Panamá había que cruzar la Boca primeramente por un puerto

llamado Cochinito y después de construido el Canal por el puerto de San Juan cruzando en bote. Había entonces la inconveniencia de los malos caminos y las crecidas de los ríos en la época lluviosa. Sin embargo, durante la estación de verano el pueblo tomaba un cariz de fiesta por la gran cantidad de familias que no pudiendo viajar más lejos pasaban sus vacaciones en el pueblo, gozando de su clima y de las aguas de sus ríos y su chorro. (Bárcena, L. 1987)

En esos tiempos la capital se comunicaba con el interior de la república por una carretera que pasaba por la población de Paja y luego por La Chorrera. El Pueblo de Paja por ese motivo se mantenía floreciente con buenos establecimientos comerciales. Debido a ese auge, dicho pueblo aspiraba, con mucha Razón a ser la cabecera del Distrito, cosa que no consiguió. (Bárcena, L. 1987)

En el año 1924, en la administración presidencial del Dr. Belisario Porras Barahona se inició la construcción de la carretera de La Chorrera - Arraiján, culminada en 1928, ya en ese tiempo se tenía conocimiento sobre el plan de la construcción por parte del gobierno de Estados Unidos, de la carretera que conectaría el pueblo de Arraiján con la ciudad de Panamá, eliminando la que pasaba por el pueblo de Paja, actual corregimiento de Nuevo Emperador. (Bárcena, L. 1987)

Mientras esto sucedía los ciudadanos del distrito que querían llegar a la capital debían utilizar el camino de la loma "El Calvario" que era la vía utilizada para viajar a Paja o viajar por carretera hasta La Chorrera, luego por Paja y de ahí a Pedro Miguel, desde donde se tomaba una embarcación que los llevaba a la ciudad de Panamá, para realizar este trayecto terrestre existían un par de "chivas". (Bárcena, L. 1987)

Después de la construcción de la llamada carretera Thatcher, inaugurada con una gran caravana el 10 de septiembre de 1932, el distrito experimentó un auge nunca antes visto, aunque la población seguía con sus callecitas estrechas y sus chozas de paja, diariamente en las tardes llegaban al pueblo decenas de turistas que querían conocer aquella población que por tanto tiempo se había mantenido poco accesible. Desde entonces comenzaron obras de reestructuración urbana y construcción de edificaciones para los servicios públicos. (Bárcena, L. 1987)

Bajo la gestión del presidente de la república, Dr. Juan Demóstenes Arosemena, se realizó de cemento la carretera Arraiján - La Chorrera, siendo inaugurada el 30 de abril de 1939. El presidente Arosemena le tomó gran cariño al pueblo el cual visitaba de incógnito por las tardes. Falleció el día 16 de diciembre de ese mismo año, con su muerte Arraiján perdió a un gran amigo, en el año 1940, el municipio en homenaje póstumo le dio el nombre del mandatario a una de sus más importantes avenidas. (Bárcena, L. 1987)

En los últimos años, el distrito de Arraiján ha sido escenario de significativas transformaciones en el ámbito de la infraestructura, consolidándose como un eje estratégico para el desarrollo nacional. Entre los proyectos más relevantes se encuentra la construcción de una moderna autopista de ocho carriles que parte desde el puente de las Américas, la cual lleva el nombre del expresidente Roberto F. Chiari en reconocimiento a su legado. De igual forma, la ejecución de la Línea 3 del Metro de Panamá representa un hito fundamental para el fortalecimiento del sistema de transporte público, facilitando la conectividad entre la ciudad capital y el sector oeste. Estas iniciativas se complementan con el crecimiento sostenido de centros comerciales, plataformas logísticas, instalaciones portuarias como el Puerto de Vacamonte y la operación de un aeropuerto internacional en el área de Panamá Pacífico. En conjunto, estos desarrollos posicionan a Arraiján como una de las zonas con mayor proyección de crecimiento económico, urbano y social en la República de Panamá.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo de investigación será ejecutado mediante la **METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA**, utilizando herramientas etnográficas para comprender el acordeón en su contexto cultural.

3.1 OBJETIVO GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

Analizar la presencia, uso e influencia del acordeón en la ejecución de la cumbia arraijaneña, identificando sus características históricas, técnicas y culturales con el fin de comprender su impacto en la identidad musical y sociocultural del distrito de Arraiján, provincia de Panamá Oeste.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a. Documentar los orígenes históricos y la evolución del acordeón en el distrito de Arraiján y la cumbia.
- b. Identificar las técnicas y estilos de ejecución utilizados por los intérpretes locales de acordeón en este género.
- c. Analizar la interacción del acordeón con otros instrumentos tradicionales dentro de las agrupaciones musicales de cumbia.
- d. Explorar la percepción de los músicos y la comunidad sobre el papel del acordeón en la identidad cultural y en las festividades locales.
- e. Proponer estrategias para la preservación, difusión y enseñanza del acordeón y la cumbia arraijaneña dirigidas a las nuevas generaciones.

3.3 ENFOQUE ETNOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN:

Estudiar el acordeón en el contexto cultural de la cumbia arraijaneña y cómo las comunidades locales y los músicos perciben y utilizan el acordeón dentro de este estilo de cumbia.

3.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN:

Estudio: seleccionar varias agrupaciones musicales de cumbia en Arraiján, que utilicen el acordeón en su ejecución; además, asistir a festivales y actividades locales relacionadas para realizar el análisis mediante la observación de los participantes.

3.5 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS:

- a) **Entrevistas semiestructuradas:** realizar entrevistas con miembros de la comunidad, músicos, compositores, directores de grupos y expertos en música local. Las preguntas se centrarán en la técnica de interpretación, la historia del acordeón en este género y su simbolismo cultural.
- b) **Observación participante:** asistir a ensayos, festivales, actividades y presentaciones en vivo para observar el uso del acordeón, las dinámicas grupales y la interacción con el público.
- c) **Análisis de material multimedia:** recopilar y analizar material sobre la cumbia arraijaneña para estudiar su historia y los patrones melódicos y rítmicos del acordeón.

3.6 SELECCIÓN DE LA MUESTRA:

Músicos y agrupaciones: identificar las agrupaciones locales, ejecutantes de acordeón, músicos acompañantes y personas representativas de la cumbia en Arraiján, asegurando diversidad en términos de edad, estilo y popularidad.

3.7 ANÁLISIS DE DATOS:

- a) **Codificación temática:** organizar la información recolectada en categorías temáticas, como técnicas de ejecución, influencias culturales, y percepciones del acordeón.
- b) **Análisis comparativo:** comparar los datos obtenidos de diferentes grupos para identificar patrones y variaciones en el uso del acordeón.

3.8 VALIDACIÓN DE RESULTADOS:

Triangulación: utilizar múltiples fuentes de datos (entrevistas, observación y grabaciones) para validar los hallazgos y garantizar la confiabilidad de la información.

3.9 PRESENTACIÓN DE RESULTADOS:

Elaborar un informe que sintetice los hallazgos, incluyendo transcripciones de entrevistas, análisis de grabaciones y observaciones, así como recomendaciones para la preservación y promoción del acordeón en la cumbia.

3.10 ÉTICA DE LA INVESTIGACIÓN:

Asegurar el consentimiento informado de todos los participantes y garantizar la confidencialidad y el respeto a sus tradiciones culturales.

CAPÍTULO IV: MARCO ANALÍTICO

Este capítulo presenta el análisis cualitativo derivado material audiovisual y de entrevistas realizadas a portadores de tradición, músicos, gestores culturales y miembros de la comunidad arraiganeña cuyas vidas han estado profundamente ligadas a la práctica de la cumbia local. Estos sonidos y voces, cargadas de memoria, sentimiento y pertenencia, constituyen el marco analítico a través del cual se articula la relevancia del acordeón no solo como instrumento musical, sino como símbolo de identidad, resistencia cultural y legado intergeneracional.

4.1 ESTADISTICAS GENERALES

Tabla 1: TOTAL DE ENTREVISTADOS: 12 (100%)

1. Alexander Berdiales	8-283-533
2. Angela González Quintero	9-101-1230
3. Blas Isaac Hernández González	8-803-1050
4. Carlos Reyes Rangel	8-202-2010
5. Dario Olivares Barria	8-145
6. Jorge Roberto Zerna apodado: "Pronto"	8-529-367
7. Lauren Castillo Peralta	7-92-777
8. Luis Martin Rodríguez	8-775-1306
9. Malena Rodríguez	8-732-720
10. Minerva Gisela Rangel Amaya	8-327-607
11. Ruben Dario Aguilar Cabrera	8-453-948
12. Victor Manuel Reyes Vargas	8-77-93

Tabla 2: DISTRIBUCIÓN POR GRUPOS ETARIOS

Rango de edad	Nº de personas	Porcentaje
30–49 años	3	25%
50–69 años	6	50%
70–89 años	1	8.3%
90 años o más	2	16.7%

El 66.7% de la muestra tiene 62 años o más, lo que evidencia predominio de memoria histórica viva.

Tabla 3: DISTRIBUCIÓN POR ROL EN LA CUMBIA

Se clasificaron los roles principales:

Rol principal	Nº	%
Directores de agrupación	4	33.3%
Acordeonistas (activos)	3	25%
Bailadores (incluye exbailadores)	6	50%
Músicos acompañantes	5	41.6%
Miembros de la comunidad	6	50%
Historiador	1	8.3%

El 25% de la muestra son acordeonistas activos, lo que fortalece la validez del estudio respecto al instrumento central de la cumbia arraijaneña.

- **PRESENCIA DEL ACORDEÓN EN LA MUESTRA**

Entrevistados con vínculo directo al acordeón: 3 de 12 entrevistados (25%) son acordeonistas ejecutantes.

Si ampliamos a músicos acompañantes y directores (estructura musical): 8 de 12 entrevistados (66.6%) participan activamente en la ejecución musical de la cumbia.

Esto confirma que la mayoría de la muestra tiene relación directa con la práctica musical y no solo testimonial.

Tabla 4: LUGAR DE NACIMIENTO

Lugar	Nº	%
Panamá	7	58.3%
Arraiján	2	16.7%
Santiago	1	8.3%
Macaracas	1	8.3%
Zona del Canal	1	8.3%

75% nació fuera de Arraiján cabecera, pero el 100% reside actualmente en el distrito, lo que demuestra integración cultural.

Tabla 5: LUGAR DE RESIDENCIA (CORREGIMIENTO)

Corregimiento	Nº	%
Arraiján cabecera	6	50%
Veracruz	2	16.7%
Cerro Silvestre (Bique)	2	16.7%
Vista Alegre	1	8.3%
Centro Histórico	1	8.3%

La mitad de los entrevistados reside en Arraiján cabecera, centro histórico-cultural del distrito.

Tabla 6: DISTRIBUCIÓN POR FECHA DE NACIMIENTO

Décadas representadas:

Década	Nº	%
1920–1939	2	16.7%
1950–1959	3	25%
1960–1969	3	25%
1970–1979	1	8.3%
1980–1989	3	25%

66.7% nació entre 1950 y 1969, generación clave en la consolidación contemporánea de la cumbia arraijaneña.

- **ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA MUESTRA**

- 100% pertenece al distrito de Arraiján.
- 66.6% tiene participación directa en ejecución musical.
- 25% son acordeonistas activos.
- 33.3% son directores de agrupación.
- 50% combina rol artístico con pertenencia comunitaria.
- La muestra integra generaciones desde 1929 hasta 1987.

4.2 HISTORIA Y MANIFESTACIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

El 100% de los entrevistados identifica a la cumbia arraijaneña como una expresión originaria del distrito de Arraiján, mientras que el 50% destaca explícitamente su función como pilar de identidad cultural y cohesión comunitaria.

La cumbia arraijaneña, considerada una de las expresiones musicales más representativas del distrito de Arraiján, recibe su nombre por su lugar de origen. Según Víctor Manuel Reyes y Rubén Darío Aguilar, esta variante se consolidó en Arraiján y posteriormente se expandió hacia otros distritos, transmitiendo su riqueza cultural a nuevas comunidades (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de

2025; Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Más allá de su valor musical, constituye un pilar de identidad cultural, reuniendo a la comunidad en bailes, festividades y celebraciones, funcionando como espacio de encuentro, reconocimiento colectivo y preservación de la memoria histórica, como recuerdan Minerva Gisela Rangel, Lauren Castillo y Malena Rodríguez (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

El 66% de los testimonios ubica la práctica activa de la cumbia arraijaneña a mediados del siglo XX, aunque sus raíces se vinculan a los bailes y festividades practicados por los antepasados del distrito. Víctor Manuel Reyes, recuerda haber presenciado la cumbia desde su infancia, aprendiendo con músicos locales como, Juan Tejada, quienes transmitieron la tradición oral y musical a nuevas generaciones (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Lauren Castillo, rememora su práctica desde la década de 1970, destacando la importancia de su continuidad intergeneracional (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).



Figura 19. (Entrevista a Víctor Manuel Reyes; fotografía por Alexander Boutet)

El 58% de los entrevistados menciona directamente a José Inés Tejada como figura central en la consolidación de la cumbia arraijaneña, destacando el acordeón como instrumento protagonista en las primeras ejecuciones documentadas.

Rubén Darío Aguilar, señala que, José Inés Tejada, uno de los principales íconos de la cumbia en Arraiján, comenzó a tocar el acordeón a los 17 años y hacia 1947 ya ejecutaba cumbias en distintos lugares de la comunidad, consolidando su influencia (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Minerva Gisela Rangel, agrega que sus padres participaban activamente en reuniones y bailes comunitarios, especialmente en el parque de San Nicolás, donde la música funcionaba como medio de socialización y cohesión comunitaria (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025). Malena Rodríguez, señala que estas manifestaciones musicales se realizaban mucho antes de su generación, en un contexto donde los bailes se ejecutaban a la luz de las velas, conservando la tradición ancestral (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).



Figura 20. (Entrevista a Jorge Roberto Zerna; fotografía por Alexander Boutet)

El 75% de las referencias históricas recopiladas sitúan el auge de la cumbia arrajaneña entre 1935 y 1952, período en el que se consolidó la presencia del acordeón en fiestas familiares, reuniones comunitarias y celebraciones populares.

Luis Martín Rodríguez, enfatiza que existen referencias documentadas de la práctica de la cumbia desde 1935, con registros más claros alrededor de 1942, evidenciando su importancia histórica (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna, señala que José Inés Tejada, junto con pioneros como, Camacho Rodríguez y Alfredo Matos, consolidaron la cumbia arrajaneña desde 1944, popularizándola en fiestas y reuniones familiares (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Tras la época de José Inés, Carlos Reyes, recuerda que su tío, Dimas Reyes, continuó ejecutando la cumbia en su forma original, reforzando la transmisión familiar y comunitaria (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández, destaca la importancia de mantener la esencia original frente a adaptaciones de otras cumbias regionales (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025).



Figura 21. (Entrevista a Darío Olivares; fotografía por Alexander Boutet)

El 83% de los testimonios coincide en que la cumbia arraijaneña inicialmente no poseía una denominación específica, pero ya era practicada regularmente en espacios festivos tradicionales.

Según el testimonio de Darío Olivares, a la cumbia de ese momento no se le tenía un nombre específico, sobre eso menciona lo siguiente:

“La conocí así, después vino que la cumbia chorrerana y eso, antes de todo eso ya se bailaba cumbia aquí”. (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025)

El 67% de los entrevistados señala la escasez de acordeones en sus primeras décadas como un factor determinante que concentraba la ejecución en pocos músicos, reforzando el rol del acordeonista como figura central dentro de la comunidad.

El profesor y acordeonista de cumbia arraijaneña, Alexander Berdiales, relata lo siguiente:

“Según lo que yo investigué, el difunto, José Inés Tejada, tenía un hermano que ejecutaba en los años 1951-1952 ya pasada la Segunda Guerra Mundial: en esos años, también estaba en su apogeo el difunto, Gelo Córdoba, ellos me mencionaban a mí que ya existían estos movimientos de cumbias en las diferentes regiones, se celebraban en carnaval, cumpleaños, pero siempre generalmente eran los mismos músicos por los inconvenientes de que no habían muchos instrumentos de acordeón en el área y que, también tenían el conocimiento de estas cumbias; también, paralelamente en el área de Chorrera estaba el difunto Ñato Califa que estaba comenzando en los enseres de este tipo de cumbia”. (Alexander, B., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

El 100% de los testimonios analizados coincide en que la cumbia arraijaneña ha funcionado históricamente como mecanismo de transmisión cultural, donde el

acordeón no solo cumple una función musical, sino también simbólica en la construcción de identidad colectiva.

Ángela González, subraya que la cumbia ya se practicaba antes de su involucramiento, transmitida a través de historias familiares y la participación de acordeonistas locales en distintas comunidades como Veracruz y Chorrera (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025). La música y la danza funcionaban como vehículo de identidad y cohesión social reflejando la historia y memoria colectiva del pueblo.

4.3 EL VÍNCULO DE LOS ARRAIJANEÑOS CON LA CUMBIA Y SU SIGNIFICADO



Figura 22. (Adalberto Luciardo Rodríguez. Conjunto folclórico Arrayán, 2024)

Los entrevistados vinculan su primer contacto con la cumbia arraijaneña al entorno familiar o comunitario, evidenciando que la tradición se transmite principalmente en espacios domésticos y colectivos donde el acordeón ocupa un rol central.

El vínculo de los arraijaneños con la cumbia trasciende lo musical y se entrelaza con la memoria familiar, la identidad cultural y la herencia comunitaria. Cada testimonio refleja cómo esta tradición se ha arraigado en sus vidas, ya sea desde la infancia o en la fuerza de la comunidad. Jorge Roberto Zerna, la recuerda desde sus primeros años, cuando integró el conjunto folclórico, Arrayán infantil, bajo la dirección de Adolfo Amaya (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Víctor Manuel Reyes, la vivió en reuniones familiares, acompañado de su madre, su abuela y músicos populares (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Rubén Darío Aguilar, se sintió cautivado por la ejecución de José Inés Tejada al establecerse en Arraiján (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025); mientras que, Minerva Gisela Rangel, revive sus memorias observando a las mujeres mayores bailar en Veracruz, antigua comunidad de Camarón (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025). Carlos Reyes, también destaca la transmisión familiar de la tradición (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025).



Figura 23. (Entrevista a Minerva Rangel; fotografía por Alexander Boutet)

Los entrevistados manifiestan que su relación con la cumbia implica un compromiso activo (participación en conjuntos folclóricos, promoción cultural o ejecución

musical), lo que demuestra una apropiación vivencial y no solo simbólica de la tradición.

Para Malena Rodríguez, la cumbia representa un compromiso heredado de sus padres, mantenido vivo a través del conjunto Arrayán (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025); mientras que, Luis Martín Rodríguez, la asume como misión cultural, promoviendo su difusión en espacios comunitarios y educativos (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández y Carlos Reyes, resaltan la fuerza de la herencia transmitida de generación en generación (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Lauren Castillo, destaca su admiración por los grandes músicos y su participación activa en grupos locales (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Ángela González, reconoce que su acercamiento se dio gracias a la tradición musical de su familia política (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025). Por otro lado, el señor Darío Olivares, asegura estar involucrado en la cumbia desde los 7 años de edad. (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025)



Figura 24. (Entrevista a Rubén Darío Aguilar; fotografía por Alexander Boutet)

La totalidad de los entrevistados, coincide en haber tenido contacto con la cumbia desde edades tempranas (entre los 7 y 14 años en la mayoría de los casos), confirmando su carácter formativo dentro de la identidad arraijaneña.

Los relatos coinciden en que la cumbia ha acompañado a los arraijaneños desde edades tempranas. Algunos, como Minerva Gisela Rangel y Jorge Roberto Zerna, comenzaron entre los siete y ocho años (Rangel, 2025; Zerna, 2025); mientras que otros, como Rubén Darío Aguilar, hablan de más de cuatro décadas de cercanía con esta expresión (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Lauren Castillo, la vive intensamente desde 1973 y, para Malena Rodríguez y Luis Martín Rodríguez, constituye un legado inseparable de toda su vida. Víctor Manuel Reyes la conoció desde los doce años, en una época en que el acordeón aún no formaba parte de estas fiestas. Mientras que, Blas Isaac Hernández, asegura haber crecido con ella en su comunidad. Carlos Reyes y Ángela González, completan la riqueza de experiencias que revelan cómo esta tradición se ha transmitido de generación en generación.

En 8 entrevistas el acordeón es mencionado explícita o implícitamente como elemento determinante en la experiencia personal con la cumbia, ya sea como instrumento ejecutado, admirado o eje de agrupaciones tradicionales.

El músico acordeonista de la Vicerrectoría de Asuntos estudiantiles de la Universidad de Panamá y prominente figura folclórica a nivel nacional, el Arraijaneño, Alexander Berdiales, comenta sobre su vínculo con la cumbia lo siguiente:

“Desde los 14 años ya, yo pertenecía a la agrupación del difunto Luciardo Rodríguez, todo el periodo de mi juventud fue el director de la agrupación folclórica Arrayán”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Un total de 11 de 12 entrevistados (91.7%) asocia el significado de la cumbia arraijaneña con conceptos de identidad, orgullo, herencia o memoria colectiva, reafirmando su valor como símbolo cultural más allá de lo estrictamente musical.

El significado de la cumbia arraijaneña para sus portadores trasciende lo musical y se enraíza en la identidad, la memoria y la vida comunitaria. Para Víctor Manuel Reyes, evocaba alegría y unión en las fiestas patronales (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Lauren Castillo, la recuerda como una de las primeras músicas del pueblo, apreciada por las generaciones mayores (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Rubén Darío Aguilar, la define como un orgullo y mensaje de la tradición y esencia del pueblo de Arraiján (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Luis Martín Rodríguez, la concibe como una expresión de identidad cultural y social que conecta a la comunidad con sus raíces y su historia (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna, representa la cumbia como el “corazón del pueblo” (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025); mientras que, Carlos Reyes, la asocia con la herencia de José Inés Tejada, considerado creador de la cumbia arraijaneña (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández, resalta su valor como forma de identidad y medio de diversión en las celebraciones comunitarias (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025).

4.4 COMUNIDADES QUE BAILAN LA CUMBIA ARRAIJANEÑA



Figura 25. (Entrevista a Luis Martín Rodríguez; fotografía por Alexander Boutet)

El (83.3%) de los entrevistados, identifican al menos cuatro comunidades específicas donde se practica o se practicó la cumbia arraijaneña, destacando una fuerte concentración en Veracruz, Nuevo Emperador, Santa Clara y Arraiján cabecera.

La cumbia arraijaneña ha sido una manifestación cultural presente en diversas comunidades de Arraiján y sus alrededores. Según Víctor Manuel Reyes, la tradición se mantiene gracias a agrupaciones familiares y locales, aunque con el tiempo la participación ha disminuido en algunas zonas, como Veracruz (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). En otros lugares, como Nuevo Emperador, Santa Clara, Huile y Arraiján cabecera, la práctica se mantiene activa. Rubén Darío Aguilar, identifica a Veracruz, Arraiján cabecera, Río Potrero, Santa Clara, Emperador, Huile y Río Congo como las principales localidades donde se baila la cumbia, aunque reconoce que el recuerdo de algunos sitios se ha perdido con los años (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Minerva Gisela Rangel, señala que la práctica se concentraba principalmente en Emperador (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025).

El (75%) de los entrevistados reconoce que la continuidad de la cumbia arraijaneña ha enfrentado transformaciones debido a factores sociales como migración, urbanización y cambios generacionales, aunque señalan que la tradición persiste en comunidades como Burunga, Emperador y San José.

Malena Rodríguez, explica que se hicieron intentos por enseñar la cumbia mediante instructores en diversas comunidades, pero la transmisión no siempre tuvo continuidad (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025). Luis Martín Rodríguez, destaca que, a pesar de los cambios sociales y la migración provocada por la cercanía con la ciudad de Panamá, comunidades como Veracruz, Arraiján cabecera, Burunga, Santa Clara, Emperador y San José han conservado la tradición (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Actualmente, se mantiene viva en Burunga y sus alrededores, así como en actividades familiares en fincas.

La totalidad de los entrevistados, confirma que la cumbia arraijaneña tuvo presencia activa en múltiples comunidades del distrito, incluyendo zonas rurales y urbanas, evidenciando su amplia cobertura territorial y su arraigo colectivo.

Jorge Roberto Zerna, afirma que casi todas las comunidades de Arraiján, incluyendo Nuevo Emperador, Huile, Santa Clara, San José y el casco viejo de Arraiján, han sido espacios donde se ha vivido la esencia de la cumbia arraijaneña (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Carlos Reyes, recuerda haber participado en cumbias nocturnas en Santa Clara, Nuevo Emperador y Veracruz junto a José Inés Tejada y Dimas Reyes, donde la música se extendía hasta el amanecer (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández, aporta que en áreas como Bique y Veracruz la cumbia, también se practicaba regularmente (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025). Lauren Castillo, menciona que los lugares activos incluyen Nuevo Emperador, Cerro Silvestre, Burunga, Arraiján cabecera, Vista Alegre y Palo Diferente, destacando la participación de músicos locales que mantienen viva la tradición (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Ángela González, resalta que la cumbia, también se celebraba en el ámbito familiar, durante carnavales, cumpleaños y reuniones en casas particulares fortaleciendo la cohesión social y la transmisión cultural (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025).



Figura 26. (Parque de Arraiján cabecera, fotografía por Alexander Boutet)

En 8 entrevistas, mencionan que las celebraciones comunitarias como carnavales, fiestas patronales y actividades tradicionales fueron espacios clave donde el acordeón articulaba la ejecución de la cumbia arraijaneña en comunidades como Río Congo, Burunga y Nuevo Emperador.

Alexander Berdiales, comparte lo siguiente:

“Más que todo tenemos en el área de Río Congo, el área de Arraiján centro, lo que era La Polvareda, El Llano, Burunga centro, Burunga 2000, toda esa área es nueva, tenemos Nuevo Emperador, esta región se enmarca mucho porque ahí cuando se celebraban los carnavales, se daban las actividades de los congos por un lado y de las cumbias por otro; en estas áreas nosotros estuvimos tocando las cumbias arraijaneñas”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

4.5 FESTIVIDADES Y EVENTOS COMUNITARIOS ASOCIADOS A LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

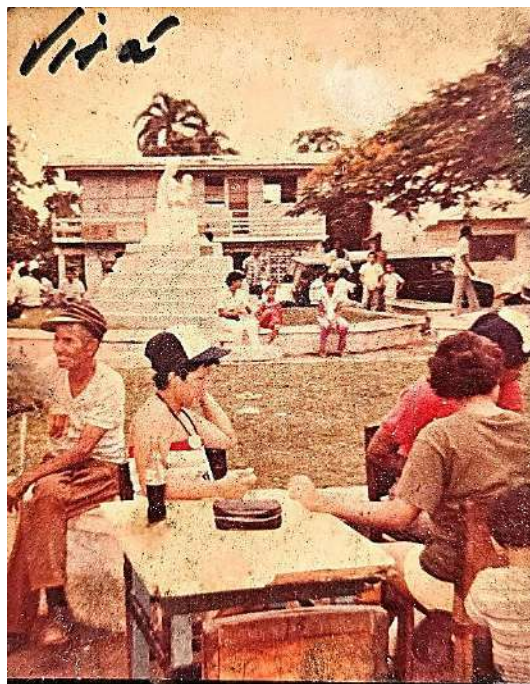


Figura 27. (Parque de Arraiján de antaño; fotografía por Víctor M. Reyes)

De los 12 entrevistados, 11 identifican las fiestas patronales, celebraciones cívicas y festivales tradicionales como los principales escenarios de ejecución de la cumbia arraijaneña, evidenciando su fuerte vínculo con el calendario festivo comunitario.

Víctor Manuel Reyes, indica que esta manifestación musical estaba presente en fiestas patronales, celebraciones del 3 de noviembre, Día de la Madre y la Fiesta del Arroz, donde se lucían lujosas polleras y joyería familiar creando un ambiente de alegría y color (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Rubén Darío Aguilar, coincide en que la Fiesta del Arroz, junto con las cumbias en Emperador, Santa Clara y Nuevo Emperador, fueron espacios destacados para la práctica de esta danza, promovida por grupos locales como “Alma de la Cumbia” (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Minerva Gisela Rangel, menciona que la cumbia, también se ejecutaba durante aniversarios de corregimientos como Veracruz y Arraiján (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025). Malena Rodríguez, añade que, aunque algunas fechas carecían de festivales oficiales, el conjunto Arrayán ha participado durante más de cinco décadas en eventos nacionales como el Festival Nacional de la Mejorana en Guararé (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).



Figura 28. (Terreno donde se ubicaba el árbol de las cumbias en el corregimiento de Veracruz; fotografía por Alexander Boutet)

Los entrevistados señalan que las celebraciones cumbieras se realizaban en espacios abiertos como plazas, terrenos de tierra y parques, reforzando el carácter popular y participativo de la tradición desde al menos la década de 1930.

En Veracruz, antiguo pueblo de Camarón, según el testimonio de Darío Olivares los eventos se realizaban en espacios abiertos, como la placita o terrenos de tierra, donde se colocaban y las personas bailaban directamente sobre el piso de tierra, lo que impregnaba de autenticidad la experiencia, los eventos cumbieros se vinculaban con festividades religiosas y patronales, como la Virgen del Carmen, el Día de la Cruz y las celebraciones del 3 de noviembre, consolidándose como momentos de cohesión social y recreación comunitaria, esta práctica cultural se remonta, al menos, a la década de 1930, cuando la comunidad contaba con solo unas pocas casas y la cumbia ya formaba parte integral de la vida cotidiana y festiva de sus habitantes, Darío, sobre esa vivencia menciona lo siguiente:

“Bailaban cumbia, mi tío Joaquín, mi abuela Tomasa, los Nísperos, los Jirones, los Magallones, que eran los músicos más cercanos, los Ponce, los Fuentes; pero vivíamos distantes, solamente nos encontrábamos todos para las fiestas” (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).



Figura 29. (La Placita, corregimiento de Veracruz; fotografía por Alexander Boutet)

En 9 de 12 testimonios, se menciona la participación activa de familias completas de cantantes, bailadores y acordeonistas, lo que demuestra que la cumbia arrajaneña funcionaba como práctica intergeneracional donde el acordeón ocupaba un rol central en la animación festiva.

Víctor Manuel Reyes, sobre sus vivencias relata lo siguiente:

Mi mamá y mi abuela Fernanda Saldaña, ellas eran cantantes, bailadoras; la señora Benigna, la señora Marcelina Cañizales, Josefita Mototo, ellas eran cantantes, entonces los que tocaban acordeón, bueno, casi todos sabían tocar acordeón y tambores, Maximino, Chivo León, toda esa gente estaba metida ahí, el primero que llegaba ponía el aparato a tocar. (Reyes,V.M., comunicación personal,19/07/2025)



Figura 30. (Pobladores de antaño en Arraiján; fotografía por Víctor M. Reyes)

Luis Martín Rodríguez, subraya la presencia de la cumbia en festividades religiosas, como el aniversario del distrito el 12 de septiembre y las celebraciones de San Nicolás de Bari y la Inmaculada Concepción, así como en actividades sociales y familiares (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna y Carlos Reyes, destacan ferias, cumpleaños y eventos comunitarios destinados a recaudar fondos, donde la cumbia funcionaba como un elemento

central de participación y disfrute (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández y Lauren Castillo, resaltan que la cumbia, también se vinculaba con carnavales y fiestas patronales en el parque de San Nicolás de Bari (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).



Figura 31 (Palma donde bailaban las cumbias; fotografía por Víctor M. Reyes)

En 7 de 12 testimonios, se destaca que las actividades comunitarias con fines de recaudación o celebración tradicional (matanzas, semanas campesinas, carnavales) incluían obligatoriamente la ejecución de cumbias, reafirmando el papel del acordeón como instrumento indispensable en estos encuentros colectivos.

Alexander Berdiales, sobre estas actividades comenta lo siguiente:

“En sí, había muchas festividades que se daban anteriormente como la semana del campesino, la semana del maíz, pero después fue connotando una situación de que hacían unas actividades que eran las matanzas y en base a estas recogían dinero de mucha gente para poder realizar otras, así

aprovechaban y contrataban siempre las cumbias, generalmente eso antes se hacía en lugares abiertos, parques y canchas para poder que la gente tuviera el ruedo grande y pudiera participar en la cumbia. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025)

4.6 CARACTERÍSTICAS DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

83.3% de los entrevistados reconoce que los movimientos de la danza (uso del pie plano y desplazamiento contrario a las manecillas del reloj) constituyen un rasgo distintivo frente a otras variantes como la de La Chorrera.

La cumbia arraijaneña se distingue por una serie de elementos únicos que la diferencian de otras variantes dentro del contexto panameño. Entre sus características más sobresalientes se encuentran los movimientos específicos de la danza, como el uso del pie plano y el desplazamiento en sentido contrario a las manecillas del reloj, lo que la diferencia notablemente de la cumbia de La Chorrera, cuyos movimientos son más rápidos y lineales (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).



Figura 32. (Compartir de cumbia arraijaneña; fotografía por Alexander Boutet)

El 91.7% destaca que, a nivel emocional y comunitario, la cumbia arraijaneña se caracteriza por su alegría, colectividad y espontaneidad, pues se vive dentro de la comunidad en reuniones, bailes y cantos a coro, más allá de presentaciones escénicas (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). No se trata de bailes estilizados ni coreografías rígidas, sino de una expresión colectiva que incluye canto, movimientos suaves y distintivos que refuerzan su identidad (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

El 75% de los entrevistados señala que, en lo musical, la cumbia arraijaneña se caracteriza por ritmos más suaves y lentos, con matices que permiten bailar con mayor fluidez y reflejan la vivencia de la comunidad (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Aunque algunas versiones modernas pueden alterar la interpretación, la letra y la música conservan un arraigo local y autenticidad (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

El 100% de los entrevistados coincide en que el acordeón desempeña un papel central, marcando los cambios de ritmo y guiando la coreografía de la danza. Sus frases y cruces permiten expresar alegría, movimiento y pausas necesarias para la interpretación colectiva, siendo un recurso melódico fundamental que distingue a la cumbia arraijaneña de otras variantes panameñas (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

4.7 AGRUPACIONES QUE EJECUTAN LA CUMBIA ARRAIJANEÑA:

Actualmente El 83.3% de los entrevistados reconoce que la cumbia arraijaneña se mantiene principalmente a través de agrupaciones históricas y nuevos conjuntos que incluyen esta tradición en su repertorio. Destaca el conjunto folclórico Arrayán, dirigido actualmente por Malena Rodríguez, con más de 56 años de trayectoria (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025).



Figura 33. (Foto grupal, conjunto folclórico Arrayán, 2024)

El 75% de las personas entrevistadas identifican al conjunto folclórico Arrayán como la agrupación más representativa en la preservación histórica y escénica de la cumbia arraijaneña.

El conjunto folclórico Arrayán, es una destacada agrupación dedicada a la preservación, promoción y difusión del folclor arraijaneño. Fundado por el profesor Adolfo Amaya el 6 de junio de 1969, con un profundo respeto por las tradiciones culturales de la comunidad, Arrayán, ha forjado una sólida trayectoria que trasciende fronteras, llevando con orgullo la música, la danza y la vestimenta típica del distrito de Arraiján a escenarios tanto nacionales como internacionales. (Ma Rodríguez, 2021)

A partir de 1973 asume la dirección el profesor Adalberto Luciardo Rodríguez Rosales (q. e. p. d.), como subdirectora Matilde Severina Rodríguez; la instrucción estuvo a cargo de María Elena Rodríguez. Cabe resaltar que el acordeonista de esta agrupación en sus inicios fue nada más y nada menos que el padre de la cumbia arraijaneña, Don José Inés Tejada.



Figura 34. (Recorte de periódico de antaño sobre el conjunto Arrayán. Conjunto folclórico Arrayán, 2024)

El 60% de los entrevistados señala que su formación musical o folclórica estuvo vinculada directa o indirectamente a miembros históricos del conjunto Arrayán y al legado de sus acordeonistas.

El profesor, Alexander Berdiales, comenta sobre su experiencia como miembro del conjunto Arrayan lo siguiente:

“La realidad es que la idoneidad que tengo yo como músico y folclorista, fueron mis primeros pasos, fue donde yo prácticamente comencé en lo que fue el

ente folclórico y aprendí con el señor Luciardo, la señora Severina y con el difunto, José Inés tejada, que era el acordeonista del grupo, y para mí eso ha sido lo que marcó la parte del ente folclórico durante todo este periodo que hemos estado en folclor y bailes”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).



Figura 35. (Adalberto Luciardo Rodríguez, ejecutando tambor. Conjunto folclórico Arrayán, 2024)

La Mayoría de los entrevistados destaca que la proyección nacional e internacional de las agrupaciones ha fortalecido el reconocimiento de la cumbia arraijaneña como expresión identitaria del distrito.

A lo largo de los años, el conjunto ha representado dignamente a su comunidad y a la nación en festivales culturales en países como, El Salvador y Costa Rica, encuentros de danza folclórica y actividades protocolares, ferias, concursos, entre

otros, consolidándose como un referente de la cumbia panameña y las modalidades de la provincia de Panamá Oeste. La agrupación se caracteriza por la presentación de las danzas y ejecuciones musicales de una manera tradicional.

Esta agrupación, además, cuenta con una larga historia de participación en el Festival Nacional de la Mejorana, que se realiza anualmente en el distrito de Guararé, provincia de Los Santos, en el marco de la fiesta religiosa en honor a la Virgen de las Mercedes, por primera vez en el año 1970, la agrupación participó de un programa de televisión del canal 4 que era dirigido por la profesora, Dora Pérez de Zárate, quien extendió la invitación a esta agrupación y desde entonces lleva la cultura arraijaneña y su cumbia a los estratos más altos del folclor. Esta agrupación ha obtenido en dos ocasiones (2017 - 2025) el primer lugar del concurso de Danzas Folclóricas Lorenzo “Lencho” Vergara del Festival Nacional de La Mejorana, donde engalanaron el escenario al ritmo de la cumbia arraijaneña, compitiendo con otras expresiones regionales de todas partes del país.

Alexander Berdiales, sobre su participación con la agrupación comenta:

“Una de las cosas más importantes que me han marcado a mí fue el aprendizaje que tuve con el señor Luciaro Rodríguez y Severina, porque hoy en día llevar un grupo folclórico donde las agrupaciones a nivel nacional, participan y quedan en primer lugar, significa que estamos haciendo un gran trabajo para que el distrito no quede huérfano de una entidad folclórica, una idoneidad en la cual diga esto es de Arraiján”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).



Figura 36. (Participación del conjunto folclórico Arrayán en el Festival Nacional de la Mejorana. Conjunto folclórico Arrayán, 2025)

El 100% coincide en que la presencia de las agrupaciones en los corregimientos del distrito ha sido clave para la transmisión intergeneracional de la cumbia arraijaneña.

El profesor Adalberto sobre su presencia a lo largo y ancho del distrito menciona lo siguiente:

“A Nivel de distrito, hemos bailado en todos los corregimientos de Arraiján”.
(Ma Rodríguez, 2021).

La agrupación recibía siempre invitaciones de parte de las autoridades para participar de las distintas actividades de las históricas comunidades, estas giras, como comenta el profesor, fueron de gran ayuda para ampliar ese aprendizaje sobre la cumbia a través de la experiencias y vivencias que exponían las personas mayores de estos pueblos que bailaban la cumbia junto a ellos. (Ma Rodríguez, 2021).

Su compromiso con la identidad cultural se refleja en cada presentación, donde el zapateo firme, los acordes del acordeón y la elegancia de las polleras dan vida a la historia y el sentir de este pueblo. (Ma Rodríguez, 2021).

Con pasión, disciplina y un fuerte sentido de pertenencia, Arrayán, continúa cosechando reconocimientos, uniendo generaciones y dejando en alto el nombre de Arraiján y de Panamá Oeste. (Ma Rodríguez, 2021).



Figura 37. (Cumbia arraijaneña en Nuevo Emperador. Pérez, 2024)

Otras agrupaciones locales son las de Alfonso Blades, Blas Hernández, Erick Mojica y otros grupos folclóricos de Arraiján, que suman más de 40, aunque no todas ejecutan la cumbia de manera auténtica (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025).

4.8 MOVIMIENTOS CORPORALES CARACTERÍSTICOS:

El 75% de los entrevistados reconoce el uso del pie plano, la cadencia, movimientos de cadera y coqueteo entre las parejas como rasgos distintivos del baile de la cumbia arraijaneña. Los hombres suelen realizar movimientos libres y acompañar los pasos con gestos, mientras que las mujeres ejecutan la cadencia de manera elegante y espontánea, siempre en armonía con el ritmo del conjunto (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Rangel, M.G., comunicación personal, 15/07/2025).

8 de 12 entrevistados señalan que la práctica tradicional se desarrollaba como experiencia comunitaria integrada, donde música y danza eran inseparables del entorno social.

En la antigua comunidad de Camarón, hoy conocida como Veracruz, la cumbia se desarrollaba como una manifestación profundamente comunitaria, donde la música, el baile y la interacción social estaban íntimamente ligados (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).

Es importante resaltar que 9 entrevistados destacan que el baile, caracterizado por giros rápidos y movimientos espontáneos entre hombres y mujeres, se realizaba alrededor de los músicos, quienes ocupaban el centro del círculo. Esta dinámica enfatizaba la participación colectiva y la espontaneidad de los asistentes, quienes seguían el ritmo marcado por el tambor y el acordeón (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).

Unos 9 entrevistados afirman que la estructura coreográfica tradicional se mantiene definida y no depende de variaciones individuales del acordeonista. Sin embargo, algunas agrupaciones pueden estilizarla levemente, pero el baile auténtico sigue los patrones establecidos (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025; Castillo, L., comunicación personal, 12/07/2025).

4.9 APRENDIZAJE Y PRESERVACIÓN:

El estilo tradicional se aprende principalmente por observación y práctica, siguiendo la ejecución de músicos y bailarines experimentados. Se complementa con la enseñanza de maestros y folcloristas que conocen los movimientos y cambios coreográficos originales (Reyes, V.M., comunicación personal, 19/07/2025; Castillo, L., comunicación personal, 12/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

Los entrevistados consideran que la preservación fiel del estilo tradicional es fundamental para mantener la identidad cultural de Arraiján, aunque algunos reconocen que no siempre se le da la importancia suficiente y existen adaptaciones

contemporáneas (Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025; Rangel, M.G., comunicación personal, 15/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

4.10 ADAPTACIÓN AL ACORDEÓN Y CAMBIOS MUSICALES:

El 100% de los entrevistados coincide en que la coreografía se adapta al ritmo y cambios del acordeón, así como a la caja, churuca y otros instrumentos que señalan los cambios de la pieza. Estos cambios indican pausas, giros, inversión de sentido y la entrada o salida de parejas, permitiendo que el baile se sincronice con la música de manera espontánea y colectiva (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

4.11 VESTUARIO TRADICIONAL

Los entrevistados reconocen que el vestuario asociado a la cumbia arraijaneña refleja la indumentaria tradicional de trabajo (faena), vinculada a la vida cotidiana del campesinado local.

- **Hombres**

Los varones vestían la coleta, una camisa elaborada con manta sucia, material reutilizado de los sacos de harina, pantalón de diablo fuerte y sombrero. En la actualidad se utilizan cutarras, pero en épocas pasadas según el profesor Rodríguez, acontecía lo siguiente:

“Antes no se usaban cutarras, se bailaba con pie plano (descalzo)” (Ma Rodríguez, 2021).

También, señala que, durante la época de su abuelo, las personas solían andar descalzas para realizar sus actividades cotidianas. Con la llegada de los vehículos y la apertura de caminos, se comenzó a reutilizar material de llantas para la fabricación artesanal de calzado. (Ma Rodríguez, 2021).

- **Mujeres**

Las damas utilizaban una basquiña de una sola tonalidad, con falda larga hasta los tobillos, acorde al modo de vestir cotidiano de las mujeres de antaño. El cabello era peinado en dos moños adornados con flores naturales, como el “papo”, una flor silvestre muy abundante en la región (Ma Rodríguez, 2021).

4.12 EL ACORDEÓN Y LOS EXPONENTES HISTÓRICOS DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

Los entrevistados reconocen que el desarrollo y permanencia de la cumbia arraijanena han sido posibles gracias al legado de músicos y maestros del acordeón, muchos de los cuales han transmitido sus conocimientos de forma oral, dentro del seno familiar o en contextos comunitarios. Estas figuras, en su mayoría autodidactas, no solo han perfeccionado la técnica interpretativa, también, han cultivado un repertorio propio, nutrido por las vivencias locales y las celebraciones tradicionales.



Figura 38. (Mural de José Inés Tejada. Fotografía por Alexander Boutet)

El 100% coincide en que el acordeón se consolidó como un elemento central de la cumbia arraijaneña desde la década de 1940, marcando un hito en la identidad musical de Arraiján. Diversos testimonios coinciden en señalar que músicos como, José Inés Tejada y Mingo, fueron de los primeros en tocar y difundir el instrumento, aunque se desconoce con certeza quién lo introdujo en las comunidades (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

JOSÉ INÉS TEJADA

El 83.3% identifica a José Inés Tejada como figura clave en la consolidación técnica y estilística del acordeón dentro de la cumbia arraijaneña

Nació el 20 de abril de 1923 en Río Potrero de Arraiján, se casó con la señora Josefa Sánchez de Tejada y de esta unión nacieron 5 hijos. Desde 1946 se mudó a la calle Juan Demóstenes Arosemena en Arraiján cabecera. Su influencia para ser acordeonista, deviene de sus tíos maternos: Clemente Rodríguez, Fidel Rodríguez, Manuel Rodríguez y Julián Rodríguez, todos ejecutantes del acordeón; tuvo la oportunidad de que su tío paterno, Modesto Tejada, le diera unas clases sobre la ejecución del instrumento. José Inés Tejada, se convirtió en un referente clave, enseñando a otros músicos y transmitiendo la técnica que definiría el estilo característico de la cumbia local, consolidando al acordeón como instrumento imprescindible en los conjuntos musicales (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025; Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

Sobre la presencia del acordeón en la comunidad, Alexander Berdiales, comenta lo siguiente:

“Nosotros tenemos que recordar que los primeros acordeones que teníamos en la comunidad se hablaba mucho según mis investigaciones que estos acordeones llegaban cuando los sacerdotes tenían actividades, llegaban poco a poco enseñanzas musicales a la parte de pueblo, estos acordeones pudieron estar llegando aproximadamente en los años 40”. (Alexander, B., comunicación personal, 16 de octubre de 2025)

Desde su llegada, el acordeón se hizo presente en múltiples espacios comunitarios y celebraciones, convirtiéndose en un elemento fijo que determinaba el ritmo y la ejecución de la cumbia. En lugares como Cerro Silvestre y Bique, algunos músicos prestaban el acordeón para eventos sociales, evidenciando su papel central en la vida festiva del distrito desde los años 60 (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025). Esta constante presencia permitió diferenciar la cumbia de Arraiján de otras variantes regionales, como la cumbia chorrerana, estableciendo un estilo propio y reconocible (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).



Figura 39. (Dimas Reyes. Fotografía por Víctor Manuel Reyes)

Entre los máximos exponentes históricos destacan José Inés Tejada, Dimas Reyes, Camacho Rodríguez y Alfredo Matos, quienes consolidaron la ejecución del acordeón y definieron la cadencia pausada que caracteriza al género (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Previamente, Feliciano Rodríguez, ya interpretaba cumbias en Arraiján cabecera evidenciando que la tradición local del acordeón tenía raíces anteriores a la llegada de José Inés (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Algunos músicos, como Camacho Rodríguez, se caracterizaban por un estilo particular que incorporaba letras jocosas e irreverentes, generando anécdotas memorables que reflejaban la relación entre música y vida cotidiana. Víctor Manuel Reyes relata lo siguiente:

“Modesto Tejada, también tocaba acordeón; sí, lo conocí en Palo Diferente, hacían cumbias allá, donde Rufina Parra, que era la mamá de Bambino Sánchez, entonces Alfredo Matos le gustaba mucho eso, la mamá de Alfredo vivía cerca de la aduana”.

Además, comenta sobre una emblemática agrupación lo siguiente:

“Los tres mingos: Eusebio, José Inés y Mingo; entonces la hermana era Ramona, Margarita, María y Nabito el curandero” (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Aquí acompañaron a sus tíos a diversas presentaciones a lo largo de la región de Panamá Oeste donde se ejecutaban las cumbias, así conocieron a los ejecutantes del acordeón como Félix Amor de Chorrera y Romualdo Gutiérrez de Río Congo.



Figura 40. (Entrevista a Alexander Berdiales; fotografía por Alexander Boutet)

El legado de estos exponentes se mantiene vivo gracias a músicos contemporáneos como Joel Pineda, Javier Barrios y Alexander Berdiales, quien aprendió directamente de José Inés Tejada y buscan preservar la cadencia, el estilo y la esencia tradicional de la cumbia. Sin embargo, la interpretación del acordeón requiere adaptación y práctica, ya que, la velocidad y estilo del instrumentista influyen directamente en la ejecución del conjunto (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

Alexander Berdiales, sobre las máximas figuras del acordeón comenta lo siguiente:

“En Arraiján uno de los que tenemos que recordar que nos dio toda la vida en esta exposición musical, el difunto José Inés tejada, por otro lado, tenemos a Dimas Reyes que, también compartió esta actividad, Dimas Reyes y mi persona eran los que tocábamos las cumbias en Arraiján” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Asimismo, figuras como Adolfo Amaya, seguido por Luciaro Rodríguez y su esposa Severina de Rodríguez, jugaron un papel crucial en la promoción de la cumbia a nivel local e internacional a través del conjunto folclórico asegurando que la tradición se mantuviera viva y se transmitiera a nuevas generaciones (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

De igual manera, es importante resaltar a aquellos músicos presentes en los poblados como el acordeonista del pueblo de Camarón (hoy Veracruz) José Dolores Olivares, mejor conocido como “Dolorito”; Lalo Díaz, Arquimedes Magallón y en el poblado de San Vicente de Bique, Blas Hernández, padre. Ángela González, relata que en Bique había un señor llamado Isidro Gutiérrez, ejecutante de acordeón que prestaba un acordeón de dos filas para que los jóvenes aprendieran (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025).

El acordeón se consolidaba como el instrumento central de la cumbia, complementado por la caja, el tambor y el rayo de lata con músicos que turnaban su interpretación para mantener la música continua durante horas, incluso hasta altas horas de la madrugada (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025). Los

acordeonistas, entre los que se encontraban Felipe “Ñato” y José Dolores Olivares “Dolorito”, eran figuras reconocidas y respetadas por su habilidad, humor y capacidad de animar los eventos (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).

Históricamente, figuras como José Inés Tejada y su familia fueron pilares en la difusión de la cumbia, enseñando a nuevos músicos como Ñato Califa y apoyando a generaciones posteriores. Otros exponentes incluyen a Dimas Reyes, Alexander Berdiales, la familia Meloni en Burunga y Pedro Olivares en Palo Diferente, quienes han contribuido a preservar la tradición musical y dancística. En la generación más reciente destacan jóvenes como Joel Pineda, Javier Barrios y miembros de la familia Rodríguez Romero, continuadores del legado de Adalberto Luciaro Rodríguez y su esposa Severina, así como de María Elena Rodríguez, quienes promovieron activamente la cumbia arraijaneña (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19/07/2025).

El acordeonista es custodio del patrimonio cultural intangible y referente fundamental en la identidad musical arraijaneña. A través de su ejecución musical, estos músicos resguardan una tradición que no se encuentra formalmente documentada en su totalidad y que corre el riesgo de desvanecerse ante el avance de otras tendencias más comerciales o globalizadas. Han marcado una pauta en la historia musical de Arraiján, aportando composiciones originales, adaptaciones y estilos particulares que reflejan su entorno y cosmovisión. Estos intérpretes se han convertido, además, en referentes culturales.

4.13 INFLUENCIA DEL ESTILO DEL ACORDEONISTA EN LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

El 100% afirma que el estilo y la ejecución del acordeonista tienen un papel determinante en la interpretación musical y en el desarrollo del baile dentro de la cumbia arraijaneña. La forma en que el acordeonista lleva el ritmo, la métrica y la cadencia influye directamente en cómo los demás músicos se acoplan y cómo los bailarines perciben la música, según lo expresan Jorge Roberto Zerna, Carlos Reyes y Blas Isaac Hernández (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de

2025; Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025).

Factores como la técnica, el dominio de las piezas, la velocidad de ejecución y el sentimiento que se imprime al instrumento modifican la experiencia de la cumbia. Algunos acordeonistas tocan más rápido o con mayor alegría, mientras que otros mantienen un estilo pausado y cadente, característico del ritmo tradicional de Arraiján, tal como lo señalan Minerva Gisela Rangel y Luis Martín Rodríguez (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Sobre este tema, Alexander Berdiales, comenta lo siguiente:

“Cada músico tiene su estilo y es verdad las cumbias pueden ser tocadas por cualquier músico, pero siguiendo el mismo patrón como debe ser dominante de cada cumbia” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Aunque en Arraiján la secuencia básica del toque se mantiene, los músicos históricos como José Inés Tejada y Dimas Reyes introdujeron variaciones sutiles: José Inés, más tradicional y pausado, y Dimas Reyes incorporando ocasionalmente influencias del estilo colombiano, demostrando que pequeñas diferencias en la interpretación podían alterar la percepción del ritmo sin desvirtuar la esencia del género, como recuerda Rubén Darío Aguilar (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

4.14 CARACTERÍSTICAS DE UN ACORDEONISTA EN LA CUMBIA ARRAIJANEÑA



Figura 41. (Entrevista a Lauren Castillo; fotografía por Alexander Boutet)

Para interpretar correctamente la cumbia arraijaneña, 8 de los entrevistados consideran que un acordeonista debe reunir conocimientos técnicos, sensibilidad musical y apego a la tradición. Es fundamental que conozca completamente las cumbias, desde la entrada hasta la salida, incluyendo ritmo, tonalidades, matices y velocidad, según indican Jorge Roberto Zerna, Lauren Castillo y Rubén Darío Aguilar (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

El 60% de los entrevistados considera que el músico debe tener formación musical o al menos nociones básicas de teoría, como manejo de tonalidades mayores y menores, frases musicales y correcta ejecución de los acordes. También, es importante que estudie la historia del género y se inspire en los grandes exponentes, grabando y practicando las piezas hasta dominar los sonidos característicos, como señalan Lauren Castillo y Blas Isaac Hernández (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025).

La pasión por la cumbia y el gusto por el instrumento son esenciales; un acordeonista que no sienta afinidad por el estilo arraijaneño no podrá transmitir su esencia, según Carlos Reyes y Minerva Gisela Rangel (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025). El aprendizaje puede ser tanto empírico como formal, tal como ocurrió con músicos históricos que desarrollaron su técnica escuchando a otros y experimentando con el instrumento, como recuerda Víctor Manuel Reyes (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Finalmente, un acordeonista debe elegir un acordeón adecuado, con un tono fiel al estilo tradicional, que permita reproducir los acordes y el registro característico de la cumbia arraijaneña, asegurando que la interpretación mantenga la autenticidad del ritmo y la conexión con la tradición de la comunidad, según indica Luis Martín Rodríguez (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Alexander Berdiales aporta el siguiente consejo:

“Es bueno que se investigue, se pegue bien el oído cuando se está aprendiendo y otra cosa muy importante, que al cumbiambero tiene que gustarle la cumbia, tiene que estudiar las cumbias, tiene que vivir las cumbias y escuchar las cumbias” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

4.15 DIFERENCIAS EN LA EJECUCIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA: CORREGIMIENTOS Y COMPARACIÓN HISTÓRICA

90 % de los testimonios recabados indican que, en general, la ejecución de la cumbia arraijaneña se mantiene uniforme entre los distintos corregimientos de Arraiján. Víctor Manuel Reyes, Blas Isaac Hernández, Carlos Reyes y Rubén Darío Aguilar, coinciden en que no existen diferencias notables en el estilo y que la interpretación se mantiene constante a lo largo del distrito (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Aguilar, R.D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Minerva Gisela

Rangel, menciona que en Veracruz la ejecución era más sencilla, debido al estilo particular de los músicos locales (Rangel, M.G., comunicación personal, 15 de julio de 2025), mientras que Lauren Castillo, enfatiza que mantiene la misma ejecución, aunque toque en diferentes corregimientos (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Algunos entrevistados señalan variaciones menores. Malena Rodríguez, indica que algunos músicos tocan más rápido o incluyen otros instrumentos, lo que altera ligeramente la sensación de la cumbia sin afectar su esencia (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025). Luis Martín Rodríguez, agrega que la uniformidad se conserva gracias al apoyo mutuo de los promotores de la cumbia y la transmisión de las festividades de manera tradicional (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna, puntualiza que las diferencias observadas suelen limitarse a errores de digitación de algunos acordeonistas, mientras que la cumbia se interpreta de manera similar en todos los pueblos (Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025).



Figura 42. (Entrevista a Blas Hernández y Ángela González; fotografía por Alexander Boutet)

Al comparar la ejecución actual con la del siglo pasado, los testimonios muestran diversidad de percepciones. Víctor Manuel Reyes y Jorge Roberto Zerna, consideran que la cumbia se ha mantenido prácticamente igual, conservando su estilo original (Reyes, V.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12 de julio de 2025). No obstante, Malena Rodríguez, resalta que el carácter comunitario ha cambiado con la modernización y comercialización de las fiestas, aunque la esencia sigue presente (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025). Lauren Castillo, observa que los músicos más jóvenes cometen errores en la ejecución, evidenciando ciertos cambios en la técnica (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

70.8% (8 de 12 entrevistados) señala diferencias entre la ejecución del pasado y la actual, principalmente en la velocidad del ritmo y en el grado de vinculación comunitaria, mientras que el 29.2% (4 de 12 entrevistados) sostiene que el estilo se mantiene prácticamente intacto

Blas Isaac Hernández, destaca que el ritmo era más lento en el pasado, permitiendo que las personas vivieran con mayor intensidad cada ejecución, mientras que actualmente el ritmo es más rápido (Hernández, B.I., comunicación personal, 18 de julio de 2025). Luis Martín Rodríguez, indica que algunos músicos desconocen ciertas cumbias de Arraiján y pueden interpretarlas de manera diferente, aunque los cumbieros tradicionales continúan ejecutando las originales (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Carlos Reyes, enfatiza que la diferencia principal radica en la originalidad y el vínculo con la vida cotidiana, pues muchas cumbias surgieron de experiencias locales y de vivencias comunitarias, un valor cultural y social que hoy se conserva parcialmente (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

El 100% coincide en que, pese a que existen variaciones menores entre músicos y generaciones, la cumbia arraijaneña ha logrado mantener su esencia, ritmo y carácter distintivo, tanto en los distintos corregimientos de Arraiján como a lo largo del tiempo.

4.16 ACORDEONES UTILIZADOS PARA LA EJECUCIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

El acordeón utilizado en la cumbia arraijaneña es principalmente de la marca Hohner, modelo Corona III, afinado en Sol-Do-Fa (G-C-F). Esta tonalidad es la más característica para la interpretación de este estilo musical (Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025; Castillo, L., comunicación personal, 12/07/2025).

Alexander Berdiales, comenta lo siguiente:

“Generalmente estas cumbias se tocaban en acordeones de tonalidad SOL-DO-FA usando la línea del centro en DO o RE por lo general siempre se tocaba en estos acordeones o en estas tonalidades”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).



Figura 43. (Antiguo acordeón del grupo Arrayán utilizado por José Inés Tejada; fotografía por Alexander Boutet)

Sin embargo, se tiene conocimiento de acordeones más primitivos como el del señor Arquimedes Magallón y José Dolores Olivares, quienes ejecutaban la cumbia en Veracruz antigua comunidad de Camarón, un acordeón diatónico de dos filas que data de principios del siglo XX.

Su hijo, Darío Olivares, relata lo siguiente:

“Los acordeones de ahora, son más modernos, tenían varias teclas, acordeón de dos filas y todos con un acordeón tocaban cumbia, descansaba uno y seguía el otro, tiro y tiro que los gallos cantaban a las 3 de la mañana eso lo recuerdo bien”. (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).



Figura 44. (Acordeón de dos hileras del señor Arquimedes Magallón utilizado en la cumbia del corregimiento de Veracruz antigua comunidad de Camarón; fotografía aportada por Ángel Fletes)

Alexander Berdiales, comenta sobre las características de los primeros acordeones en el distrito, lo siguiente:

“Solo tenían dos hileras, no habían de tres hileras, estos acordeones Hohner alemanes llegaron en los años 70, pero las cumbias se tocaban con acordeones de dos hileras”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Se pueden encontrar otras marcas de fabricantes de acordeones presentes en el distrito como el acordeón modelo PARROT del señor Blas Hernández, padre (q. e. p. d.) conservado por su familia.



Figura 45. (Acordeón del señor Blas Hernández, padre, utilizado en las ejecuciones de la comunidad de Bique; fotografía tomada por Alexander Boutet)

Cabe resaltar la presencia del acordeón como se evidencia en el marco teórico. Muchos de estos instrumentos ya estaban presentes en el istmo desde la década de 1850, por lo que su presencia en los poblados se ve evidenciada, pero como es de conocimiento el instrumento se popularizó en todo el país en la década de 1940.

4.17 INSTRUMENTOS QUE ACOMPAÑAN TRADICIONALMENTE AL ACORDEÓN EN LA EJECUCIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA



Figura 46. (Ejecución de cumbia Arraijaneña; fotografía por Alexander Boutet)

El acompañamiento instrumental es un elemento clave que fortalece la estructura musical de la cumbia. El acordeón se acompaña tradicionalmente con los siguientes instrumentos:

1. **Tambor cumbiero**
2. **Cajona cumbiera**
3. **Churuca de calabazo**

Por otro lado, la voz, aporta color y riqueza adicional (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

Alexander Berdiales, aporta lo siguiente:

“Para que sea cumbia regional tiene que ser el cumbiambero, un tambor de la boca más ancha, la caja de cumbia que es más grande, las maracas, las churucas, el acordeón y las voces para acompañar todo lo que es la melodía en la cumbia” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).



Figura 47. (Tambor de confección artesanal de la comunidad de Bique; fotografía por Alexander Boutet)

Cabe resaltar la ejecución en Veracruz, antigua comunidad de Camarón; según el testimonio de Darío Olivares, los instrumentos tradicionales utilizados eran confeccionados de madera de balsa, estos eran el tambor, la tambora, maracas o un característico rayo de coco confeccionado con latas de aceite. Darío Olivares sobre la ejecución de la cumbia y sus actores menciona lo siguiente:

“Mi papá, José Dolores Olivares” Dolorito” (acordeón), el señor Lalo Díaz (acordeón), Nemesio Amaya (tambora), Candelario Magallón (tambor) ellos hacían tambores, mi abuelo los hacía, tomaban la madera de balsa y cuero de venado o zaino. (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).

El uso de las maracas en la ejecución de la cumbia del distrito de Arraiján es muy poco utilizado por la mayoría de agrupaciones, ya que, tradicionalmente predomina el uso de la churuca de calabaza. Alexander Berdiales, sobre este tema aporta lo siguiente:

“En Arraiján se utilizan más las churucas; en Chorrera sí se usan más las maracas” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).



Figura 48. (El Profesor Adalberto Luciaro Rodríguez afinando un tambor. Pérez Sánchez, 2019)

4.18 FORMA DE EJECUCIÓN DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA



Figura 49. (Jorge Roberto Zerna, ejecutando tambor; fotografía por Alexander Boutet)

El 100% de los entrevistados afirma que el acordeón es el patrón dominante de la ejecución, siendo el instrumento que define la entrada, estructura y cambios musicales dentro de la cumbia arraijaneña.

Alexander Berdiales, sobre el papel esencial del acordeón en la ejecución de la cumbia arraijaneña, comenta lo siguiente:

“Es el patrón dominante musical de esta clase de actividad en la cual él enmarca todo lo que es la melodía en sí, principalmente que se toca y se canta. Para poder que sea cumbia, tiene que estar el acordeón, la caja de cumbia y el cambiadero, pero el acordeón es la parte principal de toda esta actividad de la cumbia” (Alexander, B., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

En la ejecución de la cumbia arraijaneña cada instrumento tiene un rol específico:

1. El acordeón inicia en solitario los primeros compases.
2. La cajona marca el inicio de la percusión con tres golpes marcando el patrón rítmico característico con algunos motivos rítmicos de adorno.
3. El tambor en secuencia marca con varios golpes antes de entrar en el patrón rítmico.
4. La churuca entra junto al tambor complementando la textura musical.

La entrada simultánea y coordinada de estos elementos crea un flujo musical coherente, permitiendo que los bailarines sigan los cambios del acordeón y ajusten sus movimientos de acuerdo con los ritmos de cada instrumento (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Castillo, L., comunicación personal, 12/07/2025).

Esto se pudo analizar al escuchar los audios de cumbia arraijaneña, ejecutada por el señor José Inés Tejada, donde se aprecia ese matiz único y característico de acompañamiento.

La interacción entre música y danza es fundamental. El acordeón no solo marca los cambios de ritmo y melodía, también, define la estructura de la coreografía, que incluye giros, círculos y pasos específicos de la cumbia. La cadencia del acordeón, junto con la percusión, determina el movimiento de los bailarines, especialmente la cadera y la cintura, y facilita la improvisación controlada dentro de la tradición. Esto asegura que la cumbia se mantenga fluida, alegre y colectiva, en perfecta sintonía con la ejecución musical (Rangel, M.G., comunicación personal, 15/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025). Esta interacción no solo cumple una función estética, también, regula la danza y propicia un vínculo emocional con el público consolidando su papel como vehículo de memoria colectiva y expresión cultural.

La fidelidad a la tradición se percibe como un principio esencial. La cumbia arraijaneña se enseña y aprende principalmente por observación, imitación y práctica guiada por instructores o familiares experimentados. La transmisión oral y práctica asegura que los movimientos, cambios musicales y estructuras

coreográficas se mantengan intactos. Esta disciplina refleja la importancia de preservar la identidad cultural garantizando que la ejecución de la cumbia siga siendo representativa de Arraiján, incluso frente a influencias externas o adaptaciones modernas (Reyes, V.M., comunicación personal, 19/07/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025). La cumbia arraijaneña se define por su coherencia musical, coordinación instrumental, movimientos corporales expresivos y respeto absoluto a la tradición, elementos que consolidan su posición como un patrimonio cultural vivo de Arraiján y de Panamá.

4.19 REPERTORIO REPRESENTATIVO DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA Y SU VÍNCULO CON LA IDENTIDAD SOCIAL

La cumbia arraijaneña constituye una de las expresiones más representativas del patrimonio cultural de Panamá Oeste. Los entrevistados están de acuerdo que a través de ella se condensan las historias, costumbres y modos de vida de los habitantes de Arraiján reflejando su identidad a través del ritmo, la palabra y el movimiento. Como señala el profesor Luciardo Rodríguez (q. e. p. d.), en el documental “Conjunto Arrayán, Cumbia Arraijaneña”, breve reseña (Ma Rodríguez, 2021), esta manifestación se distingue por su baile con pie plano, característico del arraijaneño, y por su sencillez coreográfica, que la diferencia de otras variantes del país. La cumbia en Arraiján no solo es danza o música: es una crónica cantada de la vida cotidiana.

Cada pieza tradicional surge de un acontecimiento vivido, una emoción colectiva o un personaje recordado. Estas canciones, transmitidas oralmente, funcionan como archivo social, donde la memoria de la comunidad se resguarda y se celebra. A continuación, se presenta un análisis detallado de las cumbias más emblemáticas documentadas en el marco de la tradición arraijaneña.

Alexander Berdiales comenta:

“Realmente todas las inspiraciones que se dan musicalmente nacen de un hecho folclórico, un hecho ocurrido en un lugar que el músico toma ese

extracto de lo que ha pasado y lo transporta a una forma musical y generalmente la diferencia que tienen estas cumbias no es mucha la diferencia a las inspiraciones de otras regiones” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

1. JULIA

Entre las cumbias más antiguas y queridas destaca “Julia”, también conocida como “Julia pela la yuca” o “Julia pela el otoi”. Según Jorge Roberto Zerna, su origen está vinculado a una escena doméstica que refleja el ingenio popular para transformar la cotidianidad en canto:

“Julia fue una dama arrajaneña... el esposo venía de la faena y quería comer, pero la yuca no se ablandaba; de ahí nace el canto:

‘Julia, Julia pela la yuca, Julia, Julia pela el otoi’”

(Zerna, J. R., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

El relato humorístico de la canción encierra un simbolismo mayor: representa el papel de la mujer en el hogar campesino y su participación activa dentro de la vida familiar. Además, Luis Martín Rodríguez, indica que existió una versión previa, inspirada en una mujer fondera encargada de atender las festividades del pueblo, lo que demuestra la capacidad de la cumbia para adaptarse y recontextualizarse según las vivencias sociales (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

JULIA

CUMBIA ARRAIJANEÑA

Transcripción: A. Boutet

Vivace **A**

11 **B**

21 **B1**

30 **C**

40 **D**

51 **E** **F**

61

72

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. Section A (measures 1-10) is marked 'Vivace'. Section B (measures 11-20) includes a repeat sign and a first ending. Section B1 (measures 21-30) is a variation of section B. Section C (measures 31-40) features a repeat sign and a first ending. Section D (measures 41-50) includes a repeat sign and first/second endings. Section E (measures 51-60) includes a repeat sign and first/second endings. Section F (measures 61-70) includes a repeat sign and first/second endings. The score concludes with a final cadence in measure 72.

Figura 50. (Partitura de la cumbia arraijaneña, Julia)

2. LA PIÑA MADURA

La cumbia “La Piña Madura” está profundamente relacionada con las juntas campesinas, celebraciones comunitarias de trabajo colectivo. Estas faenas reunían a hombres y mujeres en torno a la cosecha o la preparación de alimentos y la música acompañaba todo el proceso.

Según Malena Rodríguez, la coreografía representa el esfuerzo compartido: “el hombre baila con machete en mano simulando el trabajo del campo, mientras la mujer imita los movimientos de cocinar” (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

Así, esta cumbia no solo celebra la solidaridad rural, sino que exalta los valores de cooperación y alegría frente a la labor. La letra y el ritmo reflejan la fuerza colectiva del pueblo arraijaneño, para quien el trabajo y la fiesta constituyen dos dimensiones inseparables de la vida.

3. EL TIGRE SERÁ

La emblemática “Tigre Será” ha sido considerada por varios informantes como la cumbia más popular entre los antiguos bailadores. Según Rubén Darío Aguilar, antiguamente las parejas bailaban de frente y, al momento de cambiar de dirección, se gritaba “¡Pa’ atrás, pa’ atrás!”, aunque hoy ese cambio se guía con las variaciones melódicas del acordeón (Aguilar, R. D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Lauren Castillo, recuerda con nostalgia que esta era “la que más gustaba a la gente cuando iba a la cumbia”, pero lamenta que su ejecución se haya reducido (Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Minerva Rangel sostiene que en sus inicios “solo se tocaba con tambor y salomas”, y que probablemente aludía a una historia de caza o a la fuerza del hombre frente a la naturaleza (Rangel, M. G., comunicación personal, 15 de julio de 2025).

De acuerdo con Luis Martín Rodríguez, esta cumbia trascendió las fronteras de Arraiján, encontrándose versiones similares en Darién y Antón, lo cual demuestra

su carácter migratorio y popular, adaptándose a las distintas realidades del país (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Alexander Berdiales, sobre “Tigre Será”, comenta:

“Se hablaba porque estaban muy cerca de la montaña y hablaban de los tigres y los animales que se comían los pollos y por eso se dice:

***Animal que come gente, tigre será,
que se come la papaya tigre será,
que se come las mujeres, tigre será”***

(Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025)

EL TIGRE SERÁ

CUMBIA ARRAIJANEÑA

Transcripción: A. Boutet

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight sections, each marked with a letter in a box:

- Section A:** Measures 1-8. Starts with a repeat sign and a first ending.
- Section B:** Measures 9-16. Includes a first ending and a second ending.
- Section C:** Measures 17-24. Includes first and second endings.
- Section D:** Measures 25-32. Includes first and second endings.
- Section E:** Measures 33-40. Includes first and second endings.
- Section F:** Measures 41-48. Includes first and second endings.
- Section G:** Measures 49-56. Includes first and second endings.
- Section H:** Measures 57-64. Includes first and second endings.

Measures 65-66 are a short concluding phrase.

Figura 51. (Partitura de la cumbia arraijaneña, El Tigre Será)

4. SEVERA SE ORINÓ EN LA PLAYA DE CAMARÓN

La cumbia “Severa se orinó en la playa de Camarón” es una muestra de cómo el humor y la anécdota se convierten en expresión artística. De acuerdo con Luis Martín Rodríguez, el tema nació del suceso protagonizado por una mujer llamada Severa, quien durante una festividad bebió de más y fue sorprendida orinando en la playa de Camarón, hoy Veracruz (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

R. D. Aguilar, confirma que “los músicos improvisaron la canción en tono jocoso, relatando lo ocurrido” (Aguilar, R. D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Esta pieza, cargada de humor popular, refleja la capacidad del pueblo para reírse de sí y transformar los hechos cotidianos en memoria musical. Representa, además, la función social de la cumbia como espacio de catarsis y convivencia, donde lo risible se convierte en relato compartido.

Ay Severa se jumó, en la playa de Camarón,

Ay Severa se orinó, en la playa de Camarón,

Ay Severa se cayó, en la playa de Camarón.

SEVERA SE ORINÓ EN LA PLAYA DE CAMARÓN

Transcripción: A. Boutet

CUMBIA ARRAIJANEÑA

The musical score is written in 2/4 time and consists of six sections labeled A through F. Section A (measures 1-10) begins with a repeat sign and contains a melodic line with eighth and quarter notes. Section B (measures 11-21) continues the melody with a repeat sign at the end. Section C (measures 22-32) features a more rhythmic melody with eighth notes and a repeat sign. Section D (measures 33-43) includes a first and second ending, with the first ending leading back to the beginning of section D. Section E (measures 44-54) continues the melodic development with a repeat sign. Section F (measures 55-66) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Figura 52. (Partitura de la cumbia arraijaneña “Severa se orinó en la playa de Camarón)

5. NABO SE JUMÓ

La cumbia “Nabo se jumó”, también conocida como “Nabito”, se le atribuye a Dimas Reyes, narra la historia de un miembro de la comunidad que, en una celebración, bebió de más y protagonizó una escena jocosa junto a otros emblemas de la cumbia arraijaneña como lo es, José Inés Tejada, que estaba presente. Según Luis Martín Rodríguez, esta pieza nació como burla afectuosa de sus compañeros, quienes convirtieron el incidente en canción (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). La letra, en tono humorístico, dice:

***“Nabo se jumó, cuando bailaba la cumbia,
la gente lo estaba viendo que no aguantaba la juma,
cuando Nabo salió a bailar,
ya se encontraba jumado,
casi tumba a José Inés que se encontraba sentado,
vamos a bailar, pero no lo hagas como Nabito,
saque su pareja y vamos todos a bailar bonito,***

(coro)

Ay Nabito ya no chupes más, la juma a ti te va a matar.

Este tipo de composiciones muestran la función moral y recreativa de la cumbia, que, al relatar las travesuras de los miembros de la comunidad, fomentaba la reflexión colectiva desde el humor.

NABO SE JUMÓ

CUMBIA ARRAIJANEÑA

Transcripción: A. Boutet

Vivace **A**

11

23

34

46 D.S. **B**

57

68

79

Figura 53. (Partitura de la cumbia arraijaneña, “Nabo se Jumó”)

6. LA PAVA DE JULIANA

Composición de Dimas Reyes, hace referencia a dos personajes del folclor arraiganeño como lo es Nabito el curandero y Juliana, relatando que sus aves una ya tenía crías y la otra no.

“La pava de Juliana está noneca y la de Nabito tiene pavitos”

7. DAME LA PAVITA SILVERIA

La cumbia “Dame la pavita Silveria” tiene un fuerte componente femenino y social. Según Dimas Olivares, la letra evoca una escena de convivencia entre mujeres, Silveria y su hermana Cecilia, en las cumbias que se desarrollaban en la comunidad de Veracruz:

“Dame la pavita Silveria, que no tengo cigarrillo, ay Cecilia”

(Olivares, D., comunicación personal, 23 de julio de 2025).

En esta pieza, el acto de compartir tabaco simboliza la amistad y complicidad femenina. Como señala Víctor Manuel Reyes, las mujeres componían e improvisaban en el mismo momento: “ellas mismas cantaban, componían y soltaban las letras” (Reyes, V. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

Este testimonio visibiliza el papel creador de la mujer en la música tradicional, mostrando que la cumbia no era un ámbito exclusivo de los hombres, sino también, un medio de expresión, humor y autonomía femenina.

8. PALICHO TUMBÓ UNA IGUANA DE UNA SOLA PEDRÁ

La cumbia “Palicho tumbó una iguana de una sola pedrá”, es otra muestra del carácter anecdótico de estas composiciones. Según Rubén Darío Aguilar, la canción nació de un episodio real: un hombre apodado Palicho logró tumbar una iguana de un solo lanzamiento de piedra, hazaña que provocó risa y admiración entre los presentes (Aguilar, R. D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

El suceso, convertido en canto, resalta el ingenio de la comunidad para convertir lo ordinario en relato heroico. Como muchas otras, esta cumbia fue improvisada colectivamente reflejando el sentido comunitario de la creación musical arraiganeña.

9. EL CAMINO DEL PUENTE

Según Carlos Reyes, la cumbia “El Camino del Puente” narra la historia de una mujer que se perdió en su trayecto hacia un puente. La letra, extensa y descriptiva, recoge el miedo y la incertidumbre de transitar por los caminos rurales de antaño (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Esta cumbia introduce una dimensión más narrativa y menos festiva, recordando que las canciones, también funcionaban como crónicas orales que relataban sucesos locales y servían para transmitir advertencias, enseñanzas o simples recuerdos.

10. JUANITA POR QUÉ ESTÁS LLORANDO

La cumbia “Juanita por qué estás llorando” introduce un tono emocional dentro del repertorio arraijaneño. Narra un diálogo de afecto y consuelo, donde el hombre promete preparar el café para calmar el llanto de la dama.

***Juanita está llorando,
por qué no le dan café,
juanita no llores más,
que ya te lo van a hacer.***

Como señala, Luis Martín Rodríguez, esta canción, al igual que “Julia”, refleja la intimidad emocional de la vida doméstica campesina, donde los sentimientos se expresaban a través del canto (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

En su sencillez melódica y su ternura poética, esta cumbia revela la capacidad del pueblo para expresar emociones genuinas mediante la música tradicional.

11. EL PEREQUE EN LA QUEBRADA

La cumbia “El pereque en la quebrada”, según Luis M. Rodríguez, se inspiró en una disputa entre mujeres motivada por celos, protagonizada por la madre del músico Dimas Reyes (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025).

El suceso se transformó en canto popular, reafirmando la tendencia de los músicos a documentar los conflictos cotidianos con humor y picardía. Esta canción ilustra cómo la cumbia servía como espacio de socialización y comentario público, donde las historias personales se convertían en patrimonio común.

Existen otras cumbias como, El Borracho, Los iguaneros de Río Potrero, entre otros; como menciona la mayoría de los entrevistados lamentablemente muchas ejecuciones musicales se han perdido en el tiempo. Sobre esto, Berdiales comenta:

“El difunto José Inés Tejada, tenía muchas cumbias, como la Pavita en teja, La culebra, que también se enmarcaba mucho; son cumbias que se han dejado de tocar porque no se han investigado”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025)

Muchas de estas melodías fueron analizadas por audios compartidos por la señora Malena Rodríguez que fueron ejecutadas por Don José Inés Tejada.

4.20 ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA DENTRO DEL CONTEXTO PANAMEÑO

El acordeón no solo aportó la melodía principal de la cumbia, también, permitió el surgimiento de composiciones emblemáticas, como las ejecutadas en la antigua comunidad de Veracruz, donde se originó la cumbia “Severa se orinó en la playa Camarón”, un ejemplo de cómo el instrumento se integró a la identidad musical y cultural de Arraiján (Reyes, C., 12/07/2025). Por lo tanto, la llegada del acordeón marcó un antes y un después en la tradición musical de la comunidad consolidando un legado que aún hoy define la esencia de la cumbia arraijaneña.

La cumbia arraijaneña se distingue por estructuras musicales claras, ritmos definidos y una ejecución altamente tradicional, donde el acordeón cumple un papel central. Los patrones rítmicos característicos son “cumbieros”, con tiempos marcados y constantes que guían la pieza desde el inicio hasta el final. Los músicos deben internalizar mentalmente estos ritmos, adaptando su ejecución a los cambios del acordeón y manteniendo la cadencia en perfecta sincronía con los demás

instrumentos (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025; Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025). Esta estructura permite que los bailarines se acoplen al ritmo de forma espontánea, asegurando que la danza conserve su carácter tradicional.

En otras ejecuciones regionales de Panamá entra la improvisación en muchos casos para demostrar la destreza del acordeonista o arreglos musicales, en el caso de la cumbia arraijaneña el 83% de los entrevistados afirma que esta se limita estrictamente, ya que, la cumbia arraijaneña busca mantener su autenticidad y fidelidad a la tradición. Cualquier desviación fuera de estos parámetros, como cambios de ritmo o ejecución de notas fuera de tiempo, puede afectar tanto la coreografía como la coherencia del baile, lo que evidencia la importancia de preservar la disciplina musical en la interpretación del género (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Rodríguez, M., comunicación personal, 16/08/2025).

Alexander Berdiales, sobre la improvisación, comenta lo siguiente:

“Bueno generalmente ahí se habla del estilo, hay un arpegio que muchos músicos usan que, para poder cambiar de una cumbia a otra, ese arpegio marca que va a iniciar otra cumbia, pero eso se enmarca en el estilo de cada músico” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

La cumbia arraijaneña se distingue por una serie de elementos únicos que la diferencian de otras variantes dentro del contexto panameño. Rubén Darío Aguilar, destaca que sus movimientos característicos incluyen el uso del pie plano y el desplazamiento en sentido contrario a las manecillas del reloj, lo cual la diferencia notablemente de la cumbia de La Chorrera, cuyos movimientos son más rápidos y lineales (Aguilar, R. D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Minerva Gisela Rangel, enfatiza el componente emocional de la danza, describiéndola como una expresión de alegría que se transmite espontáneamente a través del ritmo del tambor, haciendo que los pies se muevan de manera natural

(Rangel, M. G., comunicación personal, 15 de julio de 2025). Malena Rodríguez, agrega que la cumbia se baila de manera no estilizada ni coreográfica, con un carácter colectivo y suave, incluyendo canto y movimientos distintivos que la diferencian de otras variantes (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

Luis Martín Rodríguez, resalta la dimensión comunitaria y recreativa de la cumbia, señalando que se canta a coro y se acompaña con gaita, manteniendo cuatro coreografías tradicionales que refuerzan su identidad y arraigo cultural (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna, recuerda que la cumbia se originó y se ha mantenido en Arraiján, aunque con limitaciones de apoyo institucional (Zerna, J. R., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Carlos Reyes, considera que, aunque la letra de la cumbia arraijaneña puede tocarse de manera distinta en algunas versiones, la autenticidad del género se conserva en su estilo original (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025). Blas Isaac Hernández y Lauren Castillo, coinciden en que su ejecución, ritmos, matices y suavidad la hacen única, diferenciándola de otras cumbias panameñas (Hernández, B. I., comunicación personal, 18 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Alexander Berdiales, sobre las características de la cumbia arraijaneña en comparación con otras regiones, comenta lo siguiente:

“Generalmente se usa el mismo patrón de las cumbias tanto de Chorrera como en Arraiján ahí enmarca mucho las maracas o la churuca los cambios en el baile, a nivel musical no se le ve mucha diferencia porque va siguiendo el mismo patrón rítmico musical. La diferencia puede ser en el sentido de que nosotros hablamos de cumbia, hablamos, también de Gaita, en Chorrera se mencionaba mucho la Gaita o en Arraiján porque la Gaita en un sistema rítmico mucho más lento y en base a la parte de la Gaita es una sola cumbia del principio hasta el final varias veces. pero la cumbia que ejecutaba Ñato Califa era la diversidad de varios cantos de cumbia en la misma ejecución, se cambiaban los cantos, se cambiaba la música, la melodía, por eso es que ellos

llevaban ese ritmo mucho más rápido que en la misma Gaita”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Con base en todo lo anterior a continuación una muestra comparativa entre dos melodías de la región de Panamá Oeste para poder identificar de manera visual las diferencias:

GALLO BLANCO - JULIA PELA LA YUCA
Transcripción: A. Boutet Mosaico de CUMBIA CHORRERANA Autor: D.R.

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It is marked 'Allegro'. The piece is a mosaic of two popular cumbia songs. The first system (measures 1-15) contains two sections, A and B. The second system (measures 16-29) is labeled 'IMPROVISACIÓN DE TRANSICIÓN' and contains section A. The third system (measures 30-43) contains section B. The fourth system (measures 44-57) continues the piece and ends with a 'ppp' dynamic marking.

Figura 54. (Partitura de mosaico de cumbia chorrerana)

En la imagen se puede analizar un característico mosaico de cumbia chorrerana que está, en este caso, conformada por dos selecciones musicales populares en las cuales se puede identificar que cada una se divide en dos partes musicales, algo muy presente en las cumbias chorreranas. Estas cumbias, como mencionó el profesor Alexander Berdiales, son ejecutadas en secuencia y a un tiempo lento, en este caso este cambio se realiza mediante una improvisación de transición que luego da paso a la próxima cumbia y estas finalizan con un *diminuendo*, ya que, en La Chorrera la cumbia no termina.

SEVERA SE ORINÓ EN LA PLAYA DE CAMARÓN

Transcripción: A. Boutet

CUMBIA ARRAIJANEÑA

Autor: D.R.

Vivace **A**

15 **B**

29 **C** **D** 1. 2.

44 **E**

59 **F**

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six distinct sections labeled A through F. Section A starts at measure 1 and ends at measure 14. Section B begins at measure 15 and concludes at measure 28. Section C starts at measure 29 and ends at measure 43, with a first ending (1.) and second ending (2.) leading to section D. Section D spans measures 44 to 47. Section E begins at measure 48 and ends at measure 58. Section F starts at measure 59 and concludes at measure 72. The piece ends with a final double bar line.

Figura 55. (Partitura de la cumbia arraijaneña, “Severa se orinó en la playa de Camarón)

En el caso de la cumbia arraijaneña se puede observar en la partitura de la cumbia “Severa se orinó en la playa de Camarón”, que las cumbias cuentan con más secciones musicales o partes como normalmente se le llama en el ámbito folclórico y una gran variedad de motivos rítmicos, además, la cumbia arraijaneña se ejecuta íntegramente de inicio a fin y no es común en la ejecución arraijaneña los mosaicos ni la práctica de la improvisación para transiciones como en el caso de La Chorrera, otra característica peculiar es que las cumbias arraijaneñas terminan con un final bien marcado y tradicional a diferencia de la cumbia chorrerana que finaliza con un *diminuendo*.

El 60% de los entrevistados reconoce que, aunque el patrón rítmico es similar al de otras regiones, la cadencia y estructura arraijaneña la distinguen claramente.

En conjunto, estos elementos: movimientos específicos, desplazamientos circulares, alegría colectiva, canto a coro, acompañamiento y ejecución diferenciada de otras regiones configuran una cumbia arraijaneña auténtica, que refleja la identidad, la tradición y la vida comunitaria de Arraiján.

Tabla 7: CUADRO COMPARATIVO DE ALGUNAS MODALIDADES DE CUMBIAS EN PANAMÁ

Variante	Instrumentos	Ritmo/Danza	Región	Fuente
Cumbia arraijaneña	Tambor cumbiero, caja cumbiera, churuca, rayador de coco (Veracruz) y acordeón.	Ritmo más lento; baile a 'pie plano'; parejas giran alrededor de los músicos, la música no es continuada y se ejecuta sin improvisaciones.	Distrito de Arraiján	Entremés Panamá Oeste. (s. f.).
Cumbia Santeña	Caja, tambores (pujador y repicador), churuca, acordeón, violín o mejoranera, guitarra española.	Danza elegante; el baile tradicional se realiza bajo la forma de cuatro figuras: paseo, seguidilla, cruce y zapateo.	Península de Azuero	Sánchez, E. (2019).
Cumbia chorrerana	Tambor cumbiero, caja cumbiera, churuca, maracas y acordeón.	Danza en círculo; músicos al centro cuya ejecución es continuada, se resalta la cumbia Gaita y alegre.	Distrito de La Chorrera	Metrolibre. (s. f.).
Cumbia coclesana	Tambores, caja, churuca, almirez, acordeón.	Su ritmo es muy alegre, con movimientos de cadera, presenta la particularidad de tener entre sus instrumentos, el almirez.	Provincia de Coclé	Apolayo, D. (2009).
Cumbia veragüense	Acordeón, tambores, caja,	Son cumbias alegres que representan faenas	Provincia de Veraguas	Sánchez, E. (2019).

	maracas, rabel o violín.	de una región trabajadora, de ritmo pausado y alegre: presenta patrones coreográficos de ascendencia indígena.		
Cumbia chiricana	Acordeón, tambores, caja, churuca.	Danza dramatizada; representa faenas agrícolas; zapateo fuerte, se encuentran la cumbia de Remedios y Dos Ríos en Dolega.	Provincia de Chiriquí	Metrolibre. (s. f.).
Cumbia darienita	Tambores afro-indígenas, caja, maracas, acordeón.	Ritmo cadencioso; danzas vigorosas características de la región y ejecuciones como el Bullerengue y el Bunde.	Provincia de Darién	Sánchez, E. (2019).

4.21 CAMBIOS EN LA PRÁCTICA DE LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

A lo largo del tiempo, la práctica de la cumbia arraijaneña ha experimentado transformaciones que reflejan tanto la continuidad como los desafíos de su preservación. Víctor Manuel Reyes, señala que la cumbia ya no se baila en el pueblo con la misma frecuencia ni con la convocatoria masiva de antes, cuando los habitantes se reunían en plazas y parques para disfrutar de la tradición (Reyes, V. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Minerva Gisela Rangel, coincide en que, aunque la cumbia sigue vigente en algunos lugares, la práctica ha disminuido respecto a épocas anteriores (Rangel, M. G., comunicación personal, 15 de julio de 2025).

Rubén Darío Aguilar, asegura que los movimientos y la esencia de la cumbia se han mantenido prácticamente intactos, preservando la tradición original (Aguilar, R. D., comunicación personal, 17 de agosto de 2025). No obstante, Malena Rodríguez, advierte que la desaparición de cumbieros y la incorporación de instrumentos no

tradicionales, como congas metálicas o churucas, han alterado la autenticidad del folclor (Rodríguez, M., comunicación personal, 16 de agosto de 2025).

Luis Martín Rodríguez, comenta que proyectos gubernamentales y la influencia de las redes sociales han promovido modificaciones en el ritmo y ejecución de la cumbia, lo que genera riesgo de desvirtuar la tradición y perder el arraigo cultural que la identifica (Rodríguez, L. M., comunicación personal, 19 de julio de 2025). Jorge Roberto Zerna y Lauren Castillo, destacan la necesidad de que los maestros continúen enseñando la cumbia tradicional y que los acordeonistas respeten la digitación y tonalidades originales para preservar su autenticidad (Zerna, J. R., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Castillo, L., comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Carlos Reyes y Blas Isaac Hernández, advierten sobre la introducción de tonalidades y ritmos de otras cumbias, como la chorrerana, lo que modifica la ejecución y la percepción de la cumbia arraijaneña (Reyes, C., comunicación personal, 12 de julio de 2025; Hernández, B. I., comunicación personal, 18 de julio de 2025). Finalmente, Ángela González, confirma que la tradición ha cambiado notablemente con el tiempo y ya no se practica como antes (González, A., comunicación personal, 18 de julio de 2025).

Alexander Berdiales, añade lo siguiente:

“Hay un cambio notable porque cuando yo comencé a tocar, que yo comencé más que nada a los 16-17 años a tocar, pero cumbia, comencé a tocar en los años 1987 a 1990; la diferencia de las actividades que antes cuando estas cumbias se daban, el público venía y sacaba un permiso y las cumbias se hacían sin ningún problema, hoy en día el municipio exige tantos impuestos que ha disminuido la cantidad de cumbia, es más, yo estoy viendo que están desapareciendo por la cantidad de impuestos y la cantidad de guardias que le montan a la actividad, generalmente esta cumbia generaba la venta de la cerveza porque no se cobraba entrada porque era un lugar abierto” (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

4.22 TRASMISIÓN Y FUTURO

La transmisión de la cumbia arraijaneña se ha sostenido históricamente a través de la familia, la escuela y los conjuntos folclóricos, aunque con dificultades. En las familias, el aprendizaje surgía de la observación: los niños veían tocar a sus padres o abuelos y aprendían de manera espontánea, sin imposición, desarrollando afinación y gusto por los instrumentos como el tambor, la caja o el acordeón (Aguilar, R.D., comunicación personal, 17/08/2025; Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025).

Las escuelas han empezado a jugar un papel complementario, incorporando la enseñanza de la cumbia en algunos programas y conjuntos folclóricos, aunque los docentes muchas veces desconocen la tradición, y el conocimiento oral que transmitían los abuelos se ha ido perdiendo con las nuevas generaciones (Reyes, V.M., comunicación personal, 19/07/2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025).

Las grabaciones han servido como recurso para conservar melodías y repertorios, mientras que algunos conjuntos históricos han funcionado como verdaderos custodios de la memoria musical reuniendo generaciones y permitiendo que la cumbia siga viva a través de la práctica colectiva (Rodríguez, M., comunicación personal, 16/08/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

Alexander Berdiales, sobre la transmisión de la cumbia aporta lo siguiente:

“Esto se ha hecho hasta por medio incluso ya por YouTube, hay mucha música que está grabada, y las escuelas cuando llega la temporada o el momento en que se van a celebrar las fiestas del distrito de Arraiján, enmarcan mucho las investigaciones de estas cumbias; es más, hay actividades que ponen como dominante la cumbia arraijaneña, que deben bailarla obligatoriamente. La cumbia arraijaneña hoy en día según las investigaciones que se han dado y todo lo que se ha presentado, ya que, anteriormente no había nada que pudiera dar claramente cuáles eran las cumbias, ha tomado mucha participación dentro de las escuelas, las investigaciones, para saber cuál es la idoneidad musical que tiene el distrito y, eso

ayudó mucho a que, por ejemplo, en el caso mío, Alexander Berdiales, en el año 2006 grabé “Severa se orinó” y grabé “Tigre será” y eso, también a muchas agrupaciones folclóricas le fue llegando la participación musical de esto y ellos fueron investigando y esto fue parte de las investigaciones que se dieron a través de estas grabaciones”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Respecto al interés de las nuevas generaciones, existe un panorama mixto: mientras algunos jóvenes muestran entusiasmo y participan activamente en conjuntos folclóricos y eventos escolares, otros se inclinan por géneros modernos como el *reggae*, lo que dificulta la continuidad de la tradición (Reyes, V.M., comunicación personal, 19/07/2025; Rodríguez, M., comunicación personal, 16/08/2025). La transmisión y preservación de la cumbia depende, en gran medida, de la motivación individual y de la orientación adecuada de maestros, instructores y familias (Castillo, L., comunicación personal, 12/07/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025).

Alexander Berdiales, sobre el interés de las futuras generaciones añade lo siguiente:

“La nueva generación está investigando, está bailando; las nuevas generaciones de directores nuevos están haciendo un trabajo con esto para que no se pierda la cumbia arraijaneña”. (Berdiales, A., comunicación personal. 16 de octubre de 2025).

Los desafíos para mantener la autenticidad de la cumbia incluyen la falta de apoyo institucional, la escasa difusión por parte de autoridades locales, la limitada participación en eventos culturales y comerciales, y la pérdida de conocimiento debido al fallecimiento de músicos que no transmitieron su saber. Además, las diferencias en estilos de baile y la falta de músicos y bailarines entrenados dificultan la ejecución auténtica de las piezas tradicionales (Rodríguez, M., comunicación personal, 16/08/2025; Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Hernández, B.I., comunicación personal, 18/07/2025). A esto se suma la desinformación sobre la historia y origen de la cumbia arraijaneña, lo que genera confusión y menoscaba la identidad cultural frente a imitaciones o apropiaciones de otras localidades (Zerna,

J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025).

El acordeón es considerado el elemento central e insustituible de la cumbia arraijaneña, no solo porque define el ritmo y la melodía, sino porque simboliza la identidad cultural de Arraiján y actúa como vínculo social reuniendo a la comunidad en torno a la música y la danza. La presencia del acordeón motiva la participación, la cohesión social y la transmisión de valores y tradiciones, siendo clave para que las nuevas generaciones reconozcan y valoren su herencia musical (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Rodríguez, L.M., comunicación personal, 19/07/2025; Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025).

Sobre si el acordeón seguirá siendo un elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña, el folclorista Alexander Berdiales, aporta lo siguiente:

“No solo en la cumbia arraijaneña, ya los auges se están dando incluso a nivel de la música popular. Este es un instrumento que no se va a perder porque la música popular, la música folclórica, la música tradicional y de nosotros, la cumbia está cogiendo más auge con el acordeón”. (Berdiales, A., comunicación personal, 16 de octubre de 2025).

Actualmente, ejecutantes como Joel Pineda, Alexander Berdiales, Rubén Gómez y Lauren Castillo, representan la continuidad de esta tradición, aunque la lista de músicos activos se ha reducido significativamente (Zerna, J.R., comunicación personal, 12/07/2025; Reyes, C., comunicación personal, 12/07/2025).

Darío Olivares, comenta sobre la importancia del acordeón en la cumbia:

“Importante, sin acordeón no había cumbia, después tocaban pitos de doble tono (armónica) y lo usaba la gente que tocaba acordeón bastante (Olivares, D., comunicación personal, 23/07/2025).

El 100% de los entrevistados reafirma que el acordeón es el elemento central e insustituible de la cumbia arraijaneña.

CONCLUSIÓN

La presente investigación permitió demostrar que la presencia del acordeón en Panamá y sus regiones constituye un proceso histórico complejo y profundamente arraigado, cuyo origen se remonta al siglo XIX y que se inscribe dentro de los grandes movimientos migratorios, comerciales y culturales de la época. Desde su introducción al istmo a través del comercio atlántico, los flujos de viajeros impulsados por la Fiebre del Oro, la construcción del ferrocarril transcontinental y su conexión histórica con la región Caribe, el acordeón inició un recorrido que transformó para siempre el panorama musical panameño. Lo que comenzó como un instrumento foráneo, asociado a viajeros y músicos populares y evolucionó hasta convertirse en un símbolo identitario de la nación, especialmente en las expresiones folclóricas del interior del país.

Dentro de este amplio entramado musical, la cumbia arraijaneña emerge como una rica manifestación cultural, con estilo musical distintivo cuya existencia ha permanecido, injustamente, en los márgenes del reconocimiento nacional. A través del análisis realizado, se evidencia que posee una riqueza histórica y social que la posiciona como una pieza indispensable dentro del mosaico musical panameño. Aunque poco difundida, la cumbia arraijaneña se sostiene en una tradición robusta construida por generaciones de familias y músicos locales que, a través de festividades comunitarias, transmisiones orales y prácticas reflejan la identidad colectiva del distrito de Arraiján.

El acordeón se revela como el elemento articulador por excelencia en esta tradición. Su función no es únicamente musical: es un mediador cultural, un depositario de memoria y un instrumento de cohesión social. Su timbre melancólico, vigoroso y profundamente expresivo define la estética sonora de la cumbia local; mientras que sus técnicas de ejecución, heredadas y transformadas por portadores de tradición, dan vida a un lenguaje musical propio. A pesar de la ausencia de estandarización formal, la diversidad de estilos que caracteriza a los ejecutantes arraijaneños constituye una riqueza que refleja la creatividad, adaptabilidad y vitalidad del género.

El estudio, también permitió identificar y valorar el aporte de figuras clave que han sostenido esta tradición. Entre estos referentes destacan: José Inés Tejada (q. e. p. d.), Dimas Reyes, Juan Tejada y Alexander Berdiales; del mismo modo se pudo resaltar de manera importante a otros intérpretes poco conocidos de comunidades como Veracruz con la figura del señor Dolores Olivares (q. e. p. d.), Blas Hernández, en la comunidad de Bique y muchos otros ejecutantes del acordeón cuyo legado constituye un pilar fundamental en la historia de la cumbia arraijaneña. El papel de estos músicos como difusores y custodios del repertorio local los convirtieron en agentes indispensables para comprender la identidad musical del distrito.

Muchas agrupaciones folclóricas y las comunidades han sido responsables de mantener viva esta expresión extendiendo su práctica más allá del ámbito familiar y comunitario, y llevándola a escenarios donde la cultura arraijaneña adquiere visibilidad y valor. No obstante, la investigación, también evidenció desafíos relevantes como la escasa documentación histórica, la falta de estudios académicos, el bajo reconocimiento nacional, la amenaza del desinterés generacional y la falta de mecanismos institucionales para la preservación del género. Estas problemáticas ponen en riesgo la continuidad de la cumbia arraijaneña y del uso tradicional del acordeón, especialmente en un contexto musical contemporáneo dominado por otros géneros comerciales.

Sin embargo, estos retos, también subrayan la urgencia y pertinencia de iniciativas orientadas a la preservación, difusión y enseñanza del acordeón y de la cumbia local. La investigación confirma que fortalecer la educación musical, incentivar el orgullo cultural y crear espacios de formación para las nuevas generaciones resulta esencial para garantizar la supervivencia de esta tradición. De igual manera, la documentación rigurosa de repertorios, técnicas de ejecución, biografías de músicos y prácticas comunitarias constituye un paso crucial para rescatar y dignificar este patrimonio inmaterial.

La presencia del acordeón en Panamá y su papel en la cumbia arraijaneña no deben comprenderse únicamente como hechos musicales, sino como manifestaciones vivas de procesos históricos, sociales y culturales que definen al país. Este

instrumento, que llegó al istmo hace casi dos siglos, se transformó y transformó a la vez a las comunidades que lo adoptaron, hasta convertirse en parte integral de su identidad. La cumbia arraijaneña, aunque modestamente difundida, constituye un tesoro cultural que revela la diversidad, creatividad y profundidad del alma musical panameña. Reconocer, estudiar y preservar estas expresiones y a sus culturas no es solo un aporte académico, sino también, un acto de justicia cultural hacia las generaciones que las construyeron y hacia aquellas que están por venir.

RECOMENDACIONES

1. Fortalecer la documentación histórica y musical de la cumbia arraijaneña

Se recomienda impulsar proyectos de investigación académica, recopilación de archivos sonoros, registro de entrevistas y sistematización de datos que permitan construir una base documental sólida sobre el desarrollo del acordeón y la cumbia en Arraiján. La ausencia de estudios formales evidencia la necesidad urgente de generar bibliografía especializada que sirva como referencia para futuros investigadores.

2. Crear programas de enseñanza formal y comunitaria del acordeón

Es fundamental implementar talleres, cursos y escuelas de música en las comunidades del distrito, especialmente en colaboración con instituciones culturales, centros educativos y organizaciones locales. Una formación accesible permitirá que las nuevas generaciones desarrollen habilidades técnicas y mantengan viva la tradición musical.

3. Fomentar la transmisión oral mediante el reconocimiento a portadores de tradición

Se sugiere establecer espacios permanentes donde músicos como José Inés Tejada y otros cultores locales puedan compartir su conocimiento, repertorio y técnicas interpretativas con jóvenes aprendices. La figura del maestro tradicional es esencial para preservar la esencia y autenticidad del estilo arraijaneño.

4. Promover festivales, concursos y actividades culturales que visibilicen la cumbia local

La creación o fortalecimiento de festivales dedicados a la cumbia arraijaneña incrementaría su difusión y reconocimiento, tanto dentro como fuera del distrito. Dichos eventos contribuirían a reforzar la identidad local, atraer turismo cultural y estimular la participación de agrupaciones musicales emergentes.

5. Impulsar la integración del acordeón en programas curriculares escolares

Se recomienda que los centros educativos de Arraiján incluyan contenidos sobre música tradicional panameña, con énfasis en la historia y práctica del acordeón.

Esto no solo enriquecería la formación artística estudiantil, también, fortalecería el vínculo con el patrimonio cultural del distrito.

6. Crear un archivo digital de la cumbia arraijaneña

Un repositorio multimedia que reúna partituras, fotos, grabaciones, videos, entrevistas y estudios sería de gran utilidad para investigadores, músicos y docentes. La digitalización protegería la memoria musical ante la pérdida física de documentos y facilitaría el acceso a generaciones futuras.

7. Promover alianzas institucionales para la preservación cultural

Se recomienda establecer vínculos entre universidades, asociaciones culturales, el Ministerio de Cultura, alcaldías y organizaciones comunitarias para coordinar esfuerzos en la protección, estudio y promoción del acordeón y la cumbia local. Una estrategia conjunta permitiría mayor impacto y sostenibilidad.

8. Desarrollar incentivos para jóvenes músicos

Becas, certámenes juveniles, espacios de difusión y apoyo a agrupaciones emergentes servirían para estimular el interés de los jóvenes en la práctica del acordeón y su participación en actividades musicales tradicionales.

9. Implementar estrategias de promoción en medios tradicionales y digitales

Se recomienda utilizar plataformas digitales, redes sociales, documentales y *podcast* para difundir la cumbia arraijaneña. La visibilidad digital es esencial para que esta tradición trascienda sus fronteras locales y obtenga el reconocimiento que merece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **LIBROS**

Bárcena, L. (1987). *Reseña Histórica del Distrito de Arraiján*. Panamá: L. Bárcena, Panamá: imprenta Cañizales.

Berghoff, Hartmut (2006). *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt: Hohner und die Harmonika 1857-1961, Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Bermúdez, Egberto (2012). "Beyond Vallenato: The Accordion Traditions in Colombia", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 199-232.

Brenes Candanedo, G. (1999). "Los Instrumentos de la Etnomúsica de Panamá". Autoridad del Canal de Panamá.

Chiriboga, V. (2001). *Cosmopolitanismo y Sincretismo en el Panamá Colombiano: Vida Cotidiana en la Ciudad de Panamá (1850-1890) *. Editorial Universidad.

Crook, Larry (2005). *Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*. Santa Barbara: abc-Clio

Garay, N. (1982). *Tradiciones y Cantares de Panamá (2a. edición.)*. Panamá: Impresora Panamá.

Geografía: Bogotá : Imprenta Nacional, 1898.

Gutiérrez Hinojosa, T. D. (1992). *Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés Editores de Colombia

López Barreto, J.R. (2005). *Fundamentos Técnicos para Tocar el Acordeón: Primera Parte*.

Loveless, Megwan (2012). "Between the Folds of Luiz Gonzaga's Sanfona: Forró Music in Brazil", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 268-294.

Maurer, Walter (1983). *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*. Viena: Harmonia.

Pérez Bugallo, Rubén (1992). "Corrientes Musicales de Corrientes, Argentina". *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, pp. 56-113.

Ramón M. Valdés, "Geografía del Istmo de Panamá / Ramón M. Valdés", Panamá

Ramos Aguirre, Francisco (2016). "El Acordeón en San Antonio (1855-1910)", en Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano (ed.), *Historia social de las músicas populares latinoamericanas*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, pp. 133-154.

Revista Lotería, Iturralde Domingo J. "Noticias Relativas del Istmo en el Año de 1812"; en *REVISTA LOTERÍA # 447*, marzo – abril de 2003, pág. 105 – 118.

Snyder, Jared (2012). "Garde ici et 'garde là-bas: Creole Accordion in Louisiana", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 66-86.

Valentin, C.I. (s.f.) *The art of Playing Hohner diatonic accordions*. Hohner

Vargas, José Antonio "Transición del Violín al Acordeón"; en *REVISTA LOTERÍA # 447*, marzo – abril de 2003, pág. 105 – 118.

Viloria De la Hoz, J. (2018). *Acordeones, Cumbiamba y Vallenato en el Magdalena Grande: Una Historia Cultural, Económica y Política, 1870-1960*. Editorial Unimagdalena.

Wenzel, Haik, Martin Häffner, Petra Schramböhrer y Anselm Rössler (2004). *Ewig jung trotz vieler Falten. History Unfolds! Bergkirchen: PPVMedien, Edition Bochinsky*.

Zárate P., M. F. 1., & Pérez de Zárate, D. (1962). *Tambor y Socavón: Un Estudio Comprensivo de Dos Temas del Folclore Panameño y de sus Implicaciones Históricas y Culturales*. Panamá: Imprenta Nacional.

Zárate, Dora Pérez de, *SOBRE NUESTRA MÚSICA TÍPICA*. Panamá: Imprenta Universitaria, 1995.

Zucchi, Oscar (1998). *El Tango, el Bandoneón y sus Intérpretes*. Buenos Aires: Corregidor.

- **ARTÍCULOS**

Apolayo, D. (2009). La Cumbia Pajonaleña... Universidad de Panamá. Recuperado de <https://up-rid.up.ac.pa/540/7/damaris%20apolayo.pdf>

Arjona, E. M. (2021, octubre 30). ¿Qué Hace a Nuestra Cumbia, Tan Única? La Estrella de Panamá. <https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/cultura/nuestra-cumbia-unica-JILE458212>

Barradas, J. (2024, May 8). The history of the accordion: its invention, evolution and famous piano accordion makers. Classical Music. <https://www.classical-music.com/features/instruments/the-history-of-the-accordion-its-invention-evolution-and-famous-piano-accordion-makers>

CORREOS,79A - Cuentas de la Administración de Cartagena de Indias. (1785). (s. f.). PARES. <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/40612>

De La Prensa, R. (2006, September 22). El Espíritu del Acordeón. La Prensa Panamá. https://www.prensa.com/politica/espiritu-acordeon_0_1841815801.html

Entremés Panamá Oeste. (s. f.). Cumbia Arraijaneña: Identidad Folclórica de Arraiján. Recuperado de <https://www.entremespanamaoeste.com/reportajes-del-mes/cumbia-arraijanena-identidad-folclorica-de-arraijan/>

González, B. (2019, julio 5). Su Majestad, el Acordeón. La Estrella de Panamá. <https://www.laestrella.com.pa/opinion/columnistas/majestad-acordeon-XILE3303>

Hohner. (s.f.). Corona III. Hohner. <https://hohner.de/es/instrumentos/acordeones/diatonicas/corona/corona-iii>

Instituto Nacional de Estadística y Censo. (2024). Resultados Finales Básicos: XII Censo Nacional de Población y VIII de Vivienda 2023. Contraloría General de la República de Panamá. Recuperado de https://www.inec.gob.pa/publicaciones/Default3.aspx?ID_PUBLICACION=1199&ID_CATEGORIA=19&ID_SUBCATEGORIA=71

Malm, W.P. (2021, November 22). Chinese music. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Chinese-music>

Metrolibre. (s. f.). Una Cumbia, Diferentes Estilos para Danzarlos. Recuperado de <https://m.metrolibre.com/cultura/una-cumbia-diferentes-estilos-para-danzarlos-CPML58040>

Ochoa, J. S. (2016). La Cumbia en Colombia: Invención de una Tradición. Revista Musical Chilena, 70(226), 31–52. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v70n226/art02.pdf>

Organology. (2025, March 10). Accordion - organology. <https://organology.net/instrument/accordion/>

Pinzón, M. (2009, 6 febrero). Gelo Córdoba y su Acordeón del Canajagua. sociología de Azuero. .Milcíades Pinzón Rodríguez. <https://www.sociologiadeazuero.net/2009/02/gelo-cordoba-y-su-acordeon-del.html>

RAMOS, J. (1995). El Acordeón: Origen y Evolución. Revista de Folclore. Obra Cultural De La Caja De Ahorros Popular De Valladolid, TOMO 15a(Núm. 173). <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/revista-de-folklore-270/>

Sánchez, E. (2019). La cumbia chorrerana y Carlos Felipe Isaac (ñato califa (Trabajo de grado). Universidad de Panamá. https://up-rid.up.ac.pa/6367/1/erasmo_sanchez.pdf

Simonett, H. (2020). Las Conquistas del Acordeón: del Viejo Mundo a Nuevos Horizontes 1. <https://portal.amelica.org/ameli/journal/370/3702672005/>

Telemetro. (2022, noviembre 9). Música Típica Panameña: ¿De Dónde Proviene? Telemetro. <https://www.telemetro.com/nacionales/musica-tipica-panamena-de-donde-proviene-n5800521>

- **LEYES**

Gaceta Oficial de la Nueva Granada. (1844, 7 de enero). Censo General de la Población. Gaceta Oficial. No. 661. página 4. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.35112103696581?urlappend=%3Bseq=303%3Bownerid=13510798902202218-377>

https://www.gacetaoficial.gob.pa/pdfTemp/27443_A/44900.pdf

https://www.gacetaoficial.gob.pa/pdfTemp/29526_C/91415.pdf

- **IMÁGENES**

Conjunto Folclórico Arrayán. (2024, 01 de agosto). Jueves de recuerdos. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C-lj3tepq4X/?igsh=MTY5bTUzNnpla3J0aQ=>

Conjunto Folclórico Arrayán. (2024, 17 de junio). Un 6 de junio de 1969. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C8VEE0aSbdA/?igsh=MXdvOGV6dXA1YmdsNQ>

Conjunto Folclórico Arrayán. (2024, 21 de julio). Adalberto Luciardo Rodriguez Rosales qepd. Instagram. https://www.instagram.com/p/C9sEs8POSik/?img_index=2&igsh=bDJ4Z20XwYTM yM3p2

Conjunto Folclórico Arrayán. (2025, 2 de octubre). FNDLM 2025. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DPUhDXPCQiD/?igsh=bmR5YCVmM2FkYTZr>

Detroit Publishing Co, C. C. & Detroit Publishing Co, P. Arrajan sic, Panama, native street scene. Arraijan Panama Arraijan Panama, None. [Cbetween 1910 and 1920] [Photograph] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2016814005/>.

File: División de Arraiján.Svg - Wikimedia Commons. (2010, 22 febrero). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Divisi%C3%B3n_de_Arraij%C3%A1n.svg

Pérez Sánchez, Y. (2019, 8 de noviembre). Adalberto Rodríguez: Precursor de Lazos Sociales y Culturales en Arraiján. La Estrella de Panamá. PressReader. <https://www.pressreader.com/>

Pérez, E. (2024, 18 de octubre). Cumbia Arraijaneña: Identidad Folclórica de un Distrito [Fotografía / Imagen]. Entremes Panamá Oeste. <https://www.entremespanamaoeste.com/reportajes-del-mes/cumbia-arraijanena-identidad-folclorica-de-arraijan/>

- **VIDEOS**

Rodríguez, M.E. [Ma Rodríguez], (2021, septiembre 29), Conjunto Arrayán – Cumbia Arraijaneña. Breve Reseña [video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=54hwDUiq-J0&list=RD54hwDUiq-J0&start_radio=1&t=7s

- **ARCHIVOS DIGITALES (MÚSICA)**

S.N. (2012). El Borracho [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). El Tigre Será [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). Juanita [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). Julia [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). La Piña Madura [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). Los Iguaneros de Río Potrero [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). Palicho Tumbó la Iguana [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

S.N. (2012). Severa de Jumó en la Playa de Camarón [Canción]. Cumbia Arraijaneña de José Inés Tejada [Archivo de audio].

ANEXOS

A. CUADRO DE BASE DE DATOS DE ENTREVISTAS

BASE DE ENTREVISTAS										
ENTREVISTADO	C.I.P.	ROL EN LA CUMBIA	EDAD	FECHA DE NACIMIENTO	LUGAR DE NACIMIENTO	CONTACTO	LUGAR DE RESIDENCIA	DISTRITO	CORREGIMIENTO	FECHA DE ENTREVISTA
Alexander Berdiales	8-283-533	Acordeonista, investigador y docente	59	15/11/1965	Panamá	69550334	Arraiján cabecera	Arraiján	Arraiján cabecera	16/10/2025
Angela González Quintero	9-101-1230	Miembro de la comunidad	72	01/03/1953	Santiago	s/n	Bique	Arraiján	Cerro Silvestre	18/07/2025
Blas Isaac Hernández González	8-803-1050	Director de agrupación, bailarín y músico.	38	12/02/1987	Panamá	6325-5183	Bique	Arraiján	Cerro Silvestre	18/07/2025
Carlos Reyes Rangel	8-202-2010	Bailador, acordeonista, músico acompañante y miembro de la comunidad	67	01/05/1958	Panamá	6346-1114	Arraiján cabecera	Arraiján	Arraiján cabecera	12/07/2025
Dario Olivares Barria	8-145	Miembro de la comunidad	95	25/11/1929	Zona Canal	s/n	Veracruz	Arraiján	Veracruz	23/07/2025
Jorge Roberto Zema apodado: "Pronto"	8-529-367	Bailador, músico acompañante y miembro de la comunidad	62	15/11/1962	Arraiján	6439-9793	Centro Historico	Arraiján	Arraiján cabecera	12/07/2025
Lauren Castillo Peralta	7-92-777	Bailador, acordeonista, músico acompañante y miembro de la comunidad	62	03/03/1963	Macaracas	6461-9299	El Pantanal	Arraiján	Arraiján cabecera	12/07/2025
Luis Martin Rodríguez	8-775-1306	Director de agrupación, bailarín y músico.	43	26/07/1982	Panamá	6096-6566	El Llano	Arraiján	Arraiján cabecera	19/07/2025
Malena Rodríguez	8-732-720	Directora de agrupación.	45	08/11/1979	Panamá	6622-7501	Arraiján cabecera	Arraiján	Arraiján cabecera	16/08/2025
Minerva Gisela Rangel Amaya	8-327-607	Miembro de la comunidad y exbailadora.	62	07/06/1963	Panamá	s/n	Veracruz	Arraiján	Veracruz	15/07/2025
Ruben Dario Aguilar Cabrera	8-453-948	Director de agrupación, bailarín y músico.	67	22/07/1958	Panamá	6328-4921	Vista Alegre	Arraiján	Vista Alegre	17/08/2025
Victor Manuel Reyes Vargas	8-77-93	Historiador de la comunidad.	93	11/11/1931	Arraiján	s/n	Arraiján cabecera	Arraiján	Arraiján cabecera	19/07/2025

B. PLANTILLA DE CUESTIONARIO DE INVESTIGACIÓN PARA ENTREVISTAS

TESIS:

EL ACORDEÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA EJECUCIÓN DE LA CUMBIA
ARRAIJANEÑA

I. DATOS GENERALES DEL PARTICIPANTE

Nombre completo: _____

Edad: _____

Fecha de nacimiento: _____

Lugar de nacimiento: _____

Lugar de residencia: _____

Profesión u ocupación: _____

Rol en la cumbia arraijaneña:

- Bailador(a) Acordeonista Cantante Músico acompañante Investigador/a
 Miembro de agrupación cultural Miembro de la comunidad

(especificar):

Fecha de la entrevista: _____

Nombre del entrevistador: ALEXANDER BOUTET

II. EXPERIENCIA Y VÍNCULO CON LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

1. ¿Cuál es su vínculo con la cumbia arraijaneña?
2. ¿Desde cuándo participa o está involucrado con esta tradición?
3. ¿Por qué se le llama “cumbia arraijaneña”?
4. ¿Qué significa para usted la cumbia arraijaneña?
5. ¿Qué elementos considera característicos de esta variante dentro del contexto panameño?
6. ¿Qué comunidades bailan o solían bailar la cumbia arraijaneña?
7. ¿Qué festividades o eventos comunitarios están asociados a su ejecución?
8. ¿Qué cambios ha notado en la práctica de esta tradición a lo largo del tiempo?
9. ¿Desde cuándo se relata que se viene manifestando la cumbia arraijaneña?
10. ¿Qué exponentes del canto conoce de la cumbia arraijaneña?
11. ¿Qué significa la cumbia arraijaneña para la población del distrito de Arraiján?

III. EL ROL DEL ACORDEÓN EN LA CUMBIA ARRAIJANEÑA

12. ¿Cuándo llega el acordeón a la comunidad?
13. ¿Quiénes fueron sus máximos exponentes históricos?
14. ¿Qué papel juega el acordeón en la cumbia arraijaneña (melodía principal, acompañamiento, dirección del baile)?
15. ¿Qué emociones o sensaciones despierta el acordeón durante su ejecución?
16. ¿Podría bailarse la cumbia arraijaneña sin acordeón? ¿Por qué sí o no?
17. ¿El estilo del acordeonista influye en el baile o en la ejecución musical? ¿Cómo?
18. ¿Qué características debe tener un acordeonista para ejecutar correctamente este estilo?
19. ¿Qué tipo de acordeón se usa principalmente (marca, botones, afinación)?
20. ¿Qué recursos melódicos o frases distingue como característicos del acordeón en este estilo?
21. ¿Hay diferencias notables entre los estilos de ejecución en cada corregimiento?
22. ¿Hay diferencias notables entre la ejecución de la cumbia hoy día en comparación a la que se ejecutaba el siglo pasado?

IV. MOVIMIENTO, COREOGRAFÍA Y RITMO

23. ¿Cuántas agrupaciones bailan la cumbia arraijaneña actualmente? Mencione algunas.
24. ¿Cómo describiría los movimientos corporales característicos del baile de cumbia arraijaneña?
25. ¿Cómo se adapta la coreografía al ritmo y melodía del acordeón?
26. ¿Qué señales musicales (cambios, frases, cierres) se usan como guía para el baile?
27. ¿La coreografía cambia según el estilo del acordeonista o agrupación musical?
28. ¿Cómo enseñan o aprenden el estilo tradicional de baile?
29. ¿Qué importancia se le da a la fidelidad con la tradición en la ejecución dancística?

V. PERSPECTIVAS MUSICALES Y TÉCNICAS

30. ¿Qué patrones rítmicos identifica como representativos del acordeón en este estilo?
31. ¿Cuál es el rol de la improvisación dentro de la ejecución instrumental?
32. ¿Qué otros instrumentos acompañan tradicionalmente al acordeón en la cumbia arraijaneña?
33. ¿Cómo se complementan los instrumentos con el acordeón a la hora de ejecutar la cumbia?
34. ¿Qué canciones, obras o repertorios conoce? ¿Qué significan o representan culturalmente?

VI. TRANSMISIÓN Y FUTURO

35. ¿Cómo se ha transmitido esta tradición (oralidad, grabaciones, escuelas, familias)?
36. ¿Cree que las nuevas generaciones están interesadas en preservar esta tradición?
37. ¿Qué desafíos enfrentan los músicos o bailarines que buscan mantener la autenticidad de la cumbia arraijaneña?

38. ¿Qué papel deben tener las instituciones culturales y educativas en esta labor?
39. ¿Cuántos acordeonistas ejecutantes de la cumbia arraijaneña conoce actualmente?
40. ¿Cómo el acordeón influye en la identidad cultural de Arraiján y en la cohesión social, a través de la música?

VII. REFLEXIONES FINALES

41. ¿Qué retos enfrentan las agrupaciones de baile que desean mantener viva esta tradición?
42. ¿Cree que el acordeón seguirá siendo un elemento clave en el futuro de la cumbia arraijaneña?
43. ¿Qué acciones considera que deben tomarse para preservar la ejecución de la cumbia arraijaneña?
44. ¿Desea compartir alguna experiencia significativa relacionada con el acordeón y la cumbia?
45. ¿Desea agregar algún comentario o anécdota adicional que considere relevante?

C. CARTAS DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTAS

C1: Blas Hernández

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 18 de Julio de 2025

Yo, Blas Isaac Hernández González, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-803-1050, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Blas Isaac Hernández González
Nombre completo: Blas Isaac Hernández González
Cédula de identidad: 8-803-1050
Teléfono de contacto: 6325-5183

Firma del entrevistador: Alexander Boutet
Nombre completo: Alexander Boutet
Cédula de identidad: 8-947-7430

C2: Luis Martín Rodríguez

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 19 de Julio de 2025

Yo, Luis Martín Rodríguez, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-775-1306, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): 

Nombre completo: Luis Martín Rodríguez

Cédula de identidad: 8-775-1306

Teléfono de contacto: 6096-6566

Firma del entrevistador: _____

Nombre completo: Alexander Boutet Carcamo

Cédula de identidad: 8-942-7430

C3: Minerva Rangel Amaya

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 15 de Julio de 2025

Yo, Minerva Gisela Rangel Amaya, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-327-607, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Minerva de Fletes
Nombre completo: Minerva Gisela Rangel Amaya
Cédula de identidad: 8-327-607
Teléfono de contacto: _____

Firma del entrevistador: Alexander Boutet
Nombre completo: Alexander Boutet C.
Cédula de identidad: 8-942-2430

C4: Malena Rodríguez

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 16 de agosto de 2025

Yo, Malena Rodríguez, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-732-720, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): *Malena Rodríguez*
Nombre completo: Malena Rodríguez
Cédula de identidad: 8-732-720
Teléfono de contacto: 6622-7501

Firma del entrevistador: *Alexander Boutet*
Nombre completo: Alexander Boutet
Cédula de identidad: 8-942-2430

C5: Darío Olivares Barría

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 23 de Julio de 2025

Yo, Darío Olivares Barría, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-145, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

“El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña”.

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Darío Olivares Barría

Nombre completo: Darío Olivares Barría

Cédula de identidad: 8-145

Teléfono de contacto: _____

Firma del entrevistador: Alexander Boutet

Nombre completo: Alexander Boutet Carcamo

Cédula de identidad: 8-942-2430

C6: Rubén Darío Aguilar Cabrera

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 17 de agosto de 2025

Yo, Rubén Darío Aguilar Cabrera, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-453-948, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Rubén D Aguilar C
Nombre completo: Rubén Darío Aguilar Cabrera
Cédula de identidad: 8-453-948
Teléfono de contacto: 63 28 49 21

Firma del entrevistador: Alexander Boutet
Nombre completo: Alexander Boutet C.
Cédula de identidad: 8-942-2430

C7: Ángela González Quintero

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 18 de Julio de 2025

Yo, Ángela González Quintero portador(a) de la cédula de identidad personal No. 9-101-1230, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Ángela González
Nombre completo: Ángela González Quintero
Cédula de identidad: 9-101-1230
Teléfono de contacto: _____

Firma del entrevistador: Alexander Boutet
Nombre completo: Alexander Boutet Carcano
Cédula de identidad: 8-942-2430

C8: Víctor Manuel Reyes Vargas

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 19 de Julio de 2025

Yo, Víctor Manuel Reyes Vargas portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-77-93, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Víctor M. Reyes V.
Nombre completo: Víctor Manuel Reyes Vargas
Cédula de identidad: 8-77-93
Teléfono de contacto: _____

Firma del entrevistador: Alexander Boutet
Nombre completo: Alexander Boutet
Cédula de identidad: 8-942-2430

C9: Alexander Berdiales

CARTA DE ACEPTACIÓN DE ENTREVISTA

Para fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 16 de 10 de 2025

Yo, Alexander Berdiales, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-283-533, manifiesto por medio de la presente mi consentimiento informado y expreso para participar en esta entrevista en calidad de informante clave, en el marco del proceso de investigación conducido por el estudiante Alexander Boutet, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.


Esta entrevista forma parte del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) sobre los objetivos, el alcance y la naturaleza de esta investigación, así como sobre los procedimientos involucrados. Entiendo que mi participación es completamente voluntaria.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante notas, grabaciones de audio, video o fotografías, con el fin exclusivo de enriquecer el análisis académico del tema en cuestión. Reconozco que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, cumpliendo con los principios éticos y profesionales vigentes en la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado: 
Nombre completo: Alexander Berdiales
Cédula de identidad: 8-283-533
Teléfono de contacto: 5955-0334

C10: Carlos Reyes Rangel

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 12 de Julio de 2025

Yo, Carlos Reyes Rangel, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-202-2010, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijanaña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): Carlos Reyes Rangel

Nombre completo: Carlos Reyes Rangel

Cédula de identidad: 8-202-2010

Teléfono de contacto: 6346-1114

Firma del entrevistador: _____

Nombre completo: Alexander Boutet

Cédula de identidad: 8-942-2430

C11: Jorge Roberto Zerna

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 12 de Julio de 2025

Yo, Jorge Roberto Zerna, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 8-529-367, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): ERZ

Nombre completo: Jorge Roberto Zerna

Cédula de identidad: 8-529-367

Teléfono de contacto: 6439-9793

Firma del entrevistador: Alexander Boutet

Nombre completo: Alexander Boutet

Cédula de identidad: 8-942-2430

C12: Lauren Castillo Peralta

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA ENTREVISTA

Con fines de investigación de tesis universitaria

Fecha: 12 de Julio de 2025

Yo, Lauren Castillo Peralta, portador(a) de la cédula de identidad personal No. 7-92-777, por medio de la presente declaro que otorgo mi consentimiento informado y voluntario para participar en calidad de **informante clave** en una entrevista realizada en el marco de la investigación de tesis universitaria desarrollada por el estudiante **Alexander Boutet**, quien cursa la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música en la Universidad de Panamá.

La entrevista se enmarca dentro del proyecto de tesis titulado:

"El acordeón como elemento clave en la ejecución de la cumbia arraijaneña".

He sido debidamente informado(a) acerca de los objetivos, alcance, propósitos y procedimientos de la presente investigación, así como de los posibles usos académicos de la información proporcionada. Comprendo que mi participación es **completamente voluntaria**.

Autorizo expresamente al investigador a registrar esta entrevista mediante anotaciones, grabaciones de audio, video y/o fotografías, con el único propósito de contribuir al análisis académico del estudio en cuestión. Asimismo, con garantía de que toda la información obtenida será tratada con estricto profesionalismo y utilizada únicamente con fines académicos, respetando los principios éticos aplicables a la investigación.

En virtud de lo anterior, dejo constancia formal de mi aceptación para participar y colaborar con esta investigación.

Firma del entrevistado(a): _____

Nombre completo: Lauren Castillo Peralta

Cédula de identidad: 7-92-777

Teléfono de contacto: 6461-9299

Firma del entrevistador: _____

Nombre completo: Alexander Boutet Carcamo

Cédula de identidad: 8-942-7430