

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

**EL TAMBOR DE ORDEN PORTOBELEÑO: LA CACHIMBA, SU  
MÚSICA, CONTEXTO, CONTENIDO Y POSICIÓN DENTRO DEL  
PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE COLÓN.**

**Elaborado por: ALBA YANETH SÁNCHEZ GONZÁLEZ**

**4- 792-817**

**Trabajo de Graduación para optar  
por el Título de Licenciatura en Bellas  
Artes con Especialización en Música.**

**I SEMESTRE**

**2023**

## EVALUACIÓN DEL JURADO

Esta tesis fue evaluada adecuadamente para obtener el título de Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música y aprobada en su forma final, por el asesor y el jurado evaluador.

---

Asesor: Profesor Élcio Rodrigues de Sá

Jurado Evaluador: 1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

## **Dedicatoria**

Ofrezco este trabajo de investigación a todas las personas que han trabajado y siguen investigando en la evolución musical de nuestro país, lo que representa la huella afrocaribeña de nuestra idiosincrasia y surgimiento como pueblo heredero de una vasta cultura; pero con suma singularidad al maestro Élcio Rodrigues De Sá, quien ha sido paciente y atento a brindarme su ayuda desde el inicio hasta la culminación de esta investigación y que, además, fue el eje motor para poder alcanzar esta meta.

## **Agradecimiento**

Brindo infinita gratitud a Dios, por brindarme todo lo necesario para realizar este trabajo. A mis padres por su abnegación, por estar siempre para mí, por sus esfuerzos y por librar batallas para que mi camino fuese más sencillo que el que les tocó recorrer a ellos. A mis hermanos que de una u otra forma han conspirado para que este logro fuese posible.

Además, amigos como: David Candanedo y Karina Ríos a quienes les estaré agradecidos eternamente. Le doy las gracias también a James Chávez por motivarme y tener fe en mí desde el primer año de mi carrera. A Neila Ortega, por su compañía en momentos de crisis en este trayecto investigativo.

Y con mucho amor a Louis Morales, por ser mi soporte incondicional, mi ayuda y por brindarme consuelo en los momentos de angustia.

## Índice General

|  |      |
|--|------|
| Dedicatoria .....                                  | ii   |
| Agradecimiento .....                               | iii  |
| Índice General .....                               | iv   |
| Índice de Cuadros .....                            | viii |
| Índice de figuras .....                            | ix   |
| Resumen .....                                      | 14   |
| Abstract.....                                      | 15   |
| Introducción.....                                  | 17   |
| CAPÍTULO I: GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN..... | 18   |
| 1.1. ANTECEDENTES .....                            | 18   |
| 1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....              | 19   |
| 1.3. JUSTIFICACIÓN .....                           | 20   |
| 1.4. OBJETIVOS .....                               | 22   |
| 1.4.1. OBJETIVO GENERAL .....                      | 22   |
| 1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....                 | 22   |
| 1.5. ALCANCE Y LIMITACIÓN .....                    | 23   |
| 1.5.1. ALCANCE .....                               | 23   |
| 1.5.2. DELIMITACIÓN .....                          | 23   |
| 1.6. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....              | 24   |
| CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....                    | 25   |
| 2.1. GLOSARIO .....                                | 25   |
| 2.2. CONTEXTO SOCIOMUSICOLÓGICO .....              | 26   |

|   |    |
|---|----|
| 2.3. FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA .....   | 28 |
| 2.3.1. Hilando en la historia del negro.....  | 30 |
| 2.3.2. Formas en las que el negro alcanzaba un peldaño hacia la sociedad con beneficios ..... | 36 |
| 2.4. VESTIMENTA E INDUMENTARIA .....  | 39 |
| 2.4.1. Instrumentos.....  | 40 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO III: ASPECTOS METODOLÓGICOS.....   | 42 |
| <br>  |    |
| 3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN .....  | 42 |
| 3.2. FUENTES DE INFORMACIÓN .....   | 43 |
| 3.2.1. Materiales.....  | 43 |
| 3.2.2. Universo .....   | 43 |
| 3.3. INSTRUMENTALIZACIÓN.....   | 43 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO IV: CRONOGRAMA (marzo 2022-mayo 2023) .....  | 45 |
| <br>  |    |
| CAPÍTULO V: ANÁLISIS MUSICAL .....  | 49 |
| <br>  |    |
| 5.1. PORTOBELO AGUANTA LOS CAÑONAZOS.....   | 50 |
| <br>  |    |
| 5.1.1. ANALISIS DE LA PARTITURA PORTOBELO AGUANTA LOS CAÑONAZOS                               | 57 |
| 5.1.1.1. COMPÁS Y ANDAMENTO.....  | 58 |
| 5.1.1.2. DE LA MELODÍA.....   | 58 |
| 5.1.1.3. DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA.....   | 59 |
| 5.1.1.4. DEL ACOMPAÑAMIENTO.....  | 59 |
| 5.1.2. ANÁLISIS LÍRICO .....  | 66 |
| <br>  |    |
| 5.2. HERMANITO MÍO QUIRIBÍ .....  | 73 |
| <br>  |    |
| 5.2.1 ANÁLISIS DE LA PARTITURA HERMANITO MÍO QUIRIBI .....                                    | 78 |
| 5.2.1.1 COMPÁS Y ANDAMENTO.....   | 78 |
| 5.2.1.2 DE LA MELODÍA.....  | 78 |
| 5.2.1.3 DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA.....  | 80 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.2.1.4 DEL ACOMPAÑAMIENTO.....                       | 80  |
| 5.2.2. ANÁLISIS LÍRICO .....                          | 86  |
| 5.3. LLOREN A CUMANÁ.....                             | 92  |
| 5.3.1. ANÁLISIS DE LA PARTITURA LLOREN A CUMANÁ ..... | 98  |
| 5.3.1.1. COMPÁS Y ANDAMENTO .....                     | 98  |
| 5.3.1.2. DE LA MELODÍA .....                          | 98  |
| 5.3.1.3. DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA .....                | 99  |
| 5.3.1.4. DEL ACOMPAÑAMIENTO .....                     | 99  |
| 5.3.2. ANÁLISIS LÍRICO .....                          | 104 |
| 5.4. ANÁLISIS COMPARATIVO.....                        | 110 |
| 5.4.1. LA MELODÍA.....                                | 110 |
| 5.4.2. EN CUANTO AL ACOMPAÑAMIENTO.....               | 113 |
| CAPÍTULO VI: LAS ENTREVISTAS.....                     | 117 |
| <b>TAMBOREROS</b> .....                               | 117 |
| ENTREVISTA: HERALDO DE HOYOS.....                     | 117 |
| ENTREVISTA: JORGE MONTENEGRO.....                     | 129 |
| <b>CANTANTES</b> .....                                | 138 |
| ENTREVISTA: SIMONA ESQUINA.....                       | 138 |
| ENTREVISTA: ELSA MOLINAR CHIFUNDO.....                | 149 |
| <b>MAESTROS</b> .....                                 | 162 |
| ENTREVISTA: ERNESTO POLANCO .....                     | 162 |
| ENTREVISTA: FERMÍN GARIBALDI.....                     | 171 |
| <b>TESTIGOS REFERENCIALES</b> .....                   | 186 |
| ENTREVISTA: LETICIA LEVY DE MÁRQUEZ.....              | 186 |
| ENTREVISTA: DELIA FORBES DE JIMÉNEZ.....              | 195 |
| Conclusiones.....                                     | 199 |

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Recomendaciones.....                | 201 |
| Bibliografía.....                   | 202 |
| Links de muestras auditivas.....    | 205 |
| Entrevista a Heraldo De Hoyos.....  | 205 |
| Entrevista a Jorge Montenegro ..... | 206 |
| Entrevista a Elsa Molinar.....      | 206 |



## Índice de Cuadros

|   |     |
|---|-----|
| Tabla 1: Cronograma.....  | 45  |
| Tabla 2: Análisis lírico de Portobelo aguanta los cañonazos ..... | 69  |
| Tabla 3: Análisis lírico de Hermanito mío Quiribí.....            | 89  |
| Tabla 4: Análisis lírico de Lloren a Cumaná.....                  | 107 |
| Tabla 5: Análisis comparativo de las melodías .....               | 111 |
| Tabla 6: Análisis comparativo del acompañamiento.....             | 113 |

## Índice de figuras

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Ferias de Portobelo .....                               | 34 |
| Figura 2: Tambores usados en el Tambor de Orden Portobeleño ..... | 41 |
| Figura 3: La caja.....  | 41 |
| PORTOBELO AGUANTA LOS CAÑONAZOS                                   |    |
| Figura 4: Melodía .....   | 59 |
| Figura 5.....   | 59 |
| Figura 6.....   | 60 |
| INTRODUCCIÓN  |    |
| Figura 7.....   | 60 |
| Figura 8.....   | 61 |
| Figura 9.....   | 61 |
| Figura 10.....  | 61 |
| Figura 11.....  | 62 |
| Figura 12.....  | 62 |
| Figura 13.....  | 63 |
| Figura 14.....  | 63 |
| CLÍMAX  |    |
| Figura 15.....  | 64 |

## CACHIMBA

|                |    |
|----------------|----|
| Figura 16..... | 64 |
| Figura 17..... | 65 |
| Figura 18..... | 65 |

## HERMANITO MÍO QUIRIBÍ

|                         |    |
|-------------------------|----|
| Figura 19: Melodía..... | 79 |
| Figura 20.....          | 79 |
| Figura 21.....          | 80 |
| Figura 22.....          | 80 |

## INTRODUCCIÓN

|                |    |
|----------------|----|
| Figura 23..... | 81 |
| Figura 24..... | 81 |
| Figura 25..... | 82 |
| Figura 26..... | 82 |
| Figura 27..... | 82 |
| Figura 28..... | 83 |

## CLÍMAX

|                |    |
|----------------|----|
| Figura 29..... | 84 |
|----------------|----|

## CACHIMBA

|                |    |
|----------------|----|
| Figura 30..... | 84 |
| Figura 31..... | 85 |
| Figura 32..... | 85 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 33.....   | 85  |
| LLOREN A CUMANÁ  |     |
| Figura 34: Melodía .....                                       | 98  |
| Figura 35.....   | 98  |
| INTRODUCCIÓN   |     |
| Figura 36.....   | 100 |
| Figura 37.....   | 100 |
| Figura 38.....   | 100 |
| Figura 39.....   | 101 |
| Figura 40.....   | 101 |
| CLÍMAX   |     |
| Figura 41.....   | 102 |
| Figura 42.....   | 102 |
| CACHIMBA   |     |
| Figura 43.....   | 102 |
| Figura 44.....   | 103 |
| Figura 45: Imagen de reducción melódica de las Cachimbas. .... | 110 |
| Figura 46: Entrevista a Heraldo De Hoyos.....                  | 128 |
| Figura 47: Entrevista a Jorge Montenegro .....                 | 137 |
| Figura 48: Entrevista a la señora Simona Esquina .....         | 148 |
| Figura 49: Entrevistando a la señora Elsa .....                | 160 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 50: Fotografía con la señora Elsa .....        | 161 |
| Figura 51: Entrevista a Ernesto Polanco .....         | 170 |
| Figura 52: Entrevista a Fermín Garibaldi .....        | 185 |
| Figura 53: Entrevista a Leticia Levy de Márquez ..... | 194 |

## **Resumen**

Esta investigación consiste en un estudio actualizado sobre la práctica musical del “Tambor de Orden Portobeleño” denominado “La Cachimba”. Hemos explorado su contexto, contenido y posición dentro del patrimonio cultural de la provincia de Colón. Encontramos que la ejecución y práctica de la Cachimba se encuentra en decadencia dentro de su propio contexto cultural, estimamos que el estudio será de importancia estratégica para su rescate y contribución para la comprensión de la identidad nacional y se espera recobrar el interés de gestores culturales, folkloristas, investigadores y etnomusicólogos que pueden seguir contribuyendo al contenido del tema.

La presente investigación se enmarca en los parámetros de una metodología cualitativa que, según Katayama (2014) “busca estudiar de manera científica los imaginarios, las representaciones, las culturas y las subculturas” (pág. 17). Posee un perfil exploratorio y descriptivo, cónsone con el diseño cualitativo. Como fuentes principales nos valimos de documentos públicos, materiales audiovisuales y como instrumento de recolección hemos utilizado la entrevista, formato que nos ha propiciado datos de residentes del mismo pueblo de Portobelo: tamboreros, cantantes, maestros y testigos referenciales.

Como consecuencia de nuestras indagaciones se obtuvo grabaciones de las únicas cachimbas que han subsistido hasta la fecha y, por consiguiente, se efectuó su transcripción para analizar, reflexionar y evidenciar el valor musical que tiene el Tambor de Orden Portobeleño dentro del folklore nacional.

**Palabras claves:**

1. Tambor de Orden
2. Cachimba
3. Portobelo
4. Etnomusicología
5. Identidad

**Abstract**

This research consists of an updated study on the musical practice of the "Tambor de Orden Portobeleño" called "La Cachimba". We have explored its context, content, and position within the cultural heritage of the province of Colón. We find that the execution and practice of Cachimba is in decline within its own cultural context, we believe that the study will be of strategic importance for its rescue and contribution to the understanding of national identity and it is hoped to regain the interest of cultural managers, folklorists, researchers, and ethnomusicologists who may continue to contribute to the content of the topic.

The present research is framed in the parameters of a qualitative methodology that, according to Katayama (2014) "seeks to study in a scientific way imaginaries, representations, cultures and subcultures" (p. 17). It has an exploratory and descriptive profile, in harmony with qualitative design. As main sources we use public documents, audiovisual materials and as an instrument of collection we have used the interview, format that has given us data from residents of the same town of Portobelo: drummers, singers, teachers and referential witnesses.

As a result of our inquiries, recordings were obtained of the only hookahs that have survived to date and, therefore, their transcription was made for analysis, reflect and demonstrate the musical value of the Tambor de Orden Portobeleño in national folklore.

**Keywords:**

1. Drum of Order 2. Cachimba 3. Portobelo 4. Ethnomusicology 5. Identity



## **Introducción**

En las últimas décadas en Portobelo se dejó de practicar el Tambor de Orden, conocido coloquialmente como Cachimba. Con el transcurso del tiempo llegó a tal punto en el que a causa de la falta de práctica el conocimiento de este en cuanto al canto y la música quedó reservado solo para unos cuantos de una generación que hoy son adultos mayores. Como consecuencia, al hablar de la música del Tambor de Orden Portobeleño, el repertorio se ve limitado a unas cuantas grabaciones que han logrado perdurar en el tiempo, consideradas como grandes tesoros de la tradición afrodescendiente.

Si bien la disciplina de la danza ha tenido un auxilio con la investigación de Lexie Villavicencio que logró recoger material importante acerca del baile, sobre el vestuario que se emplea para este tambor y dejó un documento que contribuirá a preservar su estudio en esta manifestación cultural. Pero, nuestra labor será desarrollar el tema en cuestión desde el área musical para contribuir en el progreso y enriquecimiento del valor cultural y folklórico de la provincia de Colón y de Panamá como nación. En este contexto la música que aún existe se mostrará transcrita y analizada, no solo para preservación; sino para que sea conocida, comprendida y utilizada como material educativo, como lo han logrado países de la región y otras latitudes.

Nuestra investigación ofrece un amplio análisis musical que va desde la observación minuciosa de cada pieza y el estudio de los tres grandes componentes de su música: melodía, armonía y ritmo. Seguido, se ha efectuado un análisis lírico, así como un estudio comparativo entre las melodías de cada una de las piezas de Cachimba, extrayendo elementos coincidentes y que dejan en evidencia la esencia que caracteriza a la música del Tambor de Orden Portobeleño.

## CAPÍTULO I: GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. ANTECEDENTES

El escrito de Carlos “Cubena” Guillermo Wilson, en la revista virtual Istmo, nos deja evidencia diferentes aspectos en los que el hombre negro ha dejado sus aportes a la cultura colonense, tales como: aportes en la época de los exploradores, en el periodo de la esclavitud, en la época de la colonia, en la música folklórica panameña, en la época del Ferrocarril y la construcción del Canal, en el lenguaje del panameño y en la literatura. En cada una de estas facetas nos expresa con detalle de fechas y autores la travesía de esas huellas que los negros han dejado en el territorio e historia de nuestro país. (Wilson, 2003)

Por otra parte, Lexie Villavicencio nos presenta una investigación que, sin dudas, posee un preciado valor, ya que, nos brinda información de los instrumentos, nociones sobre su música; pero, sobre todo, deja plasmada la estructura plenamente detallada sobre cómo es la danza del Tambor de Orden, todo lo referente a la vestimenta femenina y masculina y un diseño sobre los patrones escénicos de la misma.

En un artículo redactado por GenteFolk<sup>1</sup>, se expresa que el ritmo de la música de la Cachimba proviene de la cumbia estando en un compás 2/4, y se explica que, en comparación con el Congo,

---

<sup>1</sup> GenteFolk es un blog que tiene como fin el promover la cultura folklórica de panameña con sus manifestaciones, tradiciones y también dan a conocer las distintas agrupaciones que se encargan de ejecutarlas. <http://gentefolk.net/>

que es más fuerte y pronunciado, el Tambor de Orden se ubica en el otro extremo, pues, contiene movimientos elegantes y galanteadores.

## 1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El estudio del Tambor de Orden Portobeleño, Cachimba, pretende formar parte de los primeros pasos que nos acerquen a conocer más a fondo la música de esta danza, pues, nuestro problema radica en que existe una documentación muy escasa, casi nula podríamos decir, respecto a la música de la Cachimba; lo que la coloca en un punto de extrema vulnerabilidad e inclusive puede llegar a extinguirse y no ser conocida por las generaciones futuras, sea por la falta de continuidad generacional, por pasar a integrarse como un detalle dentro de otras manifestaciones o por la ausencia de registro documental. Por lo cual, nuestra labor será dejar plasmada una documentación de este estudio etnomusicológico para poder suplir un registro del contexto, valor, contenido y análisis musical del Tambor de Orden Portobeleño: la Cachimba; que contribuyan a salvaguardarlo como patrimonio cultural musical de Panamá, promoviendo su redescubrimiento.

### 1.3.JUSTIFICACIÓN

El Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba es una danza nacida exclusivamente en el distrito de Portobelo y es escasamente conocida. La documentación de su valor cultural, musical y étnico es casi nula; lo que la convierte en una expresión folklórica en peligro de extinción y, además, se prevé que las futuras generaciones estarán privadas de conocer y practicar esta expresión étnica cultural (con danza, música y contenido social definidos).

Hemos observado que en la misma provincia de Colón poco se sabe de la existencia del Tambor de Orden Portobeleño, por el hecho de que la danza pasó a practicarse cada vez menos y ha llegado a tal punto en el que es casi desconocida por la mayor parte de los colonenses, según nuestras observaciones preliminares. Por lo tanto, podemos considerar que la danza tomará una ruta distinta y sufrirá modificaciones sumamente descuidadas o, lo que es peor, nos enfrentaremos a una posible desaparición de esta expresión folklórica. Y esta última trae consigo el desligamiento de parte de lo que son nuestras raíces, identidad y bienes que forman parte de nuestro patrimonio cultural.

La presente investigación encuentra justificación bajo diversas perspectivas. Aunque sea un estudio de corte cualitativo, documental, analítico e inicial, a través de este estudio la comunidad tendrá acceso a este tipo de conocimiento que podrá transmitirse en los centros educativos para fortalecer la cultura musical folklórica en nuestro país. Tanto a nivel experiencial como teórico, los estudiantes se encuentran con grandes lagunas para identificar de forma auditiva, visual y analítica, los recursos musicales propios de su folklore como, por

ejemplo: reconocer patrones rítmicos que pertenecen a su propia región. También es importante mencionar que los maestros de la enseñanza musical podrán elaborar materiales de estudios con las tonadas y ritmos que pertenecen a la etnia negra de la provincia de Colón.

Y en el aspecto social se pretende brindar este estudio y análisis de la música del Tambor de Orden Portobeleño para que ayude a los pobladores de la región, primeramente, a fomentar el aprecio por conservar las manifestaciones culturales étnicas de la comunidad colonense y no perder la musicalidad particular que tanto los caracteriza.

Nuestro trabajo pretende ofrecer una propuesta de continuidad investigativa sobre una manifestación cultural que ha recibido alguna atención como las que mencionamos en la introducción, las cuales han sido esencialmente descriptivas o, como es el caso de la investigación sobre la danza de la Cachimba (como lo es el trabajo de Lexie Villavicencio), donde han estudiado apenas uno de sus aspectos, sin atender a las aportaciones fundamentales de la música.

En este sentido, se espera que los análisis musicológicos contribuyan para alcanzar un cuadro más completo sobre fenómeno como un todo y que sea de utilidad como antecedentes para futuras investigaciones que abarquen a la música folklórica de la región, desde la perspectiva de una metodología cualitativa y, además, abierta a futuras investigaciones complementarias.

## 1.4. OBJETIVOS

### 1.4.1. OBJETIVO GENERAL

1.4.1.1. Realizar un estudio actualizado, con análisis musicales y reflexiones sobre la música del Tambor de Orden Portobeleño La Cachimba, su contexto, contenido y posición dentro del patrimonio cultural de la provincia de Colón.

### 1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.4.2.1. Realizar transcripciones y análisis de la música del Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba, para dejar una documentación que sirva de referencia sobre las raíces étnicas a las futuras generaciones.

1.4.2.2. Situar el Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba dentro del contexto histórico de la cultura de la etnia negra de la provincia de Colón.

1.4.2.3. Ponderar el valor musical del Tambor de Orden Portobeleño para su divulgación y enseñanza.

## 1.5. ALCANCE Y LIMITACIÓN

### **1.5.1. ALCANCE**

Nuestra investigación consiste en un estudio de alcance exploratorio, debido a que al examinar el problema de investigación se reveló que es un asunto sobre el cual la literatura es escasa y casi nula en el aspecto musical. Por lo que se pretende brindar una documentación que sirva para familiarizarnos etnomusicológicamente con la música del Tambor de Orden Portobeleño y que, al obtener esta información, exista la posibilidad de que se integre, como referencia, en futuras investigaciones, de manera tal que sirva como antecedente.

### **1.5.2. DELIMITACIÓN**

Esta investigación se realizará en el distrito de Portobelo de la Provincia de Colón. Se estima que el intervalo de tiempo de este estudio será desde marzo del 2022 a marzo del 2023.

## 1.6. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- 1.6.1. ¿Cuál es el contenido musicológico Tambor de Orden Portobeleño: la Cachimba?
- 1.6.2. ¿Cómo está descrito el Tambor de Orden Portobeleño dentro del contexto histórico de la cultura de la etnia negra de la Provincia de Colón?
- 1.6.3. ¿Cómo podría ayudar el estudio y análisis musical del Tambor de Orden Portobeleño a preservar el folklore afroantillano colonense?
- 1.6.4. ¿Por qué ha entrado en declive la práctica del Tambor de Orden Portobeleño en Portobelo?



## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

### 2.1. GLOSARIO

- Afroantillano: persona que posee características del África o las Antillas
- Cachimba: 1. término usado coloquialmente para referirse al Tambor de Orden Portobeleño. 2. tercera sección de la música del Tambor de Orden que tiene lugar justo después del repique de los tambores. 3. nombre dado a la pipa de fumar
- Caja: instrumento musical percutido, de cuerpo cilíndrico formado y que tiene dos membranas tensas hechas de piel. Es el instrumento que lleva el ritmo base del Tambor de Orden Portobeleño.
- Cantalante: que canta adelante. Término que hace referencia a la voz que canta como solista y diferenciada del coro por contener mayor libertad expresiva, además de ser quien se encarga de narrar a través del canto un suceso.
- Clímax: segunda sección del Tambor de Orden Portobeleño caracterizada por contar con la rápida ejecución de todos los tambores.
- Enagua: prenda interior femenina, similar a una falda y que se lleva debajo de esta.
- Guachapalí: es un adorno en forma de cadena hecha de platinas en forma de pequeños óvulos unidas mediante cinta de oro, usada por las empolleradas.
- Introducción: primera sección del Tambor de Orden Portobeleño en el que los tambores hacen alusión al llamado del momento de la cachimba.
- Movimiento galante: que se mueve con delicadeza, atención y cortesía, especialmente hacia las damas.
- Panabrisa: guayabera, camisa.

- Patrimonio cultural: es un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes.
- Portobelo: uno de los distritos de la provincia de Colón que tuvo un alto valor en la época de la conquista de América.
- Pudiente: persona que tenía un buen nivel social debido a las posesiones económicas y que gozaba de los beneficios que esto posibilitaba.
- Tambolero: que toca el tambor de música tradicional. Tamborero, tamborilero.
- Tambor Hondo: tambor que tiene el registro más grave, de sonido profundo.
- Tambor Requinto: tambor que tiene el registro más agudo, encargado de hacer adornos rítmicos. También es llamado repicador.
- Tambor Seco: tambor que tiene el registro medio entre en requinto y el hondo.

## 2.2. CONTEXTO SOCIOMUSICOLÓGICO

A causa del riesgo de desaparición en el que se encuentra expuesto el Tambor de Orden Portobeleño: la Cachimba, por no contar con ayuda institucional directa y depender solamente de la acción y asistencia de un nicho cultural específico y limitado, detectamos el peligro de una modificación descuidada e inclusive su desaparición. Por lo que comprendemos que existe una urgencia de ir en busca de las fuentes directas donde aún se practica y conocer cómo es el su contenido musical, para marcar un punto de partida con el análisis musicológico de los temas musicales que mayormente se han ejecutado, o que han alcanzado a perdurar hasta nuestros días.

Al mismo tiempo debemos comunicar que en Portobelo la práctica del Tambor de Orden, la Cachimba, ha cesado y en esporádicos momentos donde hay posibilidad de hacer mención y ejecución de este tambor en otros lugares, se presenta con grabaciones musicales por falta de ejecutantes y, que, por otra parte, a los conocedores del tema se les escucha expresar que se han ido haciendo modificaciones no solo a la danza, sino también a la vestimenta. Por consiguiente, si los expertos se preocupan por lo que es más evidente, nuestro afán es procurar preservar lo que aún no muestra modificaciones cuestionables como lo es la música.

### 2.3. FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA

Para nosotros es de suma importancia saber que, como toda danza folklórica, el Tambor de Orden Portobeleño siempre ha practicado música artesanal y actualmente no se cuenta con alguna documentación que nos brinde luz para así crear un radio histórico que nos ayude a ubicarla en una época aproximada, pero lo que sí conocemos por medio de las entrevistas es que para la época de las fiestas Patronales y las Ferias de Portobelo esta danza fue bastante practicada. Así nos lo deja ver Jorge:

*“[...] tienes dos fechas en las que se ejecutaba la Cachimba: en las Patronales y las Ferias de Portobelo”.*

*(Jorge Montenegro)*

La respuesta de la señora Simona Esquina nos muestra que hubo Cachimba en Portobelo desde hace muchos años atrás:

*“Desde que abrí mis ojos, vi la Cachimba”*

*(Simona Esquina)*

Popularmente, también la Cachimba tuvo lugar en eventos más pueblerinos como en cumpleaños, bodas, carnavales o días libres. Sin embargo, nuestros entrevistados en general nos expresan que en cualquier celebración se podía organizar un Tambor de Orden. Veamos:

*“[...]muchas veces eran domingos o días libres donde se reunían a bailar Cachimba, o en festividades que hacían las personas pudientes”*

*(Leticia Levy de Marquez)*

*“En cualquier fecha del calendario, para fiestas, cumpleaños, en las patronales, se celebraba el Tambor de Orden y no específicamente en una época”*

*(Jorge Montenegro)*

*“La Cachimba se bailaba en todas las fiestas”*

*“La Cachimba no solo era en carnaval, era en cualquier momento”*

*(Simona Esquina)*

*“Me cuenta mi abuela que cuando había matrimonios, cumpleaños, bautizos, para el Corpus Cristi y esas cosas se bailaba Cachimba y era un baile muy tradicional en el pueblo”*

*(Delia Forbes de Jiménez)*

*“El Tambor de Orden se puede practicar en cualquier momento del calendario. Pero, generalmente lo hacían para tiempo de carnaval y cuando venían las fiestas de Portobelo, el día de las Patronales y el día de la fiesta del Nazareno”.*

(Elsa Molinar)

*“[...] siempre hacían Tambor de Orden para las patronales de San Felipe para el 1 de mayo. Siempre se hacía para las patronales o en un cumpleaños”.*

(Fermin Garibaldi)

Entonces, vimos que la Cachimba no tenía una fecha del calendario en particular para poder practicarla, más bien era un ritmo que tenía participación en distintas celebraciones familiares o de la comunidad.

Tomando en cuenta que nuestra entrevistada con más edad, Simona Esquina, está alrededor de los 95 años, nos dice que *“desde que abrió sus ojos, vio la Cachimba”*, nos deja en claro que es una danza que tuvo muchos años de práctica, pero casi nadie documentó o llevó algún tipo de registro con el cual podamos enmarcar una época dentro de la línea de tiempo. Por lo anterior, nuestro aporte en este punto es mostrar las afirmaciones de parte de personajes del pueblo, maestros y ejecutantes de nuestra danza en estudio.

### **2.3.1. Hilando en la historia del negro**

*“La Cachimba surgió prácticamente desde llegamos nosotros los negros. Porque es una danza que se bailó hace 500 años tal vez”*

(Leticia Levy de Márquez)

Al hablar de alrededor de 500 años nos ubica en la conquista española en la que nuestro suelo panameño se vio conformado por tres elementos étnicos con esta invasión: los españoles, el

indio americano y el negro africano; los cuales conforman los pilares raciales de esta patria panameña.

El hombre blanco se desarrolló como patriarca y esclavista de los residentes del Viejo Mundo, así mismo, de los que trajo para que hicieran las labores que requerían fuerza mayor o en ocasiones para servidumbre; que en su gran porcentaje fue el hombre negro el que tomó para estas tareas.<sup>2</sup>

*“Panamá, [...] fue el primer lugar en Tierra Firme en donde fueron llevados los esclavos negros”* (Fortune, El negro en la cultura Panameña, 1962)

En agosto de 1518, el emperador Carlos V otorga licencia a Lorenzo Garrebod, para pasar cuatro mil negros bozales a las Indias, procedentes directamente de África, debido al conocimiento que se tenía de esta población de ser muy provechosa por su fuerza y habilidad de adaptación para los trabajos que se requería en ese momento. De quienes se dice muy acertadamente que “[...] *de sustituir por negros a los indios en el trabajo en las nuevas tierras descubiertas, dando así inicio a la historia atormentada del negro en el Nuevo Mundo...*”<sup>3</sup>

*“Los esclavos negros eran de urgente necesidad en el Istmo no solamente para los trabajos de extracción de oro en las minas, el aserío de bosques, el cultivo de tabaco, las labores en los ingenios de azúcar, existentes ya antes de 1515, y la búsqueda de perlas en el Archipiélago de las Perlas sino, igualmente, para su distribución en Tierra Firme y los ricos yacimientos del Perú, los obligó a que se fundaran grandes factorías en Portobelo y Panamá”.*

---

<sup>2</sup> Fortune, Armando. *El negro en la cultura panameña*. Revista Lotería No. 76. (1962)

<sup>3</sup> Fortune, Armando. *Los primeros negros en el Istmo de Panamá*. Lotería No. 144. (1967)

Para el año 1526, la real cédula autoriza la adquisición de libertad para los esclavos, sin embargo, esta “libertad” mostraba escasos elementos positivos ya que, por ejemplo, los negros no podían ejercer cargos públicos ni eclesiásticos, no podían portar armas ni andar a caballo, no podían entrar a propiedades privadas, tampoco salir de noche a menos de tener autorización de sus amos, entre otros aspectos. Con el pasar de los años la demografía exigiría cambios en las normativas jurídicas debido al incremento de libertos, que en general eran la mayoría de la población a partir de mediados del siglo XVII; además, se invalidaron en su mayoría las prohibiciones que inicialmente se establecieron con la obtención de libertad.

Veamos como Alfredo Castellero Calvo plantea este crecimiento demográfico en la capital:<sup>4</sup>

7,8    *por 100 para 1575*

12,2    *por 100 para 1610*

65    *por 100 para 1794*

Portobelo es un lugar que no escapa de este evento y en 1606 los recuentos de la población de esta ciudad señalan lo siguiente: *de 50 a 60 vecinos españoles, unos 65 negros y mulatos horros y 316 esclavos.*<sup>5</sup>

A causa del crecimiento de la población se originaron los puestos comerciales que promovían el comercio entre las regiones, a su vez provocaban la interacción entre los agentes comerciales extranjeros y locales y, por efecto, en algún punto, con los esclavos negros que residían con sus

---

<sup>4</sup> Castellero, Alfredo. *Los negros y mulatos libres en la historia social de Panamá*. Revista Lotería No. 164. (1969).

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 68



amos en Portobelo. Para 1606 sabemos que se inician las Ferias de Portobelo en donde el negro continuaba al servicio del hombre blanco para acarrear mercancías a través del Istmo. Minster nos cuenta que los negros que trabajaban en el camino real lo hacían “*con collares de hierro alrededor del cuellos y pesadas cadenas oscilando entre ellos*”, además, con cada cuadrilla viajaba un soldado a pie o montado a caballo que daba látigo “*cuando uno de los cargadores vacilaba y perdía el ritmo del grupo*”. Sin embargo, la opresión era tanta que ni siquiera les era permitido cantar para no tener que escuchar las expresiones resentidas del esclavo negro<sup>6</sup>.

Los ataques piratas a Portobelo se dieron de manera reiterativa, lo que trajo como consecuencia el cese de las ferias, siendo la última en el año 1730. Sobre Portobelo, Alcedo nos describe lo siguiente: “*esta ciudad de Portobelo que está poco habitada era en tiempo de los galeones una de las más populosas del mundo, porque su situación sobre el Istmo de los dos mares del norte y del sur, la bondad de su puerto y su inmediación de Panamá, le dieron la preferencia sobre todos los demás pueblos de la América para celebrar la feria más rica del universo por los comerciantes de la España y del Perú casi todos los años. (...) Al mismo tiempo que veían llegar recuas de más de cien mulas cada una, cargadas de cajones de oro y plata del comercio del Perú: unas desembarcaban en la Aduana, otras en las Plazas, siendo digno de admirar que entre tanta diversidad de gentes que debe siempre producir el desorden y la confusión (...)*”<sup>7</sup>

Por medio del puerto y mercado en Portobelo, los españoles exportaban los productos a los colonos americanos, pues, realizaban el trabajo de suministrar los productos de la industria peninsular. Por eso el Istmo se convirtió en el centro de referencia comercial de mayor

---

<sup>6</sup> Araúz, Celestino A. y Pizzurno, Patricia. *El Panamá Hispano (1501-1821)* Panamá, 1997.

<sup>7</sup> De Alcedo, Don Antonio. *Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales*. Madrid, año de 1786.

prominencia de la zona occidental y, por consiguiente, en la época, la ciudad de Panamá llegó a ser muy productiva y adquirió mucha opulencia.<sup>8</sup>

**Figura 1: Ferias de Portobelo**



Las Ferias de Portobelo fue el espacio de concurrencia de distintos grupos humanos. Tomado de (Escarreola, 2019)

Un dato que tiene suma relevancia en el tema que investigamos es acerca de quiénes realizaban un Tambor de Orden, para lo que los entrevistados nos explican que no todos eran los que tenían posibilidad de organizar una Cachimba, ni todos tenían acceso libre a participar en ella. Un Tambor de Orden Portobeleño era organizado exclusivamente por aquellos negros que tenían mayor recurso económico, que tenían privilegios sociales y los invitados también eran del nivel social del organizador. Por consiguiente, podemos analizar que cuando este grupo de negros, que tiene “beneficios” por las adquisiciones de cualquier índole, los aires de superioridad no se esconden. Quieren mostrar que son diferentes, que no forman parte del grupo de negros que han quedado prisioneros de la pobreza, esclavitud o servidumbre, y desean mostrar que dentro de la negritud existen niveles, diferencias y que la importancia obtenida hay que expresarla. Inician a

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 36

emular los gestos, acciones y hasta la forma de vestir del hombre blanco; lo que abre el compás para creer que comenzaron a practicar las danzas de sus amos, las cuales conllevaban movimientos delicados y elegantes.

Veamos algunas de las explicaciones en cuanto a esto:

*“[...] el negro con nivel adquisitivo, con nivel económico, con nivel académico, con patrones de conducta afro que se empieza cada vez más a “occidentalizar”, a través del vestuario y de lo que suavizan en la danza, entonces, ya no hay ese ataque que hay en el Congo, sino que, hay una situación de cortejo mucho más “occidentalizada”. Lo otro es que era de clase, o sea, hay un nivel de clasismo porque no es el negro que baila Congo, es otro negro y acusa a los tamboreros que vienen vestidos de ropas formales, de camisa con corbata, gatos o cintas [...]”*

*(Ernesto Polanco)*

*“[...] la Cachimba no era un baile tan popular que todo el mundo lo bailaba, sino que lo bailaba la gente más pudiente”.*

*(Leticia L. de Márquez)*

*“Se dice que la gente acomodada no quería reunirse con la gente del Congo (se sentían como superiores) igual que los negros que ya sabían leer y que tenían una posición se unieron a este grupo donde ellos sacaron este baile de salón, la Cachimba. [...] la diferencia vuelvo y te digo, se da porque querían tener esa separación de que lo de allá no sirve y lo de aquí si sirve. Lo mío es mejor que lo tuyo. Por esa diferencia se organizó la Cachimba”*

(Elsa Molinar)

*“Como era una fiesta con invitación, no era todo el mundo que participaba, a menos que fuera carnaval o la fiesta de San Felipe. Pero, siempre la persona que organizaba invitaba a las personas que deseaba que participaran de la actividad”*

(Fermín Garibaldi)

### **2.3.2. Formas en las que el negro alcanzaba un peldaño hacia la sociedad con beneficios**

A continuación, veremos algunos aspectos que desarrollaron los negros para tener un sitio dentro de la sociedad del momento:

#### **-Existencia de negros bien tratados en el Viejo Mundo que fueron traídos en las exploraciones**

Para la época de los grandes descubrimientos el negro formaba parte de un considerable porcentaje de la población española, mayormente en Sevilla y que el trato hacia el hombre de color, según algunos cronistas del momento, era bastante afable debido al consentimiento que se les daba de concurrir las fiestas, bailes y hasta los días feriados; así nos lo muestra Ortiz de Zúñiga, *opus cit.*, pág.373.<sup>9</sup>

#### **-Buen trato de los negros en el Nuevo Mundo**

El negro traído como esclavo del África a Panamá además de ocuparse de los trabajos forzosos en plantaciones, minas o en algún proyecto que desearan hacer los colonizadores, también, muchos de ellos, recibieron buen trato de parte del hombre blanco al considerarlos, incluso,

---

<sup>9</sup> Fortune, Armando. *Los primeros negros en el Istmo de Panamá*. Revista Lotería No. 143. (1967)

como miembros de la familia. Así tenemos que, el historiador del Siglo XV; Earnes de Azurara, en su Descubrimiento y Conquista de Guinea, nos dice que llegó a relacionarse con algunos de aquellos esclavos que recibían estos benévolos tratos por parte de sus amos y nos cuenta que desde niños se les enseñó y se les dio educación como a los mismos hijos de las familias donde trabajaban. <sup>10</sup>

Por otra parte, y manteniéndonos en el mismo escenario, cuando los hombre y mujeres negros querían juntarse, el amo estaba involucrado dentro de la estructura matrimonial, pues, este último tenía toda potestad para dictaminar a favor o no de la unión entre los esclavos. En su mayoría las uniones no implicaban obligaciones, ya que el sustento de la esposa e hijos no se consideraba obligación del hombre, más bien, de los amos. <sup>11</sup>

A todo esto, podemos sopesar que si un esclavo o sus hijos, tenían la dicha que sus amos fuesen bondadosos, al otorgarles tener el privilegio de recibir educación escolar, o que por méritos les permitieran liderar haciendas; entonces, estuvieron ante la oportunidad de progresar en distintos aspectos: ser despojados de algunas restricciones e incluso ser considerados y visibilizados socialmente por los colonizadores.

### **-Adquisición de libertad**

Como mencionamos anteriormente, en 1526 los negros podían adquirir la libertad a través del servicio durante un tiempo estipulado y otorgando, al menos, veinte marcos de oro a sus

---

<sup>10</sup> Fortune, Armando. *El negro en la cultura panameña*. Revista Lotería No. 76. (1962)

<sup>11</sup> Fortune, Armando. *Orígenes extra-africanos y mestizaje étnico del negro panameño a comienzos del siglo XVII*. Revista Lotería No. 43. (1961)

dueños.<sup>12</sup> Al paso de cuarenta y ocho años, se recolectan los resultados de aquella resolución en la que el negro estaba en condición de conseguir carta de libertad:

*“... somos informados que muchos de los esclavos y esclavas negros y negras, mulatas, que han pasado a las nuestras Indias y en ellas han nacido y habitan, con la mucha riqueza que en aquellas hay, han venido a ahorrar y ser libres, y que éstos tales tienen mucha granjerías y riquezas”* (Castillero, Alfredo, 1969 “Los negros y mulatos libres en la historia social panameña”, pág. 75)

Podemos inferir que, tomando en consideración la parte histórica y las entrevistas, en sus comienzos, el Tambor de Orden Portobeleño fue practicado por aquellos negros que alcanzaron un mejor estatus social y cumplían con ciertos requisitos, por lo que le era permitido a unos cuantos. No obstante, con el tiempo las distinciones fueron terminando y poco a poco alcanzó la inserción de todo aquel que estaba interesado en ejecutarla y practicarla.

Es de suma consideración dejar en claro que la Cachimba no fue una danza traída de otra parte, sino que tuvo nacimiento en Portobelo, tampoco es evolución de algún otro baile nacional al igual que su música. Sin embargo, lo que procuramos evidenciar es que la africanidad forma parte de la procedencia musical del Tambor de Orden Portobeleño y muestra de ello son los tambores que se emplean, pues, llevan esa representación natural. Así mismo, hay seguridad sobre la influencia europea de acuerdo con la vestimenta y la forma en que se ejecuta la danza porque “el negro al ser separado violentamente de su tierra, de sus costumbres y hasta de su

---

<sup>12</sup> Castillero, Alfredo. *Los negros mulatos libres en la historia social panameña*. Revista Lotería No. 146. (1969)

etnia, le fue preciso adaptarse a las nuevas circunstancias en América, por lo que asimiló la cultura blanca y la modeló imprimiéndole caracteres propios”<sup>13</sup>.

#### 2.4. VESTIMENTA E INDUMENTARIA

De antemano debemos expresar que no ahondaremos demasiado en este punto debido a que nuestro aporte y la finalidad de esta investigación es de carácter musical. Dicho esto, veamos lo siguiente:

- La Dama: usa una pollera que puede ser confeccionada por holán, el clarín o de coquito. La enagua es de hilo blanco y encajes en su mayoría, de algodón.<sup>14</sup> También, como nos señala Lexie Villavicencio: *podían usarse dos o tres enaguas de acuerdo con la calidad de la tela que se usa para hacer la pollera*. Para cabeza se hacían dos moños que adornaban con flores naturales en cada lado. No usaban peinetas ni tembleques, así lo señala el profesor Fermín Garibaldi de acuerdo con una foto su abuela vestida para bailar el Tambor de Orden. Además, la señora Simona Esquina nos comenta que ella usó tembleques de escama de pescados, hechos por ella misma.

El uso de tres a cinco cadenas de oro era lo usual, dentro de las cuales podemos citar la guachapalí, la chata, la cola de pato, el escapulario, cordones u otras.

- El hombre: usaba panabrisa e incluso saco con pantalón y zapatos para bailar Cachimba, según nos cuenta Fermín Garibaldi. Por otra parte, tenemos el aporte del maestro Polanco que nos dice lo siguiente:

---

<sup>13</sup> Araúz, Celestino A. y Pizzurno, Patricia. *El Panamá Hispano (1501-1821)* Panamá, 1997.

<sup>14</sup> De Luque, Beverly. *Danzas de Portobelo*. Panamá. (2006)

*“[...] viene vestido de ropas formales, de camisa con corbata, gatos o cintas; en aquel momento los sombreros Panamá, que eran de origen ecuatorianos y que también se hacen en Colombia, [...] Y el bastón era un elemento de vestir, no de bailar”.*

*(Fermín Garibaldi)*

#### **2.4.1. Instrumentos**

Para la ejecución del Tambor de Orden Portobeleño se usan los siguientes tambores: Hondo, seco, requinto o repicador; mencionados de mayor a menor tamaño respectivamente. También, se usa la caja o cajona. Esta última es la que nos da la base rítmica de la música Cachimba. Veamos una pequeña explicación que nos hace el profesor Heraldo de Hoyos:

*“El hondo es el más profundo [...] Los que más resuenan son el seco y el requinto, luego la caja es quien lleva el peso de la Cachimba. El requinto no tiene tanta importancia rítmica. Son golpes que van acompañando y junto con el hondo y el seco hacen un tipo de armonía”*

*(Heraldo de Hoyos)*

Para la construcción de los tambores se utilizan materiales como la madera de aguacate y balsa (blanco u oscuro) para confeccionar el cuerpo del tambor, el cedro para las cuñas y el cuero por lo general es de venado. Para la caja, los materiales son los mismos incluyendo los dos palos para dar los golpes son hechos de balsa que es el más habitual, y a veces se hacen de aguacate. En cuanto a las sogas que se usan para amarrar los tambores y la caja son de algodón y algunas de fibra.



**Figura 2: Tambores usados en el Tambor de Orden Portobeleño<sup>15</sup>**



De izquierda a derecha: Hondo, seco y requinto

**Figura 3: La caja<sup>16</sup>**



---

<sup>15</sup> Foto hecha por Louis Morales

<sup>16</sup> *Ibid.*

## CAPÍTULO III: ASPECTOS METODOLÓGICOS

### 3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Dado que el objetivo de nuestra investigación tiene como finalidad el estudio y el análisis musical del Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba, nos acogeremos al diseño cualitativo, teniendo en cuenta que el tema de investigación tiene sustento suficiente en el estudio etnográfico, por lo que nos corresponderá realizar una investigación de tipo descriptivo.

Según Hernández-Sampieri (2014), la investigación cualitativa *“tiene como enfoque entender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto”* (p. 358). Además, este diseño busca explicar, comprender y examinar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas presentes en tales sistemas. De hecho, pueden ser muy bastos y abarcar la historia, geografía y los subsistemas socioeconómicos, educativo, político y cultural (rituales, símbolos, funciones sociales, parentesco, migraciones, redes y un sinfín de elementos) (McLeod y Thomson (2009) y Patton (2002), como se citó en Hernández-Sampieri (2014))

Del enfoque cualitativo estaremos dando uso de las herramientas tales como: las entrevistas e historias de vida que se aplicarán a personajes del pueblo de Portobelo, así, como a conocedores académicos, cantantes y testigos referenciales. Dichas herramientas nos permitirán realizar conversaciones y obtener información del tema que nos interesa, empleando preguntas generales y específicas conforme se desarrolle el diálogo. Así mismo, daremos uso a las siguientes técnicas

de recolección de datos: documentos públicos, como libros, revistas, etc.; y materiales audiovisuales, como fotos y vídeos, como también, sitios webs.

## 3.2. FUENTES DE INFORMACIÓN

### **3.2.1. Materiales**

Las fuentes que usaremos para recolectar los datos serán: páginas web, periódicos digitales, archivos de audio y videos, apoyados por libreta de apuntes, cámara y software de escritura digital musical.

### **3.2.2. Universo**

La población de estudio estará integrada por personajes que residan en el pueblo de Portobelo, que hayan ejecutado o participado en el Tambor de Orden, expertos en el tema y tamberos de este.

## 3.3. INSTRUMENTALIZACIÓN

Una de las herramientas utilizadas para recolectar los datos de esta investigación será la entrevista, la cual se define como una reunión íntima y cordial entre el entrevistador y el entrevistado, en donde el segundo expone su historia o versión de los hechos y contesta a preguntas que tienen relación con un problema determinado (Nahoum, 1985, como se citó en García et.al.)

Por otra parte, estamos convencidos que será la entrevista de tipo semiestructurada la que nos permitirá recolectar la información que nos es necesaria para obtener los datos pertinentes para esta investigación. A este tipo de entrevistas Hernández Sampieri la define como *aquellas que se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener más información.*

## CAPÍTULO IV: CRONOGRAMA (marzo 2022-mayo 2023)

Tabla 1: Cronograma

| <b>Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba</b>                     |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   | <b>Presentado por: Alba Sánchez</b> |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
|---|------------|---|-------------|---|---|---|---|-------------|---|---|---|-------------------------------------|-------------|---|---|---|---|-------------|---|---|---|---|
| <b>2022</b>   |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| <b>Etapas y Actividades</b>   | <b>Mar</b> |   | <b>Abr.</b> |   |   |   |   | <b>Mayo</b> |   |   |   |                                     | <b>Jun.</b> |   |   |   |   | <b>Jul.</b> |   |   |   |   |
|   | 4          | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5                                   | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 | 1           | 2 | 3 | 4 | 5 |
| <b>PREPARACIÓN</b>  |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Búsqueda de bibliografía, personas, etc                           |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Lectura de documentos   |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Contacto con la Profesora Lexie Villavicencio                     |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Recopilar material que se usó en la tesis de Lexie Villavicencio. |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| <b>ENTREVISTAS EXPLORATORIAS</b>                                    |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Entrevista a Leticia Levy   |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |
| • Entrevista con el Profesor Fermín Garibaldi                       |            |   |             |   |   |   |   |             |   |   |   |                                     |             |   |   |   |   |             |   |   |   |   |

|   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| • Masterclass: Tambor de Orden Port.  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| • Entrevista a Jorge Montenegro   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| • Entrevista a Ernesto Polanco  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| • Visita a Portobelo para entrevistas:<br>-Simona Esquina<br>-Delia Forbes<br>-Carlos Chavarría |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| <b>Formulario de solicitud de tesis</b>   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Tema de investigación   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Definición del problema   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Justificación e importancia de la investigación   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Propósito de la investigación   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Cobertura   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Metodología   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Plan de trabajo   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Bibliografía inicial  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Revisión del asesor   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| <b>CAPÍTULO I</b>   |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Planteamiento del problema  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Justificación del problema  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

|                                    | Ago. |   |   |   |   | Sep. |   |   |   |   | Oct. |   |   |   |   | Nov. |   |   |   |   | Dic. |   |   |   |   |
|------------------------------------|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|------|---|---|---|---|
|                                    | 1    | 2 | 3 | 4 | 5 | 1    | 2 | 3 | 4 | 5 | 1    | 2 | 3 | 4 | 5 | 1    | 2 | 3 | 4 | 5 | 1    | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Objetivos de la investigación      |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Objetivo general                   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Objetivos específicos              |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Hipótesis de la investigación      |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Delimitación del estudio           |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| <b>ENTREVISTAS COMPLEMENTARIAS</b> |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| • Entrevista a Heraldo de Hoyos    |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| -Sesión 1                          |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| -Sesión 2                          |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| -Sesión 3                          |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| -Sesión 4                          |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| • Entrevista a Elsa Molinar        |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Análisis de entrevistas            |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| <b>CAPÍTULO II</b>                 |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Marco teórico                      |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Conceptos                          |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Importancia                        |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Evolución histórica                |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| Marco conceptual                   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |
| <b>CAPÍTULO III</b>                |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |      |   |   |   |   |





## **CAPÍTULO V: ANÁLISIS MUSICAL**

# 5.1. PORTOBELO AGUANTA LOS CAÑONAZOS

## Portobelo aguanta los cañonazos

Cachimba Portobeleña  
Colón, Panamá

♩ = 75

1

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Por - to be - lo Por - to - be - lo ¡Ay! a - guan

2 3

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

- ta los ca-ño-na - zos

Por-to - be - lo Por-to - be - lo ¡Ay! a - guan

Detailed description of the musical score: The score is for a Cachimba Portobeleña in 4/4 time with a tempo of 75. It consists of two systems. The first system (measures 1-4) includes Requinto, Seco, Caja, Hondo, Cantalante, Palmas, and Coro. The Requinto, Seco, Caja, and Hondo parts are marked with a '1' and show a rhythmic pattern of eighth notes. The Cantalante part has the lyrics 'Por - to be - lo Por - to - be - lo ¡Ay! a - guan'. The Palmas part is marked with a '1' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Coro part is marked with a '1' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 5-8) includes Requinto, Seco, Caja, Hondo, Cantalante, Palmas, and Coro. The Requinto, Seco, Caja, and Hondo parts are marked with a '2' and show a rhythmic pattern of eighth notes. The Cantalante part has the lyrics '- ta los ca-ño-na - zos'. The Palmas part is marked with a '2' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Coro part is marked with a '3' and shows a rhythmic pattern of eighth notes.

4 5

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Por-to-be-lo Por-to-be-lo ¡Ay!a-guan

—ten los ca-ño-na-zos.

6 7

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

—ten los ca-ño-na-zos.

Por-to-be-lo Por-to-be-lo ¡Ay!a-guan

8 9

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

A-guan - ta los ca - ño - na - zos ; Ay! a guan

— ten los ca - ño - na — zos.

10 11

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

- ten los ca - ño - na — zos.

Por - to - be - lo Por - to - be - lo ; Ay! a guan

12 13

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

A Je - sús de Na - za - re - no ¡Ay! yo le -

ten los ca - ño - na - zos.

14 15

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

pi - do con ca - ri - ño.

Por - to - be - lo Por - to - be - lo ¡Ay! a - guan

16 17

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Que pro - te - ja Por - to - be - lo Y tam bién

- ta los ca - ño - na - zos.

18 19

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

— pro - te - ja su ni - ño..

Por - to - be - lo Por - to - be - lo ¡Ay! a - guan

20 21

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Que a-guan ten los ca-ño-na-zos ¡Ay! a guan

- ta los ca - ño - na - zos.

22 23

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

— ten cua-tro po-rra - zos.

Por-to - be-lo Por-to-be lo ¡Ay! a-guan

24 25

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Por-to - be-lo de mi vi - da ¡Ay! a guan  
- ta los ca-ño-na-zos.

26 27

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

- ten cua-tro po-rra - zos -  
Por-to - be-lo Por-to-be-lo ¡Ay! a-guan



28 29

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Voy a co-men-zar la fies - ta a - llá don

- ta los ca - ño - na - zos.

30 etc.

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

des - tan los mu - cha - chos.

## 5.1.1. ANALISIS DE LA PARTITURA PORTOBELO AGUANTA LOS CAÑONAZOS

### 5.1.1.1. COMPÁS Y ANDAMENTO

Se encuentra en un tipo de compás cuaternario simple, con andamento cercano a negra igual a 75 ( $\downarrow = 75$ ).

### 5.1.1.2. DE LA MELODÍA

De forma general sabemos que tiene como base un verso melódico que cambia de texto a cada entrada de la cantalante y que es contestado por el coro con un mismo refrán. La melodía es igual para ambos, con excepción de algunas ornamentaciones, espontáneas y ocasionales, que se añaden en las voces.

El diseño melódico da inicio con una anacrusa<sup>17</sup> en el centro tonal (*Gb*), que asciende a la octava casi de manera inmediata, desciende a la región de la mediantes y similar al movimiento que hizo la tónica; la mediantes alcanza su octava de forma ascendente para finalizar con un retorno a la tónica.

La melodía es ondulante y su tesitura original presenta como nota más aguda un *Bb3* y un *Gb2* como nota más grave, por ende, su ámbito abarca una extensión de una décima mayor (10ª M)

---

<sup>17</sup> Nota débil (o grupo de notas) que precede al primer tiempo fuerte. De modo más general, en una célula rítmica, la anacrusa es la preparación del acento: la toma de impulso. De Cande, Roland. Nuevo Diccionario de la Música (I Términos Musicales)

<https://books.google.es/books?id=4Dh0t9P5tqIC&lpg=PA1&hl=es&pg=PA5#v=onepage&q&f=false>

Figura 4: Melodía



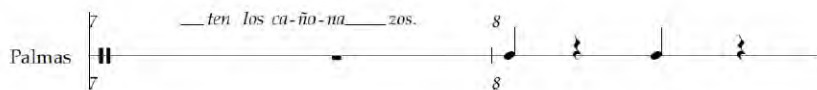
### 5.1.1.3. DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA

Se puede apreciar el soporte de la función tonal principal que es la tónica (Solb M) y la mediente.

### 5.1.1.4. DEL ACOMPAÑAMIENTO

Tenemos a cargo de la percusión cuatro instrumentos, tres membranófonos: requinto, seco y hondo; y un bimembranófono: caja o cajona. Y el elemento esencial en la música artesanal que son las palmas, las cuales forman parte del acompañamiento en este baile de salón y hacen su entrada un compás después de los tambores, en el compás 8. Son tocadas en los tiempos fuertes (1 y 3) y así lo hacen hasta el compás 21.

Figura 5



A partir del compás 22, cuando entran en el repique (que explicaremos más adelante) hasta finalizar la cachimba, las palmas se tocan en cada tiempo (1,2,3 y 4), veamos:

Figura 6



En esta Cachimba la entrada del acompañamiento se da en la segunda vez que escuchamos la melodía cuando es cantada por el coro, en respuesta a la cantalante.

#### 5.1.1.4.1. En la introducción

Todos los tambores inician juntos. La caja contiene dos sonidos: uno agudo que suena cuando se da el golpe en el cuerpo (que es hecho de madera) o en el borde, donde está sujeto el cuero; el sonido grave, más profundo, que sale del golpe dado en el mismo cuero, cerca del centro. Entonces, la caja hace tres golpes agudos en corcheas y uno grave en corchea,

Figura 7



seguidos una célula rítmica repetitiva llamada galopa<sup>18</sup>, derivada de los dos tiempos iniciales, que no es más que la segunda corchea subdividida en dos semicorcheas. Esta célula se repite 36 veces hasta el compás 22.

<sup>18</sup> La galopa es una figuración musical que está conformada por una corchea y dos semicorcheas, y es un ritmo derivado de la cuartina que es el conjunto de 4 semicorcheas. (2008). Cuartina y sus derivadas. Teoría de la música. <http://estudiandomusica.blogspot.com/2008/08/cuartina-y-sus-derivadas.html>

Figura 8



El hondo inicia con una célula de cuatro golpes en corcheas (acentuando la última), seguida por una variante donde el primer tiempo sustituye las dos corcheas por una corchea con puntillo y una semicorchea;

Figura 9



esa célula se mantiene desde el compás 5 hasta el primer tiempo del compás 22.

Figura 10



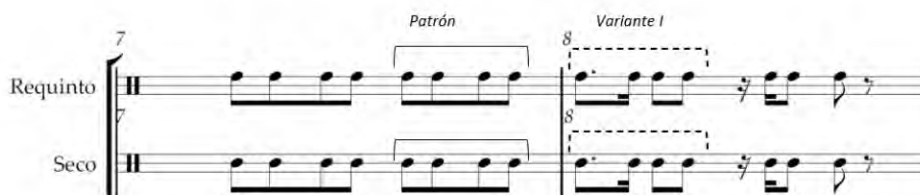
El seco desarrolla cuatro compases en los que realiza un ritmo de corcheas. Mientras que el requinto realiza adornos en figuraciones más pequeñas, es decir, de menor duración, pero con la base de ritmos de corcheas. Es como si entre ellos dos hubiese una especie de monorritmia, pero en ocasiones el ejecutante del requinto realiza ornamentaciones rítmicas. Este diálogo se extiende desde el compás 4 al 7.

Figura 11



En el compás 8 estos dos tambores cambian de conversación, por así decirlo, realizando una pequeña variación que durará solo el octavo compás, observemos:

Figura 12



Este segundo diálogo tiene su inicio en el compás 9 teniendo los dos primeros tiempos organizados por una corchea con puntillo y semicorchea, seguidos por dos corcheas; y los tiempos siguientes con una figuración de un silencio de semicorchea, una semicorchea, dos corcheas y un silencio de corchea. Por lo anterior, esta célula rítmica se convierte en la variación II que surge del patrón que está en el compás 7.

Figura 13



Este motivo lo continúan haciendo hasta el compás 21, pero con una pequeña variable en el segundo tiempo. Veamos:

Figura 14



#### 5.1.1.4.2. En el clímax

Esta sección da inicio con un repique en el compás 22 por parte del seco y el requinto en semicorcheas y dos tiempos después se unen el hondo y la caja y juntos terminan en el segundo tiempo del compás 23.

Figura 15



### 5.1.1.4.3. En la cachimba

Una vez culmina el repique de los tambores que es un tipo de enlace conductor para la siguiente parte que es la Cachimba propiamente dicha.

Tenemos entonces que el requinto y el seco continúan en conjunto, realizando un ritmo de corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas. El requinto sigue destacándose por mantener esta base rítmica, pero por deseos del mismo ejecutante siguen sucediendo aquellos adornos con figuraciones cortas.

Figura 16



En este momento es cuando escucharemos el ritmo base de la cachimba ejecutado por la caja. Antes de mostrárnoslo, la caja ejecuta con sonido agudo una corchea con puntillo, una semicorchea y una corchea, y con sonido grave una corchea. Este motivo lo repite 11 veces.



Figura 17



Luego, en el compás 29 tenemos el ritmo base compuesto, en sus dos primeros tiempos, por una corchea con puntillo y semicorchea, seguido de una corchea y dos semicorcheas (en sonido grave), en los dos últimos tiempos (ejecutados en sonido grave) observamos una corchea y dos semicorcheas, seguido por dos semicorcheas y una corchea. Es importante observar que hay una síncopa<sup>19</sup> formada por una ligadura entre la última semicorchea del tercer tiempo y la primera del cuarto tiempo.

Figura 18



<sup>19</sup> La síncopa se produce cuando una nota se encuentra en tiempo o parte del tiempo débil y se prolonga sobre el próximo tiempo o parte del tiempo fuerte. La prolongación del sonido del tiempo débil sobre el fuerte puede producirse por una combinación de figuras o por una ligadura de prolongación. Cordantonopulos, *V. Curso completo de Teoría de la Música*. Pág. 20.

### 5.1.2. ANÁLISIS LÍRICO

#### **Portobelo aguanta los cañonazos**

S: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanta los cañonazos, ¡ay aguanten los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: A Jesús de Nazareno, ¡ay yo le pido con cariño!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Que proteja a Portobelo y también proteja a su niño

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Que aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo de mi vida, ¡ay aguanten cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Voy a comenzar la fiesta allá donde están los muchachos

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Voy a comenzar la fiesta ¡ay, pa' que bailemos un rato!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo de mi vida ¡ay aguanten los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanten a los cañonazos ¡ay aguanten los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Ya se acercan los turistas ¡ay atraigan a los retratos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: A Jesús de Nazareno, yo le pido con cariño

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Que proteja a Portobelo y también proteja a su niño

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanten los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Gloria al Hijo, gloria al Padre ¡ay gloria al Espíritu Santo!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo de mi vida, ¡ay aguanta los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanta los cañonazos ¡ay aguanta cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Vamo' a comenzar la fiesta ¡ay pa' que gocemos un rato!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Vamo' a comenzar la fiesta allá donde están las muchachas

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo de mi vida ¡ay aguanta cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanta los cañonazos, ¡ay aguanta los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanten cuatro porrazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

S: Aguanten los cañonazos ¡ay aguanta los cañonazos!

C: Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!

Entonces, procederemos a realizar dos tipos de análisis: análisis estructural poético literario y el análisis literario a nivel informativo.

### 5.1.2.1. ANÁLISIS ESTRUCTURAL POÉTICO

**Tabla 2: Análisis lírico de Portobelo aguanta los cañonazos**

| Nº de Verso | Verso  | Nº de Rima | silabas |
|-------------|--|------------|---------|
| 1           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 2           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 3           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 4           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 5           | Aguanta los cañonazos, ¡ay aguanten los cañonazos!       | 17         | A       |
| 6           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 7           | A Jesús de Nazareno, ¡ay yo le pido con cariño!          | 17         | B       |
| 8           | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 9           | Que proteja a Portobelo y también proteja a su niño      | 17         | A       |
| 10          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | B       |
| 11          | Que aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos! | 17         | A       |
| 12          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 13          | Portobelo de mi vida, ¡ay aguanten cuatro porrazos!      | 17         | A       |
| 14          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 15          | Voy a comenzar la fiesta allá donde están los muchachos  | 15         | A       |
| 16          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | A       |
| 17          | Voy a comenzar la fiesta ¡ay, pa' que bailemos un rato!  | 17         | A       |
| 18          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | B       |
| 19          | Portobelo de mi vida ¡ay aguanten los cañonazos!         | 17         | B       |
| 20          | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!          | 17         | B       |

|    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 21 | Aguanten a los cañonazos ¡ay aguanten los cañonazos!          | 17 | A |
| 22 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 23 | Ya se acercan los turistas ¡ay atraigan a los retratos!       | 17 | A |
| 24 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 25 | A Jesús de Nazareno, yo le pido con cariño                    | 17 | A |
| 26 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | B |
| 27 | Que proteja a Portobelo y también proteja a su niño           | 17 | A |
| 28 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | B |
| 29 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanten los cañonazos!              | 17 | A |
| 30 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 31 | Gloria al Hijo, gloria al Padre ¡ay gloria al Espíritu Santo! | 17 | B |
| 32 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 33 | Portobelo de mi vida, ¡ay aguanta los cañonazos!              | 17 | A |
| 34 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 35 | Aguanta los cañonazos ¡ay aguanta cuatro porrazos!            | 17 | A |
| 36 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 37 | Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten los cañonazos!            | 17 | A |
| 38 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 39 | Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos!          | 17 | A |
| 40 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 41 | Vamo' a comenzar la fiesta ¡ay pa' que gocemos un rato!       | 17 | A |
| 42 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | B |
| 43 | Vamo' a comenzar la fiesta allá donde están las muchachas     | 17 | C |
| 44 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 45 | Portobelo de mi vida ¡ay aguanta cuatro porrazos!             | 17 | A |
| 46 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 47 | Aguanta los cañonazos, ¡ay aguanta los cañonazos!             | 17 | A |
| 48 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!               | 17 | A |
| 49 | Aguanten los cañonazos ¡ay aguanten cuatro porrazos!          | 17 | A |

|    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 50 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!    | 17 | A |
| 51 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanten cuatro porrazos! | 17 | A |
| 52 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!    | 17 | A |
| 53 | Aguanten los cañonazos ¡ay aguanta los cañonazos!  | 17 | A |
| 54 | Portobelo, Portobelo ¡ay aguanta los cañonazos!    | 17 | A |

### 5.1.2.2. ANÁLISIS LITERARIO A NIVEL INFORMATIVO

Para analizar la letra de esta Cachimba debemos mencionar que de acuerdo con la tabla anterior el cómputo silábico es, en casi su totalidad, de 17 sílabas métricas por verso a excepción del verso N°15 que cuenta con 15 sílabas. Otra característica informativa de este Tambor de Orden es que se ha tomado como referencia la grabación que hizo la cantante Rosalinda de la Espada (1945-2004).

Podemos asegurar, de acuerdo con el texto, que tiene como tema principal el lamento y las peticiones que se hacen al pueblo (Portobelo) y a Dios: al pueblo, porque el coro mantiene la siguiente frase: *Portobelo, Portobelo, ¡ay! Aguanta los cañonazos*"; y a Dios cuando la cantalante expresa: *"A Jesús de Nazareno ¡ay! Yo le pido con cariño...que proteja a Portobelo y también proteja a su niño"* Además, se aprecian exclamaciones como: *¡ay!* u *¡ooooooooh!* Por otra parte, debemos hacer mención que el argumento es sobre un pueblo (Portobelo) turístico que está siendo atacado.

La voz es un yo poético-lírico, en primera persona, que nos cuenta acerca de su deseo ante la situación de destrucción del pueblo, de sus peticiones y de la forma de crear un ambiente de distracción que ayude a aliviar la angustia que existe por el acontecimiento. Esto último se puede apreciar cuando la cantalante dice en los versos 17, 41 y 43, respectivamente: *"Voy a comenzar*

*la fiesta ¡ay! Pa' que bailemos un rato", "Vamo' a comenzar la fiesta ¡ay! Pa' que gocemos un rato" y "Vamo' a comenzar la fiesta allá donde están las muchachas"*

El escenario donde se desarrolla el suceso es Portobelo, y pretende ser un espacio conocido para el espectador.



## 5.2. HERMANITO MÍO QUIRIBÍ

### Hermanito mío Quiribí

Cachimba Portobeleña  
Colón, Panamá

♩ = 55

1 2

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

♩ = 55 Her - ma - ni - to mí - o Qui - ri - bi — 2 lle - gó la ho - ra de - mo - rir -

Palmas

Coro

3 4

♩ = 65

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Her - ma - ni - to mí - o Qui - ri - bí — ya lle - gó la ho - ra de - mo - rir.

5 6

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*Her-ma-ni - to mí - o Qui - ri - bí lle - gó la ho - ra de mo - rir.*

7 8

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*Her-ma-ni - to mí - o Qui - ri - bí — ya lle - gó la ho - ra de - mo - rir.*

9 10

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

¡Ay! lleg - gó laho - ra lle - gó laho - ra de mo - rir

11 12

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Her - ma - ni - to mí - o Qui - ri - bí ya lle - gó la ho - ra de mo - rir.

13 14

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*¡Ay! Qui - ri - bi, — Qui - ri - bi lle - gó la ho - ra de — mo - rir*

15 16

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*Her - ma - ni - to mí - o Qui - ri - bí — ya lle - gó la ho - ra de — mo - rir.*

17 18

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

¡Ay! Qui - ri - bi — Qui - ri - bi ¿Por qué ma - tas tea Tri - ba - ni?

19 20 etc.

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Her - ma - ni - to mí - o Qui - ri - bí — ya lle - gó la ho - ra de - mo - rir.

## 5.2.1 ANÁLISIS DE LA PARTITURA HERMANITO MÍO QUIRIBI

### 5.2.1.1 COMPÁS Y ANDAMENTO

Tenemos esta Cachimba en un tipo de compás cuaternario simple, con andamento cercano a negra igual a 55 ( $\text{♩}=55$ ) que luego cambia a 65 ( $\text{♩}=65$ ).

### 5.2.1.2 DE LA MELODÍA

La cantalante entona desde el principio la melodía base y el coro lo mantiene de principio a fin. Sin embargo, la cantalante realiza modificaciones que varían dicha base melódica y se presentan porque así lo decide la interprete o en ocasiones por adaptaciones rítmicas que surge por necesidad textual.

Con un inicio anacrúsico<sup>20</sup>, las primeras notas nos informan que estamos en el centro tonal de  $Ab$ , que asciende hacia la zona de la tónica relativa y regresa a la tónica. En esta Cachimba tenemos una melodía lineal, teniendo, así como nota más grave un  $Ab_2$  y como nota más aguda un  $F_3$ , lo que, a su vez, indica que existen un ámbito de una sexta mayor ( $6^\circ M$ ).

Debemos indicar que esto último es tomando en considerando la melodía base, ya que como dijimos antes, la cantalante realiza variables a esta melodía de acuerdo con la emoción o necesidad textual. Veamos el ejemplo que tenemos en el compás 5, donde el ritmo varía, así como el registro de las primeras notas, pues, en vez de cantar un  $Ab_2$ , canta un  $A$  una octava arriba ( $Ab_3$ ).

---

<sup>20</sup> Anacrúsico: que empieza en anacrusa.

Figura 19: Melodía

Cantalante

Her-ma-ni - to mí - o Qui - ri - bi lle-gó la ho-ra de mo - rir.

Similar a este ejemplo, en cuanto al cambio de la altura, tenemos el compás 13:

Figura 20

Cantalante

¡Ay! Qui - ri - bi, Qui - ri - bi lle-gó la ho - ra de mo - rir

Otro ejemplo lo vemos en el compás 9 y 10 en el que la cantalante por expresividad varía la rítmica e incluso el ámbito de sexta mayor es cambiado a una cuarta justa (4J). El elemento rítmico aquí está conformado en el primer tiempo por un dosillo; el segundo tiempo, provocando la sensación de sincopa, tenemos una corchea y negra con puntillo; en la parte débil del cuarto pulso, una corchea. Continuando en el compás 10, apreciamos un tresillo de corcheas con la primera silenciada; en el segundo y tercer tiempo, una corchea con puntillo y semicorchea y una negra en el cuarto tiempo.

Figura 21



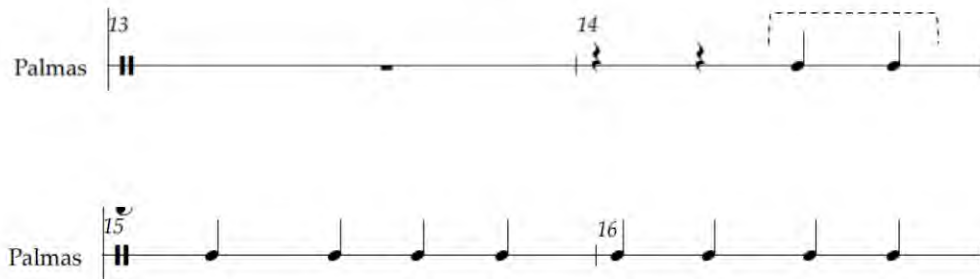
### 5.2.1.3 DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA

De acuerdo con la base melódica y por lo que se evidencia en la transcripción musical, captamos la función tonal principal dada por la tónica que es *Ab* y la tónica relativa que es *F*.

### 5.2.1.4 DEL ACOMPAÑAMIENTO

Tenemos a cargo de la percusión cuatro instrumentos, tres membranófonos (requinto, seco y hondo) y un bimembranófono (caja o cajón). Además, las palmadas también hacen parte del acompañamiento percutado y en este Tambor de Orden, podemos apreciar que se inician a tocar en el tercer tiempo del compás 14 y siguen tocándose en cada tiempo hasta el final.

Figura 22





### 5.2.1.4.1. En la introducción

Los tambores inician en la mitad del compás 3, cuando el coro hace su entonación por primera vez. Todos entran con ritmos figurados en corcheas y el andamento cambia subiendo la velocidad siendo la negra igual a sesenta y cinco ( $\text{♩}=65$ ).

Figura 23

The musical score for Figure 23 shows four percussion parts: Requinto, Seco, Caja, and Hondo. The score is divided into two measures, 3 and 4. Measure 3 starts with a fermata over the first two beats. Measure 4 begins with a tempo change to quarter notes equal to 65 ( $\text{♩}=65$ ). The Requinto and Seco parts play eighth notes. The Caja part starts with a rest in measure 3 and then plays eighth notes in measure 4, with an accent on the final note. The Hondo part plays eighth notes throughout.

La caja, como explicamos, tiene dos sonidos; uno más agudo que el otro y sigue ejecutándose de esa forma en todas las cachimbas mostradas en este trabajo. En esta introducción tenemos su inicio en el tercer tiempo del compás 3, con 8 golpes en corcheas; la última acentuada y en sonido grave.

Figura 24

The musical score for Figure 24 shows a single staff for the Caja instrument. It consists of two measures, 3 and 4. Measure 3 starts with a rest, followed by eighth notes. Measure 4 begins with eighth notes, with an accent on the final note.

En el compás 4, observamos que en el tercer tiempo ejecuta una célula rítmica que se origina de los dos primeros tiempos de este compás, que como se puede observar, aparece el ritmo que

lleva por nombre galopa, que se compone de una corchea y dos semicorcheas (ejecutadas con el sonido agudo). Y esta célula se repite 19 veces hasta la primera mitad del compás 13.

Figura 25



El hondo, el seco y el requinto en esta cachimba ejecutan 16 corcheas, partiendo desde la segunda mitad del compás 3 hasta el segundo tiempo del compás 5;

Figura 26



Figura 27



A partir del tiempo 3 del compás 5, estos tres últimos tambores (hondo, seco y requinto), desarrollan una célula rítmica bastante marcada que la encontramos organizada por una corchea con puntillo y semicorchea, dos semicorcheas y una corchea (para los tiempos 3 y 4

respectivamente), en el tiempo 1 del compás 6 hay un silencio de semicorchea y una semicorchea con corchea, seguido de una corchea y silencio de corchea. Veamos:

Figura 28

The image shows a musical score for four instruments: Requinto, Seco, Caja, and Hondo. The score is divided into two measures, labeled 5 and 6. Measure 5 shows a rhythmic pattern of eighth notes for all instruments. Measure 6 shows a more complex rhythmic pattern, with Requinto and Seco starting with a half rest followed by an eighth note, and Caja and Hondo starting with an eighth note. The Requinto and Seco parts have a fermata over the final note of measure 6.

#### 5.2.1.4.2. *En el clímax*

El requinto y el seco irrumpen ejecutando semicorcheas a partir del tiempo 3 en el compás 13, indicándonos que la Cachimba pronto viene, y se extienden hasta el primer tiempo del compás 15. El hondo y la caja se unen a este éxtasis en el tiempo 4 del compás 13 y culminan en la primera parte del compás 14.

Figura 29

4

13

Requinto

13

Seco

13

Caja

13

Hondo

Detailed description: This musical score shows four staves for Requinto, Seco, Caja, and Hondo. Each staff begins with a measure number '13'. The Requinto and Seco parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests. The Caja part has a more melodic line with eighth and sixteenth notes, including an accent mark. The Hondo part has a simpler rhythmic pattern with eighth notes and rests.

#### 5.2.1.4.3. En la cachimba

En esta Cachimba, la caja realiza el ritmo base casi de manera inmediata después del momento del repique. Teniendo entonces, dicha base en el compás 15, en su tercer tiempo una corchea con puntillo y semicorchea (con sonido agudo); en el cuarto tiempo una corchea (en sonido agudo) y dos semicorcheas (en sonido grave). En la primera mitad del compás 16, entonces, tenemos una corchea y dos semicorcheas, la última ligada a la primera semicorchea del segundo tiempo, otra semicorchea y una corchea. Observemos:

Figura 30

15

16

Caja

Base Rítmica

Detailed description: This musical score shows a single staff for the Caja instrument. It covers measures 15 and 16. A dashed line labeled 'Base Rítmica' spans across measures 15 and 16. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with an accent mark over a note in measure 15.

El hondo al terminan el repique al mismo tiempo que la caja. En la segunda mitad del compás 14 comienza a ejecutar una célula rítmica que consta de una corchea con puntillo y semicorchea, y dos corcheas; que repite durante toda la cachimba.

Figura 31



Mientras esto sucede con la caja y el hondo; el seco y el requinto siguen repicando y en el segundo tiempo del compás 15 se unen al ritmo que está ejecutando el hondo.

Figura 32



Es importante explicar que el requinto realiza sus adornos con repiques espontáneos, pero siempre regresa a la base, que es la célula rítmica que mostramos en la figura anterior. Agregado a esto, debemos mencionar que es clara la ejecución del ritmo base de la cachimba por parte del requinto en varias ocasiones y en el ejemplo a continuación, vemos que es ejecutado sin ningún disimulo seguido de la caja.

Figura 33



### 5.2.2. ANÁLISIS LÍRICO

#### **Hermanito mío Quiribi**

S: Hermanito mío Quiribi llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Hermanito mío Quiribi llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: Ay llegó la hora, llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Llegó la hora, llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llego la hora de morir, llegó la hora de morir!

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llego la hora de morir, llegó la hora de morir!

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir

S: Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi!

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Llegó la hora, llegó la hora de morir

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi!

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Quiribi, Quiribi ¿por qué mataste a Tribani?

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar.

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: ¡Ay llego la hora de morir hermanito mío Quiribi!

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.

S: Llegó la hora de morir, llegó la hora de morir.

C: Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.



Entonces, procederemos a realizar dos tipos de análisis: análisis estructural poético literario y el análisis literario a nivel informativo.

#### 5.2.2.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL POÉTICO

**Tabla 3: Análisis lírico de Hermanito mío Quiribí**

| Nº de verso | Verso   | Nº de sílabas | Rima |
|-------------|---|---------------|------|
| 1           | Hermanito mío Quiribí llegó la hora de morir        | 16            | A    |
| 2           | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 3           | Hermanito mío Quiribí llegó la hora de morir        | 16            | A    |
| 4           | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 5           | Ay llegó la hora, llegó la hora de morir            | 14            | A    |
| 6           | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 7           | ¡Ay Quiribí, Quiribí! llegó la hora de morir.       | 15            | A    |
| 8           | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 9           | ¡Ay Quiribí, Quiribí! por qué mataste a Tribani?    | 15            | A    |
| 10          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | B    |
| 11          | ¡Ay Quiribí, Quiribí! por qué mataste a Tribani?    | 15            | A    |
| 12          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | B    |
| 13          | Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar    | 16            | A    |
| 14          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | B    |
| 15          | Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar    | 16            | A    |
| 16          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 17          | Llegó la hora, llegó la hora de morir               | 13            | A    |
| 18          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 19          | ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribí    | 17            | B    |
| 20          | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17            | A    |
| 21          | ¡Ay llego la hora de morir, llegó la hora de morir! | 17            | A    |

|    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 22 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 23 | ¡Ay Quiribi, Quiribi! llegó la hora de morir!       | 15 | A |
| 24 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 25 | ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi!   | 17 | A |
| 26 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 27 | ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi!   | 17 | A |
| 28 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 29 | ¡Ay llego la hora de morir, llegó la hora de morir! | 17 | A |
| 30 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 31 | ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?    | 15 | B |
| 32 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 33 | Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar    | 16 | A |
| 34 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 35 | ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribi!   | 17 | C |
| 36 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 37 | Llegó la hora, llegó la hora de morir               | 13 | A |
| 38 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 39 | ¡Ay Quiribi, Quiribi! por qué mataste a Tribani?    | 15 | B |
| 40 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 41 | Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar    | 16 | A |
| 42 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 43 | ¡Ay llegó la hora de morir hermanito mío Quiribí!   | 17 | C |
| 44 | Hermanito mío Quiribi ya llegó la hora de morir.    | 17 | A |
| 45 | Quiribí, Quiribí ¿por qué mataste a Tribani?        | 14 | A |
| 46 | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 47 | Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar.   | 16 | C |
| 48 | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 49 | ¡Ay llego la hora de morir hermanito mío Quiribí!   | 17 | A |
| 50 | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir.    | 17 | B |
| 51 | Llegó la hora de morir, llegó la hora de morir.     | 16 | B |

|    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 52 | Hermanito mío Quiribí ya llegó la hora de morir. | 17 | B |
|----|--|----|---|

#### 5.2.2.5. ANÁLISIS LITERARIO A NIVEL INFORMATIVO

En este Tambor de Orden el cómputo silábico oscila entre 14-17 sílabas por verso, con una única excepción en el verso N°37 que tiene 13 sílabas. La grabación que tomamos de referencia se ha tomado de una que realizó la cantante Rosalinda de la Espada (1945-2004).

La sentencia de muerte es el tema central de esta Cachimba que es recalcada en cada entrada del coro cuando nos dice: *“Hermanito mío Quiribí, ya llegó la hora de morir”* El lamento es evidente también con las exclamaciones: *“ooooah”, ¡ay!, ¡aaaah! Etc.* En esta Cachimba nos describen que Quiribí se encuentra a punto de ser ejecutado por cometer homicidio y su hermano/a quiere saber por qué cometió el delito.

La voz es un yo poético-lírico en primera persona y nos expresa su inquietud de saber por qué Quiribí cometió asesinato: *“¡Ay Quiribí, Quiribí! por qué mataste a Tribani?”* y también, nos muestra cuál fue la respuesta de este: *“Ay yo no lo hice de adrede, yo lo hice por jugar”* Por otra parte podemos mencionar que los personajes principales son tres: la voz, que comparte lazos de familia con Quiribí y Tribaní, quien es asesinado.

Es un poco complicado enmarcar el escenario de esta Cachimba, pero se puede deducir que es una cárcel, calabozo o incluso una especie de juzgado. Pero, solo serían declaraciones subjetivas ya que en el texto no encontramos información suficiente para definir el espacio o tiempo donde ocurre el hecho.

### 5.3. LLOREN A CUMANÁ

## Lloren a Cumaná

Cachimba Portobeleña  
Colón, Panamá

♩ = 70

2

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Llo - ren llo - ren lló - ren - lo — se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná

3

4

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Llo - ren llo - ren lló - ren - lo — se ño - res llo - ren a Cu - ma - ná

¡Ay! llo - ren

5 6

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

llo - ren\_ llo - ren-lo a Ce - ci - lio Cu - ma-ná

Llo - ren llo -

7 8

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

¡Ay! llo-ren llo-ren

ren lló-ren lo se-ño - res llo - ren a Cu ma-ná

9 10

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*llo - ren - lo se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná*

*Llo - ren llo -*

11 12

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

*¡Ay! po - bre - ci - to*

*ren lló - ren lo se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná*

13 14

Requinto

13 14

Seco

13 14

Caja

13 14

Hondo

13 14

Cantalante

Cu - ma - ná la lás - ti - ma que me da

13 14

Palmas

13 14

Coro

Llo - ren llo -

15 16

Requinto

15 16

Seco

15 16

Caja

15 16

Hondo

15 16

Cantalante

¡Ay! llo - ren llo - ren

15 16

Palmas

15 16

Coro

ren lló - ren lo se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná

17 18 5

Requinto

17 18

Seco

17 18

Caja

17 18

Hondo

17 18

Cantalante

llo - ren lo a Ce - ci - lio Cu - ma - ná

17 18

Palmas

17 18

Coro

*p*

19 20

Requinto

Llo - ren llo -

19 20

Seco

19 20

Caja

19 20

Hondo

19 20

Cantalante

¡Ay! po - bre - ci - to

19 20

Palmas

19 20

Coro

ren lló - ren lo se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná



21 22 etc.

Requinto

Seco

Caja

Hondo

Cantalante

Palmas

Coro

Cu-ma-ná la lás-ti - ma que - me da

Detailed description: This is a musical score for a piece of Latin music. It consists of seven staves. The Requinto, Seco, Hondo, and Palmas parts are in 2/4 time and feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Caja part has a more complex rhythmic pattern with accents. The Cantalante part is in a key with two sharps (F# and C#) and contains the lyrics 'Cu-ma-ná la lás-ti - ma que - me da'. The Coro part is a whole rest. The score is divided into two measures, 21 and 22, with a double bar line between them. An 'etc.' box is located in the top right corner.

### 5.3.1. ANÁLISIS DE LA PARTITURA LLOREN A CUMANÁ

#### 5.3.1.1.COMPÁS Y ANDAMENTO

Observamos que se encuentra en un compás cuaternario simple, con andamento cercano a negra igual a 70 ( $\text{♩} = 70$ ).

#### 5.3.1.2.DE LA MELODÍA

Podemos apreciar que la cantalante nos muestra una melodía que irá variando en cada una de sus entradas, debido a su plena interpretación y en ocasiones el ritmo es adaptado de acuerdo con la exigencia textual.

Figura 34: Melodía

Cantalante

Llo - ren llo - ren lló - ren - lo se - ño - res llo - ren a Cu - ma - ná

El coro hace su primera entrada en el compás 3 cuando responde a la cantalante y conserva esta misma melodía durante toda la pieza.

Figura 35

Coro

Llo - ren llo - ren lló - ren - lo se ño - res llo - ren a Cu - ma - ná

La melodía base es lineal, la tesitura posee como nota más aguda un F#3 y como nota más grave un A2, por consiguiente, su ámbito abarca una extensión de una sexta mayor (6°M)

### **5.3.1.3. DE LA ARMONÍA IMPLÍCITA**

En este Tambor de Orden podemos preciar que de manera implícita se usa la escala del modo Mixolidio con centro tonal en La.

### **5.3.1.4. DEL ACOMPAÑAMIENTO**

Tenemos a cargo de la percusión cuatro instrumentos, tres membranófonos: requinto, seco y hondo; y un bimembranófono (caja o cajona). Y un elemento esencial en la música artesanal que son las palmas, las cuales forman parte del acompañamiento en este baile de salón.

Aquí observamos que el acompañamiento tiene su entrada justo en el segundo tiempo del compás 3, cuando el coro está respondiendo a la cantalante por primera vez.

#### ***5.3.1.4.1. En la introducción***

Todos los tambores dan inicio en el segundo tiempo del compás 3, cuando escuchamos al coro que ha iniciado su respuesta a la cantalante. Los 4 tambores dan 4 golpes en corcheas y luego se despliega la polirritmia.

Iniciemos con la caja. Como dijimos, comienza con 4 golpes en corcheas (el último con sonido grave), los cuales ocupan los tiempos 2 y 3 del compás 3. Después de esto, se aprecia la variación de estos primeros golpes en una célula rítmica compuesta por una galopa en el cuarto tiempo y dos corcheas (acentuando la última y en sonido grave), ubicadas en el primer tiempo del compás 4.

Figura 36



Esta célula se repite 26 veces completas y, antes de llegar a la siguiente sección que es el repique, toca solo la galopa en el último tiempo del compás 16.

Figura 37



El requinto ejecuta 12 corcheas desde el segundo tiempo del compás 3 hasta el tercer tiempo del compás 4.

Figura 38



A partir de allí el requinto ejecuta una célula rítmica que dará inicio siempre en el cuarto tiempo de cada compás, el cual se repite 12 veces hasta la parte fuerte del segundo tiempo en el compás 16. Este motivo está organizado por una negra con puntillo y corchea, luego, en el primer tiempo del siguiente compás, dos semicorcheas y una corchea, ligada a la primera de las dos semicorcheas del segundo tiempo, y una corchea. En el tercer tiempo observamos una corchea con puntillo y un silencio de semicorchea. Veamos como ejemplo, la anacrusa del compás 6:

Figura 39



El seco y el hondo en este Tambor de Orden mantienen una base rítmica durante toda la introducción formada por corcheas.

Figura 40



#### 5.3.1.4.2. En el clímax

Desde el segundo tiempo del compás 16 el requinto da inicio al repique en semicorcheas y dos tiempos después, justo en el primer tiempo del compás 17 se unen los demás tambores ejecutando semicorcheas. A partir del siguiente compás, entonces, da inicio la Cachimba, excepto por el hondo que mantiene el repique durante la primera mitad de este compás.

Figura 41

Musical score for Requinto, measures 15-16. The score shows a melodic line with eighth notes and a fermata. The lyrics "Llo - ren uo -" are written above the staff. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 16 continues the melody.

Figura 42

Musical score for Requinto, Seco, Caja, and Hondo, measures 17-18. The score shows four staves. Requinto and Seco play a melodic line with eighth notes and a fermata. Caja and Hondo play a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics "Llo - ren uo -" are written above the Requinto staff.

### 5.3.1.4.3. En la cachimba

Lloren a Cumaná posee esta sección bastante monorrítmica, ya que, mantiene un motivo sumamente distintivo auditivamente que se compone de una corchea con puntillo y semicorchea, seguido de dos corcheas; que es ejecutado por todos los tambores por casi dos compases (18 y 19).

Figura 43

Musical score for Requinto, Seco, Caja, and Hondo, measures 18-19. The score shows four staves. Requinto and Seco play a melodic line with eighth notes and a fermata. Caja and Hondo play a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics "Llo - ren uo -" are written above the Requinto staff.

Es sustancial explicar que el requinto ejecuta, en conjunto a los demás tambores, el ritmo que vemos escrito en la figura 41, sin embargo, en la práctica el tamborero realiza adornos con figuraciones más cortas que la corchea y regresa a la rítmica escrita. Esto lo hace a su criterio, deseo y sentimiento del momento. Esta aclaración es aplicable a las Cachimbas que hemos estudiado a lo largo de esta investigación

Después del repique, en el compás 18 la caja repite 3 veces el ritmo descrito anteriormente (acentuando la última corchea y en sonido grave) y luego ejecuta el ritmo base de la cachimba.

La base rítmica de la cachimba la vemos a partir del tercer tiempo del compás 19; estructurado por una negra con puntillo y semicorchea; en el cuarto tiempo una galopa con la corchea en sonido agudo y las dos semicorcheas en sonido grave. En el primer tiempo del compás 20, una corchea y dos semicorcheas (la última ligada a la primera de las dos semicorcheas del siguiente tiempo) en el segundo tiempo, dos semicorcheas y una corchea.

Figura 44



Cuando la caja ejecuta el ritmo base, regresa al ritmo que venía realizando antes y nuevamente nos muestra el ritmo base a partir del compás 22. Y así se mantiene hasta terminar la cachimba. Intercalando el ritmo base con la célula rítmica que tiene después del repique.

### 5.3.2. ANÁLISIS LÍRICO

#### **Loren a Cumaná**

S: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay! lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay! Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay mándenle hace' una misa que el diablo se lo llevará!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!



C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo va a llevar!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo llevará!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo que el diablo se lo llevará!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay mándenle hace' una misa que el diablo se lo va a llevar!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay, pobrecito Cumaná el diablo se lo va a llevar!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay, pobrecito Cumaná el diablo se lo llevará!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo va a llevar!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná (Fortune, Los primeros negros en el Istmo de Panamá, 1967) (Fortune, El negro en la cultura Panameña, 1962) (Fortune, El negro en la cultura Panameña, 1962)

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

S: ¡Ay lloren, lloren, llórenlo que el diablo se lo va a llevar!

C: Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná

Seguidamente estudiaremos esta pieza musical mediante dos tipos de análisis: análisis estructural poético literario y el análisis literario a nivel informativo.

### 5.3.2.1. ANÁLISIS ESTRUCTURAL POÉTICO

**Tabla 4: Análisis lírico de Lloren a Cumaná**

| Nº de verso | Verso   | Nº de sílabas | Rima |
|-------------|---|---------------|------|
| 1           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 2           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 3           | Lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná                           | 14            | A    |
| 4           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 5           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 6           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 7           | ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!                         | 15            | B    |
| 8           | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 9           | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                      | 15            | A    |
| 10          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 11          | ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!                         | 15            | B    |
| 12          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 13          | ¡Ay, pobrecito Cumaná la lástima que me da!                         | 15            | A    |
| 14          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | B    |
| 15          | ¡Ay mándenle hace' una misa que el diablo se lo llevará!            | 18            | A    |
| 16          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | B    |
| 17          | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                      | 15            | A    |
| 18          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |
| 19          | ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo va a llevar | 18            | B    |
| 20          | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                   | 16            | A    |

|    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 21 | ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo llevará!     | 20 | A |
| 22 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 23 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 24 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 25 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo que el diablo se lo llevará!            | 18 | A |
| 26 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 27 | ¡Ay mándenle hace' una misa que el diablo se lo va a llevar!         | 19 | C |
| 28 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 29 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná!               | 17 | A |
| 30 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 31 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                       | 15 | A |
| 32 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 33 | ¡Ay, pobrecito Cumaná el diablo se lo va a llevar!                   | 15 | A |
| 34 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 35 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                       | 15 | B |
| 36 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 37 | ¡Ay, pobrecito Cumaná el diablo se lo llevará!                       | 16 | A |
| 38 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 39 | ¡Ay que en el Chagres está el lagarto y el diablo se lo va a llevar! | 17 | C |
| 40 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | B |
| 41 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                       | 15 | A |
| 42 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |
| 43 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo a Cecilio Cumaná!                       | 15 | A |
| 44 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná                    | 16 | A |

|    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 45 | ¡Ay lloren, lloren, llórenlo que el diablo se lo va a llevar! | 16 | A |
| 46 | Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná             | 16 | A |

### 5.3.2.2. ANÁLISIS LITERARIO A NIVEL INFORMATIVO

En Lloren a Cumaná, el conteo silábico se encuentra, generalmente, entre las 15-18 sílabas métricas con algunas excepciones como: las del verso N°3 que tiene 14 sílabas, los versos N°20 Y 27 que tienen mayor cantidad de sílabas, teniendo 20 y 19 sílabas métricas, respectivamente. Como los anteriores Tambores de Orden, hemos usado de referencia la grabación de la cantante Rosalinda de la Espada (1945-2004).

Podemos distinguir que la tristeza y el luto es el tema central, pues, el coro mantiene la frase *“Lloren, lloren, llórenlo, señores lloren a Cumaná”* En cuanto al argumento, podemos decir que es una anticipación a este hecho, ya que la cantalante nos dice, por ejemplo, en el verso N°15 que hay que hacerle una misa a Cecilio porque el diablo se lo va a llevar y después, en el verso N°21 habla de un lagarto que hay en el Chagres y que el diablo se lo va a llevar.

Como en las cachimbas anteriores, en esta también se aprecian las exclamaciones como: *“ooooah”*, *“¡ay!”*, etc.

La voz es un tono poético-lírico, en tercera persona que nos deja ver esos sentimientos de tristeza, angustia ante el suceso que ha pasado o que va a ocurrir. En cuanto al espacio, debemos explicar que puede suponer dos espacios: el primero, puede tratarse del pueblo o un lugar; el segundo, el Chagres. Por consiguiente, tenemos tres personajes: la voz, que expresa la preocupación ante el hecho que afectará a Cumaná, el público a quien la voz informa sobre lo que sucederá y Cumaná, a quien lloran.

## 5.4. ANÁLISIS COMPARATIVO

### 5.4.1. LA MELODÍA

Las melodías de estos tres Tambores de Orden que hemos estado analizando tienen elementos comunes y diferentes entre ellas. Presentamos a continuación la siguiente imagen donde podemos ver como se desarrolla la melodía en cada pieza.

Debemos señalar que para el estudio la melodía tomada como referencia para la pieza Hermanito mío Quiribí y Lloren a Cumaná, se tomó como base a la vocalista del coro, pues, en la mayoría de las entradas de la cantalante surgen cambios melódicos y rítmicos por una necesidad textual o por decisión interpretativa y a veces las notas son cambiadas.

A continuación, presentamos las reducciones melódicas de los Tambores de Orden Portobeleño estudiados para la mejor comprensión de la curva melódica de cada cual:

**Figura 45: Imagen de reducción melódica de las Cachimbas.**

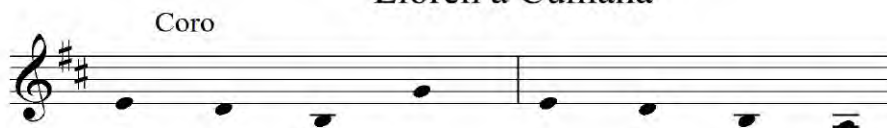
#### Portobelo aguanta los cañonazos



#### Hermanito mío Quiribí



#### Lloren a Cumaná



La tabla que a continuación hemos elaborado tiene con el fin de mostrar, de una manera ordenada y con mayor claridad, aquellos elementos melódicos en los que existe similitudes y diferencias, entre las melodías de las piezas que hemos estado estudiando.

**Tabla 5: Análisis comparativo de las melodías**

|                               | <b>Tambor de Orden</b>          |                         |                                    |
|-------------------------------|---------------------------------|-------------------------|------------------------------------|
| <b>Elementos que comparar</b> | Portobelo aguanta los cañonazos | Hermanito mío Quiribí   | Lloren a Cumaná                    |
| Tonalidad                     | Gb Mayor                        | Ab Mayor                | La mixolidio                       |
| Tipo de melodía               | Ondulante                       | Lineal                  | Lineal                             |
| Inicio melódico               | Anacrúsico y ascendente         | Anacrúsico y ascendente | Tético <sup>21</sup> y descendente |
| Ámbito                        | 10°M                            | 6°M                     | 6°M                                |
| Nota más grave                | Bb3                             | Ab2                     | A2                                 |
| Nota más aguda                | Bb2                             | F3                      | F#                                 |

Observamos que para el elemento de la tonalidad el primer y segundo Tambor de Orden presentan coincidencia, teniendo sus melodías en una tonalidad mayor. Sin embargo, la coincidencia en el tipo de melodía lineal, lo apreciamos en la segunda y tercera pieza de las que también podemos mencionar que en ambas el intervalo más amplio, es de una sexta, que en Hermanito mío Quiribí es sexta mayor (6M) y en Lloren a Cumaná es una sexta menor (6m).

<sup>21</sup>Tipo de inicio de una melodía que comienza coincidiendo con el primer acento.  
<https://diccionario-musical.org/tetico/>

Al comparar el inicio melódico, vemos que se presentan de forma anacrúsica y ascendente en Portobelo Aguanta los Cañonazos y Hermanito mío Quiribí. Y finalmente, cuando hicimos el análisis comparativo en cuanto al ámbito de cada uno, Portobelo aguanta los cañonazos resultó tener el ámbito más amplio, pues, conlleva una décima mayor (10M) y, Hermanito Mío Quiribí y Lloren a Cumaná coinciden teniendo un ámbito de una sexta mayor (6M).



#### 5.4.2. EN CUANTO AL ACOMPAÑAMIENTO

**Tabla 6: Análisis comparativo del acompañamiento**

|                     | <b>Portobelo aguanta los cañonazos</b>   | <b>Hermanito mío Quiribí</b>   | <b>Lloren a Cumaná</b>  |
|---------------------|--|--|---|
|                     | Se extiende durante 18 compases, inicia en el compás 3 y finaliza en el compás 20.   | Comprende 13 compases. Va desde el tercer tiempo del compás 3, hasta el segundo tiempo del compás 13   | Consiste en 16 compases que Inicia en el segundo tiempo del compás 3 y finaliza en el compás 16.  |
| <b>Introducción</b> | <p><b><u>Parte A:</u></b><br/>El seco y el requinto mantienen ritmos en corcheas que inician en el compás 3 y se extienden hasta el compás 7.</p> <p>La caja mantiene a lo largo de la introducción una célula rítmica formada por una corchea, dos semicorcheas y dos corcheas.</p> | <p><b><u>Parte A:</u></b><br/>El requinto, seco y hondo mantiene ritmos en corcheas desde el tercer tiempo del compás 3 hasta el segundo tiempo del compás 5.</p> <p>En este tambor de orden, la caja nos muestra la misma célula rítmica que explicamos en el anterior Tambor de Orden. Y también, lo ejecuta durante toda la introducción.</p> | <p>Su introducción es diferenciada de los Tambores de Orden anteriores ya que no observamos que haya partes y porque hay mayor diversidad rítmica y vamos a explicar por qué.</p> <p>El requinto, seco y hondo inician tocando corcheas desde el segundo tiempo del compás 3, pero en el tercer tiempo del compás 4 el requinto nos brinda un ritmo bastante distinguible a través de una célula rítmica que repite 12 veces, desde el cuarto tiempo del compás 4</p> |

|               |   |  |  |
|---------------|---|--|--|
|               | <p><b><u>Parte B:</u></b></p> <p>Se observan 2 variaciones del ritmo que hubo en la parte A. Esta parte da inicio en el compás 8 hasta en compás 20.</p> <p>Las palmas tienen participación a partir de esta sección, desde el compás 8, siempre en los tiempos fuertes del compás (1 y 3) y con ritmo de negras.</p> | <p><b><u>Parte B:</u></b></p> <p>Da inicio en el tercer tiempo del compás 5 y se extiende hasta el segundo tiempo del compás 13.</p> <p>En esta parte el requinto, seco y hondo cambian el ritmo ejecutado una célula rítmica que está formada por cuatro tiempos; el primero, una negra con puntillo y semicorchea, el segundo; dos semicorcheas y una corchea, el tercero; silencio de semicorchea, semicorchea y corchea, el cuarto; una corchea con silencio de corchea.</p> | <p>hasta el primer tiempo del compás 16.</p> <p>Mientras, el seco y el hondo mantienen su ejecución en ritmos de corcheas hasta el cuarto tiempo del compás 16.</p> <p>La caja toca una célula rítmica que mantiene durante toda la sección introductoria y está conformada por dos corcheas y una galopa.</p> <p>Se aprecia que las palmas empiezan a tocar desde el tercer tiempo del compás 5, en ritmo de negras y en los tiempos fuertes de cada compás (1 y 3) hasta el compás 16.</p> |
| <b>Clímax</b> | <p>Esta sección se extiende en 2 compases y la apreciamos todo el compás 21 hasta el segundo tiempo del compás siguiente.</p>   | <p>Abarca 2 compases. Tenemos esta sección desde el tercer tiempo del compás 13 y termina en el primer tiempo del compás 15</p>  | <p>Se extiende durante 2 compases. Da inicio con los repiques en el tercer tiempo del compás 16 y se extiende hasta el segundo tiempo del compás 18.</p>   |

|                 |   |  |   |
|-----------------|---|--|---|
|                 | <p>Los que dan los primeros repiques son los tambores de timbre más agudo: requinto y seco. Y luego la caja y el hondo entran a ese repique que es tocado en semicorcheas.</p> <p>Las palmas empiezan a tocar en cada tiempo del compás desde que se inicia el repique. Mantienen el ritmo de negra y lo hacen desde el compás 21 hasta el final.</p> | <p>El seco y el requinto dan inicio en el tercer tiempo del compás 13 y en el cuarto tiempo se unen la caja y el hondo. Estos dos últimos, finalizan en el segundo tiempo del compás 14 y el requinto y el seco van hasta el primer tiempo del compás 15. El repique es ejecutado en semicorcheas.</p> | <p>El requinto es el que hace los primeros repiques desde el tercer tiempo del compás 16. Los demás entran en el compás 17 y repican juntos ese compás. El hondo es el único que se extiende repicando hasta el segundo tiempo del compás 18.</p> <p>En cuanto a las palmas, apreciamos que una vez inicia el repique de los tambores, estas son tocadas en negras en cada tiempo del compás.</p> |
| <b>Cachimba</b> | <p>Tiene una durabilidad de 8 compases, que van desde el tercer tiempo del compás 22 hasta el compás 30.</p>  | <p>Se extiende en 6 compases. Inicia desde el tercer tiempo del compás 14 y se extiende hasta el compás 20.</p>  | <p>Consta de 5 compases, desde el número 18 hasta el 22.</p>  |
|                 | <p>Aquí el seco, hondo y caja ejecutan la célula rítmica formada por una corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas. Sin embargo,</p>   | <p>La caja y el hondo inician la Cachimba desde el tercer tiempo del compás 14; el requinto y seco se unen</p>   | <p>El requinto, seco y la caja inician la Cachimba en el compás 18, pero el hondo se une es en el tiempo 3.</p>   |

|  |   |   |   |
|--|---|---|---|
|  | <p>es importante recordar que en el requinto tenemos escrito este mismo patrón rítmico, pero el ejecutante por expresividad realiza adornos rítmicos como explicamos en los análisis de las piezas.</p> <p>Por otra parte, la caja también nos proporciona riqueza rítmica ya que en esta sección podemos apreciar el ritmo base del Tambor de Orden Portobeleño.</p> | <p>después y al igual que en Portobelo Aguanta los Cañonazos, en esta sección el seco, hondo y caja tocan la célula rítmica formada por una corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas. Mismo que ejecuta el requinto, pero recordando que se encarga de brindar adornos rítmicos. Algo muy importante es que aquí pudimos apreciar claramente que el ritmo base de la cachimba que ejecuta la caja, también fue ejecutado por el requinto en distintos momentos.</p> <p>Las palmas pudimos apreciarlas desde el inicio de esta sección (tiempos 3 y 4 del compás 14) y tocan en ritmo de negras en cada tiempo del compás.</p> | <p>Una vez más apreciamos esa célula rítmica formada por una corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas que ejecutan los tambores, pero debemos recordar que en este punto la caja nos brinda el ritmo base y el requinto realiza adornos rítmicos.</p> |
|--|---|---|---|

## **CAPÍTULO VI: LAS ENTREVISTAS**

Para nuestra investigación nos hemos valido de la entrevista como instrumento de recolección de datos. De acuerdo con la población entrevistada, se ha organizado la información proporcionada en categorías para ayudarnos a entender desde qué enfoque se nos proporcionan los datos. Tenemos entonces las siguientes categorías: tamboreros, cantantes, maestros y testigos referenciales.

### **TAMBOREROS**

#### **ENTREVISTA: HERALDO DE HOYOS**

Fecha: 3 de septiembre del 2022

Materiales usados: Grabadora del teléfono celular, libreta de apuntes, bolígrafo y cámara del teléfono celular y laptop.

Lugar: Pueblo de Portobelo, salón de la Escuelita de Ritmo

Alba: Quisiera que nos contara cómo fue su inicio dentro de la ejecución de la percusión

Heraldo: Yo soy de la provincia de Colón y como mi papá profesor de música, yo inicié tocando trombón, y a parte de este instrumento siempre me llamó la atención la parte de la percusión.

En 1982 yo inicié a tocar percusión del Nazareno y hasta la actualidad toco en esa procesión. A

partir de ahí, seguí creciendo y el ritmo entra de esa manera; por la parte auditiva -como decimos. Luego llegamos a trabajar acá en Portobelo en una escuela de música que se hizo hace 10 años, 12 años...por ahí y entonces a mí me tocó dar la clase de trombón. Pasó el tiempo y tengo como 3 años de formar parte de la Pastoral Afro, pero desde antes yo participaba con ellos, pero como tenía muchas cosas no podía estar de lleno con ellos allí. Cuando empezamos a estudiar el ritmo de cada tambor, las cosas ya toman otro color y me tocó a mí la clase de percusión porque el profesor que estaba aquí se fue hacer otra cosa. Entonces, me toca a mí la responsabilidad de la percusión, claro, aquí ya había una persona que llevaba ese tema que era parte de los Congos y demás, y actualmente hay una persona que está en la danza y todo lo demás. Ahora, yo empiezo a vivir acá y empezamos a sacar varias cosas, una descarga de tambores en donde se ven todos esos ritmos.

Alba: ¿Usted no es oriundo de acá de Portobelo?

Heraldo: No, yo soy oriundo de Colón. Del casco de Colón. Yo sí tengo familia acá en la Guaira, Nombre de Dios y mi apellido es De Hoyos Blackman. Entonces, ¿qué sucede en cuanto a la Cachimba? La Cachimba si es un ritmo de acá neto de Portobelo y en esa parte si pudiéramos ir donde la señora Elsa que ella si le puede dar más detalles de historia. En la parte percutiva y los tambores que se usan en la Cachimba y todo lo demás, los golpes, las tonalidades que se utilizan si le puedo hablar. Porque actualmente sí tocamos cachimba en la iglesia, algunas canciones que se utilizan en Afro-Pastoral. No todas son Cachimba, pero si usamos la Cachimba. Entonces lo que usamos ahí son el cajón, una caja, el tambor hondo, el seco y el requinto.

Alba: ¿Al requinto también le llaman de otra forma?

Heraldo: Sí, repicador. Claro, en el golpe de la Cachimba no se hace tanto énfasis en los golpes del requinto. Más cae sobre la caja y el seco de Congo que se están usando mediante la misa.

Alba: ¿Hasta dónde tengo entendido, la caja es la que lleva la base rítmica de la misma música??

Heraldo: Exacto, porque hay unos golpes que se hacen en el aro (en el borde de la caja)

Alba: ¿Será que tendrá acá los tambores que se usan en la Cachimba?

Heraldo: El de la Cachimba no lo tengo acá. Ese va a estar donde la señora Elsa, que es la caja se usa para la Cachimba. Y sí vamos a tener que ir donde la señora Elsa. Los otros tres sí los tengo acá.

Heraldo: Muchas veces en las canciones donde se está escuchando los tambores te pueden confundir por muchas cosas: por la ecualización que tenga, como se haya grabado el tambor, el que está grabando si lo bajo o lo subió; todas esas cosas van a influir, pero ya uno sabiendo que tambor es, tú puedes distinguir si estamos tocando el tambor seco o el hondo. Y si se tocan a la par, entonces, es la parte donde te confundes.

Alba: Sí, claro y si uno desconoce de los timbres...más difícil.

(ejemplo auditivo 1, el tambor seco -base-)

Heraldo: Ese es una base del tambor seco.

(ejemplo auditivo del tambor hondo)

Heraldo: El hondo que es el más profundo, que lo vas a enredar con...eso es todo el día ahí. En este golpe tienes que estar bien concentrado porque no hay mucha diferencia en el patón. El que más resuena, como te dije, son estos, luego la caja encima...y van juntos siguiendo el movimiento de los dos. Ahora, acá (seco) como te dije este repica más...este es el seco. El

requinto es el que va más agudo (ejemplo auditivo del requinto) Ahora este tambor no tiene tanta importancia rítmica. Son golpes que van acompañando. Ahí lo que se va a notar es más como una armonía entre los tres sonidos de los tambores. Por eso creo que quedas pensando en qué tambor es el que está sonando. Porque también no lleva mucha importancia el repicador en el ritmo de la cachimba. No lleva mucha importancia. Lo que lleva el peso de la Cachimba, prácticamente es la caja y los tambores estos (seco y hondo)

Alba ¿El requinto se encarga como de hacer más como los adornos de la cachimba?

Heraldo: Adornos mínimos que estén con la tonalidad de la canción, un corte, un llamado para la otra estrofa. Cosas como esas, mínimas; pero no es algo que va a estar sobresaliendo durante toda la música. No.

Alba: Justo en esa música de Portobelo, que aquí la tengo

Heraldo: Dame el bluetooth para que te conectes aquí.

Heraldo: La introducción que está antes del ritmo base, es una intro del ritmo o de las bases del Congo. ¿Qué quiere decir eso?, Que ellos empiezan así: (ejemplo auditivo 4) Esa es una intro, como quien, dice del llamado de los tambores. Ok, para introducir al ritmo de la cachimba o al ritmo del Congo. El único ritmo que no inicia de esta forma (ejemplo auditivo 5) Estos son arranques típicos del Congo. En el Congo hay 3 ritmos: la Cachimba, el Corrido y el atravesao'. El atravesao' es el único ritmo que no inicia así (ejemplo auditivo 6). El atravesao' comienza de otra forma por eso, en el ritmo del corrido (ejemplo auditivo 7). Dependiendo de la cantante como te dije, este es el que desempeña ese papel. Ahora, acá es, la misma entrada del tambor Congo (ejemplo auditivo 8) Esa es la entrada del Congo.

Alba El tambor que se escucha al principio...



Heraldo: Ponlo de nuevo

Heraldo: Son estos mismos, son estos mismos.

Alba ¿El que inicia haciendo los 3 primeros golpes es el quinto o es seco?

Heraldo: Son los 3 tambores que están allí metidos.

Alba ¿Los 3?

Heraldo: Sí, los 3. Los 3 tambores van a hacer esto: (ejemplo auditivo 9). ¿Cuál es la diferencia de los 3 tambores? El hondo cuando entra “tum” y luego la caja, ya es una Cachimba. Estamos en una introducción de Congo de ritmo corrido

Alba: Voy a mostrarle la transcripción que hice, porque creo que me está faltando algo. Como esto es transcripción digital, los sonidos no son iguales. Entonces, creo que acá me está faltando la caja, porque solamente tengo estos tres tambores (seco, hondo y quinto). Para asimilar los sonidos, busqué en youtube un vídeo y aquí en percusión coloqué “Box”, que es la caja escrita en sí y tengo la otra escrita en sol. Y tengo las congas, que siento que es un sonido parecido al del seco. Déjeme buscar para ver cómo fue que los coloqué. El que está escrito en sí, lo usé para el hondo que es el que suena más grave. Acá tengo el otro que sería el seco. Y para el otro sería el quinto.

Heraldo: ¿Ese instrumento que tienes allí es la conga?

Alba Sí, porque no encontré otro instrumento que tuviera sonido parecido. De los que tiene el programa, los que más asimilé fue el sonido de las congas.

Heraldo: Ok, pero puedes utilizar... Recomendación: puedes utilizar el mismo sonido de la conga con varias congas. Las congas que tienes allí, yo me imagino que debes de tener conga o

tumbadora, o un requinto; para que puedas asimilar un poco más el sonido parecido a estos. Si tienes una conga, pones tres.

Alba Bien, creo que me estaría faltando la parte de la caja.

Heraldo: Para la caja, si puedes utilizar un tambor...el que tienes como hondo allí si puede quedar como caja. Porque los otros sonidos si te van a enredar en el momento de diferenciarlo. No es que lo tienes que hacer, solo te lo recomiendo.

Alba Sí, claro igual la recomendación es bienvenida porque yo busqué los que más se asimilaban a los tambores que se usan acá en la Cachimba. Hay una parte que si se me dificulta. Déjeme le muestro. (escucha del audio de Portobelo)

Heraldo: Ese ritmo que tienes ahí. El último que quedó sonando, ese sonido ¿en qué tambor lo tienes?

Alba Para el quinto. Bien, yo tengo las voces dobladas así que lo tiene el seco y el quinto.

Heraldo: Bien, mira, lo que tienes ahí suena. Lo único que tienes que ponerle son los colores. Adelante tienes; no sé si es el fraseo o cómo lo pusiste o cómo está sonando por la computadora.

Heraldo: ¿Ese tambor cuál es?

Alba Ese lo tengo como el seco.

Heraldo: Ok, bien. No está mal. Está bien, está bien.

Alba ¿Para el seco está bien este sonido?

Heraldo: Sí, está bien.

Alba Ok, le voy a mostrar las otras que tengo que es Hermanito mío Quiribi. (Escucha del audio)

Heraldo: Ahí está bien. Para que vayas viendo y entendiendo, mira, la introducción esta y la otra (Portobelo) tienen lo mismo, lo único es la forma de cómo introducirlo. Tienen los mismos elementos, la misma forma del toque, la misma forma del requinto. Cuando entran en la Cachimba ya se aplana todo. La forma de iniciar una Cachimba y un Congo es la misma lo único que en la cachimba es más lenta. Que es casi igual que cuando arranca un Congo. Para que entiendas el paso de una introducción a un ritmo. La introducción depende mucho del cantante. ¿Qué pasa en este caso? Cuando se está cantando música así, nunca se canta de la misma forma en una noche. Tú puedes grabar eso así ahora, pero...

Alba Sí, eso fue lo que me informaron. Que no va a salir igual.

Heraldo: Eso no va a ser igual, porque hay mucha dependencia de la emoción

Alba Y de la interpretación del cantante...

Heraldo: Sí, depende de la interpretación y del cantante. Lo único que tienes que estar clara es definir bien toda en la introducción para pasar ya al ritmo de la cachimba. La introducción de la Cachimba es la misma introducción de un ritmo corrido de Congo lo único que sin la caja. La diferencia de la caja y como puedes ver si pones la introducción de Quiribi y la introducción de Portobelo; en Portobelo si le meten el golpe en la introducción. En Quiribi tarda un poquito y entra ya cuando va al ritmo. Entonces eso...para que estes clara. La introducción y el ritmo tienen que ver mucho con la interpretación de cuándo ellos quieren acelerar, cuando ellos quieren bajar.

Heraldo: Vamos a ver esta introducción

Alba: Le muestro lo que tengo de Hermanito mío Quiribí. (escucha de audio)

Heraldo: Bien, pero ahí suena.

Alba: Hay unas partes en las que tengo subrayadas en amarillas que son las que debo seguir escuchando para poder transcribirlo como debería ser.

Heraldo: Ok, entonces. Volvemos a lo mismo, el ritmo que está sonando... ¿que sientes ahí como instrumento?

Alba: Voy a colocarlo desde el principio y usted me dice dónde

Heraldo: ¡Ese!

Alba: El quinto. Lo tengo en el requinto.

Heraldo: ¿Cómo tienes ese tambor ahí?

Alba Como conga.

Heraldo: Como conga, viste. Ese es el que más se asemeja. SI usas la conga vas a tener el color. El que tienes como hondo colócalo como caja.

Alba Para cuestiones del sonido en digital. ¿pero en la parte cuando vaya a escribir la parte rítmica de la caja, coloco también caja acá?

Heraldo: Lo que estás haciendo está perfecto. Lo que te estoy dando son colores para que puedas utilizarlo y distinguir semejanza de sonidos. El sonido que tiene de la conga que es el quinto. Búscate congas en tu carpeta y utilízalo más. El sonido que tienes en la caja (hondo) si te está funcionando y el sonido seco ese utilízalo para audio, ok, para audio. Como lo tienes identificado está bien, solo es para cuestión de audio, ¿me entiendes?

Alba: Ajá.

Heraldo: Entonces eso sería todo.

Alba: Pero, digo... a mí me falta la transcripción de la caja de la misma Cachimba. Porque acá tengo el quinto, seco y el hondo.

Heraldo: Ok, pon el audio de nuevo (Escucha de Portobelo)

Heraldo: Ahí está la caja, ¿la escuchas?

Alba: Entonces, lo que me falta es colocar la caja. Y lo que le preguntaba era ¿Para la caja de la cachimba, en la transcripción digital, coloco la caja? Igual para el sonido del hondo...

Heraldo: Sí, perfecto. Para el sonido del hondo busca en tu carpeta...si tienes el requinto busca la conga o tumbadora, que son 3 que te pueden hacer el trabajo de los 3 sonidos diferentes prácticamente. El requinto que estás utilizando es este, para darte un ejemplo es este que está aquí (escucha de ejemplo) este es la conga que te va a hacer el sonido del seco y la tumbadora va a ser el hondo para que puedas utilizarlo allí y más o menos quedan los sonidos en audio. La referencia te va a servir para que puedas distinguirlo de una vez. Ya la caja está bien como sonido.

Alba: Sí, aquí me aparece caja. También me aparecen 4 congas, en primera, segunda, tercera y cuarta línea.

Heraldo: Ok, entonces tienes requinto, la conga y la tumbadora. Entonces ya tienes el requinto en tercera línea utiliza la segunda y primera para los demás que así te van a hacer el trabajo este. Como tienen una afinación de agudo a grave, te va a servir. Puedes utilizar primera, segunda y tercera o segunda, tercera y cuarta.

Alba: Sí, yo lo tengo colocado a acá del más agudo al grave. Como si fuese un coro.

Heraldo: Ok, el seco va antes del hondo en afinación. El hondo es el más profundo que vas a utilizar, después del hondo ya.

Alba: ¿Y antes del seco va el requinto? ¿La caja la escribo por encima del quinto?

Heraldo: La caja va por donde está el hondo. Ahora...el sonido de la caja o está en la tercera o en la cuarta. Entre el hondo y el seco. Ahí puede estar.

Alba: Ok. Yo quería preguntarle sobre los materiales para la construcción de los tambores.

Heraldo: Voy a hablar por los que están aquí: esto es madera de aguacate, los parches son de cuero de venado, las cuñas de cedro. Las cuñas siempre son más fuertes que el mismo tambor. Este que está acá este hecho de balsa, sí este es balsa, es decir, liviano. Pero, eso depende...solo para que tengas noción, se utiliza cedro, balsa... hay una madera que es pesada...se me olvidó el nombre de esa madera y yo mismo fui a cortar esa madera. Las sogas son de algodón y algunas son de fibra.

Alba: ¿Los tambores tienen alguna afinación?

Heraldo: La afinación de un tambor depende mucho de...todo en la cultura Congo depende mucho del clima, la posibilidad de tener un buen tambor. Muchas cosas influyen. Siempre lo más recomendable es que los tambores tengan una afinación más alta que otra. Tiene que haber diferencia de sonido, uno más grave que otro. No siempre van a tener una nota estable. Recuerda que esto es cuero y eso se tiembla se agua, le cae el sol el agua y hay que acuñarlo, sube la afinación. Pero, es difícil medir la afinación. Hoy, tú escuchas una nota y vienes mañana y la afinación cambió.

Alba: ¿Conoce a tamboreros representantes de la Cachimba? Que usted conozca o haya escuchado mencionar, porque sé que la Cachimba está en un punto de declive.

Heraldo: Esa es la parte que tenemos que ir donde la señora Elsa, porque esa es la parte que ella te puede decir con más detalles

Alba: Pero ¿la señora está disponible hoy mismo? Y ¿vive aquí mismo en el pueblo?

Heraldo: Sí, pero tengo que llamarla para ver qué me dice, si está o no disponible. Con ella vas a tener bastante información que te pueda servir para tu tesis. Y mucho más, porque ella canta.

Alba: ¿Actualmente la pastoral afro se dedica a presentar música Cachimba?

Heraldo: Claro, sí. Por eso te dije...cada último domingo del mes, la pastoral afro va y presenta en la iglesia.

Alba: El profesor Fermín fue el que me comento de esto.

Heraldo: Sí, ella te puede dar bastante material en cuanto a eso.

Alba: Entonces, yo haría la conexión con ella a través de usted.

Heraldo: Sí, yo te hago la conexión.

Alba: Sí, para poder hacerle la entrevista. Bueno, muchísimas gracias por tomar de su tiempo y compartimos de lo que usted conoce.

Heraldo: De nada. Bueno...sería necesario que fueras a una misa para que puedas escuchar la parte percusiva y la interacción de los tambores con el canto, para que entiendas esa parte que te dije que nunca se toca igual y nunca se empieza igual. Como es música artesanal, nunca se toca igual. Lo que sí va igual es la base para que tú entiendas. Lo importante es que entiendas que cómo es una introducción. La introducción de cualquier música de esta clase depende mucho de la emoción del cantante o del público. La mayoría de música así artesanal es, y no digo que solo suceda en el Congo, es similar en un típico o en un cantadera. Si el trovador o

cantante no entra, todavía no puede pasar y tú tienes que seguir tocando. Entonces, son dinámicas que ocurren o dependen del momento y de la emoción, del tiempo como entran. Muchas veces el Congo entra, pero el cantante no inicia así que, la introducción tiene que estar abajo todavía. En un CD o en un disco tú vas a oír algo grabado, una introducción cuatro veces para cuadrarla para que después entre en un tiempo. Pero, en realidad no es así.

Alba: Es que no es música de academia y por eso nunca va a ser igual.

Heraldo: Nunca va a ser igual.

Alba: Van a estar las bases.

Heraldo: Sí, pero las dinámicas van a cambiar siempre varía y, a veces el contra ritmo se dispara y a veces se queda calmado y así se van. Hay canciones que están grabadas dos veces, una en 'atravesao' y una en ritmo de corrido y ninguna está en el mismo tiempo.

Alba: No sé si sería posible tener una foto con usted por lo de la entrevista.

Heraldo: Sí, claro.

**Figura 46: Entrevista a Heraldo De Hoyos<sup>22</sup>**



---

<sup>22</sup> Fotografía hecha por Louis Morales. 2022



## **ENTREVISTA: JORGE MONTENEGRO**

Fecha: 8 de junio del 2022

Materiales usados para la entrevista: Laptop, plataforma Zoom, libreta de apuntes y bolígrafo.

Alba: Primeramente, quisiera que te presentes para saber quién es Jorge Montenegro y en cuanto al tema que nos compete, qué participación tiene y a qué se dedica.

Jorge: Bueno, mi nombre es Jorge Aníbal Montenegro soy colonense con familiares de la Costa Arriba de Colón, tamborero e investigador de la cultura negra en Panamá.

Alba: Bien, como el tema que nos compete es el Tambor de Orden Portobeleño, quisiera empezar preguntando si esta danza es una actividad secular, religiosa o puede ser mixta, y si también es espontánea. Y con relación a esto, quisiera que nos hablaras del contexto de los orígenes de dicha danza.

Jorge: Esta danza no es religiosa, donde se venera a un santo o algún símbolo, sino que es un baile de salón y que era exclusivo para los negros de alto nivel y se ejecutaba en fiestas. El origen del Tambor de Orden Portobeleño es totalmente africano porque se deriva de una cumbia y porque tiene representación africana con los tambores. Esto es polirritmia., entonces, solo son tambores y voz.

Alba: Geográficamente, ¿La danza se da en un solo lugar o en varios lugares de la provincia en los cuales se práctica dicha danza?

Jorge: Este tambor es oriundo de Portobelo y se ejecutaba en Portobelo, ya que ahí se hacían las ferias coloniales y después colombianas. Nació en Portobelo y se baila en Portobelo.

Alba: Exactamente ¿Cuándo se trae o surge la danza? ¿Se da en este lugar o se dio en otro lugar, pero tuvo más auge en el sector de Portobelo?

Jorge: No, no, no la danza es totalmente portobeleña. Nace allí y evoluciona allí. No es de otra región o comunidad

Alba: El nombre de la danza: Tambor de Orden Portobeleño, ¿A qué hace referencia y el nombre tiene alguna aplicación en lo práctico?

Jorge: La marcación de tambor tiene un orden. No es como una cumbia o Congo en donde la velocidad varía. Esa característica lo marca como tambor de “orden”. Y como es de Portobelo, pues, se denomina “Tambor de Orden Portobeleño”

Alba: Ya que mencionas la parte musical, al decir que tiene una marcación, todas músicas de Tambor de Orden van a tener un mismo patrón rítmico o varían dependiendo de la temática que se esté cantando Y ¿A qué te refieres cuando dices que tienen un ritmo “marcado”?

Jorge: O sea, la música es totalmente marcada y por eso se le llama “Tambor de Orden”. Y si cada canción varía en su ejecución, ese es otro tema.; pero, la misma estructura de la música del Tambor de Orden Portobeleño es marcado. No se puede tocar una Cachimba si no tiene esa marcación, si no se escucha esa caída; y en otro sentido, con respecto a que si los golpes de Cachimba pueden variar por sus canciones; a eso te puedo decir que sí. No depende mucho de la canción, sino, del músico. Recuerdo muy bien que me decían, viene este ritmo y era un ritmo como de “parranda”, y era más rápido con respecto al tambor original de la Cachimba.

Alba: Entiendo... ¿Puede haber entonces, una variación?

Jorge: Exacto, puede haber variación en el golpe, cuando hablamos del Tambor de Orden; sin embargo, recuerda que cuando se habla de clasificación de canciones, se habla más del Congo

que del Tambor de Orden. El Tambor de Orden es uno que, si va un poquito más rápido o lento, va a depender del músico, pero es un mismo ritmo; es decir, que cuando digan “parranda” no quiere decir que va a cambiar el repique, sino que es el mismo repique más rápido o lento. Y bueno, eso es como lo que nosotros escuchamos de Cachimba, hoy día, siento yo que va un poco más acelerado. Lo que conocemos del Tambor de Orden, de una época para acá, pues va acelerado.

Alba: Sí, entonces, mantiene su patrón rítmico en el fondo.

Entonces... ¿De dónde surge el término Cachimba para referirse a esta danza?

Jorge: Es que así se le llama a la “pipa”

Alba: Pero... ¿Etimológicamente existe alguna definición que no haga referencia a la pipa?

Jorge: Todo el mundo conoce que Cachimba es en referencia a la “pipa”. Algunos piensan que es fundamental usar este elemento al momento de llevarlo al escenario.

Alba: ¿Y el término Cachimba pertenece algún idioma, dialecto o lengua?

Jorge: No sabría decirte, pero sí sé que a la pipa se le llama Cachimba

Alba: ¿Existen fechas destinadas para la ejecución de esta danza?

Jorge: En cualquier fecha del calendario, para fiestas, cumpleaños, patronales se tocaba el Tambor de Orden y no específicamente en una fecha.

Alba: Entonces, ¿Quiénes practicaban este tipo de danza? ¿Los músicos tenían que pertenecer a alguna agrupación y ejecutarla?

Jorge: Claro que era cerrada su ejecución, porque era en fiestas y no podías ir a “colarte” y, por otra parte, los que ejecutaban eran los portobeleños.

Alba: ¿Actualmente se sigue manteniendo así?

Jorge: Actualmente ya no es así, pero toda la ejecución que escuchas en un ballet folklórico no tiene ni un poquito de comparación con lo que es el original Tambor de Orden Portobeleño.

Jorge: Su marcación es totalmente distinta

Alba: Lo que me mencionabas que actualmente se tiende como a acelerar el pulso, imagino que es un aspecto al que también te refieres.

Jorge: Y no suena igual porque tienen un tambor santeño.

Alba: ¿Actualmente usan tambor santeño?

Jorge: Sí, ponte a ver cualquier cuadro; los músicos no cambian de instrumento. Cómo te explico... O sea, los músicos del folklore tienen una mala costumbre y es que no tienen un músico “clásico”, no sé cómo llamarlo para que no suene denigrante; porque si yo estoy en una banda o en un grupo y tengo que tocar “soca” y luego un “son cubano” y yo soy guitarrista, yo llevo dos guitarras. Al momento de tocar soca, uso una guitarra eléctrica y cuando toque son cubano, tengo que usar una guitarra electroacústica. En este caso, los folkloristas tienen un tambor santeño y en el espectáculo tocan diferentes cuadros y la música se pierde, porque con ese tambor no suena igual el Tambor de Orden, ya que es muy seco, suena muy plástico y entonces ellos se van: “bum, pa kata, bum pa kata burundundundun kuta tuka”. Hacen las marcaciones muy secas porque así lo demanda el tambor que tienen y lo que han aprendido es lo han escuchado en las grabaciones y hay una distorsión musical total. En lo que podemos

escuchar hoy...te puedo decir que veas y escuches espectáculos folklóricos y escucha el tambor de orden, te darás cuenta de que es totalmente diferente.

Alba: ¿Entonces ya no hay forma de comparar eso que mencionas? Voy a ponerlo de esta forma: comparar lo “original” con lo que tenemos en la actualidad

Jorge: Sí, todavía hay músicos que tocan el Tambor de Orden original: Demetrio Valdés Coya, el Sr. Api, el Sr. Negrito, yo, un portobeleño que no ve y no recuerdo el nombre y el señor Oscar. Ahora bien... son pocos los registros que tenemos de lo que hacemos y por eso no puedes escuchar una grabación para poder comparar. Existe una grabación similar...por decirte, los que concursaron en el Concurso de SerTv, usan el triángulo, pero el triángulo no es del Tambor de Orden. En esa grabación ellos tienen un tambor alto portobeleño, y dos tambores cortados. Entonces, es un tema super grande poder hacer una música correcta, con un instrumento incorrecto para su ejecución. El folklore en Panamá, musicalmente hablando, cada vez nos queremos escuchar más alto y eso nos hace perder lo autóctono, porque todos queremos tener los tambores altos y se pierde ese lenguaje que hay de dos tambores bajos y un tambor alto y una cajona. Entonces, por eso es que los registros están distorsionados y uno no sabe que escuchar para saber qué es lo original.

Alba: ¿Para qué época más o menos surge esta danza y cómo fue ese proceso?

Jorge: En el tiempo tiempo se celebraban las ferias en la ciudad de Portobelo en la época colonial Y la fecha de patronales. Ahí tienes dos fechas en las que se ejecutaba la Cachimba: En patronales y en las ferias de Portobelo

Alba: Yo estuve leyendo una tesis, pero es del área de danza y menciona que se le llamaba la “Danza Oculta”. ¿Quisiera saber si ha escuchado de esto y por qué se daba y qué relación tenía con el término en sí?

Jorge: No, en verdad eso no lo he escuchado. Siempre se ha conocido como Tambor de Orden y los negros pudientes bailaban eso en las ferias. No sé de dónde sale ese término. A menos que se refiera a un espíritu o una parranda como rito. Pero, no he escuchado eso de que a la Cachimba se le llamara danza oculta.

Alba: A mí me extrañó y tengo el documento que ella cita. Por ahí lo tengo. Lo que yo puedo deducir es que como era una danza que se practicaba en salones y que inició a realizarse por personas que eran pudientes yo deduzco que le llamaban oculta era por eso; porque no todo el mundo la practicaba y no todos podían asistir a esos eventos.

Jorge: Es que, incluso, no todas las personas podían asistir, sin embargo, todas las personas sabían qué era un Tambor de Orden. Eso es como que tú sabes bailar “pasa pasa”, pero no lo bailas porque tú no vienes para Colón o vas para Río Abajo. No obstante, tú sabes que es un “pasa pasa” ¿me explico? Eso sucede en el Tambor de Orden, La gente portobeleña sabe bailar Tambor de Orden, pero la dificultad está en la invitación. Si no tienes invitación No puedes entrar a bailar.

Alba: Volviendo a la parte musical, quisiera que me describieras ¿cómo es la música?, ¿cómo tú describes la música del Tambor de Orden Portobeleño?

Jorge: ¿Tú has escuchado el “tumpa tumpa”?

Alba: No.

Jorge: El “tumpa tumpa” es un poco del origen del reguetton: “tumpa, tumpa tumpa, tumpa”

Alba: ¡Oh, ya! Conozco el ritmo porque siempre lo escucho en las canciones de reguetón por ahí...

Jorge: Sí, esa es la marcación del reguetón. Y dime, ¿cómo sería el “tumpa tumpa” al revés?

Alba: “Patum patum”

Jorge: Como existe un tumpa tumpa, que es una marcación, nosotros en el tambor de orden también tenemos una marcación: //dum pa, dumpa dumpa dumpa dumpa dum pa dududum dududum pa//

Todo lo que va arriba es como ese “delivery” del tambor que repica. Esa es la marcación.

Alba: Muy bien, eso me sirve.

Jorge: Ojo... te voy a decir algo porque yo tengo un problema con todos los escritores y yo le doy yendo y viniendo a los escritores. Cuando tú vayas a escribir eso, hazlo bien marcado con sus silencios y trata de hacerlo como ligado porque ese...no hay forma de escribir una Cachimba y yo peleo duro eso. Porque si tú le dices al músico: “vuelve tocar lo que tocaste. Él no sabe ni cómo “coño”, porque es por “son”. Entonces, la única forma que yo pueda leer eso y que yo diga que está bien, es porque después, lo que sigue tú vas a tratar de ponérmelo ligado. En el tema de lo que sigue de: “tuku tuku tukun pa kaka dumpa kaka dumpa dukutaka dukutaka...ya no hay silencio, se perdió esa marcación fuerte del Tambor de Orden. Es como cuando escriben los Congos, que es lo que más está escrito.

Los repiques de la Cachimba son diferentes a los de los Congos. Estos son repiques que salen y les digo así porque son para afuera. No sé si está bien dicho, pero yo le digo que son repiques para afuera. Porque cuando uno lo toca, uno sale del tambor.

Alba: ¿Le llamas repique a cómo se toca en el tambor o le llamas así porque suena fuera del momento en que ya se tocó?

Jorge: Se llama repique porque estás repicando, pero le digo “pa’ fuera” porque saco la mano del tambor.

Alba: Ya... ahora sí.

Alba: ¿Es cierto que la danza se ha llegado a interpretar con acordeón?

Jorge: Sí, se ha llegado a interpretar con acordeón de aire. Ese era uff... un acordeón viejísimo. Pero ese acordeón es casi como la armónica y se tocaba también con armónica. Son elementos que se han ido perdiendo dentro del Tambor de Orden Portobeleño, pero que sí han participado en la ejecución de su música.

Alba: ¿Quisiera hacerte una última pregunta y es que si existen otras variantes del tambor de Orden Portobeleño?

Jorge: No. No existen variantes

Alba: Bueno, esas eran las preguntas que tenía para hacerte. ¿No sé si quieres anexar algo antes de cerrar la entrevista?

Jorge: Cuando estés escribiendo la música, no me la mandes cuando la termines de escribir. Por si tienes que volver a escribir todo, mándamela cuando estés empieces a escribirla.

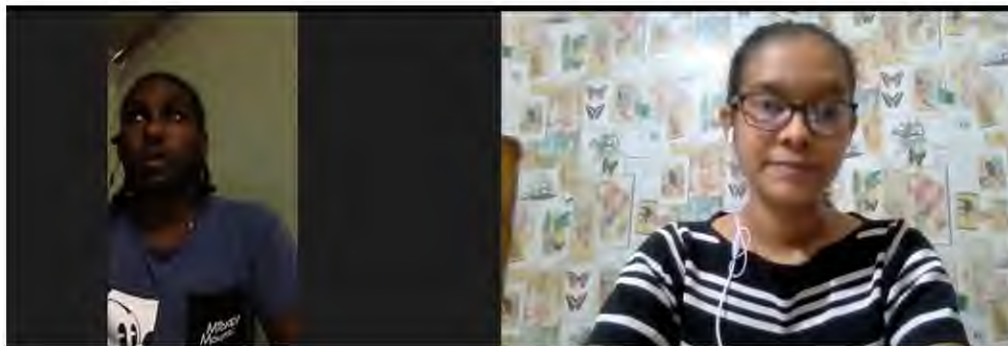


Alba: Me surge una pregunta más. ¿La base rítmica que me diste antes, está distribuida entre varios instrumentos o un solo instrumento es el que hace esta base?

Jorge: Es un solo instrumento y es la caja.

Alba: Bueno, muchísimas gracias, Jorge por tu tiempo, por compartir tus conocimientos.

**Figura 47: Entrevista a Jorge Montenegro**



## CANTANTES

### **ENTREVISTA: SIMONA ESQUINA**

Fecha: 12 de junio del 2022

Materiales usados: Grabadora del celular, libreta de apuntes, bolígrafo y cámara del celular.

Lugar: Pueblo de Portobelo, casa de la señora Simona.

Nuera de la Sra. Marta: Yo no soy portobeleña. Soy colombiana, pero estoy casada con un hijo de Simona.

A mí me gusta preguntar y siempre ando preguntando. Y lo que yo sé es porque yo se lo pregunté a ella, y ella me lo decía cuando todavía no se le olvidaban las cosas.

Ahí en esa casa, abajo eso era un salón grandísimo y ahí era donde hacían el baile de Cachimba. El que hizo un dibujo de esa casa, que la pintó antes que la tumbaran fue Diógenes, el hijo de la señora Lenchi.

Sra. Leti: ¿Diógenes vive todavía aquí en Portobelo?

Sra. Marta: Diógenes vive para la barriada, para allá para el relleno. Él trabaja en Panama Port. Él tiene una foto de eso. Yo me acuerdo de que yo trabajaba donde Niña, bueno, yo me acuerdo de que él pintó esa casa y pintó donde está el almacén. Esas dos casas él las pintó.

Sra. Leti: ¿Y había otra casa más donde bailaban u otro lugar? ¿No te acuerdas Simona?

Sra. Marta: Es que a Simona debieron haberle hecho una entrevista donde ella dijera todas las tradiciones que tenemos. Porque ahora mismo solo están ellas y Candé. Son las únicas.

Sra. Leti: ¿Y Candé cómo está de mente? ¿Bien?

Sra. Marta: Bien.

Sra. Leti: ¿Sale todavía por ahí?

Sra. Marta: A ella la tenían casualmente el día que hicieron eso ahí. Pero, ella vivía donde Casilda.

Sra. Leti: Mira, esta joven que está conmigo está haciendo su tesis sobre la Cachimba y no tiene mucho conocimiento. Y andamos ayudándola a buscar historia y yo me acordé de Simona, porque ¿te acuerdas cuando vine con el profesor Cano? Ella (Simona) habló bastante de la Cachimba y también Marta.

Sra. Marta: Es que, en ese tiempo, le hubieran podido hacer una grabación que hoy en día eso hubiera servido. Porque a ella (Simona) le hicieron muchas entrevistas, pero no eran la gente de aquí de Panamá. Eran la gente de Sandra; ellos tienen hasta un libro de ella. Pero lo tienen en inglés.

Sra. Leti: ¡Imagínate!

Alba: ¿Quién es Sandra?

Sra. Marta: Sandra Eleta

Sra. Leti: Una señora que ha hecho mucho daño. Los que se benefician están felices y contentos y dicen que han hecho mucho.

Sra. Marta: Es como el Festival de diablos. ¡Ese festival no es hecho por Sandra! Es por Raúl, el de la señora Aida-Dida

Sra. Leti: Es una señora pudiente que acapara las cosas de Portobelo y se llena de más dinero.

Alba: ¿Y no es residente?

Sra. Leti: No, no es panameña, es española.

Sra. Marta: Raúl es un muchacho de aquí. Y cuando hacen las cosas nunca lo tienen en cuenta. Y él fue el que fundo eso (Festival de diablos). Cuando el maestro Andrés estaba vivo le decía: “Tú tienes muy buenas ideas, pero dejas que te roben las ideas”. Es como “Gordo”, que tiene muy buenas ideas, pero deja que se las roben y nunca los toman en cuenta. Pero, eso del festival de diablo, fue Raúl.

Sra. Leti: Simona y, entonces, ¿cómo tú bailaste Cachimba? ¿Tu pollera era blanca o de esas de...?

Sra. Simona: Era pintadita con blanco.

Sra. Leti: ¿Y en la cabeza usaban las flores como ahora?

Sra. Simona: Tembleque.

Sra. Leti: Tembleque, usaban tembleque. ¿Ustedes mismas hacían sus tembleques?

Sra. Simona: Sí, de escama de pescado. Yo misma las hacía.

Sra. Leti: De escama de pescado... ¿y quiénes bailaban Cachimba? ¿mucho gente o poca gente?

Sra. Simona: Bastante

Sra. Marta: Ella siempre me mencionaba que la familia Esquina bailaban Cachimba. La difunta...eh... Molencha ¿cómo se llamaba?

Sra. Simona: Florencia Esquina, Manuel Esquina.

Sra. Marta: ¿Cómo se llama la mujer de Juancito?

Sra. Simona: Jovita Esquina.

Sra. Marta: Todos esos son una familia.

Sra. Leti: La familia Esquina era la que más bailaba Cachimba

Sra. Marta: Jovita, Molencha, Manuela...eh...Simona, Mata

Sra. Leti: ¿Cómo era que se llamaba Mata?

Sra. Simona: Juana de Mata

Sra. Marta: Y el apellido ¿Cuál es?

Sra. Simona: Chifundo.

Sra Marta: Juana de Mata Chifundo.

Sra. Leti: Ella está viva todavía, gracias a Dios.

Sra. Marta: ¿Y los hombres? ¡Ah! El papá de ella: Vicente Esquina

Sra. Leti: Vicente Esquina, padre de Simona. ¿Y tu mamá no bailaba Cachimba, Simona?

Sra. Marta: No bailaba ni Congo.

Sra. Leti: ¿Cómo va a ser?

Sra. Marta: Ni bailaba, ni cantaba. El papá sí. El papá de Simona era Rey de los Congos por muchos años.

Sra. Leti: mmm

Sra. Simona: Yo bailé mucho con mi papá.

Sra. Leti: Entonces, tu agarraste todo lo de él. Mira, tú sabes tantas cosas y te sientas con un portobeleño y no sabe nada.

Sra. Marta: Yo conversaba mucho con ella (Simona). Yo me sentaba a conversar, a investigar y a preguntar. Lo que pasa es que nunca tuve eso de apuntar, de escribir. Pero, sí conversaba mucho con ella y ella me contaba. Porque yo no sabía que era Congo, los diablos...y le preguntaba que eran los Congos, las reinas...yo me vestía mucho de pollera. Y ¡qué polleras!

Sra. Leti: ¿Cuándo se bailaba más Cachimba? ¿En todas las fiestas se bailaba Cachimba?

Sra. Simona: En todas las fiestas

Sra. Leti: ¿El baile principal era la Cachimba?

Sra. Simona: Sí, la Cachimba.

Sra. Leti: ¿Y los varones?

Sra. Simona: Ellos usaban saco chocolate, negro y blanco. Y usaban un bastón.

Sra. Leti: ¿Y usaban el sombrero y la pipa?

Sra. Simona: Sí, el sombrero y la pipa.

Sra. Marta: El sombrero era negro.

Sra. Leti: Entonces, ¿estamos claritas que era blanco, chocolate y negro?

Sra. Simona: Sí.

Sra. Leti: Porque ahora muchos en la actualidad dicen que no se usaba el saco blanco. Que eso fue invención de Mario González, en Abel Bravo. Pero, Mario González es un investigador y yo sé no iba a poner saco blanco cuando él no tuviera la referencia. Así que, estamos claritas que eran tres colores de saco que se utilizaban en la Cachimba.

¿Y los instrumentos que utilizaban?

Sra. Simona: El tambor

Sra. Leti: ¿Acordeón también?

Sra. Simona: Acordeón también

Alba: ¿Utilizaron alguna vez maracas?

Sra. Simona: Sí, también.

Sra. Leti: ¿Guitarra no?

Sra. Simona: No.

Sra. Leti: Tambor, acordeón y maracas. ¿Las maracas las confeccionaban aquí mismo con el totumo?

Sra. Simona: Sí, con el totumo.

Sra. Leti: ¿Y los que tocaban eran de aquí mismo? ¿Eran músicos de aquí?

Sra. Simona: Sí, eran de aquí.

Sra. Leti: ¿Recuerdas el nombre del que tocaba el acordeón?

Sra. Simona: No. No lo recuerdo.

Sra. Leti: Y de ¿Qué edad tú empezaste a bailar Cachimba? ¿Desde pequeña o ya adulta? ¿Ya estabas casada?

Sra. Simona: No, yo estaba...

Sra. Marta: No, Simona dice que ella... Simona se crio en Panamá con una tía y se graduó en la escuela: La Santa Familia. Y la primaria la hizo en ¿cómo se llamaba la escuela?

Sra. Simona: J. Sosa.

Sra. Marta: J. Sosa, ahí hizo la primaria.

Alba: Señora Simona, ¿Sabe a qué hace referencia el término Cachimba?

Sra. Simona: Yo, desde que nací siempre escuché que le decían Cachimba.

Alba: ¿Y este es un evento mixto, religioso o secular?

Sra. Marta: Ella siempre me decía que lo hacían como para carnaval.

Alba: ¿Y solamente en esta fecha?

Sra. Marta: Bailaban Cachimba y bailaban Congo.

Alba: ¿Y la Cachimba tenía lugar en alguna otra festividad o era solo en carnaval?

Sra. Simona: En cualquier momento.

Sra. Marta: O vamos a decir que, hacían un evento y ponían la Cachimba. Eso se llamaba baile de salón. ¿Así es que se llama ah...?

Alba: ¿Esta era actividad abierta o cerrada? Es decir, ¿Cualquiera podía bailar o no?



Sra. Simona: Cualquiera.

Alba: ¿Recuerda para que época fue que llegó la Cachimba a Portobelo o cuándo los residentes iniciaron a practicarla? Si recuerda alguna fecha o momento.

Sra. Simona: Desde que abrí mis ojos vi la Cachimba.

Alba: ¿Y más o menos para qué época nació la señora Simona?

Sra. Marta: No...eso si no le podría decir. La parte que si me acuerdo es que ella me decía que se vestía mucho de pollera para bailar Cachimba, que a eso le llamaban baile de salón.

Sra. Leti: Sí, ese es un baile de salón.

Alba: A parte del acordeón y las maracas, señora Simona, ¿Quisiera saber si usted en algún momento vio que se utilizó el violín?

Sra. Simona: Sí, yo vi el violín, pero fue después.

Sra. Marta: Lo que yo no sé, porque nunca se lo he preguntado es sobre ¿Quiénes eran los hombres que bailaban Cachimba?

Sra. Leti: ¿Simona, Soilo Esquina bailaba Cachimba?

Sra. Simona: Sí.

Sra. Leti: Soilo tenía que bailar, si esa familia era la que más manejaba Cachimba

Sra. Marta: Otra que me mencionaba que bailaba mucho era la difunta Eloisa

Sra. Leti: Y las hermanas de Eloisa también, la familia Santizo. Y están viejitas.

Sra. Marta: Ellas pueden tener algún conocimiento sobre eso. ¿Usted conoce alguna de ellas?

Porque todas ellas viven en Colón, hay otra que está en Panamá.

Sra. Simona: Ya Eloisa murió, pero las hermanas están vivas.

Sra. Marta: La hija de Eloisa, también, puede tener conocimiento de eso. Es la profesora...una que trabaja en Guardia Vega.

Sra. Leti: ¿Chico bailó Cachimba?

Sra. Simona: No, él nunca bailó.

Sra. Leti: ¿Y el papá de Ramiro Sánchez? ¿Tampoco le gustó Cachimba?

Sra. Marta: ¡Ah! Silvia Esquina también bailó Cachimba. Eso estaba como en familia. Porque recuerdo que, cuando recién yo vine aquí ponían el Congo desde las 4:00 pm y eran pura familia Esquina. Todos los Esquinas.

Alba: La señora Silvia Esquina es hermana del señor...

Sra. Simona: Sí, pero ya murió.

Alba: ¿Pero, es familia de todos los Esquinas que mencionaron enante?

Sra. Leti: Sí. Entonces, vemos que la Cachimba prácticamente las bailaban la familia Esquina y la familia Santizo. Que eran los que más bailaban Cachimba en este lugar.

Simona, tú recuerdas a “Zapatito blanco”? ¿Zapatito blanco, bailaba Cachimba?

Sra. Simona: Yo nunca lo vi bailar.

Sra. Marta: Mira, que con eso y todo que a ella se le olvidan las cosas; ella se acuerda. Hay cosas que a ella se le va así...

Alba: ¿Quisiera saber si, a parte de las canciones que usted ya me compartió, la Sra. Simona conoce otras canciones de Cachimba?

Sra. Leti: Simona, está la Carrumbanbella que es la más común, ¿pero tú conoces de otras?

Sra. Simona: Ya no las recuerdo.

Sra. Leti: Alba, las que te mandé son las que más se escuchan y se han escuchado.

Sra. Marta: Ahora para el día de la raza, presentaron cómo se bailaba la Cachimba y pasaron varias canciones y nunca llegaron a mencionar que eran de Portobelo. Nunca llegaron a mencionar de donde era la tradición de la Cachimba.

Sra. Leti: Ese fue Eddy Vásquez. Es que ellos mismos los del canal querían bailar y fue el profesor Polanco a enseñarles cómo se bailaba Cachimba para que ellos presentaran el programa.

Alba: ¿En qué canal fue que se hizo esa presentación?

Sra. Marta: En Ser Tv, ahí lo presentaron.

Alba: ¿Fue este mismo año?

Sra. Marta: Sí, fue en mayo. El 30 de mayo.

Alba: ¡Ah!, fue para el día de la raza.

Sra. Leti: ¿La maestra Delia vive aquí?

Sra. Marta: Sí, ella vive aquí. La maestra Delia tiene un grupo de diablitos espejos que le enseñó Simona. Simona le dio varias clases.

Sra. Leti: Una vez ella estaba con unos niños que les estaba enseñando Cachimba

Sra. Marta: Ajá, sí.

Sra. Leti: Sí, cuando yo estaba aquí...lo recuerdo.

Sra. Marta: Yo estoy aquí tratando de acordarme de otro baile que ella mencionaba mucho...Cachimba...

Sra. Leti: ¿Mazurca? Los bailes de salón. ¿Bailaste Mazurca también, Simona?

Sra. Simona: Sí, si bailé Mazurca.

Sra. Marta: En estos días, estaban diciendo que un baile era de Chorrera y ella (Simona) me dijo que eso no era de Chorrera. ¿Chorrera; cuál era?

Sra. Leti: Eran unos muchachos vestidos de...

Sra. Marta: No, esos no eran. Eso no fue ahora, en estos años. Eso tiene como 2 o 3 años por ahí. Eso lo presentaron en Hecho en Panamá. Pero, no me acuerdo del nombre.; se me ha olvidaron.

**Figura 48: Entrevista a la señora Simona Esquina**



## **ENTREVISTA: ELSA MOLINAR CHIFUNDO**

Fecha: 12 de octubre del 2022

Materiales usados para la entrevista: Laptop, grabadora de celular, libreta de apuntes y bolígrafo.

Lugar: Portobelo

Alba: Yo estudio en Panamá, pero resido aquí en Colón. Entonces, estoy haciendo un trabajo de investigación con respecto a la Cachimba, ya que pues, está en un punto en el que se cree que puede caer en decadencia de la pérdida de la misma ejecución de la danza y de la...

Hija de la Sra.: de la vestimenta, porque déjame decirte que antes la pollera era blanca y ahora le ponen polleras de pintitas.

Alba: Sí, eso yo he escuchado. Que hay muchísimas variaciones en cuanto a la vestimenta, que es lo más evidente y no sabemos en la música qué es lo que está sucediendo. Yo, de hecho, encontré...se puede decir como una adaptación, algo como un arreglo de un músico de España, que tomó la música de "Lloren a Cumaná" y la está utilizando como si fuese música electrónica, no sé si conoce del género, con la base musical de la Cachimba Lloren a Cumaná; y la gente ni siquiera sabe eso. Para la cultura, tanto colonense como a nivel nacional, la identidad poco a poco se va perdiendo y las generaciones que nos siguen no van a conocer ni siquiera sus raíces culturales.

Sra. Elsa: De eso se trata la pastoral afro: tratar de rescatar un poco nuestra cultura, pero ha sido un trabajo duro porque el grupo no somos bastantes. Entonces, como la Cachimba es Portobeleña como que se van más afuera y le dan más fuerza a la cultura.

Alba: Sí, eso es lo que pasa. Las personas que no son residentes de aquí mismo de Portobelo, hasta donde sé hay personas...

Sra. Elsa: ...y con los residentes también es una lucha que hay. Con el mismo Congo ha sido una lucha, pero ahora como está a nivel del mundo se está tomando un poquito más de conciencia. Todavía hay, pero poquito. Hay como una pena o como un menosprecio.

Alba: Y se ve que las generaciones que son como de su edad, son las que están practicando y están halando a la fuerza a la juventud para que practiquen su propia cultura y que no lo pierda. Y bueno quisiera darle las gracias a su nieto por el apoyo.

Nieto: De nada.

Alba: Señora Elsa nos gustaría que nos diga qué trabajo realiza o cuál es su colaboración dentro de la cultura en cuanto a la Cachimba.

Sra. Elsa: Buenas tardes, mi nombre es Elsa Molinar Chifundo, miembro de la Pastoral Afro de Portobelo, soy oriunda de esta comunidad de Portobelo, y como nacida y criada tengo un recorrido porque, imagínate, tengo 73 años, mi papá fue diablo mayor, mi abuela era Conga que adquirió un compromiso de verdad; porque eso es lo que se ha perdido: el compromiso. Eso es lo que hay que rescatar, comprometerse a que yo pertenezco a esto y tengo que hacerle frente a eso. Anteriormente, por ejemplo, las congas sabían que, cuando llegaba 20 de marzo y cuando se levantaba la bandera, eso era un compromiso hasta el miércoles de ceniza, que se jugaba el Diablo y se amarraba allá. Un compromiso. Y eso es lo que hay que rescatar, tratar de rescatar. Un compromiso, por ejemplo, la Cachimba; igualmente el Diablito de Espejo, también rescatarlo. Se está tratando de armar un semillero para ir aprovechando ahora en el Corpus para que salgan, que es generalmente la visión. Claro, cuando hay alguna actividad pueden

presentarse; pero la tradición es que en el Corpus salen los Diablitos Espejo. Se realizan los altares, etc.

Entonces de eso se trata de que nosotros tratemos de rescatar la Cachimba, como tú bien decías que se está tratando de tergiversar lo que es el vestuario y bueno...también los arreglos de la cabeza. Bueno...pero el tiempo en que estamos ya se está tratando de usar las flores naturales. Normalmente son flores naturales las que se usan. Por otra parte, igual que los cantos (repetirlos, no importa) porque en realidad en la Cachimba no hay como que preparar cantos. Los cantos son de hace tiempo y estamos tratando de todas maneras, que la gente los cante. Pero, nosotros tenemos también que tratar de armar cantos de Cachimba con sus tonadas.

Alba: Con respecto a lo que mencionaba de que, para las fechas del Corpus Christi, quería preguntarle si el Tambor de Orden Portobeleño es una actividad secular o una actividad religiosa Y si se puede celebrar en cualquier fecha o es una combinación de ambas religiosa-secular.

Sra. Elsa: El Tambor de Orden se puede practicar en cualquier momento del calendario.

Alba: Quisiera que nos hablara y nos comentara un poco del conocimiento que usted tiene acerca de la parte histórica o los orígenes del mismo Tambor de Orden.

Sra. Elsa: Lo que yo conozco del Tambor de Orden de los tiempos de antes es que se salía a invitar. Inicialmente era así: cuando tenía una fecha para un evento se hacía un Tambor de Orden. Una tía mía llamada Manuela, la otra señora Nicolasa...ellos salían a invitar de casa en casa y decían que tenían un Tambor de Orden, y ya las mujeres se preparaban con su pollerón o con lo que pudieran, no necesariamente un pollerón, antes se usaba una falda con tabletas y eso...falda ancha. Y ese día se salía., pero, generalmente lo hacían para tiempo de carnaval y

cuando venían las fiestas de Portobelo, el día de la fiesta de las Patronales, el día de la fiesta del Nazareno; sin embargo, la más importante era en tiempos de carnavales.

Alba: ¿La misma expresión de la Cachimba Portobeleña, se da apenas en Portobelo o se realizó en alguna otra parte de la provincia de Colón?

Sra. Elsa: En Portobelo, Portobelo nació. Porque la Cachimba es una mezcla de Congo como con típico, yo creo. Porque se dice que la gente acomodada no quería reunirse con a la gente del Congo (se sentían como superiores, no) igual que también los negros que ya sabían leer, que tenían una posición se unieron a este grupo donde ellos sacaron ese baile de salón que es el baile de la Cachimba. Y entonces, ya por eso es que el baile tiene su parecido con el Congo y tiene su quiebre.

Alba: Tiene más elegancia y es como más estilizado que el Congo, incluso en el vestuario se puede ver es parte de esa elegancia. ¿Conoce lugares de aquí de Portobelo donde se ejecutaban Cachimbas?

Sra. Elsa: Había un salón... a esa casa se le llamaba la familia Ayarza. Donde ahora venden manteca de coco y tienen un restaurante y tienen cuartos de alquiler. En esa casa, es la casa de las Ayarza. Ellas eran negras y tenían su dinerito y tenían un poquito de escuela, ellas se sentían...

Alba: Tenían un nivel económico bastante...

Sra. Elsa: Ajá, aparte de lo económico, también lo intelectual. Ellas ahí tenían un salón donde se hacía la Cachimba. Así que ellas tenían su lugar donde hacerla. Y bueno, esa casa hace mucho tiempo que la vendieron. Es que bueno todo el mundo se fue para España... para Honduras es la cosa.



Alba: ¿Solamente en ese lugar se hacía Cachimba?

Sra. Elsa: Bueno me cuenta mi abuela que también para acá, este lugar de la Campaña había un lugar que era de la familia Oliveros. Tenían su lugar.

Alba: Entonces, en la casa de los Ayarza y los Oliveros se hacía Cachimba.

Sra. Elsa: Sí, en el sector de la Campaña. Aquí también había una de las que organizaba el Tambor de Orden era la señora Josefa Keniu, la maestra Amalia Garay, el maestro Luque Garay que trabaja en la academia.

Alba: Yo he escuchado del profesor. Creo que tengo una documentación en la casa que estoy leyendo, pero no lo conozco.

Sra. Elsa: Bueno sus raíces son de acá de Portobelo. Él era nieto de la maestra Amalia, él también toca. Bueno, no sé si todavía; pero hasta la última vez que lo vi estaba ahí en la Academia Santa María.

Alba: Y con respecto al mismo nombre, La danza se llama Tambor de Orden Portobeleño, pero hasta donde tengo entendido, coloquialmente se le conoce como “Cachimba”.

Sra. Elsa: La Cachimba se da por el hecho de que generalmente los que lo organizaban eran personas ya mayores, entonces, ellos se ponían su vestido blanco; por la edad usaban el bastón. Usaban la pipa y a eso le llaman la Cachimba. Como llevaban la pipa, la “Cachimba” es la pipa.

Alba: ¿Lleva el nombre el por la pipa?

Sra. Elsa: Sí, ellos llevaban la Cachimba y usaban su bastón. Usaban saco blanco, también, azules. Ahora es que se usa más el blanco, pero, también usaban azul y gris. En esos tiempos se

usaban la hebilla de oro, el pasador...bueno, la gente acomodada. Y los que también los que compraban poco a poco, para que cuando llegaba la hora de la hora ponérselo.

Alba: Usted mencionó que se ejecutaba para tiempos de Carnavales y las Patronales, pero he escuchado que también para cumpleaños yo podía invitar...

Sra. Elsa: Ajá, organizar un Tambor de Orden.

Alba: ¿Por quiénes es practicada la Cachimba? ¿Es una expresión abierta o cerrada?, es decir, si ¿Solamente la Cachimba la puede ejecutar una persona netamente residente de Portobelo o puede venir una persona de afuera?

Sra. Elsa: La Cachimba es netamente Portobeleña. Ahora... es que la Cachimba ha salido de Portobelo. Tenemos un instructor que es folklorista y tiene sus estudiantes de afuera. Y me imagino que como él enseña adentro y fuera, es por lo que la Cachimba sale de Portobelo. Él también tiene raíces Portobeleñas. pero la Cachimba es de Portobelo. Se practicaba, se inició todo aquí, pero la diferencia, vuelvo y te digo, se da porque querían tener esa separación de que lo de allá no sirve y lo que aquí sí sirve. Lo mío es mejor que el tuyo. Por esa diferencia se organizó la Cachimba.

Alba: ¿Y para qué época recuerda que se inició a ejecutar la Cachimba?

Sra. Elsa: No recuerdo. Ya hace muchos años...Imagínate si cuando yo era niña ya la Cachimba existía, porque venían a invitar a mi mamá. Y yo estaba chiquita. Más o menos si era del tiempo de mi mamá, hace ciento y algo de años, quizás más atrás de 1930.

Alba: Sí, porque yo he escuchado (no me han dado fecha, porque es difícil ubicarlo dentro de un contexto cronológico exacto), por Jorge Montenegro que ubicando las fechas de las Fiestas

Patronales y Las Ferias de Portobelo nos podríamos acercar al inicio del Tambor de Orden Portobeleño.

Sra. Elsa: Sí, porque a raíz de todas esas cosas había entrado un poquito más lo que es los estudios y la gente que estaba mejor acomodada.

Alba: Leyendo encontré que a la danza también se le llamó “Danza Oculta”

Sra. Elsa: Mira que nunca he escuchado eso. Porque cuando empecé mi conocimiento ya sabía que había organización del Tambor de Orden, La Cachimba y que ya se organizaba públicamente y se invitaba a la gente tal día. De repente pudo ser al principio para no darle mucha publicidad.

Alba: Quizás también cómo en esa mezquidad de: “solo nosotros y los de allá no”, puede ser. ¿Cómo usted podría describir la música de la Cachimba? La parte musical de la misma danza.

Sra. Elsa: Es como una mezcla del Congo porque de todas maneras cuando uno baila la Cachimba, lleva el golpe ¿no, y también la misma música es como algo especial; porque, por ejemplo, la “Carrumbanbella” igual que “Hermanito mío Quiribí” es lento, como que va lento. Lleva como un soncito ahí. En la otra pieza de “Portobelo Aguanta los Cañonazos”. Mira que yo de atrevida... nosotros estábamos ahí afuera en la fiesta de Portobelo, teníamos misa del día que nos tocaba a nosotros la novena y estábamos hablando de los 21 cañonazos. Después empecé a cantar y me salió la melodía de “Portobelo Aguanta los Cañonazos”. Así que, yo pienso que uno también puede armar algo...yo le fui armando ahí...que será 21 de octubre, pero uno también puede armar otras, de repente con la misma tonada, se mantiene lo mismo solo que cambiando la nota...eh la letra.

Alba: Bueno, es que en un principio lo que se busca con investigar música autóctona es que no solo la población que reside cerca de donde se ejecuta pueda conocerlo; sino que, como panameños tengamos libros que enseñen a los mismos panameños a conocer su música y a cómo ejecutar , interpretar, o crear música que lleve esas bases rítmicas de cierta etnia, como es en este caso; hay música que se haya investigado de los pueblos aborígenes, entonces crear material educativo musical para que las generaciones que vengan tengan una referencia con la cual crear música, pero que contenga rítmicas o tonadas de nuestro país. Eso es lo que se quiere buscar con investigaciones como estas.

Sra. Elsa: Igual que el Congo, generalmente en las piezas de Congo que se usaban salían de los eventos que ocurrían en la comunidad y todavía se da, pero ahora le meten muchas canciones que están de moda y la montan en el Congo, pero, yo siempre me fijo en eso que, si hay una tonada, por ejemplo: “Amalia Batista”, eso es una canción, pero la montaron al Congo también. pero es una canción que yo le dije a los muchachos: “si vas a una presentación no podemos cantar esas, tenemos que cantar canciones que sean de la comunidad, de hechos que han pasado en la comunidad, por ejemplo: “Sirena de la mar”, “Déjalo que se vaya” (que se usa para entierros), “Ay Elvira” (es un canto mencionando el nombre de una persona de la comunidad)

Alba: ¡Ah! Fíjese que no sabía eso del Congo “Amalia Batista”

Sra. Elsa: Sí, es una canción. Por ejemplo, hay una canción que habla de una joven que se iba a casar, pero los papás estaban tristes porque se iba la hija. Y armaron una canción.

Alba: ¿Esa es un Congo?

Sra. Elsa: Sí, esa es un Congo. Igual, también, una joven que, anteriormente cuando una mujer se casaba el hombre se la llevaba, Aquí ell novio se llevó a la muchacha, pero el papá no quería

que ella se juntara con el muchacho. El novio la fue a buscar... (muestra auditiva) y el papá la estaba reclamando. Esa es un canto de Congo también. Igual está el “Río Manzanare” (muestra auditiva) porque la mamá vivía después del río. Bueno, muchos cantos hay que son sacados de la comunidad y de cosas que han pasado, pero a veces la gente incurre en cantos que le dan más fuerza.

Alba: Volviendo un poco a la parte musical de la Cachimba, ¿Es cierto que la Cachimba se ejecutó con acordeón?

Sra. Elsa: Sí, aquí había un señor que se llamaba “Ñeño” (después de todo, no sé cómo se llamaba ese señor). Le decían Ñeño y él tocaba el acordeón.

Alba: ¿Y maracas?

Sra. Elsa: Sí.

Alba: ¿Y violín?

Sra. Elsa: Ajá, también. Se usaba mucho el violín, hasta la misma tonada del Nazareno, también se tocaba con violín. Yo me acuerdo que cuando yo estaba chica había un señor que tocaba el violín en el mismo himno del Nazareno, y mira, ya no se tocan; pero, sí lo tocaban. La marca desapareció mucho acá, porque en el mismo Congo también usaban mucho la maraca., ya no la usan. De vez en cuando, hablando de Portobelo. pero si tú te vas a Cacique, en el Congo, usan maracas. El mismo negro, en otra sección, usa otra instrumentación.

Alba: Sí, eso le escuché una vez a Jorge Montenegro que hablaba de los Congos de la Costa Abajo que también son diferentes.

Sra. Elsa: Ellos tocan mucho atravesao' allá. Usan mucho tambor así y más ancho. Yo, cuando trabajé por allá, tenía uno que, si me duró, quedé enamorada de ese tambor es que ¡era tan anchote! ¡Y esa gente toca con una esencia, como con un gusto, como si fuera una manda!, Es esa gente se ponía a tocar por largo tiempo. Bueno... ellos llegaron a hacerme un tambor de boca ancha. El que estaba tocando el tambor ahorita, él hizo ese tambor.

Alba: Con respecto a la instrumentación de la Cachimba. ¿Los instrumentos de la Cachimba cuáles son?

Sra. Elsa: Bueno el tambor...el que le da el tono a la Cachimba es la caja.

Alba: Con respecto a la parte musical, en la parte de la ejecución están los instrumentos: el hondo, seco, quinto y la caja. ¿Hay un coro y una cantalante o la cantalante forma parte del coro?

Sra. Elsa: La cantalante también puede ser coro. Porque hay un momento en el que canta adelante y en otras hace de coro. Por ejemplo, cuando estamos en el grupo yo digo: “canta tú esta y yo me quedo en el coro” Así que hacemos a veces de coristas y otras de cantalante.

Alba: Con respecto a la temática de la letra de la Cachimba. Hasta donde yo conozco, las 3 músicas que estoy transcribiendo: Hermanito Mío Quiribí, Portobelo aguanta los cañonazos, la Carrumbanbella... ¿A parte de esas cuáles hay? Porque creo que son las más populares o conocidas. Yo me imagino que acá adentro la gente conoce muchísimos más temas.

Sra. Elsa: Son esas misma. La Cachimba no tiene mucho...

Alba: Usted estaba cantando una que yo no había escuchado.

Sra. Elsa: ¡Ah! esa que dice: “Si quieres que el todo envista, ponle mantada colorada...”

Alba: ¿Y alguna otra que no sea como muy conocida?

Sra. Elsa: No, generalmente cantamos esas siempre.

Alba: ¡mmm! el profesor Fermín mencionó una que no sé cómo se llama, pero menciona a Vallarino.

Sra. Elsa: (Muestra 35'02'') No tengo mucha memoria de esa. Pero también está esa. Era como un presidente.

Alba: ¿La Cachimba tiene alguna temática en específico?, o al igual que el Congo, sé que existen Congos de carácter histórico, de lamento, etc. ¿En la Cachimba es igual?

Sra. Elsa: No, porque son diferentes. Tengo una tía que se llamaba Manuela y ella era del fondo del caserío. Creo que el CD que hizo la señora Rosalinda, ella menciona a Manuela Esquina.

Alba: Sí, las piezas que yo tengo son grabaciones de la señora Rosalinda. Bueno...no sé si tiene algún aporte adicional que nos quisiera hacer.

Sra. Elsa: El aporte que quiero hacer adicional a esta entrevista es solicitarte es que cuando recuperes todo, ver ese material. Nosotros estamos en eso, tratando de rescatar y de informar; sobre todo, estamos tratando de traer un buen grupo de la juventud que se integre, porque nosotros ya estamos “bajando la loma...” y estamos fortaleciéndonos. Imagínate, ahora tenemos un encuentro de Pastoral Afro en México ahora en octubre y estamos en eso para ver cuántas podemos ir, porque cuando tú vas a los encuentros uno se nutre, se fortalece y la experiencia de cada uno cuenta. Hay muchas cosas que uno quisiera hacer y de repente otros ya lo están haciendo y te explican o te das cuenta cómo y que facilidad hay, y cuando uno viene, tiene el camino para fortalecer lo nuestro y de eso se trata, así que Dios primero, en octubre vamos a México.

Alba: Bueno, sin más, yo creo que tengo el material que venía a cubrir; la parte musical yo la hice con el profesor Heraldo. Él nos hizo las demostraciones y recopilamos información del timbre de los tambores, por esa parte ya tengo más material. Y bueno... con las entrevistas, quería escucharla a usted, ya que el profesor Heraldo me comentó que, usted sabía del tema. Quisiera agradecerle por compartir sus conocimientos.

Sra. Elsa: Sí, porque estamos de paso. Así que, lo que uno tiene, tiene que soltarlo, porque ... ¿Para qué uno se va a llevar eso para allá? ¿Para qué?

Alba: Bueno, también por su disposición, su tiempo y de verdad, muy agradecida. Cuando termine el proyecto, Dios mediante, quizás venga a dejar una copia acá a Portobelo. No sé si acá hay alguna librería o algo así, pero sí mostrárselo a las personas que me ayudaron con la información. Gracias también por los documentos que me dio.

Sra. Elsa: Bueno que tengan un bonito viaje.

**Figura 49: Entrevistando a la señora Elsa<sup>23</sup>**



---

<sup>23</sup> Fotografía hecha por Louis Morales. 2022



Figura 50: Fotografía con la señora Elsa<sup>24</sup>



---

<sup>24</sup> Ibid.

## MAESTROS

### **ENTREVISTA: ERNESTO POLANCO**

Fecha: 14 de junio del 2022

Materiales usados para la entrevista: Laptop, plataforma Zoom, libreta de apuntes y bolígrafo.

Alba: Quisiera que iniciara presentándose para conocer quién es el profesor Ernesto Polanco Y luego continuamos con algunas preguntas respecto al Tambor de Orden Portobeleño.

Ernesto: Mi nombre es Ernesto Polanco Muñoz. Oriundo de Cativá, folklorólogo, Rey Congo hace 30 años. En estos momentos, rey emérito, artesano, maestro artesano, especialista en adaptación social...no sé qué más pueda decirte. Actualmente director del Ministerio de Cultura de Colón...vamos a dejarlo hasta ahí...

Alba: Sí, gusta sí.

Primeramente, quisiera que nos explicara si el Tambor de Orden Portobeleño es una actividad secular, religiosa o puede ser mixta y si se da de manera espontánea y que nos hable acerca del contexto de este y de los orígenes.

Ernesto: Termino que casi no uso es “origen”, pero bueno.... Es una actividad secular- Es un baile folklórico tradicional de Portobelo, específicamente que no se quedaba en estructura de un baile de tambor. Creo que hay una equivocación en el momento en el cual se ha ido se ha ido pasando.

La Cachimba es un baile de tambor o el Tambor de Orden Portobeleño, como le queramos llamar. Lo que sí es que los bailes de salón portobeleño incluían Cachimba y en eso hay que estar claro, porque no se iba toda la noche a bailar “tambor”. Se iba a bailar folk, camazurca, cachoti, lancero, danzones...todo lo que se bailaba; y recordemos que hay una influencia marcada que es la influencia colombiana. El área de Portobelo y la Costa Arriba tenían más comunicación con orfebres y otros tipos de artesanos colombianos que influían. Además, éramos a finales de 1800, parte de la Gran Colombia. Y es un baile que está marcado a finales de 1800 e inicios de 1900 (época Republicana).

Y es importante destacar, que, si lo queremos ver desde el punto de vista de lo que son los bailes folclóricos, es un punto de donde sale el Congo, la Cachimba y el Tamborito; como una forma de evolución, hablando de tiempo. Realmente lo que se hace en Los Santos no sale de Colón, sale evidentemente de una influencia africana, porque el Tambor lo es y el baile nacional es el Tambor de la gama que sea. Por eso es nacional, porque en todo el país hay una manifestación distinta de Tambor. Entonces sí lo podemos ver como un punto intermedio en el tiempo. El negro con nivel adquisitivo, con nivel económico, con nivel académico, con patrones de conducta afro que se empieza cada vez más a “occidentalizar” a través del vestuario y de lo que suavizan en la danza. Ya no hay ese ataque que hay en el Congo, sino que hay una situación de cortejo mucho más “occidentalizada”, ya que nada está bien ni mal en cultura.

Alba: ¿La danza se da apenas en un lugar o en varios lugares de la provincia de Colón?

Ernesto: Se da en Portobelo. El que hoy día, los grupos de proyecciones folclóricas lo lleven a escena, como parte de nuestra cultura regional dancística, no indica que en otros lugares. No hay otro lugar donde se bailó Cachimba. Hay personas que tratan de decirlo, pero realmente no, es Cachimba Portobeleña; por algo es el nombre. De pronto ha quedado el tambor como un

toque de cumbia, pero realmente la parte de ejecución es una cumbia cantada. Se reconoce que se baila de manera individual y se reconoce una o dos piezas como colectivas, pero realmente tiene que ver con el tambor y el toque sigue siendo cumbia como tal.

Alba: ¿Sabe exactamente lo que significa el nombre y cuál es la aplicación del nombre de la danza, refiriéndome al término “Cachimba”?

Ernesto: Bueno, algunos y creo que muy equivocadamente, lo hacen en relación solamente al hecho de la pipa y hay grupos que lo estilan meter; Sin embargo, debo recordar que en nuestras investigaciones Amalia Garay de Luke, la señora Micolta y la señora Lala decían que; ¿Cuándo se ha visto, en esa época, a un hombre fumar en la cara de una dama?. Eso era considerado una grosería y que hoy día se le ha puesto Cachimba y todo el mundo usa Cachimba en el baile y el bastón. También decían: ¿Cuándo hemos visto a los abuelos entrar en baile? Si lo que iban era a acompañar; entonces tiene mucha lógica y esos elementos, en lo personal, no los uso en el baile; porque recuerdo alguien que sí lo vivió y lo bailó. Ella ya no vive, pero cuando yo la entrevistaba ella podía tener entre 93 o 97 años, entonces pudo vivir esa época. Ella fue maestra de mi abuelo en Nombre de Dios, quienes eran los autorizados a hablar. Mucha gente la cita, no sé si la vieron realmente o no, pero nosotros sí tuvimos la dicha de conocer a Amalia Garay de Luke.

Otros le llaman la impresión de” Cachimba” a la forma común de hablar de acá y se encuentra la expresión “Cachimbón” para hablar de alguien o algo importante. Hablar del Tambor de Orden, el baile de salón era un evento “Cachimbon” y ha quedado en Cachimba, pero realmente la línea viene por allí, de expresar lo importante de algo. Lo otro es que era de clase, o sea, que hay un nivel de clasismo porque no es el negro que baila Congo es otro negro y acusa a los tamboreros que vienen vestidos de ropas formales, de camisa con corbata, gatos o cintas. En

aquel momento los sombreros Panamá, que eran de origen ecuatorianos, que se hacen en Colombia y que se encontraba en un nivel limitaba porque no todo el mundo que podía asistir a bailar tambor, sino con invitación. Estamos hablando de muchas situaciones y el bastón era un elemento de vestir, mas no de bailar, porque si no estás imitando al Congo con la vara. Estás haciendo una diferencia entre ambos.

Alba: ¿Hay alguna fecha específica para que se pueda realizar esta danza o hay algún motivo específico para poder realizar la danza?

Ernesto: Celebraciones en casa de familia o en el salón lo que ahora existe no es una práctica vigente es una práctica que quedó en la memoria de la gente, con el imaginario colectivo y una representación cultural de un lugar de un momento, de un grupo; pero ya nadie está bailando Cachimba en Portobelo y eso hay que decirlo. ¿Qué baile de Cachimba hay, si alguien me dice el último? Creo que yo vi el último, y fue al aire libre y hace mucho tiempo de eso a través de la escuela de historia y cultura afro panameñas y tuvimos la oportunidad que la señora Manuela Esquina, madre de Cenelia Jiménez, creadora de la Escuela de Historia y Cultura, nos dio un taller de cómo era el vestuario y de los detalles para ir esclareciendo. Históricamente queda esto como una información, pero realmente no se está dando bailes de Cachimba, hablando del pueblo.

Alba: ¿Considera que la danza se está perdiendo?

Ernesto: La danza no se ha perdido, porque se recuerda cómo se hace, y las hacen personas foráneas a este pueblo y me imagino que Portobelo todavía recuerda cómo es. Lo que se ha perdido es la celebración del salón Portobeleño, porque ni siquiera está la casa comunal que era

donde se daban estos bailes. Los demás eran en casas de familia y no tiene una fecha exactamente porque ya no se celebra.

Alba: Quisiera que nos hablara un poco de historia. ¿Para qué época llega esta danza a Panamá y cómo fue ese proceso al momento de introducirse aquí en Panamá?

Ernesto: Bueno, no se introdujo porque no viajó de ninguna parte: nace en Portobelo, de los portobeloños. Creación de los portobeloños., puesto que Cachimba no hay en ninguna otra parte; ni del país ni del mundo. No es que alguien lo introdujo, lo que se introduce son los cambios en el ritmo, que el vestuario no es como en El Congo; porque se busca hacer una diferencia entre el negro con poder económico y nivel cultural, hablando de la academia, y el negro que baila Congo, es allí está marcada la diferencia y lo dijimos al inicio, finales de 1800 e inicios de 1900.

Alba: Quisiera saber si ¿en algún momento de la historia o si tiene usted conocimiento si se le llamó en un momento la Danza “oculta”?

Ernesto: No, creo y no habría porque ocultarla. ¿Sabes por qué no lo creo?... porque no hay motivo de ocultar la intencionalidad de marcar la diferencia entre los negros que no tenían poder y los negros con poder. Habla de exhibición conductualmente hablando, entonces, oculta no podía estar, porque hasta donde yo sé, no tengo ninguna referencia escrita y si la tiene me la comparte porque las danzas de salón siempre buscaban ostentar poder. Existen varios niveles de salón, pero siempre ha sido una exageración de poder y recuerdo muy bien que mis primeras nociones de Cachimba Portobeleña las recibí de mi tía abuela Victoriana Muñoz, porque ella nos narraba cómo eran esos bailes, las calezas y hablaba de esos bailes con una connotación de importancia; por lo que dudo mucho que alguien quiera ocultar algo que se ve, si era negritud

en su momento, eran los negros del lugar diciendo: “no somos igual al resto de los negros”, aunque igual eran negros ¿no?

Alba: La pregunta surge porque leí una tesis de una compañera de arte, pero ella es del área de danzas y la referencia está dentro de su tesis.

Ernesto: Entiendo la exposición que hace la compañera. Pero, por el contrario, había una necesidad de lucir y de decirle a todo el mundo “Yo bailo Cachimba, yo no bailo Congo”, ya que eso marcaba los niveles sociales.

Otra cosa que recuerdo era que, cuando la difunta profesora Mirta Núñez, que dictaba la parte de historia afro, ella siempre nos señalaba el hecho de que en Portobelo, más rápido íbamos a encontrar personas que dijeran: “yo no bailé Congo, yo bailé Cachimba” o “mi familia bailó Cachimba”: para darse importancia dentro de una investigación. Sí, nos encontramos con personas que decían eso, pero visualmente, la casa donde vivía, la apariencia de la persona en cuanto a ropa, etc., no te indicaba ese nivel; Sin embargo, con otras personas con las que hablábamos, por ejemplo, Doña Amalia que se sabía quién era ella, su casa decía otra cosa y su hablar y actuar decía otra cosa.

La investigación implicar no es solo lo que te dicen, evidentemente es lo que se ve y los antecedentes que tengas del hecho para poder corroborarlos e ir insertando nuevos temas como tal.

Alba: Gracias por esa información, ahora quisiera que me describiera un poco ¿cómo es la música del tambor de Orden Portobeleño?

Ernesto: La música es un golpe de cumbia Congo, no es un tambor como el corrido o atravesado ni como los de Coclé del Norte, es cumbia cantada como tambor. De hecho, podemos hacer

referencia a lo que ha quedado ya grabado de un trabajo que hizo el profesor Francisco Paz, sino se me va mal el nombre, mi amigo y compañero; con el Ministerio de Educación, donde cantaba Rosalinda de la Espada, mejor conocida como Domitila. En ese trabajo están las primeras canciones de Cachimba realmente grabadas en estudio. Fue un aporte muy bueno y que hasta ahora se sigue usando.

Instrumentos como tambores en el Congo, lleva una caja de doble membrana o doble cuero, regularmente son de cierta dimensión, y bastante grande. Eso nos recuerda mucho a Colombia

Alba: ¿Qué tipos de tambores se usan para ejecutar Cachimba?

Ernesto: Los mismos que en el Congo, solamente que bимembranófono o la cajona.

Alba: ¿Es cierto que el acordeón formó parte de la parte instrumental del Tambor de Orden?

Ernesto: No.

Alba: He escuchado que se han usado instrumentos como el triángulo, el violín y las maracas ¿Qué nos puede decir de estos?

Ernesto: Todo estos cordonófonos, ideófonos, aerófonos, pertenecen más a los bailes a fin del Tambor de Cachimba, es decir, los bailes de salón. Yo he escuchado Cachimba con triángulo, pero eso no es lo más difundido realmente y si recordamos al principio que le dije que se bailaban danzones, polka, mazurca, cachotí, pasillo; las guitarras, acordeones y violines tienen más que ver con eso. Entonces, me imagino que como en cualquier fiesta, si yo tengo “esto” y si suena como maracas, lo incorporo; pero, eso no significa normalizar un instrumento como parte de la organología musical de una pieza. Hay quienes usan maracas, por ejemplo, y eso es más una influencia de Cacique; otros que usan churrucas, charracas o guacharacas, como le



llaman en distintos lugares, y eso no indica que sea un instrumento que hay que normalizar como parte de la organología de ese baile. Debemos muy claros en eso; que lo que veo no es siempre lo que es.

Alba: ¿Existen variantes del tambor de Orden Portobeleño?

Ernesto: Si cuando dice: “variantes”, se refiere a ejecución de tambor. No hay variantes, solamente hay esto que es cumbia; en lo que sea se aplica el mismo toque. No es como el Congo, que algunos dicen que tiene y otros que tiene cuatro formas viendo que en algunas costas hay otras cosas o cinco formas; porque hay una variación de un elemento que ocurre en una costa, varían. La Cachimba Portobeleña es un solo toque y así se quedó, no tiene un ritmo disminuido ni tampoco tiene un ritmo acelerado; como pasa con los tambores  $6/8$  o  $3/4$ . No hay cambios. La Cachimba es eso y punto.

Alba: Bueno esas eran las preguntas que tenía con respecto al Tambor de Orden Portobeleño.

Ernesto: Hay creaciones actuales de Cachimba que se han introducido a la misa, que se hace con la Pastoral Afro panameña, Afroamericana o Afro colonense; simplemente la Pastoral Afro, depende de donde se circunscriba, le pertenece a la iglesia católica. Entonces, la hermana Armida Ester Rodríguez Arrocha, oriunda de Palenque, hermana de las religiosas de la comunicación social ha escrito varios cantos de misa con la música de Cachimba o la instrumentación como es en Cachimba; Sin embargo, eso es una creación por lo no se puede decirse que es un baile de Cachimba de la iglesia; porque el baile es secular/festivo. No es marcado con una pieza musical religiosa, por lo que ella ha hecho esta aplicación. Importante tener claro que es folclórico religioso y qué es meramente folclórico objetivo.

**Figura 51: Entrevista a Ernesto Polanco**



## **ENTREVISTA: FERMÍN GARIBALDI**

Fecha: 22 de mayo del 2022

Materiales usados para la entrevista: Laptop, grabadora de celular, libreta de apuntes y bolígrafo.

Alba: Buenas tardes, profesor Fermín, mi nombre es Alba Sánchez, estudiante de la Universidad de Panamá, de la Facultad de Bellas Artes, como se lo había mencionado anteriormente.

Para iniciar esta entrevista, me gustaría que nos dijera quién es Fermín, cómo conoce del tema que vamos a tratar el día el hoy que es Tambor de Orden Portobeleño: La Cachimba.

Fermín: Ok, sí. Buenas tardes, mi nombre es Fermín Garibaldi Quintero, colonense, nací en la ciudad de Colón, me críe en Portobelo; tanto en Portobelo como en María Chiquita, porque mi abuelita paterna era de María Chiquita y mi abuelita materna de Portobelo.

Soy profesor de educación primaria, estude ciencias de la educación, soy profesor de Orientación. También, estudio danza en la facultad de Bellas Artes, así que para mí es un placer colaborar contigo, en tu trabajo.

Mi abuelita, Iluminada Micolta Chavarría, era cantalante del Tambor de Orden Portobeleño, también, se vestía de pollera. Los últimos Tambores de Orden Portobeleño que hubo en Portobelo muy pocos se conocen con el nombre de Cachimba.

Mi abuelita se vistió de pollera, mi tía mella (Fidelina Micolta Chavarría) también se vistió de pollera. Y ella tenía una pollera punto en cruz roja con verde, tenía dos colores y estaba marcada.

Y también, conocí a la señora Luisa Santizo, ella cantaba Cachimba también yo participé y esa última vez que hubo tambores de Cacimba, yo participé. Simona Esquina Rodríguez, la maestra

Amalia Garay de Luke también., todo eso yo lo viví. La señora Lorenza Esquina, que le decíamos Lencha, también participaba del Tambor de Orden y mi tía Mata que vivía en ese entonces; Juana de Mata Chifundo, se vestía de pollera del Tambor de Orden. Así que, siempre estuve rodeado y vinculado al tema del Tambor de Orden. Es más, lo expusimos la última vez que estuve en la facultad, llevamos un Tambor de Cachimba que fue “Pio, pio, pio señor Gavilán.” Este muy pocos tambores lo conocen, lo cantaba la señora Eloisa .la señora Icha. yo se lo enseñé a la profesora Verónica y ella lo cantó. Así que entonces sí, muy contento de poder participar en este trabajo.

Alba: Muy bien. Mencionó que participó en una de las últimas presentaciones de Cachimba en Portobelo. ¿En qué fecha fue que tuvo esta participación?

Fermín: Fue hace tiempo porque mi abuelita estaba viva. Ahora en junio mi abuelita va a cumplir 19 años de muerta, así que te estoy hablando como de hace 23 años...uff. Mi tía mella estaba viva, así que es mucho más tiempo. Mi tía murió primero que mi abuelita. Así que pueden ser como 25 años de eso. Y yo tengo 52.

Alba: Yo que ni por ahí, ni por ahí yo estaba. Bueno, un gusto la verdad tenerlo como personaje que forma parte de las entrevistas que estoy realizando. Yo ya le realicé una a la señora Esquina. Fui el año pasado a entrevistarla a Portobelo, fui con la señora Leticia, no sé si la conoce.

Fermín: Sí, ella es de María Chiquita.

Alba: Ajá, yo fui con ella allá, conocí a la señora Simona, aprovechando que se dio la oportunidad porque no podíamos ir en el momento en que el COVID estaba más fuerte, por el tema de que es una señora mayor; pero, bueno, un gusto tenerlo aquí formando parte de los

entrevistados. Como primer punto quisiera que nos hablara o nos comentara si el Tambor de Orden Portobeleño es una actividad religiosa, secular o mixta y si es espontánea. Y también, dentro de los conocimientos que usted posee, nos contara acerca del contexto y los orígenes de este Tambor de Orden.

Fermín: Okey, es una actividad secular, me cuentan que siempre hacían Tambor de Orden para las patronales de San Felipe para el 1 de mayo. Pero, yo te estoy hablando de cuando yo no había ni nacido. Siempre se hacía el Tambor de Orden para las patronales o en un cumpleaños. cómo era una fiesta con invitación, no era todo el mundo que participaba, a menos que fuera para el carnaval y la fiesta de San Felipe. Siempre la persona que la organizaba invitaba a las personas para que participaran de la actividad; así que, tiene un sentido religioso porque se hacía en tiempos de fiesta de algún santo o de las patronales más bien. Era un baile como Congo, y de ahí deriva el nombre “Tambor de Orden”. ¿Por qué Tambor de Orden?, Porque el Congo también es un tambor; Sin embargo, se ve un desorden al momento de bailarlo, pero no es desorden en sí. Esa característica forma parte del juego de Congo y para hacer la diferencia marcada en el Tambor de Orden era con invitación. Se hacían en casas y no el palacio de los Congos, era para un cumpleaños, una actividad privada. Y los participantes eran de una clase social, no vamos a decir que alta porque no lo eran; pero sí de los que tenían un mayor valor adquisitivo en Portobelo. Eso no es marcado actualmente, pero antes el que vivía en la Campaña que es la entrada al pueblo, donde vivían los Ayarzas, Chavarría, Rodríguez, eran gente que tenían un poquito más de... y la gente que vivía después de la iglesia, le decían la “Playa”, donde vivían los “Marrambellos” que eran la gente más de pueblo, sí había una marcada diferencia entre la gente que tenía un poquito más de recursos con la gente que no lo tenía por la ubicación de la gente donde vivían. Si te fijas por ejemplo la gente de la Valentina Oliveros; el papá de

ella dice que tenía mucha plata y él era el que prestaba dinero en Portobelo, empeñaba y todo eso. La casa todavía la mantienen allí donde viven los Ayarzas. Esa era la gente que participada del Tambor. La maestra Amalia, que vivía en una casa diagonal a la aduana que era una casa bonita de dos altos, recuerdo que también hacían Cachimba allí, porque participe cuando estaba niño, ella también cantaba. Y bueno, hubo esa marcada diferencia entre la gente del barrio, el lugar donde vivía con el tipo de baile que se ejecutaba. En este caso, el Tambor de Orden Portobeleño.

Alba: ¿El Tambor de Orden se da apenas en un solo lugar o hay varios lugares en los que se da?

Fermín: La danza se ejecutaba en casa. por ejemplo: yo cumplía años y yo iba donde Alba, donde fulano y le decía que lo estaba invitando a una Cachimba que se va hacer tal día, y ahí se preparaba la pollera, se arreglaba su ropa e inclusive el que tenía saco se lo ponía, porque yo vi al señor Sebastián, que le decían Chanchan, y que era de apellido Jiménez, creo; utilizaba “panabrisa” para la ejecución de la danza, es decir, que no era estrictamente que todo el mundo se ponía saco. Él era esposo, casualmente, de la señora Eloisa Santizo y yo lo vi, eso no me lo contaron. Yo lo vi a él usando “panabrisa” con pantalón y sus zapatos para bailar la Cachimba.; así que sí, se hacía en casas o en su momento en el salón cultural que quedaba, casualmente, en frente donde la maestra Amalia. Eso lo tumbaron y lo están haciendo de dos altos ahorita, pero yo vi que allí hacían Cachimba.

Alba: ¿Esta danza se da solo en el área de Portobelo o hay otros lugares de la provincia de Colón donde se da?

Fermín: Muy buena la pregunta. Mi abuelita Felipa Sanguillen Ortiz de María Chiquita, hizo una vez una Cachimba en María Chiquita y se vistió de pollera y las que invitó al baile todas se

vistieron de Cachimba, claro, cada uno de acuerdo con sus recursos. Y no solamente era con polleras marcadas, mi abuelita tenía una pollera marcada naranja, me acuerdo y me parece que la estoy viendo, y su cabello suelto de a dos moñitos. De repente no era una danza que solo se realizaba en Portobelo, sino también, en la Costa y, yo soy fiel testigo que mi abuelita hizo una Cachimba en María Chiquita, Ahora bien, hubo Tambor y hubo baile de acordeón., recuerdo que contrataron a un músico famoso y se bailó. Huno tambor y, vamos a decir, que orquesta.

Alba: ¿Sabe dónde nace exactamente la danza?

Fermín: Recuerda que la danza nace de la expresión del pueblo. La gente para no reunirse con los Congos o no sé. Recuerda que no había discoteca, no había radio y la gente se reunía y hacía sus actividades y eso demuestra cada día más, que la pollera no es exclusiva de los Santos. Yo tengo una foto que te la voy a pasar, de mi abuelita vestida de pollera y no le quita nada a la pollera de Los Santos, era una pollera de “coquito”, blanca, igualita y lo único es que no tenía prendas en la cabeza, no tenía peineta ni peinetón. Es una pollera blanca y la pollera de mi tía Fidelina, hermana de mi abuelita, era de dos colores; las hojas las tenía en verde. Estaba hecha en punto en cruz y las flores eran rojas. Entonces, también se hizo polleras trabajadas en Portobelo para la ejecución de la danza. Mi abuelita Lala, Iluminada Micolta Chavarría, me contaba, que la que más tenía polleras en Portobelo era la señora Sebastiana Rodríguez, quien era la madre de Diana que era profesora y de Miriam Lee, y que la usaba en el Tambor de Orden. Este es un dato que me dio mi abuelita.

Alba: Bueno eso va directo a la redacción que haré. Porque la información es bastante escasa.

Fermín: Y te lo agradezco porque en Portobelo prácticamente el Tambor se perdió. Ya la única que yo sé que queda viva es mi tía Mata. Nadie más de ese tiempo que yo vi ejecutando la danza

solo ella, ya no queda más nadie. Y esto va a hacer que eso se refuerce y que perdure y que haya algo escrito porque lo que no está escrito...como dicen; “si no está en las páginas amarillas, no existe”

Alba: ¿Su tía, la que todavía vive y que acaba de mencionar es Marta?

Fermín: Mi tía Mata. Ella se llama Juana Mata Chifundo.

Alba: ¿Ella era cantalate o practicaba la danza?

Fermín: Practicaba la danza.

Alba: Sí, la verdad es que es bien complicado porque como usted dice “si no está dentro de las páginas amarillas, no existe”. Yo, cuando estaba en el colegio como en el 2014 – 2015, más o menos por ahí fue que yo escuche acerca de la danza. Hasta ese momento fue que escuché de la danza y una vez, me parece, que vi una presentación de un vecino que vive por aquí, casi en frente de mi casa. Y yo sabía que era la Cachimba, pero nada más por la imagen que yo tenía de la vestimenta de mi vecino. Sabía que se vestían de blanco, el sombrero, la pipa y el bastón. Y de ahí nunca más volví a escuchar del tema. Todavía, personas de aquí de Colón se les pregunta y a veces no saben de qué se le está hablando o no conocen del tema y en realidad es un peligro, porque es cierto que las artes van desarrollándose, van entrelazándose y van tomando otros caminos; pero sería una pérdida muy grande tanto para el folclor en general y más aún, para el folclore colonense, ya que por la música y la rítmica que posee que es bastante peculiar.

Quiero preguntarle acerca del significado del nombre “Cachimba”, a qué hace referencia y cuál es su aplicación dentro de la danza.

Fermín: Ok, te digo que en Portobelo muy poco se conoce por “Cachimba”. Es Tambor de Orden. La verdad, ese nombre lo escuché fue acá en Panamá, en la ciudad, pero, antes de eso



quería explicarte de cómo se expandió la Cachimba fuera de Portobelo. Yo estuve en el Colegio Abel Bravo y yo bailé con el profesor Andrés Valiente. ¿No sé si lo has escuchado?

Alba: La señora Leticia me lo mencionó

Fermín: Él fue el que sacó la Cachimba de Portobelo para el mundo. Antes de trabajar el folclor en el colegio, él dirigía el Conjunto típico del Centro Regional Universitario de Colón y con ese grupo fue que se presentó por primera vez la Cachimba en la Lotería. Recuerdo que esa vez fue a bailar mi tía Mella, la maestra Amalia; fueron a Panamá a bailar Cachimba. Esa ocasión fue la primera vez que se llevó a cabo en otro escenario el tema de la Cachimba y, voy a ver si con mi tía Fani, consigo unas fotos de esa presentación y te las consigo para que las veas.

Alba: Sí, sería muy bueno ver esas imágenes si las llega a conseguir.

Fermín: La foto de mi abuelita si la tengo en mi teléfono. Ahora que termine con esto voy a mandártela para que también las tengas, porque ahora se dice que solo se usaban flores naturales en la cabeza; sin embargo, también se usaban tembleques.

Alba: Entonces, sería muy bueno tener esas fotos para poder mostrarlas dentro del trabajo. Usted mencionó que se dio una presentación en la Lotería, ¿Aproximadamente para qué fecha fue?

Fermín: Antes del sorteo se presentaban grupos folclóricos y el grupo del Centro Regional fue a bailar allá y se expuso el tema de la Cachimba por primera vez fuera de Portobelo. Y eso fue un ¡bum!, porque esos son bailes que la gente no conoce. Ahora a mí me da risa porque todos los grupos de Panamá bailan Cachimba y en Portobelo a la gente usted le pregunta por la Cachimba y dicen: “Cachimba”? ¿Eso qué es? ¿Cómo se come eso? Nadie sabe nada de eso, porque ya no se practica en el pueblo y vuelvo y te digo: “yo te agradezco que hayas hecho tu trabajo sobre este tema y que quede una documentación y que más adelante pueda decirse lo

que es, porque te digo que los exponentes de esa danza que yo conocí y que nada más queda mi tía Mata, el martes de carnaval, las mujeres se ponían polleras... Recuerdo a una señora que se llamaba Antonia, muy alta y elegante y los hijos están vivos todavía; ella bailaba eso y muy bonito.

Alba: ¿Qué hay de cierto que la Cachimba hace referencia a la pipa?

Fermín: Eso he escuchado, no te puedo decir que sea así porque no lo escuché a viva voz de la gente de nosotros. Eso lo escuché acá, de que le llaman así por la pipa, porque a la pipa también se le llama Cachimba; Pero, no sé.

Alba: ¿En qué otras ocasiones se puede realizar la Cachimba? Usted mencionó que para las fiestas patronales que se realizaban, pero ¿En qué otro momento se puede realizar?

Fermín: Como era privado y se trataba de una invitación, como te decía, si había un cumpleaños o yo quería celebrar algo yo hacía mi Cachimba. Cuando se va a hacer una fiesta, pues.

Alba: Era parte del mismo evento si usted deseaba realizar la danza dentro de su fiesta.

Fermín: Exacto. Eso era lo que había. Mi abuelita me contaba que los bailes en Portobelo era un tamborcito, una guitarra y una maraca. Y eso era un fiestón, una parranda...digo, cual orquesta. El que tocaba guitarra se llamaba Gabino. Esos bailes también eran con invitación, como el Tambor de Orden. Eso no era cualquier cosa, se iba de casa en casa buscando a los muchachos y a las señoritas y mi abuelita echaba cuentos sobre eso.

Cuando había un baile venían a pedirle permiso a mi bisabuela Ercilia y le decían: “Señora Ercilia, vengo para que deje ir a las muchachas, Mella, Lala, al baile. En esa semana todo el mundo limpiaba, lavaban el piso para estar lista para ir al baile, mi abuela esperaba que se arreglaran y que mis tías le preguntarán si podía dejarlas ir al baile y mi abuela les decía: “No,

¿Ustedes se acuerdan de que me hicieron esto, esto, esto...?” Y lloraban porque no la dejaban ir al baile.

En ese tiempo los bailen se hacían de día en n las fiestas daban: cocada en hojita de limón y enyucado. Mi abuelita dice que eso era una alegría y una fiesta, y una cosa...cómo se divertía la gente de antes.

Alba: Interesante lo que me acaba de compartir acerca de lo que repartían en la fiesta, porque no me lo habían mencionado antes y también, el hecho que se hacía de día. Un baile hoy día prácticamente es en la madrugada

Fermín: Sí, porque salen para la discoteca y son prácticamente las 11 de la noche.

Alba: ¿La danza es abierta o es cerrada? Es decir, con respecto a los músicos, si lo puede hacer cualquier persona que sepa ejecutar un instrumento o es exclusivo para ciertas personas que cumplen con algún requerimiento que les permite ejecutar la danza o la música

Fermín: No, vamos a poner un ejemplo: yo voy a organizar mi Tambor de Orden, yo buscaba a mis tamboreros,, a fulano y fulano para que me tocara el tambor. Lo que no sé es si se le pagaba o no, eso no te lo puedo decir; pero yo sí buscaba mis músicos e igualmente la cantalante, porque no todo el mundo cantaba adelante. Y si yo estaba invitado al Tambor, supongo que era así, y yo sabía tocar el tambor, también ayudaba a tocar el tambor. Era como un compartir participando de la actividad.

Alba: Entonces, no había ningún requisito, porque la pregunta va enfocada y vinculada con el nombre “Tambor de orden Portobeleño” y los que son de Portobelo son los que tienen el derecho a ejecutar su música y su danza.

Fermín: No, en ese tiempo tocaba la gente de ahí, no había mucha gente de afuera del pueblo.

Alba: Ahora que usted mencionó que demoró en poder salir de allá de Portobelo. Me imagino, que cualquier persona que sabía ejecutar el tambor, o una chica que se sabía las canciones, entonces podían participar de la danza.

Fermín: Tú sabes que las canciones son un tema igual que en el Congo. Si pasaron del pueblo lo cantaban en Congo o, hay una canción en Tambor de Orden que a mí me gusta mucho que se llama “Chapita ´e plata”, lo cantaba mucho la señora Icha. Ese es uno de los “Best seller” del Tambor de Orden, que yo escuché cantar.

Alba: Eso le iba a preguntar. ¿Usted tiene grabaciones de música Cachimba?

Fermín: No, yo no tengo nada de eso. Yo sí oí que grabó Domitila donde cantó la Carrumbabella, Portobelo...pero del tiempo de antes no tengo nada. Yo recuerdo bastante “Pio, pio, pio gavián”, porque la señora Icha lo cantaba bastante y participó bastante con la Universidad de Colón

Alba: Yo asistí a la Masterclass que dictó usted y el joven Jorge Montenegro y allí usted mencionó unas Cachimbas que no son tan populares y ahora menos, con el descenso que ha tenido porque no se ejecuta. Usted Mencionó: A Vallarino, Chapita e’ plata y una versión de Pio, pio, señor gavián y también la del Toro. ¿Quiero saber si usted con su grupo ejecutan estas canciones que no son tan populares?

Fermín: No, mira una vez yo monté la Cachimba, pero con una sola pieza y no recuerdo cuál fue. Pero, eso yo lo tengo en mi recuerdo muy atesorado, en mi mente.

Alba: Yo tengo la de Portobelo, Lloren a Cumaná y Hermanito mío Quiribí, esas son las 3 músicas que yo estoy trabajando y son las grabaciones que me facilitaron. Solo esas 3, la otra

que es la Carrumbabella, una profesora de la escuela de Danza hizo una transcripción de esa música, por lo que yo no la incluí dentro del trabajo que estoy desarrollando, porque ella en su tesis la mostró...

Fermín: ¿Quién fue ella? ¿La profesora Rosa María?

Alba: No, la profesora Lexie Villaviencio. Ella desarrolló una tesis acerca de la Cachimba, pero enfocado en el arte que ella desarrolla que es la danza. La parte que yo estoy haciendo es tratar de ubicar la danza dentro del contexto cultural de la historia de Colón, específicamente del área de Portobelo y documentar la música. Estoy transcribiendo la música para que quede esa documentación y que sirva para las generaciones que vienen, para incentivar a tanto a la población colonense como a la población específicamente del área de Portobelo, y que vean el valor que tiene esta música y que no se pierda esa tradición. Sobre todo, que no se pierda. Ppor eso es mi pregunta acerca de las piezas de las Cachimbas que son poco conocidas y le preguntaba si usted tenía alguna grabación, disco, cassette, no sé...

Fermín: Lo que yo puedo hacer para apoyarte es escribirte las letras para que la documentes en tu libro.

Alba: Las que yo tengo fue la señora Leticia que me las facilitó y me dijo que si conseguía otra me la pasaba, pero hasta el momento pues, no.

Fermín: Es que no hay nada grabado así. No hay.

Alba: Y ahora como no se ejecuta, tampoco puedo decir que voy a Portobelo a escuchar a tal grupo para grabarlo.

Fermín: Nosotros estuvimos practicando en la Pastoral Afro las piezas esas, porque algunas de las piezas que tocamos en la misa son Cachimba y tenemos una tambora que es la que le da ese golpe de Cachimba y las maracas. Eso lo vi, no me lo contaron.

Alba: Sí, eso me ha contado la señora Simona cuando la entrevisté y me habló acerca del uso de las maracas. Ahora que entramos de ese tema, quisiera que usted nos contara si se usó otro tipo de instrumento aparte de los que normalmente se usan en la Cachimba.

Fermín: La tambora, los tambores, las maracas y el violín. La Cachimba también se tocó con violín y calló en el mismo desuso que pasó con el acordeón, porque en el interior antes de usar el acordeón, se usó el violín; y antes del violín, la armónica. Es decir que todo ha venido buscando cierta sonoridad en la música: armónica, violín, acordeón, que es donde estamos ahora mismo, pero, en Portobelo se usó el violín para el Tambor de Orden también. Era una orquesta folklórica chiquita, era lo que había en el pueblo. Con lo que había, se tocaba.

Alba: Sí, cuando entrevisté a la señora Simona, que es la persona más anciana que entrevisté, me dijo que sí se usó el violín y qué raro ¿no?, que hoy día son pocas las presentaciones folklóricas donde se use el violín.

Fermín: Inclusive la marcha de Jesús Nazareno de Portobelo se tocaba con violín. Eso mi mamá lo vio. Las cosas se van perdiendo y después la gente dice: “ay, eso no se hace así”. Claro, hubo un tiempo en que no se hizo, pero las investigaciones son para eso, para sacar todas esas cosas que no queremos que se pierdan y exponerlas; y claro, que el Tambor de Orden se tocaba con violín, eso no lo vi yo; pero mi abuelita sí. ; incluso, me atrevo a señalar que la flauta transversal, también se usó, porque por ejemplo, en la música folclórica santeña han introducido mucho la guitarra española, esos instrumentos también se usaban, porque fíjese que mi abuelita me decía

que se utilizó mucho la guitarra española porque allá se cantaba mucha serenata. Entonces, no me da la gana de que no se utilizó en la Cachimba también, porque era el instrumento que se usaba antes. La gente tocaba mucha serenata para el día de los enamorados y el día de la madre, los enamorados llevaban mucha serenata a sus enamoradas en la noche, le cantaban en la ventana y mi abuelita se ponía brava y los echaba; pero, eso era lo que se hacía. Mi mamá tiene 72 años y eso se hacía en Portobelo antes. Ella tendría ella como 15, 16 o 20 años, lo que quiere decir que la guitarra se usó también en la costa y se usaban también, en el Tambor de Orden. Eso es lógico.

Alba: ¿Quiero saber si usted sabe si existen variantes del Tambor de Orden Portobeleño?

Fermín: ¿Cómo así variantes?

Alba: Es como si fuese una “submúsica” de lo que realmente es el Tambor de Orden.

Fermín: Ah, no, no. Yo no creo, porque si se está perdiendo la original, no va a haber ninguna “Sub” por allí.

Alba: Quisiera que nos comentara si la danza llegó porque fue vertiente de una danza anterior o cómo fue ese proceso por el cual surgió la danza. Si usted conoce que en “tal” época estaban los españoles aquí hubo una danza, que luego se fue desarrollando, fue tomando otro color por el hecho de que ya no eran los españoles los que la ejecutaban sino los lugareños y tomaron esa música, la adaptaron a sus sentimientos, a la forma en como ellos perdían expresarla...

Fermín: Claro, el Tambor de Orden se puede clasificar como un baile de salón que viene derivado de los bailes que hacían los españoles y los tambores es la presencia africana, mezclaron entonces los tambores con el canto y el violín y ahí derivó el Tambor de Orden. Es así, porque eso era de origen español y es un baile de salón. Es como cuando bailan la contra

danza y nos vestimos con traje con pompa como si fueran de quince años, porque eso fue lo que quedó acá en Panamá, obviamente adaptado a la cultura, al lugar y a lo que había

Alba: Claro. ¿Conoce de alguna fecha o época, mejor dicho, en la que se pueda ubicar ese surgimiento del Tambor de Orden?

Fermín: Te voy a hablar de principio de 1900. Mi bisabuela nació en el 1890 y murió en 1986, murió a los 96 años y hablo de mi bisabuela porque es la fecha que el Tambor tomó su esplendor. Finales de los 1800 y principio de 1900.

Alba: Bueno, no sé si quiere aportarnos algo más.

Fermín: Bueno, como te decía te agradezco mucho lo que estás haciendo para que quede algo plasmado o escrito sobre esa danza que es muy bonita y elegante, y a pesar de que es con tambor, tiene otra presencia otro tono, pues.

Te agradezco mucho, mucho lo que estás haciendo, la verdad que muy complacido del trabajo que estás realizando, no solamente para los Portobeleños sino para el folklore colonense.

Siempre es bueno destacar el trabajo que hacen los investigadores con el deseo de querer rescatar y mantener el folclor en Portobelo, inclusive con los mismos Congos, porque el tema de esto Alba es, que la juventud está viendo el trabajo tergiversado y la gente discute que tal cosa era así y no lo es. Tenemos que tratar de resaltar que las cosas se hagan tal y como son; aunque sabemos que, esto lo sabes tú y lo sé yo, el folklore va evolucionando, el folklore es plástico; pero sigue manteniendo la esencia de lo que se quiere realizar.

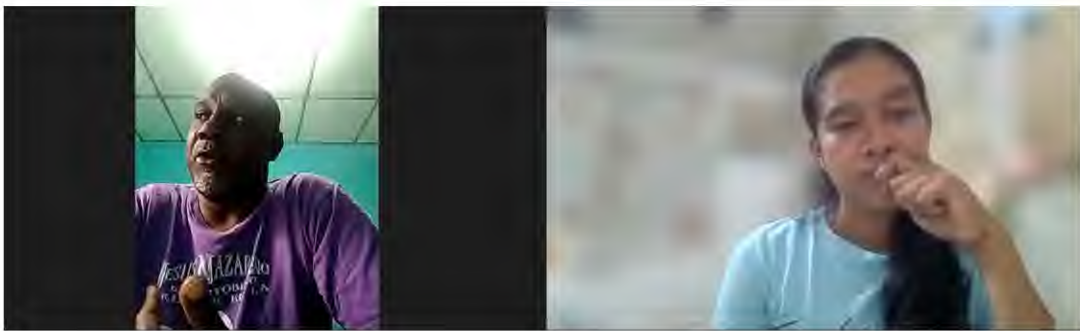
Alba: Cómo describe la música del Tambor de Orden?



Fermín: La puedo describir como una música pegajosa, armoniosa, una música melodiosa es una música de sentimientos.

Ahora que recuerdo queda otra cantalante viva se llama Candelaria Esquina, hermana de Simona Esquina

**Figura 52: Entrevista a Fermín Garibaldi**



## **TESTIGOS REFERENCIALES**

### **ENTREVISTA: LETICIA LEVY DE MÁRQUEZ**

Fecha: 14 de abril del 2022

Materiales usados para la entrevista: Laptop, grabadora de celular, libreta de apuntes y bolígrafo.

Alba: Buenas noches, señora Leticia. Me gustaría que se presentara para conocer con quien tenemos el gusto.

Sra. Leticia: Bueno, mi nombre es Leticia Levy de Márquez, soy gestora cultural y otras cosas más, pero lo que nos interesa ahora es la cultura, vivo en María Chiquita, del distrito de Portobelo. Nacida y criada. Soy de acá.

Alba: Como estamos en el interés de saber acerca del Tambor de Orden Portobeleño y como mi área es la música, quisiera empezar preguntándole lo siguiente: ¿La Cachimba es una actividad secular, religiosa, mixta o puede ser espontánea? Y quisiera que nos contara sobre lo que usted conoce en el ámbito del contexto, origen etc.

Sra. Leticia: Pues, voy a contarte historia, voy a hacer la narración: “Desde que estuve en Portobelo, trabajé muchos años aquí conocí a la profesora Amalia Garay de Luke, que era una...prácticamente una maestra. Ella era la persona que cuando tú llegabas al pueblo, era la persona que te instruía y te decía de todo lo que era Portobelo. Hablamos mucho de la Cachimba,

porque en realidad ese era el tema de ella y eso era lo que ella más hacía: bailar Cachimba, Nos contaba ella, a nosotros, que desde pequeña ella veía a sus abuelos, a su mamá y a todos bailar Cachimba, y aunque la Cachimba no era un baile tan popular que todo el mundo lo bailara; sino que lo bailaba la gente más “puediente”. Esa era la frase que ella utilizaba. Nos cuenta ella, que muchas veces eran domingos, días libres, donde se reunían a bailar Cachimba o en festividades que hacían las personas “puedientes”. Mencionaba nombre como los Ayarza, los Martínez...me mencionaba ciertos nombres de familias que bailaban Cachimba. Ellos hacían sus fiestas y a la fiesta, todo el pueblo no podía ir; sino que ellos se escondían detrás de las casas para poder ver a esta gente vestida tan elegante, con sus polleras blancas; y no solamente se usó polleras blancas en la Cachimba, también usaban polleras que ellas mismas hacían. Estas polleras que nosotros vemos, santeñas, ellas utilizaron esas polleras. Podían ser con labores en colores rojos, azules o blancos; los varones usaban saco negro o azul. A raíz de eso, antes de que ella muriera, me decía que veía que muchos estaban usando los sacos blancos y que en sus tiempos nunca se usó ese color de saco, era azul o negro. Pero bueno, como el tiempo va cambiando y las cosas también. Se usó el blanco y muchas personas piensan que solamente vestirse de Cachimba es vestirse de blanco, pero no. Ella siempre me decía, no solo el varón puede ir vestido de blanco, sin embargo, las personas que tenían más dinero se vestían elegantes con su camisa blanca manga larga, su sombrero, su pipa y su bastón. Había personas que no eran de la clase alta, sino, que eran, más o menos con recursos, que no usaban el saco, solamente su camisa, la pipa y el pantalón. Cuando empezaban a bailar, a pesar de no usar la vestimenta adecuada, ella, Amalia y sus amistades pasaban a bailar. También, había gente que no los dejaban bailar porque los consideraban humildes y el baile era para personas de alta alcurnia ya que era un baile de salón.

Para los años 1985 hasta el 1987, conversaba con la profesora Amalia y ella contaba que dentro de sus pensamientos estaba que Portobelo no debería de perder el baile de Cachimba, porque como lo verás en este momento existe.

El doctor Ansel, que es el que más maneja el baile de Cachimba, ya él quedó con ese legado que le dejó el profesor Andrés Valiente que empezó a hacer el baile a nivel de los colegios de Colón y lo inició con el Colegio Abel Bravo. En este colegio siempre ibas a ver baile de Cachimba. El profesor Ansel es el que tiene el baile de Cachimba y lo ha llevado a nivel internacional y siempre bailan Cachimba. Sin embargo, puedes ver que llegas a Portobelo y estás buscando ese folclore portobeleño, esa raíz que era el baile de Cachimba y ya no se baila Cachimba en Portobelo. Había una maestra que tenía unos niños pequeños, hablándote del 2002, 2003, 2004 hasta el 2006 más o menos, con los que bailaba Cachimba, pero después se jubiló y se perdió el baile de Cachimba en Portobelo.

Conozco del profesor Fermin Garibaldi, que ahorita mismo con la señora Elsa Molinar, están utilizándola Cachimba con la Pastoral Afro de Portobelo, Ellos casualmente el domingo tienen su primer ensayo para practicar el baile de Cachimba y todos ellos son portobeleño, eso para nosotros es un logro porque todo el mundo se pregunta: ¿por qué no hay Cachimba en Portobelo si Portobelo era baile de Cachimba?, Gracias a Dios ya el domingo empiezan a practicar; señoras adultas que están en la Pastoral Afro.

Alba: Hablando de Portobelo, ¿La danza se da solo en este lugar en particular o se da en otro lugar de la provincia?

Leticia: No, como te digo, el único lugar donde se bailaba Cachimba era Portobelo

Alba: ¿La danza surgió en Portobelo?

Leticia: Sí, nació en Portobelo y la Cachimba es un tambor de orden. Por eso la danza se llama Tambor de Orden Portobeleño, que es la Cachimba

Alba: Yo de hecho, conocí de la danza por el término Cachimba, luego fue que me di cuenta de que el nombre exactamente es Tambor de Orden Portobeleño. y, con respecto a esto, el término Cachimba ¿De dónde surge y tiene algún significado en concreto, etimológicamente hablando?

Leticia: Te puedo contar lo que aprendí de esta profesora y ella decía que era Cachimba Portobeleña por el uso de la pipa, como le llamamos nosotros; tambor de orden es porque la Cachimba es un orden, allí se baila con orden, con elegancia; tú te sientas y puedes ver los movimientos que hace cada pareja, no es un desorden, como a veces se piensa cuando se baila Cachimba. Ese baile es un orden, la Cachimba es un orden. Así mismo tienen que estar vestidos con ese orden que tenemos nosotros. Ahora, yo sé que hay muchos profesores que dicen: ¿por qué la camisa tiene que ser blanca, si la camisa puede ser de un color pastel? Y yo digo: Mira qué cosa... quieren cambiarlo; aunque sé que el folclore no es estático y tiene movimiento, pero en ese momento tú no puedes perder esa esencia misma de la Cachimba. Si tú, como profesor, me preguntas, ¿por qué tengo que usar una camisa blanca y no usa celeste o amarilla? Yo le digo: “yo siento que eso es esencia y si nosotros mismos no cuidamos nuestra cultura”, ¿Quién nos la va a cuidar?

Tenemos a la señora Simona Esquina, que es una señora bastante mayor y que con ella se puede conseguir mucha información, el profesor Fermín Garibaldi que es el que queda con esa tarea en Portobelo y que va a empezar a bailar Cachimba en Portobelo nuevamente.

Alba: Leí en un artículo en internet acerca de un profesor del Colegio Abel Bravo que fue el que dio inicio al uso del vestuario totalmente blanco para bailar Cachimba.

Leticia: Sí, ese fue el profesor Mario González.

Alba: ¿Existen fechas específicas donde se baila esta danza o se puede realizar en cualquier momento del año?

Leticia: Se puede bailar Cachimba en cualquier momento del año.

En los colegios están ayudando a que la danza se desarrolle más, ya que hay muchos folcloristas que están en los colegios y bailan Cachimba, por lo que es importante que estos profesores respeten esa tradición y esa cultura de Portobelo como hace el profesor Ansel, que mantiene la esencia del protobeleño, cuidando cada detalle en la Cachimba.

Alba: ¿Hay algún motivo por el cual se realiza la danza, es decir, si la danza se realiza para algún evento en particular?

Leticia: No, en cualquier evento tú puedes realizar la danza de Cachimba que es un baile de gala, así que, si tienes una fiesta y quieres bailar Cachimba, buscas un grupo que lo toque. Nosotros teníamos una señora que bailaba mucho Cachimba, ya ella falleció, pero, ella fue la

persona que estuvo junto con el profesor Mario González en el Colegio Abel Bravo y le enseñó a muchos jóvenes la danza. Ella era clave en el canto de Cachimba.

En Portobelo tenemos a la señora Simona Esquina y sería bueno que fueran a verla para grabar y tener información de este tema, tenemos al profesor Garibaldi que conoce del tema porque su abuela bailaba Cachimba y él estuvo bien involucrado con el baile.

Alba: ¿Y esta danza es practicada por cualquier persona en la actualidad?

Leticia: Sí, actualmente cualquier persona puede bailarlo, pero antes, no. Muchas personas no conocen la historia de que solo era practicada por la gente más pudiente de Portobelo.

Alba: ¿Para qué época, conoce usted, que llegó la danza a Portobelo?

Leticia: Eso tiene...prácticamente desde que llegamos nosotros los negros, porque es una danza que se bailó hace que, 500 años tal vez. Porque es una danza muy antigua, pero, si deseas saber de fechas y épocas puedes hablar con el profesor Fermín.

Alba: Leí en una tesis que a la Cachimba se le llamaba “Danza oculta” y quisiera saber si es cierto o no en cuanto a lo que usted conoce.

Leticia: Lo que más pienso es que le dijeron que era “Danza oculta” porque se bailaba en un lugar encerrado y no dejaban que más nadie entrara, lo bailaban solo las personas pudientes del momento. Tal vez por eso se le decía oculta, porque no es como el Congo que se baila en un espacio abierto.

Alba: ¿Quisiera saber cómo usted puede describir la música de esta danza?

Leticia: Es una música elegante y dependiendo del que la esté cantando le vas a sentir un tono de melancolía, en ocasiones se ve de alegría o de tristeza. La señora que cantaba la Carrumba bella, Domitila, dejaba al público impresionado por la forma en que lo hacía, es una canción que emite melancolía, pero es un baile de salón, que es un baile de elegancia.

Alba: ¿Sabe usted si existe alguna variación de la danza?

Leticia: No existe variante. No debería haber variación en el Tambor de Orden Portobeleño, aunque la gente ahora quiere hacer cosas que no son, pero no lleva variante.

Alba: ¿En algún momento se llegó a tocar con acordeón?

Leticia: Bueno mira, el acordeón es un préstamo aquí en Panamá y recuerda que estábamos cerca a la Gran Colombia y en ese entonces estábamos ligados a ellos y no podemos decir que no llegó a tocarse con acordeón. En algún momento se tocó con acordeón la Cachimba Portobeleña.

Alba: Con respecto a la parte del coro ¿Hay canciones en las que se le da solo al coro?

Leticia: Sí, es más al coro en general. Las coristas van contestando a medida que se desarrolla la canción y el baile.



Alba: En cuanto a los instrumentos, ¿Qué tipo de tambores se usan para la música de la danza?

Leticia: Se utilizan los tambores seco, hondo y repicador, pero, a veces, dicen repicador y se refieren a un quinto o un seco.

Alba: ¿A parte de los tambores, se usan otros instrumentos?

Leticia: Algunos historiadores dicen que se usó el violín.

Alba: Como último punto, quisiera que me dijera si ¿hay o no documentos, bibliografía que hablen acerca de la Cachimba Portobeleña?

Leticia: Antes, hubo pequeños manuales o panfletos que hablaban acerca del tema, pero, no existe algún documento que hable específicamente de Cachimba.

Alba: Hasta donde usted conoce ¿hay música escrita de la Cachimba?

Leticia: No, la música siempre se aprendió de generación en generación. Solo existe música grabada por cantantes, que son pocas personas.

Alba: Le agradezco que me haya dado de su tiempo para poder compartir conmigo la información que usted tiene.

Figura 53: Entrevista a Leticia Levy de Márquez



## **ENTREVISTA: DELIA FORBES DE JIMÉNEZ**

Fecha: 12 de junio de 2022

Materiales usados: Grabadora del celular, libreta de apuntes, bolígrafo y cámara del celular.

Lugar: Portobelo

Alba: Buenos días, quisiera que nos dijera su nombre y a qué se dedica, antes de iniciar con las preguntas.

Sra. Delia: Mi nombre es Delia Forbes de Jiménez, soy maestra y hablo inglés.

Alba: ¿Quisiera que me dijera si el Tambor de Orden es una actividad secular, religiosa o mixta?

Sra. Delia: Bueno, yo diría que es mixta, porque de repente, me cuenta mi abuelita, que era de aquí de Portobelo, de los De León. Ella me decía que cuando había matrimonios, cumpleaños, bautizos, para el Corpus Cristi y esas cosas se bailaba Cachimba, y era un baile muy tradicional en el pueblo. Aquí la gente adulta, casi todas, se arreglaban ese día para verse espléndidos con su ropa de Cachimba. No era en todas las actividades, sino en algunas familias que usted veía que eran muy importantes en la comunidad.

Sra. Leti: ¿Maestra Delia, y usted bailó Cachimba?

Sra. Delia: Sí. Yo trabajé con el maestro Andrés Valiente en Buenaventura quien le enseñaba a los niños y nosotros bailábamos para enseñarles.

Sra. Leti: ¿Maestra, y usted recuerda cómo hasta qué tiempo se bailó Cachimba aquí en Portobelo?

Sra. Delia: Bueno...la mamá de Napoleón bailaba...esa viejita tiene años de muerta. Yo tengo aquí la ropa de Cachimba y mi nieta baila Cachimba y el hijo de Dayra, Eliseo. Yo busqué mi familia para que bailara.

Sra. Leti: Y mira que siempre han sido por años que, siempre son familias que han bailado la Cachimba.

Sra. Delia: Sí, sí, yo pongo a mis nietos a que bailen porque yo digo: *“para que no se pierda esto”*. Ahí tengo la ropa y todo y la de Diablitos espejos también. Mis nietos son los que bailan, pero ya la ropa ni les queda y me dicen: *“abuelita, ya yo no quiero bailar...”* y yo digo: *“¡Dios mío!”*

Había 23 niños bailando, 23 con mamá Ari. Un día nos entrevistaron en la entrada del pueblo, en los cañones y ella decía: *“Gracias a mí, y yo no soy de Portobelo; soy del Darién, es que no se ha perdido el Congo aquí. Porque las mujeres aquí no aspiran”* Y yo dentro de mí decía: *“Vea a esta señora...y entonces, todas las mamás se fueron a bailar con otro porque ella cobra 150 dólares”*

Yo portobeleña no soy, pero yo quiero mucho a Portobelo y mis hijos, todos, nacieron aquí. ¿Y entonces, porque yo voy a decir todas esas tonterías?

Alba: ¿Usted conoce algún lugar, espacio aquí en Portobelo que siga en pie de cuando se realizaban estos eventos?

Sra. Delia: En la sala comunal se bailó Cachimba.

Alba: Nos gustaría saber si, ¿Aparte de las canciones más conocidas como: la Carrumbanbella, Hermanito mío Quiribí, Portobelo, Portobelo; conoce otras?

Sra. Delia: Bueno, esas son las que más se escuchan y las más conocidas

Alba: ¿A qué hace referencia el término Cachimba?

Sra. Delia: La Cachimba, generalmente, es la pipa que usan.

Alba: ¿Maestra, quisiera saber si usted tiene conocimiento de más o menos para qué época fue que se empezó a bailar la Cachimba aquí en Portobelo? O sea, ¿Cuándo surgió?

Sra. Delia: Bueno...yo tengo entendido que estamos hablando de mil novecientos y tantos. Porque yo vine aquí a Portobelo...

Sra. Leti: fue en la época del 35 por allá

Sra. Delia: Sí, porque yo vine aquí a Portobelo, mi hijo más grande tiene 48 años, él nació en el 73; digamos que unos 10 años antes ya la gente no bailaba. La juventud nunca bailó, siempre eran las personas adultas

Sra. Leti: Prácticamente, como en los años 50-60, desapareció la Cachimba.

Sra. Delia: Nosotros, en la escuela de Buenaventura cada vez que salíamos a representar Buenaventura con la Cachimba; veníamos con los premios y nos íbamos para el Rufo A. Garay a las presentaciones.

Alba: Maestra, desde su perspectiva, ¿cómo podría describir la música de la Cachimba?

Sra. Delia: Bueno para mi es lo máximo. Desde el tema, el desenvolvimiento de la persona que lo canta...

Alba: En esa misma área, en lo musical, hábleme acerca de los instrumentos que usted conoce que se utilizaron para ejecutar el Tambor de Orden.

Sra. Delia: El tambor, la flauta...

Sra. Leti: Cuando Simona Bailaba, ellos usaban acordeón. Ya para este tiempo desapareció

Alba: ¿Conoció usted, que se usaban maracas?

Sra. Leti: Es que el tiempo de la maestra Delia, no es el de ese tiempo que se usaba maracas. El tiempo en el que estaban todas estas viejitas, hacían las maracas de *totumo*

Sra. Delia: Eso fue hace que, 70...80 años.

## Conclusiones

Por la falta de registros, estudios y documentación no se puede ubicar con exactitud para qué época surge el tambor de Orden Portobeleño, pero con la investigación logramos sustentar con evidencia, el por qué la música tiende a tener rasgos del baile del hombre colonizado.

El tambor de Orden en sus inicios fue una expresión cultural que estableció una diferencia social entre los negros que vivían en Portobelo, pues, era practicado por aquellos que lograron un nivel adquisitivo superior al negro común, y que con el pasar de los años esas diferencias de clases desaparecieron y pasó a ser practicadas por quienes así lo deseaban

En cuanto a la estructura de la música del Tambor de Orden, podemos observar que, de manera global; tiene una estructura sumamente evidente formada por secciones a las que nombramos:

a-Llamado o introducción, que consiste en un repique de tambores, que no contiene muchos adornos y en cuanto a la velocidad no es presuroso,

b Clímax, momento en que el tamborero expresa sus emociones intensas contra el cuero y se experimenta una mayor decoración rítmica.

c- La cachimba, que es el momento en que se nos transmite una sensación de reposo en donde los ritmos dejan de ser ornamentados y el ritmo base, ejecutado por la caja que se apodera del momento, proporciona un efecto elegante.

El Tambor de Orden Portobeleño obtuvo gran versatilidad, ya que, además de ser ejecutado con tambores y maracas llegó a ser ejecutado juntos con otros instrumentos como el violín, flauta, triángulo y el acordeón, solo en casos fortuitos para asemejar el sonido deseado.



## Recomendaciones

- Exhortar a profesores de la escuela de Música a que incentiven a sus estudiantes a realizar investigaciones sobre la música de nuestro folklore panameño, la historia de nuestras raíces culturales y la necesidad urgente de documentarlas.
- Proponer dentro del programa académico de la carrera el estudio actualizado de música con tonadas de las distintas etnias que conforman nuestro país de acuerdo con las investigaciones que se han realizado en la materia.
- Convidar a los gestores culturales, folkloristas, investigadores y maestros de las distintas áreas artísticas a que brinden interés en la promulgación y desarrollo de nuestra cultura, y que sea evidente creando propuestas y ofreciendo soluciones desde su especialidad a las problemáticas que surjan. Y así, juntos ir desarrollando bases sólidas que nos ayuden a generar sentido de pertenencia por nuestra cultura, aun en medio de tener la particularidad de ser un país en el que convergen muchas de etnias y razas.

## Bibliografía

Araúz, C., & Pizzurno, P. (1997). *El Panamá Hispano (1507-1821)*. Panamá.

Bryce-Laporte, R. S. (1967). Religión folklórica y negros antillanos en la zona del Canal de Panamá: estudio de un incidente y su contexto. *Revista Nacional de Cultura*, págs. 61-79.

Bustamante G., M. (10 de julio de 2020). *El profesor Moisés*. Obtenido de El profesor Moisés: <https://mobuga.blogspot.com/2020/07/analisis-de-la-letra-de-una-cancion.html>

Calvo, A. C. (1969). Los negros y mulatos libres en la historia social panameña. *Revista Lotería No. 164*, págs. 61-96.

Castillero, E. (1962). *La isla que se transformó en ciudad: historia de un siglo de la ciudad de Colón*. Panamá: Panamá.

Cordantonopulos, V. (2002). *Curso completo de Teoría de la Música*.

CumbieroPanama. (12 de mayo de 2020). Cachimba - Portobelo aguanta los cañonazos - Música folclórica de Panamá. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=e1EN1tZOydk>

CumbieroPanama. (27 de mayo de 2020). Cumbia de Cachimba - Hermanito mío quiribí - Rosalinda de la Espada -Música folclórica de Panamá. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=AywdBvDn3Hs>

de Candé, R. (2002). *Nuevo Diccionario de la Música (I Terminos musicales)*. Barcelona, España.

- Diccionario-musical.org. (s.f.). *Diccionario-musical.org*. Obtenido de Diccionario-musical.org: <https://diccionario-musical.org/tetico/>
- Escarreola, R. (30 de septiembre de 2019). *El Siglo*. Obtenido de El Siglo: <http://elsiglo.com.pa/panama/portobelo-viaje-peru-1599-1606-fray-diego-ocana/24140773>
- Espada, R. d. (s.f.). Lloren a Cumaná. Colón, Colón, Panamá.
- Ferrero de Luque, B. (2006). *Danzas de Portobelo*. Panamá.
- Fortune, A. (1960). Los orígenes africanos del negro panameño y su composición étnica a comienzos del siglo XVII. *Revista Lotería No. 56*, págs. 113-128.
- Fortune, A. (1961). Orígenes extra-africanos y mestizaje étnico del negro panameño a comienzos del siglo XVII. *Revista Lotería No. 43*, págs. 66-78.
- Fortune, A. (marzo de 1962). El negro en la cultura Panameña. *Revista Lotería No. 76*, págs. 26-31.
- Fortune, A. (1967). Los primeros negros en el Istmo de Panamá. *Revista Lotería No. 143*, págs. 41-64.
- Fortune, A. (1967). Los primeros negros en el Istmo de Panamá. *Revista Lotería No. 144*, págs. 56-82.
- Fortune, A. (octubre-noviembre de 1973). Presencia africana en la música panameña. *Revista Lotería No. 213*, págs. 42-52.
- GenteFolk. (12 de julio de 2021). *GenteFolk*. Obtenido de GenteFolk: <http://gentefolk.net/archivados/tambor-de-orden-portobeleno-la-cachimba/>

Katayama, R. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa: Fundamentos, métodos, estrategias y técnicas*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Sampieri H., R., Fernández C., C., & Baptista L., P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill Interamericana.

Teoría de la Música. (2 de agosto de 2008). *Teoría de la Música*. Obtenido de Teoría de la Música: <http://estudiandomusica.blogspot.com/2008/08/cuartina-y-sus-derivadas.html>

Villavicencio, L. (2018). Exploración y análisis de los aspectos y características que constituyen la variante del tamborito "La Cachimba Portobeleña". Panamá, Panamá.

Wilson, C. G. (24 de julio de 2003). *Istmo*. Obtenido de Istmo.

Zarate, M. F. (1962). *Tambor y Socavon*. Concurso Ricardo Miró.

## Links de muestras auditivas

Entrevista a Heraldo De Hoyos

- <https://drive.google.com/file/d/1rLqXCkACMFU9YQYSHegXd6HGh4a141z1/view>
- [https://drive.google.com/file/d/1g7GB6XluutrwN\\_CvdShh0AcrhVCtLk8x/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1g7GB6XluutrwN_CvdShh0AcrhVCtLk8x/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/160k\\_VUpDuxzjo311EegQi\\_vFxIcV87j7/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/160k_VUpDuxzjo311EegQi_vFxIcV87j7/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1n5xZ1yJJvIHbnxpwbBnAE25jtv9tIIGI/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1n5xZ1yJJvIHbnxpwbBnAE25jtv9tIIGI/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1fadvJcrX5CyXZdhEkkG6Bbrlyn3\\_Bm2S/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1fadvJcrX5CyXZdhEkkG6Bbrlyn3_Bm2S/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1f2Rknsf6P-DCTRcKTivWYUAJkOycJ7CA/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1f2Rknsf6P-DCTRcKTivWYUAJkOycJ7CA/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1QFUOJZcd9wScpSPnNa7Y582sGurgiFYR/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1QFUOJZcd9wScpSPnNa7Y582sGurgiFYR/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1l-T\\_cHPG37oZhS81YmdT4UN4vcKEgfsq/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1l-T_cHPG37oZhS81YmdT4UN4vcKEgfsq/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1a-IOLQQvUa8w3C3FsJcUJmPCe0sVci14/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1a-IOLQQvUa8w3C3FsJcUJmPCe0sVci14/view?usp=share_link)

## Entrevista a Jorge Montenegro

- [https://drive.google.com/file/d/1pCHyaoCmezJViI5-mbquHeoFr1EGyytQ/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1pCHyaoCmezJViI5-mbquHeoFr1EGyytQ/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1UCxfgW-iGqshN6IiUbaT6VeHdKz5YBk9/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1UCxfgW-iGqshN6IiUbaT6VeHdKz5YBk9/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1HqmVYI\\_3MIE2FtCdIRQhx0kY2\\_fj9fLB/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1HqmVYI_3MIE2FtCdIRQhx0kY2_fj9fLB/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1iFcrsCYfYKIuTN758oeKU\\_IrH\\_03rduy/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1iFcrsCYfYKIuTN758oeKU_IrH_03rduy/view?usp=share_link)

## Entrevista a Elsa Molinar

- [https://drive.google.com/file/d/1K0FPGs6VoSVjOky3LE74MV4\\_aEfwCvTw/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1K0FPGs6VoSVjOky3LE74MV4_aEfwCvTw/view?usp=share_link)
- [https://drive.google.com/file/d/1mFPUO5y8SmYKmHSo97oZch0UtNWVJ927/view?usp=share\\_link](https://drive.google.com/file/d/1mFPUO5y8SmYKmHSo97oZch0UtNWVJ927/view?usp=share_link)