

Nacionalismo versus universalismo en el periodismo musical de Roque Cordero¹

David Ernesto Vergara Murillo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0003-3225-8295>

davidevergara777@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la labor periodística y el pensamiento estético del compositor panameño Roque Cordero (1917–2008). A partir de una revisión historiográfica de sus textos publicados entre 1952 y 1978 se examina la relación entre nacionalismo y universalismo en su discurso musical. Cordero utilizó el periodismo como plataforma crítica para reflexionar sobre la función del arte, la educación y el profesionalismo en el quehacer musical panameño, para proponer que la música panameña debería ser capaz de unir identidad nacional y proyección universal. En artículos como “El folklore en la creación musical panameña” (1952) y “Contra el cutarrismo en nuestra música” (1978), reveló su rechazo al nacionalismo basado en la cita folklórica y su defensa de un arte basado en la autenticidad técnica y la transformación creativa del folklore. En textos como “Nacionalismo versus dodecafonismo” (1959) y “El público y la música viva” (1975), Cordero sostuvo que la técnica moderna —incluido el dodecafonismo— no era contraria al espíritu nacional, sino un medio para expresar con rigor y contemporaneidad la sensibilidad latinoamericana. Su periodismo musical, presenta uno de los grandes dilemas modernistas latinoamericanos de la época: la búsqueda de una síntesis entre autenticidad nacional, disciplina técnica y universalidad estética.

Palabras clave: Roque Cordero, periodismo musical, nacionalismo, universalismo, dodecafonismo.

1 Esta investigación comenzó en la disertación “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” de la Maestría en Música (Universidad Federal de Paraná, Brasil), orientada por el Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, y continúa en la tesis de Doctorado en Música (Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil), bajo la dirección de la Prof. Dra. Maria Alice Volpe.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Nationalism versus Universalism in Roque Cordero's Musical Journalism

Abstract

This article analyzes the journalistic work and aesthetic thought of Panamanian composer Roque Cordero (1917–2008). Through a historiographical review of his texts published between 1952 and 1978, it examines the relationship between nationalism and universalism in his musical discourse. Cordero used journalism as a critical platform to reflect on the role of art, education, and professionalism in Panamanian musical life, in order to propose that Panamanian music should be capable of uniting national identity with universal projection. In articles such as “El folklore en la creación musical panameña” (1952) and “Contra el cutarrismo en nuestra música” (1978), he articulated his rejection of nationalism based on folkloric citations and defends an artistic approach based on technical authenticity and the creative transformation of folklore. In texts such as “Nacionalismo versus Dodecafonismo” (1959) and “El público y la música viva” (1975), Cordero argued that modern techniques—including dodecaphonism—were not contrary to the national spirit, but rather constitute a means of expressing Latin American sensibility with rigor and contemporaneity. His musical journalism thus presents one of the central dilemmas of Latin American modernism: the search for a synthesis between national authenticity, technical discipline, and aesthetic universality.

Keywords: Roque Cordero, musical journalism, nationalism, universalism, twelve-tone music.

Roque Cordero es conocido como el compositor panameño de mayor trascendencia en el ámbito académico musical. A lo largo de su carrera como compositor se hizo acreedor de varios premios, becas y distinciones. En 1947 su *Primera Sinfonía en Mi bemol*, ganó una mención honorífica en el Concurso Reichhold, en Detroit, Estados Unidos. Dos años después, en 1949, le fue otorgada la Beca Anual Guggenheim. En 1957 su *Segunda Sinfonía* obtuvo el Premio Caro de Boesi en el II Festival de Música Latinoamericana, en Caracas, Venezuela y en 1974, su *Concierto para Violín y Orquesta*, el Premio Internacional Serge & Olga Koussevitzky. Adicionalmente, recibió títulos como la Condecoración Vasco Núñez de Balboa Panamá (1982) otorgada por el Gobierno de su país y en 1966 el de Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Hamline en Minnesota, Estados Unidos.²

2 Luis Casal, “Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas” (tesis de doctorado, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2006); Priscilla Filós, “The Piano in the works of Roque Cordero” (tesis de doctorado, Facultad de Música, Indiana University, 1974); Moisés Guevara, “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero” (tesis de maestría, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2001); David Vergara, “La Segunda Sinfonía de Roque Cordero: aspectos de índole histórico relacionados con su génesis y

En lo que respecta a la composición, tuvo la oportunidad de estudiar con el prestigioso compositor Ernst Krenek y se desempeñó como director orquestal luego de cursar con reconocidos directores de la talla de Dimitri Mitrópoulos, Stanley Chapple y Leon Barzin.³

Jorge Lowe, en su tesis “La labor educativa y creativa del Dr. Roque Cordero”, defendida en 1970,⁴ resaltó la labor del músico, no como compositor o director —actividades por las cuales fue conocido— sino más bien como docente. De este trabajo pueden colectarse una cantidad sustancial de artículos indicativos de la actuación de Roque Cordero en el periodismo musical, ya que fue entrevistado por varios periodistas de la prensa local. Él mismo escribió varios artículos en diversas revistas y periódicos nacionales e internacionales. En la tesis, Lowe menciona doce artículos escritos de la mano del propio Roque Cordero, todos en *La Estrella de Panamá* de ese país:

- “Seis puntos sobre un concurso de Música. Panamá”. 18 de diciembre de 1953.
- “Un Centro Artístico Cultural”. 15 de octubre de 1956.
- “El Concierto del Viernes”. 3 de agosto de 1959.
- “Cartas-Réplicas de Enrique J. Sosa y Prof. Leo Cardona”. 15 de agosto de 1959.
- “Mi homenaje a Dimitri Mitrópoulos”. 7 de noviembre de 1960.
- “Música para el mañana”. 15 de septiembre de 1961.
- “Por una orquesta verdaderamente profesional”. 20 de octubre de 1961.
- “Cooperé para formar una Orquesta Nacional”. 14 de noviembre de 1961.
- “Una Embajada Cultural y una Orquesta Sinfónica”. 16 de diciembre de 1961.
- “El Auditorio Municipal y la Orquesta Nacional”. 17 de diciembre de 1961.
- “Carta al Niño Panameño en el Día de Santa Cecilia”. 22 de noviembre de 1962.
- “Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música”. 18 de diciembre de 1963.

Además de los mencionados por Lowe, nuestro estudio ubicó seis artículos más, de autoría de Roque Cordero, lo que sumó en total dieciocho escritos. Esto evidencia

un enfoque analítico de sus últimos 75 compases” (tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá, 2021).

3 Casal, “Panamanian Art Music For Strings”; Filós, “The Piano in the works of Roque Cordero”; Guevara, “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero”; Vergara, “La *Segunda Sinfonía* de Roque Cordero”..

4 Jorge Lowe, “La labor educativa y creativa del Dr. Roque Cordero” (tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía, Letras y Educación, Universidad de Panamá, 1970).

que el compositor era un asiduo colaborador de *La Estrella de Panamá*, convirtiéndolo no solo en un escritor de música, sino también de crítica periodística, probablemente uno de los muy pocos o único columnista musical en aquella época en Panamá. Resulta sorprendente que, a pesar de su prolífica producción, Cordero no haya sido reconocido como un periodista musical en la literatura sobre el tema.

Este artículo busca obtener una perspectiva derivada de una revisión historiográfica de los escritos de Roque Cordero a fin de valorar su postura sobre el nacionalismo en la composición musical en el contexto de su época. Cordero no fue un periodista musical en sentido estricto, pero sí desempeñó un papel de comunicador y crítico en el ámbito musical. Sus escritos y reflexiones lo convierten en una figura relevante en el debate cultural de su tiempo, y su labor en este sentido puede ser vista como una contribución paralela a su actividad como compositor, director y educador. Por ello, aunque no puede catalogarse formalmente como periodista, ejerció funciones propias de éste, en su compromiso con la difusión, análisis y crítica de la música.

En este estudio se discuten seis artículos de Roque Cordero que no están en la lista de Lowe, que se categorizan conforme a la clasificación propuesta por Volpe,⁵ como se muestra a continuación:

- Periódicos especializados en música (1):
 - “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena*, 1959.⁶
 - “La música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies*, 1966.⁷
- Periódicos de ciencias, letras, artes, política y variedades (2):
 - “La música en Panamá”, *Revista Lotería*, nro. 75, 1962.⁸
 - “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista Universidad*, 1952.⁹
- Prensa (noticias diarias) (3):
 - “El público y la música viva”, *El Dominical de El Panamá-América*, 1975.¹⁰

5 María Alice Volpe, “A música na imprensa periódica: Metodologia e Interdisciplinaridade”, en *Periódicos & Literatura: aproximações*. Cadernos da Biblioteca Nacional, v. 19, orgs. Fernando Monteiro de Barros Júnior y Raquel França dos Santos Ferreira (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022), 121-179. La categoría (4), Colecciones periódicas de partituras musicales, es la única que no está presente en la muestra examinada.

6 Roque Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena* 13, nro. 67(1959): 28-38.

7 Roque Cordero, “La Música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies* 8, nro. 3 (1966): 411-418.

8 Roque Cordero, “La Música en Panamá”, *Revista Lotería*, nro. 75(1962): 56-61.

9 Roque Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista Universidad*, nro. 31(1952): 103-113.

10 Roque Cordero, “El Público y la Música Viva”, *El Panamá-América*, 13 de abril de 1975, 6.

– “Contra el cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*, 1978.¹¹

En cada uno de estos artículos Roque Cordero expone diversos temas. En “El Folklore en la creación musical panameña” (1952), el autor destaca la riqueza rítmica y la identidad única del folklore¹² musical panameño dentro del contexto latinoamericano. Señala que la música de su país resulta de la fusión de tres fuentes fundamentales: el legado indígena, perceptible en ciertos rasgos pentatónicos y rítmicos; el español, que aporta melodías y danzas llenas de color y energía; y el africano, con su compleja acentuación rítmica. De esta síntesis nace una música alegre, optimista y franca, exenta del tono melancólico característico del cancionero latinoamericano, con características que no se encuentran en la música de otros países de Latinoamérica.¹³

El autor considera al tamborito la manifestación más alta de la identidad musical panameña, un verdadero arte con estructura, coreografía e instrumentación propias, basada en tres tambores: caja o tambora, repicador y pujador y un canto exclusivamente femenino. Simultáneamente, Cordero denuncia la distorsión del tamborito tradicional provocada por la introducción de instrumentos foráneos y pasos de baile ajenos que, según él afirma, han adulterado su esencia y proyectado una imagen errónea en grabaciones y publicaciones extranjeras.

También denuncia la transcripción incorrecta de los ritmos del tamborito en estudios y ediciones académicas. Según el autor, muchos investigadores, influenciados por una formación europea, no han sabido captar la síncopa característica que define el ritmo auténtico panameño, lo que ha llevado a representaciones erróneas que confunden el tamborito con la habanera o la rumba. Estos “conceptos falsos”, difundidos internacionalmente, perpetúan equívocos sobre el verdadero carácter del folklore panameño.¹⁴

11 Roque Cordero, “Contra el cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*, 2 de julio de 1978, 12.

12 Si bien la forma recomendada para “folclore” es con “c”, se usará “folklore” con “k” porque así lo usó Cordero en los textos analizados. De esta manera, se evitará conflicto con los textos citados.

13 Peter Wade, en su libro “Música, raza y nación”, menciona que la música colombiana comparte una mitología similar. Describe percepciones tales como vallenatos alegres, el optimismo y euforia reflejados por los porros colombianos, y en general señala que toda la música costeña era vista como alegre y sensual. Igualmente indica que la música popular colombiana y sus características son producto de la mezcla de estas mismas tres fuentes fundamentales: lo indígena, lo africano y lo español. Peter Wade, *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia* (USA: The University of Chicago Press, 2000).

14 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 105.

Finalmente, Cordero subraya que el folklore nacional abarca otras expresiones como la mejorana, de marcada individualidad e improvisación, y formas complementarias como la cumbia, el punto y el pindín. Concluye insistiendo en la necesidad de preservar la autenticidad técnica y rítmica de estas manifestaciones, no solo como patrimonio cultural, sino como base legítima para el desarrollo de una composición artística verdaderamente panameña.

En “El público y la Música Viva”, Roque Cordero analiza la diversidad de públicos en las grandes ciudades y su relación con las distintas manifestaciones musicales, desde la ópera y la música de cámara hasta la música contemporánea y electrónica. Aunque reconoció un creciente interés en el público por la “música viva”, el autor advierte un conflicto constante entre las exigencias artísticas y los intereses económicos, resumido en la lucha entre “taquilla y arte”.

Además, sostiene que las orquestas y los intérpretes suelen preferir obras del repertorio clásico y romántico, más seguras financieramente y exentas de derechos de autor, mientras que los compositores contemporáneos son frecuentemente excluidos de los programas. Describe a un público mayoritariamente pasivo, que rechazaba lo nuevo o desconocido y buscaba obras conocidas que no requirieran esfuerzo intelectual. Del mismo modo, observó que muchos concertistas se adaptaron a ese gusto, al ofrecer programas predecibles con autores consagrados.

El compositor concluye que la industria discográfica refuerza este fenómeno, ya que la abundancia de grabaciones clásicas fomenta la escucha pasiva en el hogar y la preferencia por repertorios tradicionales, debilitando el interés por la creación del momento. De esta manera, Cordero denuncia cómo las condiciones del mercado y la comodidad del público obstaculizan el desarrollo y la apreciación de la música contemporánea.

En “La música en Panamá”, Roque Cordero ofrece una visión histórica de la vida musical panameña desde inicios del siglo XX, destacando su desarrollo intermitente y la falta de apoyo gubernamental sostenido. Señala que, pese a la posición geográfica privilegiada del país, la actividad musical dependió por décadas de artistas extranjeros y de esfuerzos aislados. La creación de la Escuela Nacional de Música (1904) y su transformación en Conservatorio Nacional (1908), bajo Narciso Garay, marcaron el inicio de la formación musical formal, aunque el cierre de la institución en 1918 interrumpió ese proceso.

Durante las décadas siguientes, las bandas cívicas mantuvieron viva la práctica musical, hasta que en 1941 el Departamento de Bellas Artes reactivó la institucionalidad con la Orquesta Sinfónica Nacional y un nuevo Conservatorio,

dirigido por Alfredo de Saint-Malo. En los años cincuenta se establecieron las Temporadas de Conciertos de Abono y la Temporada Artística de Verano, que ampliaron el acceso del público a la música sinfónica y al arte nacional.

Cordero resalta figuras como Saint-Malo y Jaime Ingram, símbolos de la proyección internacional alcanzada por músicos panameños. El texto concluye subrayando que el desarrollo musical del país ha dependido más del esfuerzo individual y del compromiso artístico que de políticas culturales estables.

En 1966, Cordero amplía el alcance de su análisis a la región centroamericana con el texto "La música en Centroamérica y Panamá". Aquí destaca la función decisiva de los Festivales de Música Latinoamericana (Caracas, 1954 y 1957) y de los Festivales Interamericanos de Música (Washington, 1958 y 1961), que visibilizaron a una nueva ola de compositores del continente, al incluir nombres de compositores no centroamericanos como Iturriaga, Escobar y De la Vega del Perú, Colombia y Cuba, respectivamente.¹⁵ No obstante, el autor advierte la notable ausencia de Centroamérica y Panamá en estos certámenes; ausencia que comenzó a disminuir a partir del Festival de Caracas de 1957 y el de Washington de 1961, donde Panamá y Guatemala figuran como los únicos representantes del istmo centroamericano.

Este punto es ampliado posteriormente "El público y la Música Viva", donde analiza críticamente la función y los resultados de los festivales de música contemporánea en el continente americano. Se cuestiona si realmente hay contribución a la música nueva en el repertorio estable de las orquestas y a su aceptación por parte del público. El crítico señala que, aunque estos festivales estimulan la creación musical y permiten el estreno de obras que de otro modo permanecerían inéditas, no existe una línea clara ni un criterio uniforme en su organización. Algunos se centran en estrenos mundiales, otros en primeras audiciones locales o continentales, y con frecuencia se mezclan estilos muy dispares, desde la música serial hasta el nacionalismo folklórico, sin una orientación estética definida ni una selección rigurosa.

Cordero observa que la falta de objetividad en la elección de las obras y la diversidad de propósitos debilitan el valor artístico de los festivales, que a menudo se convierten en simples muestras de producción regional. Si bien reconoce sus ventajas, como la posibilidad de conocer nuevas tendencias y compositores, advierte

¹⁵ Curiosamente, a pesar de mencionar compositores no centroamericanos, Cordero no cita en este párrafo al compositor brasileño Camargo Guarnieri, uno de los ganadores del Festival de Caracas de 1957. Sin embargo, al inicio de este texto (p. 411) lo cita como una de las figuras relevantes de la música latinoamericana junto a Francisco Mignone. En la página 416, incluye a Alberto Nepomuceno, como uno de los practicantes del nacionalismo brasileño.

limitaciones importantes: el público asistente es reducido, el interés decae a lo largo de los extensos programas y algunas obras, escritas para “causar impresión”, resultan más extravagantes que sustanciales.

Tras revisar los festivales celebrados, el autor concluye que un porcentaje muy pequeño de las obras estrenadas vuelve a interpretarse posteriormente, y aún menos, logran integrarse al repertorio regular de agrupaciones fuera del país de origen del compositor. Atribuye esta situación a la ausencia de mecanismos efectivos de promoción que acerquen las nuevas creaciones a directores, intérpretes y editoriales. Además, destaca la falta de presencia de figuras influyentes como directores internacionales o representantes de editoriales en estos certámenes, lo que impide que las obras trasciendan el evento. En consecuencia, la mayoría de las composiciones estrenadas terminan olvidadas o archivadas, poniéndose en evidencia la brecha entre la efervescencia creativa de los festivales y su escasa proyección en la vida musical del continente.

A lo largo de sus escritos, Cordero ofrece una reflexión sistemática sobre las condiciones desfavorables de la vida musical panameña y latinoamericana, abarcando desde la práctica profesional y la enseñanza hasta la creación artística. Su pensamiento articula una crítica constante a la falta de profesionalización, al descuido institucional y a la superficialidad de la práctica musical que, según él, obstaculizan el desarrollo de una vida musical sólida en el país.

Primero, Cordero identifica la ausencia de un verdadero profesionalismo musical como uno de las principales dificultades para el progreso del arte en Panamá. Señala que el medio ha registrado “muy poco progreso” y lo atribuye a la “falta de elevación” y de “seriedad profesional”, derivada de un ambiente donde prevalece la preocupación económica sobre la vocación artística. Propone la creación de condiciones laborales dignas que permitan al músico dedicarse plenamente a su arte, sin necesidad de recurrir a actividades paralelas que comprometan su desarrollo o su labor pedagógica.¹⁶

En el ámbito institucional, Cordero ofrece un diagnóstico crítico de la vida musical en Panamá durante la primera mitad del siglo XX. A su juicio, el país “carece de esa intensa actividad musical que caracteriza a las capitales de los países civilizados”,¹⁷ y durante mucho tiempo dependió casi exclusivamente de la visita de artistas extranjeros o compañías itinerantes de ópera y zarzuela. Reconoce el esfuerzo de iniciativas locales, que organizaron recitales y temporadas de conciertos con figuras

16 Cordero, “Contra el Cutarrismo en nuestra música”, 12.

17 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

de renombre, pero subraya que Panamá seguía sin contar con temporadas orquestales estables ni con la presencia de solistas y directores de prestigio internacional.¹⁸

Asimismo, critica la precaria situación de la Orquesta Sinfónica Nacional, sostenida por una subvención oficial insuficiente que impedía ofrecer sueldos profesionales a sus miembros. Durante más de una década, la orquesta sólo pudo actuar en conciertos esporádicos, situación que se agravó hacia 1961 con la disminución de actividades orquestales debido a políticas presupuestarias que desatendían “los valores del espíritu”.¹⁹

En su reflexión sobre la creación artística, Cordero sostiene que la técnica es una condición indispensable para alcanzar la verdad artística, pero advierte que debe emplearse con humildad y autenticidad, al servicio del contenido expresivo y no de la ostentación formal. Propone utilizar los recursos técnicos para dar valor estético a los elementos derivados del cancionero vernáculo panameño, integrando así identidad y rigor artístico en la obra contemporánea. Solo entonces, afirma, será posible “crear obras de verdadero valor artístico” y contribuir a la construcción de una patria culturalmente consciente.²⁰

Este punto sobre la creación de obras de valor y de una patria culturalmente consciente, nos conduce a un tópico presente en toda la muestra examinada: el nacionalismo y el universalismo en la composición musical. Este tema será el punto central de este artículo y se desarrollará cronológicamente para su mejor comprensión. Se revisarán los medios periodísticos seleccionados de 1952 a 1978:

1952 - “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista: Universidad*.

1959 - “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena*.

1962 - “La Música en Panamá”, *Revista Lotería*.

1966 - “La Música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies*.

1975 - “El Público y la Música Viva”, el “Dominical” de *El Panamá-América*.

1978 - “Contra el Cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*.

1952 - El folklore en la creación musical panameña

Para 1952, Cordero llevaba dos años en Panamá después de haber estudiado en el Berkshire Music Center en Tanglewood. Fue en este lugar que se dio la primera

18 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

19 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

20 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 113.

discusión sobre *nacionalismo versus dodecafonismo* en 1946. En esa ocasión, según Cordero, la mayoría de los integrantes de aquel grupo de estudio argumentaba la imposibilidad del dodecafonismo para vehiculizar “la auténtica expresión de un compositor latinoamericano”; por el contrario, defendieron el nacionalismo “con mayor o menor explotación del elemento folklórico”.²¹

Autores como Labonville y Carles y Carles señalan que en ese mismo año de 1946 el compositor alcanzó una integración plena entre su identidad como compositor y el dominio del dodecafonismo vienes en su *Sonatina para violín y piano*.²² Podría decirse que dicha discusión no fue casualidad, ya que Cordero plausiblemente no solo defendía un punto ideológico, sino más bien su propia obra e identidad creativa. Para Cordero la composición de esta obra era una demostración de la posibilidad de componer dodecafónicamente, como un latinoamericano, más específicamente panameño. Como expresaría el autor en 1987: “aunque empleo en mis obras un lenguaje internacional contemporáneo, mis composiciones reflejan las inquietudes de un hombre nacido en Panamá”.²³

No obstante, esta no fue ni la primera obra compuesta en dicho estilo, ni la primera discusión que Roque Cordero sostuvo respecto a su identidad como compositor latinoamericano y el dodecafonismo. De hecho, cuando pidió a Krenek que le enseñara el método dodecafónico, este se negó a hacerlo ya que pensaba que dicha técnica era inapropiada para la sensibilidad estética de un compositor latinoamericano.²⁴ No fue sino hasta 1944, luego de que Cordero compuso tres de sus *Ocho Miniaturas*, que Krenek accedió a enseñarle el método de los doce tonos luego de constatar la síntesis de tres danzas panameñas y las primeras ideas seriales de Cordero.²⁵

21 Roque Cordero, “Vigencia del Músico Culto”, en *América Latina en su Música*, ed. Isabel Aretz (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977), 164.

22 Marie Labonville, “Roque Cordero (1917-2008) in the United States” (Ponencia, Latin American Music Center’s Fiftieth Anniversary Conference, Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America, Bloomington, Indiana University Scholar Works, 2011): 6; María Elena Carles Rosas y Juan Abelardo Carles Rosas, colab., “Roque Cordero”, en *Protagonistas del Siglo XX Panameño*, coord. Carlos Sucre, Carlos Alberto Mendoza y Loreno Roquebert V. (Bogotá: Nomos impresores, 2015).

23 Roque Cordero, “Remembranzas”, *Página 24*, septiembre/octubre 1987.

24 En este y otros estudios realizados no se encontraron fuentes (fuera de los propios escritos de Cordero) que expusieran la postura de Krenek al respecto de la dicotomía nacionalismo/universalismo. El único texto que podría aportar información adicional sobre el vínculo Cordero/Krenek es la tesis de Maestría de Susan Stancil Engle, de 1969, titulada “A harmonic analysis and comparison of selected twelve-tone compositions of Krenek and Cordero”. Esta tesis no se encuentra digitalizada ni disponible públicamente, salvo mediante una consulta realizada presencialmente por estudiantes regulares de instituciones universitarias estadounidenses.

El germen de un “nacionalismo universal” y la crítica hacia el “nacionalismo superficial” ya venía gestándose en Cordero desde su *Capricho Interiorano*, obra señalada por el propio compositor como su primera obra de catálogo. En una entrevista, Moisés Guevara narra cómo el propio Roque Cordero señaló que esta obra era una especie de “parodia” al *Capricho Típico* de Alberto Galimany, debido a que esta composición era más bien un potpourri que un capricho.²⁶

“Un arte impregnado de ‘cutarrismo’ y de ‘chicha fuerte’”

Los sucesos previamente descritos nos ayudan a entender de dónde parten muchas de las expresiones y posturas críticas de Cordero en sus diversos artículos periodísticos. Si bien no menciona el *Capricho Típico* de Galimany en este primer texto, sí señala críticas a este tipo de composiciones valiéndose de palabras del crítico y musicólogo español Adolfo Salazar. Según esta perspectiva, el llamado a la objetividad en la apreciación del arte musical nacional plantea la necesidad de distinguir entre una creación “verdaderamente artística” y un simple ejercicio de recopilación de materiales folklóricos. No basta con reunir algunos motivos típicos y presentarlos bajo títulos atractivos como rapsodia, capricho o fantasía, para que una obra pueda considerarse representativa del arte nacional. Según Cordero, este tipo de nacionalismo superficial, basado únicamente en el uso literal de melodías locales y su acompañamiento con una armonización más o menos elaborada constituye una labor demasiado modesta como para conferirle a quien la realiza el título de compositor en sentido pleno.²⁷

Cordero continúa explicando que tales prácticas suelen limitarse a unir fragmentos temáticos sin cohesión formal, conformando suites que ni siquiera alcanzan el significado histórico del término, puesto que en su origen cada pieza de una suite respondía a un tipo de forma cerrada y se combinaba cuidadosamente con las demás. En consecuencia, de acuerdo con Salazar, Cordero propone que a este tipo de obras les correspondería mejor el nombre de rapsodias, aunque advierte que incluso una rapsodia exige cierto grado de arte compositivo, como lo demuestran las

25 Marie Labonville, “Roque Cordero (1917-2008) in the United States.” De acuerdo con Labonville, en 1944 Roque compuso el *Pasillo*, la *Danzonette* y la *Mejorana*; completó el resto de las miniaturas en los años subsiguientes hasta su estreno en 1948.

26 David Vergara, “Roque Cordero: A Recepção da *Segunda Sinfonia* e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” (tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2024), 178.

27 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 109.

de Liszt o Bartók, en las que el tratamiento temático y estructural alcanza niveles eminentes. Concordando con el musicólogo, sugiere que el término *potpurri* sería quizás más apropiado para designar esas composiciones construidas a partir de la yuxtaposición de motivos locales, subrayando que, aun en ese caso, se requiere de un compositor con cualidades no menores para dotarlas de gracia e interés artístico.²⁸

Refiriéndose al arte panameño, Cordero afirma:

Es necesario encontrar la esencia de nuestra nacionalidad en las notas de nuestros cantos típicos para con ello crear un arte personal que, por ser personal, ha de ser panameño sin tener que usar el tambor de la alegría o la camisa de rayas, así como no perderemos nuestra condición de panameño por no usar cutarra y sombrero pintado.²⁹

Es en este artículo, basado en la analogía del traje típico panameño (cutarra y sombrero pintado),³⁰ que Cordero acuña el término *cutarrismo* como una metáfora crítica para describir esta tendencia en la creación musical panameña. Este concepto alude al uso excesivo, desordenado o literal de elementos folklóricos, los llamados “elementos criollos” sin la debida elaboración artística ni proyección universal. Para el compositor, el *cutarrismo* representa un arte regionalista, carente de trascendencia, que se complace en la imitación o reproducción de motivos típicos sin transformarlos en verdaderas obras de arte.

Para Cordero, Panamá tiene:

un arte impregnado de “cutarrismo” y de “chicha fuerte”,³¹ pero no un arte de trascendencia universal; y sólo cuando el arte ha pasado ese estado de lo local para transformarse en un arte con fuerte raigambre nativa, pero con un mensaje espiritual que hable al universo, sólo entonces podemos decir que hemos obtenido un arte nacional, sin ser “nacionalista” en el sentido estrecho del vocablo.³²

Además, Cordero cita el planteamiento del maestro chileno Pedro Humberto Allende, quien sostenía que al estilizar la música folclórica no debe buscarse la

28 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 109.

29 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 110.

30 Narciso Garay describe a la cutarra como una sandalia o alpargata hecha de cuero de res. Esto junto al sombrero pintado constituyen parte de la vestimenta folklórica. Narciso Garay, *Tradiciones y Cantares de Panamá* (Bruselas: Presses de L’expansion belge, 1930), 62.

31 La chicha fuerte es una bebida panameña proveniente de los pueblos indígenas Gunas y Ngäbes. Esta bebida es a base de maíz germinado, al que se le coloca miel y se deja fermentar. Phillip Young, *NGAWBE. Tradition and Change among the Western Guaymi of Panama* (The Board of Trustees of the University of Illinois, Estados Unidos, 1971), pp.

32 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña.”, 111.

imitación literal de la creación popular, sino la recreación de su espíritu mediante una armonización atractiva dentro de las formas musicales europeas ya establecidas. Sin embargo, Cordero discrepa parcialmente con esta visión, al considerar que encasillar el contenido del folklore en moldes formales heredados del arte clásico o romántico europeo, resulta inadecuado y absurdo. Para él, el verdadero creador debe permitir que el material sonoro encuentre su propia forma natural, acorde con su esencia cultural y expresiva. Aun así, coincide con Allende en que la autenticidad artística no proviene de la copia, sino de la capacidad de recrear el espíritu vivo del folklore en una obra original y sincera. Manifiesta que así, un compositor puede componer un tamborito con todo el sabor nativo, sin tener que citar el *Tambor de la Alegría*.³³

Cada compositor en esta circunstancia puede responder con el maestro brasilero Heitor Villalobos al preguntársele qué es el folklore: “el folklor soy yo”; ya que, si uno siente el llamado de la tierra, si uno vive las emociones de la patria, si uno lleva en la sangre el ritmo y la expresión de nuestra música nativa, no hay razón para que no creemos música con todo el sabor de la tradición popular.³⁴

1959 - Nacionalismo versus Dodecafonismo

“Cuando Cordero llegó a Caracas, entró en medio de una acalorada polémica entre los partidarios del nacionalismo musical y los seguidores del dodecafonismo (estos últimos en clara minoría).”³⁵ En el Festival de Caracas de 1957, Roque Cordero ganó el Premio Caro de Boesi por su *Segunda Sinfonía*, una hazaña acompañada de debates estéticos e ideológicos entre nacionalistas y defensores de la música dodecafónica. Como observa Chase (1958), el ambiente era de intensa controversia, alimentada por la prensa local, que amplificó las diferencias entre los participantes.³⁶

Miguel Astor (2008) describe un ejemplo de esta tensión al relatar el episodio en el que el compositor Camargo Guarnieri fue cuestionado por la prensa sobre la diferencia entre el nacionalismo y la música dodecafónica. Guarnieri respondió provocativamente, afirmando que el primero es un movimiento de quienes nacieron

33 Es interesante que, en la tesis “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” de Vergara (2024), se hizo el hallazgo de que el tamborito utilizado en la *Segunda Sinfonía* fue inspirado por el ritmo de la melodía del *Tambor de la Alegría*.

34 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña.”, 111.

35 Gilbert Chase, “Composed by Cordero”, *Inter-American Music Bulletin* 7, septiembre 1958, 4.

36 Chase, “Composed by Cordero”, 4.

músicos y desean morir como tales, mientras que el segundo pertenece a quienes no nacieron músicos, pero aspiran a serlo.³⁷

En este contexto de oposición entre el nacionalismo musical, entendido como expresión espontánea, vital y orgánica, y la música dodecafónica, a menudo percibida como racional, fría y mecánica, Cordero defendió la legitimidad intelectual de la música dodecafónica, argumentando que todo arte debe tener una base racional y estructurada.³⁸

Una de las críticas a la obra y a la postura estética de Roque Cordero durante el Festival de Caracas de 1957 fue la del compositor y crítico cubano Edgardo Martín, quien expresó la opinión predominante entre los participantes. Martín cuestionó la pertinencia y legitimidad de la adopción de la técnica dodecafónica por parte de compositores latinoamericanos, reflexionando sobre la lógica, la conveniencia y la validez artística de esta práctica en el contexto de América.³⁹

Según Cordero, estas observaciones reflejaban el malestar generalizado del evento hacia la música dodecafónica, algo que también había señalado Chase. El triunfo de la *Segunda Sinfonía* en el contexto del Festival de Caracas del 57 provocó acalorados debates, especialmente en torno al uso de técnicas de composición modernas y la valorización de las expresiones folclóricas y populares latinoamericanas. Según Cordero, estas discusiones pusieron de relieve la tensión entre tradición y modernidad y despertaron un profundo malestar entre los compositores presentes.⁴⁰

“La amenaza del dodecafonismo”

En el marco de los eventos acaecidos, Cordero respondió:

¿Hasta dónde será lógico, conveniente y saludable (artísticamente hablando) que los compositores de América compongan de esa manera?” En mi opinión, la pregunta es innecesaria. ¿Acaso debe considerarse ilógico el hecho de que el hombre de hoy se exprese en el lenguaje de su época? ¿Acaso no resulta lógico y saludable que, al desdoblarse la segunda mitad del Siglo XX, el hombre se aproveche de todas las conquistas técnicas, científicas y sociales de los últimos años? ¿Por qué ha de censurarse al compositor que en la época actual exprese su pensamiento musical aprovechando las conquistas técnicas de las últimas décadas? ¿O es que el único

37 Miguel Astor, “Los ojoS de Sojo: El Conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)” (tesis de doctorado, Universidad Central de Venezuela, 2008), 20.

38 Astor, “Los ojoS de Sojo”, 20.

39 Vergara, “Roque Cordero: A recepção da *Segunda Sinfonia*”, 77.

40 Vergara, “Roque Cordero: A recepção da *Segunda Sinfonia*”, 77.

modo de componer música al alcance de todos es utilizar fragmentos típicos de fácil identificación por parte del auditorio? ¿Por qué menospreciar la facultad de apreciación del oyente?⁴¹

Es en este contexto que se escribe el artículo titulado “Nacionalismo versus Dodecafonismo” en el cual Cordero redacta una reflexión sobre las discusiones que acontecieron durante tres semanas en el festival.⁴²

De acuerdo con Cordero, en la discusión de dicho festival participaron quienes aceptaban su simpatía por el dodecafonismo, junto a otros que admitían, como avergonzados, haber utilizado la técnica serialista. Los nacionalistas creían firmemente que solo partiendo de las raíces autóctonas del folklore podían componer como nacionalistas y, además, estaban los que sostenían que sin importar el cómo, cuándo y dónde, si tiene o no elementos folklóricos o los procedimientos a utilizarse, lo que importaba era lograr una “obra artística con alcance universal”.⁴³

Al inicio de este artículo, Cordero deja clara la falsa dicotomía establecida en el planteamiento del problema, ya que nacionalismo y dodecafonismo no son, para él, mutuamente excluyentes. El compositor procede a explicar cómo el dodecafonismo no es más que un recurso para lograr un objetivo, un medio para llegar a un fin, el cual debe ser la expresión de una idea; mientras que el nacionalismo, tal como lo practican en este continente, no es más que una “etiqueta aduanera” que indica el país de procedencia de la composición, valiéndose del término “música de tarjeta postal”.⁴⁴

Continúa explicando, que el afán de componer “a lo típico” es únicamente para obtener la “credencial histórica” de ser llamado “compositor nacional”. Esto, en contraste con Beethoven con sus *Cuartetos Rusos*, Mendelssohn con su *Sinfonía Italiana* o Rimsky Korsakoff con su *Capricho Español*, los cuales no buscaron la cita folklórica para dar carta de su ciudadanía, sino que se expresaron de una forma personal. Esto se debía a que todos estos autores estaban “completamente

41 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 28.

42 Este artículo fue publicado en tres ocasiones seguidas. La primera versión fue escrita apenas seis meses después del festival de 1957, en *La Estrella de Panamá* (prensa panameña). La segunda edición fue publicada en marzo de 1958 en la *Revista Lotería* (periódico de variedades) y la última en enero de 1959 en la *Revista Musical Chilena* (periódico especializado en música). Esta es la edición utilizada para este artículo.

43 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 29.

44 El término “música de tarjeta postal” aparece en un texto impreso en el programa de mano del estreno de *Janitzio*, el 8 de diciembre de 1933, con el compositor Silvestre Revueltas dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México (OSM). Roberto Kolb Neuhaus, “*Janitzio*, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”, en *Colección Bitácora de Retórica*, vol. XXIII (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s.f.), 9.

compenetrados con el carácter universal del arte” buscando un carácter “exótico” en motivos populares fuera de sus propias tierras.

Según Cordero, esta búsqueda de la permanencia de la “verdadera obra de arte” a través de un lenguaje personal y a la vez universal produjo una reacción nacionalista contraria:

Como reacción a este internacionalismo,⁴⁵ surge en algunos compositores europeos ... el deseo de crear un arte de fácil identificación dentro de los límites geográficos de cada país. Alimentada por este credo nacionalista nace la escuela rusa, la de mayor importancia del siglo pasado, [...] para anular la hegemonía operática italiana en los círculos artísticos en la tierra de los Zares.⁴⁶

Pese a la buena intención de algunos compositores de Latinoamérica de colocar nombres llamativos indígenas o aludiendo a lo local, para así dar un color nativo a sus creaciones, estos compositores solo llevan el latinoamericanismo en su componente literario, pues en la parte musical hablan el mismo lenguaje europeo. Otros, según Cordero, seducidos por la aprobación instantánea del público, intentaron “conquistar el mundo” mixturando los diferentes aires típicos de sus respectivos países, agregando así la nacionalidad a sus sinfonías, fantasías, rapsodias, etc.⁴⁷

Algunos compositores reconocieron sus limitaciones técnicas y buscaron perfeccionamiento en Europa. Hubo quienes se distanciaron de sus raíces nacionales al adoptar plenamente los modelos estéticos europeos, adquiriendo el dominio técnico, pero sin perder de vista su patria. Con estos últimos, el movimiento nacionalista adquirió una nueva orientación que impulsó el estudio del folklore propio como fuente de inspiración artística, buscando integrar sus rasgos más representativos dentro de un lenguaje musical elaborado. Este proceso, conocido como “estilización del folklore”, marcó un avance significativo hacia la madurez del nacionalismo musical en Latinoamérica. Pese a este progreso, la producción resultante aún no tenía un alcance universal.⁴⁸

Para Cordero esto resulta de no haber comprendido que, aunque las fronteras separan a los pueblos, existe un elemento común que los une: el ser humano y su espíritu. Por encima de las diferencias lingüísticas o culturales, el arte encuentra su sentido en esa comunión espiritual que vincula a todos los hombres. El creador que pierde de vista esta dimensión universal condena su obra a la esterilidad estética,

45 A través del análisis de los textos de Cordero, puede inferirse que el compositor usaba los términos “universalismo” e “internacionalismo” de manera intercambiable.

46 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

47 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

48 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

generando un arte sin proyección ni permanencia. Así mismo, aquel que compone exclusivamente para el público local, limitado al disfrute inmediato de su propio folklore, produce una expresión artística circunscrita y efímera, carente de trascendencia en el tiempo.

Pero, entiéndase bien, yo no estoy combatiendo el nacionalismo musical

Para Roque Cordero en la creación artística, existen dos factores esenciales. El primero surge del entorno y de la identidad cultural que conforma nuestra personalidad (lo nacional); el segundo, representa el espíritu universal que une a todos los hombres (lo universal). De la armoniosa síntesis entre ambos factores nace “la verdadera obra de arte”: aquella que, sin renunciar a su raíz nacional, logra trascender las fronteras geográficas y emocionales para alcanzar un sentido humano universal. Solo mediante una inmersión profunda en el folklore propio, filtrado a través de la individualidad creadora, puede emerger una expresión musical que comunique lo nacional sin caer en lo localista. En este equilibrio ejemplar se encuentra la obra de Béla Bartók, paradigma de cómo integrar lo autóctono en una concepción artística de alcance verdaderamente universal.⁴⁹

La creación de un arte nacional con proyección universal no requiere el empleo del dodecafonismo ni de una técnica específica. En acuerdo con Cordero, la verdadera responsabilidad del compositor (sea o no nacionalista) radica en poseer un dominio técnico sólido que le permita expresar con rigor y autenticidad artística su propio pensamiento musical. Esta honestidad creativa implica hacerlo en el lenguaje de su tiempo, evitando anacronismos estilísticos. En consecuencia, resulta injustificable que, en pleno siglo XX, un creador continúe componiendo con los manierismos del clasicismo o del romanticismo, ignorando los avances técnicos y estéticos que la música ha alcanzado en las últimas décadas.⁵⁰

Es comprensible que el oyente habitual, aquel que asiste a conciertos por placer estético pero que carece de formación técnica, manifieste resistencia ante obras que utilizan procedimientos musicales complejos. Para muchos, la música constituye un refugio placentero y de descanso que no debería exigir un esfuerzo intelectual profundo. En consecuencia, cualquier pieza que perturbe su zona de confort auditiva es recibida con reticencia. Este oyente se siente incómodo ante lo desconocido, aun cuando se trate de repertorio histórico, ya que la escucha activa interrumpe su

49 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

50 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

habitual reposo mental. Si a esto se suma un lenguaje ajeno a sus preferencias, la reacción tiende a ser negativa.

El crítico señala que este público, generalmente pasivo, pero ocasionalmente hostil, busca en la música entretenimiento y no placer estético ni reflexión intelectual. También afirma que, si bien esta actitud puede disculparse en el oyente común, resulta inadmisibles en el músico contemporáneo (y especialmente en el compositor) que, viviendo en la segunda mitad del siglo XX, confiese con orgullo su desconocimiento de la técnica dodecafónica. Tal ignorancia deliberada, además de anacrónica, revela una postura retrógrada comparable a la de quienes, casi un siglo antes, denunciaron la libertad armónica de *Tristán e Isolda* como “el fin del arte musical”.

Si el oyente adopta una actitud activa y escucha las obras dodecafónicas con mente abierta y con el deseo sincero de comprender la creación musical de su tiempo, descubrirá que, aunque este lenguaje pueda resultar complejo en las primeras audiciones, no es en absoluto incomprensible, siempre que se trate de “buena música”. Este principio, en realidad, se aplica a toda manifestación sonora, sea tonal, atonal o de cualquier otro tipo, pues el primer deber de toda obra artística es precisamente ser “buena música”.

Cordero concluye afirmando que no existe razón para entablar una polémica entre el nacionalismo y el dodecafonismo. Es posible crear un arte nacional que se exprese en el lenguaje de nuestro tiempo sin que ello implique necesariamente el uso del dodecafonismo; asimismo, puede emplearse la técnica de los doce tonos para concebir una obra plenamente personal que, siendo una manifestación sincera de una personalidad artística definida, lleve implícito el sello de lo nacional sin perder por ello su proyección universal.

1962/1966 - “La Música en Panamá” / “La Música en Centroamérica y Panamá”

Cordero en “La Música en Panamá” relata cómo luego de un período de auge musical, para 1961, la situación musical de Panamá había decaído considerablemente. En 1955, el Departamento de Bellas Artes creó la primera Temporada de Conciertos de Abono, con presentaciones mensuales de mayo a octubre que incluyeron músicos locales y algunos invitados extranjeros. Gracias al patrocinio privado, las dos primeras temporadas fueron radiodifundidas, llevando la música sinfónica a miles de hogares y favoreciendo el desarrollo cultural del país, aunque luego esta práctica se abandonó.⁵¹

En marzo de 1956, el Departamento de Bellas Artes presentó en el Estadio

51 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

Olímpico un espectáculo gratuito con la Orquesta Nacional y la Escuela Nacional de Danzas, cuyo éxito originó la Temporada Artística de Verano desde 1957, incorporando conciertos, ballet, ópera, teatro y folklore. Estas temporadas reunían hasta cien mil espectadores anuales y luego se extendieron al interior del país.⁵²

Sin embargo, al concluir el año 1961, el panorama musical de Panamá mostraba un signo de preocupación. Una política presupuestaria indiferente a la cultura había provocado una notable disminución de las actividades orquestales. En consecuencia, fuera de las Temporadas Artísticas de Verano, no podían considerarse verdaderas temporadas de la Orquesta Nacional, pues sus presentaciones se habían reducido a unos pocos conciertos ofrecidos de manera esporádica.⁵³

En 1964, Cordero dejó la dirección del Instituto Nacional de Música (INAM) para asumir la batuta de la Orquesta Nacional, enfrentando serias dificultades debido a la falta de apoyo económico. En agosto de 1965 publicó una carta abierta dirigida al presidente de la República y al ministro de educación, en la que solicitaba respaldo estatal para convertir a la Orquesta Nacional en una de nivel mundial. Ante la escasa y extemporánea respuesta, Cordero aceptó la subdirección del Centro Latinoamericano de Música y una cátedra de Composición en la Universidad de Indiana, Estados Unidos.⁵⁴

Es en el marco de estas circunstancias cuando Cordero escribió “La Música en Panamá”, publicado en 1962 en ese país y “La Música en Centroamérica y Panamá” en 1966, en Estados Unidos. Se estima que el segundo artículo no es más que una expansión del primero e incluye algunos asuntos previamente explorados, por lo cual ambos textos se analizan en la misma sección. En los dos escritos menciona a los compositores destacados del acontecer nacional y aborda el tema de la creación musical en Panamá, con una ampliación en el segundo artículo, a tópicos referentes a la composición folklórica y la académica en Centroamérica.

La Música en Panamá

En “La Música en Panamá” de 1962, el escritor panameño explora diversos eventos acaecidos en la república durante el siglo XX y también nombra a los intérpretes más importantes de la época. La ausencia de una orquesta sinfónica durante las primeras cuatro décadas de la centuria y una vida musical precaria sostenida únicamente por actuaciones esporádicas de artistas en tránsito no

52 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

53 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

54 Vergara, “La Segunda Sinfonía de Roque Cordero”, 17.

favorecieron el desarrollo de la creación orquestal. La producción musical por aquel entonces se centró casi exclusivamente en la música popular, con algunos intentos aislados de composición “seria” destinadas a las bandas locales. Entre los autores más prolíficos de este repertorio destacaba Alberto Galimany, autor del *Capricho Típico*, obra que cita danzas tradicionales panameñas tomadas del libro *Tradiciones y Cantares de Panamá* de Narciso Garay. En una línea similar, pero orientada hacia la orquesta, Gonzalo Brenes Candanedo, mantenía un fuerte vínculo con el folklore nacional al componer obras como el *Concierto Montuno para Violín y Orquesta* y la *Farsa Infantil*.

Narciso Garay, creó obras como una *Sonata para violín y piano*, un *Cuarteto de cuerdas*, una *Sonata fantasía para piano* y varios valeses orquestales. Pedro Rebolledo compuso principalmente obras para banda; y Eduardo Charpentier, padre e hijo, música tradicional panameña. Finalmente, en lenguaje moderno se encuentran las obras de Herbert de Castro, quien se destacó en el campo de la música de cámara.

La música en Centroamérica

Aunque en Centroamérica y Panamá no se hallen compositores de la proyección internacional ni de la influencia artística de figuras como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos o Alberto Ginastera, no puede ignorarse que en esta región han existido músicos dedicados con sinceridad a plasmar su pensamiento creativo en partituras, con el propósito de contribuir al desarrollo cultural y artístico de sus países.

El principal desafío del compositor centroamericano ha sido construir una identidad musical independiente de Europa sin caer en la vía fácil de la explotación superficial del folklore.⁵⁵ Muchos intentaron lograrlo mediante citas directas de melodías tradicionales o recurriendo a lo que se denominó, “folklore estilizado”: la música campesina revestida con un lenguaje académico. Esta tendencia nacionalista, que en Europa ya se encontraba en declive cuando llegó al continente americano, llenó los catálogos de compositores de títulos pintorescos, buscando establecer un carácter “americanista” o “indigenista” desde el nombre mismo de la obra.

Los primeros intentos de construir un arte nacionalista a partir de citas folklóricas directas no tuvieron continuidad inmediata en las generaciones posteriores. Algunos adoptaron los postulados estéticos del chileno Pedro Humberto Allende, centrada en la “estilización del folklore”; otros siguieron el ejemplo del colombiano Guillermo Uribe

55 En este texto, Cordero hace un recorrido musical por toda Centroamérica y sus compositores. El artículo presente menciona solo algunos de ellos.

Holguín, quien integró en su obra sus numerosos “trozos en el sentimiento popular”; y muchos se inspiraron en el brasileño Heitor Villa-Lobos, defensor de un nacionalismo más orgánico, basado no en la cita literal de melodías tradicionales, sino en la creación de temas originales impregnados del espíritu popular, fruto de un estudio profundo de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de su entorno cultural.

Cordero describe que, en Nicaragua, surgió Luis A. Delgadillo con una visión más amplia y humanista, orientada hacia un “americanismo musical”, entendido como la expresión auténtica del hombre del hemisferio, y como una búsqueda de unidad espiritual entre los pueblos de América. No obstante, dado que su extensa producción se encuentra escrita en un estilo enteramente convencional y abundante en citas folklóricas de los distintos países que él visitó, dicha obra no tuvo impacto en el estímulo de la creación musical, ni en su país ni en el extranjero.

Según Cordero, pese al carácter limitado y tardío del ultranacionalismo centroamericano de la primera mitad del siglo XX, es importante reconocer que en distintos países del istmo surgieron figuras aisladas que lograron superar aquella etapa inicial de dependencia folklórica, orientando su labor creativa hacia horizontes estéticos más amplios y universales. Las obras producidas en este período comparten un rasgo común: su valor artístico es predominantemente local y efímero, incluso si se extiende el concepto de lo local a toda la región centroamericana y Panamá. Cordero añade que, aunque cada país posea bailes y expresiones folklóricas propias, la fusión de los elementos español, indígena y africano generó una similitud rítmica y melódica que unificó la identidad musical de Centroamérica.

Algunos compositores centroamericanos, formados en Europa, reaccionaron contra esta tendencia nacionalista basada en la explotación del folklore y se inclinaron hacia un lenguaje plenamente europeo, acorde con su formación académica. Entre ellos destaca el panameño Narciso Garay, cuyas obras reflejan una educación profundamente francesa, sin recurrir a elementos vernáculos, pese a su reconocida labor de recopilación folklórica.

Otra figura relevante en este proceso de renovación es el guatemalteco José Castañeda, compositor, director de orquesta y teórico musical, quien además de su producción artística se dedicó a la reflexión sobre el ritmo y desarrolló un sistema propio de notación, consolidando así una de las contribuciones más originales al pensamiento musical centroamericano de su tiempo.

Cordero concluye que es imprescindible que el músico centroamericano, y en general, el compositor latinoamericano, emprenda una revisión profunda de los principios estéticos que orientan su labor creadora, buscando una dirección

coherente con su tiempo que le permita alcanzar una expresión artística de verdadero valor. La imitación de los procedimientos técnicos o del lenguaje de compositores europeos como Shostakovich, Orff o Weber no conducirá al desarrollo de una identidad musical auténtica ni al logro de una estatura artística propia.

El compositor americano se halla ante una encrucijada: algunos vuelven la mirada hacia la tierra natal, extrayendo de ella los motivos de sus obras en busca de una aceptación inmediata de un público familiarizado con los temas folklóricos; otros, rompen bruscamente con ese vínculo e intentan situarse junto a las figuras contemporáneas de Europa, adoptando procedimientos y soluciones ajenas a la sensibilidad del hombre americano.

Para Cordero, afortunadamente, muchos creadores del continente han adquirido ya una conciencia clara de los desafíos que enfrenta el compositor hispanoamericano y de la necesidad de forjar una voz propia que exprese, con autenticidad, la realidad espiritual de este lado del Atlántico. De esa madurez estética y de esa búsqueda personal habrá de surgir un arte vigoroso, seguro de sí mismo y plenamente confiado en el futuro del compositor de América.

1975 - "El Público y La Música Viva"

En este texto analiza la relación entre el público, los intérpretes y la creación musical contemporánea. Principalmente señala el conflicto entre arte y mercado, la pasividad del oyente que prefiere repertorios clásicos y conocidos, las lógicas económicas de la industria discográfica que perpetúan ese gusto y limitan así la difusión y valoración de la música nueva. Aquí Cordero señala otro de los grandes males de los conciertos actuales en América y es, la actitud del propio compositor. Según Cordero, ciertos "seudo-compositores", que carecen del dominio técnico que exige el oficio, recurren a lo extravagante o excesivamente rebuscado, y se amparan bajo la etiqueta de "modernos". Otros, aun poseyendo una técnica más sólida, carecen de contenido expresivo y producen numerosas "obras triviales (y cuando no, terribles)" que difícilmente invitan a una segunda audición. La proliferación de este tipo de creadores en América ha tenido un efecto negativo en la recepción de la música contemporánea por parte del público habitual de las salas de concierto.

También señala que el panorama musical que se ofrece puede resultar fácilmente confuso cuando las obras se conciben con la intención de "lucirse en un festival", recurriendo a lo extravagante o excesivamente complejo para captar la atención de los colegas interesados más en el diseño geométrico de la partitura que en su

contenido artístico. Este tipo de actitud, especialmente cuando tales composiciones se agrupan en programas especiales dentro de los festivales, provoca una pérdida de interés hacia otras obras del mismo género que podrían poseer un auténtico valor artístico.

El escritor señala que aun habiendo superado la etapa de la música de carácter folklórico y contando con compositores como Alberto Ginastera en Argentina, Aurelio de la Vega en Cuba y otros creadores —cuyas obras pueden incluirse con dignidad en cualquier programa sinfónico o de cámara tanto en América como en Europa—, y aun con la incorporación de uno o dos programas dedicados a la música electrónica o experimental, persiste la programación de obras con un marcado nacionalismo tardío, saturadas de citas folklóricas.

1978 - “Contra el Cutarrismo en nuestra Música”

A treinta y seis años de haber escrito “El Folklore en la creación musical panameña”, Cordero continúa señalando “el exceso de *cutarrismo*” como el mayor defecto de la música panameña de aquel entonces. El compositor reitera que la creación musical debe realizarse con un profundo sentido del arte y una búsqueda constante de perfección, con el propósito de producir obras de valor permanente y no éxitos pasajeros. En este ensayo, el compositor denuncia la falta de profesionalismo que, a su juicio, predominaba en el ámbito musical panameño, dominado por un *cutarrismo* que limitaba la proyección universal del arte. Para Cordero, la música debía elevarse por encima de lo folklórico sin renegar de sus raíces, expresando el sentimiento nacional con altura y autenticidad, pero evitando el uso superficial del folklore como simple recurso decorativo. El nacionalismo musical, afirmaba, debía inspirar a la creación, no a la imitación. Como ejemplo de esa síntesis entre identidad y arte, mencionaba su *Capricho Interiorano*, basado en el ritmo de la mejorana, pero sin citarla literalmente. Su ideal artístico, inseparable de su orgullo por lo panameño, consistía en exaltar el espíritu nacional a través de obras que, por su profundidad y universalidad, trasciendan el ámbito local.

Roque Cordero y la construcción del discurso musical moderno en Panamá: entre el universalismo estético y el esencialismo nacional

La figura de Roque Cordero trasciende su papel como compositor y educador; constituye, además, un ejemplo singular de periodismo musical comprometido con

la construcción cultural de la nación panameña. Desde sus artículos y conferencias, Cordero desarrolló un discurso reflexivo sobre la identidad musical del país, articulando una visión modernizadora donde el arte debía servir simultáneamente a la patria y al espíritu universal del hombre. Su escritura, buscaba generar la conciencia artística tanto del público como de los propios músicos, insistiendo en la necesidad de estudios formales, disciplina técnica y rigor académico como condiciones indispensables para la consolidación de una música nacional “seria”.

Cordero utilizó el medio periodístico como tribuna crítica y formativa, denunció las deficiencias estructurales de la educación musical panameña y la falta de profesionalismo en la práctica artística. Su labor no se limitó a la divulgación, sino que buscó instituir un horizonte de legitimidad estética donde la música académica (más aun la compuesta dentro de las estéticas vanguardistas internacionales del siglo XX) se entendiera como vehículo de progreso cultural y símbolo de identidad nacional. En ese sentido, el periodismo de Cordero se inscribe dentro de un proyecto de modernización cultural, propio de la América Latina de mediados del siglo XX.

Uno de los conceptos más emblemáticos de su discurso fue el de *cutarrismo*, metáfora con la que designó el conformismo artístico y el uso superficial del folklore con fines populistas. Con esta noción, Cordero articuló una crítica cultural al denunciar la tendencia a confundir nacionalismo con un repertorio de clichés pintorescos. Frente a ello, propuso una ética de la creación musical basada en la autenticidad, la técnica y la universalidad. Para él, el verdadero nacionalismo no consistía en copiar melodías populares, sino en transformar el espíritu del folklore mediante el dominio técnico y la sensibilidad creadora.

Aunque esta visión en su contexto histórico representó una aspiración legítima de profesionalización, resulta problemática y en algunos puntos parece caer en aporías. En los artículos de Cordero, la expresión “música seria” se utiliza casi exclusivamente para designar las prácticas académico-europeas, mientras que las tradiciones locales o populares aparecen subordinadas al paradigma académico. Aunque reconoce el valor de la oralidad, la danza y la ritualidad, su propuesta tiende a “academizar” y “estandarizar” el folklore, al establecer normas y reglas de cómo debe tocarse o no, la música folclórica y qué instrumento debe o no debe ser incluido en dichas músicas.⁵⁶

56 “...bajo el influjo de la música importada hemos introducido –delito que desgraciadamente no sanciona ley alguna– flautas y violines, contrabajos y maracas en el acompañamiento del tamborito. y como si esto no fuera suficiente, se han introducido en el baile pasos completamente ajenos a nuestra danza típica...”. Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 105.

Cordero plantea una jerarquía estética donde lo regional aparece como etapa inferior que debe ser superada en dirección a un numen universal entendido como perfección. En consecuencia, Cordero reitera el modelo eurocéntrico del progreso artístico: el arte verdaderamente “universal” sería aquel que adopta las estéticas neoclásicas, seriales o modernistas europeas.

En el pensamiento de Cordero, la “verdadera obra de arte” es aquella que trasciende las fronteras nacionales hacia un plano universal. Esta noción de trascendencia introduce una jerarquía donde lo local se concibe como incompleto o inmaduro. A la vez, el compositor aparece como mediador superior entre el pueblo (fuente de lo nacional) y la humanidad (destino universal). Solo él, mediante su “individualidad creadora”, puede convertir el material popular en arte elevado. Esto refuerza una estructura de legitimación cultural donde la comunidad popular es fuente de inspiración, pero no de conocimiento.

Cordero, a su vez, ve el uso de lenguajes modernos —como el dodecafonismo o el serialismo— como mecanismos para “elevar” la música panameña al nivel de la gran tradición universal. Él insiste en la necesidad de preservar una “esencia nacional” reconocible en la obra y parece sugerir un modelo híbrido pero jerárquico, donde lo autóctono se subordina a la gramática europea.

De forma similar a lo ocurrido en otros países, esta idea de Roque Cordero se hace eco de una tesis nacionalista vinculada con la hipótesis decimonónica del *Volksgeist*, señalada por Volpe (2001) en el caso brasileño y que también se aplica al caso panameño,⁵⁷ que sustenta que el espíritu nacional se manifiesta en un nivel elemental a través de la música popular y alcanza su desarrollo más pleno en las formas artísticas académicas.⁵⁸ Autores como Julien Tiersot en Francia y Guilherme de Melo en Brasil, hablan de la música popular como el sustrato sobre el cual todas las capas la música desde los inicios de los tiempos hasta el presente están cimentadas.⁵⁹ Inclusive la selección y descripción sobre la música “universal” y “trascendente” que hace Cordero de la música en Centroamérica, es similar a las obras que Melo considera “importantes” dentro de la producción brasileña. Ejemplo de estas descripciones son una “pieza de color local compuesta con arte”, o una pieza con “gran inventiva y perfecta formación musical”.⁶⁰ Tanto las descripciones de Cordero como las de Melo reflejan claramente la influencia de la hipótesis del *Volksgeist*.

57 Maria Alice Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s” (tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001), 13.

58 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989), 82.

59 Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress”, 18–19.

60 Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress”, 18–19.

Otra de las ideas centrales de la hipótesis del *Volksgeist* y que impregna el pensamiento de Cordero es el esencialismo del folklore. Cordero impone al compositor la tarea de “captar la esencia” de la identidad nacional, partiendo de la premisa de que existe un “espíritu panameño” esencial y traducible en sonido.⁶¹

Este desarrollo del nacionalismo musical en Panamá es descrito por Sean Bellaviti en los resultados de su investigación. Bellaviti expone la continuidad ideológica del rol de la música folklórica en el proyecto de construcción de la nación panameña y cómo éste dio origen a fuertes imaginarios geoculturales dentro del país.⁶² En su crítica historiográfica sobre el nacionalismo musical panameño, describe los ensayos de Belisario Porras y Obarrio de Mallet, los cuales son los textos más antiguos conocidos sobre música folklórica panameña. Aunque Porras y Lady Mallet ofrecen una perspectiva valiosa sobre las prácticas musicales del istmo, sus relatos se basan principalmente en anécdotas y no constituyen un análisis musical sistemático.⁶³

En 1930, la obra de Narciso Garay – figura clave en la formación cultural temprana de la república – destaca por su carácter académico y su relevancia en el ámbito musical panameño. *Tradiciones y cantares de Panamá* es la primera monografía dedicada por completo a la música y el folklore del país, en la que amplió y desarrolló algunas de las ideas planteadas previamente por Porras en su ensayo.⁶⁴

Bellaviti ubica estos escritos, dentro de la primera ola de textos sobre el folklore panameño; en la segunda ola de escritores sitúa, de manera general, los ensayos de Roque Cordero entre otros. El análisis de Bellaviti sobre los textos alusivos al folklore panameño, sumado a la información recolectada, parece indicar que la discusión sobre dicho proyecto nacionalista continúa de Narciso Garay a Roque Cordero con sus diversos escritos. Cabe admitir que la inserción de los textos de Cordero en el ideario nacionalista panameño, requerirá otra investigación posterior.

La obra periodística de Cordero, más allá de su retórica de elevación, nos permite comprender una encrucijada de la música latinoamericana del siglo XX. Los conceptos universalistas y nacionalistas son criterios que reflejan los marcos de pensamiento de su época. Este fue un período marcado por la tensión entre

61 La perspectiva de Volpe (2001) sobre las visiones historicistas y esencialistas del *Volksgeist* en la historiografía musical brasileña se aplicará al caso panameño en estudios futuros.

62 Sean Bellaviti, “Negotiating Musical Style in Panama: Nationalism, Professionalism and the Invention of Música Típica Popular” (tesis de doctorado, University of Toronto, 2013), 505.

63 Sean Bellaviti, “Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography”, *Latin American Music Review* 39, nro. 1(2018): 97.

64 Bellaviti, “Panamanian Musical Nationalism”, 97.

nacionalismo y modernidad, donde el arte se concebía como instrumento de afirmación cultural y de prestigio internacional. El universalismo y el nacionalismo entendidos por Cordero constituyeron un discurso que, en su contexto, representó una aspiración legítima: integrar a Panamá en el diálogo estético internacional mediante la conciliación de estéticas vanguardistas, la profesionalización artística y la autenticidad nacional.

Referencias bibliográficas

- Astor, Miguel. "Los ojos de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)". Tesis de doctorado, Universidad Central de Venezuela, 2008.
- Bellaviti, Sean. "Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography". *Latin American Music Review* 39, nro. 1 (2018): 81-121.
- . *Negotiating Musical Style in Panama: Nationalism, Professionalism and the Invention of Música Típica Popular*. Tesis de doctorado, University of Toronto, 2013.
- Carles Rosas, María Elena y Juan Abelardo Carles Rosas, colab. "Roque Cordero". En *Protagonistas del Siglo XX Panameño*, compilado por Carlos Sucre, Carlos Alberto Mendoza y Lorena V. Roquebert. Bogotá: Nomos impresores, 2015.
- Casal, Luis. "Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas". Tesis de doctorado, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2006.
- Chase, Gilbert. "Composed by Cordero." *Inter-American Music Bulletin* 7, Septiembre 1958, 1-4.
- Cordero, Roque. "Remembranzas". *Página 24*, septiembre-octubre de 1987, 15-25.
- . "Contra el Cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero." *La República*, 2 de julio de 1978, 12.
- . "Vigencia del Músico Culto". En *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz, 154-173. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977.
- . "El Público y la Música Viva". *El Panamá-América*, 13 de abril de 1975, 6.
- . "La Música en Centroamérica y Panamá". *Journal of Inter-American Studies* 8, nro. 3 (1966): 411-418.
- . "La Música en Panamá." *Revista Lotería*, nro. 75 (1962): 56-61.
- . "¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena* 13, nro. 67 (1959): 28-38.

- “El Folklore en la creación musical panameña”. *Revista Universidad*, nro. 31 (1952): 103-113.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Filós, Priscilla. “The Piano in the Works of Roque Cordero”. Tesis de doctorado, Facultad de Música, Indiana University, 1974.
- Garay, Narciso. *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Bruselas: Presses de L'expansion belge, 1930.
- Guevara, Moisés. “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero”. Tesis de maestría, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2001.
- Kolb Neuhaus, Roberto. “*Janitzio*, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”. *Colección Bitácora de Retórica XXIII*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s. f.
<http://www.fororevuelto.unam.mx/index.php?nivel=2&&doc=8>
- Labonville, Marie. “Roque Cordero (1917–2008) in the United States.” Ponencia en *Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference, Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America*. Bloomington: Indiana University Scholar Works, 2011.
<https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/819e7997-a9c7-41e5-bc0c-acb082c8b329/content>
- Lowe, Jorge. “La Labor Educativa y Creativa del Dr. Roque Cordero”. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía, Letras y Educación, Universidad de Panamá, 1970.
- Young, Phillip D. *NGAWBE: Tradition and Change among the Western Guaymí of Panama*. Urbana: The Board of Trustees of the University of Illinois, 1971.
- Vergara, David. “La *Segunda Sinfonía* de Roque Cordero: aspectos de índole histórico relacionados con su génesis y un enfoque analítico de sus últimos 75 compases”. Tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá, 2021.
- “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957”. Tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2024.
- Volpe, Maria Alice. “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s”. Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001.
- “A música na imprensa periódica: Metodologia e Interdisciplinaridade.” En *Periódicos & Literatura: aproximações*, editado por Fernando Monteiro de

Barros Júnior y Raquel França dos Santos Ferreira, 121-185. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

Wade, Peter. *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.