

Fronteiras

Revista Catarinense de História

Las transcripciones de Narciso Garay y la construcción de un paisaje musical panameño en el siglo XX

The Transcriptions of Narciso Garay and the Construction of a Panamanian Musical landscape in the Twentieth-Century

As transcrições de Narciso Garay e a construção de uma paisagem musical panamenha no século XX

Samuel Robles¹

Resumen

Narciso Garay publicó en 1930 *Tradiciones y cantares de Panamá*, el cual contiene numerosas transcripciones de músicas tradicionales que el autor recopiló en cinco años de viajes a lo largo del territorio panameño como parte de un esfuerzo de construcción de identidad. Los compositores panameños Alberto Galimany, Roque Cordero y Eduardo Charpentier participaron de un proceso resignificación de ese esfuerzo, citando dichas transcripciones y crearon obras en diversos estilos donde recontextualizan la música recopilada por Garay. En este estudio analizamos las citas de estos compositores desde la perspectiva de la formación consciente de identidades y la “Panamá imaginada” de Garay durante las primeras décadas de la república y de la influencia que este repertorio ejerció en la construcción de un paisaje musical “panameño” en el imaginario de las siguientes generaciones de compositores.

Palabras clave: Narciso Garay; Nacionalismo musical; Compositores panameños.

Abstract

Narciso Garay published *Tradiciones y cantares de Panamá* in 1930, which contains numerous transcriptions of traditional music that the author compiled during five years of travels throughout the Panamanian territory as part of an identity-construction effort. Panamanian composers Alberto Galimany, Roque Cordero and Eduardo Charpentier participated in a process of resignification of that effort through quotations of Garay's transcriptions and created works in diverse styles in which they recontextualize the music collected by Garay. In this study we analyze the musical quotations by these composers from the perspective of the conscious forging of identities and Garay's “imagined Panama” during the first decades of the republic and the influence this repertoire had on the construction of a “Panamanian” musical landscape in the collective imagination of the following generations of composers.

Keywords: Narciso Garay; Musical nationalism; Panamanian composers.

¹ Doctor en Música. Investigador de planta, Centro de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Culturales AIP (CIHAC AIP). Investigador Asociado, Smithsonian Tropical Research Institute (STRI). Email: srobles@cihac.org.pa | <https://orcid.org/0000-0003-1454-3535>

En la década de 1920, el violinista, compositor y director de orquesta panameño Narciso Garay Díaz (Ciudad de Panamá 1876-1953) se embarcó en una aventura que lo llevaría a recorrer una gran parte del territorio de su país, que apenas en 1903 se había declarado independiente de la República Colombiana. El propósito de los viajes que haría Garay “en todos los medios de transporte a su alcance” (GASTEAZORO, 1979) a lo largo de la década era recopilar, catalogar, analizar e hilvanar la historia y características de las músicas que practicaban las diversas culturas de la nueva república. Garay, quien había sido alumno de Vincent D’Indy y Gabriel Fauré en París junto a Florent Schmitt, Georges Enescu y Maurice Ravel y quien además había dirigido el primer conservatorio de Panamá (INGRAM, 2019, p. 464-465), fue también un apasionado admirador de las músicas tradicionales de Panamá y era amigo de figuras como el mejoranero Jesús María “Chulía” Medina, el cantante Bernardo Cigarruista o el violinista Julián Gáez.²

El resultado del trabajo de campo y de esta admiración se recoge en un extenso ensayo con tintes de diario de aventuras, en el cual Garay, narrando en la primera persona, lleva al lector por un recorrido musical de varias regiones de Panamá, concentrándose en zonas indígenas y en poblaciones del oeste panameño. El volumen incluye una gran cantidad de transcripciones de melodías, ritmos y textos registrados con el consentimiento de sus informantes. Garay contextualiza su experiencia en campo con frecuentes referencias a lo que había vivido en otras partes del mundo como estudiante, violinista y compositor. *Tradiciones y cantares de Panamá*, finalmente publicado en 1930 en Bruselas con apoyo del gobierno de Panamá, continúa siendo referente obligado para etnomusicólogos que se aproximan a la música del istmo, a pesar de ser un estudio rudimentario realizado antes de que se desarrollasen metodologías modernas para la recolección y el análisis de material etnomusicológico. Las transcripciones de Garay, tal como él las registró, fueron luego citadas por célebres compositores panameños tales como Alberto Galimany (1899-1973), Roque Cordero (1917-2008) y Eduardo Charpentier De Castro (1927-2019) y han nutrido el ideario de generaciones

² “Chulía” Medina y Bernardo Cigarruista hicieron la primera grabación de música tradicional panameña de la que se tiene noticia, en 1928, para la Victor (DAHR, 2008). Julián Gáez es mencionado por Garay como un “violinista de Los Santos” (GARAY, 1930), pero sabemos por referencia de sus descendientes que nació en Ciudad de Panamá (GÁEZ, 2021). Un hermano más joven de Julián, Antonio, vecino de Santa Ana (AES, 1922) fue alumno de Garay y miembro de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (CHARPENTIER HERRERA, 1975). Varios miembros de la familia Gáez se trasladaron a la provincia de Los Santos y fueron reconocidos violinistas de música tradicional y de danza (GÁEZ, 2021).

de panameños, como consecuencia de su amplia difusión en el marco de un complejo proceso de construcción de identidades en el primer medio siglo de vida independiente de Panamá.

El presente trabajo tiene como fin analizar las diversas maneras y grados en que un grupo de compositores panameños utilizaron las transcripciones y el trabajo de campo de Narciso Garay como parte de un proceso de forjamiento de identidad en la primera mitad del siglo XX. Aquel viaje de aventuras en vapores, ferrocarriles, camiones, autos y caballos, se convirtió en la principal ventana de los compositores istmeños a un Panamá bucólico a través del prisma de Garay, su formación académica y de su visión nostálgica de la nacionalidad y de las costumbres de los habitantes de la provincia. Garay además representó para los compositores al nuevo panameño vinculado tanto con su propia tierra como con el nuevo universo creativo global, consciente de la necesidad de forjar la nueva nación. Más allá de la música, Garay fue considerado ampliamente como un personaje central en la encrucijada de una joven república amenazada por retos sociales y políticos, prueba de ello son sus designaciones como ministro de relaciones exteriores y embajador en múltiples ocasiones.

Presentamos en este artículo una mirada a la obra de Galimany, Charpentier De Castro y Roque Cordero, quienes citaron y utilizaron las transcripciones de *Tradiciones y cantares* como materia prima de sus obras, así como ejemplos de compositores posteriores quienes incluyen en su obra motivos que guardan afinidad con las tradiciones estudiadas y transmitidas por Garay durante una época en la que los panameños se encontraban en la búsqueda de su propia identidad como nación independiente, ante el reto de presiones externas, la memoria reciente de un complejo pasado colonial y un problemático presente marcado por conflicto social y político.

Nacionalismo y música en América Latina en los albores del siglo XX

En 1882, mientras Garay cursaba estudios primarios en París, el compositor argentino Alberto Williams (1862-1952) llegaba a esta ciudad como alumno del prestigioso Conservatorio. Al culminar sus estudios, Williams regresa a la Argentina, donde emprende un viaje de descubrimiento musical en la Pampa. El compositor bonaerense comentó más tarde sobre la impresión que causó en él este periplo: “Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundo de la Pampa” (WILLIAMS, 1932). En efecto, Williams estrenó

en 1890 la obra para piano solo *El rancho abandonado* (cuarta de la serie *En la sierra*, Op. 32), considerada ampliamente como la génesis del nacionalismo argentino.

Las obras “argentinas” de Williams, si bien a través de un lenguaje clásico, apuntan al campo de forma consciente como sinónimo de “lo nacional”, la fuente de material que le daría a su música “un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica” (WILLIAMS, 1932) experimentada por él en París y que había ejercido influencia en todos los aspectos de la vida urbana en Latinoamérica durante varios siglos de agencia política e intercambio cultural. Vanina Paiva analiza esta visión de Williams sobre el ideal de la Pampa en contraposición a París y permite además entrever la asociación que percibe el compositor entre su natal Buenos Aires y la capital francesa:

[Para] Williams, “aquí” es Buenos Aires, es donde realiza su producción, “su ciudad natal” y a partir de donde expande sus redes hacia el interior. París aparece como “fuente cultural”, como espacio de civilidad, y también su ciudad por adopción, se considera además “parisiense” (PAIVA, 2019, p. 50).

La vinculación del campo fue para Williams, particularmente luego de su extenso período formativo en París, una conexión significativa con una nacionalidad “prístina”, “auténtica”. Y, tal como anota Paiva, “[l]a consideración del paisaje pampeano-gauchesco en representación de la nación resulta una escena típica del nacionalismo de la época” (PAIVA, 2019, p. 51). Para el compositor, la Pampa era una Argentina más auténtica y, por ende, más representativa del concepto de “nación” que Buenos Aires, una ciudad más próxima al paradigma europeo. Esta “autenticidad” percibida por Williams lo incita a asociar a la Pampa con la idea de una “verdadera” nación argentina.

La búsqueda de representación de “lo auténtico” no fue un fenómeno exclusivo de Argentina, como se evidencia en la música de compositores como Heitor-Villa Lobos o Silvestre Revueltas. Villa-Lobos hace acercamientos tanto a lo campesino como a lo urbano, producto de notas de campo recogidas a lo largo de extensos viajes por Brasil (DE OLIVEIRA, 1987, p. 105). En sus obras se escucha la canción rural brasileña (*Bachianas Brasileiras No. 2*, 1933), los sonidos de la Amazonia (*Uirapurú*, 1917) o incluso ambos simultáneamente (*Chôros No. 10*, 1925). Revueltas también va más allá del uso de canciones folklóricas, incorporando además melodías de pregones de mercado (*Ocho x radio*, 1933; *Janitzio*, 1933), sonidos sugiriendo las desafinaciones de una banda de pueblo (*Homenaje a Federico García Lorca*,

1936) o imágenes onomatopéyicas de personajes típicos de su entorno (*El afilador*, 1924).³ Tanto Villa-Lobos como Revueltas, proponemos, se aproximaron musicalmente a su propio entorno de forma directa — a veces solemne, a veces satírica —, trasladando los sonidos de su propio paisaje sonoro a la música, en contraposición a Williams, quien conscientemente buscó asociar su música con un paisaje ajeno, cuya “nacionalidad” percibía como más auténtica que la propia. El resultado de los procesos de Villa-Lobos y Revueltas, además de notablemente personal, es revelador de la íntima comunión de cada uno con su marco cultural inmediato y, en última instancia, reflejo de inconfundibles marcadores identitarios de la cultura en la que crecieron — el “sello diferenciador” que Williams buscó fuera de su propia experiencia.

La discusión académica sobre qué significa “nacionalismo musical” tiene raíces profundas y continúa hasta el presente (MEZA, 2021). Malena Kuss (1998, p. 133) apunta al “uso indiscriminado del término” por la historiografía musical lo que, en su visión, ha traído “serias consecuencias para el repertorio identificado como tal”. Así como Igor Stravinsky buscó conscientemente desasociarse de la etiqueta “nacionalista” para no caer en una “marginalización histórica” (KUSS, 1998, p. 138), el panameño Roque Cordero se desmarca de forma tajante del término:

[E]ste afán de componer “a lo típico”, de rebuscar en el folklore de cada país los motivos musicales que nos den una credencial para participar en el desfile de la historia como compositor nacional, ese deseo de vestir nuestra música de charro o de gaucho, de montuno o de guajiro⁴, es lo que ya alguien, muy acertadamente, ha calificado de música de tarjeta postal (CORDERO, 1959, p. 29).⁵

No obstante, Cordero utilizó material tradicional recopilado por otros (al igual que Stravinsky), e incluso por él mismo. Como veremos más adelante, Cordero no solo citó piezas recogidas por Narciso Garay en *Tradiciones y Cantares*, sino que la principal de ellas, “La Chorrerana”, ya había sido citada por Alberto Galimany en su popular *Panamá: Capricho típico panameño*. Más allá de Garay, Cordero también trabajó con motivos del pueblo Gunadule que él mismo investigó en la costa norte de Panamá para su ballet *Setetule* (TOWNSEND, 1999). Cordero trazó una narrativa distanciándose de la etiqueta “nacionalista”, pero nunca abandonó lo panameño como material de trabajo.

³ Para una discusión completa sobre la obra de Revueltas en este período, ver Kolb (2019).

⁴ Montuno es un vestido típico panameño y, por extensión, denota al campesino que lo viste y a su cultura. En la entrevista realizada con Townsend (1999), Cordero afirma que, de tener algún origen étnico o geográfico más allá de ser panameño, este radicaría en la cultura de los guajiros de Colombia, de la cual provenía su madre.

⁵ Cordero se refiere aquí a la frase utilizada por Silvestre Revueltas en las notas al programa del estreno de *Janitzio* en 1933 (REVUELTAS; CHERON, 1989, p. 213).

En Garay, como en Williams, vemos el deseo consciente de un paisaje musical más “auténtico” que la música popular urbana, cuyas influencias europeas y caribeñas estaban en la superficie. Esta “autenticidad” percibida por Garay fue, sugerimos, estimulada por el período de ausencia durante sus estudios y por los sucesos que acontecieron en Panamá en dicho lapso: Garay parte de una Panamá colombiana y regresa a un país independiente, pero cuya soberanía se vio comprometida casi de forma inmediata por el tratado con los Estados Unidos para la finalización del Canal interoceánico. Como Williams, Garay retornó al paisaje urbano y cosmopolita de la capital, con la motivación de descubrir y conectarse con una nación “ideal”. Se asocia para ello con legendarios músicos del folklore y realiza sus propios viajes de recopilación en busca de esa fuente en el Panamá imaginado del campo. Cordero y Charpentier, hijos también de la capital, conocieron ese Panamá musical idealizado a través de la compilación de Garay, pero también de la música popular que se destilaba a través de orquestas en los salones de baile y de las retretas del parque del arrabal (ROBLES, 2022, p. 5-8). Su proceso de representación de esa nación imaginada, proponemos, conjuga la búsqueda consciente de Williams con la incorporación del paisaje sonoro de Villa-Lobos y de Revueltas.

Un llamado de Garay

La mayor parte de la obra de Garay como compositor no suele mostrar un sabor particularmente panameño o caribeño; son más bien despliegues de técnica compositiva europea y fruto de amplios estudios en armonía y contrapunto en Bogotá, Bruselas y París—una buena parte de ellas se encuentra en manuscritos conservados por el Museo del Canal Interoceánico de Panamá. No obstante, compuso varias obras basadas en las melodías que él mismo recopiló, entre ellas, las *Cuatro danzas panameñas* para violín y piano. En ellas, Garay incluye el tamborito “Y orele” que aparece transcrito en TC155⁶, las mejoranas de TC177 y TC188-189, los puntos que citan también Charpentier y Galimany (TC194 y TC195, respectivamente) y las cumbias de TC198 y TC199. El autor quiso transmitir a sus estudiantes el amor por las tradiciones musicales de Panamá que tanto había admirado y estudiado, lo cual deja plasmado en un llamado hacia el final de *Tradiciones y cantares*:

⁶ En lo sucesivo, se utilizará este formato para indicar la página en la que aparece la pieza citada en *Tradiciones y cantares* en su edición original de 1930.

Los jóvenes filarmónicos que entre nosotros se adiestran, por inclinación natural, en el arte de la composición, suelen vaciar sus ideas propias en moldes extranjeros, sobre todo en las formas de la músicaailable de otros pueblos. El *fox-trot*, el pasillo, la danza cubana, etc... son sus ritmos favoritos. Yo me pregunto: ¿por qué ir a buscar afuera lo que se tiene en casa? (...) Al talento de estos jóvenes, aficionados y profesionales, corresponde producir obras estimables dentro de [nuestros] ritmos criollos. (GARAY, 1930, p. 201).

Ciertamente, como afirma Garay, la composición panameña hasta los días en que escribió *Tradiciones y cantares* se circunscribía mayormente a obras para orquestas de danza y para banda militar, pero esto cambiaría pronto de la mano de Alberto Galimany, Roque Cordero y Eduardo Charpentier De Castro. Galimany, español de nacimiento, se estableció en Panamá al final de la gira de la compañía de Zarzuela De Boucher, donde fungía como director y pianista (FRANCO, 2005). Fue el autor de muchas de esas marchas y danzas, aparte de un sinnúmero de himnos escolares. Roque Cordero recuerda ese pasado de música popular urbana en el que fue iniciado en la música, al punto que su primera composición fue un tango. “Los compositores de esa época”, recuerda, “cuyos pasos yo podía seguir (...) solo escribían música popular” (CORDERO, 1987, p. 16). Charpentier tampoco creció alejado de la música popular. Su padre, Eduardo Charpentier Herrera (1904-1992), fue flautista fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional, pero también un reconocido compositor de pasillos, danzas y marchas.

Los retos de la nueva nación: mirada hacia las provincias y ansias de proyección mundial

Tradiciones y cantares de Panamá fue parte de una tendencia tanto de ciudadanos privados como del propio gobierno panameño por realzar aquello que consideraban los elementos definitorios de una “identidad panameña” — un esfuerzo que autores como Luis Pulido Ritter (2008) han catalogado como la “nación romántica”, en vista de la visión reduccionista con que se redefinieron tradiciones y costumbres focalizadas como “nacionales” y de la visión de la vida campestre como la “auténtica” Panamá. El istmo innegablemente ha sido, especialmente desde la era colonial, un centro logístico importante, al ser paso obligado de norte a sur y además la ruta más corta entre el Caribe y el Pacífico, atrayendo el interés de las potencias mundiales. La actividad logística florece durante el período español (CASTILLERO CALVO, 2019) y se consolida en la Panamá del siglo XIX: una sociedad basada en el comercio regional y conectada con lazos familiares y de negocios con mercados de Jamaica, Francia, Estados Unidos, Perú y Ecuador, entre otros (FIGUEROA NAVARRO,

1978). El istmo fue un lugar de encuentro y tránsito, pero también con tradiciones artísticas y culturales establecidas tanto en la élite como en las clases populares.

Panamá sufriría luego cambios sociopolíticos profundos durante el siglo XIX que involucraron varias oleadas de inmigración⁷ y que culminaron en la separación de Colombia en 1903 y la firma del tratado que dio a los Estados Unidos una franja de terreno a perpetuidad con ejercicio de administración política: La Zona del Canal (Hay-Bunau-Varilla, 1903). Marixa Lasso revela cómo, a partir del inicio de labores del canal estadounidense, las autoridades del país norteamericano impulsaron una narrativa sobre Panamá como un país que necesitaba ser domado, civilizado. Un impacto dramático de esta política fue la despoblación de los pueblos de la región interoceánica. Sus habitantes fueron expulsados y dispersados en Panamá, Colón y en poblados alejados de la zona de tránsito. Las ciudades terminales, por su parte, fueron envueltas por la Zona y sus puertos internacionales fueron absorbidos por los estadounidenses, efectivamente negando el crecimiento natural de ambas ciudades (LASSO, 2019a). Todo ello afectó en gran medida la visión de Panamá que tenían tanto extranjeros como sus propios ciudadanos y los procesos de construcción de identidad que sucederían a la finalización de los trabajos del Canal.

Frente a esta situación de desarraigo en el contexto de la fundación de su nueva república, los panameños de todos los estratos sintieron la necesidad de redescubrirse, de entenderse como nación soberana con identidad cultural propia. La tarea no era fácil para los habitantes menos privilegiados de la ciudad de Panamá, donde se concentraba, como hoy día, la mayoría de la población, encerrados por todos los costados por la Zona del Canal, desprovistos de sus puertos principales y sufriendo una diáspora interna. Por otro lado, la élite panameña, ahora al mando del país, emprendía la tarea de mirar tierra adentro, hacia afuera de los muros del barrio de San Felipe con el quimérico fin de encontrar elementos culturales que unieran a todos los panameños.

El tres veces presidente de Panamá Belisario Porras (1856-1942) lideró varios proyectos en respuesta a este desarraigo, entre los cuales destacan la construcción de carreteras, ferrocarriles en el occidente panameño, inauguración de monumentos y la Exposición Nacional

⁷ Destacan entre estos eventos la independencia de España y unión voluntaria a la República de Colombia, varios intentos separatistas por la élite y las clases populares (LASSO, 2019b), la construcción del ferrocarril transcontinental durante la Fiebre del Oro de California (MCGUINESS, 2008), el fallido intento francés por construir el canal interoceánico y la Guerra de los Mil Días, conflicto armado entre los partidos Liberal y Conservador de Colombia (1899-1902).

de Panamá de 1916, con la cual Porras buscaba mostrar un país moderno, conectado con el mundo, pero indiscutiblemente “panameño” (SAMOS, 2017). La Exposición celebraba, oficialmente, el centenario de la llegada de Balboa al Mar del Sur y la inauguración del Canal interoceánico, lo cual vinculaba el evento de forma simbólica a la narrativa de Panamá como centro logístico, como “Puente del Mundo”.⁸ En 1914 el gobierno de Porras designó como presidente de la junta directiva de la Exposición a Narciso Garay, diplomático y artista, conecedor de culturas latinoamericanas y europeas; alguien que podía contar la historia de la nueva nación en un lenguaje que fuera comprendido por los inversionistas. A Garay le correspondería la misión de mostrar que Panamá no era el país primitivo, sin cultura, sin historia y sin conexiones con el mundo civilizado que vendieron los constructores del canal e incluso algunos notables viajeros en sus crónicas.⁹

Para cuando se instaló la junta directiva, Garay — nacido en la ciudad de Panamá — ya había vivido en la Bogotá de su padre, el pintor Epifanio Garay, había concluido estudios en el Real Conservatorio de Bruselas, en la Schola Cantorum y el Conservatorio de París y había completado una residencia artística en Londres. A su regreso al Istmo en 1904, fue director fundador de la Escuela Nacional de Música, que posteriormente se transformó en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación — allí, Garay tendría como alumnos tanto a hijos de diplomáticos y miembros de la élite, como a músicos de áreas populares como Santa Ana e incluso de las provincias.¹⁰

Garay era un artista de sólida formación y un administrador público consciente de las oportunidades y retos que ofrecía la nueva república. Esto, además de su afinidad política con Porras y su familiaridad con la élite comercial, convertía a Garay en una figura valiosa para supervisar la Exposición y el desarrollo del barrio, que se convertiría en el nuevo sector insignia

⁸ El lema “Panamá: Puente del mundo, corazón del universo” se remonta hasta la época colombiana. Es una narrativa que se inculca a los niños panameños desde temprano en su educación y que se refuerza todos los años cuando el país celebra la independencia de España y la separación de Colombia, ambas en noviembre.

⁹ Uno de estos viajeros fue el pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk, cuyas memorias de su gira continental de conciertos de 1865 fueran publicadas póstumamente por su hermana, en las cuales presenta a una Panamá primitiva, con servicios mediocres y pocos signos de modernidad (GOTTSCHALK, 1881, p. 349-350, 403-406). A pesar de que Gottschalk escribe en toda probabilidad influido por prejuicios prevalentes en su círculo social, descripciones de esta naturaleza por personalidades de influencia contribuyeron al forjamiento de una percepción de Panamá como un lugar sin cultura, sin ánimos de progreso. Varias de las descripciones de Gottschalk, tal como argumenta Ingram (2019, 457), carecen de concordancia histórica y no han podido ser constatadas documentalmente.

¹⁰ Eduardo Charpentier H. (1975, p. 10) menciona a los estudiantes del primer Conservatorio, entre los que figuran inmigrantes como Richard Neumann y Pablo Boza, hijos de diplomáticos como Hans Köhpccke, santaneros como Antonio Gáez e hijos de familias de intramuros, tales como Demetrio Brid, Alfredo De Saint Malo o Adriana Orillac — todos ellos violinistas, miembros del estudio de Garay.

de la ciudad y una demostración panameña de progreso y prosperidad. Garay recuerda cómo compartió con el ilustre pintor panameño Roberto Lewis (1874-1949) el esplendor de la Exposición Mundial de París en 1900 (GARAY, 1904), hecho que sin duda contribuyó a la designación de ambos a cargo de la Exposición de 1916.¹¹ Lewis y Garay eran percibidos en la sociedad panameña como ciudadanos universales, formados en las más exigentes instituciones y entornos, pero ante todo amantes del Istmo, profesionales que comprendían la importancia que tenía para la nueva república forjar una identidad propia, separada de la Colombiana y bajo la sombra de la política canalera estadounidense, una Panamá con el deseo de ser percibida por la comunidad internacional como una nación fuerte, progresista, digna de inversión y par en la diplomacia.

En esta época, siendo Narciso Garay director del Conservatorio y figura pública en la construcción de la nueva cara del istmo, se establece en Panamá Alberto Galimany. Un año después de la Exposición nace en el barrio de Santa Ana Roque Cordero y, poco más tarde, nació Eduardo Charpentier De Castro, heredero de una rica tradición familiar musical. Inspirados no solo por el interés de Narciso Garay en las tradiciones campesinas e indígenas, sino también por su ejemplo de disciplina y formación de alto nivel, Charpentier y Cordero se dedicaron al estudio de la composición en escenarios internacionales exigentes, manteniéndose siempre cerca de la “Panamá imaginada” transmitida por Garay como material de referencia rítmico-melódico para sus obras. Crearon composiciones que, si bien son marcadamente diferentes en estética y lenguaje — como veremos más adelante — se convirtieron en el fundamento sobre el cual generaciones de compositores panameños subsiguientes han reinterpretado a Panamá y a su paisaje musical. En secciones siguientes, veremos cómo Galimany, Cordero y Charpentier partieron desde la Panamá “bucólica” de *Tradiciones y Cantares* con el fin de crear un repertorio que reflejara los sentimientos de nacionalidad que surgieron durante las primeras décadas de la nueva república y que hicieron a artistas de todas las disciplinas voltear sus miradas hacia el otro lado de la ribera del canal. Antes, empero, dedicaremos una sección a presentar brevemente algunas de las tradiciones que Garay recoge en su libro, a modo de referencia.

¹¹ Completaban la junta directiva el secretario de hacienda y tesoro Isidoro Hazera y el fotógrafo Carlos Endara (Decreto Ejecutivo No. 17 de 11 de marzo de 1914).



Aires panameños en *Tradiciones y Cantares*

Entre las diversas manifestaciones musicales campestres que estudió Garay, se encuentran el tamborito, el punto y la mejorana. Todas ellas son ejemplos de mestizaje en las cuales conviven elementos musicales que hicieron puerto en el istmo durante siglos siendo punto de importancia logística. No es el propósito de la presente sección analizar con profundidad los orígenes y características de estas tradiciones, más bien lo es describir de forma sucinta la música que se practicaba mayormente fuera del paisaje urbano de los compositores que veremos más adelante y que fue diseminada por el esfuerzo de Garay como investigador y de varios artistas, como Julián Gáez y Chulía Medina, quienes además de ejecutar la música del campo, dictaron a Garay buena parte del material transcrito en su capítulo titulado “Lírica Criolla”.



El tamborito es una antigua tradición en la cual un grupo de percusionistas acompaña a mujeres que cantan en verso y respuesta, aplaudiendo con las palmas. Hombres y mujeres se turnan para bailar en pareja y es una tradición principalmente espontánea (ROBLES, 2022, p. 4-5). Los tamboritos usan distintos *aires de tambor*, que pueden ser binarios o compuestos (ver figura 1). De todas las manifestaciones recabadas en *Tradiciones y cantares*, el tamborito es la más representada con cuarenta y cinco transcripciones. Garay muestra con ellas la variedad de temas que se abordan en sus letras y la riqueza melódica y expresiva de la lírica, en el marco de una práctica sencilla y espontánea, pero conectada con eventos corrientes, política, avances tecnológicos e historia de la misma manera que es también retrato de la cotidianidad campesina.

Figura 1: Aires de tambor en el *pujador*

Aires de tambor compuestos

<p>Tambor Corrido ♩ c. 76</p>  <p>slap seco bajo</p> <p style="text-align: center;">R R L R L L</p>	<p>Atravesao ♩ c. 114</p>  <p>slap seco bajo</p> <p style="text-align: center;">R L R L R L</p>
--	---

Aires de tambor binarios

<p>A. Tambor Norte ♩ c. 72</p>  <p>slap seco bajo</p> <p style="text-align: center;">R L L R R L R L R L R L R L L</p>	<p>B. Cumbia ♩ c. 88-94</p>  <p>slap seco bajo</p> <p style="text-align: center;">(R) L R L (R) L R L</p>
---	---

Transcripción propia.

El “punto”, en su acepción más conocida en Panamá, se refiere a una danza de cortejo para una pareja en ritmo compuesto y con secciones que corresponden a distintos movimientos de una coreografía. No obstante, anteriormente había también música cantada y otros bailes que se denominaban puntos, tal como describe Garay (1930, p.192-197). Los puntos, tanto de danza como de canto, suelen empezar con anacrusa y están divididos en secciones claramente delimitadas. Sus armonías frecuentemente se mantienen cerca de la tónica y se acompañan con pequeños grupos en los que hay tres o cuatro percusionistas, guitarra o mejorana y uno o dos instrumentos melódicos, frecuentemente violín, flauta o, a partir de mediados del siglo XX, acordeón diatónico. Para cuando Garay escribió su obra, muchos de los músicos que escuchó en campo tocaron para él sus puntos en rabel, un instrumento parecido al violín de origen ibérico, con tres cuerdas y arco curvo, que se toca al hombro.

Figura 2: Mejorana interpretada por José Augusto Broce



Fotografía del autor.

La mejorana también existe en varios contextos (ROBLES, 2022, p. 3-4; BRENES, 1999). La más popular es aquella en la que se cantan décimas utilizando una de diversas fórmulas armónico-melódicas llamadas *torrentes*, acompañados de una mejorana o socavón— instrumentos cordófonos de la familia de los laúdes, nativos de Panamá (ver figura 2). Con pocas excepciones, los *torrentes* son en compás compuesto y varían según figuras melódicas,

tempo y patrón armónico. El *cantador* utiliza una técnica llamada *bujeo* en la que, de manera parecida al *yodel*, altera entre voz de cabeza y de pecho. Las fórmulas melódicas se cantan primero en *bujeo* y luego con las décimas que pueden ser escritas o improvisadas. En algunas regiones, como en Los Pozos y Ocú en la provincia de Herrera, o en el norte montañoso de Veraguas, existe una forma de mejorana que se baila sin canto. En ninguna de las dos tradiciones hay tambores.

Además de estas tradiciones, a las cuales Garay dedica gran parte del último capítulo, también se presentan la cumbia como género de baile, cantos y danzas de Chiriquí, danzas y juegos rituales del pueblo Ngöbe (llamado en el libro “guaymí”, según antigua usanza), del pueblo Guna (transliterado como “Cunas” por Garay) y de la tradición Cucuá, así como también las danzas del Corpus Christi tal como se celebraban en La Villa de Los Santos. Garay admite que, a pesar de las vastas distancias recorridas en terreno que a veces impedía que incluso mulas lo transitaran, no fue posible visitar todo el país y, por ende, plasmar todas sus tradiciones. Estuvo sujeto al patrullaje de la lancha *Panquiaco* de la Guardia Costera y de la disponibilidad de sus guías y anfitriones. No fue Garay al este de Panamá, donde se practica el bunde y el bullerengue, tampoco estuvo en Chagres donde se practica el congo — no era fácil, empero, puesto que muchos de los pueblos que practicaban esa tradición habían sido recientemente desplazados, algunos de ellos hacia las orillas del lago artificial Gatún, otros diseminados en varias ciudades y poblados (LASSO, 2019a). A pesar de que visitó Portobelo y de guardar amplio registro fotográfico del histórico poblado, no observó Garay actividad musical ahí (GARAY, 1930, p. 73-80). Para este tiempo, el pueblo estaba poco habitado y, como muestran descripciones contemporáneas e iconografía en el registro histórico, en estado de descuido y casi olvidado.

Figura 3: *Tamborito* “Y orele”, como fue transcrito por Garay (TC 155)

The image shows a musical score for a piece titled "Y orele". It consists of two staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first four measures of the melody, and the second staff contains the next four measures. There are three triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the second and fourth measures of both staves. The lyrics are: "Y_o - re - lé y_o - re - lá Bo-ni - to vien-to pa' na - ve - gá. Bo-ni - to vien - to Bo - ni - to vien - to Bo - ni - to vien - to pa' na - ve - gá."

En vista de su amistad con Julián Gáez y otros informantes, de autoridades locales que le recibieron y de la precaria comunicación existente en el país en este período de cambio, Garay se concentró en las provincias centrales y Chiriquí, pasando además sustanciales períodos en las regiones Guna y Ngöbe. No podemos afirmar con certeza que hubiera un sesgo marcado en su selección, pero sí nos resulta claro que Garay buscaba, como parte del esfuerzo de resignificación de nacionalidad antes referido, atribuir carácter universal a las tradiciones que había conocido de forma íntima a través de sus relaciones musicales. Esto, proponemos, se alineaba con la idealizada nación del “campesino nostálgico”, el “orejano” que Porras había retratado años antes escribiendo desde el exilio (PORRAS, 1944). Garay recopiló el material etnográfico para *Tradiciones y cantares* a menos de una década de que Béla Bartók comenzara a hacer del estudio de la música tradicional una nueva ciencia.

Un antecedente: El *Capricho Típico Panameño* de Galimany

En 1928, Galimany fue invitado a dirigir las bandas del Ejército y Armada de los Estados Unidos en Washington, D.C. Para este evento, el compositor estrenó *Panamá*, conocida comúnmente por su subtítulo, *Capricho típico panameño*, obra con la que Galimany honraba al país que lo había acogido hacía poco más de una década. Sin haber crecido en Panamá y sin conexiones significativas con las provincias y sus tradiciones, Galimany tornó al referente musical panameño de su tiempo. Garay dirigía el Conservatorio cuando Galimany era uno de sus profesores de piano y ambos tuvieron vinculación con la Banda Republicana, la más antigua institución musical estable del istmo. El *Capricho típico* era una partida de su usual trabajo en Panamá como compositor de danzas y marchas. La obra debía servir como una muestra de la belleza “exótica” de la música tradicional de Panamá, pero expresada en un lenguaje que comunicara la conexión del país con la cultura europea—sería una metáfora de la “nueva nación”, auténtica y campesina, pero también urbana, próspera, vinculada al mundo. El resultado es una obra en forma de obertura de teatro, en la que Galimany cita varios de los temas que Garay había transcrito. Es importante mencionar que la obra de Galimany se compuso antes de la publicación de *Tradiciones y cantares*, sin embargo, es evidente el uso del material que ya había recolectado y codificado Garay.

Figura 4: Compases iniciales de *Capricho típico panameño* de Galimany



Reducción propia.

Capricho abre con los instrumentos graves cantando el tema del *tamborito* “Y orele” (TC155, c.1, ver figuras 3 y 4). La introducción busca representar un amanecer campesino, que a través de un *crescendo* orquestal da paso al alegre *tamborito*, con los ritmos de la percusión campesina trasladados a la percusión de la banda sinfónica. Luego de una modulación a re bemol, Galimany presenta en formato de llamada y respuesta dos *tamboritos*: *El tambor de la Alegría* (TC152, c.31) y *Hojita de Guarumal* (TC151, c.40). A éstos le sigue una transición en *tutti* que lleva a la representación de la *mejorana*. El ritmo del cordófono se asigna a los clarinetes en staccato evocando el rasgado de la *mejorana*. La melodía elegida es la que Garay presenta de forma más rigurosa, la décima llamada *La Chorrerana* (TC180). No ha sido una selección al azar. La pieza gozaba de mucha popularidad, al punto de que el año en que estrenó Galimany su *Capricho*, Chulía Medina y Bernardo Cigarruista la eligieron para la primera grabación comercial que se conoce de la *mejorana* panameña, para la disquera Victor.

Figura 5: *Mejorana* “La Chorrerana”, transcrita por Garay

La Chorrerana
(introducción y primera décima)

transc. Narciso Garay

The score consists of five staves. The first staff is the meyoranera introduction, marked 'mejoranera' and '3', with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the vocal line, marked 'voz', with lyrics: 'Hue-re-re-ré. Yo ten-go a-llá en la Cho-'. The third staff continues the meyoranera accompaniment, marked 'sigue acompañamiento' and '2'. The fourth staff continues the vocal line with lyrics: 'rre-ra u-na chi-ca cual nin-gu-na, u-na pre-cio-sa mon-tu-na dul-ce fi-na y za-la-me-ra. Cuan-do vis-te la po-lle-ra en los dí-as de ja-ra-na y pa-sa fe-liz y u-fa-na con es-tu-dia-do do-nai-re, vue-lan pi-ro-pos al ai-re ¡Ah!'. The fifth staff continues the meyoranera accompaniment, marked 'mejoranera' and '2', with lyrics: 'pa-ra mi lin-da se-rra-na'.

Figura 6: *Capricho típico*, c. 66-77

Mejorana ♩ = 96

clarinetes

The score is for two instruments: clarinet and cornet. The clarinet part is marked '(unis.)', 'f', and 'stacc.'. The cornet part is marked 'f'. The piano accompaniment is marked 'p'. The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Reducción propia.

La Chorrerana es una décima cantada en *torrente de mesano*, cuyo texto se refiere a los desamores con una mujer de La Chorrera, un poblado cercano a la capital, al oeste de la ribera

canalera. Su popularidad, como veremos más adelante, trascendió generaciones y llamó también la atención de Roque Cordero. Garay presenta la melodía completa a partir de la página 180 (ver figura 5). El autor era consciente de que la escritura musical a la cual él estaba acostumbrado no era la adecuada para transcribir fielmente el repertorio. Hacia el final del capítulo, advierte que algunos ritmos pueden ser “términos medios” entre dos valores, ya que “la escritura musical carece de signos con que reproducir esos valores sutilísimos y ha habido que adoptar por fuerza la notación más cercana a la realidad” (GARAY, 1930, p. 200).

Figura 7: *Capricho típico*, c. 101-108



Galimany aprovechó la notación de Garay e incluso plasmó la introducción y los pequeños interludios de la mejorana sustituyendo únicamente el tresillo de semicorcheas por dos semicorcheas para que fuera más idiomática para los clarinetes, como vemos en las figuras 6 y 7. También eliminó la síncopa de anticipación entre el primero y el último compás, una figura que es característica en el canto tradicional de la *mejorana*, no sabemos si por preferir un diseño melódico apoyado en el pulso, o si por considerar el original demasiado complicado para su banda. Sigue a la *mejorana* una cumbia en forma de contradanza, que por ser danza de salón se escapaba del ámbito de *Tradiciones y cantares*, pero que era parte del día a día de Galimany como director de bandas, de su propio paisaje musical.

Figura 8: *Punto Nicho Barrosa* en Garay y en el *Capricho típico*

Nicho Barrosa
Punto transc. Narciso Garay

Galimany, *Capricho Típico*
c. 186-194

Poco meno mosso - Punto $\text{♩} = 88$

Reducción propia.

A ella le sigue el *punto* (c.184), que no es la danza de cortejo, la forma más difundida en Panamá hoy día, sino un *punto* con texto llamado *Nicho Barrosa* (TC195), el cual se cantaba “de uno a otro confín de la República” (GARAY, 1930, p. 195). Galimany modifica ligeramente el contorno melódico y se apoya en la alternancia de divisiones ternarias y binarias de cada pulsación de la melodía, para transferir esto al acompañamiento (ver figura 8). El carácter resultante pareciera representar al propio Nicho Barrosa, sentado y raspando el *concolón*¹² de la olla, seguramente creando un rítmico raspar, como lo sugiere el coro que se repite: “¡Ay!, que raspa, que raspa el *concolón (bis)*”. Garay compara al protagonista de este *punto* con

¹² *Concolón* se llama en Panamá al arroz caramelizado o quemado que queda adherido al fondo de la olla. Es considerado parte de la gastronomía local y requiere ser raspado con una cuchara para sacarlo y servirlo.

Sancho Panza (GARAY, 1930, p. 196); ciertamente la ingeniosa orquestación y acompañamiento de Galimany sugiere de forma casi humorística el personaje cervantino.

Figura 9: *Tamboritos* transcritos por Garay

El pandero

Co-ge_el pan - de-ro que se te va, có-ge - lo_a - quí y có - ge - lo_a - llá,
se mue-re_el ne - gro sin con - fe - sar,
la bo - ca_a - bier - ta sin resp - pi - rar

La Ligia Elena

A - jé mo - re - na y_a-jé si - re - na, me voy en la Li - gia_E - le - na,

Alfredo si tú te vas

Si tú te vas me vuel - vo lo-ca_¡Ay pa - pá!, Al - fre-do si tú te vas.

Luego de una modulación, nuestro personaje pareciera comenzar a cantar, mientras raspa su *concolón*, otros *tamboritos* de la colección: *El Pandero* (TC154, c.219), *La Ligia Elena* (TC166, c.228), y *Alfredo si tú te vas* (TC164, c.232). Estas tres tonadas (ver figura 9) son una ventana a la diversidad de temas que abarca este repertorio tradicional panameño: la primera se refiere al trabajo hasta la muerte de negros esclavizados, la segunda hace nostálgico homenaje a un famoso vapor trasbordador que comunicaba los puertos de Panamá antes de las carreteras y la tercera muestra el desamor por una reconocida figura pública de la provincia de Coclé (GARAY, 1930, p. 164-165).

La alegre faena cotidiana de Nicho es interrumpida y contrastada por un *maestoso* que, con fanfarrias y en estilo marcial, introduce una cita de la *Marcha Panamá* del propio Galimany, una pieza de gran popularidad y que incluso hoy en día es tocada por bandas escolares y profesionales como una suerte de segundo himno nacional. Como figura final, Galimany cita el Himno Nacional, una declaración abierta del incipiente nacionalismo republicano que inspiró la mirada hacia el campo en la búsqueda de elementos musicales que pudieran presentarse y resignificarse como herramientas de cohesión.

Las melodías de Garay sirven a Galimany como símbolos de la diversa cultura istmeña que buscan realzar la figura de Panamá como corazón del comercio internacional y punto estratégico de América. Para oyentes extranjeros, las melodías son simplemente memorables y quizás evocadoras de lo “exótico”, como quizás lo son para audiencias foráneas en la música de Williams o Bartók. Para la audiencia panameña que las conoce, las melodías citadas consiguen emocionar y conmover aun en la actualidad. En un nivel más profundo, empero, comunican una multitud de capas culturales que simbolizan los procesos que contribuyeron a la construcción de la nueva nacionalidad idealizada en el imaginario de aquella primera generación de ciudadanos panameños: el pasado colonial, la diáspora africana, la soberanía comprometida, los pueblos desplazados por la Zona del Canal y el comercio, la nostalgia por un campo imaginado que es el último reducto de un pasado en el olvido.

Capricho interiorano y Ocho miniaturas de Roque Cordero

“Rara vez he citado directamente de canciones folklóricas panameñas (...) No obstante, he citado a veces por alguna razón específica. Cité de forma especial en mi primera pieza orquestal” (TOWNSEND, 1999). Cordero se refiere al uso de *La Chorrerana* (TC180) como material semilla de su *Capricho Interiorano* (1939). Cordero también incluye *La Chorrerana* en el sexto movimiento (“Mejorana”) de sus *Ocho miniaturas* para pequeña orquesta (1948). La tonada sería familiar para Cordero porque de seguro la habría escuchado en el *Capricho típico* de Galimany por su vinculación con las bandas de concierto de la ciudad, además de que conoció a Galimany y trabajó con él (CORDERO, 1987, p. 16-17). Menos probable era que la hubiera escuchado de forma más auténtica en persona o en la grabación de 1928 por Bernardo Cigarruista y Chulía Medina, pero no podemos descartarlo.¹³ Sabemos con seguridad que Cordero conoció *Tradiciones y cantares* y que fue, por propia admisión, su introducción a la música panameña (TOWNSEND, 1999). A pesar de ello, Cordero consideró que las transcripciones de Garay “no eran exactamente correctas, porque no pudo entender la sutileza de los elementos rítmicos de nuestra música”. No obstante, tanto en *Capricho Interiorano* como

¹³ La grabación antes citada tuvo un tiraje pequeño (DAHR, 2008) y fue impresa en los Estados Unidos, a pesar de que la matriz fue grabada en la Ciudad de Panamá. Sin embargo, Cordero comentó a Townsend (1999) que “tenía un amigo que poseía numerosas grabaciones”, por lo que no se descarta que Cordero pudo conocer la melodía tal como fue interpretada por Medina y Cigarruista.

en las *Miniaturas*, Cordero mantiene la estructura rítmica de la melodía tal cual la transcribió Garay, incluso teniendo contextos tonales marcadamente distintos entre sí.

Roque Cordero es ampliamente considerado como el más importante compositor panameño. Nació en el barrio de Santa Ana, fuera del área antiguamente fortificada de Panamá, hijo de un zapatero (CORDERO, 1987, p.16). Cuando nació Cordero, recién se había construido el complejo de La Exposición — vivió su infancia entre el símbolo local del poder colonial y el símbolo de prosperidad y modernidad que deseaba proyectar la élite de la nueva nación hacia el mundo. Poco después se clausuraría el primer conservatorio y no reabría hasta 1941 bajo el liderazgo de Alfredo De Saint Malo. Para cuando Cordero hizo su aparición en el paisaje musical panameño durante este hiato en la formación de profesionales de la música, Narciso Garay ya era el referente obligado de la escena musical en el país, a pesar de dedicarse de lleno al servicio diplomático desde 1917. Garay, no obstante, era una parte de la ciudad—y de su paisaje musical—que ya no podía ignorarse: sus muchos alumnos del Conservatorio, como Alfredo De Saint Malo y Adriana Orillac descollaban en escenarios locales y foráneos, *Tradiciones y cantares* salía a la luz y los edificios de La Exposición relataban la narrativa de progreso y conexión global de la que el violinista panameño fue además protagonista.

Cordero recuerda que sus primeros contactos con la música los tuvo junto a su padre, cuando “lo llevaba cada tres de noviembre [día de la separación de Colombia] a escuchar (...) la banda del cuerpo de bomberos” (CARLES; CARLES, 2017). Cordero se interesó por la música cuando el primer conservatorio ya había cerrado, sin embargo, no le faltó instrucción, siendo alumno de varios de los más destacados músicos locales (ROBLES, 2022). Cordero combinó estas lecciones con su trabajo como copista de la Banda del Cuerpo de Bomberos, “donde desarrolló habilidades en todos los estilos en el amplio repertorio de esa banda” (ROBLES, 2022, p. 5). Cordero adquirió una técnica de composición sofisticada mientras cultivaba su amor por la música popular y de baile—en esa época, buena parte del repertorio de la banda lo comprendían danzas. “La única música que escuché y ejecuté durante mi adolescencia fueron fantasías de óperas italianas y selecciones de zarzuelas españolas, además de marchas, danzas, tangos y pasillos”, relata Cordero en sus *Remembranzas* (CORDERO, 1987, p. 10). El compositor no tardó en componer obras que fueron estrenadas por la Banda de los Bomberos y por la Banda Republicana. Finalmente, Cordero compuso el *Capricho Interiorano* para orquesta, estrenado por Herbert De Castro y la Sinfónica Nacional en 1942, obra que llamó la atención del compositor Myron Schaeffer (1908-1965), por cuya intercesión

Cordero logró obtener una beca del Instituto Internacional de Educación para viajar a Minnesota en 1943 (CORDERO, 1987, p. 18).¹⁴ Cordero decidió en ese momento determinante que su fase básica de formación había concluido y llevó bajo el brazo como carta de presentación esta primera obra orquestal, donde cita *La Chorrerana*.

Figura 10: Cordero, *Capricho Interiorano*, c. 13-24

Reducción propia.

El *Capricho Interiorano* es una breve fantasía para orquesta sinfónica compuesta con *La Chorrerana* como único material temático. Es una pieza breve, representativa de un período durante el cual el compositor estudió las obras de Villa-Lobos y Chávez, que antes conocía solo por referencia (CORDERO, 2007). La obra, escrita con un lenguaje armónico tonal, inicia con un redoble de timbales seguido por el tema en *pianissimo* en los vientos, con lo cual Cordero buscó representar un “amanecer campesino”. Un tutti interrumpe el despertar, seguido por una versión orquestada de la transcripción de TC180, en un modo similar a como lo hizo Galimany en su propio *Capricho* once años antes (figura 10). Las cuerdas sustituyen a los clarinetes para el acompañamiento, pero mantiene la trompeta para la melodía. A diferencia de Galimany, sin embargo, Cordero sí preserva la síncopa entre el primer y segundo compás de la melodía de TC180. Después de esta presentación inicial, la melodía aparece en diversas secciones de la

¹⁴ Myron Schaeffer fue, además de educador, director del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Interamericana de Panamá, el cual publicó dos volúmenes de un boletín en 1944. Schaeffer realizó investigaciones sobre la música de los campesinos, incluyendo *tamboritos*, décima cantada y cumbia. El instituto dejó de funcionar en el mismo año debido a falta de apoyo institucional (BURGIN, 1947).

orquesta, es desarrollada en fragmentos, imitación y episodios modulatorios. El *Capricho Interiorano* está enteramente construido sobre un desarrollo de *La Chorrerana* y alcanza su clímax con el pasaje que inicia en el compás trece de TC180, al igual que lo hace Galimany, ambos aprovechando que en ese momento la melodía original llega a su punto más agudo.

Figura 11: Cordero, *Ocho Miniaturas*, “Mejorana”

The image shows a musical score for the piece "Mejorana" from "Ocho Miniaturas" by Cordero. The tempo is marked "Allegretto alla Mejorana" with a quarter note equal to 126 (♩ = 126). The score is divided into two systems. The first system includes parts for "Vientos" (Winds) and "Cuerdas" (Strings). The wind part starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The string part is in the same key and time, starting with a dynamic marking of *f*. The second system includes a part for "Trompeta" (Trumpet) and continues the string part. The trumpet part starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and later changes to *f*. The string part continues with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). A large, semi-transparent watermark reading "Fronteiras" is overlaid on the score.

Reducción propia.

Al igual que en el caso de Galimany, la elección de *La Chorrerana* no fue una decisión al azar. Garay la presenta como significativa de una tradición arraigada en el campo panameño y por esta razón había sido previamente orquestada por Galimany como parte de su *Capricho típico*. Es, primero, un esfuerzo por vincularse con tradiciones de aquel campo imaginado que, como vimos, era percibido como símbolo ideal de “panameñidad” en las primeras décadas de independencia panameña y conscientemente adoptado como representación de la “nación auténtica” por compositores latinoamericanos como Williams. Segundo, es un reconocimiento patente a la obra de Garay en pos de recopilar y divulgar el patrimonio sonoro de Panamá. Tercero, es un homenaje a Galimany, de quien aprendió directa e indirectamente y quien le ofreciera por primera vez una banda profesional para que sus composiciones fueran estrenadas. Como veremos en la sección siguiente, Charpentier hizo lo propio en su *Encore*. Podemos solo especular que a estas tres motivaciones se refería Cordero cuando dijo a Townsend que solo citaba textualmente “por alguna razón específica”, “de forma especial” (TOWNSEND, 1999).

Cordero vuelve a utilizar *La Chorrerana* en sus *Ocho Miniaturas*, escrita pocos años más tarde y una de sus composiciones más ampliamente divulgadas. La obra comienza con una “Marcha grotesca” y continúa con una serie de viñetas musicales que son ya sea de carácter reflexivo como “Meditación” y “Plegaria” o danzante, como “Pasillo” y “Danzonete”. Cordero hace homenaje con esta pieza a sus años formativos en las bandas de Panamá, pero utilizando un lenguaje tonal marcadamente distinto, producto de sus estudios de la técnica de doce tonos con Ernst Krenek en Minnesota (ver OROSZ, 2018; KRENEK, 1940). Simbólicamente, *La Chorrerana* se convierte en los dos pilares de una misma puerta, el antes y después de su viaje a Minnesota. La cita, que aparece en el movimiento “Mejorana” retiene también la síncopa de Garay, sin embargo, adapta la melodía al entorno dodecafónico de la pieza. Tal como puede apreciarse en la figura 11, la cita es clara a pesar de su nuevo contexto armónico, puesto que mantiene el contorno melódico y rítmico.

Luego de presentar la melodía completa de la primera frase de TC180, Cordero desarrolla el tema utilizando fragmentos característicos no solo de la melodía de *La Chorrerana* en particular, sino del canto de torrente de *mesano* en general, tal como los identificó Myron Schaeffer en sus investigaciones sobre el diseño rítmico y melódico de la *mejorana* y el tamborito (SCHAEFFER, 1944). Cordero no encontraba incompatibilidad en el uso de la técnica de los doce tonos y su aproximación a los ritmos y melodías de Panamá. Tras la polémica suscitada sobre el nacionalismo y la “amenaza del dodecafonismo” en Caracas en el marco del estreno de las obras ganadoras del premio otorgado por la Institución José Ángel Lamas en 1957, Cordero calificó el debate de estéril, aduciendo que “el nacionalismo y el dodecafonismo son dos cosas diferentes, pero no antagónicas”. Cordero, como vimos anteriormente, rechaza que se deba escribir “música de tarjeta postal” para ser considerado “compositor nacional” e incluso admite en su argumento que las técnicas de vanguardia pueden albergar la inclusión de elementos del folklore, citando a Béla Bartók, “cuya obra es una de las más claras exposiciones de lo que resulta de la conjugación de los dos factores” (CORDERO, 1959, p. 28-38).

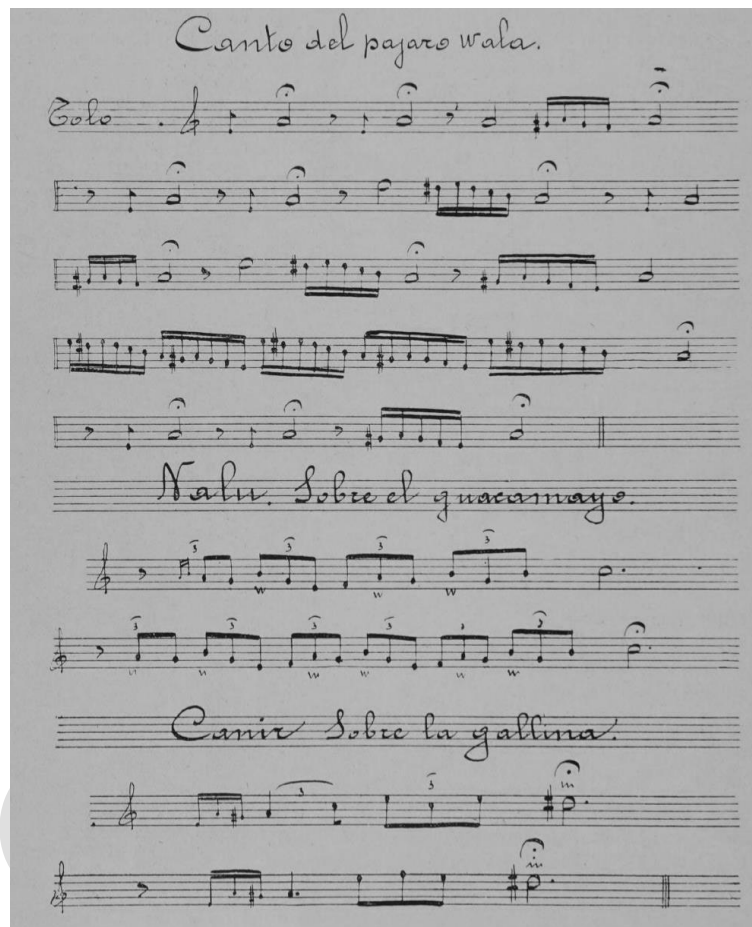
Cordero, como comentó a Townsend, no citó con frecuencia melodías provenientes del folklore panameño en el resto de su obra, pero sí utilizó elementos reconocibles provenientes de ese folklore. El uso adaptado de la melodía de *La Chorrerana* en los contextos contrastantes de *Capricho interiorano* y las *Miniaturas*, el manejo de los fragmentos melódicos característicos del torrente de *mesano* para desarrollo temático y una comprensión profunda de

las figuras rítmicas tanto de la melodía como de los acompañamientos tradicionales, contribuyeron a que Cordero pudiera crear material motivico y temático para sus composiciones posteriores alejadas del sistema diatónico, pero con audibles vínculos a la tradición panameña, tales como el *Concerto para violín* (1962), la *Sinfonía No. 4 “Panameña”* (1986) o la *Rapsodia panameña* (1988) para violín solo (ROBLES, 2022). Cordero representa un nuevo escalón en el proceso de resignificación iniciado en el “Panamá imaginado” de Garay, ya desprovisto del marcado interés en identificar elementos cohesivos, sino más bien, proponemos, bajo la convicción de que ya lo eran. Tal como el propio compositor lo declaró, *Tradiciones y cantares* fue su entrada al mundo del folklore, de lo cual se desprende que Cordero construyó su “Panamá musical”, al menos de forma parcial, a través del prisma de Narciso Garay (ROBLES, 2022). Más allá de ese primer contacto, sus estudios con Krenek y una férrea disciplina creadora, resultaron en el desarrollo de un singular idioma compositivo que es a la vez universal y parte innegable del paisaje musical panameño construido por el trabajo de Garay.

Charpentier De Castro: Improvisación, Romanza y Danza Panameña, Encore

Eduardo Charpentier De Castro nació en 1927 en el seno de un hogar musical en la ciudad de Panamá, donde recibió sus primeras lecciones a cargo Eduardo Charpentier Herrera, su padre, quien fue alumno de Narciso Garay y director de la Banda Republicana. Charpentier De Castro fue flautista y director de orquesta, además de compositor de más de setenta obras para diversas configuraciones instrumentales. Mientras estudió en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, fungió como flautista en la Banda de la Policía Nacional y luego de la Orquesta Sinfónica Nacional. Al finalizar sus estudios preparatorios, obtuvo grados académicos en Roosevelt College en Chicago y posteriormente en Eastman School of Music en Rochester gracias a una beca otorgada por el estado panameño. A su regreso, fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá (OSN) y profesor en la Universidad de Panamá, donde fue fundador del Departamento de Música y de la Orquesta Universitaria.

Figura 12: Transcripciones de melodías de *Tolo*



Garay, 1930, p. 24.

La obra de Charpentier comprende música para baile, conjuntos de cámara, banda y orquesta sinfónica. Fue considerado un virtuoso flautista desde temprana edad y buena parte de su obra es para ese instrumento. Muchas de sus obras para orquesta fueron estrenadas bajo su propia batuta durante su período como director titular de la OSN. Charpentier conoció *Tradiciones y cantares*, el cual consideraba “el primer libro de musicología de Panamá”. “La fuente de Charpentier para la música indígena (...) es *Tradiciones y cantares de Panamá*” (CASAL, 2006, p. 44). Para Charpentier no cabía duda de que las transcripciones de Garay representaban a una auténtica Panamá unificada. El compositor buscó insertarse en lo que percibió como la esencia sonora de Panamá, que a su vez simbolizaba una nacionalidad “más genuina” que la experimentada dentro los confines de la capital.

Entre sus varias obras para flauta sin acompañamiento, encontramos *Improvisación* (1950), compuesta mientras realizaba estudios de perfeccionamiento en París. La obra está

Un caso similar ocurre en *Encore, Danza: Punto Panameño* (1985) para orquesta sinfónica, donde Charpentier cita el *punto* que aparece transcrito en TC194 en su totalidad. Garay comenta que la pieza viene de su “extensa colección de apuntes y transcripciones” y pertenece a la tradición de *puntos* instrumentales bailables, a diferencia de los puntos vocales como *Nicho Barrosa* (TC195) que citó Galimany. Luego de una introducción, Charpentier inicia una cita total de TC194, en la que orquesta los elementos que anotó Garay en su transcripción (figura 14).

Figura 14: *Punto* TC194 en Garay y en *Encore*

Punto (TC194)

Charpentier, *Encore*

The image displays two musical transcriptions of the piece 'Punto (TC194)'. The top transcription is by Narciso Garay, showing a melody for 'rabel' and accompaniment for 'bocona (socavón)'. The bottom transcription is by Charpentier, showing a melody for '1a violín solo' and '2a flauta' and accompaniment for 'cuerdas' and 'violín'. The Charpentier score includes dynamic markings like 'mf' and 'p', and first/second endings.

Reducción propia, material reproducido por cortesía de Cayambis Music Press.

La orquestación de este *punto* sigue el mismo patrón que utilizó Galimany cuando abordó *Nicho Barrosa*. Inicia con la melodía y acompañamiento de cuerdas en ritmo de mejorana con violines y violas con la tónica en segunda inversión, idiomático del *socavón* y *mejorana*, seguido por un tutti en la segunda sección, donde, al igual que Galimany, cita fragmentos de *tamboritos* en los bronces, entre ellos *El pandero* (TC154) en el tercer compás de la letra de ensayo “F”. En esta obra, entonces, Charpentier no solamente cita en su totalidad

el punto presentado por Garay, sino que adopta además el esquema estructural e instrumental de Galimany en su interpretación del *punto*. Charpentier sin duda conoció la obra de Galimany, ya que el *Capricho típico* es probablemente la obra musical más frecuentemente interpretada por las bandas y orquestas en Panamá después del Himno Nacional y la *Marcha Panamá*. Podemos concluir, entonces, debido a la elección de un *punto* de *Tradiciones y cantares*, el estilo de la orquestación y la estructura de la obra, que *Encore* es un homenaje tanto a Garay como al *Capricho* de Galimany. Como su nombre lo indica, se trata de una obra diseñada para ser tocada post-programa y así es usualmente como se escucha en los escenarios panameños. Es muy probable que en *Encore*, Charpentier se propusiera despertar reacciones emocionales en los públicos, al utilizar material que, en línea con sus convicciones, eran símbolo de una “auténtica” nacionalidad, al ser parte de ese imaginario construido en gran parte por Garay. Si bien el *punto* de TC194 no es tan conocido por los panameños como el tamborito *Y Orelé* y otros transcritos por Garay, sus características musicales en común con el resto del repertorio de *Tradiciones y Cantares* lo ubican en una categoría sonora que busca representar a una nación imaginada que es uniforme, enraizada en su campiña y endeudada con su complejo pasado histórico.

Figura 15: Melodía gnöbe “Ñora” transcrita por Garay



Un tercer caso de citas provenientes de *Tradiciones y cantares* en la obra de Charpentier lo encontramos en la *Romanza y Danza Panameña* para violín y piano (1961), compuesta en Alabama y dedicada al violinista panameño y alumno de Narciso Garay, Alfredo De Saint Malo.¹⁶ Esta pieza cita en su segunda sección la melodía “Ñora” que aparece en TC126 (figura 15), la cual Garay indica que escuchó interpretada en un aerófono llamado *tólero* (ver BRENES,

¹⁶ Esta obra también tiene una versión para violín solo y orquesta (1981) que puede escucharse en *Nuestra música sin fronteras*, Eduardo Charpentier De Castro y Orquesta Sinfónica Nacional, Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 2012.

1999, p. 339-340), durante un trueque hecho con un músico ngöbe durante su viaje de campo. El músico pidió a Garay tocar por última vez su instrumento antes de entregárselo y el resultado fue transcrito e incluido en el libro. Luis Enrique Casal ofrece un análisis detallado de la *Romanza* en su tesis doctoral (2006), donde muestra los procesos que utilizó Charpentier en esta composición y ejemplos musicales a los cuales nos acogemos (CASAL, 2006, p. 80-91). Entre dichos procedimientos, por ejemplo, el compositor presenta inicialmente la melodía en su forma original a partir del compás 76, luego aparece en retrógrado con acompañamiento homofónico. Posteriormente, Charpentier utiliza la melodía original, acompañada en imitación por el retrógrado invertido a una tercera (compás 88). De este modo, Charpentier consigue crear una estructura fundamentada en contrapunto valiéndose de diversas transposiciones e inversiones de “Ñora” en esta sección de la *Romanza*, procedimiento que complementa con una modulación y polirritmia (CASAL, 2006, p. 87-88). En esta obra, a diferencia de las antes mencionadas, Charpentier utiliza el tema citado como material para desarrollo motivico, generando la estructura completa de la sección a partir de la melodía original de seis compases.

Nuevas voces

La influencia del trabajo de Garay, interpretado y resignificado por Galimany, Cordero y Charpentier, puede escucharse de forma indirecta en el trabajo de las generaciones siguientes. El uso de ritmos y melodías provenientes de las tradiciones estudiadas por Garay, ya sea citas o material original, continuó siendo tendencia en Panamá y es parte integral de la obra de varios compositores influyentes en la actualidad. Una de las voces más sobresalientes en este sentido es Edgardo Quintero (1938-), autor del *Punto Santa Librada*, una obra para orquesta que sigue la estructura, ritmos y armonía del *punto* bailado tradicional y que es hoy considerado como paradigmático tanto por académicos como por folcloristas. Quintero es también autor de varios ballets basados en temas de patrimonio panameño, entre ellos *Dos noches y una madrugada*, que contiene una serie de números basados en torrentes de *mejorana*, ritmos de *tamborito* y danzas populares de la región central de Panamá.

Figura 16: Pérez, *El torito guapo de La Arena*, c. 13-16; 344-347

The image displays two systems of musical notation for the piece 'El torito guapo de La Arena' by Luis Carlos Pérez. The first system, labeled '13', shows measures 13-16. The second system, labeled '344', shows measures 344-347. Both systems are arranged for a chamber ensemble consisting of B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and performance markings like 'Pizz.' and 'mf'. The first system is in a key signature of two sharps (D major) and the second system is in a key signature of two flats (B♭ major).

Cortesía del compositor.

Más recientemente, Luis Carlos Pérez (1978-) ha utilizado una diversidad de elementos rítmicos panameños en sus composiciones para cámara y orquesta, en el contexto de una armonía enriquecida por su formación como músico de jazz. Su obra *El torito guapo de La Arena* para ensamble mixto es una serie de miniaturas que ilustran la tradición de un pequeño poblado en Panamá central con un lenguaje armónico extendido, pero con ritmos y figuras melódicas que provienen de la música tradicional de esa región y que se describe en *Tradiciones y cantares* (GARAY, 1930, p. 144-147). Pérez utiliza en el inicio de su obra el ritmo y giros melódicos que transcribe Garay en TC146-147 y también patrones rítmicos derivados de aires de tambor, tales como el tambor corrido, transcrito en TC148 (ver figura 16).

Andrés Carrizo (1982-) ha citado temas folklóricos en su música y también escrito obras con material propio basadas en las estructuras y diseño melódico-rítmico de danzas tradicionales. Un ejemplo de ambas lo encontramos en *Impresiones panameñas*, para flauta y piano, la cual contiene un punto de baile original y cita varias melodías del folklore, como *La Denesa* (danza tradicional de Panamá) y la ya mencionada *El Tambor de la Alegría* (TC152).

Figura 17: Camacho, *Construcción folclórica panameña*, c. 48-50

Tambor norte ♩ = 85 bpm

B

Perc. I

Perc. II

Perc. III

mf *f*

Cortesía del compositor.

El percusionista y compositor Carlos Camacho (1989-) ha trabajado también con tradiciones panameñas en sus composiciones para conjuntos de cámara. Su *Construcción folclórica panameña* para trío de percusiones utiliza el procedimiento “micro-macrocósmico” de John Cage (CAMACHO, 2021), en el cual la estructura del todo se refleja en la estructura de las partes en niveles sucesivos.¹⁷ Camacho se vale de células rítmicas provenientes de los aires tradicionales del tambor para generar frases, que a su vez generan secciones y, finalmente, la estructura total de la obra. La pieza está escrita para instrumentos tradicionales panameños (churuca, repicador, pujador, caja, maracas, castañuelas) e instrumentos de teclado. El compositor utiliza como base las células rítmicas del tambor norte (aire tradicional) y del *tamborito*, este último transcrito por Garay en TC148 y TC176 (ver figuras 1 y 17).

El uso de elementos del folklore en música de concierto por los compositores mencionados en esta sección es testimonio de las repercusiones de la práctica de resignificación iniciada por Garay y cimentada por Galimany, Cordero y Charpentier. No es para los compositores actuales la búsqueda de una identidad compartida ni tampoco, proponemos, una interpretación de la “Panamá imaginada” de Garay, sino más bien la expresión de sus propios vínculos íntimos con una cultura en la cual aprendieron, junto a la cual se formaron y de la cual participaron: una experiencia más cercana al nacionalismo de Villa-Lobos y Revueltas que al de Alberto Williams. Varios compositores nacidos en la segunda mitad del siglo XX,

¹⁷ James Pritchett (1996, p. 16-17) explica este procedimiento en la obra de John Cage utilizando como ejemplo la pieza en la que el compositor Camacho basó la estructura de su *Construcción folclórica panameña*.

incluyendo varios de los arriba mencionados, realizaron sus propias salidas a campo para escuchar y participar de las músicas tradicionales, aprendiéndolas desde adentro y de manos de sus practicantes. Sus hallazgos han sido incorporados en sus obras de forma orgánica y utilizando lenguajes íntimos, pero a la vez universales — el objetivo final declarado en múltiples ocasiones por Roque Cordero.

Conclusiones y consideraciones finales

Antes de que *Tradiciones y cantares de Panamá* fuera publicado en 1930, Narciso Garay ya se había convertido en uno de los más notables ciudadanos de la nueva república de Panamá. Era considerado en todas sus facetas—músico, diplomático, administrador público— como un representante de modernidad, de progreso. Su educación europea lo situaba como un músico de elevados estándares y su vocación de compartirla con la generación siguiente le confirió una alta estima entre sus conciudadanos. Garay encarnaba para los panameños de entonces la narrativa de “puente del mundo”. Su designación por Belisario Porras como presidente de la junta de la Exposición de 1916 sin duda contribuyó a cimentar esa percepción.

Cuando Garay recorre Panamá en su viaje de recopilación como lo hicieron otros compositores de su tiempo en sus respectivos países, su estima se amplía entre la juventud musical, a quienes llama a adentrarse en los “ritmos criollos” a través de sus composiciones. Garay, sin embargo, no fue siempre visto desde esta óptica. Gonzalo Brenes, reconocido etnomusicólogo panameño, comentó que Garay “careció del rigor científico exigible a un folclorista” aunque admite que la mayor virtud de *Tradiciones y cantares* es de traer a la luz un patrimonio previamente desatendido (GASTEAZORO, 1977; BRENES, 1953). Julio Arosemena Moreno presenta *Tradiciones y cantares* como “una monumental y pionera contribución” en el prólogo a la edición de 1999 (AROSEMENA MORENO, 1999) y Gasteazoro afirma que es un “trabajo de lectura imprescindible” en su estudio preliminar que incluye la edición facsímil de 1977 (GASTEAZORO, 1979). En su capítulo sobre la música en la *Nueva historia general de Panamá*, Jaime Ingram llama a *Tradiciones y cantares* “un clásico nacional” y a Garay, la “[p]rimera personalidad musical de Panamá”, “uno de los hombres conspicuos de la historia nacional” (INGRAM, 2019, p. 464-465).

Alberto Galimany, el inmigrante español que buscó vincularse con la tierra que lo acogió y a la que amó profundamente, mira a Garay como su puerta a las tradiciones musicales

del Istmo, cuya capital no estaba ya tan conectada al hinterland como lo estuvo antes de que la Zona del Canal la envolviese y tomara control de su puerto tradicional. Galimany encuentra cobijo en las transcripciones de melodías que desvelaban un pasado “auténtico” y “prístino”—aunque mayormente idealizado, imaginado. Cordero y Charpentier, por otro lado, en sus aspiraciones de crecimiento intelectual y excelencia artística, reconocieron en Garay a un estuario en el cual convergía el amor por la tradición con los más altos estándares de creación musical. A pesar de que el propio Garay compondría poca música inspirada por el material que recopiló más allá de sus *Cuatro danzas* y la *Suite panameña*, invitó a las nuevas generaciones a acercarse a esas melodías y ritmos y a incorporarlos orgánicamente en sus creaciones. Cordero y Charpentier acudieron a esta convocatoria y se convirtieron en referentes musicales para los compositores panameños de la segunda mitad del siglo XX en adelante, creando un corpus musical dinámico que reinterpreta continuamente la música del folklore panameño en el contexto de lenguajes progresistas y profundamente íntimos. Su influencia, consciente o no, puede escucharse en las obras de Edgardo Quintero, Marina Saiz-Salazar, Efraín Cruz, Emiliano Pardo-Tristán, Luis Carlos Pérez, Andrés Carrizo y Carlos Camacho, solo por mencionar algunos.

Si bien *Tradiciones y cantares de Panamá* no es, a juicio de Brenes, una rigurosa obra etnomusicológica y es por admisión del propio autor, una obra con tintes de novela que busca ser apenas “el prefacio de una futura compilación del folklore panameño” (GARAY, 1930, p. 203), sin duda constituye una influencia significativa en la construcción idealizada de una identidad musical “panameña” a través de los compositores de las generaciones subsiguientes y, por ende, se ha convertido en parte innegable del paisaje musical de Panamá.

Agradecimiento

Agradezco a Cayambis Music Press, La Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, El Museo del Canal Interoceánico, Carlos Camacho, Luis Carlos Pérez, Efraín Cruz, Jorge Ledezma-Bradley, Ricardo Risco y José Augusto Broce por su apoyo para las fuentes utilizadas en este estudio.

Referencias bibliográficas

Archivo Eclesiástico de la Iglesia de Santa Ana (AESAs). “Antonio Gáez, 4 de marzo, 1922, Matrimonio”. En *Panamá, registros parroquiales y diocesanos 1707-1973*, Volumen 8, 1915-1928, f.204.

BRENES, Gonzalo. Música y Danzas. En *Panamá, cincuenta años de república*. (Citado en Gasteazoro, 1979, p. 17.), 1953.

BRENES, Gonzalo. *Instrumentos de la etnomúsica de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999. Originalmente publicado en 1963.

BURGIN, Miron. *Handbook of Latin American Studies: 1944, No. 10*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

CARLES, María Elena; CARLES, Juan Abelardo. *Roque Cordero - Protagonistas del siglo XX panameño*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 2017. Disponible en protgonistaspanamasigloxx.com/product/roque-cordero. Acceso en: 9 de noviembre de 2021.

CASAL, Luis Enrique. *Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas*. Tesis Doctoral. Norman: University of Oklahoma, 2006. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/215253969.pdf>.

CASTILLERO CALVO, Alfredo. El transporte transístmico y las comunicaciones regionales. En: CASTILLERO CALVO, Alfredo (ed.). *Nueva Historia General de Panamá*. Panamá: Alcaldía de Panamá, 2019, pp. 591-649.

CHARPENTIER HERRERA, Eduardo. *Sinfónica, Ópera y Zarzuela en Panamá*. Panamá: Litho Impresora Panamá, 1975.

CORDERO, Roque. ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? *Revista Musical Chilena*, v. 13, n. 67 (septiembre-octubre), pp. 28-38, 1959.

CORDERO, Roque. Remembranzas de Roque Cordero. *Revista Lotería*, v. 368 (septiembre-octubre), pp. 15-25, 1987.

CORDERO, Roque. Tuve que irme con mi música a otra parte. Entrevista por Emiliano Pardo-Tristán, *Día D*, (25 de noviembre, 2007), p. 5.

DAHR (Discography of American Historical Recordings). Matriz Victor XVE-42602. La Chorrerana. *Discography of American Historical Recordings*, Santa Barbara, University of California, 2008. Disponible en: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/8000016838/XVE-42602-La_chorrerana Acceso en: 11 de noviembre de 2021.

DE OLIVEIRA, Tiago. 'Art is Universal' — On Nationalism and Universality in the Music of Heitor Villa-Lobos. *The World of Music*, v. XXIX, n. 2, pp. 104-116, 1987.

FIGUEROA NAVARRO, Alfredo. *Dominio y sociedad en el Panamá colombiano 1821-1903*. Panamá: Impresora Panamá, 1978.

FRANCO, Don. *Alberto Galimany y su contribución a la identidad panameña: una primera aproximación*. Tesis de Maestría. Santiago: Universidad de Chile, 2005.

GACETA OFICIAL. Decreto No. 17 de 11 de marzo de 1914, por el cual se adiciona y reforma el marcado con el No. 24 de junio de 1913, en *Gaceta Oficial*, No. 2048, 26 de marzo de 1914, Panamá: Imprenta Nacional.

GARAY, Narciso. Recuerdos bohemios. *El Herald del Istmo*, octubre, p. 9, Panamá: Guillermo Andreve Editor, 1904.

GARAY, Narciso. El arte en Panamá. In: AROSEMENA, Juan Demóstenes (ed.). *Panamá en 1915*. Panamá: Diario de Panamá, pp. 212-215, 1915.

GARAY, Narciso. *Tradiciones y cantares de Panamá*. Bruselas: Presses de l'Expansion Belge, 1930.

GARAY, Narciso. *Cuatro danzas panameñas* (manuscrito). Colección Garay, Museo del Canal Interoceánico, 1934.

GASTEAZORO, Carlos Manuel. Presentación de Narciso Garay. *Revista Lotería*, n. 281 (Julio), Panamá: Lotería Nacional de Beneficencia, 1979. (Originalmente publicado en *Tradiciones y cantares de Panamá, edición facsímil de la de 1930 con un estudio preliminar de Carlos Manuel Gasteazoro*, Panamá: INAC, 1977).

GOTTSCHALK, Louis Moreau. *Notes of a pianist*. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co, 1881.

HAY—BUNAU-VARILLA Treaty. Convention for the Construction of a Ship Canal, 1903. Disponible en https://avalon.law.yale.edu/20th_century/pan001.asp

INGRAM, Jaime. La música en Panamá. In: CASTILLERO CALVO, Alfredo (ed.). *Nueva Historia General de Panamá*. Panamá: Municipio de Panamá, p. 443-516, 2019.

KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, 1940.

KOLB, Roberto. *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. Ciudad de México: UNAM, 2019.

KUSS, Malena. Nacionalismo, Identificación y Latinoamérica. *Cuadernos de música iberoamericana*, v. 6. Madrid: Universidad Complutense, pp. 133-149, 1998.

LASSO, Marixa. *Erased: The Untold Story of the Panama Canal*. Cambridge: Harvard University Press, 2019a.

LASSO, Marixa. La crisis política postindependencia: 1821-1841. In: CASTILLERO CALVO, Alfredo (ed.). *Nueva Historia General de Panamá*. Panamá: Alcaldía de Panamá, pp. 139-160, 2019b.

MCGUINNESS, Aims. *Path of Empire: Panama and the California Gold Rush*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

MEZA, Juan Carlos. El nacionalismo musical: una mirada a partir de dos obras representativas para banda sinfónica de compositores latinoamericanos. *Escena*, v. 81, n. 1, 2021. DOI: 10.15517/es.v81i1.47283.

MORENO AROSEMENA, Julio. Prólogo. In: *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá, 1999.

OROSZ, Jeremy. The Twelve-Tone Music of Roque Cordero. *Latin American Music Review*, v. 39, n. 2 (otoño-invierno), pp. 137-159, 2018.

PAIVA, Vanina. *Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2019.

PORRAS, Belisario. El Orejano. *Revista Lotería*, v. 38. Panamá: Lotería Nacional, pp. 10-19, 1944. Originalmente publicado en 1882.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

REVUELTAS, Rosaura; CHERON, Philippe (Eds.). *Revueltas por él mismo*. Ciudad de México: Era, 1989.

PULIDO RITTER, Luis. *Filosofía de la nación romántica*. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008.

ROBLES, Samuel. Tambor y mejorana: Roque Cordero's Rapsodia Panameña. *Per Musi*, v. 42. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 1-21, 2022.

SAMOS, Adrienne (Ed.). *Panamá cosmopolita: la exposición de 1916 y su legado*. Panamá: Alcaldía de Panamá, 2017.

SCHAEFFER, Myron. Fourteen Panamanian Dances. *Bulletin of the Institute of Folklore Research*, Vol 1/1. Panamá: Universidad Interamericana, 1944.

TOWNSEND, Thomas Carl. A conversation with Roque Cordero. *La Música, The Latin American Music Center Newsletter*, V. 2/4. Bloomington: University of Indiana, 1999.

WILLIAMS, Alberto. Orígenes del arte musical argentino. *La Quena*, LXIV. Buenos Aires: Ed. La Quena, 1932.

Entrevistas realizadas:

CAMACHO, Carlos (Ciudad de Panamá, Panamá, 24 de noviembre de 2021).

GÁEZ, Doris (Las Tablas, Panamá, 5 de octubre de 2021).

Recebido em 21/10/2022.

Aceito em 05/12/2022.