

*Para la Biblioteca Nacional.
Envío del autor*

VIII-26-1938

JUAN PABLO MUNOZ SANZ
MIEMBRO DEL GRUPO "AMERICA", DE LA SOCIEDAD
JURIDICO-LITERARIA Y DE LA SOCIEDAD BOLIVARIANA
DEL ECUADOR

LA MUSICA ECUATORIANA

30 DE MAYO DE 1938

Señor Rector de la Universidad Central,

Señoras,

Señores:

CON la ingerencia activa de vuestra intuición, el aporte máximo de confianza vuestra en mis sanos empeños y el acervo de sensibilidad y cultura de este auditorio, compatible con las urgencias subjetivas de un tema artístico, no dilucidaré sólo mi tesis propuesta: surgirán, en tácita colaboración con vosotros, los mejores propósitos de mejoramiento, ahogando en su propio confusiónismo los asertos que no tengan esenciales virtudes de superación ni se apoyen en principios teóricos e históricos muy sólidos, y quemando las flores de papel y los frutos de cera de un falso florecimiento artístico.

Al igual de las demás artes, la música es uno de los productos de lenta formación de la cultura humana. La sinfonía, la obertura, el simple valse o la canción que ahora os halaga, y el ejecutante que brinda ese halago, no son obra de repentina inspiración o breve tiempo. La técnica no se improvisa, y los estilos y las formas se elaboran, como las estalactitas y las madréporas, cuajando los años y los siglos en cristales de pensamiento.

La música es uno de los resultados necesarios de la vida psíquica; se funda en la existencia de un fenómeno natural, el sonido, y un órgano que lo percibe y otorga sentido propio, el oído.

Estas proposiciones elementales brillan en cualquier mente apenas cultivada, a manera de axiomas, y de ahí el lugar común de que la música refleja el alma de un pueblo con más lucidez que las otras bellas artes. Pero digamos, al mismo tiempo, que los artistas forman la vanguardia de la sociedad, y que no lo son cuando no cumplen este deber sagrado.

Por otra parte, hay un valor relativo, si quiere decirse, y un valor absoluto para cada tipo y género de música, sea esta mediocre o admirable; y, en consecuencia, cabe esa escala de valores para todo compositor. Valor absoluto es el que conquista la obra por derecho propio, sumando en su haber las excelencias técnicas y las cualidades expresivas; valor relativo, el que se la otorga según las exigencias de la época y las aptitudes o concordancias del medio en que será escuchada. Beethoven, Wagner o Ravel no impresionan con paréja intensidad en Europa, en América del Sur, en el lejano Oriente o en África.

Si esta disconformidad es obvia, en sus lineamientos *grosso modo*, no así la perspicacia para distinguir lo auténtico nacional, lo característico, el valor relativo propio de la música de un país. La importación y la exportación, en música, están sujetas a las vicisitudes de la falsificación, en igual escala que los alimentos o las pieles.

Se ha falsificado música española, japonesa, húngara, argentina por maestros de reputación por anónimos, desde Rimsky Korsakof y Puccini y hasta el obscuro proveedor a sueldo de editoriales baratas. En todos estos casos, el falsificador es casi siempre un extranjero. De nuestro país circulan por el mundo apetecidos discos de gramófono y se perfonean a diario composiciones de tal pobreza rítmica, monotonía me-

lódica y técnica bárbara que no vacilamos en llamar a esto una falsificación del alma nacional por músicos nacionales. Músicos se sienten o se dicen, también, aquellos que cantan propias o ajenas tristezas, sin haber formado antes una conciencia artística: son intuitivos, entusiastas y melómanos; pero adoleciendo de analfabetismo musical, pueblan el ambiente con su primitivismo bárbaro, que impide la formación del buen gusto y anula hasta las iniciativas de los que pacientemente quisieron realizar obra perdurable.

¿A qué se debe tanta irresponsabilidad?

Los factores son múltiples, y el análisis de algunos entre ellos motiva esta conferencia.

Ante todo, el no conocernos musicalmente, la ninguna meditación —sistemizada, paciente, con bases científicas y didácticas— sobre el espíritu, índole, material rítmico-melódico en el pasado y al presente. La existencia de investigadores aislados o de cultores del folclorismo, con más o menos inspiración, no basta a remediar el gran vacío: es obra de largo tiempo y muchos colaboradores. No es de extrañar, por tanto, que los sanjuanitos, yaravís, pasillos y otros aires en boga entre nosotros no resuman las verdaderas posibilidades productivas artísticas ni anuncien depuradas realizaciones del alma nativa.

PANORAMA Y PERSPECTIVAS

El mirador en que nos coloquemos será, de preferencia, el que se oriente hacia la faz cultural del problema artístico, apreciada en conjunto. No sería posible detenernos en valoraciones detalladas o individuales. Aun para aclarar perfiles o disipar ambigüedades, bordearemos apenas la orilla estética o técnica, específica y fundamental, si se quiere, pero que no afecta a la raíz embebida de la entraña étnica —sentimental y social— del pueblo y Nación que ese arte resume.

Ni se llegó al ápice de un devenir artístico por otros caminos, ni se alcanza la sazón de una crítica constructiva sin mirar de cerca los elementos que la geografía física y la urdimbre humana aportaron para la eclosión artística.

Ensayistas, pocos pero medulares, han estudiado nuestro medio, como parte de una totalidad continental y como individualidad geográfica e histórica. Esas meditaciones hacen inoficiosa y difícil la originalidad, a más que nuestro propósito se finca en ver claro el problema con ayuda de todas las lámparas.

«Es preciso insistir —escribe el Dr. Pío Jaramillo Alvarado— que en este país del volcanismo típico, quiso el destino que las entrañas de este girón de tierra sufran, en la época de los grandes cataclismos prehistóricos, transformaciones tan radicales, que la riqueza mineral, fundida quizás en el crisol de cien volcanes, se ocultó para nosotros en antros inalcanzables».

Acaso me permitiré disentir un poco, en este punto, del autor, en lo que se refiere al adjetivo «inalcanzables», pues tal epíteto me parece una herencia psicológica depresiva a la que no pudo escapar el sociólogo, y que tanto daño causa a la Nación. Tales riquezas no son inalcanzables y parecen hallarse muy a flor de tierra, cuando los técnicos mineros se reclusan entre los sajones, por ejemplo. Y si al hablar de la música nos fuere grato hacer una metáfora, porque también la riqueza melódica y rítmica podría considerarse enterrada en antros inalcanzables del alma ecuatoriana, diríamos que ese «inalcanzable» se mide con el altímetro de la personalidad y de la personalidad y de la voluntad creadora del artista.

«Y la tierra misma —continúa Jaramillo Alvarado—, calcinada mil veces por los productos del volcanismo; reseca, resquebrajada, quedó como una cosa muerta al amparo de los siglos que acumularon la tierra nueva, depositaron el *humus* propicio, y el poleo de la vida volvió a fecundarla raquíticamente en las serranías, y con

exuberancia tropical en los pantanos de la Costa... Y de este pasado supervive la tristeza de las punas andinas, la alegría de los valles que obtuvieron la merced de la irrigación natural o artificial, el sudario de las nieves eternas y los cráteres de las montañas, que aún son un enigma... El ambiente de la patria ecuatoriana refleja la angustia del estancamiento. La tierra aprovechable es suficiente para multiplicar la población y la riqueza; pero esa tierra no es libre, no es del que pudiera trabajarla... Por datos demográficos se sabe una vez más, que los dos millones de habitantes que constituyen la población total del Ecuador, se dividen en esta proporción: blancos 300.000; mestizos, 500.000; negros, 10.000; semisalvajes, 190.000; indios, 1'000.000». Las diferencias que pueden notarse en el cómputo precedente, si se comparan con las últimas estadísticas, interpretadas con acierto por el Gnal. Telmo Paz y Miño en su conferencia sobre «La distribución geográfica de la población del Ecuador», no afectan en nada a nuestra perspectiva y propósito.

«Ya la heterogeneidad de la población —apunta el sociólogo— es una desventaja de consecuencias funestas, y si a esto se agrega que las razas de color cobrizo, negra y jíbara, representan algo más de la mitad de la población global, cifra a la que se puede sumar sin escrúpulo el mestizaje que vive y se desarrolla en la plenitud de la herencia étnica, quedará el gupo clasificado como blanco por el color de la piel, pero indio por sus costumbres, por sus aspiraciones, por su mentalidad. La influencia india domina el ambiente psicológico del país».

Hasta aquí el escritor citado.

Consecuencias. Si hemos creado en ese elemento indio un gran complejo de inferioridad, si le hemos entristecido de manera irremediable, si le hemos domesticado a nuestro antojo, ¿qué género de música nos dominará, si no es la del lamento, pero de aquel que busca la soledad para su humillación, la quiebra de los

montes para su refugio, y se enjuga las lágrimas con el áspero poncho y calma la sed del dolor transmutada en vicio, con chicha y guarapo embrutecedores; pero lamento que no protesta, ni se alza, ni insurge, ni sueña más alto, ni busca mejoramiento, menos perfección? Y la música de esta índole «domina el ambiente psicológico del país» y rebasa las fronteras, en una especie de ósmosis y endósmosis que trae y lleva al yaraví o al pasillo, a la cueca al sanjuanito y al tango, porque hay similitudes en medios vecinos; pero cuando esa música nuestra, la que no importó la moda, va mucho más lejos, a los medios cultos, no se produce el embrujamiento que nos imaginamos a través de propagandas comerciales interesadas en la venta de discos.

Por si el sombrío cuadro no tuviese la profundidad necesaria, y acaso tampoco la aquiescencia unánime, reforcemos nuestra perspectiva con toques del pensamiento keiserlingiano.

«La prepotencia de los influjos telúricos —asegura el Conde— ha impreso su sello al hombre de las alturas andinas... Jamás conocí almas tan bronceadas como las de aquellos habitantes de las grandes alturas ni me pareció más extraño lo que a pesar de todo había de reconocer humano. Aquella indolencia y aquella inercia, aquella monstruosa memoria, aquella insensibilidad más allá de la superficie, la cual presenta, en cambio, una impresionabilidad idéntica a la rápida sensibilidad térmica de los metales, aquella naturalísima inatención a la Historia y aquella sorda melancolía que vive aquende el mero concepto de la esperanza, son algo verdaderamente inorgánico... Nunca experimenté una tal impresión de desolación como ante la vista de los rebaños de llamas y de asnos, apacentados por tristes hombrecillos vestidos, en una última auto-afirmación, con ponchos rojo fuego, y mujeres tocadas con grotescos sombreros de copas grises».

No discutiré el punto de vista de Keiserling, que apresura el alumbramiento de su tesis con el forceps

de lo telúrico, dejándonos frente al impasse de un determinismo cósmico. El filósofo, vehemente por estructurar su visión original, no repara en circunstancias históricas ni en factores sociales, para que sepamos hasta qué punto aquella tristeza y la hierática estupidez sean invencibles.

No obstante, nuestra perspectiva se completa. Keiserling ha creído ver, en el indio suramericano, el hombre de la edad mineral, que se confía a los cuidados de la llama, el primero de sus animales domésticos, el que encarna la voluntad primordial de servir y continúa actuando como principio somático primordial. Por esto, «el suramericano autóctono, de cualquier sangre que sea, se caracteriza, frente al europeo y al africano, por su pequeña talla, su cuerpo achaparrado y pesado y sus manos y sus pies menudos», concluye el filósofo.

No considero éste el momento propicio para la poda necesaria de la frondosidad subjetiva que, en determinados momentos, campea en aquel libro, por todas consideraciones, medular y luminoso que se titula *Meditaciones Suramericanas*. Pero, en lo esencial, Keiserling ha dispuesto coordenadas que permiten situar problemas indoamericanos de todo jaez en un marco de concentricidad perfecta, que involucre lo geográfico, lo sociológico y lo filosófico.

Aún hace falta que tracemos el primer plano en nuestra perspectiva, con elementos que todavía nos queden más cerca. El filósofo germano vió el paisaje árido de Bolivia y del Alto Perú. Una sensibilidad femenina hará un paralelo entre los dos polos de Tahuantísuyo: Cuzco y Quito.

«Cuzco es la sierra auténtica con todo lo que de árido, de estéril, de reseco, de refractario a la vida humana sugiere esta palabra. Quito es sólo sierra por lo que tiene de elevación, de prominencia natural sobre el paisaje costanero... Adentrándose profundamente en el espíritu de ese Cuzco almenado de cresterías

que, por lo áridas y resacas, alcanzan la tonalidad del amarillo desértico, es como se comprende que la vida cobra allí un hondo sentido de permanente dramatismo, de dificultad insuperable, de angustia opresora... que, sin embargo, es preciso superar y vencer a toda hora —y con gesto heroico— para escapar a la propia asfixia geológica... De allí, de aquel ombligo andino, ... partió el aluvión conquistador que no había de detener su impetuoso curso hasta topar con las fértiles tierras del Norte, con aquellos territorios de los «Quitus», verdes, asoleados y en eterno parto vegetal, especie de americana Capua, prometedora y sensual, donde la vida toda era placidez, abundancia de bienes y ausencia de necesidad... Quito —el territorio de los «Quitus»— era, indudablemente, la Tierra Prometida Y Huayna Cápac decidió quedarse en Quito, fijar su nueva—y simultánea— capital del inmenso imperio, en Quito, en este otro antitético polo imperial de Quito, donde la vida fluía con la facilidad de una sonrisa en labios femeninos. Como auténticamente fluyó esta risa de mujer quiteña para acabar de conquistar el corazón del conquistador Huayna Capac, partiendo su hondo afecto en dos casi exactas mitades, de las cuales una había quedado en el lejano y austero Cuzco y la otra afinca-ba, rápida, tenaz y pasionalmente en Quito». La delicada apreciación que acabáis de oír la firma Rosa Arciniega.

Y bien, ¿caso la tristeza nos habrá sido impuesta por el Conquistador y —en la esfera musical— importada por su cohorte? Los hechos indican, más bien cierta afinidad y coincidencia entre invasores y conquistados. El modo menor es característico ya por entonces en nuestra serranía, y los cánticos sagrados y las quejas del yaraví se diluyen y esparcen por el ambiente con la suavidad del arco iris.

No es aventurado insistir, glosando al musicógrafo y compositor nacional, maestro Segundo Luis Moreno, en que «nuestra música indígena es pre incaica».

«Los indios siguen divirtiéndose con sus flautas, pín-gullos y tamboriles, y cantando el mashalla». El pa-ganismo, en verdad, no ha sido borrado del subcon-sciente colectivo, y muchas supersticiones y tabús se podrían señalar como precoloniales, añadiré, en apoyo de las citas. «Incaica no es sinónimo de indígena», asevera Moreno, para referirse a la música de los ge-nuinos pobladores del legendario Quitus.

Con todas las precedentes aserciones gana en va-lidez la teoría keiserlingniana de la tristeza primordal y esencial del hombre americano. Pero nuevos facto-res —del orden social, económico, político y educati-vo—, que suelen juntarse, imperceptibles pero cargados de fuerza vital, se encauzan por rítmicos y potentes impulsos evolutivos y pueden crear nuevo ambiente y matiz distinto a la emoción individual y colectiva. El genio popular, cuando ya los materiales étnicos se fun-den, suele volverse festivo, al calor de nuevas ambi-ciones y del progreso, y no sólo en épocas de prospe-ridad, sino hasta en las más sombrías, como reacción de ese mismo desaliento. Sólo el siervo aislado es co-barde y plañidor. En tierras ecuatorianas aconteció así. Ni las más prósperas épocas del coloniaje lograron des-virtuar el acento triste del vencido, por su condición de paria; pero el mestizaje operó modificaciones de im-portancia —una de ellas, contribuir al desarrollo del sentido tonal europeo, de manera que la escala pentá-fona es substituída, por completación paulatina de los semitonos que le hacían falta, con la heptáfona—, pre-parando el porvenir positivo del modo mayor, del que infunde confianza en sí y en el éxito, y la República vió surgir espléndidos ritmos de vivencias optimistas y melodías que abren rutas al júbilo. Pero se le quiere seguir dando la razón a Keiserling, ¡y de qué manera en nuestra Patria! La tristeza ha vuelto y la chaba-canería no se ha ido; tiene un altar en el alma colec-tiva. ¿Por qué?

En nuestro tiempo y en esta latitud geográfica,

la persistencia del modo menor — apenas contrarrestada por el influjo de esos aires sensuales y espasmódicos, en modo mayor con breves modulaciones en menor, venidos desde extranjeras costas, y no, como en las migraciones románticas de otra hora, prendidas en las jarcias de los veleros, sino con la rapidez y sutileza de la luz y de la electricidad, que se infiltra sin reparo en los intersticios más ocultos del corazón innumerable de pueblos hasta disímiles, por el prodigio del séptimo arte y de la radio, y que se aclimatan pronto, porque, al fin, también ellos no significan otra cosa que gritos de un dolor que se embriaga de aturdimiento—, la persistencia del modo menor, decíamos, y de la angustia melódica monodizante es un retorno atávico, fruto del relajamiento de los resortes morales y del descontrol efectivo de la educación artística.

Pero ¿la tristeza es un oprobio o un pecado consciente?, me preguntaréis. No! —digo, por categórica respuesta—. La tristeza es, ante todo, síntoma, peligro, anquilosis; cuando se convierte en atmósfera social, absorve las mejores energías de un pueblo. En una corta polémica, reciente y talvez ya olvidada, un músico y una poetisa dilucidaron su discrepancia sobre puntos de vista que, por cierto, no concurrían en mismo plano de tangencialidad. Para el maestro músico, la «mala música triste» —ruego memorizar el doble adjetivo. «mala» y «triste»— afloja los resortes del carácter y conduce fatalmente a los individuos y a la sociedad al despeñadero de todos los fracasos y los desengaños. La poetisa responde encomiando los frutos del dolor colectivo, las Pirámides faraónicas, etc., y el semillero fecundo del dolor, en sus formas épicas o íntimas y sublimemente desgarradas, y aduce la validez del factor étnico determinante de la tristeza. Otra vez la tesis keiserlingniana. Segundo Luis Moreno responde a Mary Corylé: «es el dolor sublime de los seres extraordinarios de la especie humana el que ha producido las obras geniales de arte y ha hecho que la ciencia recorra

constantemente su senda triunfal. Pero ¿qué tiene que ver esto con el dolor del vulgo —preconizado por Mary Corylé—, dolor de una masa cuasi inconsciente que ni siquiera se da cuenta cabal de él ya que no es capaz de poner los medios para aliviarlo y dominarlo?»

En este punto, creo indispensable una rectificación, que explica la disparidad de los polemizantes. No puso reparo el maestro Moreno en el uso del término «dolor» —que, casi por ley biológica, es temporal, enconado en su origen e ingente en sus caracteres, y si se prolonga demasiado produce la muerte del hombre o de la raza—, frente al vocablo «tristeza», modalidad estable de la psiquis, y de empleo justo en este caso. El dolor de un pueblo, por lo demás, reclama el respeto de todos, y los historiadores saben que muchos genios son precisamente fruto de ese gran vientre grávido que es el dolor de épocas nefastas.

Decía Mary Corylé que, «por razones etnológicas, la música americana debe y tiene que ser esencialmente triste». Responde Moreno: «Esto también es falso, porque a excepción de la música autóctona de la región interandina del Ecuador, Perú y Bolivia, la de las otras regiones y de los demás países de habla castellana, es alegre».

Es que la tristeza no puede ser condición original de una raza, como no lo es de la materia viva, del «fiat» creador. La vida verdadera es exaltada, mientras es libre y dominadora. Sólo el vencido se entristece. Los pueblos y los individuos se entristecen, cuando por sus vicios o debilidades congénitas o adquiridas caen bajo una dominación deprimente. De ahí que Luis Alberto Sánchez haya querido razonar sobre «cómo nació la tristeza». Y explica: «Cuando llegaron los españoles, refiere Cieza de León, soldado y cronista, que cierta vez un indio, contemplando la desolación de la derrota, díjole: Estos no son tiempos alegres como los de Tapa Inga Yupanquí. En el Perú del Inca había amanecido una melancolía incurable. Para afianzar

sus conquistas, los Incas del Cuzco habían impuesto al territorio duro régimen policivo. Las tribus más rebeldes eran diezmadas, y grandes porciones de individuos sospechosos de insurgencia, se veían en el doloroso caso de abandonar hogar, familia, para poblar regiones en donde súbditos sumisos les enseñarían el difícil arte de ser leales ... Los individuos aventados a un punto y otro del imperio, formaban el sector de la población llamado de los *mitímaes* o trasplantados, en contraposición a los *llactarunas* o nativos, que eran privilegiados. El *mitímae* llevaba consigo *memoria, rencor y canción*. Pero el Estado, conocedor de la fuerza resurrectora de la canción, establecía poesía y poetas oficiales que cantaban sólo aquello que a la gloria imperial convenía Desde el fondo de su corazón, el *mitímae* añoraba el terruño remoto. En vez de escuchar el *huancar* sonoro, prefería la *tinya*, el tamborcillo, más discreto y menos sonoro. Y más que el púngullo ululante, la quena quejumbrosa y fúnebre, hecha con la tibia de algún vencido o algún abatido *mitímae*. El poeta del *mitímae* era el *haravec* o *jarawit*; su canción ya mestizada es la que hasta ahora se conoce por el *yarabí*..... Así amanecieron juntos —concluye Sánchez— tristeza, inconformidad y crítica.»

Las investigaciones de nuestra prehistoria nos sitúan frente a un cuadro que no difiere mucho del anterior. Las invasiones mayas preparan un ambiente cultural, en un medio que será profundamente modificado por las invasiones del Sur. El Tahuantisuyo cuzqueño afirmó en nuestro territorio el matiz de su melancolía.

Me detuve rememorando esta polémica, seguro de que sus puntos de vista han de reforzar nuestra voz clamante por el abandono de viciosas tendencias y pobres iniciativas, que han destruido en agraz la obra de nuestros músicos mejor intencionados.

Y a todo esto ¿qué partido van a sacar los considerandos musicales, de aquellos otros hasta aquí aducidos? Por sombríos que sean los tonos y por lejana

que parezca la perspectiva, allí resuena todo el acento y se estructura el plasma sonoro de la música nuestra. Lo demás, lo que unas veces está a punto de salvarla y otras, de perderla, pertenece a la inmigración, desde la época del descubrimiento y de la colonización hasta hoy, o, si queréis —ordenando la nomenclatura histórica de acuerdo a un original punto de vista del colombiano Germán Arciniegas, mantenido hace poco desde esta misma tribuna— desde la época de la conquista y colonización hasta la del descubrimiento, que es reciente, al decir de Arciniegas.

Para que sea fácil ver como la fluencia migratoria coloró una de esas manchas nacionalistas —la ecuatoriana— de la geografía musical, ubíquemos al Ecuador en su Continente, para luego recorrer sus tres zonas interiores características.

Ante todo, Indoamérica es ya, en arte, un Continente con geografía propia. Literatura, plástica y música han señalado relieves que no son simples fronteras, sino rasgos fisonómicos vivientes, colmenar y trama que definan individuación y crecimiento, y para esto han formado álveos por donde corre la vida sensitiva, espiritual y social de esta porción del mundo. Las influencias cristalizantes vinieron de lejos y la fusión con materiales aborígenes fué plena.

«América se divide *provisionalmente* —manes de Taine y penates de Montesquieu— en dos sectores netos: *tropical* y *sud*. Protesto, desde ahora, de que se trata de una división provisional, en la que no confío —aclara el autor de estas palabras, Luis Alberto Sánchez—, sin poder renegar totalmente de ella. El trópico es poético, lírico, polémico, romántico, empenachado, grandilocuente, amatorio, agrícola. El sud es sociológico, objetivo, polémico, realista, atemperado, correcto, amatorio, agro-industrial. Coincidencia: en el acento polémico; disimilitudes: todas las demás... Resulta, pues, que el trópico no es ya una forma geográfica —que vale poco— sino una forma más étnica, y más todavía, más espiritual y

económica. Por trópico se entiende la zona ecuatorial y sus aledaños: Ecuador, Nor-Perú, Costa colombiana, Panamá, Brasil, Cuba, Centroamérica... Lo interesante es que los países tropicales se constituyen con un considerable porcentaje africano; y el africano es utilizado en labores predominantemente agrícolas, y la agricultura y la sensibilidad africana determinan un avivamiento musical que opaca el plasticismo indígena. Las equivalencias de tropicalismo son, pues, musicalidad, agrarismo, coreografía, lirismo... En cambio, el sud se compone del bloque de Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay —aunque la tragedia de 1870 «tropicalizó» a este último— México pertenece en parte al sectorsureño, y, a la vez, al tropical».

En apreciaciones de tanta magnitud —que han de enfrentarse con la magnitud geográfica misma y las sorpresas de las variantes regionales— no es posible estar de acuerdo en todos los detalles que implica una tesis. Fero, en lo principal, Ecuador halla bien definido su sitio, dentro del esquema de Luis Alberto Sánchez.

El Ecuador se ubica firme en el panorama intelectual y artístico de América, mediante sus obras literarias y plásticas, no con las musicales. En nuestro suelo se yerguen con dificultad arbustos solitarios en la aridez del medio circundante, y se marchitan pronto: la obra no madura ni se multiplica.

Este primer hecho reclama un estudio profundo, que no hemos de hacer hoy, en tan pocas líneas. No obstante, algunas notas previas al diagnóstico urgente se impone desde ya.

Supongamos verosímiles algunas afirmaciones de Waldo Frank, a saber: que «el desorden de los suramericanos es un signo negativo de vida»; que «su inestabilidad política no es, como solemos suponer, un signo de inferioridad. Más bien es un signo de vigorosa adolescencia». Que «son pueblos en los cuales existe un lazo inmediato entre el impulso y la acción». Que, en fin, «la unidad racial y económica de esas tierras —las

indoamericanas— ha juntado su experiencia y provisto el *ethos* para su expresión cultural». Entonces, si Waldo Frank no divaga a muchos kilómetros sobre la realidad, nos vemos forzados a suponer, con referencia al Ecuador, que el aplastamiento del material humano autóctono ha sido implacable; que la unidad racial no se ha verificado, y la económica, debiendo tener esa firme base, es ficticia; que la distancia establecida en los estratos sociales, a más de grande, se caracteriza por incomunicación anímica, hostilidad, desprecio y fraude, lo cual ha destruido, en la porción humana más considerable de nuestro país, aquel puente que, en el pensamiento de Frank, une «de inmediato el impulso y la acción» en nuestros pueblos. El aplastamiento ha sido de tal magnitud que le correspondió a la música —sólo a ella, por desgracia, a la más sutil, dulce, espontánea y sincera de todas las bellas artes— interpretar el avasallamiento, la domesticidad, la timidez de insurgir, la nostalgia de no ser, por medio de la queja lánguida.

En la literatura y en la plástica se ha mostrado capacidad de rebelión, de autoelaboración, de penetramiento en la hondura racial, acaso porque sus cultivadores se encuentran mejor equipados con armas dialécticas y conexiones más variadas con todos los estratos sociales y con el mundo cultural externo, relaciones que soslayan, por su misma índole, el diluvial oleaje de la invasión radioeléctrica y cinemática.

Otra diferencia. Mientras el escritor nuestro tiene «mayor vinculación social, desempeña generalmente varios oficios» y no vive directamente del producto de sus libros, el destino de nuestros músicos se bifurca así: el ejecutante mediocre vive exclusivamente de su profesión una vida también mediocre, sin ideales ni ambiciones; el ejecutante de valor o es desplazado prontamente de su medio o renuncia voluntariamente a sus actividades. El compositor, si es un simple intuitivo, vegeta como el mal ejecutante, pero se convierte en adalid de un público ineducado, que no paga sus

obras pero le aplaude sin reservas, y ese intuitivo no evoluciona, porque antes de ser alguien sus anónimos admiradores le invistieron de genio apócrifo y suficiencia; y si el creador reúne condiciones relevantes y brinda frutos más o menos sazonados, nuevamente el medio cumple su triste rol desplazándole, o él mismo renuncia a su obra, por debilidad culpable, o cobra desprecio por lo autóctono. Los intuitivos, por tanto, son ciegos que marchan a la deriva de la moda y cogen, aquí o allá, flores silvestres de su propia inspiración, que flaquea bajo la frondosidad de lo mediocre e importado, y lo exhibe en un medio social apto para celebrarlas como espléndidos ejemplares; y los músicos que tienen luz suficiente en sus pupilas se apartan del camino o abandonan la lucha, por miedo, por repugnancia y desamor.

No hay asomo de pesimismo, acritud o exageración en las anteriores palabras; la claridad deslumbra y, en veces, molesta; pero los hechos son de tal magnitud, que bastaría un somero balance del tesoro musical ecuatoriano de otra época y de la presente, con un poco de historia salpimentada de anécdota, para que la verdad encarne y nos sonría a todas con cierta amargura.

Intentaré señalar, en rapidísimo esquema, las regiones en que se desenvolvió la infancia de nuestro arte —infancia que se prolonga demasiado, con riesgo de convertirse en infantilismo,— que dió la materia prima rítmico-melódica y que ha podido ofrecer sus riquezas a los más capacitados espíritus nacionales, si la peregrinación folklórica les fuere familiar.

Esas regiones se distribuyen siguiendo nuestra topografía: el callejón interandino, las selvas y playas occidentales y las selvas orientales.

En las provincias interandinas el indio permaneció estacionario, y si es posible señalar una relativa evolución en la del Carchí, quizá en ninguna ha olvidado sus danzas y melodías, ni el uso de los instrumentos

tradicionales. El sistema musical, dijimos ya, fué pentáfono, lo cual nos emparenta con el Asia. El modo menor predomina en las danzas y cantares. «Una sola melodía —asegura Moreno— he encontrado en modo mayor». La influencia española, aquí como en otras regiones, completa la escala, desarrolla intervalos melódicos más audaces, nuevo sentido cadencial simultáneamente con el sentido armónico. Las formas musicales progresan; las danzas duplican sus partes; el fraseo cobra elegancia; los ritmos se enriquecen, y la modalidad mayor tiene su aurora más o menos prolongada.

Sería fatigoso enumerar en este momento las melodías religiosas y las danzas que han podido ser transcritas a la gráfica europea, algunas tan bellas como el *Yupaichishca*, adoptado como cántico religioso, hasta nuestros días, bajo el título de su invocación inicial: «¡Salve, salve, Gran Señora!» El *Mashalla*, yaraví en que actúa el coro, en una como parodia de la tragedia griega, cantando «mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla», que alude al yerno y a la nuera. Existieron danzas tan desarrolladas como «El yumbo», constante de siete números, dedicados a cada día de la semana de las fiestas de Septiembre en Cotacachi.

Del sanjuanito, nuestra danza de más reconocido abolengo, cabe delinear, más bien que una monografía, un paralelo frente a otras del Continente, y lo haremos a la vera de un ensayista y crítico, viajero que ha visto de cerca y espectralmente los países de «su América.

«De la misma estirpe que la *marinera*, pero con mayor porcentaje indígena, se destaca el sanjuanito. Yo he visto bailar el sanjuanito una noche y el aire de los bailarines parecía de elegía. Lo he vuelto a ver fuera de Quíto, y siempre me ha dado la sensación de baile nocturno. Sin embargo, el sol quema, muy alto y muy hermoso sobre Quíto, sobre los Chillos, refulgiendo en las nieves del Pichíncha y del Chimborazo. Más, el bailarín baja el pañuelo. Casi no lo sube,

porque pesan tantas tristezas sobre él. Sin grandes triunfos guerreros, el sanjuanito trasunta cierto sentido de la espera y el mal contento. Se pronuncia en él la tristeza que ya asoma en la *marinera* peruana, y que impregna por entero la cashua incaica. Fué menos fácil el vivir para el Ecuador que para Perú y Chile; pero mantiene ese mismo aire familiar, y hasta la música transparenta afinidades profundas».

La contribución hispánica en el *sanjuanito* —añadire— no afecta al espíritu de la danza, que conserva su vinculación íntima con los ceremoniales y fiestas indígenas: es contribución dentro de la línea melódica, por el diatonismo heptáfono, y en el acompañamiento, por la armonía, eso cuando el mestizo lo quiere exhibir en otros medios: al indígena le sobra con «su pito y su tambor».

«Muchas veces —asegura Segundo Luis Moreno— las mismas melodías autóctonas eran adaptadas a la escala mestiza, especialmente con fines religiosos».

La influencia española, sí decisiva por los aspectos que señalo, fué menos profunda y estructurada de lo que habría convenido a un conquistador ambicioso de perduración y gloria, y a una cultura nueva. En poco tiempo se establece un divorcio entre la música autóctona, abandonada a su propia rutina, y las exigencias de la vida criolla. Nace la música requerida por el medio, pero nace de una evolución invertebrada, incompleta, no robustecida por el hispánico aporte en forma técnica apreciable, ya que nadie se preocupó de un cultivo severo de las nuevas modalidades. El criollismo nace condenado al estancamiento, y lo sufre, por iguales razones. El siglo XVIII envía desde Europa sus minuetos, valsos, marchas, polkas, pasacalles, contradanzas, etc., que harán las delicias de los salones de la aristocracia criolla, mientras las clases media y popular se regocijan con sus propias invenciones; en tanto las minorías selectas y los músicos profesionales —que unas y otros se cuentan, por lo general, en las comu-

nidades religiosas, compuestas de extranjeros— se recrean con la música, pura, serena, de los motetes, misas, andantes, oberturas y suites que nadie, fuera de los escogidos, sabrá gozar ni entender, porque nadie puso empeño en la educación musical metódica, «porque jamás se pensó —confirma Moreno— en fundar aquí una escuela, una academia ni nada en donde se enseñara el divino arte sobre el fundamente firme de los conocimientos científicos». Añadiré que si tal acontecía, si faltó el afán didáctico serio y todos los medios difusores de la buena música se debió a las mismas razones de índole social, económica y política inherentes al coloniaje hispánico, en constante juego frente a una raza explotada y, ante todo, por eso más que por su primordialidad, retardataría.

Desde el siglo XVIII hasta nuestros días casi no puede hablarse, por tales motivos, sino de imitadores, más o menos felices o cruelmente desafortunados, de la música europea, y citar ensayos débiles de nacionalismo musical. El talento no escasea casi nunca, pero apartó los ojos de los ritmos, melodías y formas nacientes, y allí vivieron y desaparecieron, sin haber sido fecundados por el genio, los «tonos del niño», los sanjuanitos, «el sigse», el «alza que te han visto», el «costillar» y otros aires jugosos.

La potencia creativa de la danza y de la canción —que en su mayor número es danzada—, como generadora de formas, es muy grande, y como afirmadora de una nacionalidad musical es decisiva. De ahí nuestra amargura al constatar las pérdidas que anotamos.

La segunda región de nuestra música es la occidental. Por desgracia, no queda ninguna melodía autóctona. ¿Cuáles pudieron ser las que corresponderían a una de las civilizaciones descritas por Max Uhle, coincidiendo con las ruinas descubiertas en Esmeraldas, por ejemplo? Los instrumentos de barro preincáicos serán cada vez más útiles —y algunos, por felicidad, se conservan—, cuando se los estudie comparativamente.

Los negros esclavos, traídos del África por los españoles, suplantaron, al parecer, toda la actividad musical indígena y acabaron por formar lo autóctono de esa región. En consecuencia, lo atronador, bullicioso, espasmódico, alegre hasta la contorsión, substituirá a lo melancólico o eglógico, talvez, de los cantares y danzas preíncas desaparecidas. Los instrumentos negros corresponden a sus exigencias emotivas. El bombo, el cununu, el huasá... acompañarán, con todo su fragor, a la *marimba*, de teclas de chonta sobre tubos de guadúa.

El tiempo relega a la *marimba*, que se refugia al norte de Esmeraldas, y los instrumentos de cuerda pellizcada, la guitarra y la *bandurria*, se brindan a exteriorizar el acento montuvío.

«El estilo criollo del litoral es obra tanto de los blancos como de los montuvíos —y no sólo de los blancos, como en la región interandina», insiste Moreno.

Con la danza negra —ejemplo: «la *marimba*», «el amor fino», y cuantas pudieran recordarse— aconteció lo mismo que hemos apuntado para las de otras regiones. Todavía cabe añadir, en este punto, que la metamorfosis deformativa hace desaparecer las formas, pero deja mucho del sentimiento negroide. Es lo que aconteció con el *blues* negro, al trasvasarse a la música del jazz norteamericano. Falta en éste el lirismo, la ternura, la improvisación, el recitado doloroso, y también los relámpagos de sana, infantil, alegría.

La Región Oriental apenas nos guarda la sorpresa de expresarse en una escala de pocos sonidos y en modo mayor, de preferencia. El carácter expansivo, soberbio; la mente astuta y perspicaz se revelan en sus cantos y danzas.

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA: SUS FRUTOS

Consignamos ya el por qué de la secular incipiencia de nuestra música: falta de oportuna —en el pasado tiempo— y sólida preparación musical —sólida en profundidad y en tradición, que es longitud y profundidad en el tiempo—.

Resulta curioso anotar que los jesuítas, como evangelizadores, laboraron con los indios orientales, «formando coros y enseñándoles a tañer instrumentos», en una época de franco abandono de la enseñanza artística en el interior y occidente del país.

«La didáctica musical quiteña —dije en otra ocasión— tuvo su origen en el Colegio de San Andrés, fundación franciscana, hacia mediados del siglo XVI. Sus resultados, por desgracia, no dejaron huella perdurable. Es necesario llegar a la República para que el nombre del agustino quiteño, Fr. Tomás de Míderos y Miño, nos recuerde al primer iniciador de una Academia musical -*Aula de Música* la bautizó el agustino-, fundada con el desinteresado propósito de «hacer música», sobre fundamentos sólidos de enseñanza teórico-práctica. Quito pudo, a poco, vanagloriarse de poseer una orquesta organizada, gracias a la plausible argucia del sacerdote fundador, quien impuso la toma de hábito como obligatoria para los que desearan continuar estudiando la música.

Y se multiplicaron las escuelas. José Miño fundó la suya; Fr. Antonio Altuna, franciscano, estableció otra en su convento; don Crisanto Castro, violinista y compositor, no quiso hacer menos que sus ilustres colegas. Todos dejaron alumnos personalmente distinguidos; pero ninguno, sistemas pedagógicos de trascendencia y perduración.

Fue García Moreno el que intuyó la conveniencia de dar a la enseñanza de la música valor permanente, en organismo capaz de evolución indefinida. Eloy Alfaro, émulo en todos los aciertos de su digno antecesor, infunde vida nueva a otro organismo similar. Los decretos de 28 de Febrero de 1870 y de 26 de Abril de 1900 bastan para otorgar, a quienes los suscribieron, la gloria que en felices edades dispensaron los griegos a sus Pericles.

El segundo Conservatorio quiteño ha vivido ya

lo suficiente; su porvenir está en manos de la juventud; ella tiene la palabra.

La composición —fuente única de supervivencia para el genio de razas y naciones— ha tenido, entre quiteños o residentes en Quito, significados representantes. Las materias técnicas superiores, indispensables para que todo intento de creación sea perdurable, han sido enseñadas con fortuna varía en Quito, y, la mayor parte de las veces, en forma ocasional y abreviadísima. Sejers fue uno de los primeros músicos que inició la enseñanza de armonía en Quito; algunos sacerdotes, antes y después del violinista sajón, tuvieron discípulos de la misma asignatura. Marconi y Brescía, de nacionalidad italiana, fueron los profesores —en particular, el segundo— que encaminaron esta disciplina hasta conseguir resultado apreciable. Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado son los dos representantes de la escuela de Brescía.

Poco antes de la caída de Alfaro, la historia de la música nacional se ensombrece: el nacimiento de la Sociedad «Beethoven» es uno de aquellos episodios que la juventud realiza con todo el ardor de su corazón y la buena fe en sus convicciones, y lamenta, luego, con toda la tristeza del fracaso.

Los nombres de los Córdova, Ramos, Romero, Valdívieso..... y muchos más, tradicionales fueron en Quito, por su hereditaria vena musical. Aficionados de estirpe, como José Ignacio Veintimilla y Mario de la Torre, podría citarse en buen número, si bien con obra de mérito muy desigual.

Don Pedro Traversari Salazar, hijo del notable maestro de igual nombre, ocupó la Dirección del Conservatorio de Quito y, más tarde, del de Guayaquil. Sus actividades, encaminadas más bien al cultivo de los elementos orquestales, no abordaron las disciplinas Teóricas superiores —armonía, contrapunto, etc.—

Los años transcurrían, desde que Brescía abandonara el país, y la técnica de la Composición era como

privilegio de sacerdotes egipcios: los iniciados, talvez, usufructuaban sus conocimientos en beneficio propio —aplicándolos a ensayos de composición, que luego no les era dable difundir—, o transmitiéndolos, a modo de herencia y por línea de consanguinidad: tal parece ser el origen de cierta actitud intransigente en las nuevas generaciones, que, lejos de colaborar, se enfrentan para defender, un bando, su ciencia contrapuntística, lograda por herencia bresciana y en el mayor sigilo, y otro, el derecho a que se le reconozcan sus estudios intensivos, basados en la escuela francesa de armonía y contrapunto, y la opción a ser considerados como elementos artísticamente responsables y útiles para el porvenir de la música nacional. Estos últimos pertenecen a la época en que el Dr. Sixto M. Durán, valiéndose de sus buenas relaciones con destacadas personalidades del mundo musical europeo, adquirió textos que, por entonces, eran los más reputados de la escuela francesa, y, con entusiasmo, constancia y fé —que le hacían superarse a sí mismo— llevó a cabo la educación de un grupo de alumnos en las asignaturas de Armonía, Acústica, Fraseo, Contrapunto, a cuyo fin no escatimó las horas de estudio en materias que para él mismo reservaban páginas inéditas. Estos noveles profesores, luego, se han especializado. Poco después de iniciarse esta cruzada, que pondría a las generaciones nuevas a ritmo con las exigencias de una enseñanza musical perdurable y fecunda, fue llamado a colaborar en la enseñanza del Contrapunto y la Composición Belisario Peña, quien desde entonces asumió la responsabilidad histórica de tan bello apostolado. Peña, discípulo de excelentes maestros italianos —Casella y Pizzeti—, no vaciló en introducir su sólida escuela. Consciente, además, de la urgencia de mejorar el criterio artístico y la cultura básica de los futuros estudiantes de Composición, establece la asignatura de Historia de la Música, encargando de la cátedra al

autor de estas líneas, que por entonces desempeñaba las de Armonía, Fraseología y Conjuntos corales.

Las bandas militares, que tuvieron su época de florecimiento, han sufrido reveses debido al maléfico influjo de ciertos inconsultos ukases de la superioridad militar. Más de un siglo ha transcurrido desde que fue conocida la primera banda militar por los quiteños. ¡Qué revuelo en el espíritu cándido de las masas de esta pacífica ciudad de San Francisco de Quito produjo el truculento desfile del «Numancia»: su banda, la primera que lanzó por las estrechas calles sus estridentes ecos, que estremecieron los apacibles ventanales de la católica urbe! Nota sensacional del año 1818.

El segundo Conservatorio quiteño produjo directores de banda, tan excelentes como Segundo Luis Moreno y Miguel Muñoz.

La historia del teatro lírico — al menos del importado, ya que el propio apenas si se anuncia para el porvenir — no comienza sino con el estreno del Teatro Nacional «Sucre», en 1886. La compañía «Jarques» mereció ese honor, y por algunos años se escucharon en los Salones y en las serenatas — que los quiteños, músicos o no, las han dado con tanto entusiasmo — los más felices pasajes de *El Salto del Pasiego*, *La Tempestad*, etc. En diferentes años (1904, 1909, 1921, 1922) nos han visitado compañías de ópera. Los nombres de Lambardi y Bracale no se han borrado aún; el timbre de tan bellas voces, como las de un Storchio, una Paggi, una Toniolo, un Palet, un Bettoni, no se olvidan fácilmente.

El fundador del arte coreográfico en Quito fue Raymond Maugé, profesor francés contratado durante el período en que el doctor Durán regentó el Conservatorio; las labores del profesor se iniciaron en Agosto de 1929.

La historia de la música instrumental, en todas las latitudes, se ofrece como la más objetiva y variada. Nuestra vieja ciudad fue, desde los primeros tiempos

coloniales, un emporio de instrumentos indígenas y españoles, siendo los predilectos, entre estos últimos, las trompetas de guerra y las guitarras moriscas. El órgano implica un concepto aparte, que toca más al orden espiritual que al emocional, que, por su universalidad, no caracteriza a un país y, por su aplicación al culto, merecería lugar separado.

En forma que pudiéramos llamar académica — a base de estudios de solfeo y de las consiguientes nociones de teoría elemental — sólo puede hablarse de cultivo, de aprendizaje metódico, de instrumentos en Quito al tiempo de instaurarse la República. El órgano fue el preferido en esta orientación; organistas notables impartieron su enseñanza. Fr. José Viteri, agustino, Fr. Mariano Baca fueron discípulos de Fr. Altuna, aventajado organista, émulo del P. Mideros; Ignacio Miño, diestro organista y violinista, digno discípulo de Fr. Tomás, el agustino. ¡Cuántos nombres sería de justicia no olvidar, siquiera como representantes — lejanos o próximos — de una profesión que ha sufrido tan lento, laborioso y — hasta ayer — desafortunado desarrollo en nuestro país!

Violinistas extranjeros como Sejers, Marcellí y Gigante, o nacionales como Baldeón, Pedro Paz, Müller, Aguilar y la Arévalo han seguido diversas tradiciones y escuelas, todas encaminadas — lo debemos suponer así — por un anhelo de perfección para sus discípulos ecuatorianos.

La escuela de flauta — que tuvo su primer representante caracterizado en don Pedro Traversari, profesor de flauta contratado para el primer Conservatorio quiteño — recorrió una amplia curva de eficiencia, desde Rafael Jiménez hasta Augusto Terán. Naturalmente, en éste como en los demás instrumentos, no puede hablarse de una curva continua de evolución, la cual sólo puede ser trazada por el tradicionalismo de una escuela, y ninguna ha radicado por mucho tiempo en el País.

El piano, cuyo primer profesor fue Zaporta, y más tarde Marconí —italiano— y Behovide —español—, cuenta con destacados ejecutantes, desde Agustín Guerrero hasta Isabel Rosales de Zaldumbide, Gustavo Bueno y Belisario Peña.

Los violonchelistas cuentan sus biografiados desde Juan Correa hasta Teodelinda Terán.

La música de cámara se cultivó en Quito con fervor, gracias al desinteresado esfuerzo de los hermanos Terán, músicos todos, que lograron reunir un grupo homogéneo y brillante, compuesto de violinistas como el maestro Fernández, español, Pedro Paz y Enrique Terán, la *cellista* ya famosa Tola Terán, el flautista Augusto Terán y el pianista inglés, Mr. Knapp. Posteriormente actuaron, como pianista, Gustavo Bueno y, como violista, Paredes.

El canto se cultivó en Quito desde los primeros tiempos de la Colonia, para fines religiosos, y ha sido siempre en los templos en donde hemos podido escuchar las voces de más valor. El segundo Conservatorio quiteño educó dos voces muy bellas: Hortensia Proaño, soprano, y Rosa Saa de Yépez, mezzosoprano, cuya *tessitura* muy amplia le permitió lucir las más ambicionadas notas de una contralto. Notables profesores de ambos sexos —se recuerda con cariño el nombre de José María Trueba, español— han pretendido orientar y afianzar la enseñanza del canto en la capital, tropezando con inconvenientes insubsanables; uno de ellos, el factor geográfico de altitud e indeterminación de las estaciones, lo que impide el desarrollo favorable de las voces. Carrillo es, tal vez, el único bajo profundo de pura cepa quiteña. iniciador de un Orfeón de grata memoria.

La dirección de orquesta —rama artística de inmenso valor— no ha tenido hasta hoy un técnico de preparación sólida y especializada; no obstante eso, artistas como Pedro Paz iniciaron una cruzada para conseguir algo que más tarde podría ser fruto sazonado.

La historia enmudece al llegar a este punto... Enmudece, mientras no queramos reconocer que un egoísmo crónico ha ido matando las mejores iniciativas, en todos los aspectos del vivir nacional.

Con estas palabras —a las que he añadido algún breve comentario, obligado por el propósito de avance que nos anima, y que mantendrá inalterable mi desembogada franqueza— presenté las actividades musicales quiteñas, es decir, las que se han venido desarrollando en el corazón de la patria, desde hace mucho tiempo. Esa limitación —que aun hoy puede parecer extraña, obligada entonces por la índole del artículo cuyos párrafos transcribí más arriba, tendiente sólo a bosquejar la historia de la música en Quito, a propósito del cuatricentenario de su fundación— encuentra un nuevo motivo para no ser desbordada. En una conferencia de totalización de ese gran fenómeno cultural, denominado «música», toda enumeración ha de ser, forzosamente, incompleta; no ha de incluir nombres que, a primera vista, parecería ingrato olvidar. Cada provincia nuestra ha contribuido con la inspiración de sus músicos a enriquecer la historia nacional. Porque las aptitudes se hallan bien repartidas en casi todos los sitios de nuestra geografía; porque las regiones cultivan precisamente su floración folklórica o universal, sin preocuparse de medidas o contrapesaciones con sus límites, no creemos imperdonable la omisión necesaria.

Un Ascencio Paute o un Francisco Paredes, en Cuenca; los Chávez, en Otavalo; los hermanos Salgado, en Quito, etc., bien merecen estudio en un ensayo completo acerca de la música ecuatoriana. Los nuevos instrumentistas, como Gerardo Alzamora —que ha concluido sus estudios en París—, Lucía Pérez Serrano —que amplió sus conocimientos en Washington—, María Teresa Cortés —graduada en el Conservatorio de Quito—, Fulvio Kirby —que acaricia elevados propósitos—, Pablo Alvarez García —temperamento de gran fuerza— y otros, lo merecen también. Pero es

urgente que lleguemos al final de esta ya fatigosa Conferencia, con algunas conclusiones.

NUESTRO PORVENIR

Hay el grupo de los que niegan, el de los que dudan y el de los que no comprenden lo que podría ser el nacionalismo musical ecuatoriano. Frente a ellos ha de alzarse, con dignidad, con perpendicular y pulcra actitud, el grupo firmemente unido de los que lo realicen, porque tengan fe, y la tengan porque sientan correr la savia y palpitar el protoplasma autóctono. Mientras en las demás bellas artes —lo dije hace un momento— América dibuja con vigor su fisonomía, y en nuestra misma República se alza una generación que rompe los bloques de las canteras andinas o se abre camino en la jungla litoraleña, para mostrarse grávida de producción indigenista, ciertos músicos hacen como los pseudoestetas y críticos europeos o europeizados que «dudan del aliento vital y del vigor de esta insurgencia». Abraham Valdez ha podido decir que, «en el drama de Indoamérica, el arte es una de las antorchas para dominar las tinieblas».

Esa antorcha no pasa aún a manos de nuestros músicos. «Pasar», en este caso, significaría asumir la responsabilidad formidable de rehacerse a sí mismos, para influir modificando el ambiente; la de trabajar sin reposo; la de producir no una vez que otra, y luego esperar a que la crítica se fatigue loando el hiperbóreo espécimen. Músicos de ejecutorias tenemos: su ingenerancia en la vida artística, profesional y social, no puede limitarse a contemplar impasibles la corrupción del gusto o el silencio de las salas de concierto, mientras añoran sus triunfos pasados y sus obras inéditas.

He aquí todo un inmenso problema. No se puede dejar que las masas trabajadoras continúen intoxicán-

dose con alcohol y mala música. Tampoco es posible obligarlos a deglutir, sin preparación, a los maestros de la polifonía universal. La preparación del medio es previa a todas las tentativas, constituye un ideal básico. Misión alta de los Conservatorios del país; misión que no admite demoras ni pretextos, dura y plena de responsabilidades. Su papel no puede reducirse a supervigilar ejercicios físicos sobre el teclado, las cuerdas o los pistones, ni a fomentar ejercicios mentales sobre los cuadernos de contrapunto y fuga, si todo aquello no ha de servir más que para el alumbramiento de un fox de incaísmo dudoso.

Tenemos que salvar a todos los compositores hondamente sensibles a la vitalidad de la melodía y ritmos ecuatorianos o, siquiera, suramericanos.

No hemos cultivado, hemos permitido el agotamiento de nuestra música, en fuerza de permitir que se expriman sus jugos con herramientas impropias, es decir, con rutinarismo puro o técnica muy defectuosa; y los que elevaron el índice de su eficiencia profesional, o carecían de inspiración o de amor por su cenicienta, la melodía autóctona.

Nuestra música más o menos popular, actualmente, no es la del indio ni la del negro y, casi, ni la del criollo; es un formidable confusionismo cosmopolita.

Si nuestro pueblo no organiza orfeones, no será sólo porque no ame el canto coral, sino, más bien, porque nadie se presta a dirigirle con abnegación.

Un somero examen de las riquezas melódico-rítmicas de nuestro país nos demuestra, si no precisamente pauperismo o pobreza incurable, debido al abandono en que las van dejando nuestros arraigados prejuicios musicales; el examen antedicho nos demuestra una limitación casi angustiosa de lo autóctono. Pero ello se debe más a que no investigamos metódicamente. «El folklorismo no es un arte de taracea musical -apunta una crítica cubana-, sino algo mucho más elevado; en los temas folklóricos, por consiguiente, se busca más

el espíritu que la forma. En una palabra: no hay que aprovechar sino que inventar».

He aquí, pues, la otra misión esencial de los Conservatorios.

No podemos desanimarnos. El porvenir de nuestro arte nos pertenece. La materia prima existe; el talento no escasea; los medios técnicos, mucho más ricos que los utilizados por los hombres del siglo XVIII, están a nuestro alcance. La música tiene porvenir, en el mundo todo, con más seguridad que la arquitectura, por ejemplo. Nuestros Conservatorios, en esta emergencia, no pueden pasarse deletreando a los clásicos o a los modernos, si de todo aquello no han de aprovechar, por contacto casi directo, nuestros niños y clases populares.

Misión nuestra es la de que insurja aquel nacionalismo artístico que no excluye, antes confirma el amor por lo universal y eterno, y que la nacionalidad artística se alce con la pujanza de un heroísmo que se basta con la voluntad de triunfar y la recompensa de su propia superación.

APÉNDICE

(Síntesis de aspectos que, no habiéndose tratado en la Conferencia, fluyen espontáneamente de sus premisas y de su esencial propósito -nacionalismo artístico-, frente a la realidad)

El enjuiciamiento de la realidad —de amargo sabor para individuos y círculos, pero de enorme provecho para la nacionalidad— constituye la primera etapa de una obra de renovación, es el DIAGNÓSTICO, motivo de la anterior Conferencia. Hace falta, ahora, el

TRATAMIENTO

Comprendería, forzosamente, dos aspectos coexistentes y de recíproco influjo:

- a *Plan basado en la ética profesional.*
- 1 Estudiar siempre, en los Conservatorios, fuera de ellos o a pesar de ellos.
 - 2 Trabajar, producir o enseñar sin reposo.
 - 3 No desmayar, aunque el aplauso tarde.
 - 4 Autoeducación contra la suficiencia. En nuestros jóvenes países hay el peligro de enfermar de grandeza, antes de haber producido un Schubert.
 - 5 Espíritu de sacrificio y honestidad artísticas.
 - 6 Resistencia espiritual y reacción moral positiva contra aquellos que fundan lo más dinámico de sus actividades, en negar a sus colegas todo conocimiento y capacidad.
 - 7 Unión. Lo mismo las dificultades económicas que los problemas inherentes a la organización de temporadas de conciertos, publicación de obras, etc., sólo puede ser fruto de esa unión.
 - 8 Crítica imparcial, más bien generosa que severa; orientada y orientadora. Los círculos o «sociedades» que combaten en la sombra a individuos o instituciones envenenan el ambiente.
 - 10 Culturización general de todo aspirante a maestro músico.
 - 11 Que los Conservatorios, en su vida interna, sean una sólida estructura moral y técnica, por la fe y mutua confianza entre dirigentes y dirigidos.
- b *Plan basado en la técnica.* (Obra encomendada, especialmente, a los Conservatorios).
- 1 Estudio sistemático del folklore.
 - 2 Historia crítica del arte ecuatoriano. Curso de completación del de Historia universal de la música.
 - 3 Estética aplicada al arte nacional. Capítulo complementario de la Estética general.
 - 4 Ensayos programados —dirigidos— de composición, desde la canción hasta la sinfonía, sobre temas autóctonos. Curso completo, no excluyente, del de Composición escolástica y ecléctica.
 - 5 Conciertos sinfónicos y teatro lírico —por mo-

desta que sea su iniciación—, a base de materiales autóctonos. Siempre hemos de recalcar: lo universal y eterno jamás pueden excluirse, porque se perdería la brújula misma de la evolución propia.

6 Ciclos de conferencias explicativas y de difusión del arte, en centros estudiantíles y obreros.

7 Publicación de obras musicales, de los consagrados y de los nuevos, previo dictamen de comisiones competentes.

8 Organización de orfeones populares.

9 Acercamiento de los conservatorios a la Escuela Primaria. Elaboración de cantos para ella. Pequeños conciertos de buena música para los niños.

10 Reglamentación de la radio —que corresponde al Ministerio de Educación—; control artístico de sus actividades por medio de los Conservatorios, y —supuesto un sistema, nada utópico, de contratos en que no sufran perjuicio económico ni la Empresa radiodifusora ni los anunciadores ni los aficionados o profesionales que se contraten— máxima ayuda a las radiodifusoras, facilitando la confección de programas o la consecución del personal artístico.