

EL PUBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

Vicente Salas Viu

III (*)

Una función olvidada de la crítica. El despedazamiento por sistema y su éxito en Chile. Reflejos en nuestro medio de otros fenómenos entre los considerados. Hacia el nuevo público.

SOBRE los hechos comentados en los artículos anteriores, hechos de tan perniciosa influencia en la evolución de las actividades musicales, un último elemento de discordia y, en este aspecto específico quizá el principal, lo representa la crítica.

El crítico de música es también un producto romántico. Cuando menos, el crítico de las publicaciones periódicas, el que se dirige a esa gran masa de lectores que casi por entero corresponde a la del auditorio de los conciertos públicos que reseña. Al estudioso o investigador, con su labor limitada a núcleos restringidos de personas que se interesan *a fondo*, y no sólo *de oídas*, por la música, de antemano le dejamos aparte. Pues bien, el oficio de ese crítico periodista, a veces poco más que jornalero, típico producto de la democracia musical, ha sufrido una decadencia desconsoladora. En un principio, se improvisaron críticos los propios compositores del siglo XIX,—Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, como ejemplos relevantes,—acuciados por la necesidad de hacer comprender a sus oyentes cuanto, en su criterio, tenían de inaudito o de revolucionario las obras que ofrecían para pasto de las masas. Asustados de sí mismos, como el portugués del cuento, o simplemente temerosos del albur a que lanzaban a sus queridas criaturas, iniciaron una etapa de la crítica que equivalió a verdaderas confesiones o actos de fe, para propagar la contenida en sus pentágramas. El arte no se dirigía ya a gentes versadas, diestras en descubrir sus secretos o en apreciar a primera vista sus bellezas inéditas. Era indudable la necesidad de preparar el terreno antes de cada nueva siembra y a esa exigencia respondieron las innumerables páginas de crítica y polémica escritas con la misma tinta que trazó las mejores partituras románticas. Si prescindimos de Ricardo Wagner, demasiado ocupado consigo para hacerlo de los demás, los compositores-críticos de aquella centuria pasaron en seguida, de la defensa de sus casos personales a la de cuantos tenían contactos con el propio y, poco

(*) Véanse los números 19 y 20-21 de esta Revista.

Con esta serie de artículos han coincidido en algunos países americanos campañas de las publicaciones consagradas a la música que han recogido aspectos similares a los comentados por nosotros. Muy especialmente «Orientación Musical» del Uruguay se ha distinguido en estas campañas. El autor ha recibido asimismo varias comunicaciones de críticos y músicos como estímulo para la labor emprendida, por las que expresa su agradecimiento.—Nota de la Redacción.

más tarde, a propagar las ideas, la técnica, el estilo de una amplia generación. Florestán y Eusebius dejan de dialogar sobre la estética de Schumann, se funden en uno con la persona de su creador, para saludar la aparición de Chopin en un raptó de entusiasmo o para ofrecerse de guías sobre las «nuevas rutas» que se anuncian con Brahms.

A esa inicial pléyade de compositores-críticos, dentro del área del Romanticismo la sucede muy pronto la de los críticos que bien pueden llamarse profesionales, los que sientan las bases de este oficio en el aspecto limitado a que aludimos, tal y como lo hemos conocido hasta pocos años antes del que corre. La función primordial de la nueva crítica, de acuerdo con sus orígenes, fué desbrozar el camino a los valores que surgen y a las obras que los representan. Con un ancho margen de comprensión, se procura despertar la del público, suavizar los contactos de la creación musical recién nacida con el mundo de sus consumidores, más exigente cuanto menos informado. Después de esto, la crítica periódica se ocupó de ensanchar los conocimientos del público sobre la música clásica, incluso facilitando en demasía el correr de anécdotas biográficas, hechos históricos y otras cosas allegadizas a la obra artística, que estimulaban el apetito de su mejor comprensión por los no especializados. Cuando esa especie de crítica alcanzó además a promover la resurrección de estilos y de músicos injustamente olvidados, u olvidados tan sólo, cumplió su benéfica misión con creces.

Era razón de su existir para la crítica de que hablamos, auxiliar a la música, como intermediaria de mayor versación entre la obra artística y sus auditores. *Servir a la música*, ante todo y por sobre todo. La creación musical concentraba sus fundamentales intereses. Y el hecho accesorio, en ocasiones hasta accidental, de la bondad o torpeza de una interpretación determinada, no rebasó de muy discretos límites en sus consideraciones. Al producirse el empobrecimiento de las actividades musicales a que varias veces aludí, cuando la corriente animadora de la vida de los conciertos se remansó en el lago de un estrecho repertorio «de sobra conocido», para auditorios que difícilmente admitían algo más que el contenido de aquellas aguas estancadas, la crítica abdicó de su misión primera. Contribuyó a enrarecer el ambiente con disquisiciones sobre si tal famoso violinista era más diestro que tal otro en el ataque de su arco, si los *staccatti* de un virtuoso eran de mayor elocuencia que los de otro e incluso,—como ha ocurrido en Chile,—se llegó a supercherías, para acreditarse de exigente, como la de señalar que los ángulos trigonométricos entre las partes de un cuarteto de Beethoven no eran exactos; el uso de los pedales por un arpista, abusivo; la desafinación de un violín segundo en el sexto atril de una magna orquesta, insoportable. Con otras muchas jocosas aseveraciones que podrían formar la más preciosa antología del disparate pseudo-técnico.

Sólo una masa de público corrompida en sus intereses como para no sentir ni siquiera curiosidad por la música fuera del comercio corriente de los conciertos, puede tolerar aberraciones seme-

jantes. Sólo, también, esa masa, desentendida del fenómeno musical en sus esencias, puede reducir su atención a las condiciones en que la música se le ofrece; desviar sus ojos de la obra artística para ponerlos en su ejecutante. Rebajada la ocupación del crítico a menester tan secundario, los especialistas en señalar errores y defectos compitieron en acreditarse de implacables. La palma se la tenía que llevar por fuerza, dentro del innoble deporte, aquel que se las ingeniase para hallar lo malo en todas partes. De críticos de música se transformaron en críticos de ejecutantes musicales; de esto último, pasaron una mayoría a despedazadores de ejecutantes.

Este hecho, como los demás a que nos hemos referido, se viene produciendo en todos los ambientes, con caracteres más o menos agudos. Ocurre como con el amor de Don Juan, y otras calamidades colectivas menos idílicas, que alcanzan en sus estragos «desde la altiva princesa a la que pesca en ruin barca»; es decir, desde las naciones de exuberante desarrollo musical a las que hacen su historia en este arte con medios muy escasos. Grosso modo, la vida musical de Chile está en el justo medio entre la princesa y la pescadora. Ocupémonos ya de cómo sufrimos nosotros algunas de las plagas referidas.

Para empezar por el final, y no perder así por completo la hilación de este artículo, señalemos que el despedazamiento por sistema en el ejercicio de la crítica en pocos otros lugares del planeta habrá contado con éxito más rotundo. Este indicio de muchos otros males, cuya conexión creo haber establecido con claridad, entre nosotros ha concluído por acallar o dejar con sordina a la crítica de cierto vuelo y más sana intención que todavía se ejerce en el país. A despecho del triunfo que acompaña a quienes adoptan aquella morbosa actitud.

El que bien merece titularse «caso Goldschmidt» es de sobra ilustrativo sobre la enfermedad que nos aqueja. Aparece en Chile un sedicente doctor en música. En una jerga inconcebible, cada año que pasa más complicada en terminachos que es casi imposible adivinar lo que pretenden decir en castellano, empieza una campaña de crítica en la prensa cuyo único fin manifiesto es reducir a escombros cualesquiera de nuestras manifestaciones musicales, de la más grande a la más chica. No se preocupa el supuesto doctor de conocer el ambiente. Ignora los considerables esfuerzos que se han hecho en el país para alcanzar el relativamente alto nivel que tienen los asuntos musicales. Así, no aprecia el formidable volumen de trabajos y sacrificios que ha representado el logro de ese nivel, constituir una orquesta sinfónica permanente, que sufraga el Estado, una cierta actividad en música de cámara, etc., etc. Desde el punto de vista de la perfección absoluta; comparados nuestro medio, nuestros conjuntos, nuestras instituciones, nuestros directores, intérpretes y organizadores con sus equivalentes en el Berlín de antes del hitlerismo o con el París centro de las más avanzadas experiencias musicales de la pre-guerra de 1914, es natural que Chile se encuentre tan sólo en camino de remontarse a cumbres parecidas. Cumbres, hagámoslo notar, que representan también dentro de la

cultura europea,—producto de varios siglos de esfuerzos y no de escasos, contadísimos años,—momentos de esplendor excepcional.

Cuando la suma de buenas voluntades y la obra tesonera de los músicos que están forjando el presente de Chile precisa de comprensión, de aliento, de estímulos, el inconformismo y la intolerancia de ese crítico acumulan cuantas dificultades pueden. Se abultan los defectos. Se silencian los logros indudables. Al furioso criticante, que ha acabado por hacer símbolo de su pluma un tanque erizado de cañones, sólo le interesa destruir. Lo que está a punto de gozar una vigorosa vida, como el más tímido brote de una personalidad incipiente, sea ésta la de un ejecutante o la de un creador juvenil de música. Recuerdo todavía la impresión que me produjo leer una *sangrienta* crítica de Goldschmidt sobre la presentación en Santiago de una pianista de quince años, recién llegada de Valparaíso o de Viña para hacer sus primeras armas. Medida con el rasero aplicable a Claudio Arrau, Horowitz o Rubinstein, claro es que muy poco ofrecía su desmembrada personilla. No se trataba de una reencarnación del prodigioso Mozart, por cierto. ¡Pero cuánta sensibilidad, cuánta honradez artística no se advertía a través de las deficiencias de su técnica! Goldschmidt debió sentirse feliz al sepultarla bajo un torrente de letras de molde con los más injuriosos calificativos.

La prosa de tanquista del doctor Goldschmidt no merecería comentario alguno si no hubiese ejercido un peligroso influjo, a favor de elementos malsanos de nuestro ambiente que por un tiempo la confirieron «autoridad». Corresponde a los sociólogos y psicólogos desentrañar por qué, a favor de qué atributos o «complejos», como suele decirse, del carácter de las clases medias del país,—las más directamente interesadas en las actividades artísticas,—disfruta de inmediato éxito toda actitud alimentada por resentimientos. Y de tanto prestigio quienes se acreditan «de pegar». *Ese pega fuerte* es un título de gloria, pegue o no pegue con razón, para una inmensa turba de resentidos. La posición negativa del crítico Goldschmidt debió su auge a la complacencia que despertó en esas zonas. Nada satisface tanto a la envidia y al resentimiento como la contemplación del mal ajeno. Les compensa en verdad del propio mal. Cuando no reaccionan los envidiosos y resentidos como aquel personaje de Debussy, que decía: «Usted tiene talento y yo ninguno. Esto no puede proseguir».

Para terminar con el «caso Goldschmidt»,—que abarca al de otros improvisados críticos, ansiosos de acreditarse por el único medio que se ofrece a sus pobres recursos: el exabrupto,—conviene determinar que si a sus escritos se les priva de los epítetos de su artillería gruesa, nada les queda. El juego de sus términos pedantescos no oculta su precario conocimiento de la música. Su versación técnica es tan escasa como roma su sensibilidad o enrevesados sus principios estéticos. Con tal bagaje para el ejercicio de la crítica, es lógico que se inclinara por el fácil camino de la agresión a ultranza. Es el que menos compromete por no exigir más que audaz despreocupación.

De haber en Chile una auténtica crítica musical, ¿podría haberse desarrollado con tal vigor la maleza de ese nefasto criterio, a pesar de los pesares apuntados? Seguramente, no. Porque, prácticamente, el creador y el intérprete de música, y el público mismo, estaban desasistidos de la colaboración que debía prestarles el crítico. No vamos a citar uno por uno los casos personales. Es tarea demasiado ardua y desagradable. Sin embargo, la lealtad me obliga a citas imprescindibles. Adolfo Allende, en los artículos que de él he leído en las viejas colecciones de revistas y diarios, fué un excelente y completo crítico. Por su formación musical, por su discernimiento, por la claridad de su literatura. Con riqueza de matices, exponía su criterio sobre las nuevas obras, los tesoros de la producción clásica, la personalidad de los maestros del pasado o del presente, al igual que sobre las de sus ejecutantes. El aficionado lector podía hallar un auxilio eficaz en sus escritos, que cumplían esa doble función de divulgar y criticar que caracterizó al oficio en sus más ilustres cultivadores del pasado. Qué causas de desengaño o de cansancio llevaron a este crítico a una paulatina dejación de la obra que venía cumpliendo, me son desconocidas. Lo cierto es que, con algunas excepciones, sus artículos de este último tiempo suelen limitarse a simples reseñas de conciertos. Daniel Quiroga, que reúne muchas de las positivas condiciones de Adolfo Allende, parece ser en esta hora la única personalidad de crítico llamada a llenar el vacío que tanto precisa llenarse en beneficio del desenvolvimiento normal de nuestras actividades musicales. Las gentes que con limpieza de espíritu se interesan por la música, a la fuerza acabarán por encontrar en él la crítica sana que las oriente.

Sobre el reflejo en nuestro ambiente de los demás fenómenos que, en un sentido general, hemos considerado en estos artículos, pocas son las palabras que deberemos agregar. Se corresponden con toda exactitud dentro del área chilena los hechos de cuya evolución nos ocupamos. Entre los años 20 al 30, cuando se cosechan en amplia escala los frutos de la obra renovadora de la Sociedad Bach, el interés por la música misma, independientemente de la mayor o menor bondad de las interpretaciones, prima sobre todo otro. No sé hasta qué punto fueron excelentes las versiones ofrecidas de las obras corales de Palestrina, Victoria, Lassus, Monteverde, Jannequin, Costeley, Morley y otros maestros de la polifonía clásica, semi-desconocidos en el país. De la misma forma ignoro si fueron perfectas las ejecuciones de la Misa en Si menor y la Pasión según San Mateo de Bach o de la Novena Sinfonía de Beethoven. Pero se halla fuera de duda que aquellos generosos esfuerzos de músicos y aficionados, no sólo dieron a conocer en Chile esas grandes obras, sino que las incorporaron al repertorio habitual de nuestras actividades musicales; más aún, las dieron «carta de naturaleza» en nuestro ambiente. Lo mismo puede decirse de la labor cumplida, cualesquiera que fuesen sus deficiencias, por la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos entre 1931 y 1938. El

número de estrenos que figuran en sus programas,—estrenos de la mayor trascendencia para la formación de la cultura musical chilena,—es mucho más que considerable. Strawinsky, Ravel, Falla, Hindemith, Prokofieff, Scriabin, Casella y tantos otros, junto a una verdadera pléyade de compositores chilenos hasta entonces sólo esporádicamente representados en los festivales sinfónicos, aparecen una y otra vez entre las grandes firmas de los clásicos. Se inicia después la época del dilettantismo en la interpretación. Los grandes virtuosos de la orquesta visitan el país desde que el último conflicto europeo estalla y ese proceso de decadencia se agudiza. La personalidad del intérprete acapara la atención de los auditores. Las mismas sinfonías de Beethoven, los mismos fragmentos sinfónicos de Wagner, las tres o cuatro obras de consumo común entre las producciones de Haydn, Mozart, Schubert, Tchaikowsky, Strauss o Debussy, para no citar otros músicos, se repiten en serie inacabable. Al público le interesa conocer lo que hacen Kleiber, Busch, Ormandy, Horenstein, o quien sea el genial director que está de turno, con las partituras que conoce de memoria. Esto y muy poco más.

No me gusta recurrir a las estadísticas que son, por otra parte, engañosas en sus múltiples interpretaciones. Dejo para otros establecer el cómputo de la importancia y número de obras nuevas ofrecidas en una y otra etapa de la historia de nuestros conciertos sinfónicos. Pero es indudable que si la música nueva,—de los compositores actuales y del pasado ignoto,—ocupó un 60% en los programas de la antigua Asociación Nacional de Conciertos y un 40% la del repertorio trillado, esos términos se vieron invertidos en las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de los grandes maestros extranjeros. Me consta, por haber conocido los hechos muy de cerca, cuáles y cuán reiterados fueron los esfuerzos de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical por poner límite a la prosecución de tal estado de cosas. Siempre iban a estrellarse: o contra las exigencias del director, que prefería su Quinta Sinfonía o su Till Eulenspiegel a una obra nueva de discutible éxito, o en las del público. Rebosante y entusiasta, para escuchar las composiciones «consagradas»; ausente o insatisfecho, al solo anuncio de obras desconocidas para él, fueran de Vivaldi o de Händel, de Strawinsky, de Hindemith o de un músico contemporáneo chileno.

Frente a tan adversas circunstancias, el Instituto de Extensión Musical mantuvo en sus conciertos de divulgación y, en cierta medida, que a mi criterio personal pudo ser más grande, en las series *de abono*, la orientación que debe mantenerse. Síntoma de que esa labor de captación o de reeducación del público no ha sido perdida nos lo ofrece la marcha de la temporada de este invierno. Los maestros Scherchen y Busch, de una manera más notoria, han elaborado programas de alto relieve musical, abundantes en nuevas producciones. ¡Y el público los ha seguido sin cansancio! El éxito reciente de la interpretación de «El Arte de la Fuga» de Juan Sebastián Bach, nos indica que entre nosotros, con nuestro público, es

mucho lo que cabe intentar para devolver a la vida musical chilena la tonicidad comprometida. Quizá Chile presente, y no sólo en América, el panorama de mejores augurios para recuperar en la música esa inquietud y ese alto tono temporalmente disminuidos en el caótico momento que atraviesan las manifestaciones del espíritu. A esa magna empresa deben tender las mejores de nuestras iniciativas.

* * *

La historia no se repite. Aunque a veces parezcan existir similitudes entre un acontecimiento actual y otros del pasado, basta el hecho de su *pasar de nuevo* para que ya no sea el mismo. Nada hay tan inútil como intentar la resurrección de lo que es ido o dejarse llevar por la añoranza de lo pretérito. Los cambios producidos en la psicología del público y en la función misma de la música no pueden ser menospreciados si tratamos de recuperar un más auténtico sentido para el arte. La difusión en gran escala de la música por la radio, el cine y los discos, ha incrementado el auditorio-masa en proporciones fabulosas. Se ha desencadenado sobre las actividades musicales, para participar en ellas con sus exigencias y sus gustos, un aluvión de recién llegados, sin preparación alguna o con preparación muy exigua. Habrá dentro de esa masa, *tiene que haber*, gente dotada con sensibilidad e imaginación, sedienta de música, apta para elevarse a un depurado sentido del arte. Pero transcurrirá mucho tiempo antes de que los grupos de los mejor dotados se destaquen del total del nuevo público; más todavía, para que puedan actuar sobre el común de los auditorios en la forma que lo hicieron las casi desaparecidas élites. La música actual no puede, sin riesgo de verse condenada a un ostracismo sin retorno, esperar a la maduración de ambos fenómenos. Hay, pues, que aplicar enérgicas medidas para que ese tropel o torbellino de nuevos elementos, *con decisiva participación* en los destinos del arte contemporáneo, sea asimilado sin graves quebrantos. Deben ser ensayados cuantos medios conduzcan a sacar al nuevo público de la limitación y la morosidad de sus aficiones, frutos de su desmedrado conocimiento de la música en este primer contacto, a flor de piel, que con ella mantiene. Prodigar los conciertos, en las condiciones más liberales posibles, planeados de acuerdo con un ponderado criterio educativo, es uno de los remedios más urgentes. Lo que, por lo pronto, equivale: de una parte, a reducir el número de los conciertos-museos, donde sólo se admiten las grandes figuras del pasado, en mezcolanza de tendencias y estilos; de otra, a reducir también el número de los programas que llevan esa mezcolanza hasta el extremo de saltar de una obertura de Gluck a un concierto de Walton o de Strawinsky, para concluir con una sinfonía de Beethoven. Es decir, el tipo habitual de los conciertos que se ejecutan, concebidos para aficionados de una amplia cultura que les facilita esa amplitud de miras y esa elasticidad de recepción; cualidades ajenas al público recién improvisado en estas lides y carente de experiencia. Hagamos la salvedad, que tal vez no estorbe, de que *reducir* estas dos clases de conciertos,

que responden a lo normal de los que hoy se ejecutan bajo los calificativos de «populares» y «de abono», no significa *suprimirlas*. Dejar un ancho margen para los organizados con fines educativos, no implica consagrar a ellos en exclusivo la vida musical.

Podrían esbozarse múltiples proyectos de lo que se sobreentien- de por conciertos educativos. Preferimos a hacerlo de una manera apresurada, como nos obligaría el poco espacio que podemos dedicar a este punto concreto, expresar nuestro concepto de la misión educativa en que pensamos. Muy lejos de constituir escuetos panoramas históricos o muestrarios insuficientes de ésta o la otra nación musical, de tal o cual estilo, período o autor, pretenderíase con ellos esencialmente educar la sensibilidad y el gusto de sus auditores. Los conocimientos históricos o técnicos,—eso a que se consagra la llamada «apreciación musical», que viene a no ser más que un fomento de la pedantería,— el auditor que los captase habría de recibirlos «por añadidura». Lo esencial, insistimos, de la educación dispensada por este medio estibaría en partir de lo que el nuevo público ya estima y goza, hacia regiones de mayor altura, en un refinamiento paulatino del gusto de la multitud. Por supuesto, que los libros y folletos que ayudaran a la *música oída* en esa ampliación de horizontes y de intereses del gran público, tenderían también en primer término a divulgar los principios estéticos, las ideas básicas que han determinado la creación de las diversas formas de música y su evolución estilística. Sus conexiones con la historia musical concreta, con los problemas técnicos planteados y resueltos en épocas determinadas por determinados músicos, igualmente tendrían una función suplementaria o subordinada a la otra que indicamos como primordial.

Como el lector habrá ya deducido, la labor educativa a que nos referimos tiene por único objeto elevar la masa del público hacia la más alta música. En modo alguno, rebajar, avulgarar el arte; lo que representaría un progreso al revés. Es seguro que un porcentaje de esa amplia masa a que repetidamente aludimos como nuevo público, no pasaría de ciertas etapas elementales entre las trazadas para su educación. Otros subirían más alto, otros más alto aún y un número, quizá no muy extenso, hasta la cúspide, para formar la nueva élite, sensible, cultivada para las audaces experiencias del espíritu en los dominios de la música. El compositor de nuestro siglo volvería a disponer de amplios auditorios a quienes comunicar en obras de poderoso aliento las verdades,—sentimientos y pensamientos,—que alcanzan a todos los humanos; y de auditorios más chicos, de iniciados si se quiere emplear el gastado término, con quienes compartir sus elucubraciones estéticas o técnicas tan sólo. La música habría vuelto a recobrar, en lo ancho y en lo estrecho, el desempeño de todas sus funciones. Con razón de ser, de existir: llenas de vida.

Frente al radicalismo de los que creen que al arte contemporáneo no le queda otra ruta que plegarse a los dictados de las vastas multitudes, transformarse en «arte de masas»; frente al no menos nocivo extremismo de menospreciar los anhelos de esa multitud,

que exige ser oída, ser sentida y sentirse en el arte de nuestro tiempo, para cultivar un artificio, más que arte, «de capilla», erguimos nuestra posición. Sólo en apariencia ecléctica. El arte, la música de nuestro siglo ha llegado a la coyuntura en que le es preciso, para no representar una distracción ociosa, recuperar esos grandiosos aspectos de profunda resonancia social que tuvo en sus mejores momentos,—la Misa polifónica, los Oratorios y Pasiones del Barroco, la Sinfonía del Romanticismo,—y ese lenguaje sutil, pero no menos cargado de sentido, que hizo sublimes reductos espirituales, *jardines cerrados para muchos* que dijo el clásico, de las arias de Monteverde, las fugas de Bach, los estudios de Chopin o Debussy, el ballet de cámara de Strawinsky y tantas otras obras de singular elocuencia para los ricos de espíritu. Ambos extremos no se contradicen; se complementan, se aúnan en sus últimos fines.

No se me oculta que muchos de los que me hayan seguido por los caminos espinosos de estos artículos, al llegar a este punto final podrán argüirme, reprobarme inclusive, una defensa, implícita en mi posición, de la aristocracia del espíritu. Declaro que es la única que encuentro respetable y que, al menos por cuanto al arte se refiere, su existencia es consubstancial con la del arte mismo. Ríos de sangre anegaron o redujeron a lo inocuo las viejas aristocracias de abolengo con la Revolución Francesa. Una burguesía ávida e industrial se alzó sobre aquellas ruinas y por más de dos largos siglos conserva para sí el goce de los muchos privilegios de su buena fortuna. Hasta detenta atributos de nobleza para el halago de sus aspiraciones de burguesía enriquecida. La crisis de su poder sobre el mundo la vivimos ahora. Cualesquiera que sean las sendas que la historia se trace, como sobrenadó de los torrentes de sangre de la Revolución Francesa y sobrenada de las convulsiones catastróficas que la siguieron y siguen, la aristocracia del espíritu mantendrá sus derechos. Nada ni nadie puede discutirseles a los hombres que la forman, que no reclaman otros privilegios que el de su desvelo continuo y el de sacrificar lo mejor de sí para que se mantengan sin palidecer las luces que hacen del caos de la vida una ruta.

Santiago, Julio de 1947.