

LA MUSICA CULTA DE AMERICA (*)

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU ESTADO ACTUAL

P O R

Andrés Sáiz

I

El reciente y ya enorme y benéfico incremento de las relaciones espirituales entre el Nuevo Mundo latino y los principales países de habla inglesa, Estados Unidos de Norte América y Gran Bretaña, así como los vínculos culturales que medran afortunadamente, aunque con cierta lentitud, entre las Repúblicas latino-americanas, han dado por consecuencia lógica y ventajosa un en fin mejor conocimiento de las producciones musicales americanas, tanto en nuestros países, como en las naciones anglo-sajonas.

Por otra parte, merced a la bondadosa acogida que brindan a las composiciones latino-americanas las poderosas estaciones radiofónicas estadounidenses e inglesas, y a las gratas visitas que nos hacen los colegas norte y suramericanos, ha sido posible enterarse, a grosso modo y por deducciones más o menos próximas a la realidad, del estado actual de la vida musical creadora en las principales naciones latino-americanas y en los Estados Unidos.

El conocimiento de esta bella realidad musical americana, vigorosa y floreciente, aunque joven, ignorada por muchos hasta los albores de la segunda guerra mundial, originó ya reacciones di-

(*) Este artículo fué escrito, casi íntegramente, hace más o menos dos años. Desde entonces dormía entre otros varios, y por esto, creía, iba perdiendo paulatinamente algo de su oportunidad. La lectura del interesantísimo libro de Aaron Copland («Música y Músicos Contemporáneos» - Editorial Losada; Buenos Aires, 1945) me ha convencido, aunque pueda equivocarme, de que este modesto ensayo mío conserva todavía su actualidad. Lo he desempolvado y terminado, pero no he cambiado ninguna de las opiniones vertidas en él, cuando lo redacté por primera vez, en 1944, por la sencilla razón de que no me han convencido, hasta ahora, ninguno de los juicios que parecen oponerse más o menos rotundamente a mi modo de pensar... y de oír, en cuanto a la música americana se refiere. Esta aparente terquedad, auditiva e intelectual, está respaldada por la audición de muchas obras nacidas en nuestro Continente. Puedo haber escuchado mal y juzgar equivocadamente. En esto estriba mi privilegio de ser humano.

Por lo demás, agradezco el albergue que me brinda la *Revista Musical Chilena*, y pueda mi artículo no afectar perjudicialmente la afortunada y merecida reputación de seriedad que ha sabido granjearse este magnífico órgano del pensamiento musical chileno e internacional.

versas, a menudo antagónicas, en ambos hemisferios de nuestro Continente.

Al «descubrirse» mutuamente, muchos colegas y aficionados norte y latino-americanos, se extrañaron cuando supieron de la cuantiosa existencia de compositores continentales que conviven con aquellos otros músicos americanos, poco numerosos pero ya conocidos internacionalmente, casi siempre vía París, desde hace un escaso cuarto de siglo (1).

Hasta 1935, más o menos, la mayoría de nuestros colegas y del público norte-americano ignoraban, en general, que existía ya, en la parte hispánica del Continente, mucha música culta digna de figurar en un programa sinfónico serio (2).

Por su lado, numerosos fueron los latino-americanos que, gratamente sorprendidos, escucharon por primera vez, hace cinco o seis años, obras musicales firmadas por nacionales de un país que era mucho más conocido, entre nosotros, por sus compañías industriales absorbentes, sus girls hollywoodescas y standardizadas y su chicleomanía contagiosa, que como productor de obras de arte de grandísimo valer.

* * *

Aquella sorpresa continental, que conmovió recíprocamente a los artistas de todas las nacionalidades americanas, va desapareciendo rápidamente, pero, y ya, se afirma otra aparente singularidad. El aforismo optimista y oportuno: «conocerse mejor», pregonado en la América toda, empieza a dar frutos visibles, aunque algo verdes todavía; pero al mismo tiempo, y cada día más, viene patentizándose otra sorpresa nacida a raíz de la comprobación de un hecho, ya innegable, inquietante para los unos, proficuo según los otros, pero incontestablemente de gran importancia y trascendencia para las artes de todas las Américas; esta nueva sorpresa, continental también, fué materializándose al advertir lo que antes ignorábamos o era poco sospechado, y es hoy indiscutiblemente admitido, o sea: la a veces profunda disimilitud espiritual y cultural que existe, en América, entre países de la misma habla, aunque no de idéntica formación racial o política, desemejanza muchas veces manifiesta aún entre artistas de una misma nacionalidad (3).

(1) El brasileño Carlos Gómes, y poquísimos otros compositores, escuchados en Europa, antes de 1900, no dejan de ser honradas excepciones.

(2) Héctor Villa-Lobos, Carlos Chávez y algunos otros, ya conocidos entonces en EE. UU., eran privilegiados.

(3) Aquella disparidad en lo intelectual fué admitida dogmáticamente siempre y cuando se comparaba a anglo con latinoamericanos. El balance del «conocerse mejor» ha obligado a los hispanos y a los norteamericanos a revisar y rectificar el concepto que se habían hecho de la cultura intelectual, aparentemente uniforme en la mayoría de sus aspectos, en la América latina. Prueba relacionada con lo anterior es lo siguiente:

Al manifestarme sus opiniones sobre las características del ballet-pantomima:

No ha mucho que el hermoso anhelo aforístico («conocerse mejor»), hoy perogrullesco, era entonces una petición apremiante infinitamente menos ingenua, justificada por la creencia, por parte de los estadounidenses, de que todos los latino-americanos eran más o menos «iguales» y vice-versa.

Creíase generalmente entre los compositores del continente hispánico, que el «nivel musical» de los E.E. UU. no había subido mucho más allá de los cielos del Walhalla wagneriano, del verismo de Puccini o del lirismo nacionalizado del «Nuevo Mundo», de Dvorak, todo esto interrumpido por preciosos *spirituals* o salpicado de fórmulas jazzoides, que habían encontrado en Gershwin a su maestro máximo.

En cuanto a nuestros colegas estadounidenses, suponían, en mayoría, que las ambiciones estéticas, así como el horizonte musical, de los compositores latino americanos, eran limitados, *exceptis excipiendis*, a la derecha: por italianismos románticos y gauchescos, o por el folklorismo gracioso de algunos predecesores o pálidos émulos de Manuel Ponce, y a la izquierda: por los pseudo-negrismos neo-africanos del Brasil o de Cuba (4).

En resumidas cuentas, y de una manera general, el desconocimiento de las realidades musicales americanas era, en todo nuestro Continente, confesado y desesperante. De los mejores compositores de nuestros países, latinos o sajones, nada o casi nada se conocía, y muchas veces ni sus mismos compatriotas eran más aventajados. Más afortunados, tal vez, eran los músicos de Estados Unidos, en su propio país, pero fuera de él, se les ignoraba general y lamentablemente. Por fortuna, ahora, en nuestro Continente, hay menos desconocimiento de esta vida musical americana, intensa y optimista (5), pero también este «descubrimiento» nos hace palpar hasta la evidencia, lo distintos que somos unos de otros; *nos hace oír* (si puedo decir así) el mundo más o menos grande que separa a un

«La Patrona del Pueblo», representado hace poco en Viña del Mar y en Santiago, con motivo de la pasada «Semana peruana», muchos fueron los espectadores a quienes tuve que convencer de que no se trataba, en esta obra, de una «reconstrucción o reconstitución arqueológica o histórica» de ciertas danzas indo-peruanas, mas sí de la relativa estilización de una fantasía, que bien podría llegar a ser una realidad actual, y de bailes indios que el viajero afortunado puede presenciar, en su oportunidad, a cien kilómetros de Lima. Basta este ejemplo para demostrar lo fatalmente «distintos» que han de ser, desde los puntos de vista de la cultura intelectual, los peruanos, con sus bailes nacionales ya casi exclusivamente indios, de los chilenos, con su «cueca» tradicional (aunque de peruano abolengo) y siempre viva. ¡Esto es en 1946!

(4) En América, huelga decirlo casi, la música culta indo-española (Bolivia, Ecuador, Perú) era, hace unos quince años, y aún menos, poco más que desconocida.

(5) Aprovecho la oportunidad para saludar en el musicólogo uruguayo Francisco C. Lange, al primer gran pionero de las relaciones musicales entre las naciones americanas.

norte de un latino-americano, a un argentino de un mejicano, a un brasileño de un colombiano, y a un chileno de... otro chileno!

* * *

La audición de las obras musicales americanas no nos deja dudas ya en cuanto a lo frágiles que son los límites políticos, o los habitualmente invocados cuando se habla de las Américas, para agrupar o «clasificar» a los compositores de nuestro Continente.

Podráse hablar de un Nuevo Mundo y de su espíritu continental en gestación; de dos hemisferios, con sus características o sus semejanzas geológicas; de las supuestas tres Américas, del norte, del centro y del sur, con su interdependencia sentimental o sus temores políticos; de los cuatro idiomas oficiales e internacionales que en ellas se hablan y que originaron, real o aparentemente, tantas culturas particulares y típicas; se invocará la sacrosanta comunidad de origen, de raza o de religión (6), mas creo que todas estas reparticiones y subdivisiones si bien pueden ser cómodas para los fines perseguidos, no dejan de ser también muy vagas, y muchas veces sin sentido o causantes de falsas interpretaciones desde el punto de vista espiritual o cultural. A ese respecto, la América del Norte no es «una», sino compleja; la del Sur tiene sus características «atlánticas», «pacíficas» y andinas; Chile, más europeizado, difiere en mucho de sus vecinos indios, bolivianos y peruanos; y si la Argentina, de italiano abolengo, se enfrenta a menudo al Brasil blanco-negro-guaraní, el quichua peruano no es esencialmente distinto del ecuatoriano (7).

* * *

En verdad, nuestras producciones musicales, al margen de todas estas clasificaciones geográficas, antropológicas, políticas o sen-

(6) Es por demás evidente que el blanco venezolano «difere» del blanco paraguayo, y que más se «parecen» dos norteamericanos de distintos credos religiosos, que no dos católicos, nueva-yorquino el uno y cuzqueño el otro.

(7) Sería absurdo negar la existencia de ciertos nexos, sentimentales o económicos, que sirvan de unión entre los países americanos o sus habitantes mismos. Es cierto que los países latinoamericanos del hemisferio norte tienen para con los de Sudamérica sentimientos de solidaridad intelectual y moral, que un canal semi-artificial no llega a arañar, y que el Commonwealth no ignora la simpatía de muchos canadienses para con los norteamericanos. En fin, es innegable que el origen racial y cultural de los americanos los ha colocado en dos campos espirituales casi siempre opuestos, y cuyos cercos seguirán erguidos, todo lo hace prever hasta ahora, pese a los tratados y a los discursos, a menos, según ciertos utopistas optimistas en demasía, que la eugenesia se encargue de derrumbarlos amocrosamente. Pero, sin regatear la real o discutible solidez de estos vínculos o de estas barreras, ¿quién osaría afirmar que las obras de arte americanas participan de estas dependencias u oposiciones sentimentales o políticas, y que éstas podrían servir de contornos seguros para agrupar a esas obras?

timentales, se reparten entre dos grandes tendencias generales. La una: el nacionalismo, de inspiración folklórica; es la más importante por el número de obras que reúne. La otra: el universalismo, que omite las expresiones artísticas regionales, es de filiación netamente europea. Estas dos grandes tendencias se diluyen en una variedad de inclinaciones escolásticas cuyas denominaciones distintas nos vienen también directamente de Europa.

Desgraciadamente, en la opinión de muchos colegas, la permanencia en nuestro Continente de algunas de estas escuelas creadas en el Viejo Mundo, no es tolerable ya, en vista, según ellos, de las exigencias y de los efectos de la vida cultural contemporánea en general, y americana en particular. Además, agregan estos colegas, la persistencia entre nosotros, de tal o cual credo escolástico, tendrá por consecuencia inevitable hacer retardar la creación de una expresión artística típicamente americana.

A los argumentos anteriores se oponen otros, no menos radicales, que pueden resumirse en una parodia antonímica de una expresión sabrosa y algo sofística de Ricardo Palma: «en América, el que no es español, es europeo» (8). Por consiguiente, replica este bando, al adoptar tal o cual modo europeo de expresarnos, andamos de acuerdo con nuestros orígenes, y nuestro americanismo no será el resultado de un acto de volición premeditado, sino la derivación lógica de influencias que emanan de nuestra ascendencia, del ambiente en que vivimos y de la cultura que nos ha sido dado absorber.

En síntesis, y considerando que la música es un lenguaje, a los primeros preocupa más «la manera de decir», y a los otros «lo que dicen». Es la repetición del viejo antagonismo nacido con el pensamiento humano: el objetivismo y el subjetivismo; para nosotros: el clasicismo y el romanticismo, en sus múltiples variedades expresivas. De allí, el origen de discusiones de carácter estético, con argumentos racionales, aunque no siempre razonables, que no llegan sino a demostrar de la manera más perentoria cuán debemos «conocerlos mejor» aún.

* * *

Las numerosas conversaciones orales, y las epistolarias, con que me han favorecido muchos colegas latino y norte-americanos, me han confirmado la deplorable tendencia que existe entre nosotros, americanos de varias banderas o procedencias, y de todas las culturas, de juzgar y avaluar las obras de arte (frutos legítimos o naturales de la vida espiritual y cultural y del ambiente que determinaron y presenciaron su creación), en función del crédito actual de las escuelas que las absorben y de las tendencias características de éstas, y no de acuerdo con su valor substancial, sus orígenes y, so-

(8) Dijo, más o menos textualmente el célebre tradicionalista, aludiendo tanto a lo físico como a lo espiritualmente criollo: «¡en el Perú, el que no es inga, es mandinga!».

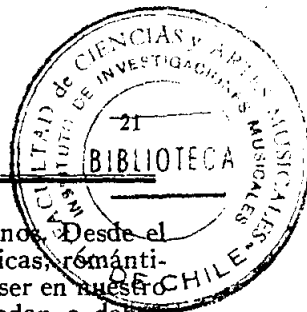
bre todo, su realización fatal. El a veces ciego absolutismo, idéntico al europeo, que empieza ya a exteriorizarse en muchas apreciaciones críticas norte y latino-americanas, (esto es sin ninguna mira hacia lo más elevado y lo más cuerdo: el valor intrínseco de la obra de arte, sin prejuicio de la etiqueta escolástica con que se quiere especificarla, elogiosa o despreciativamente) me hace temer que, de seguir así los ánimos, en lugar de aprender a «conocernos mejor», no llegaremos sino a ignorarnos más, amén de cosas peores (9).

En la actualidad, puede decirse y ser comprobado, que todas las escuelas artísticas conocidas, a partir del clasicismo europeo hasta las más recientes fórmulas internacionales, tienen, en las Américas, representantes declarados y defensores acérrimos, cuyas tendencias, naturales o caprichosas, y credos estéticos, dogmáticos o acomodadizos, aparecen claramente en sus obras. Esta gran variedad de conceptos y de realizaciones, en materia de arte, lejos de ser combatida, debe al contrario ser admirada; en primer término, porque sería absurdo querer (o aún pensar que fuese posible) que el arte americano sea producto de una escuela única; en segundo lugar, porque esta diversidad de tendencias artísticas es prueba hermosa de una vitalidad creadora, libre de trabas estéticas, impuestas muchas veces por la moda; y, en fin, porque regatear el derecho de vida a cualquiera de estas tendencias artísticas, «antiguas» o «modernas», sería desconocer ipso facto, a más del modo de «sentir» individual, el estado efectivo y actual de los distintos ambientes espirituales y culturales que rigen la vida artística de nuestras Repúblicas (10).

De un modo general, y por lo que a evolución o transformación de los conceptos estéticos se refiere, hemos de admitir que las actividades artísticas en ciertos países o sectores americanos se desenvuelven todavía en un ambiente espiritual netamente romántico; mientras que en otros, sea por tendencias naturales, por haber sufrido, directa o indirectamente, influencias europeas contemporáneas, o, más sencillamente, por no querer parecer «atrasados», los

(9) Es triste el tener que constatar que muchos compositores americanos (latinos en su gran mayoría) dominados por un retardante prurito intelectualista, creen todavía más oportuno discurrir largamente sobre la conveniencia o extemporaneidad de tal o cual sistema escolástico, que crear ellos mismos obras que demostrarían más rotundamente la bondad de sus preceptos. Muchas también son las obras que no se someten cegadamente a las exigencias teórico-estéticas de sus propios autores.

(10) Ya que la vida espiritual y la material de la humanidad no se desenvuelven uniformemente en el mundo, es absurdo decir que vivimos simultáneamente, todos los hombres, en una determinada y misma época. «Vivir» o «ser de su época», es una apreciación o un deseo subjetivo que carece de universalidad. En 1946, el indio americano que ignora ni concibe el rascacielo, vive más poderosamente «su época», en su choza ancestral, que no el parisiense que debe compartir ciertos servicios comunes, con los otros inquilinos del mismo piso. En este caso, el «atrasado» no es el indio, sino el hijo de la metrópoli.



artistas han adoptado estilos y lenguajes más modernos. Desde el punto de vista musical, todas estas tendencias artísticas, románticas u otras, importadas de Europa, tienen su razón de ser en nuestro Continente, pero sería una aberración creer que puedan o deban imponerse o cultivarse en un mismo tiempo, en la totalidad de los países americanos.

Las obras de arte y los textos históricos demuestran que las escuelas estéticas se sucedieron, o se suceden todavía, en todos los países del Viejo Mundo, según un orden único, fatal y lógico, y doy personalmente por evidente que en las Américas, hijas biológicas y espirituales de Europa, aconteció o habrá de acontecer lo mismo, comprobándose una vez más, que acá como allá: «natura non facit saltus» (11).

La suerte y la vitalidad de las distintas doctrinas estéticas europeas, no deberán ser necesariamente, en América, ni tan poderosa la una ni tan favorable la otra, como lo fueron en los cenáculos artísticos ultra-atlánticos, pero sí se harán todas presentes, con la misma ordenada sucesión, en la vida artística del Nuevo Mundo, hasta que, con el tiempo y con venturas diversas, lleguen todos nuestros países a alcanzar un *standing* cultural y artístico más o menos «completo»; hasta que hayan experimentado (12), con mayor o

(11) No quiero más prueba a favor de lo que acabo de decir, que la Historia de la Música en los países americanos reputados artísticamente «avanzados».

Este «orden» a que aludo, es el que observaron, sucesivamente, las escuelas de música profana, pero culta, en Europa. Nació esta música, en el Viejo Continente, después del arte de los trovadores, de los troveros y de los minnesingers; las grandes formas clásicas de composición instrumental o las sinfónicas, fueron consecuencias de las «suites» de danzas estilizadas; al rigorismo clásico y estereotipado, se opuso la exaltación personalista y nacionalista de la época romántica; a los desbordamientos sentimentales del neo-romanticismo trató de poner traba un neo-clasicismo precioso y pulido, cuya poca solidez formal fué fácilmente socavada por un realismo prosaico; sobre lo trivial de éste, refinado y, sin duda por esto, más sensual, se elevó un simbolismo deliciosamente perfumado, cultivado definitivamente en la «douce France», que lo exportó luego al mundo entero. Fatigadas de las brumas y del éter, y buscando, por reacción, placeres auditivos más intelectuales, nacieron casi simultáneamente, veloces en su carrera, y por esto poco concluyentes, el politonalismo, el atonalismo, el arte de las subdivisiones menores del semi-tono, el hemi-tonalismo schoenbergiano, y un «nuevo neo-clasicismo» que, sin olvidar nada del pasado, trata, según afirman sus cultores, de calmar, de depurar y de sintetizar todas las tendencias extremistas anteriores (¡cuando éstas no se oponen a ello!), guiándolas por senderos racionales, dentro de moldes arquitectónicos nada azarosos, pero que bien podrían hacer peligrar la expresión de lo más esencialmente humano: lo afectivo. ¡Y todas estas escuelas tienen adeptos y devotos en América, inquietan los compositores del continente, y revolucionan a veces los ambientes y, a menudo, los oídos!

(12) El tiempo necesario para efectuar estos diversos «experimentos» artísticos, no será, desde luego, tan dilatado en América, como lo habrá sido en Europa, para cada una de las escuelas nacidas en el pasado. Tampoco pienso, ni remotamente, que estas experiencias han de ser meros ejercicios escolásticos. Estoy

menor fortuna, todos los preceptos estéticos que nos vinieron o nos vienen de fuera; hasta que lleguemos, por fin, a forjar nosotros conceptos artísticos nuevos, tributarios de la vida americana, como los que nos vinieron de Europa lo fueron de la vida europea.

* * *

Por lo que al arte musical se refiere, algunos países americanos (Argentina, Brasil, Chile, EE. UU., por ejemplo) parecen haber experimentado ya, en mayor o menor cantidad y con suertes varias, aquel orden estético previsto; otros países no. Estos, que, en relación con la experiencia escolástica, viven aparentemente «atrasados» son, sin embargo y precisamente, los países cuyo aporte al arte musical americano y mundial es de lo más original, y le brindan una de sus más bellas características; aludo a las repúblicas (Bolivia, Ecuador, Perú; v. g.) que pueden ostentar todavía un folklore musical de origen netamente pre-colombino, o, en caso de un arte popular importado, fuertemente americanizado y ya típicamente regional (Colombia, Haití, Venezuela, etc.). Estando rodeado el artista nacional de estos países por elementos tan arraigados en la esencia vital autóctona; siendo a menudo él mismo un producto físico y espiritual de aborígenes, y teniendo el deber moral de afianzar, en un principio, el arte de su patria, es lógico y forzoso que vaya creando, este artista, bajo el dominio y el hechizo del folklore lugareño existente, revivificado o «re-creado» (13) por el propio compositor, de acuerdo con las características del arte popular de su país. La posición del arte musical de estas naciones, en la ordenanza estético escolástica universal, es o será evidentemente la que ocupó el mismo arte en los países europeos, cuando éstos experimentaban la misma ideología artística; me refiero a Rusia y a los escandinavos, a España y a los checos, etc., en su primera época romántica y nacionalista, arte que ni las revoluciones políticas o sociales ulteriores, ni las guerras contemporáneas han desvirtuado, sino más bien vigorizado, esto es, sin prejuicio del adelanto o de la transformación de las técnicas (14).

convencido, al contrario, de que una obra romántica americana puede ser una obra bella y duradera, y que una página que se inspiró en fuentes simbolistas puede ser tan sublime como los más doctos contrapuntos neoclásicos contemporáneos. ¡La «experiencia Berlioz» sigue siendo una magnífica obra, no obstante la admirable «experiencia Debussy»!

(13) Cuando Villa-Lobos se retrata estéticamente, al decir: «Yo soy el folklore», con la misma grandilocuencia con que Luis XIV decretaba que: «L'Etat, c'est moi», se pone también, el gran compositor brasileño, a la cabeza de los nacionalistas románticos, ya que el folklore tradicional del Brasil, o el folklore neobrasileño nacido en Villa-Lobos, son, el uno y el otro, artes de esencia regionalista.

(14) Aun en países «más adelantados», como los EE. UU., persiste la influencia del Romanticismo, tan temido por Aaron Copland. ¿No son las expresiones musicales callejeras de Charles Ives; la vena melódica de arraigo popular, de Roy Harris; el patriotismo, cada vez más militante de los norteamericanos, elementos

Por otra parte, los países (Argentina y Chile), que calificaré, sin el menor prejuicio discriminativo, de «menos folklóricos», o aquellos (Brasil, EE. UU. y México) que experimentaron ya el nacionalismo musical en su forma primaria («pictórica»), dícese estilizada o re-creada, son naciones que están incontestablemente más aptas para correr aventuras estéticas nuevas, si no más proficuas. Mas es de notar, que estos países son los que más constantemente viven influenciados por la cultura europea, directa o reflejada, sin que por esto deje su arte o su sentimiento popular de ser todavía, en su producción musical, un elemento expresivo a menudo básico.

Si el Brasil, con un Villa-Lobos, y México, con un Carlos Chávez, han llegado a la misma etapa estética que un Manuel de Falla; si Argentina, con un Ginastera, tiende hacia un mismo fin; si Chile se complace en una atmósfera simbolista francófila (15); si los Estados Unidos de Norte América, país musicalmente poli-nacionalista

netamente románticos? ¿No tolera, fatalmente, el romanticismo, el pulcro y neoclásico Roger Session, cuando reconoce, según Copland (Op. cit., pág. 170) que muchos americanos (tanto del norte como del sur, agregó yo) son «evidentemente una prolongación y continuación de las corrientes culturales europeas»? ¿No es Shostakovich un exponente contemporáneo de una de estas corrientes: la romántica? No hay que temer a (ni veo la necesidad, para el compositor americano, de ser liberado de) lo que Copland llama (Op. cit., pág. 90) con excesivo desdén: «la infección del romanticismo» en Francia. Puede ser que la estilización romántica (¿cómo podría ser otra?) de los *spirituals* sea ya «infecciosa», en EE. UU., pero todavía es pertinente el tratamiento romántico de los huaynos mestizos, de los «yaravíes» sentimentales y de los tipos «cuecas», aun cuando estos motivos sirven de elementos temáticos para obras dilatadas; siendo el compositor folklorista un nacionalista por excelencia, es natural que encuentre en el romanticismo los mejores conductos por donde expresar su arte. No son las obras románticas contemporáneas las que «infectan» (por lo menos en la América del Sur), sino las obras «inútiles», y, a ese respecto, un más amplio conocimiento de las realidades espirituales y culturales de la América Latina, por parte del gran músico que es Aaron Copland, le convencería fácilmente de que aquí (como en Francia, y en los EE. UU., supongo) es el talento del compositor el que salvará al romanticismo, si bien no éste a aquél. Pero, ¿quién dijo que el romanticismo estaba en peligro?

(15) Acabo de estar pocos días en Santiago, mas confieso no haber tenido la suerte de poder escuchar las últimas obras de los compositores chilenos. Sin embargo, estoy firmemente convencido de que la polifonía algo intelectualista de Domingo Santa Cruz, oculta un lirismo instintivo, lleno de asonancias gálicas, y no es, por cierto, su obra reciente y tan bien lograda, «Sinfonía Concertante, con flauta solista», la que me hará cambiar de opinión. Por lo demás, esta «francofilia» (no exclusivamente chilena), más o menos afirmada, o substratum persistente e inextirpable, consecuencia de aficiones o de una educación anteriores, no tiene nada de reprochable, y menos aún de extraño entre los compositores latino o norteamericanos, ya que por algún sistema tuvieron ellos que decidirse en un principio. No son las influencias ajenas, alemanas, españolas, francesas, italianas o rusas, las que desvalorizan una obra, pero sí su falta de substancia

(como lo es Rusia), abarcan todavía todas las tendencias estéticas que les llegaron de Europa, o que sus compositores fueron a buscar allá, debemos de convenir en que los países «folkloristas» están esperando todavía: los unos a su Granados o a su Grieg, los otros a su Albéniz o a su Borodine.

(En el próximo número publicaremos la segunda parte de este ensayo).