

# DIRECTORES, EMPRESARIOS, ORQUESTAS Y PUBLICO

P O R

## Francisco Curt Lange

**D**ESDE Hans von Bülow y Nikisch en adelante, la dirección de orquesta se ha vuelto una especialización como otras tantas pertenecientes al virtuosismo, trayendo consigo indiscutibles ventajas, pero a su vez, en forma creciente y muchas veces intolerable, males que desconoce en gran parte el que compra su butaca o lucha por conseguir una entrada a la galería alta. Por un lado se percibe el constante aumento de las cotizaciones de los divos de la batuta y por otro su ostentación física, por decir así, ante públicos cuyos aplausos anhelan y procuran mantener con el máximo de celo. Aunque oigamos de ambas partes, empresario y director, no muy veladas manifestaciones de desprecio recíproco, las dos se entienden perfectamente, pues se trata de un negocio, que en última instancia y pese a desavenencias periódicas, se mueve en un terreno estrictamente comercial, protegido con un bien armado escudo que nos pinta ostensivamente la misión altruísta de quien difunde la quintaesencia del arte.

La valorización excesiva es un producto inmediato del empresario y éste ha sido llevado a cifras astronómicas en los Estados Unidos de Norte América. Un cachet de 4.000 a 5.000 dólares por concierto, con los impuestos por cuenta de la entidad organizadora, nos parece exorbitante hasta en casos como el de Toscanini, e inclusive en Estados Unidos, donde impera una moneda altamente cotizada. La orquesta en sí es un organismo caro, de difícil mantenimiento y de una actuación muy espaciada si la comparamos con otras manifestaciones del virtuosismo. No todos los conjuntos cuentan con mecenas, ni con empresas de recursos inagotables, como la NBC, pero de todas maneras ofrecen sus audiciones en medio de muchas otras actividades musicales de las cuales la mayoría es ignorada en nuestros países. En otras palabras: si cesaran por un tiempo los conciertos de las orquestas de Nueva York, Boston, Philadelphia, Detroit, Minneapolis y San Francisco, la vida musical de los Estados Unidos no se resentiría como la nuestra, en la que existe, por antonomasia, casi sólo un espectáculo de proporciones y calidad, que sustentan las arcas del Estado y el público. Si lo quitamos, nuestra penosa ascensión musical retrocede vertiginosamente, porque de él dependen nuestros solistas y nuestros compositores.

No es intención mía quitar la palabra *espectáculo* y suplantarla

---

NOTA DE LA REDACCION.—El prestigioso investigador uruguayo Francisco Curt Lange nos ha enviado este artículo en el que, desde distintos puntos de vista, se enfocan problemas semejantes a los considerados en los escritos de nuestro director sobre «El Público y la Creación Musical» (N.ºs 19 a 23 de esta Revista). La personalidad del Dr. Curt Lange y lo fundado de sus apreciaciones despertarán sin duda el interés de nuestros lectores. Por supuesto, en este caso como en todos, la Revista Musical Chilena respeta el criterio de sus colaboradores, aún en los puntos en que no lo comparte.

---

por otra más adecuada; lo definimos mejor de esta manera, desde que el público, conscientemente analizado, es una masa amorfa, en la que participa un porcentaje de ignorantes que sólo se exhibe o que tiene limitadas preferencias, muchas veces ostentadas con la máxima petulancia. No debemos olvidar que la acción combinada de director y empresario, junto al costo de manutención de una orquesta, exigen precios de tal manera escalonados que la erogación sea cubierta principalmente por la platea y los palcos, lugares que ocupan la burguesía alta y la aristocracia en los conciertos con directores de cartel. No crea el lector que me guía en este comentario una fobia contra determinados sectores sociales, pero sí, una indignación contra los que han transformado a nuestros conciertos sinfónicos en acontecimientos sociales.

Como se ve, los conciertos orquestales son *espectáculos*, y como tales, de mejor categoría que un circo, al que concurre el pueblo para solaz y para satisfacer su placer de sentir emociones fuertes, tales como las que despierta un domador de fieras. Aunque muchos directores se hacen retratar, exprofeso, con caras rígidas, ojos fijos, mandíbulas salientes, gesto altivo, expresando además que una orquesta se compone de cien fieras, no son mirados por la concurrencia como domadores, pero sí, como acróbatas de calistenia liviana cuyos ademanes, movimientos y descomposturas se comparan con las de los antecesores. Resumiendo, podemos decir que el público aquí descrito, asiste al concierto porque los cánones sociales obligan a tomar tal participación, así como se da cita el mismo núcleo para un té de beneficencia, un rummy-canasta o un baile de gala. Es así que la platea de nuestras salas, observada atentamente, representa la negación de la finalidad educacional que pretendemos llevar a cabo. Ella es, en todo caso, la víctima propiciatoria que muerde el anzuelo para facilitar, con su aporte material, el verdadero beneficio del que goza, evidentemente, una muy notoria minoría de profesionales y aficionados de buena cultura.

Si se piensa en el complicado mecanismo de la organización de conciertos sinfónicos que pueden malograrse por un mínimo detalle, el riesgo monetario que representan y el papel de absoluta pasividad que asume el público en su función de oyente, y si se compara esta maquinaria puesta en movimiento para una audición de una duración efectiva de una hora escasa, con las enormes lagunas que ofrece la educación musical de nuestros países, especialmente la actividad musical en los hogares, entonces nos preguntamos si la orquesta sinfónica, nuestro gran orgullo, es realmente tan necesaria como se sostiene o si todo ello representa una ficción en la cual creemos con tanta seriedad como los niños en las hadas. Las reacciones de nuestro sistema emotivo son de tal sutileza que en cada oyente se manifiesta el placer de una manera distinta. Para colmo, es virtualmente imposible formular las impresiones recibidas en palabras, desde que resulta insuficiente el lenguaje de que disponemos e incapaz nuestra memoria para fijar la sucesión de los diseños sonoros. Lo que sí puede sostenerse, sin lugar a equívocos, es que un instrumento solo o una sola voz, son capaces de despertar

en el humano emociones tan legítimas y con frecuencia más puras que mucha literatura de orquesta, en la que predomina el relleno y el efectismo.

Hay que penetrar todavía un poco más el problema. El director de orquesta, dejando de lado su preparación, es un hombre que cuida mucho su figura. Cada gesto ha sido estudiado conscientemente, en años de «experiencia de sala», con la convicción de que él es el punto central de la reunión. Esta posición, por falsa que sea, en la práctica resulta exacta. El crescendo y disminuyendo, que está perfectamente marcado en cada partícula, y de cuya indicación ya no necesitan los músicos, con los ojos atentamente sobre el papel, recibe ampulosos gestos cuya eficacia y sincronización dependen en gran parte de la sensibilidad rítmica y del verdadero talento del director. En efecto, el director de orquesta atrae la mirada del público y la atención extasiada de sus admiradores. El público está con los ojos fijos en el solista, es decir, el director, hallándose en segundo plano la impresión auditiva.

Siendo muy difícil para el asistente a espectáculos sonoros discriminar, en la simultaneidad de impresiones,—visuales y auditivas—, las que mejor convienen a su cultura y siendo arrastrado siempre de nuevo por lo que ve, en permanente distracción, nos conviene, pues, formularnos la pregunta de si el concierto sinfónico, en la forma como se realiza hoy, constituye realmente un acontecimiento musical puro. Quizás sea profundamente equivocado decir que la audición visible sea de mayor provecho para nosotros que la radiotransmitida sobre la base de grabaciones recientes o la transmisión de los conciertos desde la sala. Quizás no se encuentren nuestra mentalidad y capacidad de aislamiento entrenadas y preparadas para lo que se anuncia como nueva era y cuyo desenvolvimiento y posibilidades no podemos imaginar, porque ejercerá a la vez profundas modificaciones psicológicas, estéticas y de acústica. Volviendo a la distracción en la sala pública, conviene citar como ejemplo el ballet moderno y de aparición más reciente, la película sonora con música de calidad escrita por compositores que procuraron aportar nuevos elementos al séptimo arte. Creo que muchas personas habrán sido arrastradas, como yo, por trechos escénicos que nos hicieron perder por instantes el goce de la música. Y la acción en la escena es siempre más poderosa. Se explica así que la música de ballet pueda existir independientemente, como obra de arte individual, desvinculada de sus conexiones y se comprenderá a la vez que muchos compositores serios hayan preferido escribir «música de fondo» para determinadas escenas de las películas, renunciando a planes ambiciosos de tectónica integral que en la práctica no queda compensada por la atención del público.

Cuando se ha recorrido mundo y asistido a toda clase de audiciones musicales y particularmente a los conciertos sinfónicos, se llega a la conclusión de que su existencia en países densamente poblados, con muchos conjuntos, ubicados a distancia de una o dos horas de tren rápido, se justifica mucho más. En primer término se cuenta con directores estables que realizan los conciertos periódicos

---

y luego con los directores-huéspedes, cuyo cachet, en virtud del bajo costo de traslado, es de proporciones más modestas, inclusive porque existe *competencia*, la tan celada presencia de colegas. Todo ello repercute en el precio de las localidades. Nuestra América es tierra nueva y el sector latino, en particular, un continente que recién comienza a vislumbrar lo que puede realizar musicalmente si se sabe organizar y estimular, en los sectores necesitados, el goce por la música y la restitución de su ejercicio, en lo vocal y lo instrumental. Tal como están actualmente organizados y financiados los espectáculos sinfónicos, casi todos ellos oficiales, como consecuencia de nuestra evolución social-política y el concepto emanado de la misma, habrá que aceptar los inconvenientes existentes y esperar, de hombres de criterio y bien resueltos, la aplicación de frenos a determinados abusos. Nadie duda de que éstos existen: la remuneración astronómica de los directores de cartel y la ausencia de obras nuevas en las programaciones harto conocidas. Debemos agregar a ello la ausencia de salas adecuadas que permitan una concurrencia mayor a precios reducidos. La casi totalidad de nuestros teatros conspira contra el concepto moderno de la audición sinfónica, por su estructuración anticuada y sus actividades ajenas a la misma. Hoy en día, el director-huésped emplea la ley del menor esfuerzo para recibir el máximo de recompensa. Todavía representamos nosotros para muchos europeos «South America», que sólo es tierra de extracción. Este concepto de colonia, el que hemos venido observando en dos decenios, poco ha cambiado. Años atrás, hablar a los directores extranjeros de obras nacionales para ser incorporadas a sus programas era la ofensa máxima que se les podía formular. Si a regañadientes se ha conseguido cambiar este punto de vista, ello se debe únicamente a la energía de algunos, como a Santa Cruz en Chile, a la importancia de la fuente de recursos en sí (la Argentina) y a la ley que rige en el Brasil, obligando a la inclusión de una obra nacional en todos los conciertos. Y si Chávez y la Orquesta Sinfónica de México no existieran, el porcentaje de las obras mexicanas y contemporáneas interpretadas por ellos descendería sin duda a una cifra insignificante. Los últimos años han demostrado —ayudando en ello la situación de confinamiento en América creada a algunos directores europeos— hasta qué punto se ha cedido terreno, ya sea para no perder una plaza, ya porque algunos valores se han impuesto, quiérase o no, en la mentalidad terca de quienes se consideraban omnipotentes e insustituíbles.

Todavía se cuentan con los dedos de las manos las orquestas de primera categoría que pueden ofrecerse para una tournée por América latina a los directores de nombre internacional: Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, México, La Habana y Río de Janeiro. Y entre éstas hay diferencias notorias de rendimiento y homogeneidad. Son plazas codiciadas, fuentes de grandes recursos, si el empresario y su mercadería, directores y solistas, saben explotarlas hábilmente. Con la normalización de las comunicaciones, una mayor oferta en el mercado de los directores, y consiguientemente, una mayor competencia, no sólo deberán descender

---

los altos costos de actuación, como a la vez disminuir las preferencias, que no siempre responden a las condiciones de un director ideal. El público es muy caprichoso y si bien debe reconocerse que algunas veces posee un instinto de clasificación, otras tantas se deja impresionar por factores exteriores, meramente. Nos encontramos en un terreno viciado desde años atrás (la existencia de nuestras orquestas actuales no rebasa, en el mejor de los casos, los veinte años de estabilidad), y en países como los nuestros, que acusan deficiencias en su organización musical, no estamos en condiciones de imponer normas cuando éstas deberían existir en otros donde su aplicación nos parece más fácil y también más lógica. El simple hecho de que sean instituciones oficiales las que organizan conciertos no representa una ventaja si tales organismos pretenden salvar una temporada, conformando al público con nombres impuestos y programas estereotipados.

De hecho, hemos llegado a la triste situación de que el público sólo reclama «a los más grandes», siendo fácil decretar con anticipación el fracaso «de los sin nombre»; es decir, de directores pretendidos de segunda categoría que no pocas veces nos han brindado versiones mejores que sus colegas de mayor fama. He asistido a conciertos en que un director permanente, de fama, estilísticamente viciado por continuas concesiones al público, no dejó de ser un ídolo del público, en una atmósfera falsa que se produjo por la ausencia de contralor profesional, pero que en realidad sólo se debía a la falta de competencia, de renovación constante de valores, fomentada por el celo agudo del propio interesado. También he observado en más de una oportunidad la explotación interesada de la nacionalidad, en detrimento de extranjeros, lo cual podría justificarse en caso de existir abusos, pero que ha conducido casi siempre a la decadencia inmediata de los conjuntos cuando los directores locales aportaban pretensiones más que preparación. Por otro lado debe procurarse el estímulo de los que poseen cualidades sobresalientes para la dirección, creándose así cargos estables que mantengan el conjunto en un nivel de homogeneidad y rendimiento aceptables.

Resumiendo, puede decirse que la orquesta sinfónica es una necesidad; que el público representa su principal sostén moral y material; que no se debe prescindir, por simple fobia, de directores extranjeros, de los cuales algunos han realizado labor pedagógica y otros han dejado un recuerdo indeleble de cordialidad y comprensión por nuestros problemas. Creo que no debemos atribuir a esta máxima manifestación sonora cualidades educacionales milagrosas ni razones de existencia exageradas. Es por este camino de la evaluación exacta, del espíritu equitativo pero vigilante, de la competencia de los organizadores y de su criterio de contemporaneidad que podría modificarse en algo el actual panorama de la música sinfónica en la América Latina, en la cual quedan involucrados directores, empresarios, orquestas y público. Y sería por el camino de la unión que podrían conseguirse una disminución de los precios que imponen hoy en día los directores de cartel. Recuerdo

---

haber asistido a un ensayo agotador en que un director exigía de un instrumentista un sonido que éste, por cansancio, no podía rendir. El músico, ante los gritos petulantes que provenían del atril del director, ofendido por el estallido de la última frase ofensiva, se contuvo unos instantes, pero después respondió, con la serenidad que imponía el temor a consecuencias mayores: «Ud. se olvida, maestro, que nosotros ganamos aquí una miseria, que tengo familia y trabajo de noche en el cabaret. Ud. no debería ser tan exigente cuando piensa que por un solo concierto se lleva Ud. una suma mayor que la que recibe en un mes todo el conjunto. ¡Así es fácil gritar!». ¿Y acaso no sigue siendo humillante la condición del profesional en la orquesta, excluyendo Chile y Buenos Aires? Puede decirse lo que se quiera de un conjunto de cien hombres, de ideas, educación y problemas íntimos dispares, pero se debe reconocer que la condición primordial para el rendimiento de un conjunto existe en una vida descansada y no en la desesperada y agotadora busca diaria de pan en los antros de perdición musical. Es aquí, en esta desmesurada diferencia entre remuneración del profesorado orquestal y del director-huésped, que reside una injusticia notoria, un verdadero atentado contra la democracia que este último suele invocar con frecuencia, como parte de su programa de propaganda. No hay, por ejemplo, rubros para mejora de instrumentos con el fin de lograr una afinación exacta, cuando la disminución del cachet de directores y solistas podría significar, en poco tiempo, tan elemental reforma. El argumento de que esta preocupación corresponde al Estado que ha creado y financiado el organismo, no tiene valor. Aquí estamos contruyendo un porvenir y es justo que los beneficiados contribuyan, ante todo porque ni siquiera se les aplica un impuesto por ganancias excesivas.

He oído exclamar, a voz en cuello, a directores de instituciones musicales (aficionados y profesionales), su satisfacción por el «rendimiento» de la orquesta y maldecirla cuando, al poco tiempo, obedecía a los directores locales. Naturalmente, la diferencia tenía que ser notoria, pero ésta no respondía solamente a la voluntad de cada uno. Al director venido de afuera se le conceden toda clase de prerrogativas que éste exige algunas veces dictatorialmente y a las que el profesorado orquestal, ya sea por admiración, respeto o imposición, obedece al pie de la letra. Cuando ha pasado el éxtasis de autoridades y público, se vuelve a la tarea y los problemas diarios; con la presencia de éstos tiene que producirse inevitablemente el decaimiento del conjunto, máxime si el director local no cuenta con las ventajas que se le brindan, en bandeja, a su colega extranjero. Por último, el argumento de que las actuaciones de los directores extranjeros de cartel producen superávit y que de esta suerte se justifica el cachet, por alto que sea, no tiene consistencia. De acuerdo con el cachet se regulan los precios y al subir, el verdadero interesado se ve privado de asistir.

Un problema no menos importante es la obligatoriedad de la inclusión de una obra nacional en cada programa de concierto. Sólo en la legislación del Brasil existe esta disposición. Es cierto, no hay

---

manera de eludirla, pero sí, de hacerla leve, buscándose trozos breves, fragmentos en vez de obras enteras, conocidos por la orquesta y de efecto para el público. En otros casos se recurre a los autores que ocupan posiciones influyentes, que garantizan retribuciones de alguna ventaja. Pero lo esencial está en la existencia de la ley. Erich Kleiber, para no hacer concesiones a sus programas universalistas en un ciclo dado en Río de Janeiro, ofreció en el mismo abono un concierto de música de autores nacionales, a manera de compensación. Los abonados que producían llenos rebosantes, faltaron en número muy crecido y la audición pasó a la historia por la indiferencia de los asistentes y con una violenta y justificada protesta de Villa-Lobos, publicada en una hoja entera de un diario carioca, en la que volcaba este paladín del nacionalismo brasileño su cáustica sobre la mentalidad del público que llena los conciertos de corte habitual.

La razón de todo esto reside en el binomio director-empresario, en la imposición de los programas de poca o ninguna variación. No hay ninguna razón para decir que la música nacional no sirve o no agrada. Por este camino nunca tendremos una manifestación propia. Es cuestión de tomar el toro por los cuernos y acabar con tan degradantes prejuicios cuando un país posee realmente valores en el terreno sinfónico, o cuando, en caso de no poseerlos, merece la inclusión de obras americanas y de contemporáneos europeos. En momento alguno de la historia del sinfonismo se ha llegado a una paralización, a una cobardía mayor que ahora, con el consiguiente perjuicio que causa al público oyente que se siente cada vez más alejado de los compositores de hoy.

Al establecerse la obligatoriedad de la ejecución de una obra nacional, se beneficiarán de ella también los jóvenes y no sólo los compositores de renombre, como ya se ha podido comprobar. Si se obtuvo, hace poco tiempo, un convenio de Copyright interamericano, cuya estructuración y ejecución es mucho más compleja, que la obligatoriedad por la que nosotros bregamos, no me parece imposible que obtengamos en breve, en una reunión internacional americana, la inclusión de dos obras en cada concierto, una nacional y otra americana, correspondiente a cualquier otro país de este hemisferio. Un programa sinfónico resiste la inclusión de dos obras, sin resentirse en instante alguno. No escribo estas líneas por chauvinismo, sino por estar perfectamente informado de lo que se hace en América en materia de programación de conciertos sinfónicos, especialmente de parte de los directores de gran cartel. Este convenio tendría una repercusión muy favorable en el campo del virtuosismo instrumental y vocal, pues por su frecuencia, ha viciado más a nuestro público que las audiciones sinfónicas, y produciría, aplicado con rigor, un estímulo e inclusive una mayor percepción de derechos de autor. Estoy seguro que un director europeo determinado no estará de acuerdo conmigo, puesto que en un ensayo de una obra de un compositor local, de mérito, exclamó, con una terminología más drástica que la aquí empleada, que toda la obra que estaba ensayando no valía una nota de la Novena Sinfonía. Tampon-

---

co me he podido explicar que un verdadero maestro como Claudio Arrau, que en teoría muestra tanto interés por la música contemporánea, no lo aplique en la práctica, incluyéndola en su repertorio. Siendo americano y viajando constantemente por el continente en el que cuenta con innumerables amigos y admiradores, inclusive en el campo de la creación, tendría, a mi juicio, una cierta obligación de cooperar en el afianzamiento de los valores que, por su parte, han vivificado la vida musical y hecho posible que él toque ante públicos cada vez más compactos. ¿Tendrá también él, en su fuero interno, la convicción de cultivar lo imperecedero, al insistir en el repertorio de corte universal, bien conocido? ¿O procede así por mero cuidado del éxito público? Actitudes como éstas, que observamos a diario en directores y solistas, en centenares, para no decir miles, de conciertos que se realizan en el continente latinoamericano en una temporada, tienen una influencia mucho más perjudicial de lo que a primera vista puede imaginarse el lector, porque el chico imita al grande, el profesorado oficial y privado traza sus normas sagradas y el público, que sólo sigue la corriente, no podrá modificar su concepto de programación cuando las partes responsables no tienen el valor de hacerlo. Es así que oímos durante un invierno diez veces la Quinta Sinfonía, veinte veces trozos de Wagner y en número muy superior determinadas obras del repertorio pianístico. Este procedimiento tiene una influencia nefasta en nuestros intérpretes, en los jóvenes que se inician en su carrera de virtuosos, ¿Cómo enfrentarse al público para que éste los juzgue si no es con obras del repertorio que aquél conoce? Es por esta misma razón que debemos a una serie de directores nuestros, algunos de ellos de provincia y otros luchando en ambientes adversos, una seria contribución al americanismo musical al incluir, sistemáticamente, obras contemporáneas americanas y europeas, aquéllas para estímulo y fortalecimiento del autor y éstas para ilustración y cotejo, así como contribución a que el público modifique sus anquilosados conceptos de estética musical. Juan José Castro, Teodoro Fuchs, José Francisco Berrini (Argentina), Armando Carvajal y Víctor Tevah (Chile), Theo Buchwald (Perú), Guillermo Espinosa (Colombia), Arthur Bosmans (Brasil), José Ardévol (Cuba) y Carlos Chávez (México), tienen en su haber una labor de años, sin que se agote aquí la enumeración de músicos convencidos de su misión en suelo americano. Apenas citamos a los que están periódicamente en su puesto de atril.

Los que se vanaglorian de nuestros adelantos musicales sólo ven la superficie y no se incomodan en levantar la frágil envoltura que oculta nuestras deficiencias, nuestra debilidad. Para realizar obra efectiva en América, hay que trabajar duro, señalando límites a los abusos y dando generosamente las manos a aquellos que se imponen en la comunidad artística americana por su capacidad, su talento y su eclecticismo. Porque el eclecticismo es algo así como el corte áureo, buscando evitar la presencia exclusiva de valores ya reconocidos y abriendo las puertas a la producción nueva; admitiendo siempre composiciones contemporáneas europeas (desde



---

que la música es patrimonio universal, de migración constante a través de los estratos culturales) y rechazando de plano cualquier oscurantismo nacionalizante que pretende imponer miembros de un credo o de una secta, sin colocar primero en la balanza el valor intrínseco de una obra. Nunca me he opuesto a la tendencia nacionalista, porque veo en ella una exaltación indispensable de nuestros más caros sentimientos de hogar y ambiente, pero sí he considerado altamente perjudicial pregonar ante varias generaciones, hasta llegar a atemorizarlas, la obligatoriedad moral y la conveniencia, derivada de ella, de producir música nacional, con el resultado de haber logrado la existencia efímera de numerosas obras de fisonomía y recursos similares. Lo que puede enaltecer y depurar, en nuestros países, es el choque de tendencias que proporciona la corriente de puertas abiertas a la contemporaneidad, de la que saldrán altamente templados el creador y su obra, el intérprete y el público. Los europeos dotados de curiosidad que nos visitan ahora se asombran por la presencia de tantos valores, embrionarios unos, maduros otros. Perciben a la vez que este continente no es el de los tiempos de Herz, Thalberg y Gottschalk en que los pequeños ambientes eran focos aislados, separados por viajes peligrosos en que amenazaban el naufragio, las revoluciones, las fiebres. El interés que ha puesto en nosotros Europa y Estados Unidos de Norte América es similar al del comercio y de la industria, porque en el tráfico de la música, que por lo general no gestionan ni imponen el compositor y el intérprete sino elementos que se lucran con ellos, se procura la apertura de nuevos mercados de rendimiento. El comercio en música, especialmente el que rige la vida de conciertos, parece un mal inevitable, pero seamos como los generosos dueños de casa que en determinado momento saben hacer llegar al huésped abusador, cortésmente, el articulado del reglamento de la comunidad para que aprenda a conducirse y conozca los límites a que pueden llegar sus apetitos. En otras palabras: el movimiento actual es un índice favorable para la aplicación de medidas de defensa que evidentemente necesitamos y que pueden nacer tanto de circunstancias especiales, como ser dictadas por la legislación, en defensa de los intereses nacionales e interamericanos. Y nadie duda que es por este camino que hemos de obtener, en generaciones futuras, la independencia de actuación que tanto nos falta para que germinen las semillas europeas y americanas, colocadas en surco fértil para brindarnos la producción acrisolada del nuevo continente.

Montevideo, Abril de 1947.