

Compositor por sobre todo

por Juan Orrego-Salas

Saludo a Domingo Santa Cruz en su octogésimo aniversario con la gran carga de afecto, emoción y gratitud que su persona y su obra han ido despertando en mí a través de los años. En su obra, vasta y variada, por encima de otras, dirijo mis sentimientos más profundos a aquella que ha ido quedando perpetuada en el pentagrama. Es probablemente la que por el momento menos se le reconozca, dadas las dimensiones y espectacularidad de la otra —la administrativa y docente—, pero será, creo yo, la que con el correr del tiempo más nos eleve y la que en definitiva perpetuará su nombre.

Ochenta años de vida en el caso de Domingo Santa Cruz significan sesenta dedicados a la composición. Se inician éstos en 1918, fecha en que su catálogo incluye la creación de *Tres Preludios* op. 1 para piano, y se extiende hasta 1978 en que termina una *Sonata* op. 38 para violoncello y piano, obra que me comenta en una de sus cartas, dentro de la regular correspondencia que hemos mantenido desde mi alejamiento de Chile en 1961. El número de obras escritas podría ser considerado pequeño por estar repartido en tan vasto período; podría merecer al observador ligero la opinión que la labor creadora de Domingo Santa Cruz ha sido marginal o de dedicación puramente esporádica. Aparte de que es en la calidad y no en la cantidad en lo que debe repararse al juzgar la obra de arte, nada sería más falso que suponer que la composición no haya constituido para nuestro octogenario artista su razón de ser en la música y la motivación fundamental de su vida.

Dentro de su personalidad multifacética, la que se refleja en la gigantesca labor que realizó como organizador eficaz e inteligente, como culto e imaginativo educador, como dinámico administrador y penetrante cronista, la creación musical, lejos de ser un aditamento, constituye una especie de centro de convergencia y, al mismo tiempo, de irradiación, hacia dónde se dirigen y de dónde proceden las fuerzas que son vitales a su existencia.

Desde 1918 hasta 1953, año en que se inicia un período de múltiples viajes fuera de Chile en cumplimiento de misiones internacionales¹, su labor de creación es continua y, podría decirse también, sustanciosa. Domingo Santa Cruz no es un compositor de pequeñas piezas, de "Albumblätter". Cuando aborda el género breve —vocal, coral o instrumental—, lo hace en secuencias que en general comprenden más de dos o tres movimientos relacionados. Esto es importante considerarlo para explicarse que haya a veces,

¹ Más de doce viajes menciona el propio compositor entre esta fecha y 1968.

en su catálogo, espacios de dos o tres años entre una obra y la siguiente, lo que en general coincide con el trabajo en una composición de largo aliento.

Sin embargo, han sido fundamentalmente las contribuciones que Domingo Santa Cruz ha hecho en los terrenos marginales al de la composición lo que hasta el momento le han valido el mayor reconocimiento, dentro y fuera de Chile. Fue la imaginación y el realismo con que puso en movimiento la vida musical de su país, sacándola de un verdadero desierto, fue la visión y audacia que tuvo para seguir nuevos rumbos en los organismos internacionales de la música lo que lo transformó en una figura de perfiles sobresalientes en las Américas y Europa. Fue también esto mismo lo que lo hizo centro de vehementes ataques, especialmente en Chile. Cuando estos vinieron de espíritus elevados y objetivos, no hicieron más que confirmar la importancia de su obra. Cuando no, fueron producto de los naturales resentimientos que se generan alrededor de los hombres de valor y acción, o de diferencias generacionales.

En todo caso, fueron sus quehaceres como organizador los que despertaron reacciones, los que promovieron preocupación, los que ocuparon la atención del medio circundante, por encima de la obra de creación musical que él llevó adelante con constante e intensa dedicación.

El poder y reconocimiento que se confiere a una persona en virtud de su acción administrativa o de su habilidad para dirigir los destinos de una causa, por muy grandes y duraderos que sean, acaban por ser transitorios. Transitorios como son las estructuras de las instituciones o el rumbo mismo de las causas. El poder cesa cuando el tiempo para transferirlo a la generación que sigue sobreviene. El reconocimiento dura mientras los principios que sostienen la causa que defendemos mantienen su validez.

Domingo Santa Cruz, a estas respetables alturas de su vida, ya ha podido ver alterado o desaparecido algo de lo que construyó, ya sea por la fuerza de cambios que pueden ser transitorios o por la evolución ineludible y definitiva de la historia. En ochenta años de este inquieto siglo XX ha habido tiempo para eso y mucho más.

Queda, sin embargo, la obra de creación; su música, el mensaje de su espíritu expresado en términos que revelan tanto la tradición que los formó, como el momento y el mundo en que le ha tocado vivir. Esa es la que finalmente proyectará, más allá de sus días, la fuerza de su talento, de su recia formación y de su estética, la que se someterá al veredicto del tiempo que es, como lo expresara Alfonso Leng, "el insobornable maestro que enseña la eterna supremacía del espíritu"².

² Discurso pronunciado durante la ceremonia de entrega a Domingo Santa Cruz del Premio Nacional de Arte, en el Teatro Municipal de Santiago, el 4 de diciembre de 1951. *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 5.

Antes afirmé que por lo menos durante los treinta y cinco años que median entre 1918, en que Domingo Santa Cruz escribe su opus 1, y 1953, la continuidad de su labor creativa marcha a la par con la magnitud de los géneros que aborda. Pero hay otro hecho curioso que observar y es que, dentro de la referida continuidad, existen períodos de mayor concentración de obras, como por ejemplo, el de la década 1940-50. Durante ésta el compositor escribe desde su opus 16 al opus 28, secuencia que comprende una apreciable cantidad de sus obras de mayor aliento y profundidad, como sus cinco ciclos corales "a cappella": "*Canciones* op. 16 para coro mixto, *Madrigales* op. 17, *Canciones* op. 18 para coro masculino, *Cantares de la Pascua* op. 27 y *Canciones de primavera* op. 28³; sus dos obras sinfónico-corales, *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19 y *Egloga* op. 26; sus *Variaciones* op. 20 en tres movimientos, para piano y orquesta; sus dos primeras sinfonías, opus 22 y 25, de un total de cuatro; su *Sinfonía concertante* op. 21 para flauta y orquesta; sus *Preludios dramáticos* op. 23 para orquesta, y de sus tres sobresalientes cuartetos de cuerda, el segundo, opus 24. Estas trece obras de proporciones mayores fueron producidas durante los diez años de mayor actividad en los otros niveles en que se desarrolló la carrera del músico: las institucionales y administrativas, las de promoción y docencia. Durante este período se desempeña como profesor universitario, crea y dirige el Instituto de Extensión Musical, establece un nutrido programa de intercambio con Estados Unidos en dos giras que realiza por ese país, se desempeña como Decano de Bellas Artes hasta 1948 y, en seguida, con el mismo título, preside la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, establece el Instituto de Investigaciones Musicales y el programa de folklore musical, funda la *Revista Musical Chilena*, pone en marcha los Festivales de Música Chilena y el sistema de estímulo a la composición por medio de los llamados Premios por Obra, establece los programas de radiodifusión, extensión popular y escolar y, en su calidad de Decano más antiguo de la Universidad de Chile, le toca en dos períodos desempeñar el rectorado.

He mencionado, aunque incompleta, la lista de las realizaciones que al margen de la composición desempeñara Domingo Santa Cruz durante su brillante década 1940-50. Sólo una parte de éstas —si no se tratara de una personalidad como la suya— habría superado la capacidad de cualquiera, y no por el factor tiempo, sino que por razones de simple desgaste físico e intelectual. Sin embargo, como hemos podido demostrarlo, la labor de creación se hizo más nutrida y, como el testimonio auditivo de los más connotados ejemplos de este período lo establecen, alcanzó también índices de

³ Los textos poéticos de los ciclos op. 16, op. 17 y op. 28, como también en parte los del op. 27, agregados a los de la *Cantata de los Ríos*, los de *Cantos de soledad*, op. 10 y *Canciones del mar*; op. 29, para voz y piano, son todos del propio compositor.

profundidad, originalidad y precisión técnica singulares, no sólo en relación a su propia obra, sino que a la música en general. Estoy convencido de esto, a pesar de la decisión tomada, algunos años más tarde por el compositor, de revisar las partituras de las *Variaciones* en tres movimientos, la *Cantata de los Ríos de Chile* y la *Primera Sinfonía* en Fa.

Refiriéndose a su labor de creación musical durante esta década, Domingo Santa Cruz escribe que “constituyó ésta una avalancha de algo retenido, favorecida por las circunstancias únicas que vivíamos, en que la música chilena era colocada muy en alto en la Universidad de Chile”⁴. Diría yo que el torrente “retenido” se desbordó por la fuerza de circunstancias creadas por el propio compositor, desde su posición en las esferas universitarias, y, a la vez, fueron estas circunstancias las que lo estimularon a escribir. Como dijera antes, un flujo de irradiación y convergencia se hizo manifiesto entre el acto creador y sus actuaciones en los terrenos institucionales y universitarios.

Carlos Chávez rindió homenaje a Domingo Santa Cruz con una frase que satisface plenamente la visión que pretendo destacar. Escribió: “Las circunstancias hacen a los hombres y los hombres de genio hacen a las circunstancias”⁵.

Recuerdo muy bien esos años entre 1940 y 1950. El compositor escribía desde el amanecer en su estudio de la calle Europa, antes que el día de labores docentes y administrativas se iniciase. En algunas oportunidades llegué hasta su casa para trasladarnos juntos a las oficinas y aulas de la Facultad. Lo encontraba aún escribiendo, completando alguna idea, orquestando o trazando barras de compás antes de partir. Observé su pasión, la total y profunda identificación con la obra en proceso, su absoluta entrega a ésta cuando se sentaba al pequeño armonio que tenía en su estudio y me leía su manuscrito junto con cantar o silbar algunas líneas —por lo general las más agudas—, manteniendo con pericia una piedra sobre el teclado para ayudarse con los pedales armónicos graves. Actuaba en un estado de verdadero desdoblamiento y transmutación. Llegado el momento parecía desprenderse de este estado de ánimo para bajar al mundo de las realidades institucionales y docentes en que le tocaba actuar el resto del día, las que supo interpretar y manejar con una visión que no me cabe la menor duda surgía de su imaginación creadora y se alimentaba de ella. Por lo tanto, era el compositor el que seguía actuando, “recio y vehemente, autoritario y dúctil, detallista y sintético, apasionado y comprensivo”, como también supo interpretarlo el escritor Alfonso Bulnes⁶.

⁴ “Mi vida en la música”, copia dactilográfica del manuscrito, Vol. II, 3ª parte.

⁵ Homenaje a Domingo Santa Cruz con motivo de habersele otorgado el Premio Nacional del Arte. *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

La mencionada década, en la obra de Domingo Santa Cruz, resume y perfecciona su pasado de compositor, se proyecta en el devenir, y aún lo anticipa, junto con incluir algunas incursiones hacia terrenos estéticos que no han de persistir, pero que dejarán rastros artísticos de gran valor.

Entre las obras de este período, pocas merecen un lugar más destacado dentro del repertorio coral contemporáneo que las que Domingo Santa Cruz escribe para voces "a cappella", medio en que se expresa con hondura de sentimientos y gran precisión técnica. Proceden éstas de esa línea evolutiva que se remonta a sus contactos con lo más selecto de la polifonía europea, desde 1917, cuando actuaba como director coral, y también a sus primeros ensayos de compositor en 1919, cuando escribe varias obras "a cappella" y un *Te Deum*, para coro, solistas, órgano y cuerdas, cuyo estreno él dirige. En 1926 sus *Dos canciones* para voces mixtas, sobre textos de Max Jara y Gabriela Mistral, continúan esta línea de desarrollo y anticipan un lenguaje armónico de gran individualidad que logra muy pronto establecer arquetipos que se hacen presentes en las obras de muchos compositores chilenos como Alfonso Letelier, René Amengual, Jorge Urrutia y Gustavo Becerra, y también los reconozco en mi propia obra coral.

Estos modelos estilísticos se observan tanto en las obras "a cappella", escritas en la década que he destacado, como en las dos para coro y orquesta que crea en este período. A pesar de que la orquesta agrega un ingrediente que exige consideraciones especiales, esta línea de evolución que va a rematar en su *Oratio Ieremiae Prophetae* op. 37, para coro y orquesta, de 1970, comienza a vislumbrarse principalmente en la *Cantata de los Ríos*, en sus torrentes polifónicos, su cromatismo y, a veces, en sus acres superposiciones armónicas, aunque lo íntimo, lo profundamente personal, lo casi confidencial e introspectivo de su creación más reciente y su atmósfera de revestimiento atonal no se percibe aún en 1941.

La *Egloga* de 1949, junto con reflejar muchos elementos característicos del estilo del compositor, pertenece a esa categoría de obras que representan una desviación temporal hacia senderos que en muchos aspectos podrían considerarse, si no ajenos, por lo menos paralelos a la línea evolutiva que su obra sigue sin quebranto a lo largo de toda su carrera. Yo definiría este fenómeno como una incursión neo-clasicista, que también se percibe en el *Segundo Cuarteto* de cuerdas, en los *Cantares de la Pascua*, en las *Alabanzas del Adviento* op. 30 (1952), aunque es menos evidente en la *Sinfonía* N° 2 para cuerdas, y muestra sus últimos vestigios en las *Endechas* op. 32, para tenor y conjunto de cámara, escrita en 1960.

Pero en la *Egloga* hay algo más. Diría yo que es un inconsciente o deliberado deseo del compositor, ya sea de despojarse de la complejidad que le es propia y que a veces se ha manifestado en un atormentado dramatis-

mo o bien de marginarse de esta introspección de mayor profundidad en su obra. Ahora quiere hablar claro y directamente a su público, a ese que él mismo había estado formando y educando desde su sitial universitario. La intención es auténtica y revela un caso muy corriente entre los compositores, aun los más grandes; considérense desde los "divertimenti" y "cassationi", de Haydn y Mozart, hasta las *Danzas Húngaras*, de Brahms, el *Bolero*, de Ravel, el *Scherzo a la Rusa*, de Stravinsky, la *Metamorfosis sobre temas de Weber*, de Hindemith, o *El Salón México*, de Copland. Entonces Domingo Santa Cruz encuentra una respuesta inmediata: crítica y público lo acogen con entusiasmo y le confieren a su obra el Premio de Honor de los Festivales de 1950.

Su elocuencia en el manejo del coro coloca a su extrovertida *Egloga* en el mismo nivel de calidad artística de las demás obras de este género, aunque hayan germinado estas últimas en terrenos más individuales y encierren un mensaje menos accesible al gran público. La *Egloga*, como dice Salas Viu, "con el empleo de una técnica más concentrada y sobria" consigue hacer más directo su mensaje⁷.

"Escribir para coro ha sido una de mis preferencias desde que a través de los coros tomé contacto con la música", escribe Domingo Santa Cruz⁸.

Habría que agregar que es el medio coral, con sus limitaciones de registro, su confinación a un número de partes restringidas, junto a la visión tan estrictamente idiomática que el compositor tiene del género, libre de todo subterfugio colorístico de procedencia instrumental, el que conviene a su lenguaje austero, a su vigor y pureza conceptual.

El ámbito absoluto del cuarteto de cuerdas le es afín como el del coro "a cappella", y por motivos muy similares, sobre todo cuando se considera que Domingo Santa Cruz procede, en el tratamiento de este género, de esta tradición rigurosa y a la vez capaz del más profundo dramatismo de un Beethoven, el que al mismo tiempo mantiene su distancia del colorismo de Bartók o de los malabarismos virtuosísticos posteriores, y que se coloca más cerca de Schoenberg, entre sus contemporáneos, y también de Hindemith, aunque orillando el academismo en que este último cayó al final de su vida.

El *Cuarteto* N° 2, escrito en la superactiva década de 1940-50, constituye, dentro de la producción de Domingo Santa Cruz, otro ejemplo de orientación neoclasicista, aunque muchos de los elementos que podrían citarse como propios a este ideal lo fueron desde antes y seguirán siendo característicos del lenguaje de este compositor, como por ejemplo, su adhesión a los principios formales de la sonata y a los conceptos estructurales de la

⁷ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, c. 1951, p. 409.

⁸ "Mi vida en la música", copia dactilográfica del manuscrito, Vol II, 3ª parte.

fuga, entre otros. La realidad es que aquí impera una objetividad que no se deja dominar por la pasión romántica a la que responde la mayor parte de su obra y que, a veces, se resuelve en soluciones de gran complejidad y en expresiones de gran patetismo. Este Cuarteto, por el contrario, es transparente, de expresión profunda pero contenida, es lírico dentro de un marco apolíneo. El desarrollo polifónico que es consustancial al estilo de Domingo Santa Cruz, trasciende aquí con nitidez e independencia de cada una de las partes. Predomina además un diatonismo, a veces de tinte modal, como en el hermosísimo "Tiento", segundo movimiento, que reemplaza al cromatismo dominante en otras obras de este compositor.

Todos estos rasgos que podrían definirse como una especie de paréntesis en el transcurso estilístico de Domingo Santa Cruz, de los que también participa la *Sinfonía concertante*, no privan a estas obras, y principalmente al Cuarteto, de ocupar un lugar muy destacado dentro de su producción. Representan una incursión a las regiones de una estética que no es la corriente en su obra, pero que a la luz de estos ejemplos demuestra que con emocionante elocuencia y maestría sabe manejar.

En la serie de sus cuartetos, el *Cuarteto* N° 2, que me honra con su dedicatoria, está escoltado por uno escrito en 1930, diecisiete años antes, y por otro terminado en 1959, doce años después. El *Cuarteto* N° 1, op. 12, precedido en su catálogo por los *Poemas trágicos* para piano, fue compuesto en una de esas épocas de gran actividad del músico en otras órbitas. Durante ésta promueve la creación y participa en el establecimiento de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que confiere categoría de estudios superiores a los de música. En 1932, Domingo Santa Cruz pasa a ser su Decano interino y lo es en propiedad en 1933.

El *Cuarteto* de 1930, aunque comparte muchos rasgos con uno anterior escrito en Madrid⁹ y con los dos que le siguen, especialmente en lo que se refiere a ciertas readaptaciones de algunos gérmenes de la tradición beethoveniana, refleja no obstante un sabor armónico impresionista y una temática en que no pasan desapercibidos algunos rasgos de ancestro español. Tras la incursión neoclasicista en el *Segundo Cuarteto*, el *Cuarteto* N° 3, op. 31, sin apartarse de la línea evolutiva de las obras que lo preceden, se aventura por las sendas de la atonalidad. Este nuevo camino no es accidental, puesto que iniciándose con esta obra va a hacerse presente en casi todas las que le siguen: en su *Quinteto* para vientos, op. 33 (1960), en su *Sinfonía* N° 3 (1965), su *Sinfonía* N° 4 (1968) y en su *Oratio Ieremiae*

⁹ Juan Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerda de Domingo Santa Cruz". *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89, incluye un comentario detallado de este *Cuarteto* en sol menor, escrito en 1923.

Prophetae, op. 37 (1970), y de acuerdo con la descripción del propio compositor, en su más reciente *Sonata* para violoncello y piano.

No adhiere Domingo Santa Cruz a los conceptos académicos de la dodecafonía ni del serialismo. Su espíritu es demasiado libre para encasillarse. Su incursión por la atonalidad más bien constituye una expresión natural de un lenguaje armónico que, con el correr del tiempo, parece reaccionar tanto contra las recurrencias frecuentes a los mismos sonidos de la escala, como apartarse de una interválica que envuelva tríadas mayores o menores, en favor de las segundas, séptimas y tritonos. Sin embargo, subsisten áreas de referencias tonales, aunque en frecuente mutación e incluso puntos cadenciales muy claros.

Los rasgos de la nueva estética, que se hacen presentes en las obras posteriores a 1960, no constituyen por lo tanto un salto inusitado a otras esferas, sino que una etapa dentro de una evolución paulatina. Esto no se logra sino que con una dedicación continuada y consistente, la que Domingo Santa Cruz ha logrado mantener, no a *pesar* de la multiplicidad de sus otros quehaceres, sino que *en virtud* de ellos, como fuerza complementaria y de refuerzo de éstos.

La continuidad es un componente inseparable de la evolución y la tradición, es continuidad en constante evolución y promueve persistentemente el cambio.

Esta continuidad puede haber sido en muchos instantes aparente dado su revestimiento exterior, pero su contenido se ha mantenido activo hasta hoy en la carrera de Domingo Santa Cruz y es la que le ha permitido evolucionar sin perder contacto con lo esencial de su arte. El creador que hay en él no ha dejado jamás de gobernar sus destinos a todos los niveles. La válvula de descarga más efectiva y permanente ha sido para él la música que ha escrito y ésta es la que proyectará su obra más allá de su existencia terrena.

Por desgracia, sus creaciones permanecen ocultas para los oídos de muchos: allí están materializadas en sus muy cuidadosos manuscritos en algún estante de biblioteca, en el archivo de algún centro especializado, o, cuando se les ha impreso, en el escaparate de una tienda del ramo, esperando. ¿Esperando qué?... Que les llegue el momento. Por de pronto, cuando se despeje la atmósfera cargada de artificiales formulismos y trucos usados y abusados por aquellos que se han dado el título de "vanguardistas" sin serlo en lo profundo, y así dar paso a lo sustancialmente nuevo. Luego, al nivel nacional, habrá que esperar también que se restituyan los mecanismos que antes permitieron al público chileno tomar contacto con la creación musical de su propia tierra.

Una comunidad desconectada de las expresiones de su propio arte es una comunidad despersonalizada, sin fisonomía propia, desviada del camino de sus tradiciones y de su cultura, que sólo viste ropas ajenas. Casi podría decirse que es un plagio social.

Esto fue lo que Domingo Santa Cruz precisamente pretendió obviar al crear los sistemas de estímulo y difusión de nuestra música, haciendo participar al público, como jurado, en la asignación de premios en los Festivales.

El público chileno de entonces pudo establecer un contacto más frecuente con las obras de sus compatriotas, pero las de este octogenario maestro siguen siendo en gran parte desconocidas. Los más jóvenes no han podido escuchar ejemplos tan fundamentales de la música chilena como sus *Variaciones* para piano y orquesta o su *Cantata de los Ríos*, sus cuatro sinfonías, sus cuartetos, sus ciclos de canciones y coros, sus refrescantes y expresivas *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, algunas de las cuales en el pasado hasta lograron sobrepasar la convencional barrera de la "primera audición".

Quienes tuvieron la oportunidad de disfrutar de las memorables presentaciones de sus obras sinfónicas dirigidas por Armando Carvajal, Fritz Busch, Juan José Castro y Herman Scherchen, entre otros, y más tarde por Víctor Tevah, saben de la elevada experiencia artística de que se está privando al público que no ha logrado un conocimiento de ellas.

Mi participación como uno de los asistentes de Carvajal en la preparación del coro, y luego como miembro de éste entre las voces de bajo, en el estreno de la *Cantata de los Ríos* en noviembre de 1942, constituye un hito en mi vida de músico. La profundidad de emociones como ésta y de otras relacionadas con sus obras, la posibilidad de revivirlas con tanta intensidad, por sobre mi admiración por su artesanía como compositor, es la que reafirma mi convicción de que la música de Domingo Santa Cruz será reconocida tarde o temprano como la del artista y maestro chileno que con mayor fuerza y profundidad nos representa en este siglo XX, y se confirmará aquello que Gilbert Chase escribió en 1951, de que "es uno de los compositores más importantes de Latinoamérica"¹⁰; lo que manifestaron también Aaron Copland, Alberto Ginastera, Eugene Ormandy, Paul Paray y Robert Stevenson, entre otros.

Como promotor y organizador, Domingo Santa Cruz tiene ya un lugar asegurado en la historia de la Universidad de Chile y en el de las instituciones musicales de todo el país. Como miembro y dirigente de organismos internacionales lo tiene en los anales de aquellos en que participó. Como compositor tiene asegurado un lugar en el futuro, porque su obra, además

¹⁰ *RMCh.* VIII/42 (diciembre, 1951), p. 146.

de su precisión y solidez técnica, revela una magia que trasciende su edificio sonoro, aquello que para Benjamín Britten estaría representado por ese algo que "no es palpable, pero le pertenece"¹¹, el que por lo tanto no puede ser abordado por el análisis, porque representa una fuerza inherente a la personalidad, al talento, al espíritu del artista. Como maestro, amigo, colega y todo lo que nos ha unido en la proximidad y en la distancia geográfica, en el acuerdo y en el desacuerdo, Domingo Santa Cruz tiene un lugar de raíces cada vez más profundas en mi corazón.

Indiana University
Mayo de 1979

¹¹ Palabras pronunciadas al aceptar el primer Aspen Award por servicios a la humanidad; *Saturday Review*, Nueva York, agosto 1964.