



Mario Estenssoro.

“El silencio no me dejaba dormir...”

Entrevista a don Mario Estenssoro

René Arze Aguirre

Un día cercano al invierno chuquisaqueño hace aproximadamente tres lustros: mayo 9 de 1989, don Mario Estenssoro me acogió generosamente en su hogar de la ciudad de Sucre para conversar sobre diversos temas y muy especialmente de la música: la pasión de su vida. Rescatar los momentos más sobresalientes de la vida de este boliviano ejemplar y transmitir, a los lectores y amantes de la música, lo que en aquel entonces nos reveló autobiográficamente, en una cinta magnetofónica, ha sido en el fondo (al acercarnos al Maestro) nuestro modesto propósito. Este intento se ha cristalizado finalmente gracias al estímulo y la colaboración de Carlos Rosso, Alba María Paz Soldán (de la Universidad Católica Boliviana) y don Alberto Crespo Rodas.

Rene Arze: *Podríamos empezar por recoger la visión que usted tiene de la música en Bolivia y del músico a través de esta aventura de ser boliviano, de vivir en un país como el nuestro. Entonces, si le parece bien don Mario, ¿podríamos comenzar con la niñez que usted tuvo en Tarija?*

Mario Estenssoro: Gracias, puedo empezar diciéndole que considero un privilegio haber nacido en una ciudad pequeña a orillas de su río, el Guadalquivir, que llegó a constituir para nosotros, los niños, todo un personaje de gran intensidad, un personaje generalmente amigo, alegre y, a veces, hasta trágico. Pero su proximidad tuvo una gran influencia en nosotros, como uno de los elementos primordiales de la naturaleza. A dos o tres cuadras de la plaza está el río, cuyos ruidos se percibían en las noches o en los días de llegada de avenida del río, los días de creciente. Para nosotros constituyó realmente un elemento muy importante junto a los huertos que circundan Tarija y los alrededores de un valle que ha dado un motivo de inspiración tan profunda a un gran poeta boliviano como Campero Echazú.

Al referirme a Tarija no puedo dejar de mencionar a Campero Echazú. Cuántas veces hablé de él, mostré su poesía e hice conferencias en el exterior. Casi todos los que me escuchaban —entre ellos Germán Arciniegas— lo

consideraban un poeta esencial, cuya importancia consistía en una poesía casi popular muy próxima a las motivaciones no sólo de la naturaleza sino de las gentes sencillas que pueblan un valle.

Entonces, la vida, mi vida, ha sido una vida muy plena desde el punto de vista no sólo de la vivencia, del contacto, de la influencia de la naturaleza, sino del mundo humano. Para los niños y los jóvenes, tener la pequeña ciudad apretada en convivencias humanas y la naturaleza circundando la ciudad, constituyen motivos extraordinariamente enriquecedores hacia esa especie de lirismo que nos caracteriza a los tarijeños. Tarija es un valle muy particular, con una influencia tan penetrante, tan preponderante que da al tarijeño una particularidad que se la voy a hacer notar con un solo ejemplo. El campesino de Tarija, conocido por todos como “el chapaco” (que tiene barba, que no es propiamente un quechua o un aimara) no está influido solamente por un lirismo en su lenguaje sino en su forma más elevada de expresión artística, como es la música, el canto y la tonada. Quiero advertirle que la tonada tarijeña si bien está estructurada sobre la base de la escala indígena, pentatónica de sólo cinco sonidos, es totalmente transformada interiormente en su expresión por el lirismo tarijeño que la diferencia, a pesar de utilizar la misma escala fundamental de la música quechua o aimara o de la música que se cultiva en los diferentes departamentos de Bolivia.

Otro ejemplo de profundo lirismo tarijeño, y que es para mí el más impresionante y quizá el único que conozco dentro del folclor universal, es el empleo de un instrumento: la caña, traída al parecer del sur de Tarija, de tribus guaraníicas —puede ser de los maticos o tobas, no tengo exactamente bien determinado eso. Un instrumento tipo corno, cuerno, una caña muy larga de varios metros que concluye en un cuerno y que sólo produce tres sonidos, una escala casi mínima, primitiva, que en manos del chapaco llega a constituir un instrumento de una profunda expresión, debido a la carga del lirismo de que es capaz el chapaco de Tarija.

R. A.: *Don Mario, ¿usted tiene algún recuerdo de su niñez, una imagen en cuanto al contacto con la música o la poesía?*

M. E.: Bueno, mi problema está íntimamente ligado a la dificultad de la expresión musical. Mi abuelo llevó, de Chile a Tarija, a un profesor italiano de música, el maestro Fiori, para que enseñara música a mi padre, mis tías y mis tíos. Así, comenzaron a desarrollar en mi familia un gran amor, una gran afición por el cultivo de la música. Mi madre, por su lado, pertenecía a otra familia distinguida y cantaba trozos de ópera italiana —tengo testimonios, copias de música hechas por ella para cantar. Este ambiente, de padre y madre que cultivaban la música en una pequeña, perdida y lejana ciudad del valle de los Andes, tuvo pues necesariamente influencia en mi espíritu de niño...

R. A.: *¿Qué actividades desarrollaba su padre?*

M. E.: Mi padre fue abogado y ejerció su profesión hasta los 90 años como Presidente de la Corte Superior del Distrito de Tarija, pero era esencialmente un músico. Aparte del piano cultivaba otros instrumentos, formaba parte de una especie de filarmónica; mi tío lo mismo, era otro músico que tocaba violín, de manera que aunque ellos tuvieran unos antecesores de diversas actividades, la música constituyó un motivo esencial de expresión espiritual o artística. Un día pasó una compañía de zarzuelas, de estas zarzuelas pequeñas trashumantes que recorrían todos los pueblos de América; llegaron desde el lado de la Argentina a Tarija con un maestro de piano, un pianista al que solían llamar las compañías "maestro concertador" y que sustituía a las orquestas.

Mi abuelo y el general Jofré, que era un viejo amigo de mi abuelo, hicieron que se quedara el maestro concertador de la zarzuela para que enseñara piano a sus nietos, a la nieta del general y al nieto de mi abuelo, que era yo. De esa manera tuve, desde muy niño, un profesor de piano español. Por un lado estudiaba música diríamos "elaborada", eso que mal se llama "música clásica", y por otro lado absorbía con avidez, creo que con sensibilidad, el



medio musical de ambiente campesino y popular de Tarija: la música chapaca, la copla. En una finca de mi padre yo solía asistir, muy niño aún, a las fiestas de los campesinos casi escondido, casi inadvertido para oír a los chapacos y chapacas cantar sus tonadas, para escuchar ese *hacer el amor* en contrapunto musical.

De manera, que he sido influido no sólo por las dos corrientes esenciales de la música, la música autóctona y la música popular de una parte y la música culta, llamada "cultura", no quiero decir con esto que la música popular sea inculta obviamente.

R. A.: *Tarija debe ser uno de los departamentos en Bolivia más sensible a la poesía y a la música, por los motivos que usted anotaba. Y ya que hablamos de la música en Tarija sería oportuno conocer su opinión acerca de una influencia que quizás se advierte en la música tarijeña: la influencia argentina. Me refiero a lo que es el folclor argentino sobre la música tarijeña o ¿no se puede hablar en estos términos?*

M. E.: Yo creo que se puede hablar de esa influencia en dos sentidos: la influencia de la música de lo que hoy es la Argentina en Tarija y la influencia

que el norte argentino recibe de la música particularizada del valle de Tarija; que a su vez está más próxima que los norteños de la Argentina a recibir la otra influencia, que viene a su vez del norte, del Perú y de Bolivia, de la música quechua, de la música aimara, en fin de la música popular boliviana.

Para darle un sólo ejemplo: la manera como se cultivaba o se festejaba la navidad. La navidad en Tarija recibe una fuerte corriente que va desde Sucre a través de Cinti, Camargo y Potosí, que se circunscribe a un cultivo de la música y de la danza de una manera tan especial, tan intensa y tan prolongada, que dura un mes el quehacer de la navidad tarijeña. Este ejercicio de la navidad como música y como danza influye notablemente en el norte argentino, esto nada más que como ejemplo para mostrarle la interacción entre ambas zonas: Tarija hacia la Argentina y la Argentina sobre Tarija.

R. A.: *Muy importante esta aclaración. Entonces usted ya desde niño estuvo "comprometido", por así decirlo, con el mundo de la música. ¿Tocaba algún instrumento?*

M. E.: Naturalmente, yo estoy al piano desde muy niño.

R. A.: *¿Desde qué edad, don Mario?*

M. E.: Supongo que a los nueve o diez años he debido tener al maestro García, así apellidaba el español de las zarzuelas. A mis once o doce años de edad, de la manera más comprometida —voy a emplear la palabra que usted ha empleado— tan comprometida que cuando concluí el colegio, al terminar el bachillerato, debía salir a estudiar afuera, y al escoger como todos hacen una profesión, yo elegí el estudio de la música. Cosa inusitada en un medio como el de Tarija, que un muchacho que había hecho el esfuerzo de salir bachiller se vaya a estudiar música, piano, lo que le parecía a todo el mundo más que extraño, un absurdo.

R. A.: *Supongo, sin embargo, que para su familia fue un regalo el que usted eligiera ser músico de profesión.*

M. E.: Les gustaba, pero desde el punto de vista práctico tampoco encontraban que aquello era muy aconsejable. Pero mi padre lo admitió y así fui a dar a Santiago de Chile, donde viví seis años.

R. A.: *Si usted me permite, volvamos un poco más a Tarija, su tierra natal, donde usted tiene con seguridad más de un recuerdo grato sobre la niñez que vivió contemplando ese hermoso río Guadalquivir ¿Quizá puede evocar algunas amistades o algo en particular de cómo era la vida en Tarija en aquel entonces?*

M. E.: Por ejemplo una anécdota un tanto risueña. Existía un personaje que se llamaba don Galdino Morales que usaba un viejo levitón verde y mal

traído, borrachín y poetaastro que le encantaba publicar de vez en cuando sus versos en *El Antoniano*, un periódico de los padres Franciscanos de Tarija. Tenía una pronunciación exagerada en su español, por la cual él se enorgullecía y buscaba distinguirse del resto de las gentes. Generalmente caminaba por las calles, tambaleante por borrachín y además porque tenía muchos callos, lo cual nos divertía mucho a los muchachos que lo perseguíamos. Pero don Galdino, por las características de su voz, resultó ser el vocero del pueblo, era el que leía los bandos oficiales, que la Prefectura en esa época mandaba a celebrar, o a difundir como la voz oficial de las noticias del Gobierno. Entonces don Galdino, seguido por la banda de música y unos policías armados recorría la ciudad parándose en cada esquina para pronunciar el bando oficial. Cuando nosotros oíamos la banda a horas desusadas escapábamos del colegio expresamente para acercarnos al bando y disparar piedras con nuestras hondas a los zapatos de don Galdino. Cuando lográbamos tal propósito, la voz altisonante con que don Galdino pronunciaba el bando se veía interrumpida por los ajos y cebollas escandalosas de este personaje, y a todo ello la banda de música trataba de acallar.

Desde entonces, la lectura de los bandos era cuidada por la policía para que los chicos no le *agitásemos* la puntería a los zapatos de don Galdino Morales, personaje risueño e inolvidable de nuestro pueblo tarijeño que se hacía llamar Galdemor Galdino de Morales.

R. A.: *Pero hasta en esa anécdota, yo advierto que la música lo acompaña, porque allí al lado de don Galdino está la banda, que seguramente a usted le atraía mucho también.*

M. E.: En su momento no, porque lo que deseábamos era oír a don Galdino, lo importante eran las frases procaces de don Galdino de Morales cuando sentía en sus callos el ataque de los muchachos.

R. A.: *¿Usted se fue a Chile a los dieciocho años?*

M. E.: Sí. Me fui a estudiar al Conservatorio, que en Chile pertenece a la Universidad, no a los ministerios de educación como en la Argentina o Bolivia.

R. A.: *Felizmente pertenecía a la Universidad.*

M. E.: Naturalmente, de ahí que fuera y siga siendo un centro de formación muy serio que ha dado muy buenos músicos, tanto compositores como intérpretes.

R. A.: *Chile es un lugar privilegiado para la música, ¿no?*

M. E.: Indudablemente, ahí conocí a Claudio Arrau, uno de los más grandes

pianistas de nuestro tiempo, aprendí de él los elementos fundamentales de su técnica. Cuando se presentó a tocar en varios conciertos los 48 Preludios y Fugas de *El Clave bien Temperado* de Bach, mostró desde muy joven —creo que él es cuatro años mayor que yo— una genialidad realmente notable. Allí también conocí a profesores como Tapia Caballero y Cora Bindhoff.

R. A.: *¿Claudio Arrau fue profesor suyo?*

M. E.: No propiamente profesor, pero lo conocí personalmente. En casa de Tapia Caballero, también muy amigo de Arrau, nos explicó problemas esenciales de su técnica. Arrau me introdujo en esos elementos básicos de la producción del sonido, los problemas de la relajación y tantos otros factores de la técnica pianística, de manera que yo, ya en esa época, tuve contacto con la manera de tocar y con los problemas esenciales de la gran técnica de Arrau, que es una de las técnicas más grandes y representativas de nuestra era pianística.

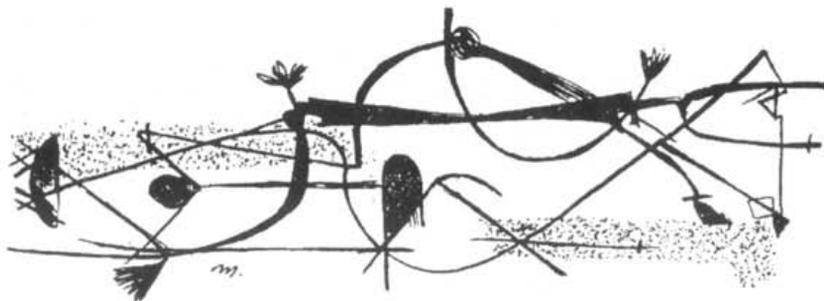
R. A.: *Qué privilegio el suyo. Y, dígame usted, ¿cómo tuvo de maestro a ese otro gran pianista: Arnaldo Tapia Caballero?*

M. E.: Además de gran maestro era muy amigo mío; me visitó en Sucre, visitó Bolivia varias veces, estuve con él después, más tarde, cuando yo era profesor del curso superior de piano del Conservatorio de Lima. Él vino a Lima a verme, ahí vivió en mi casa muchos meses. Hemos seguido cultivando una grande y vieja amistad, desde que él fue mi profesor en Santiago de Chile.

R. A.: *¿Usted estudió durante seis años exclusivamente música en Santiago?*

M. E.: En realidad, para satisfacer a mi familia también hice algunos estudios en la escuela de agronomía, pero muy superficialmente, sólo dos años, y sin dejar el estudio del piano que constituyó para mí la motivación esencial de mi estancia en aquella república.

R. A.: *Una estancia que además debió ser muy grata, porque Chile ha sido considerado en esa época como la Atenas de América. Un lugar en el que, por*



ejemplo, el ambiente poético de Pablo Neruda, de Gabriela Mistral y la música tenían gran resonancia en toda América. Usted ha debido empaparse muy bien de la cultura de la época...

M. E.: Sin duda. Ahí escuché, por ejemplo, a pianistas tales como Rubinstein joven, en su primera gira por América, a Brailowsky. Personalidades musicales de las más importantes del mundo, violinistas, directores de orquesta y cantantes notables de resonancia mundial.

R. A.: *Porque Chile tiene un público para ese tipo de música, ¿verdad?*

M. E.: Y muy receptivo, muy sensible. Evidentemente, después yo pude comparar en visitas a Buenos Aires y noté las diferencias entre el Conservatorio de Buenos Aires y el Conservatorio de Santiago. Este último llevaba muchas ventajas sobre el de Buenos Aires y esto no quiere decir que en Buenos Aires no existiesen grandes músicos y grandes profesores, me refiero al tipo de organización formativa, al sistema de enseñanza.

El Conservatorio de Santiago dependía de la Universidad. Además, en esa época, se vivía un ambiente muy curioso, muy importante para la evolución de la música en Chile. Don Domingo Santa Cruz que fue mi profesor de historia de la música contra don Enrique Soro, viejo compositor de entonces, Director del Conservatorio Nacional de Música. Era el choque de dos tendencias, el mundo nuevo influido por los compositores contemporáneos contra la escuela romántica y la escuela clásica representada por Soro. Soro fue derrotado por el grupo presidido por don Domingo Santa Cruz, que luego durante años fue Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Santa Cruz ha sido después un personaje mundial porque presidió la actividad musical de la UNESCO. Yo asistí a esa especie de lucha violenta y tenaz como si se tratara de política misma en favor del arte, de la música, de la expresión artística. Con una pasión y una violencia muy grande, de manera que como estudiante fui partícipe de esa contienda que tuvo a veces expresiones dramáticas en los conflictos públicos. Por ejemplo, una vez que tocaba Backhaus, el gran pianista alemán, ante el gran entusiasmo que siempre despertó en todos los públicos del mundo, alguien gritó contra los conservadores del Conservatorio presidido entonces por don Enrique Soro.

R. A.: *¿Interrumpiendo?*

M. E.: Sí, interrumpiendo a Backhaus mientras tocaba. Uno podía advertir en esto una verdadera pasión por el cultivo de la música.

R. A.: *Don Mario, ya que habla usted de esta pasión por el cultivo de la música, yo me pregunto cómo es que en Bolivia donde los bolivianos somos muy receptivos por la música, porque si de algo podemos ser sensibles es precisamente por la música, ¿por qué no se crean conservatorios a un nivel superior? ¿Cómo es que usted no pudo estudiar en Bolivia, al no haber centros especializados de formación*

musical? ¿Y cómo es que hasta ahora Bolivia no atiende esta parte de la riqueza espiritual de nuestro país? En ninguna Universidad, que sepa yo, hay un interés por la formación de la música.

M. E.: Para responder a su observación hay que distinguir algo esencial, una cosa es constituir parte de un pueblo receptivo a la música como expresión nativa o popular, y otra ser receptivo más bien al cultivo de una música elaborada, de una música que supone un proceso de evolución cultural muy larga y muy difícil como la ciencia, como la cultura en general, en sí misma. Nos hemos quedado encerrados muy influidos por el mundo nativo, pero bastante alejados del cultivo de todo arte y de toda ciencia de valor occidental o universal.

Recién la música comienza a profesionalizarse en Bolivia, la música con bases de formación, diríamos propiamente artística, técnica y científica. También hay una parte científica en la música. Este es un proceso que recién se está despertando en Bolivia, dan prueba la aparición de nuevos valores en la composición, como Alberto Villalpando, por ejemplo. Entre los pianistas Walter Ponce, un cochabambino que estudió en los Estados Unidos en la Julliard de Nueva York, y un buen número de jóvenes pianistas entre los cuales tengo el honor de contar entre mis alumnos a Ramiro Sanjinés, que acaba de titularse en Varsovia con un altísimo nivel, a Michal Pless también de Cochabamba, que durante estos días va a llegar aquí titulado en Estados Unidos, no sólo como médico sino como pianista, y acaba de actuar en su Universidad americana y hace ocho días en Buenos Aires. Otro joven que hoy dirige el Instituto Laredo, formado en el Conservatorio de Suiza, es Emilio Alis, becado por la Fundación Patiño ha estudiado una rama científica en Suiza, pero al mismo tiempo ha estudiado música en el Conservatorio de Ginebra. Otro de los casos que ilustra este proceso boliviano es el de una muchacha que estudia en Kiev, en Rusia, alumna de Sara Ismael y mía también que es Grace Rodríguez que ya está actuando en los países del área socialista como pianista.

Y me estoy refiriendo sólo al piano, porque también hay directores de orquesta como Carlos Rosso, formado en Polonia, o Carlos Seone que se ha formado solo en Bolivia, con gran talento, y el actual director Soriano formado en Rusia, también con notable talento. Asimismo otros jóvenes compositores e intérpretes que recién comienzan a mostrar las posibilidades bolivianas de desarrollo en la música llamada "elaborada".

R. A.: *Mallamada "clásica".*

M. E.: Sí, porque cuando se dice "clásica" hay que referirse a una época de producción de la música del clasicismo representada por Mozart y Haydn y la escuela de Manheim. Un tipo de música determinada desde el punto de vista formal, expresivo y estilístico. Pero la palabra "clásica" se ha generalizado a toda clase de música incluso a los compositores contemporáneos de música

elaborada, denominación que es absolutamente falsa.

R. A.: *Don Mario, usted ha dicho algo muy importante en esta relación que acaba de hacernos: en Bolivia hemos estado muy influidos por el mundo nativo por ser un país mediterráneo. Entonces, esta nueva generación de músicos formados a un nivel profesional está recibiendo todavía esta influencia nativa o manifiestan alguna otra tendencia que se ha adquirido dentro de valores universales. Concretamente, ¿qué particularidades tiene esa nueva tendencia?*

M.E.: Su pregunta es muy importante, interesante y a la vez inquietante. No hay duda de que este medio tan fuerte y tan diverso al mismo tiempo —me refiero al mundo andino, al del valle, al de oriente y al mundo de Tarija, que tanto me atañe— influye en la expresión. Este mundo tan diverso no puede dejar de imprimir una modalidad de expresión propia: andina, boliviana. El mejor ejemplo que podría citar para aclarar esta cuestión, tan discutible, es el caso de Alberto Villalpando, un compositor que ha escrito, y creo que sigue escribiendo música fundamentada en las técnicas más modernas del mundo occidental, incluyendo el dodecafonismo de Arnold Schönberg; sin embargo, no dejan de percibirse en sus composiciones algunos elementos que expresan ciertas modalidades o tipificaciones propiamente andinas o bolivianas quizás no deliberadamente. Aunque el problema es realmente difícil.

Recuerdo haber hecho hace unos años una entrevista en Buenos Aires a Ginastera, uno de los grandes músicos que dio América después de Villa-Lobos. Seguramente Ginastera constituyó una de las más altas expresiones de la música latinoamericana, estoy excluyendo a México. Ginastera me decía —en esa



entrevista que publiqué en *La Prensa* de Lima— que él al principio se interesó en la temática argentina, como que muchas de sus primeras composiciones tienen temas argentinos. Pero después ya no volvió a escribir más con temática argentina y siguió escribiendo con características absolutamente universales. Me dijo que para él no contaba el tema, sino cómo se podía desarrollar el tema. El tema podría ser regional, no regional, podía ser indígena, podía ser europeo, no importaba el tema en sí mismo; lo que interesaba era la música en su capacidad de expresión y de elaboración con un sentido propiamente artístico, y no por su valoración puramente temática. De manera que el problema es difícil y largo de discutir, pero algunos compositores como Villalpando tienen obras —una de ellas me está dedicada— donde se perciben elementos que uno no puede dejar de advertir, que no son de cualquier parte, sino propiamente de Bolivia, aunque la forma y las técnicas sean de procedencia occidental y universal.

R. A.: *Don Mario yo anoté algo aquí que no creo que sea una exageración. La música —la he sentido así— es la más alta expresión espiritual, es un don que los seres humanos tenemos, una maravillosa ocasión de recibir de diversas fuentes. En este sentido, qué importancia le asigna usted a la música que ahora tiene tanto auge, no me refiero tanto a la música popular sino aquella que evoca la música indígena, los instrumentos de viento, de percusión y que ahora ejercen muchísima influencia incluso en Europa. Seguramente hoy estamos presenciando cómo Europa acoge a la música, particularmente a la música andina, no sólo a la boliviana. ¿Qué influencia ejerce esta música en el boliviano, y, a su vez, de dónde sale esa magia que se revela en sus notas? Porque la música debe ser, don Mario, uno de los elementos que más podrían aunarnos a los bolivianos, que somos tan dispersos y heterogéneos. Creo que la música es ese género que nos envuelve y nos tipifica y hasta nos da una identidad. No sé qué reflexiones le provocan este conjunto de preguntas que le hago.*

M. E.: En primer lugar quiero compartir con usted su impresión, acerca del valor de la música como la más alta expresión del espíritu humano. Sin embargo, es un arte que está hecho, como quién dice, del material más inconcreto que el hombre tiene en sus manos para trabajar, el menos tangible: el sonido. ¿Qué es el sonido? Una cosa inconcreta. Sin embargo, la música ha tratado de buscar una imagen que pudiera expresar algo así como lo inexpresable que es la música en sí misma: una ventana abierta hacia el infinito. Todas las otras expresiones del arte, la pintura y a veces la poesía y la literatura, están ligadas siempre a un mundo concreto, a un mundo que no escapa a las realidades circundantes de cualquier naturaleza, mientras que la música está hecha sólo del aire. El sonido puede tocar el sentimiento humano de una manera más profunda, conmovedora e intensa.

Pero yendo al tema que usted me plantea sobre el resurgimiento de la música indígena, mejor dicho surgimiento (...) hay que distinguir entre la música quechua y aimara, y la música que se crea en las ciudades que tiene una característica popular —como la cueca no tiene antecedentes indígenas, no

está ligada al quechua ni al aimara. Un conjunto de jóvenes compositores —la mayor parte de ellos ejecutantes— recogen en la actualidad cierto material, y lo adaptan a formas de la música popular para hacerla comprensible universalmente y la llevan fuera. Existe realmente una *pléyade* de intérpretes que están llevando la música mas allá de nuestras fronteras, no sólo al mundo europeo, sino incluso al mundo asiático; sé de conjuntos que actúan con gran éxito en Tokio, por ejemplo. Yo creo que todo esto forma parte más bien de esa capacidad de recibir, cada vez más universalmente, música de todas partes del mundo, por su exotismo tal como en el siglo pasado o a comienzos de este siglo se captaba en Francia la música de la Islas del Pacífico, que luego se introdujo en las estructuras de la música francesa. Como cada día la intercomunicación del mundo, como usted sabe, es mayor, vivimos en un mundo en que el proceso de la comunicación es tan grande que el hombre abre cada vez más las puertas de su entendimiento y busca sensaciones en todas las direcciones.

Por eso, la receptividad europea no sólo es para la música boliviana. Comenzó a tener antecedentes, por ejemplo, en formas de músicaailable, como el tango que se europeizó y se baila incluso en el Japón. Hoy en día se oye no sólo música boliviana, sino también música argentina, música chilena o mexicana en todas partes del mundo. Es un proceso universal que tiene otras características y que debe ser entendido desde otro punto de vista. Lo que falta saber es hasta dónde se va a llegar en esto que están haciendo los conjuntos de música popular boliviana, porque si no es sistemático tiene un límite. Si se la elabora demasiado va a llegar un momento en que ya no va a ser música popular, va a ser música universal, como cualquier otra música si es que se la elabora demasiado. Pero para elaborarla, los actuales intérpretes y compositores necesitan estudiar la música desde un punto de vista técnico y científico.



Jaime Laredo y Mario Estenssoro

R. A.: *Entonces, don Mario, usted cree que la manera más sofisticada de estilizar la música boliviana o elaborarla tiene sus peligros...*

M. E.: No tiene peligros, tiene límites. Si uno quiere ir más allá, tiene que tener una concepción formal que sólo se adquiere a través del estudio, del conocimiento técnico con maestros o instituciones de formación estrictamente musical. Sólo pueden profesionalizarse los que tienen verdadera vocación.

R. A.: *En su caso, don Mario, advierto que pese a los estudios que siguió desarrollando en Chile, todavía continuó recibiendo o bebiendo, por así decirlo, música de esas dos vertientes: la vertiente popular, esa música incluso autóctona y la selecta que usted ha llamado "elaborada". ¿Cómo ha sido la experiencia suya, me refiero a un músico como usted, un músico boliviano a través del ambiente boliviano, donde la vertiente musical autóctona y popular es muy divulgada, y la otra más bien postergada y, sin duda, limitada a algunos grupos muy selectos? Yo sé que usted ha ejercido la enseñanza en esta otra vertiente, la de la música elaborada, pero quizá su realización, su anhelo, han quedado un poco aplastados en un ambiente como el boliviano, me atrevo a decirlo en términos crudos: el drama de un músico como usted.*

M. E.: No, al contrario. Primero quiero dejar establecido que así como me emociona y participo receptivamente del mensaje de la música nativa, música que pertenece a una cultura de naturaleza autóctona, me sucede algo semejante con la música popular, aunque yo no he entrado nunca en el ejercicio ni en la práctica de ella. Creo que no se puede tocar demasiado las fuentes nativas sin pasar por el peligro de desnaturalizarlas.

De manera que no soy sino un oyente, que quisiera que se estudiase musicológicamente estas expresiones vernáculas para conservarlas. Porque todo está sujeto a los procesos evolutivos. No sabemos cómo será de aquí a veinte o cincuenta años la música quechua y aimara. Hacen falta musicólogos que, como Julia Elena Fortún para dar un ejemplo, recojan el material como base de estudio, armen un archivo; es decir, desarrollen un oficio de archivo como el que usted está haciendo en lo histórico, de preservación documental.

R. A.: *Claro, claro, don Mario. No le oculto el interés que tengo por muchos de estos temas. Pero, si usted me permite, vamos a retroceder un poco y lo voy a llevar nuevamente a Santiago de Chile en la víspera de su retorno a Bolivia cuando ya usted terminó sus estudios en Santiago. ¿En qué año retorna usted a Bolivia?*

M. E.: En 1931.

R. A.: *Era la víspera de la Guerra de Chaco.*

M. E.: Un año antes de la Guerra del Chaco.

R. A.: *Usted era muy joven en el gobierno de Salamanca.*

M. E.: Sí, en el gobierno de Salamanca, exactamente.

R. A.: *¿Y cómo encontró nuestro país? ¿Había venido con alguna frecuencia o es que retornó de mucho tiempo?*

M. E.: Seis años no retorné.

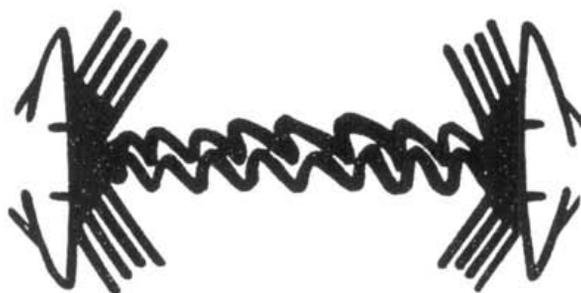
R. A.: *Estaba muy agitado nuestro país en esa fecha, ¿verdad?*

M. E.: Casi siempre ha estado agitado (risa). Era otro mundo. Yo llegué directamente de Santiago a Tarija, el silencio tarijeño no me dejaba dormir...

R. A.: *Lo que yo quería preguntarle es, ¿cómo fue la actividad que tuvo aquí en Bolivia como músico, luego de su retorno de Chile? y ¿cómo luego usted la combina con su actividad periodística?*

M. E.: Primero fui de Tarija a La Paz a hacer un concierto, hice una gira por Oruro, Potosí y Sucre, volví muy pronto a Sucre porque conocí a la que fue mi esposa y vine a casarme. Me quedé en Sucre, comencé a trabajar como profesor de música en la Escuela Normal, cuando entonces todavía dependían estos nombramientos de la Universidad, después pasó a manos del Ministerio de Educación. Entonces ya hube creado la sección musical de la Escuela Normal como la primera experiencia Latinoamericana de formación de maestros de música en una Normal. Aproveché, además, de una coincidencia felicísima: el haber encontrado en Sucre a María Ester Deuer, una chuquisaqueña que había estudiado música en Alemania. Ella había estudiado el *Sistema Tónica Do*, un método pedagógico y didáctico para la enseñanza de la música escolar.

Entonces convencí a don Vicente Donoso Torres, un excelente educador que era Director de la Normal, de que debíamos crear una sección musical. Yo ya era profesor de Música General de la Normal, de la sección primaria y secundaria. Le insistí para crear una sección destinada exclusivamente a formar profesores de música escolar, contando con la colaboración de María Deuer, y así se hizo. Se han cumplido ya cincuenta y tantos años de la fundación de aquella escuela. Pero paralelamente, años más tarde, desarrollé en Sucre otra actividad como Presidente del Ateneo de Bellas Artes, entidad fundada por el gran chuquisaqueño Benavides. A su muerte me nombraron Presidente. En mis épocas se compró la casa del Gran Poder, de la familia Fernández de Córdova, convencí a la familia de venderla para hacer un museo, la escritura de compra-venta lleva mi firma como Presidente del Ateneo. Vino el presidente Peñaranda, se lo convenció de comprar el museo, la colección Benavides que forma parte básica del actual museo Charcas, el cual pertenece a la Universidad. Allí se fundó una escuela de pintura que llevaba el nombre de Zacarías Benavides.



Traje desde Buenos Aires a Rimsa como profesor de pintura.

Yo me fui después de Sucre y años después, felizmente, la entidad y su museo pasaron a poder de la Universidad, que hizo importantes ampliaciones a este museo. Después me fui a La Paz como Director del Conservatorio Nacional de Música, pues ya comencé a formar alumnos de piano, hasta que salí a Lima exiliado el año 52, y donde a poco fui nombrado profesor del curso superior del Conservatorio Nacional de Lima, donde ejercí la cátedra durante once años y medio. También ejercí durante nueve años la crítica de música en el diario *La Prensa* y allí conocí a —¿cómo se llama el escritor peruano?— ¡ah! Mario Vargas Llosa, que era colaborador de la *Revista de Cultura Peruana*, donde escribía ya sus primeros cuentos. Conservo mis comentarios musicales próximos a los cuentos de Vargas Llosa.

R. A.: *¿Don Mario, anteriormente usted fue periodista del diario La Razón, que se publicaba en La Paz?*

M. E.: En *La Razón* fui editorialista los dos últimos años de la existencia del periódico.

R. A.: *¡Qué gran responsabilidad!*

M. E.: Gran responsabilidad que me dio Alfonso Crespo Rodas.

R. A.: *¿Se refiere usted al escritor, biógrafo, que vive desde hace muchos años en Ginebra, es decir, el hermano de Alberto?*

M. E.: Sí... el hermano de Alberto. Él era director de *La Razón*, un día me llamó y me dijo: "Le ofrezco que venga —yo era director del Conservatorio— que venga usted a colaborar". Yo que apenas había escrito cartas a mi familia, le dije: "Cómo puedo hacerlo, no tengo práctica alguna". Crespo me dijo: "Lo que le pregunto es que si usted acepta venir a trabajar con nosotros a *La Razón*", y yo en un esfuerzo de valor me atreví a hacerlo, estimulado por mi

vanidad y por mi amor propio. Le dije que aceptaba y esa misma noche me impuse la tarea de escribir el editorial del día siguiente. Entonces, dándome la libertad de elegir el tema, elegí la necesidad de reconstruir Sucre que había sido sacudida por un terremoto. Como ya conocía Sucre y había vivido once años, mirado su arquitectura, sus pinturas, estaba empapado de las virtudes monumentales de Sucre. Así escribí mi primer editorial en *La Razón* de La Paz al día siguiente de ser nombrado editorialista por Alfonso Crespo Rodas, a quien le debo una gratitud impagable por haber creído en mi persona. Fue así como empecé la actividad periodística en *La Razón*. Después, a mi retorno del exilio de Lima, fui dos años editorialista de *El Diario* de La Paz.

R. A.: *¿Vivió usted once años en Lima?*

M. E.: Once años y medio.

R. A.: *¿Y volvió al país?*

M. E.: Cuando Paz Estenssoro estaba en su segundo gobierno (...) un poco antes [de su caída el año 1964]. Paz me llamó al Palacio de Gobierno para explicarme las razones por las cuales me había mandado al exilio.

R. A.: *¿Él es pariente suyo?*

M. E.: Somos primos hermanos, casi de la misma edad, yo soy mayor por seis meses, hemos pasado toda la infancia juntos. La madre de Víctor Paz era hermana de mi padre. Pero Paz fue y es un político muy duro cuando debe serlo y no tuvo ninguna consideración conmigo, porque le dijeron que yo andaba entre los contrarrevolucionarios, por haber estado, además, muy ligado a *La Razón* y porque me atribuyeron editoriales contra el MNR. Hemos reconstruido la vieja amistad de la infancia, sin mi participación política en su partido, pero sí con todo el afecto que nos unió durante toda la infancia.

R. A.: *¿Y ustedes han compartido varias horas jugando siendo niños?*

M. E.: Diría que yo fui con quien él jugó, con el único que jugó realmente, porque siempre fue muy retraído, estudioso y concentrado.

R. A.: *Y ¿en qué momento fue usted a vivir a Venezuela como embajador?*

M. E.: Después de ser Ministro de Cultura [tras ejercer el cargo don Roberto Prudencio] durante el gobierno constitucional del general Barrientos, representando al Partido Social Demócrata [del que] fui uno de los fundadores con Gastón Arduz, que vive en París.

R. A.: *¿El escritor boliviano que vive en Francia desde hace muchos años y que*

publica libros de historia económica (minera) de Bolivia y otros temas de mucha importancia para el país?

M. E.: Sí. Es un hombre de mente muy lúcida, excepcionalmente lúcida. Entonces, después de haber sido Ministro de Cultura, el presidente Barrientos me pidió que fuera como embajador a Venezuela, y allí estuve entonces dos años en Caracas, en relación muy estrecha y personal con el presidente Caldera.

R. A.: *¿De modo que Caldera era amigo suyo?*

M. E.: Muy amigo. Guardo testimonios impresionantes del afecto y de la consideración del presidente Caldera.

R. A.: *¿Y siguió usted ejerciendo la actividad periodística o la enseñanza de la música en Caracas?*

M. E.: Siendo embajador en Venezuela conocí a un gran pianista venezolano: Abraham Abrau, que una vez me pidió escucharle una sonata de Beethoven. De manera que no dejé completamente el ejercicio de la docencia y la crítica.

R. A.: *Don Mario y en el campo de la composición, ¿usted ingresó al mundo de la composición musical, un género tan exigente, tan difícil?*

M. E.: No, nunca, nunca tuve la tentación siquiera.

R. A.: *¿Lo dice por modestia?*

M. E.: No; no tuve tampoco tentación de escribir versos, como la mayor parte de los muchachos que siempre hacen algún ensayo, también mis compañeros lo hacían, pero yo nunca tuve tentaciones de esa naturaleza. Me impresionó la música en sí misma y las posibilidades de reproducirla como intérprete. Nada más, no ingresé en el campo de la composición.

R. A.: *Y como intérprete, ¿ha hecho usted algunas grabaciones don Mario? ¿En qué han quedado éstas, dónde se las puede encontrar?*

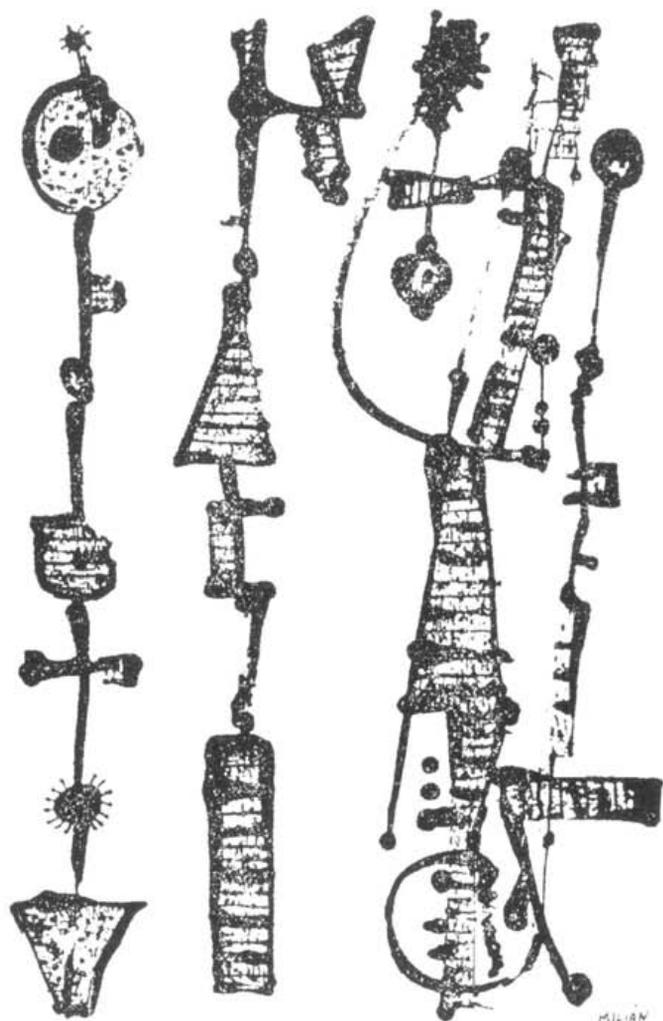
M. E.: No; [hice] sólo algunas pequeñas grabaciones accidentales. Por ejemplo, el concierto que hice con Jaime Laredo en Lima, después de que él recibió el premio de Bélgica. ¡Fue la última vez que toqué piano! Realmente desde entonces dejé la práctica personal del piano para dedicarme exclusivamente a la enseñanza.



"Pequeñas grabaciones accidentales". Con Laredo, nada menos. ¡Vaya modestia! La música interpretada por estos dos talentos bolivianos (Entensoro y Laredo) se esparció por el mundo entero y se quedó definitivamente en nosotros una eterna oración... Pocos años después de esta entrevista don Mario Estensoro falleció en la ciudad de La Paz.



Alberto Villalpando, Carlos Rosso, Mario Estensoro y Carlos Seoane en 1983.



MILIAN