

Nueva
Antropología **21**

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES

**EDUCACION POPULAR EN
AMERICA LATINA**

GILBERTO GUEVARA NIEBLA, La descentralización de la educación pública * **ADRIANA PUIGGROS**, Discusiones y tendencias en la educación popular latinoamericana * **CARLOS M. VILAS**, La producción de lo nuevo y la reproducción de lo viejo * **SILVIA GOMEZ TAGLE**, Educación popular y clase obrera * **MIGUEL DE LA CRUZ**, La educación y la guerra en El Salvador * **SUSANA LAPSENSON**, La música como instrumento pedagógico para la liberación * **CECILIA MARTNER P.**, Autoritarismo y alternativas democráticas en la educación superior chilena * **Documentos, Reseñas Bibliográficas**

La música como instrumento pedagógico para la liberación

ENTREVISTA A MIGUEL ANGEL ESTRELLA

Susana Lapsenson*

Tradicionalmente, las clases dominantes de nuestras sociedades capitalistas, valorizan como cultura las manifestaciones artísticas más refinadas y se apropian de ellas, como de un aspecto más de la riqueza. Las posibilidades de acceso a estas manifestaciones son consideradas como un privilegio para "los que piensan", los poseedores del conocimiento, como uno de los bienes terrenales que otorgan poder.

Este privilegio conlleva la apropiación de los medios de producción, distribución y consumo de la cultura.

* Pedagoga, profesora de la Facultad de Administración de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Como contrapartida, la cultura de las clases subalternas, sobre todo de los sectores más oprimidos de la sociedad —indígenas, campesinos, obreros rurales— es calificada como subcultura, como manifestación de atraso, producto de una incapacidad conceptual congénita que impide captar conceptos más elaborados.

Algunos autores explican esta situación como privación cultural, aunque esta privación tiene otro nombre: despojo. Así como los primitivos habitantes de nuestra América Latina sufrieron el despojo de sus tierras por los invasores, continúan sufriendo el despojo de todos los elementos que permiten una vida digna.

En la República Argentina, la contradicción "civilización o barbarie"

atravesó la historia de la lucha de clases desde los comienzos de la construcción de la Nación en donde acción civilizadora significó exterminio del indio y persecución del gauchi.

La oligarquía, con su mirada y su pensamiento prendidos al modelo cultural europeo y sus intereses aliados a Inglaterra, organizó el país con el poder centralizado en Buenos Aires, basado en una economía agro-exportadora. La "civilización" residía en la capital, el interior representaba la "barbarie"; la masa "inculta" que proveía mano de obra barata y no requería preparación. Sus manifestaciones culturales constituían un folklore desvalorizado y despreciado. A diferencia de otros países latinoamericanos donde fue liquidada la antigua oligarquía terrateniente, en la Argentina esa clase social permanece aún con todo su poder original.

En 1945, el peronismo significó la dignificación de la barbarie. El Estatuto del Peón, las leyes obreras, la organización de los sindicatos, la redistribución del ingreso, el acceso de los sectores populares a la educación, a la salud y a la vivienda y la participación en la vida política nacional conformaron un avance popular sobre espacios ocupados por la oligarquía, que sólo había accedido a compartir con algunos sectores de la burguesía.

Los "cabecitas negras" —así llamaban al hombre del interior, de piel más oscura que el descendiente de europeos— no sólo reclamaban sus

derechos sino también los ejercían. Demostraban que su ignorancia no era congénita, que podían pensar, estudiar, aprender, crear y producir en una sociedad que era de ellos. La consigna "los únicos privilegiados son los niños" sintetizaba la preocupación y el esfuerzo para formar las nuevas generaciones que continuarán un proyecto de país para las mayorías. El odio no se dejó esperar. El 16 de setiembre de 1955 un golpe militar derrocó al gobierno peronista en su segundo período consecutivo. Con esto no sólo se pretendió cambiar a los gobernantes sino destruir en la conciencia de las masas el camino que habían recorrido. Los militares, la oligarquía y sus aliados de la burguesía creyeron que al robar y esconder el cadáver de Eva Perón, al fusilar, reprimir y emitir decretos que prohibían la sola mención del peronismo, lograrían enterrar para siempre la conciencia y la práctica de protagonizar la historia que habían construido los trabajadores.

La historia no fue así, el pueblo aprendió formas de resistencia para sobrevivir, siguió pensando y siguió luchando para que la justicia social fuera nuevamente una realidad... Esas manifestaciones refinadas del arte a las que nos referíamos al principio, también son parte de la justicia social por la que luchan nuestros pueblos.

Miguel Angel Estrella, reconocido pianista con las puertas abiertas en los palacios y teatros más importantes del mundo, así lo entendió.

En la entrevista que transcribimos nos muestra cómo la música de Chopin, Mozart y Beethoven, confinada al placer de los sectores hegemónicos, puede ser un instrumento pedagógico para sensibilizar y desarrollar las capacidades intelectuales y el pensamiento crítico en los sectores populares.

En su lugar de origen, Tucumán —pequeña provincia del norte de la República Argentina— desarrolló su acción política y educativa al llevar música clásica a obreros de ingenios azucareros. Los campesinos comprendieron el mensaje y el sentido de esa música, sus formas lógicas y conocieron sus condiciones históricas de producción y las características de los pueblos que las inspiraron. A partir de ahí, pudieron reflexionar sobre su situación en el mundo, su condición de hombres capaces de participar activamente en los procesos de cambio, sus semejanzas y diferencias con aquellos que, en otros países, también sufren la explotación. En el desarrollo de sus luchas reivindicativas llegaron a articular aspectos económicos con otros, aspectos como el derecho a disfrutar una cultura de la que fueron marginados.

En el relato de Miguel Angel Estrella, el piano de cola se constituye en un símbolo de lucha. Por un lado la oligarquía intentando defender su feudo cultural mediante un decreto que prohibía sacar el piano del teatro impidiendo de esta manera la continuidad de los conciertos populares.

Por el otro, los trabajadores reclamando su derecho a entrar a los teatros, a enriquecerse con la música, a conservar lo que habían ganado. En definitiva, manifestando una forma más de resistencia a verse sumergidos en la oscuridad de la barbarie.

Pensamos que este tipo de experiencias numerosas y poco conocidas en América Latina, deben difundirse por lo que enseñan y aportan a los educadores, a los trabajadores de la cultura en general y a todos aquellos que creemos que la acción educativa cumple un papel importante en los procesos políticos de transformación de la sociedad.

SL

En Tucumán participaste en algunas experiencias de educación popular llevando tu música a los campesinos, ¿cómo llegaste a hacerlo?

MAE

Recordarás que en el año 1972, en nuestro país se vivía un clima especial, al final de la dictadura militar de Onganía, Levingston y Lanusse. En ese clima, Perón hizo un llamado a la intelectualidad argentina en el sentido de organizarse alrededor del peronismo para organizar la materia gris y participar en el trabajo de base usando nuestra herramienta, la cultura.

Lo más notable de esta etapa es quizás un trabajo que inició un grupo de jóvenes cristianos y

en el que posteriormente participé. Estos jóvenes tenían entre 18 y 23 años y eran estudiantes de música. Les interesaba conocer el estado en que se encontraban las fuentes de la cultura musical de la zona de los Valles Calchaquíes y otras expresiones como las artesanías, el romancero, los cuentos y los bailes. Después de algunos meses de recorrer la zona de los Valles y establecer contacto con la gente, vieron que las expresiones más ancestrales de la música popular se estaban diluyendo por los efectos del radio, único vínculo que tiene el campesino con la cultura y con el mundo en general. Observaron que la mayor parte de la gente joven no cantaba bagualas ni zambas, sino canciones de consumo tipo Palito Ortega y equivalentes, o deformaciones de su propia música folklórica. Lo mismo advirtieron en la artesanía. En esa zona hay tejedoras que hacían cosas muy bellas. Con el incremento del turismo en las Termas de Río Hondo y en Tucumán, la forma de tejer, los dibujos y colores que se usaban sufrieron modificaciones según las exigencias comerciales de los organizadores de tours, viajes, etc.

Estos jóvenes, partiendo del principio de que había que respetar una cultura que el sistema hacía todo lo posible por extinguir, se plantearon un trabajo muy hermoso. Durante mucho tiempo

recorrieron una pequeña aldea que se llama El Potrerillo en los Valles Calchaquíes, visitaron a los viejos, que eran los que conservaban la memoria de las canciones, de los cuentos, de los romances, de los miedos, de los fantasmas. Recogieron un material bastante extenso que grabaron y escribieron. Utilizaron también, trabajos realizados por una musicóloga argentina muy valiosa —Isabel Arets— que durante muchos años trabajó en América Latina recopilando cantos populares. Con ese material empezaron a ir con frecuencia a El Potrerillo para ver si lograban que el pueblo cantara nuevamente sus canciones.

La gente ponía muchas trabas. Sabrás que el campesino, igual que los grupos indígenas desconfían de los que vienen de la ciudad y detrás de la amabilidad con que reciben al forastero hay una reserva muy grande en cuanto a su identidad, sea esta religiosa, política o a sus valores éticos, es decir, no se muestran abiertamente.

Además, en esa zona, la zafra azucarera se desarrolla de abril a diciembre, por lo cual las aldeas sólo quedan pobladas por viejos y niños que trabajan como pastores.

Al grupo se le ocurrió tratar de captar la confianza de los adultos a través de los niños, y en ellos sí encontraron una gran recepti-

vidad. Se entusiasmaron fabricando sus propios instrumentos de percusión con piedras y maderas de la zona y fácilmente lograron cantar a dos voces, que es una forma más elaborada del canto.

SL

¿Lograron llegar a los adultos?

MAE

Fíjate que sí. En esa pequeña aldea, de no más de 200 habitantes, lograron imponer de nuevo en los hogares la música ancestral, que es de una gran simplicidad y belleza y tiene una poesía también muy simple pero de una gran profundidad.

SL

¿Cómo introdujeron la música clásica?

MAE

Al ver la enorme sensibilidad hacia la música que había en la gente, el grupo comenzó a interrogarse sobre lo que sucedería si les ofrecían la música que se ha dado en llamar clásica. Me lo comentaron y decidimos armar un concierto en Potrerillo, esquivando todo intento de publicidad en los medios de difusión. Llegamos dos jóvenes del grupo y yo, con un piano viejo de más de 100 años al que habíamos tratado de reacondicionar y empezamos el contacto.

Siempre pensé que la clave de la relación con los campesinos era no ir con interés de captación, de poder o de dominio. Nosotros íbamos a compartir con ellos nuestra música.

Para hablar de una música que no tenía nada que ver con ese contexto cultural, la palabra era la que al principio desmistificaba a la persona que tocaba un instrumento tan sofisticado como el piano. Primero hablábamos de cosas generales, luego de enfermedades y comentábamos sobre la gente que estaba enferma en la zona, también sobre la cosecha de ese año y otros temas de su vida cotidiana.

SL

¿En qué lugar realizaron el concierto?

MAE

En el local de la escuela del pueblo, que era muy humilde y concurren unos 50 campesinos.

Comencé con un preludio de Debussy, pero el piano no daba para eso y no pasó absolutamente nada. Mientras seguía tocando me fuí de Debussy y me rompía la cabeza pensando qué podía tocar. Te confieso que en ese momento me sentía ante el compromiso profesional más grande de mi vida y me daba miedo. Seguí con una sonata de Mozart y al cabo de pocos compases sentí ese silencio

denso que denota entrega y comunión.

Cuando terminé y me dí vuelta, noté que estábamos viviendo algo mágico y demasiado hermoso. Era difícil hablar pero le pregunté a un hombrecito de mirada muy transparente qué le parecía a él esa música y su respuesta textual fue: "Eso es tan bello que no se parece a nada". Después toqué otras cosas y seguimos conversando. En un momento dado sentí que no podía tocar más porque estaba profundamente conmovido y que musicalmente la cosa no daba para más.

Ya les había contado cómo era el piano, cómo era el mecanismo de ese instrumento y a modo de despedida les dije que estaba muy feliz de haber tocado para ellos. La gente se fue quedando en un patio de tierra que tiene la escuela. Al recordar que cuando era niño y se hacían fiestas en la escuela de la aldea en que vivía —eran los tiempos de Evita— siempre había locro, vino y empanadas, le pregunté a uno de los maestros si la gente se quedaba porque iba a haber una fiesta y me contestó que no, que ellos eran muy pobres, que sólo tenían un arroz que alcanzaba para cuatro personas y que la gente se quedaba porque seguramente les había gustado y tenían ganas de seguir.

Al rato salí al patio y el mismo hombrecito de los ojos transpa-

rentes se me acercó. Yo estaba francamente intimidado frente a ese hombre que me miraba con tanta profundidad y le hice una pregunta tonta. ¿Qué es lo que más te gusta en la vida? y me dice: "mi mujer". Ahí me descolocó totalmente y sentí que no tenía nada que decir. Recorrí mentalmente Londres, París, New York, y me dije ¿es que puede alguien de esos lugares dar una respuesta tan bella? Después de una pausa agregó: "y mis hijos que ya son grandes y mis nietos". Hizo otra pausa, me miró fijo y me dijo: "y vos, volvé pronto".

Mientras la gente me rodeaba preguntándome cuándo pensaba volver a tocar, se me acercó la mujer del viejo que tanto me había intimidado y me dijo: "¿Che Negro, vos entendiste lo que te ha querido decir mi compañero?" Yo, que tenía un nudo en la garganta y no podía hablar, le dije sí con la cabeza. Entonces agregó: "Mirá, por las dudas que no hayas entendido, lo que estamos conversando aquí es que eso que sale de ese instrumento es muy bello y es como un vicio. Cuando vos tocás pareces un envidiado y ahora nos has pegado el vicio a nosotros. Entonces no vamos a poder vivir sin ese vicio y por eso te pedimos que vengas pronto, pero que te acuerdes que en la zafra esto es un pueblo de viejos y niños y nosotros queremos que nuestros hijos

escuchen esa música". Es inútil decirte que ese fue uno de los hitos más grandes de mi vida de músico.

SL

Miguel, te escuché contar algunas historias que ilustran con mucha claridad que la imposibilidad de acceso de los sectores populares a la llamada "alta cultura" es un mito, y que esa misma cultura puede ser un instrumento de educación política. ¿Podrías repetir alguna?

MAE

Por supuesto. Por mis ocupaciones regresé a Buenos Aires. Al poco tiempo los jóvenes que se habían quedado en Tucumán me llamaron para decirme que los campesinos insistían en que volviera a tocar, que explicaban mi ausencia por la dificultad de no tener rancho en donde vivir y que, por lo tanto, me mandaban decir que estaban construyendo un rancho para que me fuera a vivir a Tucumán con mi familia.

Demás está decirte que al día siguiente viajé a Tucumán y a la noche estaba en la aldea. En ese momento comenzó nuestra comunión humana. Nos reunimos y antes de tocar les conté mi vida, les dije que mi infancia había sido como la de ellos pero que después, el traslado de mis viejos a la ciudad de Tucumán y la posibilidad de estudiar me habían hecho des-

cubrir el piano a los 12 años. Que me había enamorado de ese instrumento, había peleado mucho para ser pianista y esa ocupación no me permitía quedarme a vivir con ellos. También les conté cómo eran los teatros en donde se hacía música y cómo eran las orquestas en Buenos Aires, en París y en otras grandes ciudades. Como respuesta me dijeron que entre todos iban a construir un teatro para que en el Valle se hicieran todas las cosas que se hacían en el resto del mundo.

Este tipo de contactos los mantuvimos en forma esporádica durante un tiempo, hasta que con el retorno de Perón a la Argentina se intensificó la actividad preelectoral. En esa aldea aprendí las lecciones políticas más importantes de mi vida.

En general la gente es muy reuente a hablar de política. El maestro de la escuela en donde se hacían los conciertos era muy antiperonista y a veces se presentaban situaciones violentas. Una vez que les pregunté por quien iban a votar, me respondieron que por quien dijera el maestro. Yo estaba desconcertado, hasta que un día, con muchas precauciones uno se me acercó y me dijo que yo debía ser muy nuevo en política porque me abría enseguida. Me recriminó mi ocurrencia de hacerles preguntas comprometidas delante de ese maestro y que

cómo no había aprendido de Perón, porque al enemigo había que mentirle. Siguió diciéndome que en la aldea no iba a haber un solo voto que no fuera peronista pero que si lo decían los perseguían o los mandaban a trabajar a ingenios muy lejanos, separados de sus familias.

Hay otro episodio que se me quedó muy marcado por lo que me enseñó sobre la inteligencia y la sabiduría de los campesinos. Yo sabía que los dueños de la tierra eran un escaso número de familias de la oligarquía tucumana. También sabía que alquilar las tierras para sembrar a un precio que los campesinos no podían pagar. Pero olvidé todo eso y un día, ansioso por ver como a ellos no les quedaba nada de una fastuosa cosecha de lechuga, les hablé de la explotación que sufrían y les sugerí que como yo conocía al intendente podía pedirle que nos ayudara a tener en el mercado una cooperativa para vender directamente los cultivos de la zona. Hubo un silencio absoluto y cuando toqué en la noche, no asistió ninguno de los viejos, sólo fueron unos cuantos jóvenes, y así durante 3 días. Al tercer día vinieron unos jóvenes y me dijeron: "Mirá hermano, cometiste la torpeza de decir *que vamos a hacer o hagamos* una cooperativa, como si nosotros fuéramos idiotas. Esta explotación la vivimos hace siglos

y sabemos que tendríamos que tener una cooperativa, pero toda vez que hemos querido vender nuestros productos terminamos en la cárcel, apaleados y con la cosecha perdida. Entonces uno se tira a hacer lo posible para sobrevivir, y vos, por más que la población te consideraba un amigo, cuando dijiste *que vamos a hacer y hagamos* una cooperativa, empezaste a ser otra vez el tipo de la ciudad que no entiende nada. Además dijiste que eras amigo del intendente. ¿Qué clase de hombre sos que no pensás que ese intendente está defendiendo los intereses de los dueños de la tierra? Te va a costar recuperar la confianza de los viejos porque son gente muy apaleada y les cuesta creer cuando viene alguien de la ciudad. Pero seguí adelante porque nosotros creemos que vos, como tantos que vienen de la ciudad, vienen porque nos quieren, pero también porque quieren que estemos unidos. Para la época de la cooperativa esperá que vuelva Perón, que tengamos un gobierno nuestro y que el fin de todo esto sea la reconquista de nuestras tierras".

Perdona que me fui de tu pregunta, pero cuando recuerdo estas cosas me conmuevo y no puedo parar.

SL

¿Qué pasó con este trabajo en la época del gobierno popular?

MAE

Durante el gobierno de Cámpora teníamos vehículos, podíamos sacar el piano de cola del teatro San Martín de Tucumán y llevarlo por todos los pueblos haciendo conciertos. Organizábamos operaciones más completas en donde se tocaba rock, folklore, con cantores locales y tango. Intercalábamos un Quinteto de Mozart o una Sonata de Beethoven. La Casa de la Cultura de Tucumán se convirtió en una romería. Todos los días los campesinos hacían cola para exigir que les garantizaran por semana en cada aldea, una función de cine, un concierto, una obra de teatro, talleres de pintura, como una cosa natural de recuperación de elementos de la vida que tienen que ver con el arte para su placer y enriquecimiento.

En esa época, en 1973, hicimos 700 actos en 5 meses. Después quisimos transformar un festival tradicionalmente elitista de Tucumán que se llama "El setiembre musical tucumano". Lo llamamos el setiembre popular y en vez de los 8 conciertos que se hacían habitualmente, decidimos hacer 50, pero diseminados por toda la provincia. A los intérpretes les pedíamos que además de tocar en la ciudad, también lo hicieran en los ingenios del interior.

Pretendimos tocar estructuras muy tradicionales de la ciudad.

Los conciertos eran prácticamente manifestaciones de la gente, que llenaba los lugares en los que actuábamos y en su entusiasmo gritaban contra la oligarquía y por la recuperación de la tierra para los campesinos. Los conciertos comenzaron a convertirse en verdaderos actos de expresión política. Embanderaban el teatro con consignas como "La cultura es un instrumento para la liberación".

En uno de esos actos terminé de tocar y me puse a hablar. Para nosotros, tipos de la pequeña burguesía, era imposible ver ese calor humano frente a un acontecimiento musical, que la gente grite que la música es para liberarse y no decir nada. Uno de los campesinos, con gran sabiduría me dijo que no hablara, que para la oligarquía yo era un traidor porque me habían dejado llegar a ser lo que era para servirlos a ellos y no para defender los derechos del pueblo. Fíjate que eso es de lo que me acusaban los torturadores cuando estuve preso en el Uruguay.

En 1974, después de la muerte de Perón, se nos empezó a poner trabas. Un día salió un anuncio en el periódico que hablaba de la reestructuración de la Casa de la Cultura en vista de que sus funcionarios ya habían cumplido su cometido.

Nuestro grupo de trabajo se reunió en una confitería de la zona para discutir y tratar de en-

tender lo que estaba pasando. Sentíamos gritos en la Casa de la Cultura pero no queríamos salir pensando que era una provocación. De pronto entró un compañero de la Federación Indígena diciendo que nos estaban esperando desde las 8 de la mañana. Al ver la noticia en el periódico habían dejado su trabajo en los ingenios para movilizarse hacia la Casa de la Cultura, llevando carteles que decían: "La cultura es un arma para la liberación; defendamos la cultura que llevan adelante estos compañeros". Pedían explicaciones sobre la reestructuración y gritaban que por primera vez se estaba trabajando para ellos y querían conservar lo que habían logrado. Después de eso nos dejaron trabajar un mes más. Cuando intentaron sacarnos se hizo una manifestación más grande y hasta sacaron desplegados en los periódicos pidiendo que no terminaran con una política cultural que los estaba favoreciendo. Estos movimientos formaban parte de las luchas por la reconquista de sus tierras. Más tarde nos apoyaron las organizaciones sindicales pero de todas maneras nos destituyeron y uno de los primeros decretos que sacaron las nuevas autoridades fue la prohibición de sacar el piano fuera del teatro.

Yo tenía que viajar a Europa y me había comprometido con la gente de Potrerillo y Taffí del Valle

a darles 7 conciertos, pero no pude conseguir que revocaran el decreto o me proporcionaran un vehículo para llevar otro piano.

Una tarde se aparecieron en mi casa un grupo grande de campesinos entre los que venía el indio S. que era el jefe de la Federación Indígena. Este hombre, muy inteligente, sólo había ido 3 años a la escuela y nunca se había aparecido en los conciertos.

Conversamos, tomamos unos mates y me dijo: "Mirá Negro, nosotros nos hemos enterado de todo lo que pasó. Inclusive hemos mandado gente para hacer seguimientos y nos damos cuenta que algunos van para atrás y otros le meten para adelante. Ustedes son de los que van para adelante y no queríamos que te fueras para Europa sin que antes tocaras para nosotros. No pudo venir todo el pueblo, pero llévanos a algún lugar y tocá para los que estamos. Yo te quiero escuchar".

Conseguí una casa grande con un buen piano y luego de la comida empecé a tocar. Toqué un nocturno de Chopin, sumamente patético. Había silencio pero no sentía esa magia de la comunicación. Después toqué un rondó de Haydn. Hacía comentarios del tipo de qué bonito, cómo mueve los dedos y otras cosas por el estilo. Después le pedí al indio S. que cantara (espero que aún esté con vida). Cantó unas bagualas hermo-

sas y después volví a mi nocturno de Chopin y seguía sin pasar nada fundamental, nada trascendente. Toqué otra cosa, conversamos un rato y volví al nocturno. En esa tercera vez, sentí que estábamos totalmente conectados.

Cuando terminé, me costó darme la vuelta, no podía sacar las manos del piano. Vi la cara demudada de muchos y el indio S. lloraba. Me miró largamente y me dijo: "Si hacés esto conmigo que es lo que sabrás hacer con las mujeres". Luego me preguntó si estaba muy triste cuando escribí esa música. Con asombro escuchó mi respuesta de que yo no la había escrito y me dijo: "Creí que la entendía y me conmovía tanto porque la habías hecho vos. Yo se que a todos los compañeros les gusta tu música y a veces dejaban cualquier cosa por ir a escucharte, pero para mí eran cosas de mujeres. Ahora me doy cuenta que esto es una cosa hermosísima, pero tan triste. Decime, ese hombre que la escribió, ¿es de por aquí? Les conté algo de la vida de Chopin, de su país, de sus luchas, de sus sufrimientos. Cuando terminé, el indio se paró y les habló a sus compañeros con unas palabras que te voy a tratar de reproducir porque me quedaron grabadas. Dijo algo así como: "Ustedes saben lo que esto quiere decir. Yo hoy he descubierto, o por lo menos he visto una situación. A nosotros

nos va mal, las cosas van mal, hemos traído a Perón, elegimos a nuestras autoridades y tenemos gobernantes que nos fallan. Acá, desde hace siglos se dice que nosotros somos brutos, que no podemos entender las cosas que pasan en el mundo. Pero yo me pregunto por qué a nosotros nos conmueve tanto esta música que la escribió un polaco en el 1800. El Negro dice que era un tipo de la pequeña burguesía, que se exilió, que se fue a vivir a Francia porque no aguantaba la dictadura de los zares rusos. Toda esa nostalgia la sentí en esa música. Entonces quiere decir que no somos tan brutos, que a la tercera vez que el Negro toca esa música me pasaría horas escuchándola. Mi reflexión va hacia que la única garantía para nosotros de que un día hagamos una sociedad justa para todos, es que los descamisados, los desposeídos, conquistemos realmente el poder y estemos representados. Ahora vos —dirigiéndose a uno de ellos— ¿cómo vas a ser Rector de la Universidad para que nuestros hijos puedan estudiar en ella, para que podamos ir nosotros? ¿o cómo vas a ser gobernador si ni siquiera sabes leer? ¿o cómo vas a ser diputado? Es cierto lo que dice Perón, que la cultura es un elemento para la liberación. Nosotros para goberarnos tenemos que prepararnos, tenemos que tener una visión del universo. Esto que

hoy nos tocó el compañero es parte de ese universo que tenemos que conocer. Y ya ven que aptos somos. Fíjense que ha tocado 3 veces la cosa y a mí me revolvió las tripas”.

Ese concierto duró 6 horas y las reflexiones giraban en torno a que era necesaria la cultura, que era necesario el conocimiento y que ese conocimiento debía estar en manos de ellos como forma de recuperar la dignidad y de montar otra sociedad. Esa fue la última vez que toqué para los campesinos de los Valles.

SL

¿A qué atribuyes el éxito de tu trabajo con los campesinos, esa posibilidad de comunicarte con ellos, de transmitirles todo el rico mensaje de tu música hasta el punto de llegar a reflexiones como las del indio S.?

MAE

Una de las cosas que a veces es difícil entender desde la óptica intelectual, es cómo llevar a cabo la relación con los campesinos. Te decía que el factor humano es fundamental. Tenés que creer en lo que hacés, quererlo, ser tenaz y usar mucho la imaginación. Hay cosas que uno improvisa en el lugar.

Muchas veces, para explicar qué era una sonata, daba toda una vuelta empezando por tocar una

baguala que les era familiar. Entonces les explicaba que además de la belleza y de lo que dice, la melodía tiene dos estrofas y después un estribillo. Luego tocaba una zamba y en la zamba hay una introducción, después dos estrofas con la misma melodía y un cierre.

Se los expliqué con música brasileña y negro spiritual, hablando de lo que era la música de los esclavos; con música boliviana, hablando de la vida de los indios del altiplano. Así llegábamos a la música clásica y les explicaba cómo había estructuras que formalmente funcionaban del mismo modo que en la música popular. Que había una idea y después otra idea, hasta llegar a explicar que en la forma sonata, la revolución del siglo XVII había sido la aparición de dos temas contrastantes. Todo eso en forma muy sencilla, recurriendo a su propio lenguaje, y ellos reconocían las diferencias. Una vez les toqué un rondó de Mozart al que llamaban la “música limpita”. Tiempo después me reclamaron que hacía mucho que no tocaba la “música limpita”. Yo, dándome cuenta de qué es lo que me pedían les toqué un preludio de Bach. Uno me dijo: “no te hagás el burro, eso es limpio, la otra es bien limpita”.

SL

¿Qué era la diferencia para ellos entre limpio y limpita?

MAE

El rondó es muy cristalino y rápido, con una melodía que fluye. Bach es una música muy ordenada, mucho más reflexiva. En el rondó no podés concebir que sea otra cosa que agua y ellos lo habían captado. Me lo hicieron tocar veintitrés veces y cantaban el tema con la misma facilidad con que cantaban una zamba.

También hicimos cosas más sofisticadas. Cuando teníamos otros instrumentistas o cantantes, se podía ejemplificar lo que es una frase musical y compararla con el lenguaje hablado. Así como hay cánones para hablar, hay formas que son típicas de cada región, también en la música clásica hay intérpretes que tocan una frase musical de distintas formas. Ellos comprendían lo que era una frase, es decir, una cosa que tiene una unidad, que quiere decir algo. O sea, se entendían los rudimentos de la construcción musical partiendo de lo popular y llegando a formas más sofisticadas.

SL

Lo que estás contando, muestra cómo a través de la música se puede transformar la enseñanza de las formas lógicas del lenguaje, en un proceso fácil y ameno.

MAE

Por supuesto, muchos de ellos reconocían por ejemplo que la

frase musical generalmente está compuesta por un antecedente y un consecuente. Al preguntarles si podían dividir una frase musical, me han llegado a responder que sí, pero que quedaba incompleta. Así se daban cuenta que en una sola frase había una pregunta y una respuesta y se pasaban inventando melodías que llevaban preguntas y respuestas.

El trabajo que podemos llevar a través de la enseñanza de la música es infinito, si tenés la suficiente confianza en la gente como para compartir el conocimiento con simplicidad, porque si algo me enseñaron los compañeros es que nunca habléramos "desde arriba del caballo".

SL

¿Qué pensás que sucedió con todo este trabajo a lo largo de estos años de represión tan dura?

MAE

Creo que todo eso está vivo. Para todos los que militamos juntos en esa época —intelectuales y campesinos— fue una etapa muy enriquecedora y aprendimos mucho. Tengo la certeza de que un día, toda esa gente, o sus hijos, o los que quedaron vivos van a protagonizar, como actores directos, proyectos de este tipo y que la música puede ser realmente un instrumento para la liberación.

NOTA DEL EDITOR: Hemos preferido conservar el lenguaje original para no alterar el sentido de

las respuestas de Miguel Angel Estrella.

