

Ramiro Musotto

Martín Paz



LA BATUCADA GLOBAL

Quizás una pequeña anécdota sirva como introducción al extraño caso del músico argentino Ramiro Musotto. La historia de la sorpresa, y el desconcierto, de un grupo de músicos argentinos que había sido enviado por su discográfica a Río de Janeiro para grabar la percusión de un nuevo trabajo y de cómo el día acordado para realizar las sesiones, el que se presenta en el estudio es el mismísimo Musotto. Los argentinos, al ver sólo a su coterráneo dónde tendría que haber, por ejemplo, percusionistas de las favelas, le dicen con cierta perplejidad: ¿Vos pensás que vinimos hasta acá para grabar con un argento? Y sí, naturalmente, Musotto empezó a tocar y grabó con ellos de la misma manera que lo venía haciendo y del modo en el que este músico construyó una carrera que lo llevó a convertirse en una especie de sesionista obligado de cuanto disco se produjese y que lo llevó a colaborar con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marisa Monte, Carlinhos Brown, Adriana Calcanhoto, Daniela Mercuri, Lenine, Lulu Santos, por citar apenas algunos nombres de una lista tan impresionante como numerosa. Y el relato toma fuerza cuando se sabe que hace más de veinte años, el bahiense se volvió bahiano y cambió la aridez y el viento de su Bahía Blanca (Argentina) en las puertas de la Patagonia, por sol de San Salvador de Bahía (Brasil). Ahora otras cosas también están tomando nueva forma en la carrera de Musotto: de ser conocido en el ambiente de los músicos se ha proyectado a un mercado global y *Sudaka*, (Los años luz, 2004), su primer disco, es la prueba. Un trabajo que amalgama en forma virtuosa los materiales sónicos más diversos y exhibe de manera cabal su formación, deudora tanto de los estudios sistemáticos del conservatorio como de las batucadas de la calle.

Martín Paz: ¿Cómo empezó tu interés por la percusión y con quiénes te formaste antes de viajar a Brasil?

Roberto Musotto: Mi interés empezó por el bombo legüero. Cuando tenía 10 años y vivía en Bahía Blanca, mi viejo me regaló uno para el día del niño. Más tarde, empecé a estudiar batería, que era lo más parecido a la percusión. Mi viejo había vivido en Brasil en su juventud, antes de casarse con mi vieja, y en su casa de La Plata siempre había discos de música brasileña. Durante mi preadolescencia pasé un par de temporaditas en Buzios. Ya con 15 años, comencé a estudiar en Bahía Blanca con mi gran maestro Carlos "Biafra" Giménez, que falleció hace algunos años y era hermano de Mario Giménez, quien tocó conmigo el kultrún como invitado en prácticamente todos los shows que hice en Argentina. Esta gente, que afortunadamente vivía en Bahía Blanca, me influenció muchísimo, aprendí muy rápido a leer música (también estudiaba en el conservatorio) y por eso entré en la orquesta sinfónica de Bahía Blanca, paralelamente a otros trabajos que ya hacía, siempre de la mano de Carlos. Él fue el primero que me dijo que yo iba a tener un futuro como músico, como percusionista, fue la persona más importante en mi vida musical, como mi padre musical. Él me hizo viajar a Buenos Aires a tomar clases con otros profesores (Varela y Sanguinetti) y también a ver recitales. En esa época vi tocar en vivo a Hermeto Pascoal, Gismonti, Nana, Rada, Piazzolla, Gillespie, al Trío Opa con los Fattorusso, Wagner Tiso, Milton, entre otros. Asistí además a larguísimas jams en Jazz&Pop cuando tenía 17, 18 años, gracias a mis viajes a Buenos Aires siempre incentivados por Carlos.

Siempre fui bastante estudioso e interesado y me esforcé para destacarme en mis clases y en los conciertos. Para mí era algo natural, siempre me fascinó la percusión.

¿Por qué decidiste radicarte en Bahía? ¿Cuáles son las diferencias que ofrece Bahía respecto de las otras grandes ciudades brasileñas para un músico en general y para un percusionista en particular?

En realidad yo me voy a San Pablo, antes de cumplir los 19, porque allí fui a estudiar con Zé Eduardo Nazario, percusionista y baterista que terminaba de grabar dos LPs que por esa época escuchaba todo el día: "Nó Caipira", de Egberto Gismonti y "Clube da Esquina 2", de Milton Nascimento. Hasta ese entonces junto con percusión también tocaba la batería, lo que me ayudó muchísimo en mi formación como percusionista, aunque luego no me haya dedicado a ese instrumento. Pero después de pasar un par

de años en Brasil, el universo de la percusión me pareció tan vasto que decidí enfocarme solamente en él, y largar la batería, que me requería un entrenamiento diario arduo simplemente para mantener una técnica básica. Era un tiempo del que no disponía ante el universo de percusión en el que me sumergí un año más tarde, cuando me mudé a Bahía.

Entre tus influencias señalás a Nana Vasconcelos, Carlinhos Brown y a Neguinho do Samba. ¿Qué fue lo que te atrajo de cada uno de ellos?

De Nana, el berimbau, naturalmente, y la entrega, la cosa casi poética, la concentración, el ruidito y lo simple como forma de arte y de expresión, lo opuesto a los percusionistas cubanos, por ejemplo. La idea de que la sensación que un sonido produce en el oyente es todo lo que importa, más allá de la técnica. La capacidad de transportarse con música, de "volar", la cosa ligada a lo espiritual, a las sensaciones más sublimes que puedan alcanzarse con la música. La honestidad artística, la dignidad de ser lo que uno es, la originalidad, la ruptura, la modernidad, la osadía, el cambio. Con Carlinhos Brown conviví muchísimo cuando me mude a Salvador. Tocamos juntos en la misma banda en 1984 (banda Camaleão), tocamos en los carnavales, ensayábamos todos los días. Después, en 1985, pasábamos juntos mucho tiempo. Ya tocábamos en bandas diferentes, pero por la noche frecuentábamos el bar Vagão, donde todos los músicos de mi generación aprendían salsa y se encontraban con otros músicos que pasaban por aquí, una especie de Jazz & Pop baiano. También en el estudio WR lo vi grabar muchísimo, lo seguía. Él grababa todo lo que se producía en Salvador y cuando se mudo a Rio a tocar con Caetano, yo cubrí en gran parte el lugar vacío que dejó en el estudio. Empecé a grabar los discos que él hubiera grabado, a los 23 años empecé a ser el percusionista de sesión más requerido de Salvador.

Con Brown aprendí como ser un músico de estudio, cosa que me marcó tremendamente, ya que viví de las grabaciones durante mucho tiempo, y siempre fue como una especie de estigma: Ramiro = músico de estudio. Carlinhos daba un show en el estudio, es una persona inteligentísima y rapidísima, como el "maradona" de la percusión, sabía hacer todo y sin practicar casi, decía que lo importante era la "manha" y no estudiar horas. La malandragem, la viveza, era todo, estudiar horas era para los "tontos". En realidad el estudiaba 24 horas por día, pero a su manera, porque estaba todo el día batucando cosas y pensando, y haciendo e inventando, y ensayando y grabando, pero no se sentaba a estudiar de la manera convencional. De él

tuve el privilegio de aprender el respeto a los viejos, a las tradiciones, la fascinación por las cosas simples que funcionan bien musicalmente, la manera de grabar, el pandeiro, el samba baiano, la percusión pop, la inventiva, la afinación de los instrumentos, el sonido de cada cosa, el hacer hincapié en las diferencias estilísticas de cada género.

Con Neguinho do Samba tenía una relación vecinal. Él dirigía el grupo Olodum, tocaba repique y ensayaba casi todos los días en la calle en Pelourinho, a pocos metros de donde yo vivía. Un genio. Si yo no bajaba a ver el ensayo, lo escuchaba desde mi casa. Comandó una revolución rítmica en Salvador, y nada volvió a ser como antes después del éxito de sus grabaciones con Olodum. Tuve el privilegio de ver todo su proceso creativo, y al mismo tiempo interactuar con él, porque yo en ese tiempo grababa muchísimo con artistas baianos y estaba totalmente influenciado por su música. A veces, pienso que él también tuvo alguna influencia mía, como en la introducción del tema "Elejibo" de Margareth Menezes, en el que hago un redoble de casi tres compases en fusas. Después de esa grabación, los redobles largos de fusas empiezan a aparecer mucho en sus solos. Coincidencia o un sano proceso de la interactividad.

En tu música conviven con naturalidad ritmos antiguos, tradicionales, con samples y bases programadas. ¿Cómo lograste esa fusión? ¿Cuáles son las posibilidades expresivas que te brinda la música electrónica?

En 1986 compré en Nueva York dos baterías electrónicas (drum machines, cajas de ritmo) que son la base de los actuales sequencers y programas de computador. Mi familiaridad con la partitura desde chico me llevo a tomar con gran interés ese lado organizado, ese análisis estructural que la música electrónica propone. Desde ese entonces me interesa la música electrónica y uso la electrónica para grabar, para shows, para arreglos, para producir. Soy como un pionero en el uso de la batería electrónica en Brasil. En esa época no había gente en Brasil que programara samba, samba reagge, música para carnavales. Yo programaba y tocaba todo eso. Entonces la mezcla de ser programador y percusionista al mismo tiempo y vivir en Pelourinho, Salvador y estar fascinado por las tradiciones y por la música electrónica al mismo tiempo, se dio naturalmente. Sentí que allí había algo nuevo, y un tiempo después empecé a crear mis cosas, a coleccionar pequeñas piezas que después se transformarían en "Sudaka", mi primer CD.

¿Cómo congenian el tradicionalismo de la cultura afrobrasileña con el sonido de diseño de la música electrónica, o cuál es la línea que une al tambor tribal y la computadora?

Son muchas estas líneas de unión. El camino que la música electrónica ha tomado cada vez encaja más con el tambor tribal: lo repetitivo, lo hipnótico, el ritmo como principal elemento. La fusión llega a ser obvia. Creo que esta fusión no sucede más frecuentemente porque no hay mucha gente que domine ambos mundos. Los percusionistas y músicos interesados en música étnica o popular, tradicionalmente no manejaban máquinas y hasta tenían rechazo a ellas. Los "electrónicos" simplemente no sabían que era aquello. Hoy en día ya hay mucho más interés de ambas partes. El grupo Deep Forest fue tal vez el primero en unir estos mundos. Si bien no lo hacían con tambores, el elemento de unión eran cantos étnicos. Desde entonces el universo a explorar es gigante, infinito.

Referido al tema de tu disco en el que incluís un coro de niños xavantes, let que lo definías como música jungiana. Pensás que existen ritmos arquetípicos que se repiten en culturas musicales diferentes. ¿Esto tiene algo que ver con tu teoría sobre la relación de la música africana y las matemáticas?

Por supuesto, hay ritmos arquetípicos que se repiten en culturas diferentes. Lo de música jungiana es una frase que creo formuló un periodista, pero de cualquier manera refleja un poco mi idea de los ritmos arquetípicos, claro.

La relación entre la matemática y la música existe y ha sido objeto de reflexión desde la antigüedad. La naturaleza es una matemática inmensa, y la música es totalmente traducible en términos matemáticos, o casi, porque al arte siempre le descubrimos algo más, algo intraducible todo el tiempo. Pero en líneas generales me fascina esta relación, que fui descubriendo y aprendiendo cuando empecé a programar, a traducir y adaptar ritmos étnicos a las máquinas. Ahí te das cuenta de cómo la música étnica responde a reglas matemáticas precisas y también aprendés a hacer que la máquina haga lo que le pedís para encontrar donde están los puntos de coincidencia y donde no.

La música africana en especial es una compleja red de reglas matemáticas, y toda su percusión se basa en el respeto a leyes y reglas, que no están explicitadas por la gente que practica esta música en su forma natural, pero son claramente identificables si le das un enfoque más académico.

¿Tuvo alguna influencia tu formación clásica en tu forma de componer e interpretar el berimbau?

Siempre hay una influencia de todo sobre todo, y la influencia clásica y académica a veces es buena, por la lectura y el entrenamiento que tenés, pero al mismo tiempo te condiciona a una manera de pensar que es opuesta a la

manera africana. Por ejemplo, las apogiaturas clásicas son antes, las afro después. Las digitaciones clásicas dependen de la comodidad rítmica, las afro de su sonido. Las interpretaciones clásicas siguen las divisiones rítmicas perfectamente *cuantizadas* o sea, cosas que se tienen que poder escribir. Lo afro (no sólo lo afro, lo no-clásico de una manera general), usa y abusa de los microritmos, maneras rítmicas que no se pueden escribir de la manera occidental, que nos fuerzan a olvidarnos de esto. Cuando vamos a programar, ponemos a las máquinas a tocar fuera de los lugares obvios de las corcheas y semicorcheas, porque el swing está fuera de esos lugares. Las máquinas pueden hacer esto perfectamente. Las máquinas pueden *swingar*, pero tenemos que saber cómo hacer para que esto suceda. Conclusión: la influencia clásica al tocar el berimbau u otro instrumento no clásico, tanto ayuda como complica.

¿Cuáles son las características y posibilidades del instrumento?

El berimbau es un instrumento básicamente monocorde, de una sola nota, al que se le saca otra nota, que varía entre un semitono y un tono. Por ser monocorde, es pariente musical (no estructural) del digeridoo, también de la trutruka, el erke, instrumentos de una sola nota que trabajan sus armónicos. En compensación, las posibilidades tímbricas del berimbau son enormes. Por ejemplo, el piano puede hacer 88 notas o más, pero una sola nota produce básicamente el mismo timbre si es tocada aisladamente. Es muy difícil hacer música en el piano con una sola nota, pero sí es posible en el berimbau, porque con una sola nota podés lograr muchísimos timbres, y trabajás los armónicos y se consiguen degradados de colores hermosos, ruidos, sonidos diferentes que van más allá de “notas”.

Contanos algo del proyecto de una orquesta de berimbaus.

En la orquesta de berimbaus (BMO, Berimbau Modern Orchestra), utilizamos por primera vez el capotraste para berimbaus que es como un ganchito que inventé que se adapta al berimbau. El capotraste te permite controlar la segunda nota, que ya no es aleatoriamente un semitono o tono dependiendo de la longitud del berimbau, sino un tono exactamente afinado. De esta manera podés armonizar con los berimbaus, y tocando con 12 o más personas, hacer melodías y acordes usando berimbaus de diferentes alturas. Nosotros usamos en la BMO berimbaus desde 45 cm. hasta 2 metros y sesenta cm. de altura. Es muy excitante porque todo el tiempo sentís que estás haciendo algo que nadie hizo antes, como abriendo puertas, explo-

rando cosas inéditas. La música para orquesta de berimbaus afinados es algo totalmente nuevo.

El próximo 21 de mayo tocaré acá en Salvador en el festival de música instrumental con mi grupo y abriremos el show con la orquesta Sudaka de berimbaus afinados, la versión baiana de la BMO. La BMO fue fundada en Francia ya que fue un proyecto bancado por los franceses. Ahora sigo la idea aquí, en la tierra del berimbau. Veremos que pasa.

¿Qué opinás de los proyectos que fusionan la música electrónica y el tango?

Bajo Fondo y Gotan Project me encantan y ya era hora que esto pase. Me parece resaludable, genial. Yo no lo podría hacer como base de mi trabajo, tal vez porque no conozco el bandoneón, pero me encantaría arriesgar a hacer cosas con este tipo de música, con este “electrotango”.

La comercialización de productos culturales a escala mundial en algunos casos tiende a homogeneizar el sonido y el gusto, en otros lleva a una búsqueda que rescata lo original. ¿El estar inserto en el mercado global tiene alguna influencia en alguno de los aspectos de tu música?

Estar inserto en el mercado global, entendido como que mis CDs y DVDs se vendan en Japón, Usa, Europa, y que tenga críticas escritas por gente de muchas partes del mundo es algo posterior al hecho de escribir música. Hago mi música independiente de esta repercusión. De hecho, a pesar de tener mucha aceptación en varios lugares, es aquí, en Salvador, donde la gente más habla conmigo después del show, donde más se emociona. Es porque en mi trabajo la música de acá esta presente todo el tiempo, con el berimbau, el repique y los ritmos afrobaianos. Al mismo tiempo, busco que una persona de una cultura ajena a lo que estoy usando como base para mis temas pueda identificarse, y este proceso es posible gracias a la globalización. Entonces desde ese punto de vista sí me influencia el hecho de estar inserto en el mercado global. El saber que mi CD puede ser escuchado en Rusia me influencia. Yo quiero usar elementos que este pibe de Rusia conoce, como el punchi (bum-bum de los boliches) o sonidos de teclados, para hacer que le guste una batukada, o un canto de niños indígenas. De esta manera voy atrás de los ritmos arquetípicos de cosas que me gustan a mí y le pueden gustar a todo el planeta, pero fusionando las cosas mas inconcebibles culturalmente.

Martín Paz es periodista del suplemento cultural “Radar Libros” del diario *Página 12*

