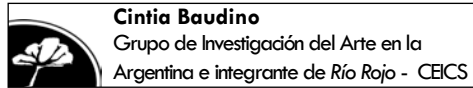


“La música

Entrevista a Bernardo Baraj

Bernardo Baraj es un músico infaltable a la hora de revisar la música popular argentina. Gestor de formaciones históricas como *Alma y Vida* y el *Trío Vitale-Baraj-González*, entre otros, repasa con *El Aromo* su trayectoria artística a la luz del problema del arte y la lucha de clases. Comenta también su participación en nuestra primera producción musical *La línea sinuosa. Música piquetera vol. I*. Reproducimos aquí lo más sustancial de la charla, mate de por medio.

tiene un texto”



Bernardo, contanos sobre tu vida, ¿cómo fue que te acercaste a la música?

Yo me crié en Bernal, un “barrio-barrio” del conurbano, un barrio proletario. Ahí empecé a estudiar piano, de chico. Tenía nueve años y donde vivía, había una profesora de piano, como en todo barrio. Yo siempre paseaba con mi bicicleta -típica de los chicos del barrio-, jugando por ahí. Pero, en esa casa, había como algo mágico, algo que me llamaba y yo me paraba a escuchar. Un día le dije a mi vieja que quería estudiar piano. Entonces, ella me consiguió un profesor y así empecé. Había fallecido mi viejo y yo vivía solo con mi mamá que, por cuestiones familiares, resolvió vender la casa de Bernal y mudarse a la capital. Y antes de esto, cuando mi vieja se había enfermado, tuve que dejar. En realidad, estudié dos años nomás. Eso fue como una situación fundacional con la música, ya que después, de adolescente, me empezó a gustar mucho el jazz tradicional. Entonces, resolví estudiar el clarinete. Tenía quince años y, nuevamente, fui y le dije a mi vieja. Ella me acompañó a comprar uno, me llevó con un maestro y empecé a estudiar el clarinete. Ya a esa altura del partido, yo estaba muy copado con el jazz. Era como un adolescente afebrado por el jazz tradicional y que no le gustaba ninguna otra cosa que no fuera eso.

¿Cómo conociste el jazz? ¿En tu casa se escuchaba?

No, en mi casa se escuchaba radio, como en todas las casas. En aquellos años, en la radio se pasaba mucho tango y folclore. No se muy bien cómo empecé a escuchar jazz. Pero era una época en la que en Buenos Aires empezaba a sonar mucho el jazz tradicional. Hubo como un auge, había muchas orquestas de jazz. A mí esa música me fascinaba. Previo a eso, cuando tendría 12 años, me empezó a gustar mucho el rock and roll original, el rock de Bill Halley, de Elvis Presley. Después de eso me empezó a gustar el jazz y, después de escuchar a grandes saxofonistas, me volví loco con el saxo. Así que me compré un saxo tenor y empecé a tocar el saxo. De esa manera me acerqué a la música. De una manera bien amateur, bien apasionada y despojada de todo proyecto, porque en realidad, en medio de todo eso, yo jamás pensaba ser músico. Era un adolescente introvertido y con muchos quilombos. Entonces, para mí, la música siempre era como una tabla de salvación.

Ya de más grande, tampoco tenía claro qué

quería ser. Sí estudiaba muchísimo. A los quince años, cuando empecé a estudiar el clarinete, trabajaba de cadete en Bonafide y a la noche iba a la escuela. Todo el tiempo que podía trataba de tocar. Los fines de semana estudiaba ocho horas por día. Por el '63, entré a trabajar en IBM. En esa época, trabajar en esa empresa era como tocar el cielo con las manos. Si bien es cierto que mi puesto no era el ideal (trabajaba de ascensorista), la idea era hacer carrera ahí. Ese era un proyecto de mis tíos y de mi vieja. Junto con esto, a mí me iba muy mal en la escuela, y mi apasionamiento por la música iba *in crescendo*. Me acuerdo que, en IBM, me mandaban a hacer diligencias. Como había varios ascensoristas, yo salía, hacía rápido lo que tenía que hacer, me iba a mi casa, estudiaba el saxo media hora y me volvía corriendo a la empresa. En esa época, iba todas las noches a un boliche a escuchar jazz. Se llamaba *La cueva de Pasarocho*, estaba en la calle Pueyrredón. Es la que después se convirtió en la mítica cueva del rock nacional. Y claro, me acostaba tarde. Llegaba tarde al laburo y ya había tenido varios apercebimientos por parte de mi gerente. A veces me iba al baño, me encerraba y me quedaba durmiendo.

En esos años me vinieron a buscar unos chicos de Palermo, que estaban armando un grupo de rock, porque querían un saxo. A mí el rock no me gustaba para nada, a mí me gustaba el jazz, esa cosa elitista del jazz. Y ellos me insistieron, porque en ese momento estaba el auge de los Beatles. Entonces, todos los chicos estudiaban guitarra, batería, bajo o teclado. El saxo no era un instrumento que los pibes, en ese momento, tomaran para estudiar. Yo, en ese sentido, no tenía mucha competencia y, además, tocaba bien porque estudiaba mucho. Acepté y empezamos a ensayar y a tocar en lugares. Íbamos a tocar a un programa de televisión que se llamaba *Escala musical*, un programa como ahora el de Badía. El mismo programa organizaba bailes en varios lugares, entonces te permitía entrar en un lugar de gran popularidad y tener trabajo. Me acuerdo que un lunes llego a la oficina, me llama el gerente y me dice: “Mire Baraj, yo lo vi ayer por televisión en el programa *Escala musical* tocando. Yo lo ví tan contento a usted y acá no lo veo así, por lo que lo voy a echar”. Fue tremendo, ya que el laburo significaba para mí mucha responsabilidad frente a mis tíos (que me habían recomendado) y a mi vieja, que siempre estaba enferma y que siempre dependía un poco de mí. Así que me llevé varios días decírselo a mi vieja. Cuando lo hice, casi se muere.

Al mes de que me echaron, me viene a ver a mi casa un representante de un tipo muy conocido, “Jaqui”, que imitaba a Chubby Checker y sonaba muchísimo en las radios. Es como si te dijera que estas en la lona y te vienen a buscar para tocar con Diego Torres. Es una fuente de

laburo. Empecé a laburar y en ese momento tomé conciencia de que me iba a dedicar a la música. Fue un impacto muy fuerte, porque me convertí en un músico profesional.

De todos los grupos que formaste, ¿cuáles fueron los más significativos para vos y por qué?

El primero fue *Alma y Vida*. Fue un grupo que yo formé junto con mis compañeros, y en el que, de una manera deliberada, yo buscaba una posibilidad de salir de esta cosa de elite del jazz y entrar en una posibilidad de comunicación más masiva. Entonces, elegimos este lenguaje de mezcla del jazz con el rock, tomando como parámetro grupos que tenían que ver con eso, como *Chicago*, tan emblemáticos por aquellos años. Nosotros hicimos una versión argentina de eso y también nos daba la posibilidad de expresarnos desde lo textual. Si bien no era un grupo de militancia, en el sentido de que no había una ideología unificada dentro del grupo, sí había un sentimiento de reivindicación de determinados valores sociales y de identificación con determinado movimiento de la época, que tratábamos de poner de manifiesto en las letras.

El otro grupo importante, para mí, fue *La Banda*, con Rubén Rada. Con esto, me estoy saltando momentos muy importantes, como haber tocado un año en el '78 con el flaco Spinetta. Pero lo más significativo fue lo de *Alma y Vida* y después el dúo *Baraj-Barrueco*. Éste fue muy importante, porque tenía la necesidad de producir un lenguaje que estuviera más emparentado con la música argentina, que básicamente era el tango más que el folclore. Entonces, pensamos en producir un lenguaje que nos fuera propio. De alguna manera, el motivador de todo esto fue Hermeto Pascoal. Cuando vino a la Argentina me dijo: “¿cómo se puede tocar esta música tan brasilera con armonías del jazz y no dejar de ser brasilero?”. A partir de ese momento, empecé a pensar que había que buscar una manera de tocar, desde el saxo y la flauta, una música que tuviera que ver con Buenos Aires, esencialmente. El dúo *Baraj-Barrueco* fue una propuesta sujeta a esta idea, desde el planteo intelectual y de la búsqueda desde lo musical. En esa época (año '80) hablar de tango era como decir “grasa”: era una cosa *for export*, que estaba muy metido en los lugares para turistas y que después, a partir de los '90, resurgió.

Así, el dúo era visto como algo raro. A veces la gente no entendía lo que tocábamos. Nos pasaba de estar tocando una milonga y que la gente después nos dijera: “¡Que linda esa cosa tropical que hicieron!”. A veces, teníamos que explicar lo que estábamos haciendo. En ese momento, yo estaba muy inquieto, buscando un sonido de mi saxo, una voz determinada.

Entonces, fue una conjunción de encontrar un sonido y un lenguaje que no nos era ajeno, porque siempre había escuchado tango, desde muy chico. Otro de los grupos muy importantes en que participé fue el *Trío Vitale-Baraj-González*, en el contexto de la llegada de la democracia. Fue de un éxito muy particular, porque estaban muy en boga las canciones de protesta como las del *Cuarteto Zupay*, Heredia o la negra Sosa y, de repente, nosotros irrumpimos con la música instrumental, que nunca fue popular, y se volvió popular. En Cosquín ganamos el premio Consagración. No porque lo tuvieran previsto, porque la última cosa que hubieran hecho era darnos ese premio. Fue algo muy fuerte con el público. Nos lo tuvieron que dar compartido con la *Chacarera Santiagueña*. Con la presentación del segundo disco, llenamos el Luna Park. Algo inédito para un grupo argentino de música instrumental. Duró poco, lamentablemente. Después de eso, yo armé un quinteto, que era mi primer proyecto solista con mi propia decisión estética y, con él, grabé tres discos.

¿Qué ideas te interesa transmitir con tu música?

Mirá, cuando la música tiene un texto, hay una transmisión desde lo conceptual, desde lo intelectual, que se pone de manifiesto más rápidamente, de una manera más directa. Cuando la música es instrumental, esto no siempre se pone tan de manifiesto de una manera inmediata. Pero, básicamente, lo que me interesa transmitir es emoción, la posibilidad de que la gente que está escuchando se conmueva, que no es tarea fácil. No obstante, afortunadamente me ha pasado varias veces, y eso es algo que me importa mucho. Creo que a la persona que le produjo eso se va del lugar con algo. Lógicamente, que cuando uno expresa desde la música está expresando de alguna manera un cúmulo de vivencias, de sensaciones que tiene que ver con una ideología también, con lo que uno piensa de la vida, con la manera de relacionarse con el otro, con las cosas que da o mezquina, con sus grandezas y sus bajezas. En fin todo eso aparece en la música que uno toca.

Entonces, ¿pensás que la música es portadora de una forma de entender y explicar la realidad? Porque es a eso a lo que le llamas programa político.

Sí, de lo que te acabo de decir se deriva que hay varias instancias. A mí me importan desde un lugar de la sensibilidad. Por ahí no soy un militante, en el sentido de que no estoy expresándolo de una manera consciente, como mensaje. Entonces, probablemente, todo eso esté en mí por una cuestión de mi sensibilidad y porque es algo que me interesa. Pero no



La Herencia

Rosana López Rodríguez

Un conjunto de cuentos piqueteros que enhebran una novela feminista.

Reserve su ejemplar a ventas@razonyrevolucion.org

Ediciones **RYR**



estoy activando desde un lugar de militante, precisamente. Cuando eso sucede, me parece como que hay una vuelta más de rosca. Hay como una intención a priori de decir: yo con mi música, además de conmovir, también estoy queriendo decir esto. Es también entrar en un carril donde a veces es difícil separar la paja del trigo. Sin embargo, sí creo que cuando hay una intención a priori -la necesidad de poner en esa música una ideología, un deseo y una propuesta de cambio- en algún lugar aparece. Aparece en la intención de la música, en el texto que ponés debajo del programa o en el nombre del grupo, pero en algún lugar está. Con *Alma y vida*, por ejemplo, era una militancia de esto pese a que no estábamos en ninguna organización. Porque, de repente, Carlitos Mellino simpatizaba con los radicales y nosotros, con Moreto, estábamos más con la línea del peronismo. De hecho, Mellino era gorila a morir, con lo cual discutíamos bastante. Pero, a la hora de la sensibilidad respecto de cómo debía ser nuestra sociedad, había un acuerdo y la poníamos de manifiesto. El día que mataron a Allende en Chile, nosotros nos enteramos en la combi, cuando íbamos a tocar a un lugar. En ese show, lo explicitamos: le dedicamos *Hoy te queremos cantar*, a Allende. Ahí esta claro que vos estás poniendo de manifiesto una idea de las cosas que te interesan y de las que no. Con la música instrumental también. Con el dúo *Baraj-Barrueco*, nosotros teníamos que explicar que tocábamos. Teníamos como una militancia desde lo cultural, porque hablábamos de la necesidad de reivindicar nuestros propios valores culturales y no estar todo el tiempo pensando en qué música venía de Inglaterra, de EE.UU., y así lo expresábamos. Eso, ya en esa época, era medio revolucionario, porque además estaba el gobierno militar. Cuando, después, vino la guerra de Malvinas, nosotros grabábamos nuestro primer disco en lo de Vitale. Me acuerdo que yo discutía siempre con mis vecinos que lo de la guerra era una mierda y no me pasó nunca nada, de pedo. En ese momento, el gobierno militar hizo una vuelta de rosca muy demagógica, apoyando al rock nacional. Inclusive hizo un festival de rock donde participaron los grupos más importantes, en apoyo a esta movida de las fuerzas armadas argentinas en pro de reconquistar las Islas Malvinas. Hubo todo un apoyo radial y de difusión a los grupos de rock desde el gobierno, para captar a la gente joven. En medio de todo eso, nosotros tocábamos en un boliche y decíamos que lo que hacíamos era reivindicar la música argentina. Una vez vino un tipo a preguntarnos cómo eran las letras que nosotros hacíamos. Nos empezó a hacer como una especie de cuestionario y cuando le dijimos que nosotros hacíamos música instrumental, el tipo se fue contento.

¿Como vivían el proceso militar en el ambiente de la música, del rock mas específicamente?

Había mucha censura y mucho temor también. Mucha inconciencia de lo que estaba pasando. Me acuerdo que, en el '78, yo estaba tocando con el flaco Spinetta. En un descanso de un ensayo, fuimos a un bar y cayeron unos parapoliciales, que tenían una pinta que te metían miedo. Me acuerdo que nos pidieron los documentos y nos llevaron a todos a la comisaría. Otra vez, tocando con *Alma y Vida*, íbamos por el Once y también nos arrestaron, nos llevaron a una comisaría que era un mun-

do de gente. En el '79 con *La Banda*, que armamos con el negro Rada, tocábamos en un lugar que quedaba en Corrientes y Callao. Allí, caía la cana a la mitad del espectáculo. Hacían prender las luces, paraban el show, pedían documentos y se llevaban gente. Pero, a pesar de esto, no había desde los músicos una inquietud de ver qué estaba pasando. No había una toma de partido en algún sentido. Supongo que, en general, había una inconciencia social muy grande. Era como sentir algo y saber que era una hijaputez todo eso, pero no llegamos a comprenderlo realmente. Creo que el único que, ya muy avanzado el proceso, hizo algunos temas en alusión a él fue Charly. Pero yo no llegué a vivir una sensación de militancia en este sentido por parte de los músicos. También, convengamos que los músicos somos bastante para adentro, salvo excepciones. Hay una gran tendencia al encierro.

En el libro *Rock y dictadura*, Sergio Pujol afirma que el rock no tuvo enfrentamientos serios con el régimen militar. Por lo que venís exponiendo, entiendo que estarías de acuerdo.



Es cierto, el rock nunca puso muy de manifiesto esto. Inclusive en toda esa época '60 y '70, me parece que *Alma y Vida* fue la que más explícitamente hacía referencia a este tipo de cosas. Así y todo, fuimos recontra excluidos del movimiento, porque tuvimos un enfrentamiento muy grande con la revista *Pelo*, que era la que signaba los destinos de los grupos de rock. Particularmente, con el director de la revista. Él nos puso en una página que se llamaba "la página negra", que era donde aparecía todo lo que ellos decían que estaba mal. Entonces, a partir de ahí, todos los pibes que gustaban del rock nos excluyeron. Aparte, nosotros éramos unos músicos bastante particulares dentro de lo que era el movimiento. De alguna manera, generacionalmente, éramos unos poquitos mayores a los músicos de esa época. Cuando el flaco o Charly tenían 19, yo tendría 25 y ya tenía dos hijos. Entonces, la mirada acerca de algunas cosas era distinta. Nosotros, con *Alma y Vida*, teníamos claro que debíamos trabajar. Por lo tanto, necesitábamos entrar en un cierto engranaje más comercial, porque si no, no había manera de sostenerlo. Nosotros íbamos a tocar a lugares rarísimos, gracias a tocar en la televisión, y no renegábamos de eso. Usábamos esas armas, que en todo caso eran del enemigo, como para después hacer lo que quisiéramos. Porque además, teníamos la necesidad de vivir. No vivíamos en la casa de papá.

La dictadura vino a frenar el auge de la lucha de clases de los sesenta y los setenta. ¿Cómo vivían todo ese momento los músicos? ¿Cómo percibían todo ese gran clima de luchas?

En esa época, en el '70 yo estaba armando *Alma y Vida*, y para mí era una posibilidad de escapar de esa cosa elitista del jazz, para lugares muy reducidos, y poder acceder a una posibilidad de comunicación masiva. Y, fundamentalmente, tener la posibilidad desde los textos, que muchos los escribía yo, para poner de manifiesto estas inquietudes que tenían que ver con esta situación social que vivía el país, desde un lugar no militante de las armas, porque nunca estuvimos ni siquiera en un partido político. Había ideas políticas encontradas dentro del grupo, pero sí había una conciencia social de la necesidad de cambio, de lo que se estaba gestando. Había una adhesión a eso, una militancia desde lo que nosotros hacíamos que era escribir letras, ponerle música y cantarlas. Inclusive nosotros hablábamos desde el escenario, hacíamos alusión a lo que estaba pasando. Ustedes me habían contado en otra oportunidad que tenían una

investigación sobre rock nacional. Creo que es muy interesante y no solo por las letras sino por lo que se toca, la música. Ahí hay mucha tela para cortar.

Contanos sobre tu trabajo de musicalización de las películas *Trelew*, *La huelga de los locos* y *Los presos de Bragado*. ¿Como fue esa experiencia?

La directora de esas películas es mi ex mujer, Mariana Arruti, que tiene junto a su madre una fundación dedicada a la realización filmica. Yo les hice la música para las películas. Eran siempre trabajos muy interesantes, muy atractivos. Porque eran películas que estaban vinculadas a situaciones que tiene que ver con las cosas que estamos hablando, cosas de la historia que a mí, personalmente, me importan. A mí me entusiasmaba mucho ese tipo de laburo y no lo había hecho antes. *Trelew* fue un largo y los otros dos fueron cortos. *Trelew* es una historia muy densa, de muerte y mucho dolor. Había que vivirla todos los días, revivirla con los familiares. Fue como volver a vivir una derrota de un país que iba ser y no fue. Creo que eso fue lo más duro, porque tomé definitiva conciencia de la derrota.

Se dice comúnmente que el gobierno de Kirchner es un regreso de los ideales de los '70. ¿Qué pensás al respecto?

No, me parece que es muy difícil establecer un paralelo entre aquello y esto. Kirchner está muy lejos de la lucha de los '70. En aquellos años, había movimientos populares muy activos y, me parece, que esto es un discurso oficialista. Es como pretender darle un toque de izquierda, pero la realidad está muy lejos de aquello. No me parece que desde lo oficial esté habiendo una mejora sustancial. Ojalá esto suceda en algún momento, pero no lo veo por ahora.

Con nosotros, participaste del disco *La línea sinuosa*, que se define como música piquetera. ¿Cuál es tu opinión sobre el movimiento piquetero?

Hay una idea generalizada, que va en detrimento del movimiento: la mirada que hay desde la clase media, particularmente. Bueno, de la burguesía ni te cuento. Esto de que te joden, porque cortan el tránsito, es una mirada muy superficial. Siempre, la clase media argentina se caracterizó por estar en la suya y que no le importe lo que le pase a los demás. En ese sentido, hay una falta de solidaridad, de tomar real conciencia de lo que pasa, de poder sentir las penurias de la gente que la pasa mal, que es mucha. Esto se ha ido agravando con el correr del tiempo, a partir del poder instalado en los medios de comunicación. Allí, el discurso siempre es parcial, irreal y la información es filtrada y direccionada. La gente dice lo que dijeron en la televisión. Y, me parece, no hay un compromiso de entender lo que le pasa a un tipo que esta revolviendo basura en la puerta de tu casa. En la medida de que eso no te duela, es muy difícil.

Más allá de participar en un partido político, creo que es un problema de falta de sensibilidad. El discurso es que hay que fusilar a todos esos tipos que están jodiendo. Pero están jodiendo porque no les queda otra. En la medida de que no haya conciencia de eso, hay un grado de irresponsabilidad muy grave. En nuestra sociedad, hay mucha incompreensión de las cosas como son. Hay un discurso oficial que te plantea las cosas de una manera absolutamente irreal y la gente reproduce eso como discurso y toma partido.

¿Creés que en el disco se cumple el objetivo de reflejar el movimiento de la conciencia hacia lo colectivo? ¿Cómo ves el repertorio elegido, en función de eso?

A mí me parece que está muy bueno. Además, esto de acercar a la gente expresiones musicales, que por ahí no son muy habituales que se escuchen, me parece enriquecedor. No me parece determinante el material en sí, sino la ideología que se expresa desde lo que ustedes hacen. Porque no solamente hacen un disco: hacen montones de cosas más. Me parece que es una manera piola de plantearlo. Siempre me pregunté cuál era la posibilidad del arte de modificar la realidad. Es algo que me sigo preguntando, porque no tengo aún una respuesta. Pero en la medida que es una sumatoria de cosas, quizá haya una punta allí. Porque no es que están tocando en un estudio y después sólo venden el disco, sino que es parte de una cantidad de inquietudes que hacen al tema. En definitiva, es todo lo que decía de *Alma y Vida*, sobre nuestras inquietudes respecto de la situación social. En todo caso, somos parte de esa derrota de la que hablamos hoy.



La línea sinuosa es una obra colectiva de *Razón y Revolución*, concebida por su grupo de artistas y orquestada, arreglada y ejecutada por su flamante trío, *Río Rojo*. Tuvo una factura peculiar: comenzó como una idea simple, representar el movimiento de la conciencia, un movimiento a la vez individual e histórico-social. Desde la conciencia burguesa (de allí que se inicie con los acordes de la "Novena Sinfonía", la mayor expresión musical del triunfo de la revolución burguesa y de sus ideales) hasta la conciencia socialista (concentrada en el cierre con "La Internacional").

riorojo.razonyrevolucion.org

Reserve su ejemplar a: ventas@razonyrevolucion.org

Ediciones **RYR**

ORGANIZACIÓN CULTURAL

RAZÓN Y REVOLUCIÓN