

■ ENTREVISTA

HORACIO FUMERO

■ Por: Raúl A. Mao

Fotografía: Javier Nombela

"EL MÚSICO VIVE EN LA ÉPOCA
EN QUE VIVE, QUIERO DECIR QUE
PARA QUE EL MÚSICO SEA REAL HA
DE SER COHERENTE CON SU ÉPOCA
Y CON LO QUE HAY, ESA
COHERENCIA A VECES NECESITA DE
UNOS 20 Ó 30 AÑOS MÁS PARA
SER ENTENDIDA POR EL RESTO DE
LOS MORTALES, EN FUNCIÓN DE
LAS CONDICIONANTES DEL
MOMENTO. CON SUS
EXCEPCIONES, CREO QUE ÉSTE ES
UN MOMENTO BASTANTE RICO.
MENTIRÍA SI DIJESE QUE ME GUSTA
TODO LO QUE SE HACE, PERO
CREO QUE SE ESTÁN PRODUCIENDO
MUCHAS COSAS DE LAS CUALES
ALGUNA PRENDERÁ Y SERVIRÁ
DENTRO DE UNOS AÑOS. SE HA
PERDIDO EL TEMOR A PENSAR SI
LO QUE UNO HACE ES ANTIGUO O
MODERNO".

HORACIO Fumero

DE PROFESIÓN,
MÚSICO

TRAS LA LARGA SOMBRA DE TETE



- Si todo tiene un principio ¿cómo fueron los comienzos con la música en tu caso?

- Empecé con la guitarra de forma autodidacta, tocaba temas folclóricos y cosas parecidas. En aquellos años mi formación era escuchar la radio y trataba de sacar con la guitarra lo que escuchaba, principalmente de grupos locales que tenían una temática, como ahora se dice, de música de raíces.

En 1969 me fui a vivir a Buenos Aires. Ese viaje lo hice con León Gieco, que luego se convertiría en un cantante y compositor famoso. Comencé a tomar clases de armonía con Santiago Giacobe y más tarde me inscribí en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, donde estudié con Hamble Greco. Por otro lado, tocaba en el trío del pianista Gustavo Kerestezachi junto a Norberto Minichillo a la batería. También con Pablo Kohan, Jorge Krivoshey, Tipi Jaureguiberri, Miguel Vaamonde, Claudio Gabis... Tocábamos en clubes y eventos organizados por los Amigos del Jazz encabezados por Carlos Inzillo, personaje fundamental para el jazz en Buenos Aires.

- En 1973 conociste a Gato Barbieri en Buenos Aires...

- Gracias a Gato Barbieri, él fue quien me dio la posibilidad de convertirme en músico profesional, digamos que me sacó de la fábrica; fue una especie de mano de Dios para mí. Necesitaba a alguien que tocara el charango para incorporarlo a su grupo, yo me ofrecí, le gustó y fui a tocar al Festival de Montreux en 1973. Durante los días en Montreux conocí a un pianista llamado François Lindeman que me ofreció trabajar en su trío y vivir en su casa. Estuve dos semanas más en Montreux, esto era en julio y en agosto me marché a Ginebra. Hice el examen de ingreso en el conservatorio y me aceptaron, lo que significaba conseguir el permiso de residencia. En esos años Suiza vivía un boom económico, había un montón de trabajo para los estudiantes del conservatorio y de la universidad y comencé a dar clases de guitarra, lo que me permitía vivir y además tenía tiempo, un tiempo precioso para estudiar: y me puse a estudiar como un poseso. Conecté con gente que tocaba jazz, en aquella época había mucho free jazz, ese free jazz centroeuropeo, por cierto bastante aburrido que al principio me gustaba porque era la novedad, pero me dejó de interesar rápidamente: el ritmo estaba prohibido, la armonía también, lo cual no era free sino obligado. Estuve viviendo y trabajando en Ginebra hasta 1979, trabajaba principalmente en orquestas sinfónicas, tenía un buen salario, y entonces, me entró el pánico. Me di cuenta de que lo que estaba haciendo era prolongar mi historia laboral en Argentina, mis días como obrero en la fábrica de la Vascongada con la diferencia de que ahora iba camino de ser un funcionario de una fábrica musical. Extrañaba mucho Argentina pero en ese momento era poco apetecible volver, eran años difíciles, los años más siniestros de la dictadura, aunque nunca había estado metido en política pero sí participé en manifestaciones en contra de los militares y la gente que conocía me decía "no vuelvas, las cosas están muy jodidas, por lo que me encontraba en una encrucijada...

- Entonces, si en Suiza el temor era convertirte en funcionario de una orquesta en Ginebra y a Argentina no era conveniente volver...

- No, a Argentina no se podía volver. Fue entonces que conocí a una gente de Milán y allí fui. Pero lo cierto es que Milán no me gustó, no me sentía bien ahí, era una ciudad muy dura. Intenté buscar una casa pero era muy difícil pagar un alquiler y no quería volver a la vida de pensión que había conocido en Buenos Aires. A todo esto, yo ya había estado en Barcelona, que fue una ciudad que me impactó desde el primer momento, y me fui a Barcelona donde estuve un tiempo y donde no hice buenos contactos por lo que me marché a Valencia. No recuerdo quien, pero alguien me contrató para tocar en un club que se llamaba Gent. Tenía un dúo con otro músico argentino, Eduardo Cohan, un saxofonista. El dúo se llamaba Dúo del Carajo.

- Bonito nombre...

- Sí era un buen nombre y tocábamos de todo. Desde temas de Piazzolla hasta algo de jazz, aunque Eduardo no era un saxofonista de jazz. En Valencia en esa época existía un fantástico club de jazz que tenía por nombre Tres Tristes Tigres y había un movimiento musical muy importante, cosa que en Barcelona no ocurría y por eso decidí quedarme. Empecé a tocar en el club y conocí al guitarrista Carlos González, toqué con Jean Luc Vallet, también con Peer Wyboris, primer concierto con Pedro Iturralde en cuarteto con Jean Luc y Peer, que fue un grupo con el que trabajé varios años... y el primer bolo con Tete Montoliu, esto da una idea de lo que Valencia significó para mí.

- Esto ocurrió a finales de los años 70 ¿Se puede decir que a partir de ahí tu nombre está asociado al de Tete Montoliu como contrabajista de su trío?

- Sí, lo de Tete fue en 1979, tal vez 1980. Y que mi nombre se asocie al de él es natural ya que pasé casi 17 ó 18 años junto a Tete.

- Cómo fue ese encuentro con Tete.

- Tete fue para mí el maestro. Si tengo que mencionar a un maestro, tengo que hablar de él. Recuerdo que un día sonó el teléfono en casa, yo dije "Sí" y una voz al otro lado dice "Soy Tete Montoliu, quiero hacerte una prueba". Casi me caí de culo.

Fui a su casa, hicimos la prueba, tocamos un blues y Tete, que tenía un *lenguaje futbolístico*, era el momento que Maradona acababa de llegar al Barcelona, me dice "Te ficho". Le dije que eso me hacía muy feliz pero que le ponía una condición, "Qué condición, de qué estás hablando" dice Tete. "Hombre, es que yo no manejo tu lenguaje, si voy a trabajar contigo, tú me tienes que enseñar, si no, no voy a poder hacerlo, no tengo los recursos necesarios para tocar tu música". Esto a Tete le gustó.

- Pero tú conocías la música que hacía Tete...

- Es cierto, pero éso no era suficiente para mí. Quiero hacer un pequeño paréntesis. Mucha gente se queja de que Tete no ha dejado discípulos, hay músicos que dicen que no ha enseñado nada a nadie. Yo, cuando me plantean esta cuestión, siempre digo lo mismo: "¿Se lo pediste? -¡ah! no!", entonces lo siento". Yo se lo pedí y me lo dio. Tete no era una persona de dar cosas porque sí, pero creo que si se lo pedías, te lo daba y gustoso además.

- Volviendo a tus comienzos con él...

- Iba a su casa a tocar una o dos veces por semana, ésto lo mantuvimos, fue algo que quedó establecido y que ambos respetamos siempre. Ensayábamos como media o una hora, no hablábamos demasiado y si lo hacíamos era para hablar de Borges, Cortázar o algún otro. Tete era un gran aficionado a la literatura y yo también.

- Esos encuentros, permitieron establecer un código común...

- Sí, porque cuando se establecen determinadas relaciones, los códigos no se cambian. Y con Tete éso permaneció hasta su muerte. Además, él era de esas personas que tenía la capacidad de producir sorpresas. Nunca te decía el tema que iba a tocar, subías al escenario sin saber lo que ibas a hacer, con lo cual existía tensión ya desde el principio. Fue un maestro en organizar la atención del oyente en sus conciertos; sabía cómo llevar un concierto adelante, marcar cada momento, cómo captar la atención del público, tenía un arte muy especial, no como algo preestablecido. Aunque siempre comenzaba sus conciertos con un blues, no sabías en qué tonalidad ni cómo lo iba a desarrollar; él marcaba las pautas, siempre.

- Era un maestro de la dosificación

- Sí, sí, y de los mejores. Estar en el trío de Tete me permitió trabajar con los grandes, tocar con una cantidad de gente impresionante, como Johnny Griffin, Joe Newman, Horace Parlan, Harry Edison, Philip Catherine, Sal Nistico, Billy Brooks... Además, por ser el bajista del trío de Tete recibí muchas llamadas, recuerdo una para hacer un concierto en el Festival de Getxo con Freddie Hubbard y muchos más, tal vez por la seguridad que infundía ser, repito, el contrabajista de Montoliu. Era como un aval.

- Pero, además de estar en su trío, participaste en otros proyectos.

- Claro, siempre participé en otros grupos como Transatlantic, el Lucky Guri Trío, fueron muchos los grupos en los que estuve implicado.

- De los discos en los que has colaborado ¿Con cuáles te sientes más identificado?

- Hay un disco del cual tengo que hablar porque es muy especial, porque tiene que ver con un momento emocional muy fuerte y que es el disco *Per sempre Tete*, que se hizo durante una actuación en la Jazz Cava de Terrassa y que se grabó en un DAT sin pensar en ese momento que se iba a editar como disco. Pero ocurrió que poco tiempo después Tete falleció y entonces lo editaron. Sabíamos que a Tete no le que-

daba mucho tiempo de vida, él jugaba un poco a que no lo sabía pero era un tipo demasiado inteligente como para no saberlo. Además, su compañera Carmina había muerto también de cáncer. Este disco tiene para mí, por las circunstancias en que se grabó, un significado especial que tiene que ver más con lo afectivo, con el recuerdo de ese momento, que con el valor musical.

También me parecen importantes los que grabé con Charlie Mariano y que publicó Fresh Sound, tienen cosas interesantes que me siguen gustando. Pero te voy a decir algo, voy a ser franco y es que a mí me cuesta mucho escucharme en los discos, tal vez porque nunca me siento satisfecho sobre lo que queda fijado, porque me digo 'en esta parte o en esta



otra, qué es lo que estuve tocando' y las preguntas se disparan y tienes que encontrarles una respuesta, pero te das cuenta de que ya no es posible volver atrás.

- Centrándonos un poco en el contrabajo, hágame de su evolución

- El contrabajo, como la música, sigue evolucionando. Pero diría más bien que los que tocamos el contrabajo, los contrabajistas, hemos evolucionado por lo que su función ha cambiado, se ha extendido. En su historia hubo y hay gente importante, como Scott LaFaro, que marcó un giro enorme en la función del instrumento; ésto no quiere decir que fuese mejor que otros grandes contrabajistas como Paul Chambers o Ray Brown, pero es innegable que su aportación fue ampliar los recursos, mostrar formas muy diferentes de utilizar el contrabajo. Por ejemplo, en los años 70, apareció gente como Barre Phillips que hacía cosas sorprendentes, ligadas también a otros elementos como fue la amplificación del instrumento, la aparición de las pastillas que producían un sonido un poco espantoso pero que permitió a los contrabajistas pasar de tocar negras, de marcar el *tempo*, a otras funciones más versátiles, como Eddie Gómez. Desde hace unos años hay una vuelta al micrófono, al sonido acústico del instrumento, y la aparición de gente como Christian McBride, que es como Ray Brown pero de ahora.

- De todos los contrabajistas que has escuchado, a quién has prestado más atención.

- Realmente a muchos. El primer contrabajista que escuché y que me entusiasmó fue Kicho Díaz, que tocaba con Astor Piazzolla. En jazz al primero que presté atención fue a Jimmy Garrison; al mismo tiempo descubrí los primeros discos de Gary Peacock, los que grabó en los 60, después a LaFaro -que no entendía lo que tocaba pero me volvía loco-, y cuando estaba en el trío de Tete, a Paul Chambers; de él aprendí mucho escuchando sus discos. Y por supuesto Ray Brown, a quien vi a principios de los años 70 con Oscar Peterson en Buenos Aires. Ahora bien, si me preguntas por alguien en especial, te digo que no tengo un bajista preferido, la verdad es que me gustan todos. Aquí hay gente que lo está haciendo muy bien, Javier Colina, en Barcelona está David Mengual, también Rai Ferrer, hay varios, además de los que menciono, que son grandes músicos, estupendos instrumentistas... Baldo Martínez, Jordi Vilá. Por otro lado, hay gente muy joven, de 20, 21 años que tiene talento y ganas de hacer las cosas bien. Creo que en estos momentos en España hay una generación de músicos, no solo contrabajistas, que están capacitados y pueden establecer un mano a mano con los mejores. Vivimos un momento estimulante.

- Ese estímulo se da también en la composición, me refiero a la aportación de nuevos materiales más allá de los standards que es el recurso habitual que tiene el músico de jazz.

- Lo que pasa con el jazz es que no es una música que se pue-

da masificar. Luego, que la gente ha tenido que buscar por el lado de la originalidad, más allá del territorio de los standards, la forma de poder desarrollar su música, donde los componentes jazzísticos están dentro de formas diferentes pero siempre manteniendo los elementos de la improvisación. Es este sentido, yo trabajo desde hace unos años con Lluís Vidal, que es un gran pianista y compositor; participo en su trío y tocamos piezas escritas para orquesta de cuerdas, entre otras cosas, y que son propuestas diferentes, música original, muy bien construida, donde hay improvisación. Creo que, más allá de las etiquetas al uso, el futuro pasa por esto.

- Esto significa que nos acercaríamos a una forma musical más estructurada, basada en la escritura como forma de desarrollo sin que pierda por eso el sentido improvisatorio.

- Correcto. Sin dejar la improvisación y luego está la forma de tocar lo escrito. Esto implica un trabajo de desarrollo, bien sea del solista o del grupo. No se toca como lectura a la vista, como se puede tocar en una orquesta sinfónica, no es ésta la forma. En mi caso disfruto con una buena escritura porque te enriquece, te aporta cosas que a mí no se me habían ocurrido. Entiendo que esa idea de evolución que se considera como una flecha, como una línea recta hacia delante que fijaba o establecía etapas, es decir, el barroco, el período clásico, el romántico, Mahler, Debussy, Stravinsky, Ravel, Berg y Webern, el siglo XX duro que llegó hasta gente como Stockhausen, Boulez... esa flecha creo que se ha roto, tal vez porque no había más adónde ir por ese camino. Esta idea se da también en la pintura; de pronto todo eso se quedó sin sentido porque uno se preguntaba si todo está hecho ¿qué hay de nuevo?

- Tal vez por todo ésto se produce la recuperación un poco obsesiva del material de los standards y aparece gente como Wynton Marsalis que quieren hacer del jazz la música clásica del siglo XX...

- ...establecerlo como la música clásica afroamericana. Creo que todo esto es válido ya que es el resultado de necesidades que se plantean en un momento dado. El músico vive en la época en que vive, quiero decir que para que el músico sea real ha de ser coherente con su época y con lo que hay, esa coherencia a veces necesita de unos 20 ó 30 años más para ser entendida por el resto de los mortales, en función de las condicionantes del momento. Con sus excepciones, creo que éste es un momento bastante rico. Mentiría si dijese que me gusta todo lo que se hace, pero creo que se están produciendo muchas cosas de las cuales alguna prenderá y servirá dentro de unos años. Se ha perdido el temor a pensar si lo que uno hace es antiguo o moderno. Algo parecido pasa en la música clásica, cuando compositores como Stockhausen o John Cage llevaron hasta el límite la flecha; tocar por segundos, pianos preparados y todo eso que llevó hasta un callejón sin salida. El mismo Stravinsky volvió a formas neoclásicas, que es lo que se está haciendo en los últimos años.

Hoy no existe la sensación de estar haciendo nada malo si se mezclan estilos, lo importante es que se interrelacionen bien, que suenen bien. Ahora es la época del mestizaje frenético. También, hay que decirlo, ésto en parte es como en un tango de Discépolo, hay bastante confusión y mucha basura, mucha de la música que se hace depende más de la moda, de la frivolidad del momento que del hecho creativo.

- Para terminar, qué estás haciendo ahora...

- Acabo de grabar dos discos, uno con Adrián Iaies que estará editado hacia finales de marzo y otro con Araca, que es un cuarteto formado por Pera Bardagi, violín, Marcelo Mercadante, bandoneón, Lluís Vidal, piano, y yo. En enero estuve tocando con mi trío en Punta del Este y con Iaies en Buenos Aires. También con él voy a tocar en Miami en febrero. En marzo tengo previsto volver a Buenos Aires para participar en el Festival de Tango. Como ves, trabajo tengo, y viajes no faltan. Cuando vuelva me tomaré unos días de descanso y, por supuesto, el contrabajo también...

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

	Con Gato Barbieri	
1973:	<i>Chapter One</i>	(Impulse!)
	<i>Chapter Two</i>	(Impulse!)
	Con Transatlantic	
1982:	<i>First Crossing</i>	(Fresh Sound)
	Con Frank Strazzeri	
1987:	<i>Make me Rainbows</i>	(Fresh Sound)
1989:	<i>I Remember You</i>	(Fresh Sound)
	Con Charlie Mariano	
1989:	<i>It's Standards Time Vol. 1 & 2</i>	(Fresh Sound)
	Con Bill Perkins	
1989:	<i>Peacefull Moments</i>	(Fresh Sound)
	Con Peter King & Tete Montoliu	
1989:	<i>New Year '89 at la Cova</i>	(Fresh Sound)
	Con Tete Montoliu	
1966-92:	<i>Momentos inolvidables</i>	(Fresh Sound)
1995:	<i>Tete en la Trompetilla</i>	(SRP)
1997:	<i>Per sempre Tete</i>	(Discmedi Blau)
	Con Albert Bover	
1995:	<i>Duo</i>	(FS New Talent)
	Con la Orquestra de Cambra del Teatre Lliure	
1998:	<i>Porgy and Bess</i>	(FS New Talent)
	Con Emilio Solla	
1998:	<i>Folcolores</i>	(FS World Jazz)
	Con Adrián Iaies	
2000:	<i>Tango Reflections</i>	(Ensayo)

