

Javier Colina

El sello ContraBaix acaba de sacar a la luz *Tete Montoliu, Javier Colina, 1995*, un disco grabado a raíz de las actuaciones del dúo en el Café Central de Madrid que aún permanecía inédito. Hemos aprovechado la oportunidad para charlar con **Javier Colina**, quien compartió con nosotros sus recuerdos de Tete y su visión sobre la música y la vida, haciendo gala de su sencillez y sinceridad.

“El futuro es ahora”

¿Por qué el retraso en la publicación de este disco?

Bueno, se publica ahora porque hubo problemas en las primeras gestiones, que provocaron la imposibilidad de sacarlo. Yo me dedico a la música, y todos esos problemas los dejé en manos de gente que se dedica a eso. Al final no resultó y me tocó también empezar a revolver para que se hiciese. Afortunadamente los amigos de ContraBaix, Ferrán López, Carles, Basilio, etc., han contribuido mucho a que se lleve a cabo el proyecto y han sido decisivos en este lanzamiento.

Tengo entendido que Santiago Auserón también participó en el proyecto.

Sí, Santiago y su oficina fueron quienes apoyaron el proyecto inicialmente. Me ayudaron a hacer la producción, Santiago escribió unos textos bellísimos sobre la música, el jazz y mi encuentro con Tete. Y ahora ha puesto otra vez todo de su parte, como siempre desinteresadamente, para que se lleve a cabo el proyecto. Su apoyo ha sido fundamental.

¿Por qué se escogió el formato de dúo?

En el 94 Tete estaba en el Café Central tocando a piano solo. Yo ya había colaborado con él en algunas cosas, y le pedí permiso para bajar a tocar, porque por entonces yo vivía en la Plaza de Santa Ana, a 10 metros del Central. Me dio permiso... y me quedé. Al año siguiente, cuando le fueron a contratar otra vez, pidió que me contrataran a mí también, y estuvimos tocando tres semanas.

¿Cómo valoras este formato y el hecho de no hacer sección con un baterista?

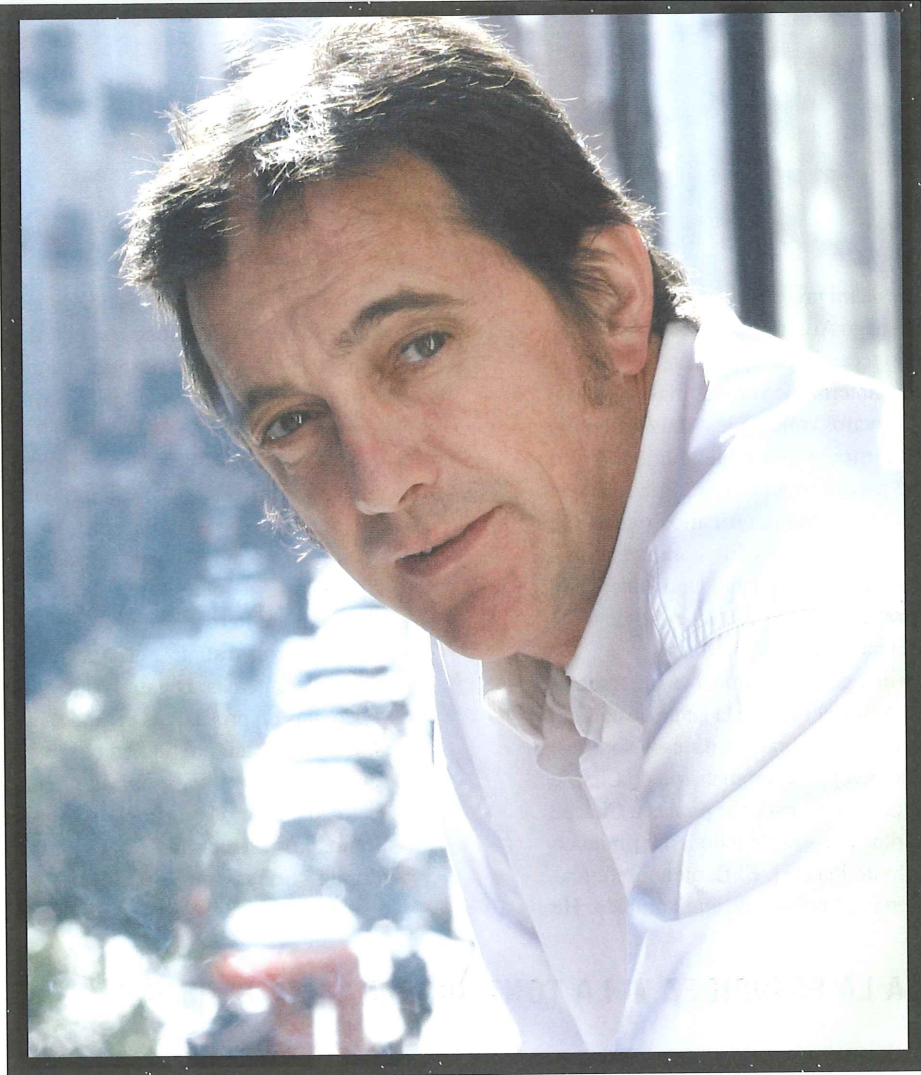
Yo ya había tocado a dúo varias veces, aunque no muchas. Sin embargo sí había tocado con Tete. Hay muchos músicos -como, por ejemplo, Cannonball Adderley- que tenían tanto swing que parecían no necesitar nada, ni bajo ni nada. Sin embargo compartir la música es mucho más atrayente si tu partenaire colabora y te inspira, como me decía Tete. Cuando eso ocurre, en vez de dos parecen cuatro, porque si sigues en el mismo punto de vista y estás en el mismo sitio no se echa nada de menos. Yo por lo menos, y creo que

Tete tampoco. ¡Pues claro, si no lo echa de menos tocando solo, pues con los dos mejor! Además, el sonido es muy claro. Me da la sensación de que, en contra de lo que se pueda pensar, los no aficionados al jazz entienden mejor los formatos más pequeños.

Ahora hemos hecho un grupo y un disco Perico Sambeat, Marc Miralta y yo. Son dos sonidos armónico-melódico y una batería; son dos sonidos nada más, porque tocamos una nota cada vez, cada uno. Con Tete era sin batería. Se te oye todo, y el sonido es atrayente al público no aficionado al jazz porque lo entiende todo. A veces, si hay bulla con piano, batería, saxo, trompeta, no se entiende nada...

¿Cómo se desarrollaron las sesiones de directo y las de estudio? Creo que fue sin grandes ensayos.

No, no, eso nunca, ensayos no. Puede haber un proyecto distinto donde se pide algo específico, compartir un punto de vista sobre un proyecto musical, sobre si es algo más flamenco, menos flamenco, más música pop, lo



que sea. Pero cuando estamos tocando jazz, standards, o no standards sino canciones, ahí no hay.... Con Tete hacíamos temas y no repetíamos apenas. Los temas que grabamos en el disco son casi los únicos que repetimos durante todos esos días.

Entonces en la grabación no hubo ninguna clase de arreglos.

No, no hubo. Los arreglos los hacíamos de forma intuitiva. Por eso algunos tienen más puntería que otros. Un músico siempre atiende o debe atender a unos códigos rítmicos que le deben llevar a adivinar eso que parece un arreglo.

Pero en el disco hay composiciones originales.

Los temas nuestros son los menos. En realidad son divertimentos musicales para hacer lo mismo que hacemos tocando standards. O sea que son temas cuya originalidad no es más que la melodía, o la exposición inicial de un tema, pero pensado no como el tema en sí sino para poder improvisar.

Un pretexto para tocar...

Sí. Siempre tiene que haber la exposición de un tema. Tete tocaba temas, canciones. Los temas son muy importantes en cuanto a que la memoria de la gente, la memoria de los pueblos se rige por canciones, por temas, aquí y en muchísimos sitios. Exponemos el tema y luego hacemos las improvisaciones respondiendo a ese tema, que también al que oye le da pistas para ubicar los momentos de las improvisaciones.

¿Cómo era el trabajo con Tete?

Para mí fue muy divertido, divertidísimo. Tete era -aparte de un gran músico-, una persona muy ingeniosa y muy irónica. Y además tenía un tipo de ironía que a mí me gustaba a pesar de que rodaran cabezas y todo, porque normalmente tenía razón. No le gustaba nada la estupidez, la tontería, las medias tintas. No, Tete era derecho adonde iba. Y conmigo en lo personal también fue así. Él fue el primero, la persona más clara que me dio un toque, directamente. "Oye, qué pasa". Eso es un síntoma de que a uno le quieren.

Luego trabajar, lo que es el momento de tocar, qué te voy a decir, era impresionante. A mí me provocaba, me contagiaba también esa ironía. Espero yo que me haya quedado, aunque sea un poquito, las enseñanzas, la transmisión de esa forma de tocar o de expresarse: ir al grano, ir a lo que va uno, nada de hipocresías ni de churros musicales, sino todo derecho.

¿Cómo ves el jazz español desde que se perdió una figura tan internacional como Tete?

No tengo mucho conocimiento de lo que se hace pero te puedo decir lo que hacemos yo y mis amigos. Lo que sí es verdad es que Tete era una persona que no aprendió el jazz sino que lo vivió. Nosotros hemos tenido que aprender, y algunos hemos tenido la suerte de experimentarlo, de tener la información y con la experiencia pasar al conocimiento.

Ahora sale gente joven que a los veinte años ya tiene un disco, que me parece bien, pero creo que hace falta algo contra esa especie de orfandad que podemos tener por el cambio generacional que ha habido en el jazz desde que murió Tete. Porque, con excepciones, en realidad Tete era el único músico, el más alto en referencia, y el resto de los músicos teníamos veinte años menos que él, una generación entera.

A mí y a los que hemos tenido la suerte de tocar con Tete y con músicos mayores que nosotros, nos han transmitido cosas que otros a su vez les transmitieron a ellos. Entonces a lo mejor te encuentras con ciento ochenta años de experiencia, como me decía Bebo Valdés: "yo tengo casi noventa y aprendí de mi abuelo, que se murió con noventa, pues yo te estoy contando de ciento ochenta".

Eso hace falta en la música, en la gente que empieza en el jazz, que hay músicos muy talentosos. Las personas mayores te pueden transmitir su experiencia, que al fin y al cabo es lo que te va a dar conocimiento. Lo demás es información. A mí me gustan los discos y los proyectos que salen de la vida, no los que salen de otros discos. Los discos que salen de otros discos se ►

► notan mucho; los discos que salen de la vida, también. Y esa es la parte, creo yo, que está más debilitada ahora. Porque uno hace un proyecto, lo desarrolla -que está muy bien-, pero siempre tiene que haber gente mayor que le guíe un poco en algunas cosas, que a lo mejor no son acordes necesariamente, ni notas. Son otras cosas de mucho más contenido.

¿Qué sientes al escuchar la grabación doce años después, comparándola con tus proyectos actuales? ¿Qué visión te sugiere de tu evolución musical?

A veces me pongo nervioso, como cuando ves una foto de cuando tenías quince años y llevabas patillas y unos pantalones horribles acampanados. Siempre pienso que me habría gustado hacerlo otra vez. Claro, ahora, luego y

raíz de mi proyecto con Juan Perro, con Santiago Auserón, y me va bien porque sigo tocando jazz pero con un lenguaje más abierto, de vocales más abiertas e intervalos musicales más grandes. Poder tocar con un lenguaje distinto me parece mucho más lógico porque los standards americanos tienen los textos en inglés y los standards cubanos son en castellano. Uno entiende la letra, entiende lo que es, entiende todo. Es una música más cercana.

En el inglés se dan muchos más cromatismos, y el oído de la gente de aquí no está acostumbrado a oír esos sonidos. Por ejemplo, el cromatismo de Charlie Parker. A mi padre le ponías a Charlie Parker y le sonaba todo igual [imita un solo de Parker]. El flamenco, lógicamente, es música de aquí también. He

nuo, un bajo tan pesado abajo. Cuando hacemos improvisaciones en bulerías, ahí sí meto mano, porque usamos estructuras como en el jazz, como cuando hicimos por ejemplo, *10 de Paco* con Jorge Pardo y Chano Domínguez y Tino di Geraldo. Ahí me sentía muy cómodo porque eran estructuras fijas y, aparte del obligado, estructuras donde más o menos uno se desenvuelve bien. Pero claro, normalmente son proyectos distintos, no son canciones, no son temas. Digamos que es un poco más en prosa, más seguido, más lineal, no es tan poético en el sentido de la estructura. Es igual de poético pero no es como las cuartetos en castellano, las estructuras de canciones donde tienes un estribillo, una estrofa... Hacer eso es complicado.

“A TETE NO LE GUSTABA NADA LA ESTUPIDEZ NI LA TONTERÍA, ERA UNA PERSONA MUY

siempre. Pero en esa época llevaba tocando el bajo como ocho o nueve años, nada más. Tenía cierta experiencia pero me faltaba mucha, así que me gustaría poder decir: “mira, Tete, perdona por esto, estaba más acelerado, era más joven, y ahora...” Pero bueno, ahí estuvo, y estuvo muy bien. Uno ahora toca de otra manera, pero es como todo. A pesar de los pantalones de campana y de esas cosas, uno era más guapo, tenía la cara más tersa, era un poco más intrépido al hacer algunas cosas para las que a lo mejor ahora sería más conservador. Tiene su parte buena y su parte mala.

En los últimos años estás trabajando más dentro del jazz latino. ¿Te sientes más cómodo ahí que en el jazz flamenco?

Sí, aunque es distinto también. Por una parte el jazz latino tiene mucha más tradición, hay gente donde mirarse: el cuarteto de Chombo Silva o el grupo de Jerry [González], el Fort Apache. Son grupos que ya llevan mucho bagaje.

La música latina y la cubana las conozco de siempre, pero sobre todo a

trabajado muchas cosas, pero el lenguaje todavía... En muchos casos no me siento capaz de erigirme en un proyecto de esa magnitud, sabiendo que hay gente que conoce mucho mejor que yo el lenguaje del flamenco. Yo he hecho muchas cosas, espero hacerlas de nuevo, pero me dedico más al flamenco que al jazz flamenco, que es una cosa muy nueva y sin mucha gente en quien mirarse.

¿Cómo adaptaste el contrabajo a la sonoridad del flamenco?

Bueno... Por palos. Desde mi punto de vista, el contrabajo en general tiene un sonido que no puede ser muy rápido o ágil, y su gracia la tiene en la sonoridad. Me gustan los palos donde la sonoridad ayuda. Los tangos, cosas lentas, fandangos, mineras, cosas donde sobre todo aporte el sonido, más que mis notas. Las notas también contribuyen al sonido, pero sobre todo a embellecerlo.

La soleá por bulerías me encanta, es lo que más me gusta tocar. Pero en muchos casos las bulerías no permiten, desde mi punto de vista, un bajo conti-

Siempre se ha hecho el coger un tema flamenco y luego ponerle una estructura para improvisar, ponerle otro trocito y ya está. Pero crear eso, a mí no me sale. Primero, no tengo ese talento, y luego respeto a la gente que lo hace, que tiene un conocimiento más profundo que el mío.

¿Cómo ves el jazz flamenco en la actualidad? ¿Crees que se ha beneficiado de la popularidad de *Lágrimas negras*?

Bueno, fueron unas canciones interpretadas por Bebo, por mí y por el Cigala. No dejan de ser canciones. Muchas son boleros, canciones cantadas por un flamenco con una personalidad muy acusada y muy apropiada para ese proyecto.

Ha gustado mucho porque la gente que no entiende el flamenco sí entiende las canciones y le gusta ver a una voz flamenca cantando temas con los que más o menos ellos consiguen cierta empatía.

No es una cuestión de etiquetas.

Eso es así. Mira, eso que dicen... Las fusiones no son tales. Una fusión es cuando tú coges los elementos y da un

material nuevo. Eso es una fusión. Lo demás son unas mezclas en dosis mayores o menores. Por ejemplo, a mí me enseñaron de chiquito que la música es melodía, armonía y ritmo, y yo luego he descubierto que es el sonido, el puro sonido también. Puedes encontrar mezclas en que no cambie nada más que el sonido, por ejemplo un bolero cantado por un flamenco. Otra que incorpore armonías un poco más flamencas, otra con melodías un poco más flamencas y otra con ritmos... Hay mezclas de todo tipo con dosis de unas cosas y de otras. Pero en realidad son sólo mezclas. Que yo sepa no ha salido ningún género nuevo.

¿Qué tal va el proyecto del trío?

Va muy bien. Intentamos, o al menos

es mi parecer o mi querer, que casi todo lo que podíamos tocar fuera una música con raíz, una música que tuviera sobre todo algún tipo de ritmo o de armonía -lo que hablábamos antes de algún tipo de música.

Hacemos un poco de música venezolana, o algo de música latina, lo que a mí por lo menos me engancha en el suelo porque no es nada nuevo. Pero sí es nuevo, para desarrollar esa música, que unos músicos de jazz interpreten temas, melodías, con esos ritmos variados, pero todos telúricos, pertenecientes a la tierra.

Se trata de aprovechar esas cosas para reflejar una idea de lo que, según mi punto de vista, debe ser un músico hoy en día, porque los músicos hoy en día viajamos mucho más que antes. A

veces para trabajar y a veces no, pero viajamos mucho más. Tenemos esa obligación, creo yo, de transmitir músicas de unos sitios a otros. Por ejemplo, en el disco con Perico y Marc tocamos un tema que se llama *Hugo* y que es como un joropo venezolano. Aquí todo el mundo lo pillaba como si fuera de los maricianos, cuando es una cosa bien de la tierra, y en castellano otra vez, o sea que si quieres oír joropos entiendes la letra -pues los llaneros con las letras son muy suyos-. Son cosas que existen en la tierra y que adaptamos para poder improvisar, incluso con el lenguaje. En el joropo Perico mete una melodía como de una guajira flamenca, porque cuadra muy bien y en realidad todo se puede encontrar, o por lo menos engarzar. Me parece una misión de los músicos de hoy en día: hay que ser transmisor de lo que uno conoce. Maestros de nada, ¿no?, pero dar a conocer lo que uno aprende, lo que uno ha vivido.

¿Qué dirección prevés tomar en tus próximos trabajos?

Yo espero, si no hay tsunamis y eso, que sigamos trabajando. Yo sólo quiero seguir trabajando, es lo único que quiero. Tener trabajo, nada más. Lo demás ya veremos.

¿Te ves más inclinado a trabajos personales, o en los que participes como productor como en el reciente disco de Argelia Fragoso, en lugar de trabajos de sesionista?

Claro que sí. Hay cosas que me gustan más y cosas que me gustan menos, pero mientras haya música de por medio, pues lo que sea. Habrá veces en que me satisfará más y otras un poco menos. Pero trabajar, para los músicos, aparte de por el trabajo económico -por supuesto que también, hay que alimentar a la familia-, es una cosa de salud mental. Yo cuando no toco durante mucho tiempo, vamos, me surgen todas las taras que tengo por ahí, y necesito trabajar. Y no es tocar. Hombre, también, pero necesito el público. Y es lo único que espero, trabajar. ●

INGENIOSA Y MUY IRÓNICA"

