

TRISTAN HONSIGER

THIS, THAT AND THE OTHER

Fotografía:
Laurence M. Svirchev

PARA QUE UN ARTISTA CONSIGA QUE LA AUDIENCIA APRECIE SU TRABAJO EN UN CONTEXTO AMPLIO SON NECESARIAS UNA GRAN VISIÓN Y UNA TENACIDAD INFLEXIBLE; LA INCORPORACIÓN QUE CECIL TAYLOR HA HECHO DE LA POESÍA Y EL MOVIMIENTO EN SUS ACTUACIONES, LLEVA AL PÚBLICO A PENSAR EN SU ARTE COMO REPRESENTACIÓN

MULTIDISCIPLINAR EN LUGAR DE COMO JAZZ O MÚSICA IMPROVISADA. EN UN NIVEL, ÉSE ES EL OBJETIVO DEL CHELISTA TRISTAN HONSIGER AL CREAR TRABAJOS MULTIMEDIA CON THIS, THAT AND THE OTHER, UN ANTIGUO CONJUNTO DE MÚSICOS, BAILARINES Y ACTORES, ASÍ COMO SUS INTERJECCIONES TEATRALES EN SU TRABAJO COMO ANFITRIÓN DE GRUPOS DE AMSTERDAM, QUE ABARCAN DESDE LA MÚSICA IMPROVISADA DE LA ICP ORCHESTRA Y DEL CUARTETO DEL SAXO TENOR TOBY DELIUS (EL PERCUSIONISTA HAN

BENNINK TAMBIÉN FORMA PARTE DE AMBOS GRUPOS), HASTA LA MÚSICA DE CÁMARA POSTMODERNA DEL INTÉRPRETE DE VIOLA DEL STRING QUARTET, IG HENNEMAN.



Sin embargo, la estrategia de Honsiger es, en esencia, diferente de la de Taylor más enraizada en la evocación ritualista. Honsiger está mucho más interesado en la coincidencia, el descubrimiento casual por parte de la audiencia de que algo inusual se está desplegando ante sus ojos. Éste fue el caso de las representaciones de Honsiger en el Festival Internacional de Jazz de Vancouver de este año, donde actuó con los grupos de Delius y Hennenman. En mitad de un ferviente solo de Delius, el despeinado chelista de pelo rizado rebelde y cara de póquer a lo Buster Keaton, dejó el chelo en el suelo, se cruzó de piernas, lió un cigarrillo y comenzó a conversar con alguien de la primera fila. A continuación, se lanzó a un monólogo que parecía no tener tema, pero que resultaba atractivo sólo por la fuerza de su alocado personaje. Muchas de las composiciones de Hennenman están basadas en la a menudo desolada poesía de Emily Dickinson: cuando Honsiger recitaba un pasaje con frialdad, sus exageradas largas vocales estiraban aún más su larguísima larga cara sin pómulos; era como si el personaje del cuadro de Munch, *El Grito*, se hubiera tranquilizado y pudiera hablarnos de ello. En cada caso, Honsiger llevó astutamente su trabajo a un contexto de interpretación más amplio.

Por tanto, es más apropiado -aunque discutible- considerar el trabajo de Honsiger en relación con los vodeviles post-modernos como los de Bill Irwin que con el trabajo de los chelistas contemporáneos como David Eyges, Erik Friedlander y Ernst Reijseger, a pesar de la indiscutible destreza y originalidad de Honsiger como instrumentista. Aunque los discos compactos de sólo sonido limitan enormemente la comprensión del trabajo de Honsiger, el CD más reciente de This, That and the Other, *Sketches of Probability* (ATAI), es un mapa de carreteras fidedigno del improvisado sentimiento de la música de Honsiger y de lo libremente que enlaza las narraciones de los textos, aunque no lo sea de la aproximación del conjunto a la danza y al teatro. La parodia de un cuarto de hora de duración, *Television*, tiene un reparto de personajes caricaturescos -una excéntrica mujer del tiempo; un presentador de noticias que manosea un guión que no tiene; un efusivo cocinero sueco; una misteriosa protagonista de cine negro- cuyos *spots* están salpicados de interludios musicales que abarcan desde melodías armoniosas hasta improvisaciones vigorosas. Sin embargo, el humor predominante es extravagante, de una sensibilidad dotada ex profeso de una sabiduría inescrutable. Tiene algo del teatro callejero, lo cual no es nada sorprendente dada la historia de los comienzos de Honsiger; descontento con los estudios en el conservatorio de New England y en el Instituto de Peabody, y escabulléndose de la llamada a filas a la guerra de Vietnam, Honsiger, originario de Vermont, pasó los últimos años 60 y los primeros 70 como músico callejero en Montreal. En estos extractos procedentes de una larga entrevista efectuada en el festival de Vancouver, Honsiger enlaza sus experiencias en la calle con This, That and the Other y con su trabajo actual en el quinteto de Cecil Taylor.

- Tocar en la calle requiere que se efectúe inmediatamente una conexión con el público, al menos si se desea que éste deje dinero en el sombrero o en el estuche del chelo. ¿Es ésta una técnica o un objetivo que ha aplicado conscientemente a la música improvisada?

Bueno, la gente se comunica a través de máscaras, ya se sabe. La calle es una buena prueba de lo que nos avergüenza; lo que estás haciendo te azora y te comunicas a través de una máscara. Mucha gente tiene que comunicarse así y abrir los ojos y enfrentarse al hecho de que está haciendo ciertas cosas muy ridículas. Es eso, más o menos. ¿Te incomoda lo que haces? ¿o aceptas el hecho de que estás haciendo algo bastante extraño para llamar la atención? Y realmente es llamar la atención; es algo relacionado con el fenómeno de reunir una multitud y hacer que todo el mundo se implique. Es para eso para lo que estoy ahí: para ser un catalizador que provoque que algo suceda. Así es como se crece, pienso yo, en la calle. Lo veo muy, muy claramente.



- Hay una idea preconcebida relacionada con los músicos que tocan en calle, que están ahí porque es donde deben estar, y en virtud del hecho de que deben estar ahí, tiene que haber algo malo en ellos. ¿Es eso algo que ha utilizado con sus propios fines en la calle?

- Bueno, lo siento así. Todo el mundo tiene su propia máscara puesta cuando sale a la calle, por lo que cuando la gente ve a alguien sin máscara, deduce que tiene que haber algo de raro en ello. Eso forma parte de la turbación. Cuando sales a la calle y tocas, puedes hacer una burbuja para protegerte o puedes estar en ella.

- ¿Tocar en la calle influyó en su aproximación a la música improvisada e hizo que la fusionara con el teatro y la danza?

- La verdad es que yo siempre he tenido parejas, mujeres, que están relacionadas con el teatro o la danza y he colaborado mucho en esos ámbitos porque no me asusto de dar un paso adelante. Yo he partici-

pado en algunas actuaciones extraordinarias que se han representado una única vez y en las que hemos trabajado durante meses y soy consciente de lo importante que es el proceso. Lo único que considero maravilloso de la música improvisada y del free jazz es el proceso y perdurabilidad del producto. Creo que la diferencia básica entre América del Norte y Europa es que la gente de Europa trabaja en el proceso, trabaja sobre él hasta que lo traslada a otro lugar. La música, el teatro, la danza; pueden ser algo continuo. Es suficiente. Mientras que aquí tiene que ser...

- Tiene que ser algo acabado.

- Exactamente, tiene que ser algo acabado. Y no es así, yo no creo que sea así, sencillamente lo encuentro absurdo.

- Se podría afirmar que durante el siglo XX los compositores han impedido progresivamente la finalización de la pieza. Yo creo que ésa es la intersección básica entre lo que los americanos llamarían composición post-serial, lo que los europeos definirían como música contemporánea y lo que mucha gente denominaría música improvisada.

- Sí, definitivamente se ha producido un cambio en la práctica que permite la comunicación entre personas de diferentes disciplinas. Anteriormente uno sólo se podía comunicar con gente de la misma disciplina. Ahora nos podemos comunicar desde diferentes puntos de la práctica. Pero, algunas prácticas no son prácticas en términos de trabajo, ya que no tienen que ser oídas, al menos no tienen que ser oídas en público, para ser reales. Ése es el motivo por el que me he sentido decepcionado en cierto momento con todo el panorama de la improvisación libre, porque todo el mundo intentaba evitar el problema de la factibilidad de la música en total libertad, por cuestiones de a dónde vamos y de dónde venimos. Y lo dejé, dejé Company y la ICP y también la Globe Unity Orchestra al mismo tiempo y me fui a Italia. Allí empecé a escribir canciones, básicamente, y comencé a componer con letra.

- ¿Fue ese el origen de This, That and the Other?

- Sí. Empecé con mi esposa, Katie Duck, a quien considero una gran artista en la danza improvisada o en el teatro danza. Creamos piezas estrechamente relacionadas con la canción y la historia, y estudiamos a fondo el lado visual y teatral de la representación. Utilizamos como base el surrealismo, el dadaísmo: hablas de un saltamontes y se convierte en un canguro. Ésta es la forma en que la mente juega y hay dos alternativas, decir 'qué cabeza ésta' o seguirla y obtener a través de ella imágenes ciertamente extrañas que en la realidad nunca se verán. Son cosas que sólo se ven en tu propia imaginación. Eso es lo que hicimos, jugamos un poco con imágenes y con el lenguaje.

- ¿Estaba, o está, interesado en llegar a las emociones con humor o melodrama o enfrentamientos?



- Bueno, creo que es interesante. No sé si lo conseguimos en ese grupo pero he estado en esas situaciones, especialmente con la danza, en las que realmente se puede conseguir en una actuación. A veces, utilizaba un micrófono para entrevistar al público de la representación y les preguntaba '¿Qué es lo que piensa? Yo no me encuentro muy bien. ¿Y usted, cómo está usted?' De ese modo puedes llegar a las emociones y ellos pueden responder '¿Para qué me pregunta eso?' Y se crea una tensión. De repente se puede sentir algo, y ese algo se puede pasar por alto o le puede llegar a lo más hondo a uno. Se puede elegir entre jugar a ello o dejar que pase. En eso consiste el proceso cuando te implicas en esas actuaciones con gente que está utilizando su cuerpo o su voz, un aspecto muy desnudo del arte de la interpretación.

- Hablamos de nuevo de dejar caer la máscara.

- Bueno, a veces he sentido que está relacionado con despejar el ánimo de tal modo que se pueda llegar al fondo para crear algo. Es bueno poder llegar a un punto en el que se acepta el hecho de que se es un loco o un payaso, o cualquier cosa, que no se es sólo una víctima de los actos.

- ¿Cuánto de todo lo que hemos hablado puede usted trasladar al trabajo que realiza con Cecil Taylor? Además de ser el gran pianista de nuestro tiempo, es alguien que también está bastante relacionado con la palabra y con el movimiento...

- Bueno, él no me dice jamás qué es lo que debo hacer; confía en mí implícitamente. De modo que tengo que estar alerta. Es una forma de balanza, como un barómetro. Es fundamentalmente de esta manera que funcionamos. En mi opinión, él está muy interesado en la ética de la música improvisada, en el modo en que funciona. En cierto sentido es más un improvisador europeo que un americano que hace free jazz. Creo que, en cierto modo, siempre lo fue. Pero pasó por el síndrome del free jazz.

- Fue la cultura de su juventud.

- Claro que sí. Pero creo que se da cuenta de que el modo en que trabajamos en Europa es más acorde con su modo de trabajar que el modo en que se trabaja en Nueva York. Y en Nueva York no hay mucha gente que trabaje como él. Creo que se ha dado cuenta de ello, por el momento. Ha dejado de intentar ocuparse de ese movimiento en Nueva York.

- También es un compositor que parece estar mucho más interesado en ser ante todo un catalizador de las ideas que se llevarán a cabo en la representación.

- Sí que lo está. No dice a nadie lo que tiene que hacer porque ni él mismo sabe lo que está haciendo. Él también es una especie de víctima de su propio procedimiento, y lo ha aceptado, al menos eso es lo que creo.

- Está en ello. Una afirmación frecuente de los músicos que durante décadas han tocado con Cecil es que dice 'tanto si te pierdes como si te confundes, no te pares, continúa', y parece ser que esa es su forma de funcionamiento: continuar. ¿Ha sido esa su experiencia con él?

- Sí. Yo también soy un miembro de la tribu. Continuar; de ahí saldrá lo mejor.

- ¿Qué elementos destacaría de una actuación en quinteto?

- Bueno, si funciona, porque unas veces las cosas funcionan y otras, no. Y cuando las cosas no funcionan, me paro y me reoriento. Es la única manera. Porque es, como ya he mencionado anteriormente, una situación en la que se tiene que crear la forma a medida que se va trabajando en ella. No es un evento preconcebido. Lo maravilloso de Cecil es que no preconice, o dicho de otra manera que concibe un evento que no está preconcebido.

- ¿Cómo se maneja con el uso del tiempo de Taylor, a quien le gusta invertir entre 60 y 70 minutos por actuación?

- Realmente, no estoy acostumbrado a ello. Estoy muy sorprendido de haberme visto en el extremo opuesto. No sé a qué es debido pero seguro que tiene que ver con él porque yo nunca he tocado más de una hora y a veces, con él, tocamos una hora y media y me parece como si sólo hubiera pasado una hora. De modo que él realmente tiene una forma de tocar tomándose tiempo.

- Y de alterar la percepción del tiempo.

- Sí, lo cual es maravilloso. Creo que es un maestro, verdaderamente. El hecho es que se entrega a la atemporalidad, pero siempre es consciente del tiempo que lleva tocando, mientras que el resto perdemos la noción del tiempo. Creo que eso es muy importante a la hora de hacer música, nosotros perdemos la noción del tiempo y continuamente experimentamos ese problema del tiempo y de la atemporalidad. Creo que esa es una cuestión extremadamente importante, porque perdiendo el tiempo se puede ser muy claro, y a veces, cuando eres consciente del tiempo no tienes tiempo para ser claro. Por lo tanto, es importante perder la noción del tiempo; para ser capaz de enfrentarse al tiempo real. Es un proceso de curación para nuestros cerebros a fin de que no tengamos que estar siempre preocupados por el estrés o la relajación. Podemos hacer frente a ambos.

Traducción: E.E.M.

Michael Moore with Tristan Honsiger & Cor Fuhler: *Monitor*
(Ver reseña en sección Discos)

DISCOGRAFÍA REFERENCIAL

1995:	Tristan Honsiger Stet: <i>Maps of Moods</i>	(FMP)
	ICP Orchestra: <i>Bospaadje Konijnhol II</i>	(ICP)
1997:	This, That and the Other: <i>Sketches of Probability</i>	(AIAI)
	Tobias Delius: <i>The Heron</i>	(ICP)
1998:	Ig Hennenman Tentet: <i>Indigo</i>	(Wig)
1999:	Michael Moore with Tristan Honsiger & Cor Fuhler: <i>Monitor</i>	(Between the Lines)
	Ig Hennenman Strijkkwartet: <i>Pes</i>	(Wig)