

En una ocasión, le preguntaron a Derek Bailey qué pensaba sobre Keiji Haino. Su respuesta, aparentemente trivial y algo basta, igual que su manera de tocar la guitarra, fue: “Es tan raro como yo”. Haino dice que lo enorgulleció esa respuesta. Aunque su música siga recorridos diferentes, ciertamente pocos han igualado a Bailey en cuanto a la singularidad de su estilo.

Keiji Haino nació en Chiba, en las afueras de Tokio, en 1952. En 1971, formó la banda Lost Aaraaff, en la cual combinaba elementos del *free jazz*, del rock *avant-garde* y de la experimentación sonora. Desde la década anterior, este tipo de búsquedas gozaba de vitalidad en la escena *underground* de la capital japonesa gracias a grupos como New Direction Unit (en la línea del jazz libre), Les Rallizes Dénudés (inclasificables, con un sonido situado en la vera más ruidosa del rock) y Ongaku (ligado a la improvisación, a las ideas de Fluxus y a los procedimientos compositivos de John Cage). Con esta primera banda, de la cual hay escasos registros, Haino participó de festivales de cierta envergadura, como el de Genya, que sería recordado, más que por la actuación del grupo, por la reacción violenta que éste produjo en el público. No fue la única ocasión en la que una presentación de Haino obtuvo este tipo de respuestas; en 1973, tras una aparición televisiva a la que siguieron quejas por parte de la audiencia, la compañía de radiodifusión pública de



LA MÚSICA EXTREMADA

Anotaciones sobre Keiji Haino

GABRIEL CALDIROLA



Japón, NHK, prohibió que se volviera a emitir música de Haino, veto que mantuvo vigente hasta 2013.

Tras disolver Lost Aaraaff hacia la mitad de la década, en 1978 Haino creó Fushitsusha, una banda que, con formaciones variables, pero en general en el formato clásico del *power trío*, orbita desde entonces de manera casi ininterrumpida alrededor del resto de la obra de Haino. Fushitsusha se convirtió con los años, y sobre todo a partir de la relativa popularidad que alcanzó durante la década del noventa, en una referencia ineludible del rock experimental japonés. Además de otras bandas como Nijiumu, Vajra y Ahiyo, Haino desarrolló, a partir de 1981, una obra solista de una consistencia poco habitual.

Su discografía, hasta la fecha, cuenta con más de ciento veinticinco álbumes oficiales, a lo que se suma una cantidad incalculable de grabaciones piratas y alrededor de cien participaciones como invitado en discos de otros músicos. Si bien el formato más característico de Haino es el de voz y guitarra, toca alrededor de ochenta instrumentos de las procedencias más diversas; entre ellos, la zanfona, el harpa celta, el kantele finlandés y el surpeti indio.

Los músicos que se dedican a la improvisación libre suelen entender el formato de disco como un registro documental de las incontables presentaciones en vivo en las que se producen cruces, planeados y a veces fortuitos, con otros improvisadores. En el caso de Haino, sucede algo parecido, sólo

que las asociaciones no se limitan al ámbito de la música improvisada sino que incluyen también a músicos de rock, de noise, de música electrónica, de folk, de música japonesa tradicional y otras. Dentro de ese amplio espectro, se destacan sus colaboraciones con Kan Mikami, Barre Phillips, Loren Mazzacane Connors, Peter Brötzmann, Alan Licht, Derek Bailey, Makoto Kawabata, Shoji Hano, Michihiro Sato, Zeitkratzer, Pan Sonic, Boris, Ruins, Jim O'Rourke, John Zorn, Mike Patton y Thurston Moore.

QUITEMOS EL COLOR

Todo el proyecto de Haino puede entenderse como una tentativa de extremar las condiciones de la propia singularidad. Lo desmesurado (la cantidad de discos y de instrumentos, la larga duración de los conciertos, el volumen altísimo de los mismos), en él, coincide con una negación radical a hacer cualquier tipo de concesión (a la industria discográfica, al modo habitual de ejecutar los instrumentos, al anquilosamiento de los géneros musicales o a la avidez sorda de novedades). Se trata de una negación que, a fuerza de repetirse, acaba resultando una afirmación sostenida. Sucede algo similar con la apariencia de Haino. La austeridad de su vestimenta es tan estricta como el hábito de un monje. Se construye, como su música, con elementos invariables: anteojos oscuros, un pelo lacio, immaculado, larguísimo, y ropa rigurosamente negra. Es lo opuesto de la moda: una imagen de lo permanente, una voluntad que se mantiene fija frente al devenir de las circunstancias.

En su obra, el imaginario sonoro forma una unidad con el visual. Su aspecto físico, su comportamiento corporal durante las actuaciones, así como el arte de tapa de sus discos (en ocasiones, hecho por él mismo) constituyen diferentes formas de manifestar, lo más plenamente posible, “la voz de una persona que quiere volverse uno”, como dice la letra de una de sus canciones.

A pesar de que la cantidad abrumadora de discos realizados por Haino pueda hacer sospechar cierta complacencia por parte del artista, cada álbum suyo está elaborado cuidadosamente como una unidad conceptual de la que forman parte el registro de la improvisación sonora, un universo visual plasmado en el aspecto material del disco y las letras que, junto con los títulos de las canciones y

de los discos, elaboran la dimensión semántica del conjunto.

En ocasiones, Haino elige títulos que, por la longitud excesiva, pierden su función nominal y pasan a constituir textos autónomos, como si fueran anexos que, antes que designarlos, acompañan las canciones y los discos. Algunos de los álbumes que registran sus colaboraciones recientes con Jim O'Rourke y Oren Ambarchi pueden dar una idea de estos excesos: *In A Flash Everything Comes Together As One There Is No Need for a Subject* (2011), *Now While It's Still Warm Let Us Pour in All The Mystery* (2013), *Only Wanting to Melt Beautifully Away Is It a Lack of Contentment That Stirs Affection for Those Things Said to Be as of Yet Unseen* (2014).

TRATEMOS DE CAMBIAR LA FORMA

"Probablemente sea una manera muy japonesa de plantearlo, pero lo que estoy haciendo es desafiar la noción de que no podés crear algo de la nada".

Igual que Derek Bailey, Haino aborda el instrumento como si lo tocara por primera vez. Pero conviene diferenciar esta actitud de la de músicos como Jandek que, al modo del *art brut*, elaboran un estilo que consiste en *tocar como si no supieran*. Lo que hace Haino, extremando el gesto de Bailey, es desarrollar una técnica propia, distinta de la que habitualmente se asocia a los instrumentos que usa. Los investiga, escucha los sonidos que producen. Dice que, si aprendiera el modo convencional de ejecutarlos, no podría expresar plenamente lo que ellos quieren que haga. El resultado no suena a *no saber tocar sino a saber tocar de otra manera*. En este sentido, el estilo de Haino es radical no sólo respecto de la singularidad de su sonido sino, más aún, en el modo singular de producirlo.

Derek Bailey desarrolló, a finales de la década del sesenta, una técnica guitarrística con la que construyó un lenguaje propio. A diferencia de otros guitarristas como Django Reinhardt o Jimi Hendrix, que forjaron, también, su propio lenguaje, dentro del jazz y del rock, respectivamente, Bailey inventó un lenguaje no idiomático, esto es, un lenguaje que no respondía a las pautas externas impuestas por un género sino exclusivamente a sus propias reglas. A esto se refiere Haino cuando habla de "crear algo de la nada". Uno de los últimos discos que llegó a

grabar Bailey, *Carpal Tunnel* (2005), lleva aún más lejos aquel procedimiento. Cuando, a los setenta y cinco años, le diagnosticaron síndrome del túnel carpiano, decidió, en lugar de someterse a una operación, grabar un disco que registrara la rehabilitación, no ya de su mano, sino de su lenguaje, para lo cual tuvo que reelaborar su técnica, adaptándola a la condición de sus falanges (por ejemplo, tuvo que reemplazar el uso de la púa por un



tipo especial de *fingerpicking*). Los temas del disco, ordenados cronológicamente, documentan diferentes momentos del proceso de rehabilitación en el que Bailey consigue volver a sonar como Bailey.

En el caso de Haino, un proceso similar de apropiación del instrumento tiene lugar permanentemente, en la medida en que sigue incorporando piezas a su colección. Se trata, cada vez, de actualizar un lenguaje que precede al instrumento pero que, al mismo tiempo, existe en él dotado de posibilidades específicas a menudo inesperadas para el propio intérprete. En este sentido, Haino señala que la sorpresa es un elemento clave en su música: "Si estoy sorprendido yo mismo, eso me compele a sorprender a la audiencia todavía más", dice en una entrevista. Para referirse a su música, evita la palabra "improvisación". Prefiere, en cambio, el término *nazoranai*, que traduce como "no repetir", y que da nombre, por otra parte, a una de sus formaciones más recientes. A esta idea de no repetición, responde su experimentación permanente, así como el carácter espontáneo de su música. Por otra parte, es notable cómo, al mismo tiempo que busca de manera tenaz no repetirse, desde los primeros discos su estilo ya está perfectamente definido, como si crear de la nada implicara también crear todo de una vez. "Todo lo que hago es lo mismo", dice. No es que no haya una evolución en su obra, sino que su desarrollo está de algún modo contemplado desde el principio. Cada ins-

trumento que incorpora, sin embargo, abre nuevas posibilidades para el crecimiento del tronco inicial. Y cada vez que Haino se encuentra a improvisar con otros músicos, surgen ramificaciones imprevistas. Siempre es lo mismo, sí, pero cada vez de una manera insospechada.

GRABADOS EN EL AIRE

Aunque no quede registrado en los discos, el comportamiento corporal de Haino es un elemento central en sus improvisaciones. El pelo se sacude, prolongando las descargas del cuerpo al instrumento, con un movimiento que, a diferencia del de los músicos de *heavy metal* que siguen un ritmo repetitivo con la cabeza, responde siempre a una espontaneidad atenta al curso de la improvisación. Haino parece un fantasma eléctrico cuando toca; cargado como un aire de tormenta, produce centelleos intermitentes. La música surge del haz sombrío de movimientos espásticos en el que se transforma su cuerpo dando coletazos en el aire.

En las obras de percusión (de las que, afortunadamente, hay registros en video), lo que hace, en gran medida, es explorar la actuación del sonido en el espacio, aprovechando la capacidad de resonancia de los instrumentos que utiliza, así como sus posibilidades tímbricas. Llega a operar de una manera fina sobre aspectos elementales del sonido como la frecuencia, la amplitud, la reverberación y los sobretonos. Su cuerpo realiza una especie de danza (él mismo reconoce la incidencia del *butoh* en este tipo de ejecución) que acompaña el movimiento del sonido. Sus manos parecen modelar en el aire las ondas sonoras, obstruyéndolas en algunos momentos y facilitando, en otros, su propagación.

Hay algo fantasmático en esas maniobras: a veces da la impresión de que manipulara sonidos extinguidos, esto es, vibraciones sonoras que tienen una cualidad física pero que ya perdieron, para nuestros oídos, su carácter audible. Dice al respecto: "Cuando golpeo algo, no lo hago de manera directa. Descompongo la acción o la detengo antes o justo después de golpear efectivamente el objeto". Muchas veces, lo que evita hacer es más importante que lo que efectivamente hace. El resultado sonoro de este trabajo queda registrado en un disco de voz y percusión editado por Tzadik, el sello de John Zorn, en 1995: *Tenshi No Gijinka*, así



como en *Global Ancient Atmosphere* (2005), un disco dedicado íntegramente a la batería.

Se puede pensar que el estilo de Haino, en su formato habitual de guitarra y voz, pero también cuando toca otros instrumentos, se organiza según un criterio doble de intensidades e impulsos que da como resultado cuatro modalidades más o menos diferenciadas.

La primera combina una gran intensidad (en el sentido de volumen y distorsión) con un impulso sostenido. Es el caso, por ejemplo, de discos como *Execration That Accept To Acknowledge* (1993) o *The Book Of "Eternity Set Aflame"* (1996), elaborados mayormente como un continuo un poco ensordecedor que, valiéndose del *feedback*, se alimenta, literalmente, de sí mismo. Como apunta David Keffer, autor de *An Unofficial Keiji Haino Website*, el sitio web más completo que existe sobre Haino, no sería correcto describir esta modalidad como un bloque de sonidos homogéneos. Es más bien como si se superpusieran diferentes materiales formando capas cada vez más opacas, en un juego dinámico de claroscuros que exhibe una variedad de matices.

En la segunda modalidad, presente en discos como *Beginning and End*, *Interwoven*

(1994) y *Keeping on Breathing* (1997), el sonido es igualmente abrasivo pero hecho sobre la base de interrupciones, impulsos discontinuos, ataques imprevisibles e interrupciones. Lo que hace Haino en esos casos es alternar momentos de tensión contenida con la descarga de estallidos sonoros. Como señala el periodista musical Alan Cummings: "Los saltos, las caídas y las poses con los músculos contraídos no son mera teatralidad, sino que le permiten conjurar sonidos que no podrían ser producidos a través de técnicas más convencionales".

La tercera modalidad se organiza sobre la base de intensidades más leves y un sonido sostenido pero inestable, vaporoso. Se trata de piezas prácticamente sin distorsión, aireadas, luminosas (con una luz refractada), en las que los efectos del *delay* y el *reverb* ralentizan el movimiento, esfumándolo. Corresponde a las zonas más delicadas de Haino, que se pueden escuchar en discos como *To Start With*, *Let's Remove The Colour* (2002) o *Here* (2003).

La cuarta modalidad, de intensidades bajas y ataques discontinuos, es la menos frecuente. Tiene lugar, por ejemplo, en algunos segmentos de *Light and Darkness Melting Into One Vibration* (2003), un disco de guitarra española con un lenguaje cercano a la improvisación libre.

FUSHITSUSHA

De las múltiples agrupaciones de Haino, Fushitsusha ocupa un lugar privilegiado en su discografía. Se trata, generalmente, de un trío, en el formato clásico de guitarra eléctrica, bajo y batería, cuyos miembros van rotando. Pero, en ocasiones, Haino llegó a tocar con el nombre de Fushitsusha en formato de dúo e incluso como solista. Él dice que puede tocar con cualquier baterista y cualquier bajista y seguir siendo Fushitsusha, aunque también ha tocado con esa formación sin llamarse así. Por lo general, una nota común a las diferentes formaciones es que los miembros son músicos japoneses, pero también en este aspecto existen excepciones.

En su formato más habitual, funciona como una suerte de deconstrucción del *power trio* de los sesenta. Al descomponer las pautas estructurales de ese formato, los instrumentos adquieren una mayor autonomía y libertad de acción. En los tríos clásicos,

suele suceder que la batería y el bajo se alinean en una sección rítmica que le permite a la guitarra apartarse como instrumento melódico solista, guardando una distancia prudente para no perder de vista el camino de retorno. Es el caso de *The Jimi Hendrix Experience*, en el cual Noel Redding mantiene, junto con Mitch Mitchell, una base de sustentación para los movimientos libres de la guitarra de Hendrix, según un esquema de avance lineal (aunque profundamente sinuoso) que va desde un punto, que es el comienzo del tema, hasta otro que se identifica como el final. En Fishitsusha, en cambio, los miembros de la sección rítmica se dedican a acercarse entre sí con movimientos circulares que limitan sus respectivos campos de maniobra, buscando constantemente el modo de desestabilizarse mutuamente, de no repetirse, de esquivarse. Forman, así, una especie de vórtice a partir del cual Haino se aleja, por lo general sin posibilidades de volver, ya que, al regresar a lo que podría ser un motivo inicial, la base rítmica ya cambió lo suficiente como para dejar de funcionar como base. Se trata de un movimiento en espiral en el cual el principio y el final, entrelazados, dejan de funcionar como punto de partida y de arribo.

Además de la forma libre y huracanada a la que tiende Fushitsusha, en contraposición a las limitaciones de género a las que se somete el grupo de Hendrix, el estilo de sus guitarristas los distingue. Si el sonido psicodélico de Hendrix es luminoso hasta la com-



bustión (ígneo, de manera literal, si recordamos el final de su actuación en el festival de Monterrey, cuando prendió fuego su guitarra), el de Haino es oscuro, al borde de extinguirse en el ruido (algo de esta opacidad puede verse en las tapas de los discos, en las que suele aparecer el nombre de la banda sobre un fondo negro). No se trata sólo de diferentes imaginarios sonoros, hay también una diferencia material en la textura de ambas sonoridades. La guitarra de Hendrix, valiéndose de las modulaciones producidas por efecto del pedal *wah-wah*, sigue con movimientos voluptuosos un recorrido ondulante hecho de pliegues y despliegues. La guitarra de Haino es mucho más plana y, cuando adquiere profundidad, lo hace sobre la base de una acumulación de capas producida por repeticiones que explotan el efecto del *reverb*, el *delay* o el empleo de *loops*, y el uso del *feedback*. Es una guitarra que alterna un sonido frío, sólido, liso y filoso con un modo tibio, vaporoso, incorpóreo, tendiente a la rarefacción. Algo similar sucede con la voz de Haino, que alterna entre la violencia del grito pelado, la aspereza del chillido, incluso un bramido a veces algo animal, y el sosiego de susurros suaves y un canto impalpable, angelical (el título del disco de percusión al que nos referimos más arriba aparece traducido como "Imitador de ángeles").



golpe, para que la plegaria pueda salir, diseminándose". No es que utilice el canto como jaculatoria, esto es, con vistas a un propósito (al modo, por ejemplo, de las canciones de rogativas), sino que entiende que en su origen hay algo quebrado que dispone la voz en un estado de solicitud.

El primer disco solista, *Only Me?*, de 1981, empieza con una canción *a capella* en la que ya están presentes todos los elementos que caracterizan su estilo vocal. Es una voz agónica, balbuceante, contenida, que descarga gritos intermitentes. La última frase ("Para estar seguro de dónde es que estoy/ va a ser torcido/ mi...") queda interrumpida y la pista termina de manera abrupta. Es habitual que las improvisaciones de Haino sean más extensas que la porción que queda registrada en el disco. Utiliza, a menudo, fundidos para suavizar el inicio y el final, evocando una continuidad que va más allá de la grabación. En este caso, en cambio, hay un corte repentino, deliberado, que, al igual que un segmento extenso de silencio hacia la mitad, viene a *hacer lugar* a algo que no nos es dado escuchar pero que actúa de manera sensible sobre el tema, borrando partes y arrancando el final. Se trata de lo que Roland Barthes llama "espaciado" o "intervalo", cuando se refiere al concepto japonés de *ma*, en su aspecto espacial y temporal, respectivamente.

Veinte años después de este disco inaugural, en 2001, aparece *Un autre chemin vers l'Ultime*, el primer (y por el momento, único) disco dedicado exclusivamente a la voz. Es común que en los conciertos de Haino haya secciones en las que la voz no está acompañada por ningún otro instrumento, pero casi siempre está procesada, con efectos que van desde un simple *reverb* hasta distorsiones más o menos virulentas.

En estas ocasiones, en que el micrófono se convierte en un instrumento con el que explota las posibilidades de la amplificación (por ejemplo, mediante el recurso del *clipping*), suele *lopear* su voz para producir varias capas superpuestas. *Un autre chemin...*, en cambio, es un registro naturalista de su voz sin ninguna clase de amplificación ni procesamiento artificial, hecho por el artista sonoro Eric Cordier en el interior de cuevas y en una pequeña iglesia en la zona de Normandía. La amplificación natural y la reverberación propia de cada espacio le permiten a Haino aprovechar las cualidades más somáticas de su voz, de acuerdo a un espectro amplio que incluye murmullos, gritos, susurros, gruñidos, chillidos y soplidos, según su voz se coloque más en el tronco, en la garganta, en la boca, en los labios o, por momentos, prácticamente fuera del cuerpo, impregnando el espacio. En su libro *How Music Works*, David Byrne analiza la relación que existe entre la música y la acústica de los espacios para los cuales ésta fue concebida (o en los que es ejecutada). Al referirse a la música medieval de Occidente, menciona la hipótesis de Joseph Campbell según la cual la catedral recrea la acústica de la cueva, que viene a ser el espacio originario de la experiencia espiritual. Si tenemos en cuenta la dimensión que tiene el canto para Haino, como un intento panteísta de fundirse con el universo, en el sentido físico de hacerse uno con el espacio a través de las ondas sonoras, podemos escuchar *Un autre chemin vers l'Ultime* como un disco de música sacra primitiva.

La tensión entre lo sagrado y lo profano, lo antiguo y lo contemporáneo, la luz y la sombra, el silencio y el ruido, surca toda la obra de Haino, musical y letrísticamente. El título de una canción se inclina por la acción recíproca de los opuestos: "la oscuridad y la luz, las dos empiezan a copiarse mutuamente". Pero, en definitiva, que el canto sea escuchado como maldición o como plegaria, depende de aquel que escucha. Dice Haino en otra canción: "Decidí hacerte trizas. Que te vuelvas oscuridad o luz, depende de vos. Me pregunto, ¿cuál elegirás?". Tal vez no se trate de elegir un solo extremo, sino de dejarse triturar por una música que nos devuelve, a través de evocaciones fantasmales y afirmaciones sostenidas, a la base silenciosa de un universo sonoro que es, al mismo tiempo, interior y exterior, y que difumina ese límite cada vez que alguien llega a convertirse en uno mismo.

PLEGARIA NEGRA

En una entrevista, Haino dice que se considera antes que nada un cantante y que cantar es algo diferente de usar la voz como un instrumento. Entiende el canto, dice, como una forma de plegaria, y ésta como "el deseo de llegar a confundirse con el universo". O, según lo expresa en otra entrevista, como "un llamado a algo que está fuera de mí". Esta aspiración, dirigida hacia algo *situado* en el exterior, que en las letras se identifica con una segunda persona algo abstracta, constituye el reverso de la búsqueda de la propia singularidad. *Llegar a ser el que es* se vuelve simultáneo a *llegar a ser el que no es*. El canto, entendido como apertura a un "vos" (*omae*) que, antes que una persona, designa una totalidad, implica en la voz de Haino una ruptura, un desgarramiento que involucra todo el cuerpo y que estalla en la forma del grito. Se trata, según el título de uno de sus discos, de "Abandonar todas las palabras de