

RESEÑA

Los escondites de Glenn Gould

Por Juan Pablo Abalo

Escritos críticos

Glenn Gould

Turner, Madrid.

Nada frecuente es encontrarse con una escritura tan mordaz como la del pianista canadiense Glenn Gould. En el mundo musical no son muchos los que sobresalen de igual manera con las palabras y las ideas que como lo hacen con los sonidos. El caso de Gould es en ese sentido excepcional. Y la materialización de ello son sus *Escritos críticos*, conjunto de ensayos, críticas, artículos, autoentrevistas y digresiones que dan cuenta de una prosa inteligente y ácida: la inscripción verbal de las reflexiones e ideas provenientes de una experiencia musical profunda y solitaria.

Mundialmente –bueno, casi– conocido por sus personalísimas grabaciones de buena parte de las obras de Bach (particularmente la última versión que registró de las *Variaciones Goldberg* en los estudios Columbia de Nueva York el año 1981), así como las sonatas de Beethoven y de Haydn, algunas de las obras dodecafónicas de Anton Webern, y, cómo no, su conmovedora interpretación de la *Pavana* del isabelino Orlando Gibbons, sus artículos irán –por lo general– ligados a su producción discográfica, constituyéndose como una prolongación lúcida de la convicción que hay detrás de sus poco convencionales interpretaciones pianísticas, convicción de un pensamiento que considerará a los medios de comunicación como un fin en sí mismo y que desplegará lo musical desde esta reflexión.

La controversia que instala Gould entre el concierto público y el estudio de grabación, que, según postulaba, era donde debía seguir su curso la música en el siglo XX (y con razón, como vemos

ahora al mirar que la música producida en serie, en estudios, fue el medio principal del arte musical del siglo pasado) pone en jaque nociones tradicionales y firmemente arraigadas del viejo arte de la interpretación musical. Ésta será la propia querrela de Gould entre un *saber antiguo* –guardián de reglas históricas de la interpretación– y un *saber moderno*, la interpretación regida por las posibilidades tecnológicas, posición en la que por entonces, Gould parecía estar más bien solo.

En una de las entrevistas que contiene el libro, Gould plantea al concierto público como una institución moribunda, una instancia anacrónica en la que la vanidad de los intérpretes –actitud para Gould característica del concierto público como exhibición y competencia– sólo podía distanciar al auditor de la obra e interferir malamente en la relación que ambos establecen, además de considerar a las salas de concierto como espacios que contrariaban totalmente los propósitos de obras compuestas en principio para lugares pequeños, como las del repertorio renacentista, barroco e incluso las del período clásico. Antes que un capricho o una comodidad, para Gould la creencia en el estudio de grabación como el lugar más auténtico para la producción musical en todas sus posibilidades era una cuestión ética. Por lo mismo, algunos de sus artículos (como “Música y tecnología o las perspectivas de la grabación”) se exponen como una consistente estrategia de defensa de su operación musical. Dicho de otro modo, sus grabaciones serán primero, luego

vendrán sus escritos, que, así como aclaran la posición del pianista, también la desdibujan. Para dicho propósito, en algunos artículos la sátira será el mejor de los tonos que pueda utilizar Gould para incomodar y hasta ofender a sus adversarios. Se tomará del conservadurismo de los discursos provenientes de una suerte de institucionalidad de la música clásica para ridiculizarlos y hacer patente la fragilidad de sus argumentos y, más aun, evidenciar el temor que subyace en el discurso académico, temor a la pérdida de la estructura jerárquica según la cual, sostiene Gould, permanecía intacta la práctica musical en su totalidad. Para Gould, detrás de las críticas a sus interpretaciones hay un problema directamente relacionado con el quebrantamiento de las reglas que han mantenido el poder de la institucionalidad musical bajo el alero académico.

La enorme cantidad de artículos, ensayos y críticas a las que dedicó parte fundamental de su trabajo, de su tiempo, de su pensamiento, muestran su extraordinaria faceta como crítico, uno que pone su propio trabajo en fractura permanente. Su concepción de que los medios de reproducción electrónicos –y la grabación específicamente– eran el único y más auténtico medio capaz de “alcanzar una claridad de análisis, un inmediatez y una proximidad táctil sin precedentes, y abrazar el repertorio en toda su vastedad” se constituirá con el tiempo en el sello distintivo de su pensamiento teórico y musical. Sin embargo será esta misma convicción la que le granjeará apelativos como el de ser una *errática lumbrera* del piano, un excéntrico o derechamente un *chalado*, aunque genial, como dijo el director George Szell luego de una de sus presentaciones en Cleveland.

La nada ortodoxa postura física que Gould adoptaba al tocar el piano no hará más que alimentar el rechazo generalizado de la

academia, los intérpretes y los organizadores de programas y representantes de las salas de concierto más prestigiosas del mundo. La descripción que hace del músico el poeta Jonathan Cott en su libro *Conversaciones con Glenn Gould* resulta elocuente: “Caído de hombros, sentado en una silla que apenas levanta dos palmos del suelo, dirigiendo con la mano izquierda mientras la derecha toca, con la nariz a la altura del teclado, la mirada perdida o el cuerpo poseído totalmente por la música”. Pero Gould no transará ni un milímetro su posición. Para él, el único papel que le queda al intérprete es hacer que el público reaccione a una especie de *happening* y serán sus *Escritos críticos* la estrategia que mejor defiende y fundamenta esta actitud.

Entre los artículos de Gould hay aquellos en los que el pianista-compositor desmenuza con prodigiosos análisis las obras musicales que formaron parte de su repertorio. Y lo hace firmando con su nombre. Así encontraremos algunos como “William Byrd y Orlando Gibbons”, “Las Variaciones Goldberg”, “La música para piano de Sibelius”, “El dilema del dodecafonismo”, “La psicología de la improvisación” o “La música en la Unión Soviética”. Sin embargo, será en aquellos artículos menos discursivos, hechos a modo de digresiones, en los que despliegue ideas más interesantes y radicales. “Que se prohíba el aplauso”, “Las perspectivas de la grabación”, “Del tiempo y los que lo marcan”, “Música y tecnología”, “El disco de la década” y “Discografía para una isla desierta” serán algunos de los textos más controversiales.

Llama la atención el artículo “La CBC en relación con la cámara”, publicado en 1965 en la revista *De Musical America*, en el que Gould incluye una supuesta “nota del editor” hecha por él mismo. En ella se presenta pomposamente al nuevo crítico de la revista, que no es otro que el propio Gould usando un pseudónimo. Buen

número de estos artículos fueron publicados en revistas bajo el pseudónimo de Dr. Herbet von Hochmeister, y las ideas que dan vueltas en ellos recorrerán también sus grabaciones como locutor y realizador de documentales, áreas en las que Gould hablará a través de tres de sus *alter ego* ficticios (“el decano de los directores de orquesta británicos Sir Nigel Twitt-Thornwaite, el brillante reduccionista alemán Karlheinz Klorpweisser y el expresivo actor hollywoodiense Myron Chianti”). Será a través de la escritura y las grabaciones que Gould pondrá en marcha, con cautelosa ironía y exagerada inclinación por la parodia, la impostación de las más variadas voces, todo lo cual dificultará el trabajo de distinguir la suya propia, la más auténtica voz del propio Gould.

Delirante y muy aguda es la entrevista “Glenn Gould entrevista a Glenn Gould sobre Beethoven”. En ella el debate de dos Gould –el entrevistador, un Gould con minúscula, y el entrevistado, un Gould con mayúscula– sobre de la correcta interpretación de las sonatas de Beethoven estará plagado de hostilidad, y terminará por confundir al lector sobre cuál es el punto de vista del pianista. Pero más enrarecida será la entrevista que Gould se hace a sí mismo a propósito de sí mismo (“Gould entrevista a Glenn Gould sobre Glenn Gould”), en la que expone a viva voz uno de los problemas fundamentales por los que rechazó –para siempre– el concierto público: la intervención del ego.

g. g.: Creo que usted, señor Gould, nunca se ha permitido saborear...

G. G.: ¿La gratificación del ego?

g. g.: El privilegio, como iba diciendo, de comunicarse con un público...

G. G.: ¿Desde una base de poder?

g. g.: Desde un marco en el que se exponga el hecho desnudo de su humanidad, sin correcciones ni adornos.

G. G.: ¿No se me podrá permitir al menos exhibir la falacia en esmoquin, quizá?

RESEÑA

g. g.: Señor Gould, no creo que debamos permitir que este diálogo degenera en una guasa ociosa.

En una entrevista telefónica que durante horas le hizo Cott a Gould, el pianista da cuenta del aspecto liberador del uso de pseudónimos: “Estoy convencido de que, aunque siempre se ha dicho que un buen novelista es alguien que no necesita un *nom de plume*, una parte de nosotros funciona a la perfección dentro de unos parámetros vitales determinados, bajo un nombre determinado, y que otra parte de nosotros sólo es capaz de funcionar si modificamos estos factores. Por ejemplo: yo no fui capaz de escribir ni un solo texto humorístico largo hasta que conseguí ser yo mismo a través de un pseudónimo”.

Buena parte de la literatura dejó circunscrito el pensamiento de Gould al terreno de la excentricidad, como debido simplemente a una extravagancia del carácter, lo cual, y después de una lectura detenida de sus *Escritos críticos*, resulta un reduccionismo por donde se lo mire. Incluso si concediéramos aquello de que la última y más auténtica voz en el caso de un intérprete no sería otra que la de su ejecución musical, será el propio Gould quien desarticule este argumento al manifestarse contrario a la idea que se tiene del intérprete como dueño de un estilo interpretativo determinado e invariable y que se constituye como su portavoz. De hecho, Gould llegará mucho más lejos con esta idea al sostener que la interpretación no es dominio exclusivo de los intérpretes, como el sentido común indica. Los ingenieros de sonido tendrán mucho que decir en este terreno, incluso el auditor se transformará con el tiempo en un agente fundamental en la posibilidad interpretativa según Gould: “Girar el dial es, en su forma limitada, un acto interpretativo”. Es decir, para Gould (así como para el compositor John Cage),

también los auditores tendrán voz y voto en esta materia, también ellos se transformarán en intérpretes. De ahí su apego a lo que consideraba eran las virtudes del estudio de grabación.

Criado bajo el entusiasmo de la radio –como escribió Kevin Bazzana en su completísima biografía *Vida y arte de Glenn Gould*–, y más tarde en medio del desarrollo de la industria discográfica americana en la década de los cincuenta y sesenta, situación por completo nueva en el mundo, Glenn Gould verá su pensamiento influenciado de manera sustantiva por el comportamiento y las consecuencias de los nuevos medios de reproducción sonora. El modo en que una grabación era llevada a cabo, las condiciones con las que la industria discográfica operaba y la posibilidad de la inmediatez en la circulación de la música determinaron en gran medida las concepciones de Gould sobre la interpretación de las obras. Contrario al lobby antigrabación, como ingeniosamente llamó a quienes concebían la grabación como un ente que registra una presentación en vivo, única e irreplicable, y en la que cualquier intervención tramposa de la tecnología no haría más que aniquilar su aura, acontecimiento que bautizó Gould como “el síndrome de-la-primera-nota-a-la-última”, es decir, una grabación sin cortes, aquéllos eran asuntos sintomáticos de una frustrante característica humana: “La poca disposición a aceptar las consecuencias de una nueva tecnología”. Con el tiempo, el estudio de grabación detonará otro aspecto benéfico para el pianista además de –en palabras de Bazzana– constituirse en “un laboratorio creativo que le ofrecía un maridaje perfecto de libertad y control”. Fue también el lugar que otorgaba las mejores condiciones para un aislamiento del mundo tan radical como el que persiguió buena parte de su vida: “El aislamiento es el camino infalible para alcanzar la felicidad humana”, dirá. El abandono de las salas de

concierto fue una decisión tan radical como acertada. La productividad del músico en el estudio de grabación queda de manifiesto al constatar la enorme cantidad de discos que puso en circulación (sólo en 1973 lanzó seis discos al mercado). Pero fue también una decisión acertada para su bienestar psicológico, e incluso, si se quiere, su felicidad como: “Para mí, la felicidad es pasar doscientos cincuenta días al año en un estudio de grabación”. Los restantes, habrá que agregar, los pasó escribiendo sus extraordinarios artículos. Pero el aislamiento de Gould es posible pensarlo aun más lejos. La figura física del intérprete le resultaba molesta. La pretendida admiración que el concierto público busca, esa prédica desde el púlpito que es el escenario, sólo podía obstruir la relación del oyente con un autor y su obra según Gould. De ahí su búsqueda del desvanecimiento de la figura del intérprete aislándose. Gould veía en la unidad del vínculo entre compositor, intérprete y oyente de la Edad Media un acontecimiento musical extraordinario como ningún otro momento en la historia de la música, en el cual no había espacio para las jerarquías. De ahí su particular adoración por compositores de ese período, como Gibbons. Fue esa búsqueda detrás del aislamiento, el modo de acelerar un proceso que parecía vislumbrarse para él: el desvanecimiento de la estratificación entre compositor, intérprete y oyente. Para Gould esta estratificación era un modo de conservación del poder, las jerarquías son siempre un modo del ejercicio del poder, y será la tecnología la que le permita hacerse a un lado en este escenario. Es pues a través de los nuevos modos de reproducción musical por donde Gould se aproxime ingeniosamente a esa Edad Media que añoraba, o al menos estos medios le permitieron alejarse de su propia época.

Dicho por el propio Gould, su carrera comenzó recién en un estudio radiofónico,

lugar en el que el micrófono se transformará en uno de los portavoces que le permitieron llevar a cabo ese anhelado aislamiento. El otro portavoz son sus *Escritos críticos*, que dan cuenta de esta habla múltiple de Gould, swiftiana podría decirse, que blindará su única, acaso conmovedora forma de ejecución pianística, y que traducirá las ideas que provenían de ese extraño mundo de los sonidos (como dijera Borges: “El extraño mundo de los sonidos, el mundo más extraño del arte”).

Después de su muerte, un médico de nombre Peter Ostwald le diagnosticó un trastorno de Asperger, principio de autismo que ve alteradas las cualidades de interacción social. En uno de los pasajes de la novela *El malogrado*, Thomas Bernhard resume lo que puede ser una definición mejor para dar con esa cosa que era Gould: “Glenn y la falta de escrúpulos, Glenn y la soledad, Glenn y Bach, Glenn y las Variaciones Goldberg, pensé. Glenn en su estudio del bosque, su odio a los hombres, su odio a la música, su odio a los hombres de la música, pensé”.