

Glenn Gould, el maniático puritano

Posted on 30 de diciembre de 2017 by Ramón del Castillo

Qué interesante hablar de este libro, que no es exactamente un libro, sino un *collage* realizado por un cineasta sobre un pianista muy popular, Glenn Gould, que en realidad no era realmente un pianista, sino ?como él mismo dijo? «un hombre de comunicación, un compositor y un escritor canadiense que toca el piano en su tiempo libre». «En mi trabajo ?afirmó en una entrevista de 1980 recogida en *No, no soy en absoluto un excéntrico*? sólo un cincuenta por ciento de lo que hago guarda relación con la música estrictamente hablando». Para producir un programa de radio, en efecto, empleaba muchísimo tiempo, a veces unas quinientas o seiscientas horas, razón por la cual la CBC se cansó de él y tuvo que montar su propio estudio. «Escribo mucho, así que, en realidad, cuando digo que consagro el cincuenta por ciento de mi tiempo a la música, exagero un poco» (*No, no soy en absoluto un extraño*, p. 131)De niño Gould pensó, antes de nada, dedicarse a la composición, y quizás a la dirección de orquesta. «Cuando estaba en el colegio me veía más como un hombre que hace de todo en las artes: crítico, ensayista, compositor. Curiosamente, en el único ámbito en el que no soporto las críticas es en el de mis escritos. No me afecta nada lo que pueda decirse de mis interpretaciones o mis composiciones, pero me duele la menor crítica a mis escritos» (*No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 45). «A decir verdad, si no hubiera sido músico, me habría gustado ser escritor» (p. 76). Gould sólo escribió sobre música, aunque fue mucho más allá de la música y está claro que tenía dotes para el ensayo general y sobre todo para la ficción.

Prometió escribir una autobiografía, que no llegó a redactar, pero que, de haberla escrito, «habría sido seguramente ficción» (p. 76). «Sé que soy terriblemente comediante» –añadía–, pero no le habría gustado ser actor: «Prefiero mil veces hacer algo en lo que sólo dependa de mí»..

Bruno Monsaingeon nació en París hace setenta y cuatro años. Es violinista y a lo largo de su vida ha tocado obras de Bach, Beethoven, Brahms y Bartók (también el cuarteto de cuerda que compuso Glenn Gould). Le encanta hacer transcripciones para piano de cuartetos de cuerda y ha dirigido orquestas, aunque es muy conocido por su prolija carrera como cineasta, crítico, ensayista y divulgadorEn 2015 llevaba realizadas noventa y dos piezas filmográficas, de las que treinta y una están disponibles en el mercado, editadas en DVD y Blu-ray.. Habla muchos idiomas, incluido un delicioso italiano y un ruso espléndido que tuvo que aprender después de un encuentro que tuvo de niño con el violinista David Oistrakh. Es un hombre con un extraordinario sentido del humor, un narrador incontenible, pero también un conversador respetuoso. Un trabajador incansable, un pensador profundamente serio, pero capaz de hacer excelentes parodias e imitaciones.

En los años setenta, Monsaingeon se puso del lado de dos tecnologías (la grabación discográfica y la cinematográfica) que despertaban muchas suspicacias entre los melómanos. Las dos técnicas se desarrollaban en un espacio aislado y mágico, estrecho y lleno de aparatos: la sala de montaje donde se componen y recomponen tomas de sonido o de imagen. En 1972, Monsaingeon acabó su primer documental, dedicado al violinista Yehudi MenuhinLuego grabaría otro en 1986, *Retour aux sources*, dedicado al regreso de Menuhin a la Unión Soviética. En 1995 realizó un vídeo de dos horas para el 80º cumpleaños del violinista, *Yehudi Menuhin. The Violin of the Century*, que recibió numerosos premios. La lista de documentales de Monsaingeon sobre músicos es interminable. Ha trabajado con la legendaria maestra de maestros, Nadia Boulanger (a la que filmó aún en película de 16 mm), al barítono Dietrich Fischer-Dieskau y a la soprano Julia Varady, a los violinistas David Oistrakh y Aleksandr Markov, y a pianistas como Sviatoslav Richter, Zoltán Kocsis y Grigori Sokolov. También ha colaborado con el Cuarteto Alban Berg y el Cuarteto Artemis, y recientemente con figuras como Piotr Anderszewski y David Fray., pero para entonces ya estaba embarcado en un proyecto que le cambiaría la vida, filmar a Glenn Gould, algo francamente complicado, entre otras cosas porque Gould ya se filmaba a sí mismo desde hacía tiempo. Como se sabe, Gould saltó a la fama en 1955 con su grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach, pero desde 1950 ya había ofrecido recitales de radio, y un año antes, en 1954, apareció por primera vez en televisión, en la serie *L'Heure du concert*, de la CBC en Montreal (la única filmación de Gould tocando en público un Concierto para piano de Beethoven). Durante los veinticinco años siguientes apareció en más de cuarenta programas,

no como un intérprete que se dejara grabar pasivamente por la cámara, sino como un personaje activo, dando charlas en los recitales, el primero realizado en 1960, *The Subject is Beethoven* (en la Festival Series de la CBC). En ocasiones admitió que la televisión sacaba de él su lado más exhibicionista, pero lo que realmente potenciaba era su obsesión por la edición y el control. Sus programas estaban hechos con un aire de improvisación y espontaneidad, pero Gould reescribía los guiones muchas veces y planificaba todo, hasta los más pequeños detalles. Para algunos críticos, sus programas eran demasiado complejos y él, excesivamente egocéntrico. Sin embargo, muchos espectadores recibían su mensaje con entusiasmo y hacían peticiones al programa, incluyendo quienes no habían tenido la oportunidad de descubrir la música clásica en casa o en la escuela, pero que, de repente, se la encontraban en su televisor. Pese a sus rarezas, o quizá gracias a ellas, Gould acababa resultando mucho más didáctico y divulgativo que otros músicos. Quizá no se entendía todo lo que decía, su prosa y su pose a veces resultaban pedantes, pero era capaz de llegar más lejos y hasta más oyentes que muchos otros grandes predicadores de la música clásica: «A veces creo que no saben qué diablos he dicho, pero se han sentido transportados [*elevated*]»Notas de Michael Stegemann para Bruno Monsaigneon, *An Art of the Fugue*, DVD, Sony 88691975049. Los espectadores de aquellos programas manifestaron algo que se repitió en el futuro: los mensajes de Gould transformaban a muchas personas en amantes y devotos de la música. Es extraño que Oliver Sacks no mencionara esto en su *Musicofilia* (trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2009). Recuérdese que Sacks escribió el prólogo para una de las mejores biografías sobre Gould, la de un psiquiatra y violinista aficionado con quien Gould tocó a veces y al que recurrió informalmente como psiquiatra: Peter Ostwald., *Glenn Gould. The Ecstasy and Tragedy of Genius*, Nueva York, Norton, 1997. Sacks confesó que el libro de Ostwald le hizo escuchar de otra forma los discos de Gould, y que su obra como artista era lo que más le interesaba, independientemente de la clase de Asperger que fuera. Lo llamativo es que Sacks no dijera absolutamente nada sobre Gould en un libro en el que estudia la adicción repentina a la música, descrita a la vez como fenómeno espiritual y como cambio cerebral. Quizá después de leer el libro de Ostwald, Sacks pensó que era muy difícil decir algo más interesante, aunque no era así..

Hablar con Gould no era fácil, y podía llegar a ser agotador, pero Monsaingeon tuvo
la habilidad para hacerlo
desde su primer encuentro
y hasta la muerte del pianista

En 1971, el jovencísimo Monsaingeon envía una carta a través de la CBS de Nueva York a Gould, proponiéndole nada menos que rodar una película. No lo conocía en persona, pero ?como dice él? «había oído su llamada» en 1966, después de escuchar su versión de las

Invenciones a tres voces de Bach en un disco que había comprado en una tienda de MoscúMonsaingeon se vale de lenguaje religioso para explicar cómo fue captado por el mensaje musical de Gould, e incluso dice que aquella noche derramó lágrimas de dicha como Pascal en su «noche de fuego» (*Glenn Gould. No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 8). Estas primeras páginas del libro, junto con otros materiales, fueron utilizadas de nuevo por Monsaingeon en su presentación de 2002 de los documentales sobre Glenn Gould reunidos bajo el título *The Alchemist* (DVD, IMG Artists, Idéale Audience International, Classic Archive Series, 2002, pp. 19 y ss.). Muchos fragmentos de las conversaciones originales contenidas en *The Alchimist* son reutilizadas, con cambios, por Monsaingeon en la videoconferencia simulada que ocupa la segunda parte de *No, no soy en absoluto un excéntrico*; véanse sobre todo pp. 141-214. Algunos de los periodistas de este simulacro son reales y las entrevistas de las que Monsaingeon extrae fragmentos, también. La ventaja de este montaje de extractos es que se evitan repeticiones de algunos temas abordados en todas las entrevistas.. Para entonces Gould ya llevaba dos años fuera de los escenarios y dedicaba más y más tiempo a la grabación de discos, programas de radio y televisiónSuele olvidarse, pero *antes* de su retirada de los escenarios, Gould ya había tenido una intensa relación con la radio y la televisión. En 1952 fue el primer pianista que apareció en una transmisión televisiva en directo de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Su primera aparición en la televisión de Estados Unidos fue en 1960, junto con Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York, cinco años después de grabar las *Variaciones Goldberg* para Columbia Records. En ese mismo año, en 1960, The National Film Board de Canadá le dedicó dos documentales: *Glenn Gould. On the Record* y *Glenn Gould. Off the Record*. Dos años después, en 1962, grabó el primer libro de *El clave bien temperado* y él mismo produjo dos documentales para la CBC Radio, uno dedicado a Arnold Schönberg y otro a Richard Strauss. En 1963 también realizó el programa televisivo *Gould's Anatomy of a Fugue* para la CBC.

Entre su despedida de los escenarios, en 1964, y el momento en el que graba con Monsaigneon, en 1974, también realiza numerosos programas y series: *The Prospects of Recording* (1965, CBC), *The Art of Glenn Gould* (CBC, 1966,1967, 1969), *The Idea of North* y *The Latecomers*, las dos primeras partes de la trilogía de la soledad (1967-1969), *The Well-Tempered Listener*, un programa de televisión sobre la influencia de Bach (1970), y en 1971 el programa de radio *Stokowski. A Portrait*. Hace unos años, Sony Classical publicó una edición extraordinaria de toda la obra de Gould para la Canadian Broadcasting Corporation (cerca de veinte horas de programas monográficos y conversaciones) con una bonita introducción de Tim Page, aunque con pocos datos sobre cada producción. Véase *Glenn Gould on Television. The Complete CBC Broadcasts 1954-1977*, 10 DVD, Sony 795210, 2011... Monsaingeon no tenía apenas experiencia haciendo películas, pero algo debió de decir a Gould en aquella carta para que este decidiera ir adelante y realizar con su admirador

francés cuatro documentales que se reunirían bajo el título *The AlchemistGlenn Gould. The Alchemist* (A film by Bruno Monsaingeon directed by François-Louis Ribadeau). Parte 1. *Le Retraite*. Parte 2, *L'Alchimiste*. Parte 3. *Glenn Gould 1974*. Parte 4. *Partita núm. 6 en Mi menor de Bach*. Al igual que el primer trabajo de Monsaingeon, y otros cinco más que le siguieron, estos documentales se produjeron para la serie *Chemins de la musique*, y fueron transmitidos, inesperadamente, durante una huelga de le televisión francesa, lo cual les dio una difusión inesperada. Tuvieron muy buena aceptación y se recibieron mensajes positivos de los espectadores. La edición de 2002 del documental incluye grabaciones de Gould de los años cincuenta en Montreal, *The Piano Revealed on Film. Trials with Glenn Gould*.. Desde entonces, la colaboración entre los dos fue enormemente fecunda. Gracias a Monsaingeon, Gould logró ser más reconocido no sólo en Francia (país en el que no había actuado y cuyos discos habían recibido muy malas críticas), sino también en Alemania, donde había sido mejor recibido, y en Inglaterra, donde había dado bastantes conciertos, pero donde sus discos estaban descatalogados. Monsaingeon y Gould mantuvieron interminables conversaciones por teléfono desde el día en que entablaron contacto. Hablar con Gould no era fácil, y podía llegar a ser agotador, pero el francés tuvo la habilidad para hacerlo desde su primer encuentro y hasta la muerte del pianistaHablar con Gould no era nada fácil. En 1966, en las conversaciones con Gould para la BBC, Humphrey Burton, como otros muchos entrevistadores, tuvo que seguir escrupulosamente un guion escrito por Gould. Merece la pena comparar las conversaciones de Monsaingeon con Gould con las muy distintas que mantuvo con Burton sobre Bach, Beethoven, Schönberg y Richard Strauss, todas ellas recogidas en los volúmenes 6 y 7 de *Glenn Gould on Television. The Complete CBC Broadcasts 1954-1977*, 10 DVD, Sony 795210, 2011.. Monsaingeon recuerda la primera conversación *en persona* de dieciocho horas seguidas en Toronto, durante el sofocante mes de julio de 1972, en su habitación de hotel, a la que Gould llamó hacia las dos de la tarde. Como recordará Monsaingeon en varias ocasiones, la intensidad de ese diálogo le producirá mucha más impresión que las famosas extravagancias de Gould, como vestir en julio con abrigo, bufanda y botas, o dar la mano tocando sólo la punta de los dedos. Después de aquel encuentro, Gould tocará para él seis horas de música (Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Richard Strauss y Franz Schubert) en el estudio donde solía grabar, y antes de despedirse de él en el aeropuerto le dirá: «Me sentiría muy cómodo haciendo películas con usted». Milagrosamente, pues, Monsaingeon se va de Toronto con un primer borrador de guion y volverá a esa ciudad para rodar su primer documental, que finalmente montará en París. «Yo salía apenas de mi adolescencia, y él se acercaba a los cuarenta. Mi actividad profesional como músico y realizador estaba en sus comienzos, mientras que él era desde hacía tiempo una leyenda; además yo vivía en Francia, donde él no había puesto nunca los pies […] y con alguna excepción no sentía demasiadas afinidades con la música y el arte francés» (p. 10). La primera parte del documental ?dijo? debía tener una factura más parecida a la de una

película que a la de un documental, «habida cuenta de que no nos interesaba tanto la cruda realidad sino más bien su reconstrucción». La segunda parte ponía en escena una sesión de grabación en la que Gould exhibía sus técnicas. Para recrear esa sesión, Gould y Monsaingeon planificaron hasta el último detalle, hasta el punto de decidir qué nota equivocada debía tocar Gould en la Bourrée de la *Suite inglesa núm. 1* de Bach (Gould no solía fallar ninguna nota, pero tuvo que tocar la misma nota equivocada repetidamente, toma tras toma). «Para compensar, y contrariamente a todo lo que se ha dicho ?añadió Monsaingeon?, nuestros diálogos fueron improvisados y totalmente espontáneos, aunque siguiendo una trama dramática perfectamente definida. Se realizaron varias tomas, cada una con un contenido verbal distinto, confiando en encontrar un medio de unificarlas en la fase de montaje»*The Alchemist*, DVD, IMG Artists, Idéale Audience International, Classic Archive Series, 2002, pp. 21-22..

Aparentemente, el documental (dividido en cuatro partes) estaba dedicado a Gould, pero el verdadero tema «era la relación de la música con los medios de comunicación de masas y con las técnicas de grabación». Monsaingeon no pretendía, por tanto, documentar a un virtuoso del arte pianístico, sino presentar las ideas y métodos de un artista que iban mucho más allá de lo que muchos considerarían «estrictamente musical». Al contrario de muchos expertos y melómanos, Gould estaba convencido de que la intervención de la tecnología en la música la dotaba de una nueva dimensión moral y espiritualIbídem, p. 23.. En aquellos años, el montaje musical aún se consideraba un truco que rayaba en la inmoralidad, porque ?se decía? los artistas no podían tocar en vivo lo que sí era posible hacer en el estudio. Gould le daba la vuelta al argumento y Monsaingeon le ayudaba a dejarlo aún más claro: si la grabación discográfica sirve para hacer mejor música, más perfecta, más profunda, más directa y, además, más accesible al público, ¿qué puede reprochársele moralmente? Si el «resultado *parece* un todo coherente», ¿a quién le importa «si se usa un empalme cada dos segundos, o ninguno durante una hora?»«Música y tecnología» (1974-1975), en *Ensayos Críticos*, trad. de Bernardette Wang, Madrid, Turner, 1989, p. 435. Las metáforas que utilizó Gould para vindicar su evangelio tecnológico fueron a veces muy divertidas: «Si alguien se compra un coche nuevo no importa cuántos obreros de la cadena de montaje participan en su producción». El verdadero moralista, si había alguno, era Gould: el concierto ?declaró en el documental de Monsaingeon? era un espectáculo dirigido a gente demasiado impresionable, cargado de glamur y dramatismo, pero superficial y poco eficaz para obtener buenos resultados no sólo desde un punto de vista estético, sino también desde uno espiritual. Musicalmente, la grabación es útil no porque sirva para disimular errores de ejecución (que, por lo demás, como ya se ha apuntado, Gould casi nunca cometía) o para

solucionar problemas de sonoridad (que, cuando el mensaje musical es bueno, no son tan relevantes), sino porque sirve para *definir* mucho más la obra y ayuda a ajustarla mejor a la idea que el intérprete se ha hecho de ella. Espiritualmente, también tiene su justificación, e incluso sus ventajas: ¿por qué el éxtasis de los oyentes a solas, escuchando un disco en una habitación, tiene que ser menos intenso y profundo que el fervor de una masa de oyentes en una gran sala de conciertos? Quizás un oyente que huye del circo musical es muy parecido a un creyente poco amante de rituales y congregaciones, celebraciones y efusiones emocionales, pero incluso dejando aparte este paralelismo, que el propio Gould insinuó varias veces, el hecho es que, si lo que verdaderamente importa de la música es el resultado y los efectos, entonces las técnicas que Gould utilizaba en el estudio no banalizaban la música, sino al contrario: le otorgaban su verdadero significado e incluso más trascendenciaEn el primer documental con Monsaingeon, Gould admitió que ciertos tipos de música, y en particular la de Bach, se prestaban particularmente bien a esta lógica de producción musical: primero, por su naturaleza contrapuntística y, segundo, porque fueron compuestas para instrumentos que se oían de cerca. Pero también afirmó que otras músicas podrían ser adaptadas con un piano o con ciertos medios tecnológicos para comunicarse de una forma íntima y transparente..

Después de esta experiencia de 1974 con la televisión francesa (ORTF), la amistad entre Monsaingeon y el canadiense creció y se prolongó, aunque no durante muchos años, porque desgraciadamente, en octubre de 1982, Gould «dejó de estar en este mundo, ¿aunque realmente lo había estado alguna vez?», dirá con ironía Monsaingeon. Antes de morir, sin embargo, el paciente francés y el delirante canadiense encontraron la forma de producir nuevas filmaciones. Durante la producción de *L'Alchimiste*, Monsaingeon planeó grabar cinco documentales de una hora con Gould tomando como hilo conductor a Bach. El primero estaría dedicado a las Fantasías y Toccatas, el segundo a las Suites y Sonatas, el tercero a las Fugas, el cuarto a los Conciertos y el quinto a las Variaciones, pero finalmente, entre 1979 y 1981, sólo lograron filmar (con cambios) tres de los episodios titulados *Glenn Gould Plays Bach*, mientras que los dos que implicaban la participación de otros intérpretes nunca llegaron a realizarse.

En los dos primeros capítulos, *The Question of Instrument*, y *An Art of the Fugue*, Gould tocó contrapuntos y fugas de *El arte de la fuga*, la *Partita núm. 4 en Re menor* (según algunos críticos, una de las más grandes interpretaciones de Gould), la *Fantasía cromática en Re menor*, la *Fantasía a tres voces núm. 1 en Do mayor*, dos Fugas y un Preludio y fuga del Libro II de *El clave bien temperado* (el análisis de la *Fuga en mi menor* que intercala es sorprendente, dada la complejidad de la pieza) y una pieza que Gould consideraba como «la más extraordinaria que la mente humana haya concebido jamás», pero que jamás había

tocado con anterioridad: la inconclusa *Fuga a 3 soggetti*, el Contrapunto XIV de *El arte de la fuga*. Tras sopesar cuatro interpretaciones diferentes, Gould optó por una elegíaca e introspectiva. Mientras la tocaba, sobre todo al final, cuando Bach introduce el motivo de cuatro notas basado en las letras de su apellido, se sintió transportado, sumido ?como dice Monsaingeon? en el abandono de un éxtasisKevin Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*, trad. de Eugenia Vázquez Nacarino y Miguel Martínez-Lage, Madrid, Turner, 2007, p. 472. Véase también el texto de Michael Stegemann para la edición publicada por Sony de la película de Monsaingeon. Gould había tocado en recitales algunos contrapuntos (el II, el IV y el VII) y grabado los nueve primeros en 1962 en su debut discográfico como organista, pero problemas en un brazo y ciertas críticas le hicieron demorarse para completar el ciclo. El XI y el XIII los grabó en 1967, pero los que toca con Monsaingeon son el II y el IV. La fuga inacabada no la había tocado antes: «Es lo más difícil a lo que me he enfrentado nunca», le dijo a Monsaingeon muy intimidado. «He conseguido varias versiones: una suena como una pavana, y otra como una giga, muy diferentes en *tempi*, articulación y fraseo […] Me gustaría ofrecerte varias, y podrías decirme cuál elegirías tú». Recuérdese que esta, como otras obras de Bach, no están escritas para un instrumento específico, algo que le encantaba a Gould, porque deja mucho más margen al intérprete.: «No puedo pensar en una música que me pueda emocionar más que esta fuga inacabada […]. Nunca ha habido nada más hermoso en toda la música», declaró el propio Gould. Para el tercer episodio tocó nada menos que las *Variaciones Goldberg*, veintiséis años después de que las grabara para Columbia, una grabación muy distinta a la primera y que también se volvería legendaria, un auténtico testamento musical, sereno pero sobrecogedor (Gould murió a los cincuenta años, muy poco después, en octubre de 1982).

La intensidad de aquel diálogo le producirá mucha más impresión que
las famosas extravagancias de Gould, como vestir en julio con abrigo, bufanda y botas, o dar la mano tocando sólo la punta de los dedos

La diferencia entre esta serie de documentales y los primeros que hizo Monsaingeon con la ORTF es llamativa: pese a su elocuencia y brillantez, sus agudos análisis y sus espléndidas interpretaciones, el Gould maduro manifiesta más y más signos obsesivos: escribe el guion de las conversaciones demasiadas veces, hasta la última coma, pero no los memoriza, sino que los lee en carteles o tarjetones. El resultado es mucho más artificial y rígido que en el pasado y los intentos por «resultar humorístico son demasiado tensos […] al igual que en otras producciones de la última etapa, las obsesiones de Gould empezaban a ser contraproducentes»Kevin Bazzana, *op. cit*., p 772.. Aunque la productora Clasart estaba dispuesta a que Gould dispusiera del tiempo suficiente para grabar diez minutos de música acabada por día, los responsables de la coproductora, la CBC, se desesperan con él (siempre

había utilizado el tiempo de grabación para estudiar la pieza y ensayar, pero esta vez interrumpía en numerosas ocasiones la grabación para escuchar tomas antes de seguir haciendo otras). Como recuerda Kevin Bazzana, además de sus ofuscaciones, el estudio tampoco estaba en buenas condiciones y las distorsiones en pistas de audio, los fallos de grabación y las malas condiciones del suelo no facilitaron precisamente ni la grabación de la música ni la filmación de Monsaingeon. Los tiempos gloriosos de la radio y la televisión quedaban atrás, y los excéntricos y laboriosos métodos de Gould ya no parecían tener cabida en una productora preocupada más por la popularidad que por la genialidad. Pero ahí no acaba todo: durante la interpretación de la Fuga en Mi mayor del Libro II de *El clave bien temperado*, el legendario piano de Gould, el Steinway CD 318 se estropea: el mecanismo aguanta, pero el sonido es demasiado tenue y débil; ha perdido para siempre su riqueza y delicadeza. Finalmente, Monsaingeon y él aceptan que hay que buscar otro piano que sustituya al CD 318 para acabar la grabación, y lo hacen, aunque en la película simulan que Gould toca un solo instrumentoVéanse los detalles en el excelente libro de Katie Hafner, *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, Nueva York, Bloomsbury, 2008, pp. 208 y ss. El famoso CD 318, por cierto, acabó utilizándose para una de las escenas más curiosas de la película de François Girard sobre Glenn Gould, cuando se oye de fondo tocar a Gould la Fuga en Do menor del primer libro de *El clave bien temperado*, mientras la cámara se mete más y más adentro del piano. Durante la filmación estuvo presente el afinador del piano de Gould, que se negó a manipularlo, y que expresó su tristeza por la desaparición del pianista, pero también la firme e inconfundible sensación de la presencia del espíritu de Gould alrededor del piano (p. 229). Por cierto, otro objeto muy asociado a Gould, su gigantesco coche, un Lincoln Continental negro (dentro del cual la música funcionaba como «tapicería electrónica y sonora» (p. 148) también apareció en el cine, en una película de Bruno Monsaingeon, *Hereafter*, pero no el original (que fue vendido al morir), sino un modelo idéntico que consiguió el francés.. Un año después, en la última película que hacen juntos, dedicada a las *Variaciones Goldberg*, Gould ya toca con el sustituto definitivo, un piano Yamaha, en un clima muy distinto y mucho más distendido. Durante la grabación, Gould llega a tocar *Caravan*, de Duke Ellington, para un técnico de sonido y bromea, a veces se echa a reír antes de acabar una toma, y disfruta como loco haciendo trucos durante el rodaje, como falsear tomas para sincronizar la imagen con la grabación (a veces, la posición compleja de las manos que se filma ?y que se *ve*?, por ejemplo la de la Variación núm. 23, no es la misma que la digitación, más fácil, que se graba y que se *oye* más nítida y limpia). Gould quedó encantado con la película de Monsaingeon, que renunciaba completamente a la estética de la filmación de un concierto en la que la cámara «se soldaba al piano». Aunque la película se estrenó en Francia el 2 de enero de 1982, Gould siguió puliendo la grabación mucho después, introduciendo pequeños cambios en frases y adornos. Por tanto, el disco de las segundas *Variaciones Goldberg* de Gould *no* es

la banda sonora de la película. Por otro lado, las películas de Monsaingeon incluían conversaciones muy llamativas entre él y Gould que en realidad sólo eran una pequeña parte de todo el ingente material que Gould había ido acumulando desde 1979 y que luego le serviría para realizar otro tipo de producciones en forma de documentos visuales o escritos (en una conversación personal con Monsaingeon a finales del mes de septiembre, me confesó que prepara una reedición de sus libros con nuevos materiales que sobrepasará las mil páginas). Además de músico y cineasta, Monsaingeon se confirmaba como un experto en otro arte muy complicado, sobre todo si implica a interlocutores maniáticos y obsesivos: el arte de la conversación.

Entre 1985 y 1988, Monsaingeon editó otros dos trabajos documentales sobre GouldEntre 1985 y 1988, *The Glenn Gould Cycle,* veintitrés episodios, veintidós de veinticuatro minutos y uno de cincuenta y dos. En 1988, *Fragments d'un Portrait. Profile of Glenn Gould*, de cincuenta y seis minutos., pero fue en 2006 cuando sorprendió con una película de 106 minutos titulada *Glenn Gould Hereafter*, destinada a un público más amplio, donde recogía testimonios de seguidores y devotos de Gould repartidos por todo el mundo que, unidos a los del propio Gould y a los de Monsaingeon, lograban plantear de forma sencilla, pero muy profunda, un asunto que siempre provoca el espectro de Gould: la capacidad que tienen sus grabaciones para llegar «más allá», es decir, más lejos, hasta cualquier lugar, pero también, hasta otro mundo, no sobrenatural, pero sí un tanto fantasmalNo era, con todo, la primera película que acercaba a un público general al pianista. En 1993, *Thirty Two Shorts Films about Glenn Gould. The Sound of Genius*, de François Girard, ganó cuatro premios de la Academia del Cine y la Televisión Canadiense, incluyendo el de mejor película y director. Gracias a esta película se volvió a hablar de Gould en algunos medios de prensa, entre aficionados a la música y entre escritores deseosos de dar signos de su gran cultura. En 2009, Peter Raymont y Michèle Hozer presentaron en el Festival Internacional de Cine de Toronto otro documental interesantísimo, pero poco conocido, *Genius Within. The Inner Life of Glenn Gould*, que incluye extractos de sus diarios, grabaciones caseras y entrevistas con muchas de las personas que estuvieron cerca de Gould y que nunca habían realizado declaraciones (la edición de 2009 en DVD incluye escenas eliminadas con Lorne Tulk, Kevin Bazzana y otras figuras relacionadas con Gould que no tienen desperdicio).. Los devotos que eligió como personajes fueron seleccionados después de leer cientos de cartas que recibía Monsaingeon, y todos eran muy distintos, de muy diversas edades, clases sociales y nacionalidades, pero tenían algo en común: «Formaban un público con el que Gould no se codeó en vida, pero mantenían una relación *post mortem* extraordinariamente íntima con Gould»Notas de Bruno Monsaingeon para *Hereafter / Au-delà du Temps*, edición en DVD, Idéale Audience International, DVD9DM20, 2005, pp. 4-5. La película *no* se centraba sólo en la música de Bach, así que está vez no se podía atribuir a Bach mismo todo el mérito de las

revelaciones. Al elegir como «personajes» a gente desconocida pero «iniciada» en el mensaje de Gould, Monsaingeon huía de un tipo de documental que suele basarse en testimonios de «grandes personalidades»: estadistas, figuras públicas, científicos, políticos, pintores, escritores, y otros músicos, claro (un caso llamativo ?dicho sea de paso? de alguien que experimentó una especie de «revelación» al oír por primera vez a Bach, pero que analizó su música con mucho realismo y sentido histórico, es el del premio Nobel de Literatura J. M. Coetzee (véase «Qué es un clásico», en *Costas extrañas. Ensayos 1986-1999*, trad. de Pedro Tena, Barcelona, Debate, 2004, pp. 11-29). El populismo de Monsaingeon toma pie en el del propio Gould, que también se valió de personajes medio reales, medio ficticios en sus propios documentales radiofónicos. Las «revelaciones» que le interesan a Monsaingeon presuponen, además, un sentido del humor y del absurdo del que suelen carecer muchos amantes de la música «clásica».. Como el propio Monsaingeon en su día, todos esos oyentes habían experimentado una especie de «revelación» y sus «testimonios» estaban cargados de intensidad. La diferencia entre Monsaingeon y ellos era que estos sólo habían tratado con un espectro, mientras que el francés tuvo la suerte de tratar con Gould en persona.

Disponemos ya en español de algunos libros relacionados con Glenn Gould: buena parte de sus escritos, una selección de sus cartas, algunas conversaciones y una biografía han sido publicados por Turner y Global RhythmLa editorial Turner tuvo el enorme mérito de publicar nada menos que en 1989 los *Escritos críticos* de Glenn Gould, una traducción (mejorable si se corrigieran bastantes errores técnicos) del maravilloso *The Glenn Gould Reader*, editado y presentado por Tim Page en 1984. Turner también tuvo el acierto de publicar en 2007 (con una traducción mejor acabada) la biografía de Kevin Bazzana sobre Gould, *Wondrous Strange*, publicada en 2003. Siete años después, en 2010, Global Rhythm editó la selección de cartas de Gould que se habían publicado en 1995, así como las interesantísimas conversaciones con Jonathan Cott.. Acantilado nos ofrece ahora una estupenda traducción (hecha por un reputado compositor y brillante crítico, Jorge Fernández Guerra) de uno de los libros que Bruno Monsaingeon editó sobre Gould entre 1983 y 1986. Tiene dos partes. La primera recoge entrevistas realizadas entre 1959 y 1980 dedicadas a temas musicales y biográficos, asuntos técnicos y existenciales. La segunda es una imaginaria conferencia de prensa de Gould con diez periodistas, un montaje realizado por Monsaingeon dedicado a cuatro temas: compositores, interpretación, conciertos y grabación.

No, no soy en absoluto un excéntrico no es el primer libro que Monsaingeon editó sobre Gould en la década de los ochenta. Poco antes había compilado distintos materiales en otros dos volúmenes, *Le Dernier puritain* (1983) y *Contrepoint à la ligne* (1985)En 1980 también publicó *Mademoiselle. Imaginary conversations with Nadia Boulanger*. En 1988, después del

ciclo de tres libros sobre Gould, publicó documentos relacionados con otro pianista al que siguió de cerca, Sviatoslav Richter: *Richter. Writings and Conversations*. También editó material sobre Yehudi Menuhin en 2000, y en 2013 un extenso libreto de 204 páginas para la reedición de sus documentales sobre el barítono Dietrich Fischer-Dieskau.. Los tres libros ?dirá? podrían considerarse trabajos de «evangelización» (*No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 24)Años después publicó también *Glenn Gould. Chronicle of a Crisis*, seguido de *Concert Correspondence* (2002) y, diez años después, *Chemins de traverse. Glenn Gould* (2012)., palabras que hay que tomar no sin cierta ironía. En el prólogo de 2013 que incluye esta edición, el francés que logró convivir con ese excéntrico que no se sentía nada excéntrico, afirma claramente: «El mayor peligro para aquel que intenta expresar sus ideas más serias con humor es el de no ser creído» (p. 27). No se puede decir mejor. Si uno se toma verdaderamente en serio a Gould, entonces hay que estar dispuesto a creerle cuando parece bromear, tanto en temas musicales como en espirituales. La música clásica ha desempeñado muchas veces el papel que antaño tenía la religión (con frecuencia los melómanos actúan con más celo que feligreses y beatos). El humor de Gould puede resultar por eso tan provocador para el mundo de la música como los delirios de un místico para la Iglesia. Después de todo ?lo dijo la antropóloga Mary Douglas?, un gran bromista es una especie de «místico menor». Pero quizá no haga falta ponernos tan trascendentes. Søren Kierkegaard decía que el humor es la antesala de la fe, pero también puede ser la sala de espera de la locura. Gould usó el humor como un mecanismo comunicativo, que no siempre le funcionó, y a veces bromeó porque quizá no podía hacer otra cosa. Su humor pudo ser otra manifestación más de sus obsesiones compulsivas, y no exactamente una liberación. El humor, no hace falta recordarlo, no siempre es relajante ni exactamente gozoso.

Muchas opiniones que se han vertido sobre Gould se han apoyado muy poco en sus profusos escritos o en los numerosos documentos editados por sus colaboradores, críticos y estudiosos. Si algunos curiosos hubieran leído este «evangelio» de Bruno Monsaingeon antes de opinar, quizás no se habrían dejado llevar por tantos clichés y tópicos, porque además de revelar muchas facetas de la vida y de la personalidad de Gould, logra compendiar de una forma distraída y accesible buena parte de sus ideas a lo largo de los años, ideas que van mucho más allá de lo musical y que pueden resultar de interés a cualquier persona preocupada por los canales y destinos de la comunicación humanaHay quienes se han interesado por Gould después de leer la novela de Thomas Bernhard, *El malogrado*, aunque a tenor de lo que a veces dicen sobre ella (y sobre Gould) se diría que la han leído un poco apresuradamente. Alessandro Baricco, tan conocido por sus opiniones sobre la música (*El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*, trad. de Romana Baena Bradaschia, Madrid, Siruela, 1999), escribió sobre Gould después de haber visto la película de François Girard (véase «Glenn Gould entre las estrellas», *Barnum.*

Crónicas del gran show musical, trad. de Romana Baena Bradaschia, Barcelona, Nortesur, 2011, pp. 80-83), pero su crónica, aunque graciosa, resulta insulsa y sólo revela un dato obvio: que Gould no era realmente lo que se entiende por un «pianista». Recientemente, Don DeLillo también ha vuelto a mencionar a Gould y la película de Girard en un texto salpicado de ideas y deslavazado: *Contrapunto. Tres películas, un libro y una vieja fotografía* (trad. de Ramón Buenaventura, Barcelona, Seix Barral, 2007). Dejando a un lado las menciones que hace a *El malogrado*, de Thomas Bernhard, y de otros elementos de este pequeño y confuso contrapunto literario, las comparaciones que establece entre Gould y Thelonious Monk saben a muy poco si se tienen en cuenta detalles relacionados con sus personalidades, como, por ejemplo, el comportamiento de ambos en los estudios de grabación: Monk se ponía a tocar nada más llegar al estudio *antes* de que los ingenieros de sonido estuvieran listos y grabando, y se largaba del estudio sin más, dejando a todo el mundo desconcertado. Gould, en cambio, hacía todas las comprobaciones técnicas posibles *antes* de ponerse a tocar para que quedara grabada la primera toma, pues, aunque siempre acababa realizando muchas tomas, no descartaba la posibilidad de que la primera pudiera ser la mejor. Las conexiones que plantea DeLillo son a veces superficiales.

Puestos a contraponer a Gould y el jazz, DeLillo, que tanto alardea de conocer el segundo nombre de Monk, debería haber sacado a relucir otros datos sumamente reveladores: pese a que Gould nunca asistió a un concierto de jazz, y se consideraba un desastre tocándolo, sintió curiosidad por el *bebop* y Charlie Parker cuando era un chaval, pero luego perdió el interés. Mencionó en ocasiones a Oscar Peterson y al Modern Jazz Quartet (a los que, por tanto, debió oír) y alabó, aunque de pasada, a Lennie Tristano, y a Bill Evans, con el cual tuvo algo de relación. Según cuenta Kevin Bazzana (*Vida y arte de Glenn Gould*, pp. 103 y 536-537), Evans y Gould se trataron amistosamente y conversaron por teléfono desde que en 1970 los presentara (por teléfono) el escritor y músico de jazz Gene Lees, quien, además, invitó a los dos a escribir reseñas de sus respectivos discos en *High Fidelity* (Gould aceptó, pero Evans se echó atrás). Gould llamaba a Evans «el Scriabin del jazz» y, según algunos de sus biógrafos, parece ser que Evans grabó en 1963 *Conversations with Myself* (uno de los discos más contrapuntísticos en la historia del jazz) con el mismísimo Steinway de Gould. Sobre la relación de las técnicas de grabación de Gould con las de Evans, véase también mi «La idea de diálogo. A vueltas con Glenn Gould», en Luis Gago (ed.), *Diálogos*, Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España, 2012..

Hay cuatro asuntos que este libro deja más claros, y que merece la pena analizar. El primero tiene que ver, de nuevo, con la relación entre estética y teología. El hecho de que Gould se describiera como un anacrónico puritano es fundamental para entender no sólo sus ataques a la idea del arte por el arte, sino también su defensa del músico como un tipo de místico

menorSobre este punto ya hablé en «Glenn Gould. Una broma musical».. Que Gould criticara el arte voluptuoso, romántico y sensual podría explicarlo su educación y su carácter. Más de una vez recordó el celo puritano de la Canadá rural de su abuela, para el cual un artista sólo puede ser dos cosas: o un depravado moral, o un portavoz de trascendencia, alguien que gracias a resistir la tentación y «a una transfiguración espiritual extremadamente rara» convierte el arte en «un instrumento de salvación» y a sí mismo en un «misionero» (p. 166)Estas secciones del libro de Monsaingeon son una excelente remezcla de los argumentos de Gould contenidos en un escrito de 1966 sobre Yehudi Menuhin (*Escritos críticos*, pp. 365-370).. En más de una ocasión Gould se describirá a sí mismo como un misionero (p. 187) y afirmará sin rodeos que la estética siempre acaba mezclándose con la teología (p. 196). En una entrevista de 1980 por teléfono con Elyse Mach que fue incluida en *Great Pianists Speak for Themselves*, y que reproduce Monsaingeon, Gould desvela algunas claves de su vida sin la menor excentricidad:

> Recibí una educación protestante en la Iglesia presbiteriana. Dejé de frecuentar la iglesia hacia los dieciocho años, pero toda mi vida he tenido la sensación de que existe efectivamente un más allá; la transformación del espíritu es algo que hay que tener en cuenta y debemos esforzarnos por conducir la existencia pensando en esa posibilidad. Por eso aborrezco todas las filosofías del aquí y del ahora. Por otro lado, no poseo ninguna imagen objetiva con la que construir mi imagen del más allá, y reconozco que es muy tentador formular una teoría reconfortante de la vida eterna que nos permita reconciliarnos con la ineluctabilidad de la muerte. Me gustaría pensar que no utilizo esas ideas como un medio deliberado para tranquilizarme. Hay algo que me parece intuitivamente verdadero, y nunca he tenido la necesidad de hacer esfuerzos para convencerme de la probabilidad de una vida en el más allá. Simplemente, es algo que me parece mucho más plausible que la nada o el olvido (p. 133).

Es obvio, pues, que la aversión que sentía Gould por el «aquí y el ahora» tenía una dimensión cultural y espiritual que explica su rechazo de ciertas formas de hedonismo y de ciertos tipos de músicaEl hecho de que Gould fuera antihedonista en el terreno espiritual y estético no significa que él mismo fuera un ser anhedónico y gélido. Algunos intérpretes confunden estos dos órdenes, el intelectual y el emocional, pero no son lo mismo. Una cosa es que no le gustara la música apasionada, emocional y sensual (Verdi, Puccini, Debussy) y otra que, a su manera, no fuera una persona muy romántica (p. 88).. Por supuesto que esa huida del presente, del instante, también la explican otras dimensiones de su personalidad, que será más o menos excéntrica, pero, en cualquier caso, una personalidad que surgió y se desarrolló en un contexto cultural y educativo muy concreto que a veces se olvida. Lo interesante es entender cómo Gould tradujo ese tipo de espiritualidad a una estética, y no sólo cómo influyó

en ella su carácter personal (más o menos excéntrico)Las fantasías de Gould sobre «el Norte» tienen una base geográfica y toman a Canadá como punto de partida, pero van mucho más allá, y tratan de definir una dimensión existencial más que un espacio físico. En *No, no soy en absoluto un excéntrico* afirma: «La mayor parte de las personas que he conocido y que vivían en el Norte parecían haberse vuelto filósofos, aunque fuera de una manera desorganizada. De estas personas, ninguna había nacido en el Norte; habían elegido vivir allí por una u otra razón, esa elección terminaba transformando su vida […]. Creo que lo mismo podría decirse de cualquiera que decida vivir aislado, aunque sea en el corazón de Nueva York. No creo que el factor de la latitud sea esencial. Para mí, el Norte es una simple metáfora, pero la latitud no es lo que convierte a las personas en filósofos. El proceso de purificación […] se podría haber desencadenado si hubieran decidido encerrarse en su habitación […] de lo que hablo es de una pura "idea" del Norte» (p. 147).. Aunque dejar de dar conciertos calmara las ansiedades de Gould, existirían muchas razones más allá de las personales para criticar el mundo del concierto y adoptar una postura ante la grabación muy distinta a la que mantenía la música clásicaHay un momento del documental con Monsaingeon que se transcribe en el libro y en el que Gould admitió que, aunque fugarse y encerrarse en los estudios calmó su ansiedad, eso no le justificaba para sostener que la grabación era superior al concierto, sino que sólo era un *medio* para calmar el malestar que le producía la música en vivo. Pero lo cierto es que a veces afirmó justamente eso: que la grabación era el futuro y que el concierto era algo arcaico, así que acabó admitiendo –entre risas, eso sí– que su estética musical era una racionalización *a posteriori* para justificar su modo de sentir y las peculiaridades de su carácter: «Por suerte he terminado elaborando una estética que ha dado un fundamento lógico a lo que quería hacer» (p. 193). Hay manifestaciones de Gould sobre su predilección por los estudios de grabación que también tienen que ver con su personalidad y que no deberían pasarse por alto. En la conversación con Elyse Mach afirma: «Me resulta imposible separar el estudio de grabación de mi vida personal. El estudio de grabación y la especie de seguridad uterina que me brinda es parte integrante de mi vida. Imagino que todo esto forma parte de mi sueño de llevar lo más lejos posible una existencia secreta, como Howard Hughes. Creo que soy alguien muy celoso de mi privacidad» (p. 130).. Buena parte de los intérpretes y el público viven en la idea del carácter sagrado de ciertos instantes y experiencias irreproducibles: «Es una idea encantadora, pero ilusoria ?dirá Gould?. La vida no es tan simple, ni la música, gracias a Dios» (p. 205). «Me parece importante acabar con el mito del virtuoso […] que se traga sonatas enteras de un bocado […] que rechaza aprovecharse de las opciones abiertas por la posproducción y que por ello se le considera alguien […] honesto e íntegro», y «en el caso de que cometa errores, se le excuse porque revelan la fragilidad tan humana de su naturaleza. Me exaspera que tan a menudo se confunda el hecho de ser capaz de tocar una obra ?o de querer hacerlo? de la primera a la última nota con la idea de la integridad musical» (p. 201)En *Escritos críticos* lo

decía aún más claro: lo que hace que el mundo de la música desconfíe tanto del montaje que «divide los elementos de un problema» es la «fe casi mística en la omnipotencia del momento iluminado, en el reto superado con honor», así como la creencia *inhumana* de que el individuo sin ayuda de ningún suplemento es el mejor defensor de sí mismo: «Música y tecnología» (1974-1975), *Escritos críticos*, p. 435..

Lo llamativo no es simplemente que Gould atacara la mística del concierto, sino que concibiera la grabación como una vía mística alternativa, más ascética, más pura e intensa. Gould alude en muchas ocasiones a intérpretes musicales con un aura especial, pero el caso paradigmático de músico elevado no era Albert Schweitzer, o Pablo Casals, sino Yehudi Menuhin. En los tres casos ?decía Gould? la música consigue inducir «lo que los teólogos llamarían un "salto de fe" que conduce hasta una dimensión muy superior» (pp. 164-165). Con todo, el caso de Menuhin era para Gould especial, pues ?decía? «emana de él […] algo místico e incluso extramusical que no engaña […] parece poseer las cualidades que confirman la definición puritana del artista como portavoz […] sospecho que [él mismo] no estaría de acuerdo, que se inclinaría a describir su papel de un modo más modesto y, al mismo tiempo, más liberal»Cuando Gould habla de modelo musical «liberal» se refiere a un sistema donde el intérprete no actúa como un portavoz *anónimo* de un mensaje, sino como una individualidad carismática y antagónica (*No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 166. Véase también completo «Yehudi Menuhin», en *Escritos críticos*, pp. 365-369)..

El humor de Gould puede resultar tan provocador para
el mundo de la música como los delirios de un místico para la Iglesia

Aceptara o no este juicio sobre su valor espiritual, lo que Menuhin no compartía en absoluto era el principal artículo del evangelio de Gould: que el concierto está muerto y que sólo la grabación puede servir a una música que verdaderamente aspire al más alláSobre «la mística según la cual en el concierto se produce algo mágico que habría que preservar en disco», o la grabación como testimonio de un acontecimiento singular, véase *No, no soy en absoluto un excéntrico*. pp. 198 y 190.. Cuando Menuhin graba con Gould la *Fantasía op. 47* de Schönberg y otras obras de Bach y Beethoven (pp. 94-100), el legendario violinista casi llega a la desesperación tratando de convencer a Gould de que la grabación nunca podrá sustituir la experiencia del vivo y el directo. La conversación parecía versar sobre un tema estrictamente musical, pero en realidad Gould estaba tratando de defender su espiritualidad más reservada frente a la espiritualidad espectacular. Independientemente de que Gould fuera un hombre raro y poco amigo de la vida pública, su argumento frente a Menuhin ?de nuevo? *no* respondía únicamente a motivaciones u obsesiones personales. El libro de Monsaingeon reedita parte de ese encendido debate en el que Menuhin llegó a comparar los conciertos con el ascenso a grandes cumbres y la grabación con un simple documental sobre

ese ascenso. En la conversación filmada, la respuesta de Gould fue irónica: si la gente dejara de subir a las montañas ?dijo?, habría menos accidentes, así que los documentales podrían ser una buena forma de evitar más heridosLa conversación filmada está incluida en *Hereafter*, y no tiene desperdicio. Yehudi Menuhin empieza preguntando a Gould si está seguro de que puede escucharse música en casa con la misma devoción y concentración que en una sala de conciertos (por ejemplo, mientras a uno le interrumpe el teléfono o está pendiente de lo que tiene en el fuego). Luego recuerda a Gould la existencia de músicas pensadas para crear una experiencia común, una comunión de feligreses, como *La Pasión según San Mateo* de Bach. A todo eso Gould contesta: «No hay mayor comunión de espíritu que la que se produce con el tipo que maneja su modesto tocadiscos en casa». Menuhin admite que el disco abre nuevas posibilidades, pero que no invalida el concierto, que siempre seguirá siendo el referente «respecto al cual se debe juzgar el resto». Gould afirma lo contrario: el nuevo referente es el disco. Ante semejante terquedad, Menuhin prueba con un símil y le dice: «¿Qué pasaría si nadie escalara montañas nunca más y nos contentáramos con ver documentales sobre el tema?», a lo que Gould contesta sin dudar: «No habría montañeros, y sería algo bueno, porque habría menos víctimas». Menuhin contesta: «¿Y por qué cree que hay víctimas de accidentes en carreteras?» «Si tuviera una tecnología para evitarlas –contesta Gould? la usaría». Menuhin acusó a Gould de idealizar la escucha a solas, con algo de razón. Gould *sólo* pensaba en un oyente ideal que fuera *sólo oídos*, cuando, en realidad, el disco fomenta la escucha *distraída*. Por otro lado, Menuhin idealizaba al oyente de conciertos que, lejos de lo que él pensaba, no respeta casi nunca el mandamiento de la *concentración*, que está mucho más pendiente del lado social que del musical, y que parece entregado a un solo momento del concierto: el aplauso enardecido que tanto odiaba Gould. En muchas ocasiones Gould no era tan excéntrico como Menuhin lo pintaba: por ejemplo, cuando dijo que, incluso actuando en vivo, se dirigía a un colectivo «compuesto por individuos» y que, por tanto, no le «interesaban las reacciones colectivas» (*No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 70).

Es curioso que en las conversaciones casi nunca se tuviera en cuenta una forma de escucha, la de un disco en compañía de otras personas, la audición de una pequeña cofradía de amigos, por ejemplo. Gould sí fantaseó con la idea de que a los sesenta años daría conciertos en su casa para un grupo reducido de público que tendría prohibido aplaudir y reaccionar (ibídem, p. 69).. La respuesta en el montaje de Monsaingeon es parecida: ¿seguro que hay *necesidad* de escalar esas cumbres? O con sus propias palabras:

> El síndrome de «Subamos a la cima del Everest por la simple razón de que existe» me deja frío (fíjese, acabo de hacer un juego de palabras sin querer). No tiene sentido realizar algo difícil con el único fin de probar que es realizable. ¿Por qué subir

> montañas, descender esquiando, hacer caída libre o carreras de automóviles si esto no responde a una necesidad manifiesta? Soy refractario por completo a la idea de que la dificultad en sí es algo honorable y bueno. La idea de acercar la música mediante el concierto con el pretexto de que es la verdadera manera de experimentar la música (agotadora para el intérprete) es completamente errónea…. Saber si, en una ocasión particular, el intérprete va a realizar la ascensión al Everest musical ha dejado de tener importancia (p. 196)Aunque se dispusiera de muchos medios tecnológicos para subir a las montañas de forma segura (es decir, medios para dar conciertos sin ansiedad y sin presiones), Gould seguiría manteniendo sus críticas, porque, para él, el fin último de la grabación no era simplemente evitar riesgos, sino obtener mejores productos musicales que no se obtienen con el directo. Muchos músicos de hoy día –todo sea dicho– hacen directo porque, en realidad, ya no es un directo como el que conocía Gould, sino un directo asistido por una tecnología que evita riesgos y muchas cosas más, pero que a veces sólo es utilizada para eso y nada más. La electrónica en vivo seguro que habría interesado a Gould, ya que permite disponer de un margen enorme de control en la producción sonora, pero incluso esta nueva forma de directo, mucho más creativa y sofisticada, quizás le habría interesado menos que las infinitas posibilidades que se abrieron al cabo de los años en el mundo de la remezcla, el montaje y la posproducción..

La grabación, sin embargo, servía justamente para evitar un sufrimiento innecesario en el intérprete, pues si de lo que se trata es de hacer buena música y de llevarla hasta el oyente, la tecnología puede servir eficazmente a ambos fines: permite al intérprete disponer del tiempo y la libertad necesarios «para preparar su concepción de una obra y perfeccionar lo que tiene que decir sin preocuparse por trivialidades como el miedo escénico o una posible falsa nota». Si una interpretación «no dice nada especial respecto a la arquitectura de la obra objeto de la grabación, más vale dejarlo correr» (p. 156). En segundo lugar, el disco grabado acerca la música hasta el oyente mejor que ningún otro medio. La música grabada no produce «el mismo tipo de excitación visceral que los espectadores van a buscar en la sala de conciertos. La música grabada debería intentar crear una relación *personalizada* entre el intérprete y el oyente» (p. 197, énfasis del propio Gould). «No esforzarse en aprovechar cualquier aparato tecnológico para crear una atmósfera de contemplación, ¡es algo inmoral!» (p. 196)«La música grabada debería tener en realidad un efecto análogo al de un tranquilizante; no debería producir el mismo tipo de excitación visceral que los espectadores […] van a buscar a la sala de conciertos» (*No, no soy en absoluto un excéntrico*, p. 197). «Me gustaría creer que existe […] una especie de paz otoñal en lo que hago, de manera que buena parte de la música se convierta en una experiencia tranquilizadora» (ibídem, p. 213)..

Un segundo asunto que este montaje de material editado por Monsaingeon ayuda a aclarar es la concepción que Gould tenía del papel del pianista en la era de la reproducción fonográfica. «A partir de ahora ?dirá? el intérprete debe *recomponer* la música propiamente hablando, o buscarse otro oficio» (p. 156)En otras ocasiones hablará directamente del «intérprete de grabación» (ibídem, p. 201). Este tipo de intérprete –dirá– es el que tiene en la cabeza una «totalidad» y, por tanto, no se somete a una secuencia lineal, sino que puede parar y retroceder a voluntad. Otras veces lo llamará «hombre de laboratorio» (ibídem, p. 158).. Eso significaba, entre otras cosas, que el papel del pianista en el estudio de grabación sería muy diferente del que desempeñó en el pasado. El método tradicional ?dice Gould? consistía en emplear la mayor parte del tiempo que se pasa en el estudio sentado al piano, tocar de un tirón dos o tres veces una pieza y elegir la mejor toma, encomendándose al buen hacer del ingeniero de grabación y del productor musical de la compañía (pp. 205- 206). Gould hacía algo muy distinto. Durante algunos años conseguía obtener seis o siete minutos de grabación por una hora de trabajo en el estudio, pero cada vez fue volviéndose más minucioso y exigente, y en una hora no llegaba a grabar más de dos minutos (Gould era mucho más rápido cuando tocaba en su sala de música, un 25% más rápido. Mientras que en los estudios de grabación de Toronto y Nueva York era más expansivo; p. 208). A veces estaba ocho horas seguidas en el estudio para obtener menos de treinta minutos de grabación, pero de esas ocho horas sólo estaba una tocando al piano (p. 206). Lo sorprendente, pues, no es que Gould pasara muchas horas en el estudio, sino que no las empleara principalmente en tocar y que cuando finalmente tocaba no repetía tomas porque se equivocara (como dice claramente, «sé que no habrá notas equivocadas en la toma principal, ya que me he asegurado plenamente de ello», p. 207). Gould, por tanto, no hacía tantas tomas como se piensa, aunque sí se pensaba un montón cómo montar todas las que hacía.

Al principio de la entrevista con John McClure de 1968 (en la que dejó claras muchas de las ideas que desarrollaría en años posteriores) pronunció una frase que le hizo reír a él mismo, pero que resume de forma pomposa y muy acertada su mentalidad y su método: «I resent the one-timeness, the non take-twoness experience» (algo así como «Me desagrada la experiencia de la irrepetibilidad, la inexistencia de una segunda oportunidad»)Además de hacer empalmes de tomas de la misma sesión, Gould podía hacer dos tomas separadas por tres años extraídas de dos pianos diferentes, con distintas sonoridades, y luego simular con un ecualizador que eran el mismo piano. Gould también hizo experimentos no sólo con el montaje de tomas, sino con los instrumentos utilizados para la toma, esto es, los micrófonos. En el famoso disco dedicado a Scriabin, mezcló *perspectivas* «utilizando ocho pistas con

cuatro micrófonos colocados según planos diferentes» (p. 111) En *No, no soy en absoluto un excéntrico* pueden encontrarse alusiones a todos estos temas, pero merece la pena complementar esos datos con los que aporta en tres de sus ensayos: «Las perspectivas de la grabación», «Música y tecnología» y «La hierba es siempre más verde en los descartes: un experimento de escucha» (*Escritos críticos*, pp. 405-435). Durante el montaje de documentales, a Gould se le fue un poco la cabeza: utilizar la toma 6 para abrir y cerrar una fuga insertando entre medias la toma 8 en una grabación musical no es una locura, pero editar 143 veces, casi una por segundo, una intervención de 2 minutos y 43 segundos para un documental sobre Richard Strauss raya en el delirio.. Sin embargo, que Gould rechazara los dogmas musicales contra «la segunda toma», que repitiera fragmentos muchas veces y que insertara numerosos empalmes, no significa que nunca grabara movimientos completos, o que detestara las primeras tomas: «Utilizo el montaje de forma muy moderada, muchos de mis discos están constituidos por movimientos enteros grabados de un tirón», y añade inmediatamente:

> Pero […] el montaje no me produce ningún reparo. No veo nada malo en montar un fragmento a partir de doscientos empalmes. Me indigna que se hable de fraude a propósito de una interpretación ideal que se ha montado por medios mecánicos. Si se llega a una interpretación ideal a través de la ilusión y las manipulaciones, me quito el sombrero ante los artesanos. La idea del momento auténtico […] que está por encima de todo me parece absurda (p. 82).

Bruno Monsaingeon no sólo ayuda a aclarar este punto, sino otro muy importante, a saber: que, para Gould, el secreto de la grabación reside en el manejo del «tiempo que se interpone entre el hoy, el ayer y el mañana», es decir, entre el hecho físico de tocar el piano en el estudio, la concepción inicial que se tenía antes de llegar al estudio y la «conformación definitiva» que se deja grabada después de abandonar el estudio. Antes de meterse en el estudio, desde luego, Gould siempre había leído previamente la partitura y podía haber «tocado» la pieza mentalmente, pero lo que no hacía era «determinar en detalle el carácter de la obra» de antemano. «No tengo nada fijado cuando llego al estudio», dice claramente (pp. 207–208). En alguna ocasión –dice también? «me senté al piano, el director artístico dijo "primera toma" y de ahí salió una primera toma que fue la toma final y única», pero lo más habitual era «encontrar un camino gradualmente […] no estudio al piano antes de llegar a grabar, y eso forma parte del secreto: ¡cuando llevo unas diecisiete tomas, comienzo a tocar más o menos bien! Es broma, aunque no tanto como parece» (pp. 207-208). Para darle forma a su idea de la obra, pues, el intérprete *à la* Gould necesitaría transformarse como él mismo dice, en un cangrejo: debería proceder al revés y saber comenzar en medio de un compás, o en medio de un movimiento, o lograr meterse instantáneamente en la partitura (p. 198). Este

tipo de interprete ?llega a decir Gould? sería el equivalente a un actor de teatro que pudiera decir «*To be or not to be*» de manera inspirada y coherente, *sin* necesidad de releer los dos primeros actos de *Hamlet* (p. 201)Compárense estos argumentos con los que da en *Escritos críticos* (p. 439), donde establece correlaciones con otras técnicas cinematográficas.. ¿Hay actores que trabajen así? Sí, algunos actores de cine. ¿Proponía entonces Gould aplicar a la música técnicas y hábitos cinematográficos? AbsolutamenteEl pianista ?dejará claro muchas veces? podría desempeñar el papel de editor y director de una película: «Intento utilizar el estudio de la misma forma en que un cineasta utiliza la sala de proyección. Para hablar en términos de cine, digamos que exijo ver todo el "copión" después del rodaje» (p. 206). La idea de la ejecución seguida de una pieza de la primera a la última nota sería tan absurda como «pedirle a un cineasta que filmara la totalidad de *Antonio y Cleopatra* en un solo plano» (p. 198). Gould no sólo comparó su idea del montaje musical con el cinematográfico, sino que también comparó distintos usos del micrófono con distintos «planos» y «perspectivas» visuales. Gould también se valió del lenguaje cinematográfico para describir sus técnicas radiofónicas, sobre todo cuando usaba el estéreo, sin fundidos, pero con muchos cortes secos. Sobre esto véase mi «La idea de diálogo. A vueltas con Glenn Gould», donde resumo otros argumentos de Gould incluidos en sus escritos..

Con todo, la revelación más llamativa del Evangelio de Gould según Monsaingeon es que, lejos de lo que pudiera pensarse, en realidad, Gould hubiera preferido *no* hacer tantas tomas por una razón sorprendente: no le gustaba tocar el piano, entiéndase, «creía que el piano no se toca con los dedos, sino con el cerebro» (p. 267). Hubo ocasiones, por lo visto, en las que Gould «se abstuvo de todo contacto con el piano durante al menos cuarenta y ocho horas antes» de la sesión de grabación. Su puritanismo era delirante: el contacto con el piano podía pervertir la *idea* que quería tener de una pieza, pero, ¿cómo podía darle forma sin entrar en contacto con el piano? La primera toma ?dirá para sorpresa de todos? podría ser la mejor, «ya que la imagen mental es más pura, está menos sujeta a las contradicciones de la realidad de un instrumento», sobre todo de uno mal preparado, pero, en ocasiones, hasta de uno debidamente ajustado. Eso explica también que Gould nunca tocara el piano *antes* de que todos los ingenieros y sus equipos estuvieran debidamente preparados y enchufados, y el productor musical anunciase claramente «primera toma» (p. 266). Después de todo, Gould se engañaba un poco a sí mismo y ¿cuántas primeras tomas dio por buenas en toda su vida? Quizás habría sufrido y repetido menos si no se hubiera dejado llevar por los extremos. En música, como en otros ámbitos, es posible que no todo sea cuestión de una sola toma o muchas segundas tomas. ¿Seguro que veintitantas o treinta tomas le colocan a uno más cerca de la *idea* que tiene de la obra?

El narcisismo de Gould, además, tiene una ventaja sobre el egotismo

de otros músicos: raya en la chifladura y resulta muy humano

Un tercer asunto que el *collage* de Monsaingeon logra plantear con sencillez es la libertad que promete el evangelio tecnológico de Gould no sólo al intérprete, sino al oyente. En el documental de la ORTF y en los fragmentos que Monsaingeon incluye en el libro, queda claro que en Gould se combinaban dos impulsos estéticos: uno autocrático y otro democrático. El primero lo ponen de manifiesto no sus excentricidades, sino sus obsesiones por controlar todo el proceso de producción y posproducción de un producto musical; como le dijo Monsaingeon con cierta ironía, lo único que le quedaría por hacer es meter los discos en sus fundas (p. 207). Si semejante obsesión por controlar todo era un síntoma de ciertos trastornos o un método coherente y eficaz para obtener ciertos fines estéticos constituye, de nuevo, un debate menos interesante de lo que pareceSe ha especulado con lo que Gould hubiera hecho de haber conocido las tecnologías sonoras posteriores, pero se piensa menos en qué canales comerciales podría haber utilizado. Si Gould hubiera vivido lo suficiente quizás habría creado su propia red de distribución, sin intermediarios, recurriendo sobre todo a la venta a distancia. En una conversación con Bruno Monsaingeon le planteé qué habría hecho Gould a través de Internet y su respuesta no fue precisa, lo cual es comprensible. Lo que sí está claro –me dijo– es que Gould habría detestado el tipo de escritura que ha generado el correo electrónico. Tampoco creo que le agradaran las teleconferencias en directo, como las de Skype, aunque seguro que utilizaría muchos canales de Internet para exhibir sus propios vídeos: editados por él, claro.. Es más interesante, quizá, preguntarse si Gould fue más autocrático que otros músicos, y si sus ansias de control eran en realidad mucho menos violentas que los delirios de grandeza y abusos de poder de otros músicos. El narcisismo de Gould, además, tiene una ventaja sobre el egotismo de otros músicos: raya en la chifladura y resulta muy humano. Que Gould se sirviera de la parodia en sus programas de televisión y adoptara distintas personalidades tampoco es algo muy propio de un músico memorable, sino más bien de un artista de laboratorio o de un profesor de música loco. Con todo, el propio Gould intentó compensar su autocrática lógica de producción y posproducción valiéndose también de la tecnología. La obra de arte ?vino a decir? en realidad no existe como algo acabado:

> La grabación es evidentemente autocrática en el sentido de que, cuando el producto final sale del estudio, ha sido, si se puede decir así, encajado, montado por mí mismo y orientado por mi humor del momento, lo que quiere decir que la semana siguiente no sería forzosamente montado de la misma manera. Cuando la grabación se difunde por el mundo lleva el sello de una concepción que me pertenece por completo. Sin embargo, si pensamos en el hecho de que, una vez ha salido del estudio, no será escuchada de la forma en que yo mismo la escucho, advertimos que adquiere un

> carácter democrático […]. En cuanto he dejado el estudio, espero […] que nadie vaya a escuchar la grabación con la impresión de que he querido imponer la concepción personal intocable (p. 202).

Pero, ¿por qué una vez salida del estudio la música no sería escuchada en la misma forma en la que la escuchaba él? Alguien diría que porque cada oyente tiene un oído diferente, pero eso sería una respuesta que presupone demasiada pasividad en el oyente. Más bien sería diferente porque, como hacía el propio Gould, el oyente podía modificar la música grabada que escuchaba mediante su aparato reproductor. Gould escuchaba sus propios discos con frecuencias altas que daban más refinamiento al sonido, pero que no se admitían en los estudios de grabación. De igual modo, si los oyentes dispusieran de los aparatos adecuados, podrían modificar no sólo frecuencias: también podrían alterar los *tempi* sin modificar la altura (p. 204), imprimiendo a la obra un carácter distinto, más rápido y alegre, por ejemplo. El sueño tecnológico de Gould de un «oyente participativo» no se quedaba ahí: dado que a veces realizaba tantas tomas ?afirmó?, alguna tecnología futura permitiría al oyente hacer sus propias recomposiciones. Sus discos tenían, evidentemente, «algunas características que es imposible modificar, ya que no dispongo aún de la tecnología indispensable para poder decirle al oyente: "Aquí tiene las dieciséis tomas que he grabado: cójalas tal cual y acóplelas como le parezca". Esto sería lo ideal. Suponer que el propio oyente tiene una mínima idea de lo que desea» (p. 203). Visto retrospectivamente, el sueño de Gould se ha hecho realidad, pero ha tenido efectos muy contrarios a los deseadosEn uno de sus escritos sobre las grabaciones, Gould describió un modo de producción en el que no sólo los intérpretes se volvían editores y compositores, sino en el que «el falsificador, el fabricante desconocido de bienes no autentificados, es un símbolo de la era electrónica […]. Cuando se rindan honores al falsificador por su arte y se le deje de insultar por su codicia, las artes se habrán convertido en una parte verdaderamente integrante de nuestra civilización» (*Escritos críticos*, p. 420). De haber vivido lo suficiente, Gould habría podido comprobar que esta fantasía también podía traducirse en un estado de cosas que contradecía otros deseos y valores que apreciaba.. Lejos de crear más oyentes participativos, las tecnologías sonoras (de las que ya puede disponer cualquiera no ya en un ordenador, sino en un simple teléfono) crean oyentes que se enorgullecen de la *cantidad* de datos musicales que acumulan y que demuestran lo «creativos» que son confeccionando listas de escucha para el gimnasio, para una cena romántica o para un viaje en cocheOtras listas que siguen miles de oyentes ni siquiera las crean ellos, porque son las propias compañías discográficas las que las diseñan y las ponen en circulación.. Es difícil saber lo que un excéntrico como Gould habría pensado y hecho en la era de la gran acumulación sonora y de la hipnosis digital colectiva. En relación con el contexto de su época, sin embargo, las reflexiones de Gould pueden considerarse legados de un tipo de pensador que (como otro gran intelectual canadiense que Gould conocía bien,

Marshall McLuhan) profetizaban un futuro mientras siguen conectados a un pasado que se resistía a desaparecerLas simplezas que se han dicho sobre McLuhan ?creo? derivan de un error parecido al que ha ayudado a difundir clichés sobre Gould: el conocimiento superficial de todos sus escritos y, sobre todo, el desconocimiento de su biografía. En España, en 1972, se publicó un libro espléndido que, de haberse leído, podría haber ayudado a decir menos generalidades sobre McLuhan, un librito de Jonathan Miller, *McLuhan*, en una espléndida colección que publicó Grijalbo. Dicho sea de paso: Gould y McLuhan disintieron significativamente sobre la naturaleza fría o caliente de la radio, pero este es un tema que nos llevaría demasiado lejos.: «Habrá que esperar hasta el año 2000 para poder levantar acta de defunción del concierto, así que aún hay margen, faltan unos veinte años», dijo Gould a Tim Page. Casi dos décadas después de la profecía, no se diría que el concierto esté exactamente muerto, ni que las últimas generaciones de melómanos sean diferentes de las que detestaba Gould. Otra de las ironías de la historia es que muchos amantes de los discos (muy distintos de los que Gould invocaba) llevan años asistiendo a las salas de concierto esperando que las ejecuciones en directo estén a la altura de las propias grabaciones, lo cual ha generado todavía más ansiedad entre los intérpretes. Gould atacó el vivo y el directo y defendió las ventajas de la grabación, pero no todos los amantes de los discos han contribuido a la pacificación musical ni a la serenidad espiritual.

La edición de Monsaingeon logra devolvernos a un cuarto tema que podría parecer técnico, pero que él logra presentar de una forma sumamente accesible: las ideas de Gould sobre la técnica pianística y el repertorio pianístico, ideas con las que muchos lectores de este singular libro disfrutarán más de lo que se pudiera imaginar. ¿Cómo es posible que uno de los pianistas más virtuosos que han existido dijera que «el piano es un instrumento de desconcierto, que los dedos dan ideas borrosas, y la mayor parte del tiempo ilógicas, que no se basan en la realidad pura y dura de la música» (p. 72)? «Sé bien que existen fanáticos del piano y que son numerosos, pero yo no soy uno de ellos. La música para piano apenas me interesa» (p. 127). Nuevamente, la personalidad de Gould, nada propensa al contacto efusivo con el mundo o a las grandes sensaciones táctiles, influyó en su técnica, pero eso no le resta justificación. Tenía su lógica si lo principal era poner en práctica una concepción de una música «sin tener en cuenta los medios físicos para conseguirlo» (p. 80), o si daba prioridad a la «estructura y no a la adaptabilidad de un sonido a un instrumento dado» (p. 72). Con su montaje de materiales, Monsaingeon logra, en verdad, dejar claro uno de los aspectos peor comprendidos, pero más característicos, de la estética de Gould: tocar el piano de una forma no pianística, como si «fuera un clave emasculado», o como un órgano, instrumento que tocó desde niño, al mismo tiempo que el piano (pp. 75, 53 y 69), y que «alumbró en mí la llama del contrapunto. Todo lo que tuve que hacer fue transferirlo al piano» (p. 68)Véase lo que

dice sobre su experiencia con el órgano y su tendencia a plantear las piezas «en relación con el bajo» (p. 84).. Lejos de cerrar con este tipo de temas el asunto, el libro de Monsaingeon ofrece muchísimas más ideas, muchas de ellas polémicas y cuestionables, que los lectores disfrutarán si manejan el libro con el humor y la serenidad que el propio Gould y su apóstol francés siempre pretendieron extender por este mundo. ¿Qué pensaba Gould de otros pianistas? ¿Por qué respetaba a Artur Schnabel? ¿Qué dijo sobre las mujeres pianistas, sobre todo teniendo en cuenta que una de ellas, Rosalyn Tureck, pudo ser la que más influyó en su forma de tocar? ¿Por qué no le gustaban nada Stravinsky y Bartók? ¿Qué le fascinaba de Arnold Schönberg? ¿Por qué no le gustaba el teatro? ¿Qué pretendía con sus abstractos programas de radio en los que se oían y solapaban distintas voces a la vez? ¿Qué pensaba sobre las distintas interpretaciones de Bach, no sólo las pianísticas, sino sobre todo las espirituales? Su vida de concertista, la que dejó atrás, también cobra otra dimensión leyendo muchas secciones del *collage* de Monsaingeon, incluso el Gould niño que reaparece en estas páginas de una forma entrañable y nada histriónica (véase si no cómo cuenta su vuelta a casa muerto de sueño en el coche familiar después de asistir a un concierto de Josef Hofmann)Cuando Monsaingeon publica este evangelio, en los años ochenta, aún no se ha publicado un libro muy curioso sobre temas que Monsaingeon no desconocía en absoluto, pero que acabó documentando Michael Clarkson, *The Secret Life of Glenn Gould. A Genius in Love*. Toronto, ECW Press, 2010.. Fue un niño feliz: lo dice él mismo y explica por qué. Aprendió a leer música antes que a entender palabras y pronto dio signos de ser un «niño prodigio», aunque no fue la clase de prodigio que la música clásica ensalza y sigue ensalzando: el intérprete virtuoso, circense, pirotécnico. El famoso excéntrico, descubrimos como de pasada, también fue un niño que leía cómics. Cuando se le pide que diga algo original en cuatro minutos sobre Beethoven, responde:

> No creo que actualmente, ciento cincuenta años después de su muerte, sea posible decir nada demasiado original sobre Beethoven. Creo que hasta mi personaje preferido de cómics, el crío de pelo largo que toca a Beethoven con un piano en miniatura en Carlitos y Snoopy –se llama Shorter, si no recuerdo mal?, tendría problemas para encontrar una [respuesta original] […] (veamos el tiempo que me queda), en tres minutos y cuarenta y cinco segundos (ibídem, p. 227)A Gould le gustaba Carlitos, como a muchos otros niños músicos, pero le horrorizó *Fantasía*, de Walt Disney. Cuando la vio de niño, con sus padres, tuvo que meterse en la cama con dolor de cabeza deseoso de liberar su mente de aquel festín de color: «Traté de imaginar que acababa de cerrar la escotilla de la torrecilla de algún fresco y gris submarino y que pronto me sumergía bajo las aguas azul medianoche del Atlántico Norte» (*Escritos críticos*, p. 326). Sin embargo, luego acabó interesándose enormemente por un personaje que aparecía en la película saludando a Mickey Mouse: el mediático Leopold Stokowski..

Desde luego, Gould dijo muchas cosas sobre Beethoven, más o menos originales, pero se tomó más de cuatro minutos para hacerlo, en documentales y conversaciones. En un fragmento de una conversación con Tim Page que reproduce Monsaingeon, dice algo sobre Beethoven un poco distinto, quizá porque la pregunta tampoco es la acostumbrada: «Si una tienda de discos ?le dice Tim Page? abandonara nuestro planeta para viajar por el espacio, y nuestra música llegaran a escucharla criaturas diferentes que no supieran nada de las circunstancias de su composición, ni de la reputación de los compositores, ¿qué obras cree que podrían llamar la atención de los miembros de esa comunidad?» (p. 231)La conversación completa entre Gould y Page de la que estas frases son extractos puede y merece la pena leerse en *Escritos críticos* (pp. 545-557). Aunque no se ha llamado la atención sobre ello, la conversación más interesante y delirante que Gould mantuvo sobre la música en el espacio exterior fue una con Stokowski. En ella Gould le cuenta al director de orquesta que tiene sueños en los que aparece en otro planeta para tener un encuentro *a solas* con otros seres, pero los sueños se interrumpen cuando aparece otro ser humano. A Gould le espanta la idea de compartir esa experiencia con otro terrícola, porque eso significa que podría haber oposición de ideas y conflicto. En su fantasía, además, los extraterrestres serían una civilización muy superior a la humana porque en su mundo no habría confrontación, y porque «han alcanzado un estado de coexistencia pacífica» en el que no cabe una idea de arte como la humana, es decir, la idea de una actividad competitiva y espectacular. A continuación, Gould le pregunta a Stokowski qué haría él en otro planeta si pudiera ser teletransportado. Las profusas respuestas del peculiar director no tienen desperdicio, haciendo las delicias de Gould (véase completo «Stokowski en seis escenas», en *Escritos críticos*, pp. 321-350).
No debe confundirse, todo sea dicho, la fantasía de una lista de discos para viajar por el espacio con la fantasía de una lista de discos para llevarse a una isla desierta. En los años setenta, la radio de Canadá tenía un programa que se llamaba *La selección del ermitaño* y que invitaba a ciertos invitados a elegir cuatro libros y cuatro discos que se llevarían a una isla desierta. Gould no fue invitado, pero confeccionó su propia lista en un artículo publicado en *High Fidelity* en junio de 1970, donde afirmó que los discos elegidos para retirarse a una isla desierta deberían proporcionar paz espiritual y tener efectos terapéuticos. Eligió himnos y antífonas de Orlando Gibbons, la *Serenata* de Arnold Schönberg, la *Quinta Sinfonía* de Jean Sibelius y un disco de RCA que le impresionó cuando era un chaval en el que Artur Schnabel interpretaba el *Concierto para piano núm. 4* de Beethoven.. Gould titubea, pero al final lo dice: «¡No sé bien cómo responderle! Pero diría que hay un compositor cuya obra no ofrecería nada ?salvo sus últimas composiciones y algunas de las primeras? [porque] su reputación se basa sobre todo en el qué dirán»: Beethoven. Algunas de sus primeras sonatas, los *Cuartetos de cuerda op. 18*, y la *Gran Fuga* ?añade? podrían resultar de interés para un extraterrestre, ¡pero no creo que en el espacio hubiera lugar para la *Quinta Sinfonía*!»Véase todo lo que dice sobre esa *Gran Fuga* y otras obras de Beethoven a partir de la página 226..

Durante algunos años consiguió obtener 6 o 7 minutos de grabación por una hora de trabajo en el estudio, pero fue volviéndose más minucioso y exigente, y en una hora no llegaba a grabar más de 2 minutos

La NASA y el equipo de Carl Sagan no lo vieron exactamente igual cuando lanzaron una sonda espacial Voyager con un disco lleno de datos que incluía una especie de tienda de discos, una amplia selección de música humana grabada en 16 r.p.m. y no en 33 r.p.m., para que así cupiera másEl dato que Monsaingeon revela en su prólogo a *No, no soy en absoluto un excéntrico* es erróneo: la música de Gould no viaja en la sonda espacial Pioneer, porque en esa nave no se metió ningún disco con datos, sino tan solo una placa. Robin Maconie también confunde la placa del Pioneer con el disco de la sonda espacial Voyager en su libro *La música como concepto* (trad. de José Luis Gil Aristu, Barcelona, Acantilado, 2007). Monsaingeon probablemente se equivocó porque se dejó llevar por la magia de los números, a la que Gould mismo era tan propenso, y quiso hacer coincidir el día en que recibió la primera carta del «planeta Gould» con el día de despegue de la Pioneer X. Alessandro Baricco se hizo el gracioso cuando dijo que los Estados Unidos «eligieron al único pianista que no era pianista […] los estadounidenses son raros, pero en medio de tantas estupideces de vez en cuando atinan» («Glenn Gould entre las estrellas», *op. cit*., p. 83). Este tipo de frases efectistas pueden servir para dárselas de crítico, pero si Baricco se hubiera molestado en conocer las opiniones de Gould sobre las diferencias entre los canadienses y los estadounidenses habría tenido que decir algo mucho más interesante sobre los orígenes de Gould.. En esa selección musical, la pista 18 correspondió al primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven (dirigida por Otto Kemplerer al frente de la Orquesta Philharmonia). Una razón que se dio era su contundencia y brevedad, una razón que Gould probablemente no habría encontrado convincente. Lo curioso es que la NASA decidió que la pista 27, última del disco, la última oportunidad para conmover a un extraterrestre, fuera la Cavatina del *Cuarteto de cuerda op. 130* de Beethoven, tocada por el Cuarteto de Budapest. La razón que dio la NASA es que esa pieza reunía de forma insuperable dos emociones sumamente humanas y universales: la aflicción desoladora y la pálida luz de la esperanzaCarl Sagan junto con F. D. Drake, Ann Druyan, Timothy Ferris, Jon Lomberg y Linda Salzman Sagan, *Murmurs of Earth. The Voyager Interstellar Record*, Nueva York, First Ballantine Books, 1979 (edición original de 1978). Durante años vengo dando charlas sobre este libro que ningún editor español se ha dignado a traducir, incluso cuando les he tratado de convencer de que es uno de los documentos más interesantes del siglo XX y que sería un bonito regalo en la campaña de ventas de Navidad. En un próximo trabajo que se publicará en la revista *Minerva* (editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid) explico la historia de las *time capsules* (depósitos, catálogos y memorias) enviadas al futuro, detalles sobre la botella que la Nasa lanzó al océano cósmico y también sobre otros proyectos de lanzamiento al espacio de archivos de la

memoria humana diseñados por equipos franceses..

Pese a esta discutible decisión y otras que habría considerado mucho más desafortunadas (como incluir la violenta Danza del Sacrificio de *La consagración de la primavera* de Stravinsky), el excéntrico pianista canadiense habría encontrado motivos para no desesperar, pues los equipos de la NASA incluyeron tres pistas con música del compositor «que le hizo convertirse en músico»: Johann Sebastian Bach (p. 218). En las listas previas de músicas, algunos asesores y miembros del equipo propusieron incluir el preludio coral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (tocado en la Iglesia de Nuestro Salvador de Copenhague por Michel Chapuis), el último contrapunto que Bach dictó supuestamente desde su lecho de muerte. También la Gavotte en Rondeau de la *Partita para violín solo núm. 3*, tocada al violín por Arthur Grumiaux. Finalmente, el equipo de Sagan incluyó tres fragmentos de Bach: como pista 1, el primer movimiento del *Concierto de Brandeburgo núm. 2*, dirigido por Karl Richter al frente la Orquesta Bach de Múnich. Como pista 10, la mencionada Gavota tocada por Grumiaux. Pero como pista 17 decidieron incluir un fragmento de *El clave bien temperado* de Bach. ¿De qué libro? El genial colaborador de Sagan, John Lomberg, propuso la Fuga núm. 2 en Do menor del Libro I, pero finalmente, en la Voyager, acabó viajando al espacio el Preludio y Fuga en Do mayor, el primero del Libro II. La decisión es llamativa y merece la pena leer los documentos que intentan justificarloLa razón que dio la NASA es que en el Libro I Bach perseguía fines más didácticos, mientras que el segundo, escrito más de veinte años después, tiene que ver más con el Bach del diseño musical abstracto, lo cual es cierto. Lo que no explicaron los asesores de la NASA es por qué pensaban que los marcianos no necesitaban clases de clave y podían apreciar sin más las maravillas matemáticas de Bach. Véanse más detalles en mis notas a la edición del libro I de *El clave bien temperado* interpretado por Glenn Gould (colecciones de *El País*), aparecida el pasado mes de diciembre.. Lo que parece que no resultó tan difícil fue decidir el intérprete. En los dos casos, sólo se pensó en uno: Glenn Gould. En consecuencia, si a los habitantes de otros planetas Beethoven les resulta demasiado cargado de gravedad, y si Bach interpretado con orquesta o con un solitario violín no les conmueve, existe la remota posibilidad de que su música más abstracta de *El clave bien temperado*, tocada por un pianista que ?según Monsaingeon? no parecía de este mundo, logre llamar la atención de algún extraterrestre en algún rincón perdido del espacio interestelar. Mientras llega ese momento, muchos terrestres seguirán recordando el día en el que creyeron entender el mensaje enviado desde «el planeta Gould».

Ramón del Castillo es profesor de Estudios Culturales y de Filosofía en la UNED. La editorial Turner publicará en breve su libro *El jardín de los delirios y otros ensayos de psicogeografía*.

Autor: Bruno Monsaingeon

Edicion: Barcelona, Acantilado, 2017

Paginas: 280 pp.

Precio: COMPRAR ESTE LIBRO

Titulo: Glenn Gould. No, no soy en absoluto un excéntrico