

GLENN GOULD
NO, NO SOY EN ABSOLUTO
UN EXCÉNTRICO

MONTAJE Y PRESENTACIÓN
DE BRUNO MONSAINGEON

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

BARCELONA 2017



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Glenn Gould. Non, je ne suis pas
du tout un excentrique*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1986 by Librairie Arthème Fayard
© de la traducción, 2017 by Jorge Fernández Guerra
photo © Jean-Marc Carisse / LAC-BAC
© de esta edición, 2017 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, silla de Glenn Gould

ISBN: 978-84-16748-30-3
DEPÓSITO LEGAL: B. 3681-2017

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2017*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Presentación</i>	7
<i>Reportaje fotográfico de Jock Carroll</i>	31

PRIMERA PARTE ENTREVISTAS

Glenn Gould día a día	49
En casa con Glenn Gould	59
A punto de retirarse	78
Dúo	94
Cuando la radio se hace música	101
Un hombre de la noche	121

SEGUNDA PARTE VIDEOCONFERENCIA

Prólogo	141
Acto I. Relaciones con el mundo	144
Acto II. Interpretaciones e intérpretes	150
Acto III. La música, el concierto y la grabación	184
Acto IV. Los compositores	215

TERCERA PARTE ANEXOS

Cuestionario de Glenn Gould	255
Última entrevista	261
Con la memoria no se juega	268
<i>Créditos de las fotografías</i>	275

PRESENTACIÓN

Es un moralista [...] en el sentido de que la punta de esa herramienta que es el intelecto, muy afilada, no puede tocar las cuestiones éticas, y de que las cimas de la inteligencia permiten descubrir que la pendiente que se ha escalado posee, a fin de cuentas, otra vertiente, la vertiente ética de la misma búsqueda.

Carta de un oyente

Todo comenzó con una botella que arrojé al mar: en octubre de 1971 envié una carta a la discográfica CBS de Nueva York para que se la entregaran a Glenn Gould. En ella le detallaba las circunstancias de mi encuentro con él, en Moscú, algunos años antes. ¿Encuentro? Sí, encuentro, pero en el sentido «gouldiano» del término.

Evidentemente, él no estaba en Moscú en el verano de 1966 cuando desvalijé la única tienda de discos de la ciudad pese a ser un estudiante sin dinero. Los vinilos negros, ocultos en fundas vulgares de papel basto, se vendían a un rublo; no había riesgo de inquietar a mi escuálido monedero. Sin la menor discriminación, había saqueado todo lo que contenía el estante de clásica, unos sesenta discos, y había hecho incluso una corta incursión en el estante contiguo, desierto de toda clientela pero mucho mejor surtido de mercancía, en el que lo que estaba de oferta, a unos democráticos treinta kopeks, era infinitamente más lujoso: los discos políticos. Con ellos me hice un muestrario de discursos grabados de futuros Premios Lenin de literatura, y del muy

presente todavía secretario general del Partido Comunista de la Unión Soviética, Leonid Brézhnev.

Naturalmente, no era ésa la grabación (por lo demás hilarante, al menos para los oídos de un joven occidental) a la que mi interés concedía prioridad. La etiqueta arrugada, pegada en el centro de uno de los microsurdos de la colección recopilada ese mediodía había aguzado más mi curiosidad: indicaba el nombre de un intérprete casi desconocido para mí que tocaba las *Invenções* de Bach.

Luego, apenas unas horas después de la compra, al escuchar ese disco sentí como si una voz me susurrara, suave pero imperativamente: «Ven y sígueme». Era la primera vez que una grabación me proporcionaba con tanta intensidad el sentimiento vertiginoso de que su autor me hablaba a mí directamente, no sólo a un auditorio múltiple del que, eventualmente, yo habría podido formar parte. Se había abierto el camino para que tomara contacto con una obra proteica de la que aún no podía imaginar la existencia ni, por supuesto, las dimensiones.

No creo haberme sentido esa tarde menos inflamado que Blaise Pascal durante su «noche de fuego»: «¡¡¡Alegría, alegría, lágrimas de alegría!!!».

En mi carta, me había controlado mucho para no explicarle al protagonista de ese conmovedor encuentro lo que escribo hoy. Pero le daba a entender que al escucharlo había sentido que se dirigía a mí, y le exponía mucho más prosaicamente mis ideas sobre cómo me gustaría concebir películas musicales, y particularmente una película con él. Yo era músico, pero en materia cinematográfica era un principiante, sólo tenía una experiencia muy limitada.

Unas pocas ideas.

La botella que había lanzado al mar se alejó. Tenía que atravesar el Atlántico, encontrar a su misterioso destina-

tario y, además, éste tenía que responderme: no me hacía ilusiones. Alrededor de seis meses más tarde, en marzo de 1972, su respuesta estaba en mis manos. Una carta torrencial, de unas veinte páginas, increíblemente juvenil y entusiasta. Me decía, en sustancia, que mis ideas le habían intrigado. Él ya no viajaba, pero ¿por qué no le hacía yo una visita a Toronto?

El encuentro, no en el sentido gouldiano del término sino en el más banal, se iba a producir, y nada menos banal afectó tanto a mi existencia.

Estaba estudiando apaciblemente la *Segunda sonata* de Brahms cuando llamó, hacia las dos de la tarde, a la puerta de mi habitación en el hotel que me había reservado. Tanto en invierno como en verano, siempre que se aventuraba a salir a la calle lo vi ataviado del mismo modo. Aquel mes de julio de 1972 hacía un calor sofocante en Toronto, pero ni su ancho abrigo, ni sus bufandas ni sus botas de nieve ni tampoco esa extraña manera de tender la mano para retirarla en cuanto se establecía el contacto con la punta de los dedos de su interlocutor me produjeron tanta impresión como esa primera conversación en persona. Antes de mi viaje a Toronto nos habíamos enviado ya muchas cartas y, sobre todo, habíamos conversado mucho por teléfono. Parecía disponer siempre de tiempo. Sin embargo, a las ocho de la mañana siguiente, cuando salió de mi hotel, me di cuenta de que nos habíamos pasado dieciocho horas conversando ininterrumpidamente desde que había franqueado el umbral de mi habitación.

Tres días después, tras haberme ofrecido un suntuoso recital privado (casi seis horas de música de Schönberg, Hindemith, Strauss y Schubert; ¡Schubert, sí, Schubert, pero ni sonatas ni *impromptus*, simplemente la *Quinta sinfonía*!) en el estudio donde le gustaba grabar y donde había colocado

su piano, me acompañó al aeropuerto gratificándome con un «*I will feel very comfortable making the films with you*» ('Me sentiré muy cómodo haciendo películas con usted').

Y es que todas esas horas de conversación no habían sido ociosas: habíamos trabajado alegremente, y el primer boceto de un guion para las películas que deseábamos rodar estaba listo.

De esa forma tan apropiada dio comienzo lo que iba a resultar un período increíblemente fecundo de diez años de colaboración entre Glenn Gould y yo, del que surgieron dos series de películas, la última de las cuales—concebida como su testamento musical que incluía las *Variaciones Goldberg*, la última etapa que pudimos concluir—incluía una multitud de otros proyectos para los años siguientes.

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 («Francia ha conocido crisis peores que mi ausencia», me dijo un día) y, con alguna excepción, no sentía demasiadas afinidades con la música y el arte franceses. Hoy, cuando su existencia está concluida y su final puso término al mismo tiempo a una parte importante de la mía a la que él había dado una parte esencial de su contenido, me pregunto a veces tímidamente, igual que el doctor Zeitblom de Thomas Mann cuando intentaba trazar el retrato de Adrian Leverkühn, cuál fue la afinidad sobre la que se fundó nuestra amistad, y sin la cual nuestra larga asociación no habría sido posible.

Supongo que lo que fecunda la amistad seguramente es (más que tener edades o raíces geográficas parecidas, o incluso compartir experiencias y fines) formar parte de una misma comunidad de intereses. Al intentar dar forma y una ex-

presión musical a esas películas, me encontraba de pronto y de manera providencial en presencia de un hombre genial que estaba convencido de que sus mejores pensamientos musicales pasaban por la grabación, y de que existía una profunda analogía entre la elaboración de una interpretación musical para la grabación en disco y el proceso de realización de una película: un hombre que estaba convencido de que una comunicación verdaderamente fecunda exigía un aislamiento del mundo con el que deseamos, a fin de cuentas, comunicarnos, y requería que se ocultara detrás todo el dispositivo de la concepción previa, de la producción y de la postproducción meditada *a posteriori*. Y, sin embargo, de todos los pianistas, él era uno de los que menos montaje requerían debido a la fiabilidad incomparable de sus medios técnicos y a la prodigiosa lucidez de sus concepciones.

Como se habrá advertido, en mi opinión Glenn Gould es la personalidad más importante del mundo musical actual, no sólo como pianista (aunque muchos ignoran, o quieren ignorar por apego a las categorías bien definidas, que haya sido otra cosa: «Soy—dijo en una ocasión—un escritor y comunicador canadiense que toca el piano a ratos perdidos»), sino como pensador del fenómeno musical: un compositor, escritor, sociólogo, teórico y profeta de nuevos modos de comunicación, un moralista, en suma.

Imaginemos por un momento que asistimos a uno de los conciertos que hicieron de Glenn Gould una leyenda internacional en 1955. Inmediatamente nos daremos cuenta de que estamos en presencia de uno de los pianistas más grandes de la historia. Tal afirmación, sin embargo, no significa gran cosa, ya que lo que aporta Gould se sitúa en una esfera radicalmente diferente y de otro nivel. Su reino no es de este mundo. Al huir algunos años más tarde, a los treinta y

dos años, y en plena gloria (según un plan cuidadosamente meditado y que había dejado traslucir, sin convencer a nadie), de la arena sanguinaria del concierto para confinar su actividad en la intimidad herméticamente cerrada del estudio de grabación, Glenn Gould asignaba un papel diferente al intérprete y definía un concepto nuevo de lo que podría ser la interpretación. El público de los conciertos, aunque sea experto, raramente tiene una idea clara de lo que representa una carrera de concertista itinerante. Lo que percibe como una ocasión única, con frecuencia no es más que un acto rutinario que empuja a su propia trampa a aquel que la tiende. La preocupación por preservar una integridad emocional y artística, a despecho de las seducciones más fáciles de la apariencia de poder que da el éxito, no es muy frecuente en los artistas, cuya vida está hecha de intrigas, rivalidades, comparaciones y repeticiones fastidiosas. Se encontrará en este libro un buen número de páginas extremadamente emotivas sobre algunos artistas en los que la llama creativa ha preservado su pureza y su impulso, ya que han sabido resistirse a las tentaciones del mundo «amoral» del concierto sin dejar de participar en él.

Dicho claramente: se trata de un mundo que Glenn Gould se niega a comprender y que rechaza a partir de una posición esencialmente moral. En suma, Glenn Gould parte de la idea deliciosamente totalitaria de que en arte no debe existir el concepto de demanda, sino sólo un concepto de oferta, o que cuando menos el artista no debe tener en cuenta la «demanda» del público. Las consecuencias de ese sistema de pensamiento autocrático son numerosas, aunque a veces inesperadas. Por una parte, el repertorio preferido por un artista como Glenn Gould parece un universo en expansión infinita, en lugar de seguir el decrecimiento inevitable del concertista sometido a la presión del momento y a las

exigencias de su público. El milagro ha querido que, por la fuerza de su personalidad, Glenn Gould haya podido imponer un tipo de repertorio que, *a priori*, no parece responder a los criterios del mercado. Cuando Glenn Gould decidió retirarse de los escenarios, nadie creía sinceramente que los discos que continuaría grabando podrían tener una vida comercial prolongada, dado que ésta no iba a ser apoyada por la continuidad de sus apariciones públicas—consideradas indispensables para mantener una imagen de marca de otro modo invendible—, y dada igualmente la supuesta austeridad y el carácter intransigente de las elecciones de repertorio que hacía el pianista. En algunos años de conciertos, Glenn Gould se había asegurado una base financiera suficientemente sólida que le permitiría resistir los peligros de los compromisos. («¡Otra semana de descenso de la Bolsa como la que acabamos de conocer—decía a veces quejándose—, y voy a tener que grabar los conciertos de Chai-kovski y de Grieg!»).

Con mayor profundidad sin duda, el pensamiento autocrático le permitía redefinir la idea misma de interpretación. Consideraba, para empezar, que si el intérprete no tiene una visión de la obra radicalmente diferente—y, por supuesto, coherente—de todo lo que han dicho otros o él mismo anteriormente sobre el tema, es inútil que la toque. Con ello afirmó la autonomía del intérprete con relación a la partitura y, a la vez, afirmó también la posibilidad de un «pluralismo interpretativo»: para Glenn Gould existía una multiplicidad de versiones posibles e igualmente sublimes de la misma obra. Así pues, no se puede juzgar ni elaborar una interpretación a partir de los cánones de una tradición o del espíritu de una época dada que conduciría a un conformismo total, sino a partir de su completa coherencia interna. La distinción entre creación e interpretación tiende

a desaparecer cuando se escucha a Gould, ya que inventa algo que ni siquiera había rozado nuestra imaginación. En este sentido, Glenn Gould es el primer intérprete no figurativo: una vez que ha hecho suya la obra en su estructura, puede permitirse tratarla a la manera de un cineasta (adaptando un libro al cine), o pintarla (trasponiendo la realidad de su modelo sobre esa otra realidad que es su tela); la obra posa para él. También en este sentido, Glenn Gould es el intérprete más cercano al público, ya que le invita a participar con él en la exploración de un territorio desconocido, a descifrar con él signos cuyo código se habría perdido tiempo atrás. El público que sólo quiere encontrar en la interpretación la reproducción más o menos fiel de lo que ya conoce únicamente puede rechazarlo. El otro participa con él en el éxtasis de la creación de una nueva obra de arte que es distinta de la expresión efímera de una emoción o la secreción momentánea de una cantidad dada de adrenalina. «El objetivo del arte—dice—es la construcción progresiva, en el transcurso de una vida entera, de un estado de asombro y de serenidad».

Concentrado en la estructura de la música, alejado del instrumento que dominaba con tanta perfección, Glenn Gould parecía poseído, cuando tocaba, por una especie de éxtasis clínico; al pensar como compositor, se identificaba con la obra interpretada y podía así permitirse una actitud crítica y no servil frente a la partitura. Fuera de disipaciones mundanas, y utilizando recursos de una inteligencia alimentada por la soledad, iba a desplegar una triple actividad de pianista, compositor y escritor: una suerte de meditación activa sobre la comunicación en la era de la tecnología y de la humana y «benefactora» máquina.

La tecnología, tal y como él la concebía, sería una redención: a fines del siglo XVIII se había cometido un pecado, y