

# Música y medios de comunicación: en torno a Glenn Gould (1932-1982)<sup>1</sup>

## *Music and Mass Media: Around Glenn Gould (1932-1982)*

Michèle DUFOUR

Universidad Complutense de Madrid  
micheledufourp@yahoo.es

Recibido: 2.7.07  
Aceptado: 10.10.07

### RESUMEN

Glenn Gould (Toronto,1932-82) fue una de las figuras artísticas más importantes de Canadá en el siglo XX<sup>2</sup>. A 25 años de su muerte se conmemora no sólo a un gran virtuoso del piano; también a un actor social relevante, que contribuyó a la redefinición de la experiencia musical culta a partir del poder de las nuevas tecnologías en la sociedad contemporánea. Su vida y obra crítica guarda una estrecha relación –implícita o explícita– con otros importantes pensadores de su tiempo, como Marshall McLuhan, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin. Todos ellos involucrados en reflexionar sobre el devenir de la obra de arte en la era de la reproducción industrial y de la cultura de masa.

**PALABRAS CLAVE:** Sociología de la música, Glenn Gould, Canadá, Música, Medios de comunicación, Cultura de masa, Autenticidad, Concierto para piano.

### ABSTRACT

Glenn Gould (Toronto,1932-82) has been one of the most important artistic personality of Canada in the twentieth century. Twenty five years after his death, we commemorate not only a great virtuoso of the piano but also an outstanding social actor who contributed to redefine the musical experience considering the power of mass medias in the contemporary society. His life and critical writings keep a link –implicit or explicitly– with others important thinkers of his time like Marshall McLuhan, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer and Walter Benjamin, all of them involucrate in the process of redefinition of the work of art in the industrial reproduction era and mass culture.

**KEY WORDS:** Sociology of music, Glenn Gould, Canadá, Music, Mass media, Mass culture, Autenticity, Piano concert.

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha sido apoyada por una beca de la Embajada del Canadá en Madrid.

<sup>2</sup> La biografía de Glenn Gould utilizada para este trabajo es la de Kevin Bazzana citada en la bibliografía al final de este artículo. Su traducción española acaba de salir bajo el título *Vida y arte de Glenn Gould*. Ed. Turner, Madrid, 2007.

## **SUMARIO**

Música y sociedad: redefinición de la experiencia estética a través del tiempo. El actor social detrás del mito. 1932-55: del fenómeno musical al fenómeno sociológico. 1956-64: éxito y giras internacionales. 1964: último recital. 1964-82: música y medios de comunicación. Interpretación, composición ante la grabación: creación en equipo. Interpretación y oyente ante la grabación: democratización del arte. El problema de la “autenticidad” de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. A modo de conclusión. Bibliografía

## MÚSICA Y SOCIEDAD: REDEFINICIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA A TRAVÉS DEL TIEMPO

La necesaria labor de redefinición de la experiencia estética musical en la sociedad occidental del siglo XX fue protagonizada principalmente por los compositores vanguardistas, que quisieron hacer de sus propuestas artísticas crítica social. Esta actitud llevó a que el juicio sobre sus obras fuera prácticamente inseparable de sus escritos, que tendían a explicitar la intencionalidad de sus obras en un clima artístico que pretendía alejarse de la inmediatez de la intuición individual. En el panorama contemporáneo, el intérprete, como actor cada vez más especializado, heredero de la moderna división funcional del trabajo en la música, se ha contemplado a menudo como un mero transmisor entre la obra y el público, empobreciendo así la idea misma de la interpretación en cuanto acto reflexivo y creativo sobre los significados de la música más allá del texto de la partitura.

Pocos se apartaron clara y explícitamente de esta visión del intérprete, como para cuestionar con determinación la renovación la experiencia estética de la música culta desde este punto de vista. Glenn Gould (1932-82) fue uno de ellos. Sus reflexiones críticas se inician desde la conciencia histórica de los efectos negativos provocados por la dislocación funcional entre compositor, intérprete y público que remontaría, según él, al siglo XVIII:

*“En el siglo XVIII, ocurrió un enorme desastre para la música [...] cuando los intérpretes dejaron de ser compositores. Asumir esta situación fríamente como algo inevitable, algo que no puede ser corregido, afirmar que es imposible volver a esta época maravillosa donde los músicos poseían un conocimiento profundo de la música como si fuera un compositor y donde el público se constituía en gran parte de personas que componían ellas mismas, consiste simplemente en decir que la música está muerta. (Hay mucha gente alrededor que sostiene que la música, en el*

*sentido estrictamente occidental, está efectivamente muerta. No comparto este triste punto de vista aunque no le falten fundamentos)*<sup>3</sup> (Gould, 1997:137).

Con la intención de contrarrestar los efectos negativos derivados de esta dislocación del saber y saber hacer en la experiencia musical, Gould valoró especialmente su posición como intérprete, ocupando un lugar intermedio, que le permite replantear con mayor lucidez las relaciones entre el compositor, la obra y el público. Asumiendo las nuevas tecnologías de reproducción del sonido y los medios de la industria cultural como supuestos ineludibles de la realidad de la música de nuestro tiempo, Gould decidió indagar su potencial renovador con un doble propósito. Por un lado, para dar una alternativa real al recital público, visto por él como un anacronismo de la era del romanticismo que estaba deteriorando la dinámica de la interpretación como acto creativo. Por otro, para explorar las posibilidades de una existencia más democrática de la música en nuestra sociedad actual. Una mirada decididamente optimista y poco habitual ante el poder de la tecnología para transformar la experiencia estética del arte musical culto en las condiciones de la sociedad de masas.

## EL ACTOR SOCIAL DETRÁS DEL MITO

Glenn Gould fue una de las figuras artísticas más importantes de Canadá en el siglo XX. Símbolo de la juventud rebelde de los años cincuenta, su imponente dominio del teclado e indudable presencia carismática en el escenario lo convirtió rápidamente en uno de los valores musicales más apreciados, comentados y fotografiados de su época (Bazzana, 2004:178). Después de su prematura muerte en 1982 –recién cumplidos los cincuenta años– Glenn Gould se ha transformado para muchos en un mito cuya vida *postmortum* se ha visto invadida por sentimientos nostálgicos, fetichismos y paradojas propios del recuerdo de las grandes figuras del arte y especialmente de la música<sup>4</sup>. El ideal del “genio”,

<sup>3</sup> Todas las notas provenientes de los textos citados del francés han sido traducidas por la autora del artículo.

<sup>4</sup> A pesar de su aversión a las reuniones sociales, a los concursos para jóvenes músicos y al culto del artista, el *Toronto International Glenn Gould Conference* incluyó, entre otros actos, el descubrimiento de una lápida en su memoria, la exposición de objetos personales y la organización de conciertos conmemorativos, conferencias, y seminarios hasta cerrar el Congreso con la entrega del Premio Glenn Gould de piano. A lo cual se añaden peregrinaciones colectivas hacia su tumba, la colocación de una escultura de bronce delante de los estudios Glenn Gould de la CBC en Toronto... etc.

que se impone con particular fuerza en el campo de la música desde la era del romanticismo, nos recuerda el importante vínculo de sentido entre arte y religión que ciertamente dificulta, a modo de dogma moderno, la interpretación sociológica de los fenómenos musicales. Aquí está la difícil encomienda al tratar una biografía musical desde una perspectiva sociológica: intentar devolver al mito su dimensión humana, con todas sus fuerzas, debilidades y contradicciones, en un terreno altamente cultivado por la devoción subjetiva individual del romanticismo.

Al recorrer su memoria, nuestra reconstrucción del recuerdo de Gould oscila entre lo que se difunde habitualmente sobre el genio musical y lo que quizás debería conocerse mejor de él como hombre de su tiempo, de sus aspiraciones y objetivos en torno a la música; entre la evidencia de la singularidad de su talento musical ubicado definitivamente en el pasado y lo que quiso transmitir con sus decisiones y su obra para el futuro de la música. Bien sea acerca del músico o la música, el dilema resume ciertamente unos de los problemas claves que ha conducido a la música culta a esta sensación de esclerosis que hace peligrar el sentido más vital de su historia. Como dice Baricco (1999:25), “*en la actitud que la mitifica y la coloca fuera del tiempo, la música culta muere, y se marchita el patrimonio de deseos y de esperanzas que ella, en el momento de salir a luz encarnaba*”.

Esperando reencontrarse ese legado vital crítico en la vida y obra de Glenn Gould, repasaremos aquí algunos momentos claves de su biografía y reflexiones desde el contexto social e histórico que inspiró su decisión de abandonar los conciertos en vivo para dedicarse exclusivamente al mundo de la grabación.

## 1932-55: DEL FENÓMENO MUSICAL AL FENÓMENO SOCIOLÓGICO

Examinando el periodo de formación de Glenn Gould, que dura aproximadamente hasta

sus veintidós años (1954), encontramos una trayectoria similar a la de muchos otros jóvenes especialmente dotados para la música. Un joven pianista con condiciones personales y familiares óptimas para dedicarse a la música<sup>5</sup>, graduado con matrícula de honor en el Royal Conservatory of Music of Toronto a los 14 años. Un joven talento que gana a los 12 años el único concurso de piano al cual se quiso presentar<sup>6</sup>, mientras cosecha grandes éxitos en sus conciertos públicos desde temprana edad. Hasta 1954 Gould presenta ese perfil que podríamos calificar de “común” a muchos otros jóvenes con gran talento musical que crecieron en circunstancias históricas y sociales muy propicias a su desarrollo (Bazzana, 2004:27-163). Es sólo en 1955, cuando da el salto de Canadá a Estados Unidos para iniciar su carrera internacional, que Gould deja de ser únicamente un fenómeno musical para convertirse en un genuino fenómeno de interés sociológico.

En su debut internacional de 1955 en la Phillips Gallery de Washington D.C. y en el Town Hall de Nueva York, Gould se presentó con un atrevido programa que incluía obras desde el siglo XVI (Gibbons y Sweelinck) hasta compositores de la primera vanguardia del siglo XX (Webern y Berg). Si bien hoy la elección podría parecer algo más habitual, en los años cincuenta no se interpretaba casi nunca “música antigua” en un concierto y escasamente la llamada “música nueva” de la primera vanguardia del siglo XX. El repertorio se centraba principalmente en el piano romántico del siglo XIX.

Su manifiesto atrevimiento, sumado a un notable carisma en el escenario, fue inmediatamente detectado y capitalizado por la casa CBS-Masterworks<sup>7</sup>, que tenía en aquellos años una inteligente política de gestión “compensadora” entre nuevos talentos de la música “clásica”<sup>8</sup>, que siempre vendían menos, y los clásicos del jazz y de la música popular, que siempre vendían más. Al firmar su contrato de grabación con la CBS, este joven pianista de 23 años eligió como primer vehículo de su carrera discográfica a un compositor barroco, aunque conocido, poco

<sup>5</sup> Glenn Gould es descendiente por parte materna del compositor noruego Edvard Grieg y su madre fue su única profesora de piano hasta los diez años.

<sup>6</sup> Después de ese concurso, Gould se opuso siempre a cualquier tipo de competencia para los jóvenes músicos porque, a su juicio, termina por confundir el arte con el deporte.

<sup>7</sup> Hoy Sony.

<sup>8</sup> El vocablo de música “clásica”, aunque muy empleado generalmente, remite en sentido estricto a un repertorio limitado aproximadamente a la segunda mitad del siglo XVIII. En general, hemos preferido utilizar música “culta” para evitar esta confusión, aunque no esclarece ciertamente del todo las discutibles fronteras entre tipos de música.

interpretado en la década de los cincuenta, Juan Sebastián Bach, y una de sus obras considerada de repertorio difícil, un monumento reservado a las grandes figuras consagradas del teclado, las *Variaciones Goldberg*<sup>9</sup>. En un principio, la elección pareció poco adecuada a la discográfica que, sin embargo, decidió dar libre curso a la propuesta.

El resultado fue más que sorprendente. En 1956 la interpretación de *Las Variaciones Goldberg* por Glenn Gould batió el record de venta de discos LP, dejando a Luis Armstrong en segundo lugar. Se decía que algo importante había cambiado en el mundo de la música culta. Era como si de pronto se hubiese abierto una ventana que dejaba entrar aire fresco en un mundo que vivía fundamentalmente en el pasado, y que sólo había incorporado todavía tímidamente la experiencia de la grabación a la definición de su arte. Desde entonces, lo que fue un fenómeno musical, empezó a actuar sobre la vida musical en general como una fuente de reflexión sociológica sobre el devenir de la música culta en el siglo XX.

### 1956-64: ÉXITO Y GIRAS INTERNACIONALES

A partir de este momento, su vida se transformó en una especie de maratón de concierto. Fue el primer artista canadiense (y norteamericano) invitado a tocar en la antigua URSS tras la muerte de Stalin, en mayo de 1957. En el Bolchoi hubo 1.300 personas sentadas y más de 1.100 de pie para escuchar su recital. Pese a la calurosa acogida de los soviéticos y de los más grandes directores de orquestas europeos con los que había trabajado, su manifiesto malestar –físico, moral y musical– ante la dinámica del recital en vivo fue en aumento hasta tomar dimensiones insospechables. Después de un descanso forzoso en Alemania por motivos de salud, Gould fue a Israel en noviembre de 1957; dio 11 recitales en 18 días con aproximadamente 3.000 asistentes en cada uno, según su recuerdo. Los aplausos se multiplicaban a su paso por las grandes salas de concierto, pero no lograban redimir sus pesares ante ese modo de difundir su arte. A su regreso a Canadá a finales de

1957, tras sólo una semana de descanso, tuvo que emprender una gira por América del norte en la que tenía contratados 30 conciertos en 4 meses, ante públicos que llegaban hasta las 7.000 personas. Estas descripciones pueden multiplicarse a lo largo de su carrera internacional que dura hasta 1964, si bien restringida al continente norteamericano desde 1960. (Bazzana, 2004:185-215). Con estas palabras resume Gould su estado de ánimo ante los escenarios:

*“Para mi, hay algo cruel, feroz e idiota. [...] hay una especie de goce sádico al observar lo que ocurre en el escenario. Todo ello no tiene nada que ver con lo que intenta el intérprete en el escenario que es una identificación poderosa con la música que está tocando. No se trata de un partido sino de una historia de amor. Ciertamente, puede ocurrir que algo excepcionalmente bello pase en un concierto, y en este caso, quisiera que hubiese veinte mil en vez de dos mil personas en la sala. Pero estos momentos son muy raros”* (Gould, 1997:68).

Si tocar en público representaba condiciones penosas para él, la vida de giras no lo era menos, siendo una persona casera, incómoda en ambientes extranjeros y poco dada a la vida social. Pero más allá de su incompatibilidad personal con ese patrón y ritmo de vida, lo que nos enseña este capítulo de la biografía de Gould es algo que va más allá de lo individual para introducirnos en las condiciones básicas de producción y reproducción de la música culta actual y en sus consecuencias sobre la vida musical en general. Su carrera como concertista nos sitúa en el inicio de ese floreciente mercado de los ciclos de grandes intérpretes: Un modelo dominante de la industria cultural que marca las condiciones y ambiciones a seguir para el éxito de los jóvenes intérpretes hasta hoy. Un formato de marketing de la música en vivo cuyas consecuencias negativas expuso Gould, no sin algo de crudeza, en un programa de televisión de la CBC en 1969, comentando su propia trayectoria como concertista:

*“[...] empecé a sentir que todo aquello era realmente improductivo, que en el mejor de los casos rivalizaba con mis propios discos. Lo máximo que podía esperar era que mi interpretación pública fuera tan buena como*

<sup>9</sup> Las variaciones Goldberg que era una obra de repertorio difícil a la cual sólo se había medido el joven Rudolf Serkin en 1928. En estos años, Wanda Landowska, una clavecinista polaco-francesa había preconizando y monopolizado de cierta manera que el “verdadero” Bach sólo podía ser interpretado al clavecín.

*mi propia versión en disco. Era a menudo el caso, puesto que uno engaña en un concierto: no se explora nuevos repertorios, uno se conforma con volver a tocar las mismas viejas piezas que ha tocado muchas veces para los compradores de discos y en otros conciertos. Engañamos haciendo todo lo posible para trabajar lo menos posible, volviendo a tocar las obras más o menos de la misma manera cada vez. Reina una falta absoluta de imaginación. No se siente ni siquiera la necesidad de acudir a la imaginación. Se envejece con rapidez. Es una vida horrible”* (En Bazzana, 2004:198) .

Gould fue una celebridad internacional que aún experimentando de cerca los efectos de la fama supo desplegar esfuerzos considerables para “guardar los pies en la tierra” (Bazzana, 2004:197). Desde su experiencia personal, dio a conocer lo que puede significar para un intérprete de carrera internacional estar sometido a las presiones del mercado de los conciertos públicos. Tocar en torno a cien conciertos al año se traduce en la práctica a subirse a un escenario cada dos o tres días. Unas condiciones de trabajo donde el tiempo disponible para descansar, pensar, estudiar y renovarse se vuelve escaso, por no decir nulo. Lo que se reflejaría en el estancamiento que Gould describió en la citada entrevista televisiva y que se materializa hoy en las programaciones muy repetitivas de los ciclos de recitales, considerados por muchos gestores de conciertos no sólo como anquilosamiento de la vida musical sino, incluso, como una situación de crisis (Blanco, 2004:6-7).

La percepción de la música culta como espectáculo retratada por Gould en los albores de los años cincuenta era con toda evidencia muy pesimista, pero ciertamente tenía también algo de visionaria. Según él, desde la era del romanticismo, el recital estaba degradando no sólo las relaciones del intérprete con la música sino también de la música con el público. Un anacronismo que sirve ciertamente el narcisismo del artista de corte romántico pero que no puede seguir siendo, según Gould, el medio principal de

producción y reproducción de la música en nuestros días. La gran sala de concierto, que llamaba “*catedral de la sinfonía*”, había nacido como templo de la música culta en la sociedad burguesa del siglo XIX, en función de las necesidades acústicas de las grandes orquestas y de su rentabilidad en las nuevas condiciones del mercado libre (Gould, 1989:408 y 1997:137). Al abandonar los salones aristocráticos y el mecenazgo de las cortes, las grandes salas de concierto vinieron a representar el nuevo marco disponible para la existencia de la música culta en la sociedad contemporánea hasta el advenimiento de las grabaciones.

Aunque sea un factor importante de su realidad, Gould afirmaba que el futuro de la música estaba más allá de la cuestión de la estabilidad fiscal de la sala de concierto; es una cuestión concerniente a la calidad de la experiencia de la música (Gould, 1989:407). En las grandes salas de concierto el intérprete se ve obligado a forzar la ejecución, usando artificios innecesarios para paliar la imposible comunicación con un oyente convertido en “masa” que asiste a los conciertos y en una atmósfera de circo que termina por confundir el arte con el deporte, “*un anexo del Coliseo de Roma*”, según él. (Bazzana, 2004: 202-3) A su modo de ver, el recital había llegado a ser algo tan obsoleto como deshumanizante, pero no sólo para el intérprete sino también para el público. “*La música es algo que debe ser escuchado en privado, en estado de contemplación, situación imposible de lograr con 2.999 personas sentadas alrededor tuyo*” (Gould, 1997:107,164). De ahí, que Gould llegase a prever en 1966 el fin de los conciertos públicos como institución social y principal símbolo del mercantilismo musical en el siglo XXI (Gould, 1989:406-7 y 1997:167). Aunque en 1980 matizaría la generalidad de esta declaración que le valió muchas críticas, continuará hasta el final en su convicción personal: “*El último concierto al cual he asistido fue en 1967: me es difícil afirmar que la fórmula del concierto está despojada de validez en el esquema actual de las cosas. Pero lo es para mí*”<sup>10</sup> (Gould, 1997:107).

<sup>10</sup> En varias ocasiones se ha dicho que las teorías de Gould sobre el fin de los conciertos eran fruto de un incontrolable “pánico escénico”, cosa que él mismo se encargó de esclarecer en una entrevista. “*Nunca he sentido una particular aprehensión cuando tenía que tocar en público. La sala de concierto siempre me ha parecido un lugar inhóspito para hacer música, pero esta aprehensión nunca ha sido excesiva. Medía siempre mi pulso antes de un concierto, por pura curiosidad científica, y era invariablemente acelerado. Había un fenómeno de excitación no habitual pero no del tipo que podría paralizarme de terror, aunque sea sólo porque era indiferente a lo que ocurría*” (Gould, 1997:102).

Como afirma en sus *Escritos críticos*, quizás el escepticismo sea el anverso necesario del progreso. Y, dispuestos a aceptar las consecuencias de una nueva tecnología, la *idea* de progreso está hoy, como nunca en el pasado, en cuestión. (Gould, 1989:405) Según él, el público en cuanto masa no añade nada a la interpretación musical y por ello aspira a que ese público se vuelva, al igual que el intérprete, un ente, aunque ciertamente muy real, individual y anónimo, para poder disfrutar privadamente de la música. Para materializar esta nueva orientación más creativa y también más humana de la música, Gould cuenta con el micrófono, la cámara y los discos como instrumentos (Bazzana, 2004:202-3). Y, por esta razón, sus reflexiones críticas y decisiones se fueron orientando hacia los medios de comunicación, desde los cuales pretendía redefinir el devenir de la experiencia estética de la música.

### 1964: ÚLTIMO RECITAL

En la cumbre del éxito internacional, Glenn Gould decide abandonar los escenarios, dando su último recital en Los Ángeles el 10 de abril de 1964, a los 32 años. Pese a las ingentes cantidades de dinero que le ofrecieron para un “retorno a la escena”, nunca volvió. Se mantuvo fiel a sus convicciones y a la decisión de explorar en adelante otras posibilidades para difundir su visión del arte desde la soledad. Un arte orientado a la contemplación y ciertamente coherente con su declarada visión protestante del mundo. Una visión puritana de la música que debe alejarse de la “parafernalia del espectáculo” para comulgar con el ascetismo intramundano<sup>11</sup>, que Max Weber retrata con ojo sociológico en su *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

El Glenn Gould consecuente, lúcido y trágico asumió de repente, a partir de 1964, una carrera de concertista sin público visible. Desde el aislamiento y la soledad siguió buscando la esencia de su arte encerrado en los estudios de grabación, explorando y valorando cada vez más los efectos emancipadores de las nuevas tecnologías como alternativa al recital y como medio para presentar la música de una manera creativa o re-creativa. (Gould, 1997:167)

“La tecnología es capaz de crear un clima de anonimato y de dar al artista el tiempo y la libertad de preparar su concepción de una obra a lo mejor de sus facultades, de perfeccionar lo que tiene que decir sin tener en cuenta trivialidades como el pánico escénico, o una eventual nota falsa. Tiene la capacidad de suprimir las terribles incertidumbres, humanamente degradantes que conlleva el concierto” (Gould, 1997:169).

### 1964-82: MÚSICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Convencido del importante papel de la música en la vida del individuo y de los medios de comunicación para redefinir su modo de existencia en la sociedad, Gould se aproxima en sus consideraciones a su contemporáneo Marshall McLuhan, teórico reconocido de los medios de comunicación como fenómeno central de la modernidad. En su famosa *Galaxia de Gutenberg* (1962) y en *Comprender los medios* (1964), McLuhan desarrolla la tesis de que toda la experiencia occidental ha sido moldeada desde la imprenta por las técnicas de reproducción. La invención y uso de la imprenta han transformado al hombre occidental, su experiencia del tiempo y del espacio, su organización intelectual y social. “El medio es el mensaje”, afirmaba McLuhan. Esto quiere decir que la influencia de su contenido es visible, pero la de sus contenedores no lo es menos, y por ser menos perceptible, quizás sea la más determinante. En otras palabras, significa que las tecnologías no son sólo contenedores inertes sino procesos activos que alteran el orden de las cosas en nuestra vida.

Gould seguiría pensando sobre la música al hilo de este razonamiento, afirmando que el sonido “occidentalizado” ha desarrollado también sus propias convenciones a partir del avance de las tecnologías de reproducción. En los inicios de la modernidad la imprenta permitió esta nueva experiencia del tiempo y del espacio, cuando en Occidente las obras escritas con una notación cada vez más precisa pudieron alejarse de sus creadores y tener una existencia artística que sobrepasaba las limitaciones de la presencia física in-

<sup>11</sup> No es casual que Bruno Monsiegeon, recopilador y presentador del primer tomo de los escritos críticos de Gould en su edición francesa, se lo titula *Le dernier puritain* (El último puritano). Los artículos incluidos en este libro han sido publicados en español un solo tomo con el título *Escritos críticos* traducida al español. Ver bibliografía al final.

mediata del compositor en el espacio y el tiempo, inventando así la noción de público en la sociedad posrenacentista. Estas renovadas experiencias del tiempo y el espacio deben seguir redefiniendo la experiencia musical ahora con el advenimiento de la grabación, ahondando en esta misma lógica evolutiva que crea distancias, calificadas como “civilizatorias” entre los individuos de Occidente. Un creciente anonimato que Gould interpreta a su vez como un progreso “moral” en la cultura musical (Gould, 1989:408-9).

*“Creo en ‘la intrusión’ de la tecnología porque, en esencia, [...] impone al arte una noción de moralidad que trasciende la idea del propio arte. [...] Y la evolución, que es en realidad el rechazo biológico de sistemas morales inadecuados –y, en concreto, la evolución del hombre en respuesta a su tecnología–, ha sido anticarnívora hasta el punto de que, paso a paso, ha hecho posible que el hombre actúe a distancias cada vez superiores, esté cada vez más aislado, de su respuesta animal a la confrontación”* (Gould, 1989:434).

El desafío es enorme. Desaparecer en el anonimato de los aparatos técnicos para vivir exclusivamente en una nueva realidad de la música: “*El LP ha llegado a encarnar la mismísima realidad de la música*” (Gould, 1989:406).

## INTERPRETACIÓN, COMPOSICIÓN ANTE LA GRABACIÓN: CREACIÓN EN EQUIPO

Desde su primer programa de radio en 1950, Gould comprendió las enormes posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías a la interpretación musical (Gould, 1989:432-3). Cuando la CBS le autorizó a controlar la edición de sus propias grabaciones, empezó a sentir el imperativo de redefinir, en función de ello, el papel del intérprete como una fuerza creadora no supeditada a ninguna supuesta visión original del compositor. Su labor como intérprete era parte de la composición, de la conciencia de una obligada recreación permanente de la obra musical en función de un trabajo en equipo, rodeado de técnicos. (Langer, 1998) De ahí que empezara a ver en la grabación un proceso que transformaba el acto de la interpretación en un acto de composición colectivo.

Según Gould, la imagen del compositor romántico que extrae su inspiración “de la con-

templación de las estrellas” ha dejado de ser pertinente en nuestros días. Hoy el compositor se parece más a un hombre en un laboratorio que trabaja sobre aparatos electrónicos, consultando técnicos para intentar conseguir el efecto deseado. Por ello, la idea de creación o composición no se puede enfocar desde ahí como un logro individual sino como el resultado de un trabajo de equipo. (Gould, 1997:136-7). En estas circunstancias, tanto el compositor como el intérprete deben redefinir su concepción del arte en función de una mayor interrelación en la vida musical, que viene impuesta por los medios de reproducción del sonido como condición de existencia de la música en el mundo contemporáneo.

*“[...] algunos artistas [...] creen realmente que el arte debe ser siempre el resultado de algún inexorable impulso hacia delante, algún ánimo sostenido, alguna cumbre de éxtasis, y no pueden concebir que la función del artista pueda implicar [...] tener la libertad para “rodar” una sonata de Beethoven o una fuga de Bach, dentro o fuera de secuencia, meter escenas de unión casi sin restricción, aplicar técnicas posproducción en caso necesario para que el compositor, el intérprete y, sobre todo, el oyente sean mejor servidos así”* (Gould, 1989:438-9).

Contrariamente a los que critican a priori la técnica de grabación y el uso del empalme como un fraude que sólo sirve para paliar accidentes y eliminar el “hechizo del azar” de la interpretación en vivo –lo que llamaba *Lobby anti-grabación* (Gould 1989:413)–, Gould la defiende por trascender, precisamente, las limitaciones que la ejecución en vivo impone a la imaginación desde el punto de vista de la inmediatez: “*Adoro las grabaciones, puesto que si algo excepcionalmente bonito ocurre, se queda, y si no, hay otra oportunidad para llegar al ideal*” (Gould, 1997:68).

Por otra parte, la grabación no sirve fundamentalmente para ocultar ni paliar nada frente a la interpretación en vivo sino para ofrecer otras perspectivas distintas en la experiencia de la interpretación. “*La única excusa para grabar una obra es hacerla de otra manera.*” (Gould, 1997:134-5). En esta nueva empresa, el empalme y el cronómetro serán sus principales aliados. Para dar a entender con claridad lo que significan estas ideas en la práctica, Gould describe, en sus *Escritos críticos*, una experiencia personal sencilla con la grabación de la *Fuga en La menor*



del Cuaderno I del *Clave bien Temperado* de Juan Sebastián Bach realizada en los estudios de la CBS en Nueva York durante el verano de 1965; y que resumimos aquí por su interés en el tema tratado.

Debido a sus características particulares, la fuga era difícil de ejecutar al piano pero se habían logrado dos tomas completas, la 6 y la 8, que no exigían efectuar ningún empalme. Unas semanas después, cuando se examinaban los resultados de la grabación en una cabina de edición y tras poner varias veces estas dos tomas en rápida alternancia, quedó claro que ambas tenían un defecto que había pasado totalmente inadvertido en el estudio: ambas eran monótonas. La toma 6 había sido tratada con un solemne *legato*, más bien pomposo, mientras que en la toma 8 predominaba un estilo *staccato* que daba una impresión general de frivolidad. En este punto, alguien del equipo observó que, a pesar de las diferencias de carácter entre las dos tomas, ambas estaban ejecutadas en un tempo casi idéntico (circunstancia bastante inusual dado que el tempo suele derivarse de estas diferentes opciones de fraseo). Se decidió convertirlo en una ventaja, creando una interpretación compuesta alternando las tomas 6 y 8. Una vez tomada la decisión, fue sencillo darle curso. Era evidente que la postura algo más imperiosa del *legato* de la toma 6 era totalmente apropiada para la parte inicial, así como para el final de la fuga, mientras que el carácter más efervescente del *staccato* de la toma 8 era un alivio bien recibido en las modulaciones episódicas de la parte central de la fuga. Y así, se hicieron dos empalmes rudimentarios entre las tomas, gracias a la distancia en el tiempo y a un trabajo en equipo. (Gould, 1989:413-15) El resultado fue una interpretación de la fuga muy superior a cualquier otra que podíamos haber hecho en estudio. Y aunque en principio no hay ninguna razón por la cual no podría haberse ocurrido esta combinación a un intérprete en las condiciones de un concierto en vivo, o sea como una concepción regulada *a priori*, es poco probable que se le ocurra, al igual que esta diversidad había quedado poco patente durante las sesiones de grabación. No obstante, aprovechando las ideas surgidas *a posteriori* tras la grabación se puede trascender con gran frecuencia las limitaciones que la ejecución impone a la imaginación y llevar a cabo una interpretación creativa como fruto de un trabajo de equipo. (Gould, 1989:413-15).

El resultado de esta redefinición de la experiencia musical es que resta protagonismo individual al intérprete al hacer inevitable que el juicio del ejecutante no determine sólo el resultado musical. No obstante esta situación se ve compensada, según Gould, por la abrumadora sensación de poder que proporciona el control de la edición. (Gould, 1989:413-5)

*“[...] oigo a menudo la misma historia de que el micrófono es un instrumento hostil, destructor de la inspiración, que arruina la personalidad, algo incapaz de reacción [...] Creo que lo que falta a esta visión de las cosas es la humildad, la idea de que con la grabación el artista tiene que abandonar una parte de su poder, que la jerarquía supuestamente intangible de los valores artísticos es susceptible de ser cuestionada”* (Gould, 1997: 176).

## INTERPRETACIÓN Y OYENTE ANTE LA GRABACIÓN: DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE

Aunque Gould no haya tenido aparentemente relaciones directas con los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, sí coincide con algunas de sus tendencias. Aquéllas que buscaban intensamente la revitalización de las relaciones entre **compositor, intérprete y público**. Cage fue uno de los que le inspiraron en este sentido: *“Lo que alguien como John Cage quisiera dar a conocer, no es su obra, sino su creencia en el hecho de que el receptor posee también un ángulo de reflexión, que es él también un creador: oyente, intérprete y creador se confunden”* (Gould, 1997:137).

Como hemos mencionado, asumir fríamente como algo inevitable e incorregible la dislocación entre las funciones que construyen la experiencia musical en su conjunto es, según Gould, afirmar que la música está muerta. Es en la reconstrucción de este oyente participativo cuando se logra un punto de convergencia entre democracia y autocracia en el arte musical. En efecto, una vez que sus grabaciones abandonaban los estudios, Gould decía esperar que nadie las fuese a escuchar con la impresión que había querido imponer una concepción personal intocable de la obra para siempre. Al contrario, pretendía dejar sus discos en libertad en el mundo para que tuviesen una vida democrática. (Gould, 1997:178) Sin duda, el intérprete da a la obra unas caracte-

rísticas sobre las cuales no se puede dar marcha atrás, pero lo ideal sería pensar que algún día se pueda disponer de la tecnología indispensable para decir al oyente: “Aquí están las 16 tomas que he grabado; tómenlas tal cual y júntelas como os parezca. Esto sería lo ideal, suponiendo que el oyente tenga él mismo una concepción mínima de lo que quiere”<sup>12</sup> (Gould, 1997:176).

A su modo de ver, el mayor logro de la industria discográfica era poder crear una relación de uno a uno, anónima, entre el intérprete y el oyente, y la posibilidad de crear un oyente más participativo y posiblemente más reflexivo.

*“El oyente ya no es pasivamente analítico; es un cómplice cuyos gustos, preferencias e inclinaciones alteran periféricamente incluso ahora las experiencias a las que presta su atención, y cuya participación más amplia espera el futuro del arte de la música. También es, desde luego, una amenaza, un usurpador de poder en potencia, un invitado no deseado en el banquete de las artes, alguien cuya presencia amenaza el orden jerárquico de la institución musical”* (Gould, 1989:424).

De ahí que Gould viese la era de la electrónica como una suma de recursos y posibilidades para redefinir nuestro pensamiento sobre el arte y su función en la sociedad de una manera más utilitaria en la vida cotidiana. Los medios de comunicación hacen llegar la música a los ambientes domésticos a través de la grabación, el hilo musical, los aparatos portátiles y similares: “en mi opinión, en la era de la electrónica, el arte de la música se convertirá en parte de nuestras vidas de una forma más viable, será para ellas mucho menos un adorno y, en consecuencia, las cambiará mucho más profundamente”. (Gould, 1989:431)

Contrariamente al pesimismo de Horkheimer y Adorno (2001:165-212), que afirmaban en 1944 que bajo las condiciones de la sociedad de masas y de la industria cultural “la cultura es una mercancía paradójica que termina por fundirse con la publicidad”, Gould veía en la industria discográfica algo más que una mera diversión o un negocio perverso. Para él, la racionalidad técnica era ciertamente expresión de la inevitable racionalidad del poder en que estamos instalados, pero tenía a su vez aspectos emancipadores o civilizatorios que corrían en

paralelo al riesgo de la pura estandarización y manipulación de los hombres dentro del sistema. La técnica no es sólo símbolo de la manipulación de los hombres como mero consumidor o material estadístico. Es también la posibilidad de redefinir nuestras existencias y experiencias musicales desde la individualidad y el anonimato.

## **EL PROBLEMA DE LA “AUTENTICIDAD” DE LA OBRA DE ARTE EN LA ERA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA**

Cuando Gould habla de “engaño” o “fraude” aplica esencialmente estos términos al análisis crítico de su carrera como concertista. El fraude en la música no se ubica para él en los procesos de la grabación, sino en la falta de exploración y renovación de los repertorios de los conciertos en vivo, en la repetición hasta la saciedad de lo mismo llegando a erradicar la necesidad de poner imaginación a los procesos de la interpretación en sí mismos. (Bazzana, 2004:198) Desde luego, ningún intérprete de su época reclamó con tanta franqueza el derecho a la violencia de la interpretación como un acto de re-creación de una obra musical, asumiendo reflexivamente y activamente su papel como *medium* entre la obra y el tiempo: “la primera lección de tecnología; había aprendido a ser creativamente fraudulento” (Gould, 1989: 433).

En esta discusión que confronta la experiencia estética del concierto en vivo con los recursos tecnológicos de la grabación, vuelve a aparecer la problemática de la «autenticidad» de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica planteada en 1936 por Walter Benjamin (2004). Para este autor, el imperativo desde el cual se imponía una redefinición del concepto del arte visual eran las novedades impuestas por la fotografía, en la cual la reproducción no era una mera posibilidad sino una imposición misma de su condición material desde el inicio. Frente a esta necesaria revisión conceptual en el campo de las artes visuales, el tema de la “autenticidad” de la obra de arte en la música ahora grabada debe ser considerado a su vez desde los condicionamientos de su particular naturaleza,

<sup>12</sup> Gould comenta que ya existía en ese momento la posibilidad de cambiar el tempo sin cambiar la tonalidad en sí (Gould, 1997: 20).

imposible de desvincular de la interpretación para existir, como señala Baricco:

*“Lo que tiene la música de singular [...] es esto: transmitirla e interpretarla son un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo y después ser interpretados, pero es otro acto, autónomo, y que no tiene que ver con su simple conservación. La música no. La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en que es tocada no se puede evitar interpretarla. El acto que la conserva, que la transmite, está fatalmente “corrompido” por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderla para siempre. Como quemar un libro o destruir una catedral” (Baricco, 1999:32-3).*

De ahí se comprende mejor que la música debe obligatoriamente pasar por el filtro de la interpretación para existir **en** el tiempo y **en** la sociedad, que debe someterse a una obligada “primera versión” inherente a su propia existencia como fenómeno sonoro. El proceso artístico de la interpretación es el hecho mismo que impide pensar en un supuesto original que no puede existir, haciendo de la grabación simplemente otra modalidad del debate en torno al valor artístico de todo lo que se aleja de la autenticidad de un “aura” basado en pruebas cronológicas del aquí y ahora de la obra de arte como objeto de culto “auténtico”. Tal valor “auténtico” no puede existir ni existió nunca tampoco con el concierto en vivo. No se pueden mantener dilemas equivocados entre la supuesta falsedad o autenticidad en base a pruebas cronológicas confusas, dice Gould. (1989:418) Con la realidad de la música grabada, se ha roto definitivamente la relación ancestral entre el objeto de arte y el ritual, para colocarlo en el ámbito de la política, como señala Benjamin, en el ámbito que relaciona con mayor claridad arte y poder. (Benjamin, 2004:103)

*“El meollo de la cuestión es la conciencia de la necesaria redefinición del concepto de arte en las circunstancias estéticas de nuestro tiempo”.* (Gould, 1989:420) Desde el reclamo a la violencia de la interpretación, Gould tiende a liquidar el valor de culto que proporcionaba bri-

llo a la obra de arte en el pasado para acercarla a un uso más profano, a la vida cotidiana. Se impone en nuestros tiempos un especie de “aura del momento”, dependiendo de la atmósfera del momento de tu vida en que sucede una “interpretación ideal” (Gould, 1997:69) imposible de congelar en un tiempo absoluto.

*“[...] la música se ha convertido en una influencia que lo impregna todo en nuestras vidas, y a medida que aumenta nuestra dependencia de ella, nuestra reverencia por ella ha, en cierto sentido, disminuido” (Gould, 1989:407).*

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Mirando la evolución de los recitales en vivo en nuestros días, y la enorme sensación de repetición y conservadurismo que marca su presente más actual, no hay duda que Glenn Gould tuvo algo de visionario en su diagnóstico y, ciertamente, mucho valor en su decisión de abandonar una carrera que podría haberle proporcionado enormes beneficios económicos. Pero Gould buscaba otra cosa. Otro concepto de la música que pudiera enriquecerle en su vida y a la música en la sociedad de su tiempo, a partir de una necesaria redefinición de la experiencia estética de la música basada en el poder de los nuevos medios de comunicación.

Su concepto de la música era místico, contemplativo del más allá. Algo catártico cuya función sólo podía llevarse a cabo huyendo de los valores de la exhibición y del narcisismo del artista de ascendencia romántica. Gould siguió el perfil del músico protestante, el espíritu de Juan Sebastián Bach, y huyó de la ostentación pretendiendo hacer de la música algo como un instrumento de salvación para el individuo que tenía que asumir de la mejor forma posible su situación existencial en la soledad. Su concepto de la música huía igualmente de las tendencias al olvido propiciadas por muchas de las vanguardias musicales posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que luchaban simultáneamente contra la memoria y la racionalidad en el arte como respuesta a la derrota de la razón ilustrada.

*“He recibido una educación protestante, en la Iglesia presbiteriana [...] nunca he tenido dificultades para convencerme de la probabilidad de una vida en el más allá. Es simplemente algo que me parece infinitamen-*

*te más plausible que su contrario, la nada o el olvido*” (Gould, 1997: 112-3).

En su búsqueda de fortalecer al individuo en su soledad existencial, el anonimato de la tecnología no se revela “deshumanizadora” en el arte. Acusa la distancia “civilizadora” deseable entre los hombres que ha ido acentuándose con el avance de los medios de reproducción y comunicación desde la invención de la imprenta hasta nuestros días. Este anonimato la construye la creatividad de la interpretación desde un punto de vista colectivo, a la vez que ofrece nuevas posibilidades de acceso democrático a la música para los individuos en la sociedad de masas. Una relación entre interpretación y oyente desde la recreación de la intimidad necesaria a la función contemplativa y emancipadora de la música.

Sin duda, el discurso de Gould aporta gran cantidad de reflexiones ricas en contenidos para repensar y redefinir nuestra experiencia musical en una era que parece no poder declarar tan fácilmente el fin del romanticismo en el arte, pese a reiteradas declaraciones de principio. Su apuesta contra la autonomía del arte y del artista fue muy singular en el panorama musical del siglo XX. Afortunadamente, en la interpretación de la historia nunca se ha dicho la última palabra y sus ideas e interrogaciones siguen vigen-

tes para discutir sobre la creatividad y la democratización en las artes de nuestros días.

No obstante, con el paso del tiempo, quizás donde la postura de Gould presenta su punto más débil –al igual que en las segundas vanguardias– es en no haber prestado suficiente atención a las necesidades educativas asociadas a la función emancipadora del arte. No sólo la accesibilidad a nuevos medios materiales sino también al conocimiento se han revelado como una pieza importante de una reconstrucción más participativa y dinámica de la experiencia estética de la música. Dicho de otro modo, pese a todo, algo muy romántico permanece en el trasfondo de sus propuestas: la intuición como fundamento de una recepción musical creativa.

“¿No es, entonces, inoportuno aventurar que este público participante podría surgir sin instrucción de esa postura servil con la que rendía homenaje a la estructura establecida del mundo del concierto y, de la noche a la mañana, asumir funciones para adoptar decisiones que competían hasta entonces a los especialistas?” (Gould, 1989: 424).

En cualquier caso, los puntos fuertes priman sobre los débiles y el testimonio de la vida y obra de Glenn Gould siguen invitando a reflexionar sobre la necesaria renovación de las relaciones musicales en la sociedad de nuestro tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARICCO, Alessandro (1999); *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*; ed. Siruela; col. Biblioteca de Ensayo; Madrid.
- BAZZANA, Kevin (2004); *Glenn Gould. Une vie*; ed. Boréal; Montreal; Canadá.
- BENJAMIN, Walter (2004); *Sobre la fotografía*; ed. Pre-textos; Valencia.
- BLANCO SOUTO, Ana-Guioimar (2004); *El recital de piano en España: una visión crítica*; Investigación de fin de carrera del Master en Gestión Cultural: música, teatro y danza; ICCMU; Madrid. (Inédito.)
- FRIEDRICH, Otto (2000); *A life and variations*; ed. Key Porter Books; Toronto; Canada.
- GOULD, Glenn (1983); *Le dernier des puritains (Écrits I)*; ed. Fayard; Paris
- (1989); *Escritos críticos*; ed. Turner; Madrid.
  - (1997); *Non, je ne suis pas un excentrique*; ed. Fayard; Paris.
  - (1998); *Glenn Gould. La série Schönberg*; ed. Christian Bourgeois; Paris.
  - (2002); *Journal d'une crise (suivi de correspondance de concert)*; ed. Fayard; Paris.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. (2001); *Dialéctica de la Ilustración*; ed. Trotta; Madrid.
- LANGER, David (1998); *Glenn Gould Life and Times*; Documental DVD; ed. CBC, Toronto, Canadá.
- McLUHAN, Marshall (1967); *La galaxie de Gutenberg*; ed. HMH; Montréal, Canadá.