

Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*

Anthony Wall

Anthony Wall analiza el fenómeno musical en el contexto cultural más amplio, en sus manifestaciones semióticas. La música y la filosofía se mezclan en forma tangible en la interpretación. Los problemas sintácticos relacionados con la variación musical están vinculados al deseo expreso, que yace en el corazón antropológico de nuestra naturaleza humana, de representar, desde una perspectiva positiva, nuestros recurrentes roces con la muerte. La música (por referencia), la palabra (en su función metalingüística) y la imagen interactúan dialógicamente en este texto. Una aproximación interdisciplinaria al fenómeno musical a través del análisis de las “Variaciones Goldberg” de Bach y sus transformaciones en las versiones tempranas y tardías del notable intérprete canadiense Glenn Gould.

Anthony Wall analyzes music in the widest cultural context of its semiotic manifestations. Music and philosophy interact in the interpretation of music. The syntactic problems related to musical variation are referred to the express desire underlying the anthropological core of our human nature to represent in positive terms our recurrent contact with death. Music (by reference), word (in its metalinguistic function) and image interact dialogically in this text. An interdisciplinary approach to music through the analysis of Bach’s Goldberg Variations and its transformations in the early and late versions by Glenn Gould, the outstanding Canadian pianist.

Anthony Wall
University of Calgary, Canada

Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*¹

Examinaré en este artículo lo que significa, en música, “la puesta en escena de un retorno”. Hablaré específicamente de dos grabaciones, realizadas por el excéntrico pianista canadiense Glenn Gould, del *Aria mit verschiedenen Veraenderungen für Cembalo mit zwei Manualen* de Johann Sebastian Bach, una obra también conocida como las *Variaciones Goldberg*. La primera grabación data de 1955 y la segunda de 1981. Lo que se observa en esta elaborada pieza de música barroca puede aplicarse, en general, no sólo a la música, sino también a la manera en que las “informaciones” culturales circulan en nuestra sociedad. En este sentido, las *Variaciones Goldberg* ilustran cómo “las mismas cosas” vuelven una y otra vez, casi de modo obsesivo, apareciendo, desapareciendo y reapareciendo de nuevo, bajo las mismas formas o adoptando otras nuevas.

En música, estas reapariciones constituyen la base de lo que se llama ritmo y dan lugar a específicos fenómenos musicales, tales como los estribillos, los *ritornelli* y también el *rondeau*, el antiguo *virelai* de origen francés, o muchas de nuestras baladas medievales. Podríamos decir, en términos más técnicos, que se

¹ Agradezco a Ana Val su valiosa ayuda en la traducción de este texto.

experimentan estos retornos musicales en aquellos pasajes de una partitura señalados como *da capo al fine* o *da capo al segno* (“repetir desde el principio hasta el final” o “repetir desde el principio hasta cierta señal”). Estas reapariciones tienen lugar debido a que, en música, determinados elementos han de volver una y otra vez, incluso desmedidamente. Y, por supuesto, las pautas de estos retornos dan por sentado que se pueden establecer posibles relaciones —estéticas y otras— entre la música *per se* y los fenómenos culturales y semióticos más generales, tales como las reposiciones, los reestrenos, las mezclas y las nuevas versiones. Específicamente en el caso de la música, cuestionan lo que constituye una “variación”, tanto por su estilo como por el contenido.

El núcleo central de este artículo remite precisamente a este punto, en que música y filosofía se mezclan de forma tangible. Como veremos, los problemas sintácticos relacionados con la variación musical están vinculados al deseo expreso, que yace en el corazón antropológico de nuestra naturaleza humana, de representar, desde una perspectiva positiva, nuestros recurrentes roces con la muerte; pueden describirse, por lo tanto, como el anhelo de una energía vital capaz de tener vigiladas esas fuerzas negativas. En una palabra —y ésta es la hipótesis que pretendo desarrollar con diferentes pretextos—, el retorno del aria de Johann Sebastian Bach en la vida artística de Glenn Gould también puede interpretarse como una lucha muy humana, y ciertamente artística, por la vida y contra la muerte.

Las dos fotografías (ilustraciones 1 y 2) que acompañan este texto se proponen captar, en términos pictóricos, la esencia de este artículo; la primera muestra a un joven y enérgico Glenn Gould en el momento de su primera grabación de las *Variaciones Goldberg*; la segunda data del momento de la grabación de 1981, terminada apenas un año antes de su prematura muerte, nueve días antes de cumplir los cincuenta años de edad. ¿Qué elementos de esta primera fotografía abren ca-



1. El joven Gould



2. El Gould maduro

mino hacia la segunda, tomada un año antes de la hemorragia cerebral masiva que sufrió? Si cada fotografía representa en forma visual un momento importante en la vida de Glenn Gould, ¿qué elementos, visibles en la primera imagen por ejemplo, vuelven en la segunda?

El género musical conocido como “Variaciones sobre un tema” plantea, desde un principio, un número considerable de enredos que voy a intentar desenmarañar mientras profundizo en el acto del retorno. En la variación musical, el tema se presenta al inicio. Por lo general, en las “Variaciones sobre un tema”, éste aparece primero en su forma más simple para después ir sacándole el mayor partido posible. Es decir, una vez anunciado el tema, es imprescindible que regrese tantas veces como sea necesario para satisfacer nuestro apetito que ansía más de lo mismo. En las variaciones mismas, la esencia de la melodía regresa, y el tema será trabajado y re trabajado, suavizado, mitigado, atenuado, transpuesto, remachado, disecado, desmenuzado en trocitos que se juntarán de nuevo, en una serie de maniobras estéticas que le permitirán resucitar antes de morir al final de la obra.

Las *Variaciones Goldberg*, obra canónica de Bach, no sigue con exactitud este modelo conocido. De hecho, sabemos que a Johann Sebastian Bach nunca le gustaron mucho las variaciones sobre un tema tal y como las conocemos hoy en día, y en toda su obra sólo encontramos otra obra del mismo estilo, en este caso de la variedad “italiana”. Este dotado compositor llamado Johann Sebastian se juega en las *Goldberg* algo más profundo que una mera exhibición de virtuosismo, y otro tanto le ocurre sin duda al pianista Glenn Gould. En su propia vida, el retorno del aria *Goldberg* juega un papel significativo, como si el retorno de las *Goldberg* hacia el final de su existencia tuviera que leerse como un presagio del último “retorno a la realidad”, la realidad de su propia mortalidad, por ejemplo. He sugerido que la música es capaz de transcender el cerrado

y oscuro mundo de la semiótica para entrar con pleno significado en el mundo exterior. ¿Tiene algún sentido esta afirmación? Las múltiples reapariciones orquestadas por Bach en sus *Variaciones Goldberg*, o el hecho de que Glenn Gould grabara y volviera a grabar las variaciones de Bach al principio y al final de su ilustre carrera, ¿nos permiten afirmar que la música es capaz de volver al mundo de la realidad?

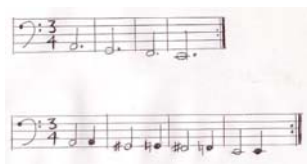
Si pudiéramos realmente entresacar sentidos aplicables en la vida real a partir de la música de Bach y de Gould, ¿cómo podríamos describirlos desde el mundo exterior? ¿Radica el problema en el hecho de que “ocurren” dentro de la propia música, y que estamos hablando en otro lenguaje, fuera de la música? ¿Se encuentra este sentido de la música —como parte integral de la vida real— en el hecho de que la melodía popular alemana, que le sirvió a Bach como base para su aria de apertura, fuese conocida por todo el mundo? Quizás podamos hallarlo en las formas musicales del siglo XVII conocidas como *passacaglia* o *chaconne*, modelos ambos de composición usados en las variaciones en una progresión fija que se da en un bajo repetido, conocido técnicamente como el *basso ostinato*. Tal vez, y de manera más importante, la realidad del mundo de Bach pueda verse en la forma de una danza, de digno origen español, conocida como *passacaglia*.² O quizás el principio de realidad se aplica más bien a la decisión comercial de la CBS y de Gould de realizar una segunda versión de las *Variaciones Goldberg* después del éxito alcanzado por la prime-

² Esta palabra presenta una ortografía italiana del término realmente castellano que es *pasacalle*. Según la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert, la *passacaille* sería una especie de *chaconne* (chacona) en la cual el canto es más suave y el movimiento más lento que los de las *chaconnes* normales. En la música barroca, *chaconne* (o *passacaglia*) denota una composición que consiste en variaciones continuas basadas en un tema corto (de cuatro a ocho medidas) en un compás más bien lento. La materia de la variación no es un tono (como lo es normalmente en las variaciones más comunes), sino esencialmente una sucesión de armonías (a menudo semejantes a cadencias completas, como por ejemplo I-IV-I 6/4-V) que se repiten varias veces con figuraciones, melodías, etc., diversas). Un tipo especial lo forman las composiciones cuya materia consiste en una progresión melódica recurrente en

ra grabación. En este caso tenemos un ejemplo musical de la “nueva versión” (utilizo este término tomado de los estudios fílmicos en el mejor y el peor sentido de la palabra). Ahora, “el retorno a la realidad” requiere que reflexionemos sobre la carrera profesional de Gould, en la que una primera grabación convirtió a un pianista desconocido en una estrella internacional, mientras una segunda lo transformó en una supernova.

Las cosas nunca son tan sencillas como parecían al principio cuando nos encontramos en la esfera de la expresión cultural, especialmente en el área de los “retornos”. No basta con decir, por ejemplo, que el retorno musical pertenece a los conocidos principios de repetición sintáctica. Lo inadecuado de esta línea de pensamiento es evidente, puesto que en música la repetición es constante y ubicua. Si sólo lo ligamos a los principios básicos de repetición, entonces el retorno musical aparecería en cualquier momento y lugar, y quedaría por lo tanto despojado de todo sentido específico. El retorno del aria en las

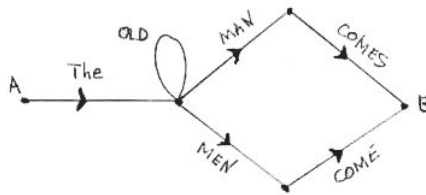
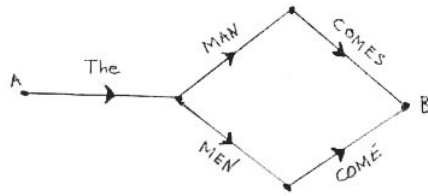
el bajo. Éstas pertenecen a la categoría general de *basso ostinato*. Aunque los compositores barrocos usaban el nombre *chaconne* y *passacaglia* indistintamente, los escritores modernos hacen una diferencia, aplicando el término *passacaglia* al tipo más rígido con un *basso ostinato*.



Variaciones Goldberg se relaciona con un tipo de repetición que va más allá de los fenómenos omnipresentes de la repetición rítmica, por ejemplo, y resultaría útil contrastar este tipo de repetición con fenómenos más generales. Esta discusión nos permitirá más adelante hablar con mayor claridad del retorno en las *Variaciones Goldberg*.

Digamos, sencillamente, que es imposible estudiar cualquier cosa en música sin tomar en cuenta los papeles asumidos por la repetición. Los fenómenos del retorno aparecen ya en el nivel más rudimentario de la escala musical. Permítaseme esbozar un escenario preliminar: Nuestra tradición occidental creó una escala de doce medios tonos, un número muy limitado, en efecto, de “unidades” básicas para crear un sistema musical. Matemáticamente hablando hay un límite definido, y no astronómicamente elevado, de combinaciones posibles, si contamos con un juego fijo de doce notas. En este escenario, que sabemos simplista, el número de “melodías” que se pueden inventar o descubrir (no queremos meternos en el debate filosófico/histórico que discute si la música se inventa o se descubre) está matemáticamente limitado por el número de unidades disponibles. ¿Cómo tenemos entonces, en contra de las reglas teóricas, la impresión de que la música podría producir una cantidad infinita de melodías? Por supuesto, es posible imaginar un tipo de música que seguiría el modelo de la cadena markoviana, del tipo dibujado por Noam Chomsky en su marco generativo para el lenguaje: Chomsky explica cómo el sistema lingüístico, que cuenta también con un número finito de bloques de base, es capaz de generar un número infinito de frases gramaticalmente aceptables.³

³ Véase Noam Chomsky, *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974 [1957], capítulo 1.

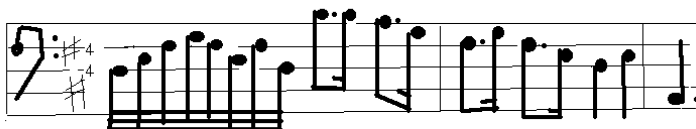


4. Las cadenas markovianas

Pero, en música, estas cadenas tendrían que ser mucho más poderosas e ingeniosas que las del lenguaje verbal, ya que un lenguaje natural cuenta con más de doce palabras en su vocabulario. Incluso las composiciones dodecafónicas más sofisticadas se ven obligadas a repetir algún elemento. En este sentido, todos los compositores, ya sean tradicionales o de vanguardia, están condenados a crear en un mundo donde es imposible ser totalmente “original”. En música, el retorno a lo que ya se ha dicho no es sólo necesario artísticamente, sino que está dictado por las matemáticas. Si lo consideramos desde el ángulo de la gramática generativa, el “lenguaje” de la música ha nacido, no bajo el signo del cambio, sino del de la repetición. ¿Representaría mejor el arte de Sísifo que el de Morfeo?

La repetición, sin embargo, no nace de la nada. Sólo aparece en una forma concreta de arte y, por lo menos en música, en dos puntos que difieren significativamente uno de otro. Podemos examinar sus apariciones ya sea desde el punto de vista de la composición —es decir, de la partitura desarrollada en un tiempo y espacio musicales determinados— o podemos estudiarlas desde la perspectiva del intérprete que toca en un tiempo y espacio concretos. ¿Qué se puede decir sobre la repetición en música en relación con esos cronotopos de la producción musical?

Permítaseme proponer una primera respuesta a esta pregunta usando un ejemplo sencillo. En la quinta fuga en re mayor de Bach —tomada de su primer volumen de su *Wohltemperiertes Clavier*, o el *Clavicémbalo bien templado*— la obra presenta una melodía más bien simple una y otra vez, unas treinta veces, en diferentes “voces”, altas y bajas. Ese motivo melódico comprende, en primer lugar, ocho fugas seguidas por cuatro coplas de notas que contienen cada vez una primera corchea y punto, luego una semicorchea; en segundo lugar, incluye dos notas negras que están seguidas, al final, por una negra y punto situada en la quinta posición de la escala. Acabamos aquí de dar la descripción técnica de una pequeña melodía que tiene esta forma escrita:



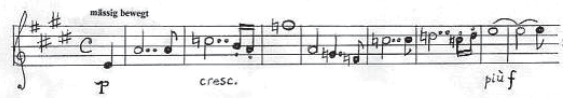
5. Motivo de la Fuga núm. 5 en re mayor,
Clavicémbalo bien templado, primer volumen

El “mismo” motivo no deja de reaparecer rápidamente a lo largo de toda la fuga y da vida a la obra con su constante movimiento y variación. En un determinado momento se revela en una forma abreviada, en el siguiente vuelve a su forma completa; a veces se oye en el bajo, tras lo cual desaparece para volver a emerger casi inmediatamente en la voz de una soprano; unas veces se oye en una clave y acto seguido en otra; otras pareciera que saliera ileso de la acometida musical, mostrándose íntegro, y, acto seguido, sonar ligeramente distinto de repente. Empezamos a dudar de si ésta es en verdad la “misma” frase musical que aparece una y otra vez; nos preguntamos incluso si es posible hablar de un “mismo” motivo.

A pesar de las apariencias, éste quizás no sea, después de todo, un buen ejemplo de pura repetición musical. Cuando una obra musical vuelve sobre lo que ya se ha dicho, se trata de algo más significativo que una “mera” reincidencia. Repetir lo mismo es el elemento básico de muchos tipos de canciones codificadas que imponen el uso de la repetición en forma de estribillo. Cuando una sinfonía de Beethoven anuncia el tema y lo desarrolla una y otra vez, se reconoce una manera análoga al recalcar la importancia de decir lo mismo más de una vez con el fin de hacer que la música “funcione”. Asimismo, el típico retorno del *leitmotif* de un personaje en las óperas de Wagner juega un papel similar cada vez que el personaje reaparece o se alude a él en el escenario.

Y en el cine, a menudo se repite el mismo tema musical en momentos significativos de la película. En este caso, el retorno musical adquiere una función unificadora en la obra de arte.

El uso estético de las variadas formas de repetición no se limita, ni mucho menos, a la música “seria” como se le conoce a menudo, ya que ocupa un papel igual de destacado tanto en la música popular como en la música clásica, en el rap como en las más sofisticadas formas de jazz. En música, ésta se da todo el tiempo: una frase vuelve y se trabaja sobre ella una y



6. El leitmotiv de Siegrido: a pesar de la ausencia de Siegrido oímos ese motivo cuando Wotan se despide de Brünnhilde

otra vez. La música se repite a sí misma de forma exacta o inexacta y nunca deja de hacerlo (por favor, permítaseme por un momento usar el oxímoron: “repetición inexacta”).

Mientras que en música es imposible no repetir algo, es asimismo necesario variar, y esto puede parecer paradójico porque hay que hacerlo en el mismo movimiento que se está repitiendo. ¿Pero qué es exactamente lo que retorna en música? ¿Es un principio de continuidad lo que se está revelando aquí? Y si este es el caso, ¿cómo explicar que lo que vuelve también cambia? Quizás haya algún aspecto semántico profundo o escondido que permanezca igual a pesar de las fluctuaciones en las estructuras superficiales que lo expresan. ¿Se puede hablar de estructuras y significados semánticos cuando nos referimos a la música? El tema y el género de la variación sugieren una respuesta afirmativa: El significado se crea cuando los usuarios del signo reconocen signos que se han hecho circular con anterioridad. Los motivos que regresan demuestran los poderes del reconocimiento semiótico, y quizás den lugar a una semántica musical. El drama central representado en el escenario del tema y sus

variaciones combinan dos fuerzas fundamentales de expresión artística; juntas logran crear significado a través del reconocimiento: algo nuevo adquiere significado a través de algo que ya se ha dicho.

Finalmente, tras el discurso teórico sobre la repetición y la variación, podemos volver a las *Variaciones Goldberg* de Bach. ¿Qué podemos decir ahora en cuanto al retorno del aria *Goldberg*? De entrada, examinaremos la composición *per se*; luego, reflexionaremos sobre algunos de los significados creados cuando el *aria da capo* es interpretada al final de la partitura musical como es el caso en esta obra de Bach.

Cabe recordar que el aria *Goldberg* sólo retorna una vez, precisamente al final de esta famosa obra, como si fuera la última pieza de un rompecabezas formado por treinta variaciones de una inconmensurable riqueza, como la clave que permite a las variaciones llegar oportunamente a su fin. Su importancia radica en que las variaciones no parecen seguir una pauta determinada o perseguir unos objetivos particulares claros. Van y vienen caprichosamente. En vez de jugar sistemáticamente con los diversos elementos de la melodía proporcionados por el aria de apertura —una *sarabanda* popular en las calles de la Alemania de Bach del siglo xvii y anotadas por Bach en el *Cuaderno de Anna Magdalena Bach*—, Bach hace algo a lo que no están acostumbrados nuestros oídos del siglo xxi: juega con las estructuras musicales básicas, subrayando la melodía y transformando, como ya lo mencionamos antes, la conocida *sarabanda* en una *passacaglia*, cambio que le permite trabajar con las reiteraciones proporcionadas por el *basso ostinato*. Ya sugerimos anteriormente un primer nivel de significado en el hecho de que se pueda reconocer la canción popular que está siendo reutilizada. Las *Variaciones Goldberg* no están hechas de variaciones sobre un tema musical, sino que se construyen sobre estructuras musicales recurrentes. Después de treinta variaciones, el aria de apertura del

principio es retomada tal cual, desnuda, en la sección final de las *Goldberg*, de manera que las dos apariciones del aria forman un par de sujetalibros que se alzan aparentemente aislados del resto de la obra.

En la grabación de 1981, Glenn Gould se atreve a hacer algo que nadie más hubiera osado: introduce una variación mínima en la última nota ornamental que, en principio, pone fin a la obra. No se trata de un accidente: en esta segunda grabación Gould omite, a propósito, una pequeña nota, mientras que en la primera respeta la partitura de Bach al pie de la letra.⁴ (Volveré a los posibles sentidos de esta diminuta variación un poco más adelante.) En el preciso momento en que las instrucciones de Bach indican que debe repetirse exactamente la misma música que oímos al comienzo de la obra (“aria da capo” dice la partitura), Gould introduce algo significativo en su misma aparente insignificancia, ya que el cambio tiene lugar tras treinta variaciones en que sólo un oído muy fino podría “reconocer” la “misma” música anunciada en la apertura. En el único lugar posible para reconocer normalmente lo mismo, Gould introduce intencionadamente un nuevo cambio.

En cierto sentido, para un oído no entrenado, la “misma” música vuelve entonces una sola vez al final de la obra, en el preciso momento en el que termina. Es aquí donde el reconocimiento juega un papel primordial, ya que hasta entonces las *Variaciones Goldberg* habían supuesto un tremendo reto a la capacidad del oído humano para distinguir lo mismo dentro de algo nuevo. Si, como se dice a menudo, las *Variaciones Goldberg* representan el mayor logro de la música occidental en el género de las variaciones, es en este punto donde alcanzan su mayor “belleza”. No cabe duda de que aquellos que comparan esta opinión se adherirán a la definición de belleza estética

⁴ Para una discusión interesante sobre este cambio introducido por Gould, véase el elocuente *Glenn Gould piano solo* de Michel Schneider (Paris, Gallimard, “Folio”, 1988, pp. 227-228).

de Denis Diderot, que la relaciona con nuestra habilidad de reconocer estructuras artísticas. Según este filósofo, sentimos la belleza en sus constantes idas y venidas entre el eterno retorno de lo mismo en medio de la constante e imaginativa renovación de disfraces bajo la cual se esconde cuidadosamente la igualdad musical.

Sin embargo, seguimos sin responder la pregunta de qué se propone lograr esta pequeña aria cuando reaparece, casi sin saberse de dónde, al final de esta obra de Bach. Si dejamos aparte de momento la ausente *appoggiatura* de Gould, podríamos pensar, cuando retorna el aria, que se trata de pura repetición musical; pero incluso cuando se respetan escrupulosamente las instrucciones del “da capo”, la repetición nunca puede ser perfecta. Por fuerza algo ha cambiado en el sonido de la melodía de la *sarabanda*; algo ha cambiado entre el momento en que se escuchó por primera vez y los últimos minutos de las *Variaciones*. Hablando otra vez en términos de Diderot, digamos que la música de Bach se aprovecha de los poderosos recursos proporcionados por la armonía de la memoria humana; es decir, la música se beneficia del hecho de que el oyente debe necesariamente sentir algo cuando oye la encantadora melodía que regresa desde el pasado. Ella hace vibrar una cuerda que una melodía del pasado ya había acordado y que la nueva ocurrencia vuelve a activar. Esto se produce ahora mismo, cuando oímos el aria una segunda vez, aunque llega sin anunciarse y sin adornos.⁵ Después de un largo desfile de apariencias y formas en perpetua evolución, el aria retorna repentinamente dando forma artística a las fuerzas de la memo-

⁵ Denis Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, ed. André Billy, Œuvres, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1951, pp. 878-879. La importancia de un significado suplementario que se añade a lo que reconocemos no es sin relación con la memoria del género que Mijaíl Bajtín analiza en su *Problemas de la poética de Dostoievski* (México, FCE, 1986); tiene también mucho que ver con el hecho de que después del carnaval el retorno a la vida normal ya no obliga olvidar los mejores momentos de la risa carnalesca. Véase Mijaíl Bajtín, *La Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

ria humana, fuerzas que superarán los constantes y frívolos cambios que un despiadado y cambiante mundo ha alzado frente a nuestros ojos y oídos.

Al final de las *Variaciones*, una vez que se han expuesto plenamente las posibilidades armónicas del aria, parece difícil que ésta pueda aportar algo nuevo, algo que no se haya dicho todavía, sea en la presentación inicial o en las siguientes treinta variaciones. El papel semántico del *aria da capo* consiste, acaso, en indicar que treinta variaciones son suficientes y que ya no queda nada que decir excepto que es hora de poner fin a todas estas variaciones. Ya en esta incompleta lectura del mensaje del aria que vuelve, se insinúa que el sentido musical radica más en la manera en que la música “hace” cosas, que en cualquier esencia semántica escondida en un secreto rincón del universo estético. Al aparecer, como es el caso en esta pieza, al final de las *Goldberg*, el *aria da capo* puede leerse en una de estas dos formas: o como el canto del cisne, quizás como un llamado a la vida —ya que aparece justo antes del fatídico momento de la muerte—; o como dando vitalidad al éxtasis estético, al concluir en toda su gloria mientras desaparece. El *aria da capo* enfrenta dos fuerzas vivas: por un lado, la energía productiva de la memoria humana y, por otro, el poder del olvido y la inconsciencia, ya que el aria nos recuerda, casi irónicamente, que mientras las variaciones se sucedían nos habíamos olvidado de la mismísima melodía con la que habían empezado. El aria se libera de todas las variaciones que la habían sujetado durante tanto tiempo; pareciera que los disfraces musicales hubieran sido tan reales que el aria hubiera desaparecido completamente de la vista —“ojos que no ven, corazón que no siente”—. Cabe recordar que la primera función de la memoria, según Nietzsche (en sus *Consideraciones intempestivas*), es permitirnos olvidar. Habiéndose liberado de todas las penas y preocupaciones a las que había dado lugar su ímpetu original, el aria reaparece, al final de la obra de Bach —y cito a Gould— como “un pequeño

aire autosuficiente que parece evitar el comportamiento patriarcal, para exhibir en cambio una afable despreocupación hacia sus orígenes, que le permite desinteresarse totalmente de su *raison d'être* (su razón de ser)".⁶ Esta aparente autosuficiencia del aria *Goldberg* parece requerir el liberarse de un maestro todopoderoso (Gould utiliza explícitamente la palabra *patriarcal*), mientras que al mismo tiempo, en su retorno, permanece servilmente obediente al requisito de repetirse casi ciegamente —la orden del *da capo*— y requiere una repetición exacta, nota por nota. El aria subraya el sino de toda música, el del eterno retorno. Esto es lo que la música de las *Variaciones Goldberg* intenta “decir” cuando consume la misma aria que había atraído nuestra atención en un principio. El retorno del aria hace hincapié en el permanente carácter recurrente de la forma de hablar musical; encarna el problema pendiente de la dialéctica de la vida humana, aprisionada entre su propia identidad y la de los otros; recalca la incapacidad de la música para hacer la distinción entre significado y referencia en el paradójico movimiento por el cual trasciende su carácter semiótico al repetirse sin fin. Esto es lo que el retorno del aria quiere decirnos sobre la incansable búsqueda del Otro dentro de los múltiples y cambiantes disfraces desgastados por la igualdad. Esto es lo que la música, desde el punto de vista de la composición de Bach, dice sobre la vida y la muerte: ¿pero qué nos dice el retorno del aria desde ese otro punto de significado y producción musical que es el tiempo y el espacio del intérprete, el cronotopo de la interpretación?

Efectivamente, Gould y las *Variaciones Goldberg* no nos dejan olvidar que la música es una de las artes de la interpretación, un arte vivo: para poder respirar y existir, para ser lo que está destinada a ser, la música tiene que ser interpretada por alguien en algún sitio. Esta dimensión musical define el papel

⁶ Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 25.

que las *Variaciones Goldberg* jugaron en la vida de Gould. ¿Cómo hablar del retorno del aria *Goldberg* desde el punto de vista de su interpretación? Cuando, por ejemplo yo, falto de práctica, toco el quinto preludio y fuga, también “hago” algo, en este caso terrible, a la música de Bach. Pero cualquier intérprete, incluso el más consumado, “hace” algo a la música: cada vez que se interpreta una obra, miles de cosas cambian. Parte del significado que encontramos en el estilo de un músico que interpreta a Bach se deriva del hecho básico que ya hemos abordado: la música adquiere significado al ser tocada. La interpretación crea la posibilidad de reconocer algo; la dimensión interpretativa aumenta también las semánticas de la música en la medida en que los músicos intérpretes aprenden a “hacer cosas con notas” (para parodiar a John L. Austin) y esto lo consiguen literalmente “haciendo” música. Por ejemplo, si un día yo decido tocar algo de Bach a mis estudiantes de literatura, para que tengan una idea de lo que quiere decir “barroco”, entonces, al tocarlo, estoy haciendo que la música quiera decir algo —y estoy haciendo algo no sólo *a* la música, sino, e incluso más importante, *con* la música—. La música, como una de las artes de la interpretación, posee características indelebles, siendo una de ellas su necesidad inherente de ser interpretada una y otra vez, en multitud de circunstancias y prácticamente en toda la esfera terrestre. Es de nuevo la condición necesaria para que el reconocimiento pueda ponerse en marcha. El tema de Bach se sitúa en el ámbito locutorio del acto artístico, mientras que el intérprete ocupa los ámbitos ilocutorio y perlocutorio de la interpretación.⁷ Podemos hablar del retorno de una obra musical cuando el intérprete la toca más de una vez o cuando la obra es interpretada por otro músico, con o sin hacer referencia al primero. La música posee una cualidad reiterativa: para poder apreciar el valor y la be-

⁷ Estoy jugando por supuesto con el vocabulario de J. L. Austin (*How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962).

lleza del aria *Goldberg*, por ejemplo, hay que escucharla más de una vez, y el intérprete tiene que tocarla también más de una vez para hacerlo correctamente. De nueva cuenta, la repetición es el cuerpo y alma de la experiencia musical.

Examinemos ahora con mayor atención el caso del retorno musical en la vida de Glenn Gould. Puesto que, en un momento dado de su carrera, decide volver a las *Variaciones Goldberg* y grabar una segunda versión, resulta tentador afirmar que esta nueva interpretación por parte del ahora más maduro Glenn Gould está “citando” aquella otra del joven Glenn Gould. Después de todo, Gould volvió una última vez al mismo estudio donde había grabado la versión original hacía veintiséis años. No se trata, sin embargo, de una simple repetición ni de una típica “segunda puesta en venta”, ya que la nueva versión dura un total de cincuenta y un minutos y catorce segundos, mientras que la primera sólo duraba treinta y ocho minutos y



7a. Iglesia anglicana de San Pablo, 227 Bloor Street East,
Toronto, Ontario

veintiséis segundos. La segunda grabación hace cosas a la música de Bach que la primera no hace, y viceversa; pero esta segunda grabación también “hace” una serie de cosas importantes a la primera grabación.

El día del funeral de Gould, una multitud proveniente de todos los rincones acudió a presentar sus últimos respetos a un hombre cuya música los había conmovido de diversas maneras.

Tras una primera aria de Bach cantada por Maureen Forrester (no el aria *Goldberg*), el renovado silencio de la iglesia, ya lleno de emociones encontradas, fue roto por un tono claro y atractivo. El tono penetró el espacio eclesiástico con una fuerza singular, como la de un faro solitario que rompiera la oscuridad de la sombría línea de la costa. Este llamado sibilino, extraño y seductivo al mismo tiempo, provenía de los primeros compases de las *Variaciones Goldberg*. Pronto la melodía resonaría en todos los oídos. Aquí, en la iglesia, el sonido del aria *Goldberg* obró como una clara alusión al músico caído; al ser tocada en los altavoces de la iglesia se tenía presente a todos los amigos y admiradores de Gould. La música citaba más a Gould que a Bach, y su incursión en un espacio sagrado desencadenó miles de recuerdos. Pero, ¿a “qué” Gould esta nueva aria *Goldberg* estaba realmente citando? Como lo ha señalado el crítico francés Michel Schneider, prácticamente ninguno de los presentes ese día en la iglesia de Toronto conocía la identidad del artista que tocaba esa pieza, por la sencilla razón de que la grabación acababa de publicarse hacía unos días y que se habían distribuido muy pocas copias hasta ese momento. Todos los presentes sin lugar a dudas identificaron el aria *Goldberg*, tan hermosa en su modesta sencillez, como una de las obras de Bach; y ciertamente los amigos de Gould admirarían su majestuoso ritmo mientras avanzaba lentamente, en apariencia indiferente a las mundanas circunstancias de la muerte de Gould. Todo el mundo notaría cuán diferente era esta versión del aria de aquella otra grabada por

Gould, que todos conocían y admiraban. Pero esta versión del aria *Goldberg*, que casi nadie había escuchado antes, desprendía una nobleza enigmática mientras llenaba el ámbito de la iglesia y desplegaba sus alas desde el suelo hasta el techo de la catedral. Los presentes no podían saber en ese momento que el propio pianista muerto estaba tocando para ellos, o acaso para sí mismo. ¿Cómo habrían podido adivinar que esta última interpretación iba a constituir el segundo sujetalibros, marcando así el principio y el final de una brillante carrera profesional? En menos de treinta años, Gould había grabado prácticamente todas las obras que Bach escribió para teclado, lo cual en sí mismo es todo un logro. El aria inicial de las *Variaciones Goldberg* —que resonaba en la iglesia de Toronto y que todos reconocieron fácilmente como una aria de Bach, pero tal vez no como una aria de Gould— sirvió como epígrafe para el servicio en su memoria; aunque también se convertiría en un epitafio privado, que pronto quedaría grabado en la memoria de todos los presentes.

Se podría argüir, basándose en Bach y Gould, que el eterno retorno en música proporciona el mejor contraejemplo posible contra la tesis que defiende que la música es un tipo de discurso. Al subrayar los peligros que conlleva el intentar explicar música verbalmente, el filósofo Peter Kivy hace notar que la repetición lo es todo en música y que está en todos los sitios, a diferencia del discurso verbal que debe presentar sus disculpas cada vez que repite algo ya dicho con anterioridad.⁸ Según el filósofo del lenguaje Paul Grice y sus máximas conversacionales, muchas reglas implícitas dictan que, a la hora de hablar, no se debe proporcionar información que la audiencia ya posee o que no se debe dar nada que no sea requerido por el tema de con-

⁸ Sobre este punto véase Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 y *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1995, pp. 121-122.

versación en cuestión.⁹ Dichas reglas serían catastróficas si se aplicaran al caso de la música (aunque tal vez algunos argumentarían que Maurice Ravel hubiera hecho mejor en seguirlas). La música necesita la redundancia mucho más que el lenguaje verbal; más aun, es imprescindible para activar la memoria de la audiencia.



7b. Iglesia anglicana de San Pablo, una vista más íntima

Para ver cómo la repetición funciona en la música a diferencia de cómo lo hace en el discurso verbal, permanezcamos aún algunos instantes en la iglesia anglicana de San Pablo en Toronto, en la calle Bloor Street, Este, número 227.

El aria *Goldberg* de Bach, interpretada durante el funeral de Gould, muestra la forma en que el eterno retorno, tal y como “se da” en la música, está muy cerca de la forma en que el aria “se da” en el espacio sagrado de la iglesia. Es difícil teorizar la puesta en escena de un acontecimiento tan singular y tan importante. Lo que retorna, tanto aquí como allá, tanto en la música como en la iglesia, hay que buscarlo más allá del ámbito de la nota. ¿Dónde ocurre entonces el retorno? Los psi-

⁹ Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991, pp. 22-40.

coanalistas nos dirían que está conectado con los mismos patrones del comportamiento inconsciente que Freud estudió en relación con los fenómenos *Fort-Da* observados en los niños pequeños.¹⁰ El etnomusicólogo Gilbert Rouget nos diría que la repetición musical forma parte de unos mecanismos socio-culturales de mayor alcance, mediante los cuales el ser humano puede insertarse en marcos sociales que son demasiado vastos y complejos para su comprensión individual. Para Aristóteles, la repetición forma parte del máspreciado obsequio que el arte hizo a la humanidad: la habilidad de dar forma perceptible a emociones y sentimientos incomprensibles (y por lo tanto aterradores), a recuerdos traumáticos que, por sí solos, sin otra ayuda, llegarían a engullir todo nuestro espacio mental. El arte nos permite compartir con otros seres humanos esos sentimientos difíciles de controlar, dándonos así la impresión de vencer lo que nos abruma.¹¹

Esta visión de las cosas difiere claramente de la del ensayista Pascal Quignard para quien la función más primitiva de la música es recordarnos, con despiadada crueldad, algo que preferimos olvidar: nuestra propia muerte.¹² ¿Cuál de estas dos visiones, la de Aristóteles o la de Quignard, sería más apta para comprender esta aria? Por una parte, vemos que, cuando el aria de Bach retorna al final de las *Variaciones Goldberg*, vuelve a nosotros intacta: nos recuerda de forma elocuente que las formaciones estéticas deben renovarse constantemente y renacer en escenarios y marcos que no les son familiares. Los principios de la repetición musical son quizás análogos a los principios de la vida en general, incluso si a veces están encerrados en una intertextualidad incestuosa donde la música

¹⁰ Véase Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*, tomo XVIII, Buenos Aires, Editorial Amorrurtu, 1976.

¹¹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 397-408.

¹² Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, "Folio", 1996, p. 129.

continuamente repite música, y sólo música. Y a pesar de ello, la vida proyectada por las *Variaciones* es mucho más que eso, y esto es precisamente lo que la música de Gould intenta decir. Lo que “vuelve” pertenece a la dinámica del movimiento, con todas sus fuerzas y debilidades, como acertadamente lo señala Marcel Proust al escribir sobre cómo percibimos la música cuando la reconocemos, no sólo cuando la oímos. Cuando visualizamos el espacio de la iglesia anglicana de Toronto, y cuando al mismo tiempo consideramos el espacio abstracto esbozado por la obra musical, empezamos a ver una relación tipo Brown: “El oyente o está afuera de la figura que circunscribe el espacio donde ocurre el acontecimiento de sonido o se encuentra dentro de esta figura: en el primer caso el oyente observa los sonidos y en el segundo se hace observar y circundar por los sonidos”.¹³ El retorno tiene lugar dentro de un espacio construido musicalmente, un sitio creado por la obra musical que se está escuchando en ese momento, pero el retorno también ocupa su lugar dentro del espacio real y concreto en el que se toca la obra. El aria de Bach es, al mismo tiempo, la apertura y el cierre de su propia obra; tal y como es interpretada en la iglesia de Toronto, deja ver un espacio que es muerte y nacimiento. Una ambivalencia bajtiniana entre la vida y la muerte está necesariamente presente. El significado del aria *Goldberg* es sobre todo existencial, está ligado tanto a la carrera de un intérprete que vivió en un momento dado como al programa estético ejecutado pragmáticamente por los oídos humanos de los vivos.

Aunque en realidad Gould está muerto, percibimos su interpretación como si estuviera vivo, incluso durante su propio funeral. Quisiera escuchar una vez más esta aria de apertura, tal y como suena en la segunda grabación; después escucharé el *aria da capo* en la misma grabación. Las escucho una tras otra, y

¹³ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963, p. 74.

después lo hago en los dos órdenes posibles, una antes de la otra, una después de la otra. No me queda ninguna duda: nunca oigo lo mismo dos veces, independientemente de que escuche las diferentes versiones en el orden natural o en el orden inverso. El aria inicial de la segunda versión dura tres minutos y cinco segundos; el *aria da capo* de la segunda grabación dura tres minutos y cuarenta y cinco segundos. Y no olvidemos que en la segunda grabación del aria de cierre —mucho más majestuosa, mucho más firme, y mucho menos mecánica y espectacular que su antecesora— falta parte de la *appoggiatura* final. E interpretada una y otra vez por Gould de esta manera, esta aria no puede menos que renacer. La técnica de teclado de Gould enfatiza las etapas significativas de su propia interpretación: lo oímos tarareando una extraña melodía mientras toca, casi podemos ver su cuerpo moviéndose en su fiel y gastada silla,



8. La silla de Gould



9. *Der Gouldstuhl* por Ralph Lichtensteiger

una silla que francamente es demasiado baja para cualquiera que esté tocando en un piano a cola.¹⁴



10. El joven Gould arreglando su silla

Sentimos que Gould toca en todos los rubatos que su estilo introduce, notamos que algunas apoyaturas son apenas demasiado largas; otras, algo cortas. A diferencia de cualquier otro pianista, Gould modifica ligeramente tanto la velocidad como



11. Una partitura de Bach

¹⁴ La archivista Cheryl Gillard de la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) dice que “oye las Golberg” cada vez que ve la silla de Glenn Gould, un artefacto casero y cojo que Gould utilizó a lo largo de toda su carrera. Hay toda una historia detrás de esta silla y es bien sabido que Gould simplemente no podía tocar música barroca en el piano sin ella. Tampoco podía tocar sin tararear.



12. Lo que Gould hace a Bach intelectualmente

el acento agógico. Su forma de tocar acentúa los “momentos significativos” de la música en movimiento. Cuando acaba con Bach, tenemos la impresión de que toda la música de la partitura musical ha sido apagada.

Durante su propio servicio funerario, pareciera que su versión del aria estuviera tañendo su toque de difuntos, a menos que estuviera anunciando un paraíso musical, en este caso todavía no perdido. ¿Sería éste el sentido de la nota ausente que Gould “olvida” tocar? Tal vez haya que escuchar el aria de nuevo, a lo mejor varias veces, para restaurarla. La nota que falta obliga al aria a repetirse varias veces, como un fénix dispuesto a morir para resucitar de nuevo de entre las cenizas.

Sabemos a ciencia cierta que Gould, en el estudio, grabó repetidas veces cada una de las piezas de las *Variaciones Goldberg*, en particular para este segundo álbum. Lo que oímos en este disco no es una interpretación ininterrumpida, sino el resultado de una mezcla técnica altamente sofisticada. Glenn

Gould arregla sus discos, elige entre las diferentes versiones grabadas, selecciona determinados pasajes para sustituir con ellos otros menos satisfactorios; no cabe duda que su segunda grabación de las *Variaciones Goldberg* es el resultado de un auténtico montaje musical. El aria que oímos al principio y la del final de esta segunda versión ha sido grabada numerosas veces y en múltiples versiones diferentes; y este trabajo se llevó a cabo después de que las treinta variaciones ya hubieran sido adecuadamente completadas y elegidas según sus propios y misteriosos criterios. El orden en que las piezas se suceden en el disco no corresponde en nada al orden en el que fueron tocadas.

Ahora bien, mientras que la partitura de Bach anotada a mano requiere explícitamente que la misma aria se toque exactamente igual al final de la obra, el aria inicial de Gould y la final no provienen de la misma pista de grabación. Debido a la manera especial, relacionada con la grabación en estudio, en la que Gould produce la música de Bach, el pianista insiste con ahínco en un punto determinado: esto es todo menos una simple repetición. Y además, no es la misma aria la que se escucha al principio y al final de la obra, y eso a pesar de que la tecnología de grabación hubiera fácilmente permitido a Gould colocar exactamente la misma aria, o parte significativa de ella, en la pista final del disco. Esto a su vez plantea la cuestión de si la música es realmente capaz de producir dos versiones idénticas de la misma obra musical, incluso cuando se dispone de la ayuda técnica. ¿Puede la música, en cualquier circunstancia, garantizar el retorno de lo mismo? El mismo acto de repetir contiene un poder transformativo; la música tiene una insaciable necesidad de repetirse, es decir, de cambiar. Todo esto hace que sea muy difícil para nosotros imaginarnos una esencia musical “inmutable” que pudiera reproducirse bajo las circunstancias idóneas; resulta difícil imaginar algo como una “esencia” atemporal que habitara un tema musical, una idea-sonido que el intérprete in-

tentara reproducir lo más fielmente posible cada vez que él o ella empezara a tocarla.¹⁵

Esto no quiere decir que la interpretación en música sea una actividad puramente física desprovista de contenido intelectual. Glenn Gould pasaba incontables horas estudiando las partituras musicales y analizándolas antes de empezar a aprenderlas con las manos.



13. Una partitura de Bach anotada por Gould
(segunda variación *Goldberg*)

Sus interpretaciones son el resultado directo de sus sofisticados cálculos, decisiones y elecciones sobre cómo tocar un determinado pasaje; experimenta con la música, tocando la misma variación de maneras radicalmente distintas. Cuando oímos las *Variaciones Goldberg* de Gould, estamos oyendo lo que él ha seleccionado, su lectura personal de la partitura de Bach (la palabra latina para leer, *legere*, también significa ‘elegir’, y esto es muy significativo en nuestro caso). Al principio de su

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, último capítulo.

carrera profesional, Gould decidió tocar en estudio en vez de interpretar en vivo como pianista de conciertos. Desde entonces, todo lo que se oye de Gould ha sido grabado en estudio y combinado cuidadosamente. Su extraordinaria versión de 1981 es el resultado de su manera única de entrar en contacto con su audiencia y de compartir con ella su lectura intelectual de Bach.¹⁶ El contacto artístico no se hace en el odioso entorno de la sala de conciertos, donde se respira un ambiente social imprevisible y totalmente artificial (así es como lo percibía Gould), sino a través de la deliberada (y meticulosa) selección intelectual de ciertas variaciones que pasarán a formar parte de su grabación de las *Variaciones Goldberg*.

Gould libra una batalla casi trágica contra la sacrosanta tradición occidental de separar la actividad artística en producción y recepción; según estas tradiciones nuestras, es necesario mantenerlas debidamente separadas, a fin de evitar la destrucción del sagrado productor. Por lo tanto, el acto receptivo debe permanecer pasivo. De los dos lados del arte, sólo el lado productivo tiene potencial sagrado, como si Dios no pudiera disfrutar del buen arte.¹⁷ El aria *Goldberg*, tal y como la interpreta Gould, nos invita a poner fin a esta distinción contraproducente. Si Gould toca para ser grabado, graba para ser escuchado, una y otra vez, y también para ser reconocido. En su grabación final de las *Variaciones*, al total respeto por la composición original se le suma una moderna forma de traer la música del pasado hasta el presente. Gould graba sus selecciones y nos permite escucharlas en el presente. El resultado es una solidificación de los lazos, que de aquí en adelante serán inseparables, entre la música como un arte de la interpretación y la vida como un refinado arte de la elección.

¹⁶ A propósito de la escucha que sería una arte activa de escoger, véase Peter Szendy, *Écoute: une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

¹⁷ Por lo tanto, no es pura coincidencia que el canto gregoriano nunca fuera interpretado en público.