

VERDADERA REPRODUCCIÓN DEL PASADO RECIENTE - GLENN GOULD COMO INTÉRPRETE DEL NEOLIBERALISMO

*True reproduction of the recent past - Glenn Gould
as an interpreter of neoliberalism*

LEON ACKERMANN*

leomann.ackeron@gmail.com

ARNE KELLERMANN**

arneemail@gmail.com

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2021
Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2022

RESUMEN

En contraposición a la dominación total de la industria cultural impuesta por el neoliberalismo, el texto está dedicado a la reproducción musical de Glenn Gould. Las ambivalencias y las contradicciones desgarradoras del neoliberalismo se pueden desentrañar a través de su interpretación. Desde la perspectiva actual, en la forma de tocar de Gould y en su posicionamiento frente la vida musical pública, ya entonces mediatizada, se revelan caracteres expresivos de la época de la que Gould fue contemporáneo y que forman parte del pasado. Recurriendo a la inacabada teoría de la reproducción musical de Theodor W. Adorno, el texto actualiza su contenido dando voz a sus motivos en la interpretación de Glenn Gould. De cara a interpretar la reproducción musical de Gould, se esboza al principio la relación asentada en el neoliberalismo entre la música pop y la música clásica, así como la crítica de ambas. A continuación, el texto se centra en la actividad de reproducción musical en sí misma subjetivista de Gould, tal como se expresa en su interpretación y en su retirada de la vida concertística. En la interpretación de Gould del Op 14/2 de Beethoven, se revela *in musici* el proceso histórico de desintegración del progreso burgués precisamente por medio del sujeto que se desintegra en el neo-

* Humboldt Universität zu Berlin/Ensemble Mosaik.

** Freie Universität Berlin.

liberalismo, dejando resonar así una vez más la alegría objetiva de las esperanzas burguesas de emancipación. En el posicionamiento específico de Gould frente a la tradición musical recibida –su origen familiar, el ideal de interpretación de Schönberg, la situación de los conciertos– se pone de manifiesto hasta qué punto Gould, precisamente a partir de las exigencias de la modernidad, pudo arrancarle al incipiente postmodernismo un carácter vinculante que permite, una vez más y de forma verdaderamente novedosa, que resuene el contenido de verdad del subjetivismo sonoro.

Palabras clave: Glenn Gould, reproducción de la música, interpretación, crítica del neoliberalismo, descosificación, crítica cultural, estética.

ABSTRACT

The text is dedicated to musical reproduction by Glenn Gould against the neoliberal omnipotence of the culture industry. The ambivalences and tearing contradictions of neoliberalism can be revealed through his playing. From today's perspective, Gould's specific playing and his position on public, now medialized musical life reveal expressive characters of that epoch of which Gould was a contemporary and which has now passed. Drawing on Theodor W. Adorno's unfinished theory of musical reproduction, the content of the latter is actualized precisely by making its motives speak in Glenn Gould's playing. For the interpretation of Gould's music reproduction, the neoliberal sedimented relationship between pop music and classical music as well as their respective critique are outlined. At the center of the text itself is Gould's subjectivistic activity of reproduction, as expressed in his interpretation and in his withdrawal from concert life. Gould's interpretation of Beethoven's Op 14/2 shows the historical process of decay of bourgeois progress precisely by means of the neoliberally decaying subject and thus once again lets the objective cheerfulness of the bourgeois hope for emancipation ring out. In Gould's specific position on the musical tradition that has been handed down - his family imprint, Schönberg's ideal of interpretation, the concert situation - it becomes clear to what extent Gould, based on the demands of modernity, gained a binding character from the beginning of postmodernism, which once again and really re-echoes the truth content of sounding subjectivism.

Keywords: Glenn Gould, reproduction of music, interpretation, criticism of neoliberalism, dereification, cultural criticism, aesthetics.

1 INTRODUCCIÓN

Es difícil decir lo que la crítica cultural puede lograr todavía en un mundo que lo único que sabe de la cultura es que la suya es a priori la correcta. Con el final del neoliberalismo a partir de 2008, hemos entrado en la época de la autoglorificación abierta. La modernidad capitalista ya produjo la dinámica cosificadora que encon-

tró la paz imperial de la valorización del capital en la autorreferencialidad abstracta, siempre que ésta pudiera presentarse como libre de fricciones. Sin embargo, hoy se renueva el gesto fascista del vuelco de la “mera” autorreferencialidad en una autoglorificación igualmente estrecha de miras y agresiva después de aquella época en la que la respuesta a la cuestión de la solidaridad y la libertad humanas fue derrotada definitivamente (por ahora/probablemente) con la violencia estructural de aquellos que, debido a su posición geo-político-económica, podían vender su relación con el mundo como la última libertad. El hecho de que pudieran hacerlo no sólo se debía a los “precios asequibles de sus productos” (Marx/Engels, 1948: 446), sino también a una dominación que actuaba políticamente y se basaba en la superioridad económica y militar, que hacía que lo asequible pareciera una necesidad natural. La devaluación de toda la existencia natural y humana, que ya no podía ofrecer ninguna resistencia significativa a esa superioridad, constituía el rasgo básico de la barbarie neoliberal, a la que la cultura y su crítica hubieran tenido que responder.

Esto ha sucedido –a pesar de todo– y el olvido de toda la tradición de la crítica más o menos integral de la sociedad de los años 1990 y 2000, que no obstante pretendía humanizar el mundo y reflexionar sobre la génesis de las relaciones concretas de dominación, constituye un elemento de la base histórica de la perplejidad actual. Desde la otrora crítica real a la conformación neoliberal de la Unión Europea hasta la denuncia de la OMC y el Banco Mundial, se desarrolló una confrontación crítica que también abordaba las formas de expresión cultural de la realidad neoliberal.¹ La primera permaneció impotente y sería incluso fácil acusarla de falta de radicalidad; igual que el conocimiento de la realidad o las razones y las consecuencias del calentamiento global, también los movimientos destructivos objetivos eran bien conocidos, si es que se quería hacer caso de tal reflexión. El hecho de que esto no haya sucedido de forma significativa devuelve el análisis crítico a la cuestión de la dialéctica de la ilustración y a la crítica de la industria cultural, como lugar social central de la destrucción de una conciencia sociopolítica que exigía algo más que contemplación/espectáculo. Al mismo tiempo que los descubrimientos sobre el curso de la historia del mundo que perpetuaban la prehistoria salían a la luz en sus consecuencias, eran los Backstreet Boys, por ejemplo, los que arrebatan a la juventud su inocencia. Su atribuida virilidad, que todavía asignaba a los tímidos su lugar convenido, podía distraer, en el fanatismo devoto o el odio contra

¹ Véase, por ejemplo, la obra de Mark Fisher.

ellos, de todas las necesidades de mayor alcance de una juventud rebelde, que podría haber encontrado en el conocimiento acumulado de la humanidad algo capaz de ir más allá de la autoglorificación frente a la mera conciencia culturalista. Nirvana de Kurt Cobain fue la otra forma de asumir el propio sufrimiento provocado por el mundo y de percibir al menos algo de objetividad. Por eso este ensayo abordará también el estatus de su suspiro en la historia de la industria cultural.

Al mismo tiempo, la crítica de la industria cultural queda ineludiblemente por detrás de las potencialidades de emancipación, entre otras cosas por la abstracción de la emancipación misma inherente a la dinámica de su objeto, en cuya negación abstracta tiende a mantenerse. La verdad de la fracción más deslumbrante de la propia industria cultural, e incluso la de su crítica, es el gesto de ir siempre un poco por delante de su fracción abiertamente conservadora y reaccionaria. El dinamismo de la industria cultural no consiste en un simple estancamiento, sino que forma parte del avance de las fuerzas productivas desde el comienzo de la modernidad. En esencia, el eterno movimiento de la industria cultural estriba en que los aspectos de la vida humana que antes se consideraban sagrados para la actividad humana debido a un sesgo natural (inescrutable), ahora pueden ser traqueteados – en esto consiste su progreso inmanente–, pero bajo la forma de producción de mercancías sólo se presentan como la *última* –y no como la *primera nueva*– palabra. La regresión al momento más reciente de lo manifiestamente vulgar como si fuera lo más elevado es lo que aporta a la industria cultural esa eterna juventud que se corresponde demasiado bien con las necesidades de regresión de los desesperados en su impotencia.

La crítica cultural que no sólo quiere establecer una correspondencia o experimentar algo de (su propio) sufrimiento en el *Teen Spirit* de Nirvana, sino que también quiere superarlo –al menos a través del conocimiento–, queda remitida a los productos más serios de la expresión cultural, porque en ellos se expresa un horizonte distinto al de la pura afirmación del aspecto de la propia barbarie que al fin y al cabo ahora hay que afirmar o de la conciencia de no poder hacer nada contra esa barbarie. La yuxtaposición abstracta de la música pop (en el sentido más amplio) y la música clásica encuentra su contenido esencial en la percepción de la complejidad de la realidad a la que el contenido estético sabe responder, por lo que la música artística mantiene ventaja desde el punto de vista de la historia de la forma debido a su diferenciado repertorio de formas transmitidas. La música seria es aquella que en su propio medio –el de la expresión musical– penetra hasta el estado

actual del mundo, y su verdad se mide por el hecho de si aún sabe trascender dicho estado. La música pop, por su parte, tenía una sencilla ventaja en la era de la barbarización neoliberal gracias a que esa barbarización en sí misma era tan banal que incluso cualquier grito de protesta medianamente exitoso contra ella prometía la trascendencia, mientras que la música clásica se desvanecía en una languidez aparentemente afirmada a priori, y además perdía su seriedad en ello. La verdadera seriedad en relación con la producción estética no significa mojigatería y desgana; más bien, el grado de seriedad de toda expresión humana se mide por la capacidad para burlar incluso a la más compleja banalización del mundo en el regocijo objetivo por el resultado logrado de la actividad y por mostrar a la constelación del mundo (sociopolítico) existente una salida del universo de culpa ya prácticamente totalizado.

En relación con el arte, Adorno nos proporcionó la expresión ‘carácter enigmático de las obras’, en la que se expresa la discrepancia de la objetividad lograda del arte en relación con el estado histórico-natural de la sociedad. Con Hegel, tal relación habría que entenderla como una relación de las manifestaciones del espíritu absoluto, que se oponen inmanentemente a la mera recaída en la barbarie e incluso hacen algo mejor que librar semejante lucha defensiva. Si bien Marx había mantenido metafóricamente que los antiguos griegos no eran “niños traviosos” o “precozes” como “muchos de los pueblos antiguos” sino “niños normales”, y que el “encanto de su arte para nosotros [...] no contradice el estadio no desarrollado de la sociedad en el que prosperó”, ciertamente concedió un valor a ese arte que le corresponde justamente, pero que aún no alcanzaba a las condiciones sociales más maduras de emancipación a las que él mismo se enfrentó (Marx, 1857: 45). Análogamente, tanto la actividad artística como la crítica cultural actual no pueden consistir en aferrarse a la verdad anterior, sino en preguntarse hasta qué punto los artefactos culturales apuntan concretamente más allá del estado actual de falta de libertad. Esto vincula el contenido de verdad de las obras de arte no sólo a su rigurosidad inmanente, sino también a su significado para el presente.

El medio central del arte en cuanto música y en ella es la actualidad precisamente en relación con su transcurrir en el tiempo. Adorno quiso en su día afrontar con detalle el núcleo temporal histórico de la verdad de las obras musicales en su teoría de la reproducción musical, y la pretensión central de este artículo es desentrañar los contenidos esenciales de su libro inacabado a partir de la interpretación de Glenn Gould vinculada con el pasado neoliberal reciente. En sus notas y observa-

ciones “Sobre la teoría de la reproducción musical”, Adorno intentó desentrañar la relación entre la tradición, el contenido de verdad y la tensión entre ambos que debe dirimirse *in actu*. Al tiempo que su teoría no pretendía ni proporcionar un esquema de solución ni ahorrar el “trabajo y el esfuerzo” de la respectiva interpretación, Adorno quiso concretar la evolución de las posibilidades técnicas de reproducción y las dificultades de una interpretación adecuada de la nueva música, así como el declive del juicio estético y luego también político impulsado por la industria cultural, aunque no tuviera su última causa en ella, en una confrontación con los problemas de interpretación de las obras musicales transmitidas en notación musical (Adorno, 2001: 166). El contenido al que aspiraba su teoría consistía en desentrañar aquel contenido de verdad de la reproducción musical a partir del cual únicamente podía aclararse de forma esencial el problema. El marco socio-histórico en el que empezó a formular su teoría y sin embargo no llegó a completar fue el del mundo administrado.

No hay que añorar el horror específico del mundo administrado, pero hay que constatar que una palabra como la del “contenido de verdad” de las obras artísticas todavía podía insinuar en la época de Adorno algo universalmente vinculante. Esto ya forma parte del pasado en nuestra época, que culturalmente se basa más en los Backstreet Boys que en la Escuela de Viena, y da igual que sea la primera o la segunda. El neoliberalismo fue la época en la que toda la objetividad vinculante se vio tan recubierta por el sinsentido subjetivista, que hoy carecería de sentido hacer pasar una determinada interpretación de la música transmitida como lo que Adorno esperaba de la verdadera reproducción o que lo negativo de la dialéctica de la Ilustración dominadora de la naturaleza pudiera aún ser trascendido *in musici*:

“Lo más difícil debe sonar ‘fácil’, sin esfuerzo, nunca meramente realizado. Forma parte del sentimiento de dominar la naturaleza no simplemente que la capacidad esté a la altura de la tarea, sino que sea superior a ella. Porque, de no ser así, se trata de un dominio real de la naturaleza y no de su reaparición como *interpretación* [*Spiel*]. Aquí se abre una brecha en la metafísica –y la salvación– del elemento virtuoso. Porque no es simplemente el dominio de la naturaleza como dominio del material y el mecanismo de interpretación, sino que, en la medida que, con ese dominio, gracias a su perfección, se lleva a cabo la interpretación [*gespielt wird*], ese dominio pierde la violencia, la seriedad, se convierte en imaginación y, de esa manera, se reconcilia: el dominio sobre la naturaleza parece

“natural”, toma conciencia de sí mismo como naturaleza.” (Adorno, 2001: 166; cursiva en original).

Hasta la última seriedad de la pregunta por la verdad se ha desintegrado entre tanto bajo la presión que ejerce el neoliberalismo en su omnipresente reducción de la vida a mera lucha por la supervivencia. Tras la autorenuncia posmoderna al contenido de verdad universal, hoy lo que existe son las *fake news*, los *alternative facts* y cualquier pretensión de verdad restante se ha visto salpicada por los *truthers* con su cuota de barbarie. La resistencia frente a esto produce la impresión de ser paternalista cuando incluso los sujetos maltratados que todavía quieren algo mejor no desean que se les imponga como autoridad aquello que objetivamente es más correcto. El subjetivismo absolutizado fue el medio de la barbarización neoliberal contra el establecimiento de una humanidad solidaria –en el estado no de libertad, aquella resistencia se encadenó ilusoriamente a los contenidos formales anticuados de las instituciones tradicionales, mientras que los que estaban dispuestos a emanciparse cuando el neoliberalismo comenzaba a gestarse movilizaron sus fuerzas, no sin cierta justificación, contra lo represivo de esa razón tradicional, cuyo contenido de verdad, sin embargo, sólo podría haberse realizado en la producción de una humanidad globalmente objetivada.

Desde el comienzo del neoliberalismo, el consenso de la crítica (cultural) de izquierdas consiste en querer lo mejor, pero no poder realizarlo debido a las relaciones de poder concretas; esto tiende a hacer que la conciencia emancipadora, como antaño la infeliz de Hegel, se malinterprete sí misma como algo ya logrado. Sentirse parte de la izquierda global todavía pudo proporcionar un toque de importancia a los crecientemente atomizados a escala mundial, hasta que el final de la época neoliberal a partir de 2008 reveló la completa impotencia de los movimientos verdaderamente emancipadores. A tales dinámicas no se le hace justicia por medio de una falsa huida hacia el comunitarismo, por más que se disfrace de políticas identitarias, sino (cuando menos) a través de una reflexión sobre la condición de los sujetos posneoliberales que, por medio de la sedimentación histórica de su individualidad, aún podrían proporcionar el material vivo de la liberación.

La verdadera liberación nunca consistió en ser absorbido por “el movimiento”, sino que siempre implicó la autorreflexión sobre si éste era el “verdadero”. Cualquier relación emancipadora con la realidad sociopolítica pasa necesariamente por el individuo moderno como individuo que reflexiona y por eso las palabras de Adorno en la introducción a *Minima Moralia* sobre la posición del individuo en el mun-

do administrado adquieren hoy un tono aún más desesperado: “Ante la unanimidad totalitaria que pregona la erradicación de la diferencia directamente como sentido, puede que hasta algo de la fuerza social liberadora se haya contraído temporalmente a la esfera del individuo” (Adorno, 1951: 16). El neoliberalismo, en su subjetivismo abstracto, ha provocado que la verdad de esa cita se eche a perder. Si en el clima de exacerbación de la procesualidad histórico-natural todavía ha de llevarse a efecto algo de lo que, con Hegel, debería ser la realización de la idea –la culminación de la actividad objetivadora que conduce a la reconciliación liberadora–, entonces es necesario reflexionar sobre hasta qué punto la verdad desobjetivadora de la existencia neoliberal no sólo ha sido negativamente inoculada en nosotros en su sedimentación, sino que ha penetrado en lo mejor de la potencial relación con el mundo del presente: La cultura históricamente desaparecida y aún su crítica no tienen que aferrarse a la imagen de su carácter conciliador, sino extraer de su contenido dialéctico la libertad de una humanidad a determinar en el presente; una libertad que no solo tiene que ser *neo*, sino que tiene que aportar la especificidad de la subjetivación absolutizada como *movens* a superar para una constitución de la humanidad solidaria. Aquí no es posible extraer todas las consecuencias que se derivan de esto; la exposición que sigue a continuación formará parte de un libro en curso en el que los autores intentan extraer esas consecuencias mediante la reflexión sobre la historia de la interpretación musical hasta el presente. Aquí centramos el esfuerzo en Glenn Gould como intérprete de la época de transición del mundo administrado al neoliberalismo y rastreamos cómo los antagonismos de ese éste último se repiten estéticamente en su obra y se reelaboran en un movimiento que los trasciende.

Glenn Gould es sin duda una de las figuras más enigmáticas de la vida musical de la segunda mitad del siglo XX, y la fascinación que emana de sus grabaciones de las *Variaciones Goldberg*, por ejemplo, no sólo ha proporcionado material para *El malogrado* de Thomas Bernhard. Como dotado pianista, alcanzó la fama a una edad temprana, luego se despidió de la vida de conciertos y, así, se apartó finalmente del lugar tradicional de la vida musical clásica. En lugar de someterse al extenuante ritmo de las giras, gracias a las nuevas posibilidades técnicas estableció una distancia con la música que le permitió entregarse a las piezas mismas. Con las reproducciones, ahora exclusivamente mediáticas –en sus grabaciones y en la mediación telemediática–, consiguió que la sustancia de la música emergiera de nuevo en cuanto sustancia universal. Y lo hizo precisamente entregándose a *su* interpretación en el

estudio. Se enfrentó solipsísticamente a la música administrada y supo sacar de ella una juventud que, precisamente por su decisión, está a nuestra disposición en una diversidad que ni siquiera aquí se discutirá en su totalidad. Su rareza y su idiosincrasia se unen en su extraña postura, también teóricamente reflexionada, frente la música publicada. En su interpretación emerge algo verdadero sobre la época del neoliberalismo, precisamente porque hizo efectivo de manera vanguardista lo esencial de su dinámica contra su componente de barbarie. A modo de introducción, hay que decir aquí una palabra sobre la dinámica neoliberal para luego poder desenrañar paradigmáticamente el contenido de sus reproducciones como reproducciones verdaderas.

2 SUBJETIVIDAD Y MÚSICA EN EL NEOLIBERALISMO I

La *cosificación* social, cuyo resultado histórico son esos átomos sociales, consistía hasta el final de lo que Adorno llamaba el mundo administrado en que la explotación capitalista y sus productos quedaban eclipsados por la apariencia de la naturalidad del curso de las cosas: La coacción objetiva reducía la vida a la valorización del valor por medio del ajetreo estéril de los sometidos. La falta de propósito de toda actividad que pudiera experimentarse en estas condiciones fue fijada por la administración, que, solo en virtud de su supremacía, sofocó todos los impulsos de resistencia enfática contra su forma de socialización excluyente.² La desintegración del mundo administrado a causa de la propia relación del capital ha llevado a que la cosificación (*Verdinglichung*) del mundo haya adoptado una forma que tal vez podría llamarse *disolución de toda objetividad* (*Entdinglichung*) y cuyo contenido ideológico se expresó en las infames palabras de Thatcher: “*There is no such thing as society!*” Esta disolución de toda objetividad se basa, por un lado, en la (ausencia de) experiencia del mundo administrado que se ha impuesto coactivamente en la historia social y consiste, por otro lado, en el proceso por el cual, en la teoría y en la práctica, se proyecta de nuevo la naturaleza destructiva de la sociedad precedente sobre la objetividad *as such*. En la crisis del progreso inmanente al capital y bajo el estan-

² Y esto precisamente a través de la integración efectiva de los individuos: “La deshumanización no es un poder desde fuera, ni propaganda de ningún tipo, ni estar excluido de la cultura. Es precisamente la inmanencia de los oprimidos en el sistema, que en algún momento al menos quedaron fuera a causa de la miseria, mientras que hoy su miseria es que ya no pueden escapar, que la verdad es sospechosa para ellos de ser propaganda, mientras aceptan la cultura que es propaganda y que fetichizada se convierte en delirio del reflejo infinito de sí mismos.” (Adorno, 1942: 391).

darle de una individualidad brabucona, se fueron destruyendo aspectos de la cohesión social tradicional y solo se le permitió a la finitud completamente individualizada la posibilidad de gozar de la lucha individual por la supervivencia: Después de mí y junto mí el diluvio, siempre y cuando quede algo para el yo que se descompone –aunque sólo sea el placer de aplastar.³ La diversidad real de la existencia oprimida se convirtió así en el motor de la ruptura de aquel marco administrativo que había asignado a lo finito su papel funcional por medio de la dominación. La conciencia residualmente burguesa de autocomplacencia integral se desintegra ante el deseo de afirmar la liberación inmediata y de dirigir así la racionalidad particularista contra el orden mundial deformador y hacia la individualidad absolutizada.

Todos los aspectos de la vida tradicional, los “recursos humanos” valorizables y las posibilidades transmitidas de dominación de la naturaleza fueron absorbidos por la demanda de las personas con poder adquisitivo, que aprendieron de la percepción subliminal de la finitud de sus propias vidas y del entorno natural en primer lugar que la cuestión de la humanidad sólo podía –y por tanto debía– responderse con un mayor consumo de las memeces suministradas.⁴ Así, por falta de libertad, quedaron posibilidades sin utilizar y se universalizó una falsa inutilidad, como puso de manifiesto, por ejemplo, Ronald M. Schernikau en uno de los libros más importantes para entender el neoliberalismo:

“la renuncia al uso de las cosas. se inventa un walkman para reproducir música de discoteca. un casete con palabra hablada resulta extraño. incluso se considera sospechosos a los que ven las minúsculas ofertas culturales de la televisión. ‘¿por qué no ven los programas de concursos?’” (Schernikau, 2009: 21).

El sufrimiento de los demás, cuyas imágenes de desdicha inundaban ahora el salón de los hogares, fue naturalizado por quienes ahogaban su propio sufrimiento generado por la heteronomía y la desesperanza en el miedo a la realidad fuera de

³ Así, el concepto “descosificación” o “disolución de la objetividad” (*Entdinglichung*) sólo nombra en principio el proceso histórico del capital, por el que vuelve a emerger abiertamente la separación fundamental del proletariado de las condiciones objetivas de la actividad potencialmente configuradora de la historia (es decir, los medios de producción) tras la disolución en el mundo administrado y en el orden internacional de la despolitización de la aspiración a un sociedad humana, debido al atropellado desarrollo de las fuerzas destructivas, solo que ahora de manera completamente apolítica: “la economía es despiadada. la economía, por supuesto, se impone cien veces más eficazmente que la administración, y, esto es lo perfecto, aparece como naturaleza. las decisiones del capital aparecen como modas, las modas aparecen como naturaleza. un dinero está ahí o no, eso es todo”. (Schernikau, 2009: 26).

⁴ Cf. un trabajo de Wolfgang Pohrt que escribió a raíz de la crítica de Hans-Jürgen Krahl a las “Reflexiones sobre la teoría de las clases” de Adorno a comienzos de la era neoliberal: “Nutzlose Welt. Ohnmacht im Spätkapitalismus” (1974).

su propia y relativa seguridad y lo anestesiaban con el botín acumulado en la historia social.⁵ En la revolución neoliberal del capitalismo, la actividad material prácticamente se disolvió en la rentabilización antidialéctica universal de la causa humana. Lo nuevo del neoliberalismo no es tanto que las relaciones de producción capitalistas deban constituir la base general de la vida, sino que está impulsado por la creencia de que todos los problemas objetivos de la socialización perderían su sentido por medio de su libertad. En el proceso, no sólo se consumieron los antiguos impulsos contra el autoritarismo, sino que la inconsciencia sobre la condicionalidad objetiva de la libertad individual se convirtió en el combustible de un subjetivismo en expansión. Que los sujetos ya eran libres simplemente por el potencial inmanente de libertad y que toda objetividad transmitida era irrelevante para el éxito de la vida constituía el fundamento subjetivista de toda praxis desobjetivadora neoliberal que se dirigía contra la existencia limitante de la organización social tradicional.

En el ámbito de la música, la tendencia a la desaparición de la objetividad vinculante ha sido efectiva desde los años 60: La forma tradicional de hacer música a partir de unos tonos implicando una idea de humanidad ya había sido carcomida por la crisis de la cultura burguesa, pero finalmente saltó por los aires en un desarrollo que en musicología se denomina comúnmente con el nombre de “explosión del material”. Los tonos tradicionales y su autorreferencialidad (construible) ya no llegaban a captar sin más la dinámica negativa de la realidad; al mismo tiempo, el mundo se desintegraba en partículas cuya vida propia exigía atención precisamente por su particularidad. Hoy ya se ha completado la totalización del material –desde el intercalar piezas sueltas de la música de otros períodos históricos, de la industria cultural o de fuera de Europa, pasando por hacer sonar una sierra con el piano de cola, hasta la infinitud de actuales bibliotecas de popurrís: no se podría esgrimir ningún argumento razonable para excluir de la música por principio *quoi-que-ce-soit*. Ya en 1961, Heinz-Klaus Metzger se anticipó a este estado de cosas en la paradójica

⁵ Schernikau de nuevo: “ahora hay una nueva tienda de discos en berlín occidental, es la más grande hasta ahora. los clásicos no justifican la revolución moralmente, dicen que las fuerzas productivas están impulsando nuevas relaciones de producción, que están haciendo saltar por los aires el mundo anterior. en esta tienda de discos está el comunismo para la gente con dinero. hay de todo en esta tienda de discos. por supuesto, todo lo que está en las listas de éxitos, todo lo que se puede rentabilizar, todo lo que queda bien. es mucho lo que se puede rentabilizar, se pueden rentabilizar cosas contradictorias, chicos guapos, voces bonitas, letras bonitas. los discos vienen de todos los países; el imperialismo es internacionalismo, sólo que reaccionario. ahora estoy realmente curado de espanto, pero la riqueza de esta tienda, es anestesiante. el socialismo necesitará bastante tiempo para producir estos miles de discos” (2009: 16s.).

formulación de un “‘estado’ histórico objetivo del material musical que es la [...] ausencia de tal estado objetivo” (1961: 140). Ahora que finalmente nada está mal per se, la cuestión de lo que está bien también se plantea de forma diferente. Cuando el movimiento negativo de descomposición de las universalidades que se vuelven falsas ya no es necesario en la racionalización del material, en el que consistía esencialmente el progreso musical, sino que reina la libertad absoluta de elección, ¿qué hacer entonces?

Bajo el “*anything goes*” neoliberal-postmoderno, la posibilidad de producir algo único, algo individualizado es, en principio, mayor que nunca; todos los medios están a la mano. El hecho de que los conceptos de progreso musical y su vanguardia sean tan problemáticos hoy en día no sólo puede indicar el vertiginoso estancamiento de la historia real (de la liberación), sino también la imagen potencialmente esperanzadora de una humanidad redimida de una vez del eterno progreso: que el problema central ya no tenga que ser el tener lo suficiente. Sin embargo, la riqueza y la libertad de la música parecen estar malditas en un mundo que todavía no es libre: todo logro corre el peligro de verse rebajado a un mero ‘*anything*’, que simplemente ‘funcione’, pero nada más. Incluso los que insisten en que se puede querer de una obra de arte algo más que el hecho de que “funcione”, es decir, de que sea abstractamente posible, caen bajo la sospecha de dogmatismo autoritario.

Ante el demencial exceso de riqueza real y material y de medios de potencial liberación que esta proporcionaba frente al grado globalmente insignificante de su realización y la miseria que, en cambio, produce esta misma riqueza bajo el capital, la actividad estética adquiriría un carácter constitutivamente ridículo en su impotencia. Adorno registró esta experiencia en una frase que Heinz-Klaus Metzger transmitió en una entrevista tardía, en la que la situaba directamente en ese contexto de expansión descalificadora del material:

“Ya no queda nada que no sea posible material musical. Así que la expansión del material se amplió a todo, a la totalidad. Y, por supuesto, al mismo tiempo las nervaduras estéticas avanzadas ya no pueden tolerar nada, es decir, entretanto la selección lo ha excluido todo, y aquí muestra su pertinencia la frase de Adorno de su discurso de Bremen “Sobre algunas dificultades para componer”, que suprimió en la versión impresa, pero que le oí cuando expuso el texto: ‘Hoy en día, uno ya no puede evitar esbozar una cierta sonrisa cuando suena una nota’. Entretanto, esto afecta incluso a la pausa. No sólo lo que suena, sino también lo que no suena” (Metzger, 2003).

3 LA SUBJETIVIDAD DESBORDANTE DE GLENN GOULD

Si, además, el fundamento de esta situación musical, vivida como la ridiculez del sonido en general, es la pura supremacía de la sociedad, ante la cual, como también dice Metzger, “la música se ha vuelto entretanto objetivamente tan irrelevante que ya no la captan los conceptos, cuyo sentido es necesariamente el significado” (1970: 243), entonces se plantea la cuestión de qué hacer con la música. A esta pregunta se enfrentaba el intérprete como una cuestión de carácter general:

“Creo que hay que dar al arte la oportunidad de autodestruirse. Creo que debemos aceptar el hecho de que el arte no es inevitablemente benévolo, que es potencialmente destructivo. Deberíamos analizar las áreas en las que tiende a hacer menos daño, utilizarlas como guía, y construir en el arte un componente que le permita regir su propia obsolescencia.” (Gould, 1974: 323s.)

La paradójica exigencia de Glenn Gould de que el arte siga rigiendo soberanamente su propia obsolescencia surge de la conciencia de que la conservación organizada de un *statu quo* fortuito sería tan arbitraria como la arbitrariedad que ella pretendiera esquivar. De la práctica interpretativa de Gould se puede extraer un modelo histórico del intento de resistir a la desintegración de la objetividad social del arte enfático precisamente mediante su incorporación consciente a la actividad de su reproducción. En el negocio de los conciertos es necesario trabajar en condiciones que tienden a ser económicamente deficitarias, mientras que la presión por sacarle todo el jugo a cualquier cosa que de alguna manera pueda venderse como prestigiosa es especialmente grande. A partir de 1964, Gould se retiró básicamente del negocio de los conciertos, convertido en producción de eventos y, por tanto, musicalmente insatisfactorio, y concentró sus actividades en los medios de comunicación de masas como la televisión, la radio y la discografía.

El desarrollo de la tecnología de grabación –el salto técnico decisivo de la fuerza productiva para toda la música en los últimos 100 años– proporciona a la autonomía categorial de la interpretación en cuanto forma un instrumento al servicio de su historia independiente y saca a la tradición interpretativa de su oralidad atrasada. Sobre la base del archivo grabado del movimiento histórico de la interpretación musical es posible apropiarse en una contemplación tecnificada la agudeza teórica de Adorno de que “la obra misma [...] incluye la dialéctica de su apreciación” (Adorno 2001: 285) y puede reconocerse la constelación de momentos de verdad transi-

toria de las reproducciones pasadas en el objeto sensible⁶. Sin dejarse impresionar por las reservas provenientes del conservadurismo cultural, Gould se entregó a las nuevas posibilidades, tanto del trabajo interpretativo más desinhibido bajo las “condiciones de laboratorio” del estudio de grabación como del potencial democrático de la distribución masiva. Gould no se hacía ilusiones sobre el hecho de que este movimiento bien podría conducir a la disolución de la música como arte en el sentido tradicional: la disolución del público en oyentes aislados en el ámbito privado y la omnipresencia de la música de fondo tendían a transformar la experiencia de la música “de una experiencia artística en una experiencia ambiental” (Gould, 1966a: 346).

“De hecho, puede resultar cada vez más inapropiado aplicar a una descripción de situaciones ambientales la propia palabra ‘arte’, una palabra que, por muy venerable y honrada que sea, está necesariamente repleta de connotaciones imprecisas, cuando no obsoletas” (ibíd.: 353).

De este sobrio reconocimiento de la situación objetiva en la que uno se encuentra, le guste o no, se nutre la exuberante subjetividad de la obra de Gould. En ella se marca un punto de inflexión histórico del progreso liberado por la desintegración de las sociedades administradas de posguerra. En su tozudez individualista frente la partitura y la explotación desinhibida de las posibilidades técnicas, el individualismo que se desató en ese proceso se transformó en fuerza productiva musical. Algo de la fugaz verdad del aislamiento frente a la caduca universalidad social brilló a través de ella, antes de que los impulsos emancipadores se generalizaran en su estrechez neoliberal-postmoderna como barbarización privatista.

Las interpretaciones de Glenn Gould se habían presentado ante el público contemporáneo como curiosidades. El hecho de que la tozudez de Gould no siempre produjera la interpretación “más correcta” en el sentido de la obediencia literal es, entretanto, justamente una expresión de la negatividad en la constitución histórica de la verdadera reproducción, una reproducción que, tomando distancia frente a la partitura (trasmitida), abre el contenido de la obra. Allí donde el arte afronta su dialéctica interior, así como su acoso exterior, después del aniquilamiento, la fuerza subjetiva, que emprende de nuevo el cincelado de la cosa en cuanto algo desintegrado a partir del puro desmoronamiento, conmueve precisamente de forma más objetiva que lo hace la pretensión de perdurar indemne. La audacia improvisadora

⁶ Elvira Seiwert ha explorado, entre otros, este aspecto, tanto teóricamente como en modelos reveladores (2017).

de Gould no es ‘también correcta’ como ‘perspectiva personal excitante’, sino que, en el riesgo de fracaso real, es un intento de rescatar el contenido de verdad musical en decadencia, que –dirigido *motu proprio* contra la falsa organización del mundo–, sin embargo, en su petrificación como patrimonio cultural se convierte en un mero objeto de equipamiento en ese mundo. Joachim Kaiser habló en una ocasión de que Gould hacía música “a contrapelo” (Kaiser, 1984: 266), y lo caracterizó a partir de la grabación del segundo movimiento del op. 14/2 de Beethoven de la siguiente manera:

“[Él] nos avergüenza [...] a todos los que hasta ahora siempre hemos creído que el segundo movimiento de la bastante desconocida Sonata en Sol mayor op. 14/2 es una brillante e ingenua variación *alla breve* andante en un tiempo de cuatro por cuatro. Glenn Gould afirma, tocando el piano, que esto no es cierto en absoluto. No nos habíamos dado cuenta de lo bello, de lo mortalmente triste, de lo seductoramente melódico que era este Andante del Opus 14 n° 2. Gould interpreta las variaciones como un adiós al paraíso. Todos los Proust del mundo son una vulgaridad comparados con él cuando gradúa los acordes del Andante. Con seriedad germánica, habría que preguntarse: ¿está permitido a un artista tocar de repente este Andante en marcha con tanta seriedad germánica? ¿No lo distorsiona? ¿Acaso no convierte de manera manierista, con la ayuda de una lente de aumento, un pedazo de césped en un trozo de selva tropical de emociones?”

Y continúa:

“Preguntado así: por supuesto que no. A menos que lo haga. [...] Cuando Gould mira aquí los bloques de los acordes relativamente simples como si fueran montañas, entonces también queda claro lo que se puede extraer de estos acordes en términos de emoción y sublimación y de pausas generales. Gould experimenta de forma seductora. Como si hubiera descubierto la marcha fúnebre de la Heroica. Pero a diferencia de Svjatoslav Richter, que alarga trágicamente el movimiento central, el Allegretto, en la Sonata en Mi mayor op. 14/1 y luego tiene que capitular en la parte en tono mayor, Glenn Gould consigue sostener de forma convincente su concepción extremadamente lenta” (Kaiser 1984: 268s.).

La problemática histórica de Gould se balancea sobre la fina línea que separa la reproducción manierista pero estéticamente convincente de la interpretación meramente amanerada que Kaiser insinúa aquí. Son precisamente las grabaciones sin duda distorsionadas, que no sólo desbordan de forma audaz sino también deliberadamente las directrices de la partitura (Kaiser, 1984: 267) y a las que difícilmente se

les podría atribuir la condición de grabaciones logradas –la *Appassionata* de 1970, por ejemplo–, las que comparten en su distorsión rasgos expresivos con las grotescas figuras humanas de la decadente pintura renacentista, que sirvieron de base a los historiadores del arte para formar el término manierismo⁷. El hecho de que las “falsas” interpretaciones sean posibles como resultado no de la incapacidad sino de la decisión es un síntoma de la tendencia histórica que Adorno, desde sus primeros textos musicales, concibió como el “desmoronamiento de las obras” (Adorno, 1929: 56) y la “fuga” de los “contenidos” (58). Gould lo encuentra no en la adhesión obstinada a un pasado conservado, sino en un lujoso exceso subjetivo, en una forma de tratar las obras que llega al extremo de la intervención gratuita.

Las nuevas interpretaciones de la objetividad se abren paso a través del daño a la vida impuesto por el mundo administrado: el *Andante* de la op. 14/2 de Beethoven mencionado por Kaiser, por ejemplo, no tiene en absoluto el carácter anhelante y perdido que le da la interpretación de Gould. De acuerdo con su ubicación histórica, la pieza se sitúa en el ámbito del entretenimiento feudal tardío y proto-burgués, una expresión sublimada del goce ingenuo en forma de una variación cadenciosa de la marcha que sólo experimenta una breve fase de complicación cromática en su parte central, para poder superarla inmediatamente en una variación aún más relajada y cadenciosa del tema. Del inocente jugueteo que caracteriza a toda la sonata de Beethoven, la exuberancia casi mozartiana de estas variaciones de la marcha, en la obra de Gould destella como mucho un recuerdo de algo pasado, algo realmente perdido. El tema en Do mayor, enfáticamente simple, la tonalidad escolástica, las variaciones máximamente transparentes, incluso esquemáticas: La composición de Beethoven es en muchos aspectos un documento de la belleza de lo universal; vive totalmente de aquello que se daba por sentado en el lenguaje musical en torno a 1800 y parecía simplemente natural. Sigue obedeciendo a una estética prerromántica de la naturalidad como correspondencia irrestricta del individuo con lo universal, tal como convenía a la sensible burguesía temprana, que aún no se había emancipado completamente del feudalismo.

Gould da a la pieza un carácter completamente diferente: Al estirar el tempo, Gould, en primer lugar, le quita a la pieza su gradiente natural de marcha, el brío que lleva de un acorde al siguiente como si fuera por sí mismo. Las notas se desatan de su atadura natural y revelan una tensión anhelante de lo aislado de esta ma-

⁷ Sobre la historia y el concepto de manierismo –leído a contrapelo– cf. Hauser, 1979, así como las observaciones correspondientes en Hauser, 1953.

nera: Cada nota anhela la siguiente, pero ya no sabe si realmente llegará. Al eliminar la autoevidencia del progreso, todos los momentos anteriormente genéricos de la pieza se convierten en momentos potencialmente individuales: En cierto sentido, Gould les hace el honor de la individualidad; por así decirlo, suena compuesto lo que no tenía que ser compuesto en absoluto.

Las progresiones de acordes que en realidad son dictadas por el lenguaje musical aparecen como decisiones armónicas en cada caso individual: se hace espacio para la aparición de la vida pulsional de los sonidos que queda oculta por el lenguaje musical. Las voces intermedias de relleno forzadas por la tonalidad aparecen como si fueran voces individuales totalmente compuestas, las repeticiones esquemáticas de doble línea de barra se separan articuladamente unas de otras. A partir de la premisa experimental que su tempo impone a la pieza, Gould finalmente también saca la consecuencia e ignora las instrucciones de interpretación de Beethoven en todas partes donde se vuelven musicalmente absurdas a la luz de esta nueva premisa. Esto se aplica especialmente a la dinámica y, por lo tanto, al único parámetro a través del cual Beethoven da a la pieza un carácter individual –quizás de forma más obvia en la fuerte moderación, o más tarde incluso en la renuncia, de los claros *sforzati* en la afirmación de la cadencia de la sección en Si bemol (tono 17 y ss. y pasajes paralelos), cuya idea convulsiva Gould realiza a través de un *rubato* libre, más que a través del simple volumen. Sin embargo, de forma más sutil, Gould también contradice a Beethoven a través de un modelado diferente de toda la curva dinámica de las secciones individuales, en cuya figura se puede discernir sobre todo el esfuerzo por no tocar de forma esquemática como idénticas las repeticiones preestablecidas de doble línea de barras, sino por diferenciarlas unas de otras, por darles un curso “dramático” englobante que conduzca a la siguiente variación.

Todas estas violaciones del texto no son meras arbitrariedades, sino que están estrictamente enraizadas en la idea de forma que prescribe la interpretación de Gould y cuya manifestación más evidente es precisamente la lentitud. Esta requiere una articulación más diferenciada, aunque sólo sea porque las numerosas repeticiones de la pieza en sentido literal, dada la mayor duración, conduciría al aburrimiento. También porque el tono expresivo de la pieza se vuelve más serio al pasar de una marcha inocente a un coral quejumbroso, Gould debe darle una forma más seria de lo que era el tipo de variación todavía relativamente ingenuo en su emplazamiento histórico. Gould toca la pieza con el peso que han dado al tipo de forma los posteriores movimientos con variaciones de Beethoven hasta las Variaciones Diabelli

op. 120 y, en consecuencia, no puede tolerar simplemente las repeticiones esquemáticas. Esta diferenciación articuladora de cada sección individual también construye una curva de progresión expresiva que da soporte a la estructura musical incluso en su extremo dilatamiento temporal, compensando la falta de brío. El anhelo de las notas individuales no es sólo -aunque también- el anhelo de lo ineludiblemente aislado, sino asimismo el anhelo de un progreso logrado.

Incluso lleva la exageración de la variación tan lejos que inserta un acorde de séptima suspendido en la repetición de la primera parte en *Sí bemol* (tono 16), que no está en las notas. El tempo y la dinámica pueden seguir siendo dimensiones que, por su propia naturaleza, permiten un gran margen de maniobra interpretativa; como muy tarde, con la desobediencia a las cabezas de nota que indican inequívocamente el ritmo y la afinación se ha sobrepasado el límite de lo que es convencionalmente competencia del intérprete.

Aunque el pasaje no es, ni mucho menos, el más importante para la realización de la idea de Gould, y la construcción del desarrollo general es suficientemente escandalosa, su despreocupación revela, sin embargo, la naturaleza específica de la obstinación de Gould, esto es, llegar al límite de prescindir del texto para hacer valer su propia idea, que, sin embargo, no se pierde en arbitrariedad privada, sino que se legitima en una estricta concepción musical de la obra, que puede reclamar para sí motivos racionales. La subjetividad reproductora de Glenn Gould se dispara aquí más allá de la partitura, pero no más allá del objetivo. Su actitud ante la partitura sólo crea la posibilidad de que una pieza rocó de la burguesía temprana pueda seguir realizando el contenido de verdad del progreso en el siglo XX. Al gesto de jovialidad de la marcha responde juguetonamente con un 'yo voy a lo mío'. La individualidad despojada de objetividad devuelve el golpe a la tradición recibida de una emancipación entusiasta y a través de este golpe queda claro que el verdadero progreso está aún por llegar. La verdad ingenua de todo arte pierde su virginidad bajo la perspectiva de su pospuesto cumplimiento. La interpretación de Glenn Gould no se revela como un puro experimento de ralentización de una marcha, sino que pone patas arriba toda la pieza mediante la subjetividad del individuo transformado por el neoliberalismo y muestra en ello lo que siempre ha estado mal en el alegre entusiasmo de los comienzos.

Ir a lo suyo y contribuir al progreso general era la esperanza de la burguesía en su privacidad. El optimismo de la burguesía temprana en su ingenuidad se transforma bajo la mirada del intérprete neoliberal en su contrario: la melancolía satura-

da de experiencia. Y es precisamente en esto en lo que el movimiento anímico de su origen puede volver a experimentarse como sustancial. En el anhelo de los sonidos aislados de no estar solos se expresa, por un lado, la realidad sociopolítica del individuo contemporáneo y, por otro, que tales expresiones de soledad siguen apuntando a la antaño ingenua esperanza, una esperanza ingenua que, sin embargo, sigue expresándose en su destrucción. Al final del mundo burgués, la crítica de filosófica de la historia *in musici* deja resonar de nuevo su comienzo, precisamente porque lo sentimental-ingenuo en su dilatación temporal pasa del goce inmediato al anhelo explícito de su realización sustancial. El puro goce, que todavía se exterioriza a gritos en la canción pop más melancólica y que ya no sería soportable en una forma de ejecución convencional de la obra, expresa lo que tiene de bárbaro –el pasar por alto el estado del mundo– precisamente al ser transformado en la forma de ternura hacia el mundo históricamente apropiada. La descomposición de una obra creada para el goce revela en su diferencia histórica que no es el sentimiento individual como tal el que ha huido, sino que sólo ha desaparecido el optimismo histórico, y a la vez desprovisto de historia, del mundo burgués. La interpretación de Gould no es una reproducción adecuada, ni siquiera una nueva, sino que es la verdadera reproducción de la obra, ya que hace aparecer la marcha de los burgueses que salen del mundo aristocrático desde la perspectiva del final de su progreso. La infinita tristeza reflejada en sí misma muestra la sofisticación de esa subjetividad que ha podido formarse en el mundo burgués y apunta en su contenido al final de ese mundo, que aún deja que el arte referido a la humanidad se desvanezca.

Se habla del final del arte desde que se emancipó por completo del *divertissement* para convertirse en arte autónomo como manifestación de la verdad⁸. Desde Hegel hasta Adorno, las figuras del fin del arte reflejan el estado histórico de sus contradicciones internas:

“Si la verdadera interpretación es la salvación de la obra, es al mismo tiempo su disolución. La realización de la exigencia de Wagner de una interpretación puramente conforme al sentido destruye la obra –y, por cierto, absolutamente toda obra– porque el conocimiento que proporciona el ideal de la interpretación suministra al mismo tiempo necesariamente la prueba de la fragilidad del sentido [...]. La obra cambia y se desintegra en relación con el ideal de su propia verdad: ese es el secreto de su historicidad interior” (Adorno, 2001: 65).

⁸ Cf. de nuevo Arnold Hauser, que presenta una discusión diferenciada del mencionado *topos* en su situación histórica (1974).

El mismo hecho de que el Andante de Beethoven no tenga todavía la reputación del ideal de arte autónomo, sino que sólo quiera salvar el regocijo aristocrático en la época burguesa, hace posible que el contenido histórico de la verdad protoburguesa emerja en su negación inmanente en esa obra. En la interpretación al final del arte autónomo, una obra que aún no pretende aparentar que es arte autónomo permite que se haga patente el ideal más allá del arte como su propia verdad, esto es, que esa historicidad tendría que transformarse en su verdad. Lo que la estética clasicista consideraba la eternidad de la obra de arte, su perduración histórica, es precisamente el proceso de su descomposición. Que el final del arte signifique una contradicción interior perpetuada o un desvanecimiento externo y no dialéctico hacia la inconsciencia depende de que los seres humanos tengan todavía la fuerza del yo para tomar conciencia de esa descomposición, esto es, de la fuerza para enfrentarse al agravio de la conciencia posmoderna en la experiencia de la pretensión de verdad de las obras y al agravio de la conciencia burguesa residual, fiel a la ideología de la cultural, en la experiencia de su descomposición.⁹ La evocación de Glenn Gould de la soberanía del arte a la vista de la desintegración de su concepto tradicional sería un modelo de esa fuerza en el campo de la interpretación musical. Después de todo, él mismo aprovechó la disolución del aura de la obra de arte musical como una oportunidad productiva para el éxito artístico. La fuerza de Gould no radica en la nuda audacia, sino en la “primacía de la imaginación sobre el mero producir música” (Adorno, 2001: 196), en el hecho de que él “siempre tuvo obviamente algo en mente en todas estas provocaciones” (Kaiser, 1984: 260).

4 PRIVATISSIMO

Fue precisamente esta adhesión a la primacía del pensamiento musical lo que llevó a Gould al estudio de grabación. Adorno ya calificó “la cinta de grabación como una ayuda inestimable” (Adorno, 2001: 199) para el “constante control de todo lo que realmente suena en lo imaginado” (196): “La verdadera interpretación ya no podrá prescindir de su ayuda” (199). En la retirada –o el avance– de Gould hacia el estudio de grabación, el propio medio auxiliar de control se convierte en un medio para realizar lo imaginado. Adorno sólo especuló cautelosamente sobre la posibili-

⁹ “Sólo para una humanidad pacificada moriría el arte: su muerte hoy, en la forma en que amenaza, sería sólo el triunfo de la mera existencia sobre la mirada de la conciencia que tiene la osadía de plantarle cara”. (Adorno, 1949: 24).

dad de que la dimensión cosificadora de ese progreso del dominio de la naturaleza en la interpretación beneficiara al trabajo para una verdadera reproducción:

“Así, la anticuada y bastante inadecuada práctica de ensayo continúa sin cambios, en lugar de que la radio haga un número cualquiera de ensayos para fijar actuaciones auténticas. Un director de cine puede “rodar” una escena diez veces y luego elegir la mejor. Lo mismo debería ser posible con la música en la radio, aunque aún habría que probar si se puede montar la interpretación final y en qué medida se puede (la “totalidad viva” de la interpretación, especialmente en las formas grandes, es probablemente una mera ideología, como en muchos otros ámbitos).” (185).

El problema fundamental de que “una pieza escrita para violonchelo no puede interpretarse con un altavoz, al igual que una pieza escrita para altavoces [...] no puede tocarse con un violonchelo” (Metzger, 1962: 222) puede que no desaparezca del todo en ningún sistema de alta fidelidad, por muy lineal que sea. Pero en la cosificación de la actuación viva en el soporte sonoro también existe la posibilidad de objetivar su ejecución lograda, y en ella –a pesar de toda la heteronomía de la industria cultural– un momento de potencial democratización de la recepción. Esto no sólo permite la reflexión retrospectiva sobre la historia de la interpretación como una dimensión independiente de la historia de la música, sino que también entra en el trabajo interpretativo como una fuerza productiva. Una anécdota contada por Gould en 1966 sobre una grabación de la fuga en La menor del segundo volumen de *Clave bien temperado* proporciona información clara al respecto. Se consideraron dos tomas de la sesión de grabación para su publicación. Sólo cuando se pusieron en paralelo en el proceso de edición se hizo evidente que ambas, aunque con frases muy diferentes, compartían un tempo casi idéntico:

“Tras una sobria reflexión, se acordó que ni la severidad teutónica de la toma 6 ni el júbilo injustificado de la toma 8 podían representar nuestras mejores ideas sobre esta fuga [...], y se decidió sacar provecho de ello creando una interpretación que consistiera alternativamente en las tomas 6 y 8. [...] Era obvio que la postura algo prepotente de la toma 6 era totalmente adecuada para la exposición de apertura así como para la enunciación final de la fuga, mientras que el carácter más efervescente de la toma 8 era una ayuda bienvenida en las modulaciones episódicas con las que la parte central de la fuga está relacionada. [...] Lo que se había conseguido era una interpretación de esta fuga en particular muy superior a cualquier cosa que hubiéramos podido hacer en ese momento en el

estudio. [...] Es poco probable que la necesidad de esta diversidad se haga evidente durante la sesión de estudio, al igual que es poco probable que se le ocurra a un intérprete que actúa en condiciones de concierto. Sin embargo, si se aprovecha la idea de última hora después de la toma, a menudo se pueden trascender las limitaciones que la actuación impone a la imaginación”. (Gould, 1966a: 339).

La ideología de la “totalidad viva de la interpretación” se disuelve ante la mirada viva del intérprete-ingeniero de audio (Gould: “*editor-interpreter*”) (347) como una sujeción a la naturaleza ya superada, y lo que el montaje de “tomas” no relacionadas es desde el punto de vista material, puede ser, bajo la primacía del significado musical, precisamente el medio para realizar su totalidad. Gould incluso estira la maniobrabilidad de la interpretación hasta el punto de profetizar la entrada de la tecnología de estudio en los hogares de los consumidores, mediante la cual el oyente podría, por así decirlo, convertirse en su propio meta-intérprete y confeccionarse a partir de varias grabaciones la suya propia (347s.).

Hoy en día, la digitalización de la tecnología de estudio ha dado cumplimiento a esta profecía con creces; cada ordenador portátil es un estudio de grabación en potencia. Sin embargo, la generalización del juicio diferenciado del utópico “*listener-consumer-participant*” (350) de Gould es inversamente proporcional a la generalización de la tecnología: aunque la gente podría participar en ella a pesar de la alienación constatada, en realidad entrega la decisión sobre la música que consume al algoritmo de la lista de reproducción. El propio Gould había utilizado la tecnología como medio de salida del mundo administrado adorniano, con la esperanza de que ella pudiera sacar a los consumidores de música de su reprimida pasividad. Si bien esto no fue así para la mayoría de los consumidores de música, es posible reconocer, precisamente en aquellos que han hecho uso de la tecnología, la dialéctica negativista a la que se ve abocada la desbordante subjetividad en la transición al neoliberalismo.¹⁰

¹⁰ Incluso el sueño de Gould de que los oyentes quisieran montar su propia interpretación favorita a partir de las grabaciones disponibles resulta brillante sólo como contraimagen de la absoluta pasividad que representaba el punto de fuga negativo del mundo administrado. Anuncia ya la primacía de la discrecionalidad subjetiva sobre la naturaleza de la cosa, lo que, desde el punto de vista del consumidor totalizado, propagaría la completa alienación respecto a la cosa como libertad de perspectiva. En el neoliberalismo, la absolutización de la propia subjetividad se convierte en otro elemento de su liquidación: si el sujeto lo es todo, sin determinarse frente a su otro dialéctico se convierte en nada.

5 SUBJETIVIDAD Y MÚSICA EN EL NEOLIBERALISMO II

La tecnología de grabación no ha hecho realidad el potencial de la formación práctica de una conciencia de la historia de la interpretación más allá de los círculos académicos especializados. Por el contrario, la grabación de estudio ha sido entronizada por la música pop para el conjunto de la sociedad como un original sin historia, y ‘*remastered*’ es la palabra mágica de la permanente novedad de la industria cultural. En el ámbito de la música pop, la “grabación en vivo” es entonces el único objeto en el que la “totalidad viva” se contrapone al *original* constituido en la grabación. La propia subjetividad se convierte aquí, directa y abiertamente, en una mercancía.¹¹ Si en las grabaciones de música con partitura realizadas por Gould en un estudio la dialéctica de la interpretación musical, en cuanto trabajo sobre un objeto necesitado de interpretación pero predeterminado, es el lugar del posible surgimiento de la libertad, la diferencia entre obra y grabación desaparece en la música dominante. *Ex negativo*, las posibilidades emancipadoras de una subjetividad desbordante en la producción musical también se ponen de manifiesto en el contraste entre, por un lado, la interpretación de la partitura y, por otro, la fusión de la individualidad y la integración de todo posible resultado logrado en la música pop: En el caso de Gould, entre su subjetividad y su rentabilización se encontraban los textos escritos con los que podía salvarse en el estudio de grabación; en el caso de Kurt Cobain, en cambio, la (rentabilización de su) música pudo ligarse tan directamente a su subjetividad que incluso la desesperación por el fin de la subjetividad, que encuentra desahogo en sus canciones, se descargaba inmediatamente sobre él como un sinsentido potenciado por el capitalismo, sin que pudiera replegarse a un trabajo liberador sobre las obras. Mientras que en la diferencia entre la notación musical y la interpretación se da ineludiblemente la experiencia de la libertad como relación lograda con el objeto dado, la relación de identidad consigo mismo se corresponde con la forma que encontramos en la música pop imperante de aquella regresión posmoderna que va de la “libertad hacia el objeto” a la “identidad” como pretensión de derecho absoluto a ser como-cada-uno-quiera-ser. Toda realidad ajena al sujeto aparece para dicha subjetividad, que ha sido reducida a identidad, como una expresión injustificada de violencia, al tiempo que tiene que

¹¹ Dirk Stederth (2012) muestra hasta qué punto, en este proceso, la “performance viva” se convierte en una mera ideología de la nueva uniformidad mediante la espontaneidad ensayada de Lady Gaga.

ejecutar la violencia de su propia pretensión sobre los objetos para asegurarse su propia carencia de límites fantasmagórica.

La idea de que algo pueda ser mejor y más verdadero que yo mismo y lo que cae dentro de mi esfera inmediata es considerada *per se* por ese irracionalismo neoliberal-postmoderno como una limitación puramente externa. Si el concepto filosófico de la razón desde la antigüedad tomó la limitación del individuo como una ocasión para trascenderse a sí mismo y reconocer la necesidad objetiva precisamente en aras de la praxis liberal –y si ese elemento constituyente también se ha vuelto totalitario contra el individuo en la historia de la Ilustración–, entonces la libertad antiautoritaria de los átomos sociales que se creen ilimitados es directamente la afirmación de la impotencia frente a la autoridad del mero solo-puede-ser-así-y-no-de-otra-manera de la descomposición administrada del mundo neoliberal. Como la estructura global está tan alejada de los individuos que éstos parecen no tener nada que ver con ella, la idea de que la totalidad puede ser razonablemente captada y organizada racionalmente aparece tan solo como un ataque a su libertad impotente.¹²

El arte, que se presenta como forma del movimiento de la verdad enfática y promete musicalmente al sujeto una conexión lograda con el mundo, se convierte así en un agravio para el ego y es rechazado. Adorno fue testigo de la aparición del mundo administrado y sus efectos paralizantes sobre los impulsos sociales de liberación; Gould creció en él y arrancó a ese plus que ofrecía a los privilegiados la posibilidad de liberación en medio de la falta de perspectivas políticas. La “esfera del individuo” en la que, para Adorno, “incluso algo de la fuerza social liberadora podría haberse [...] contraído temporalmente” (1951: 16), fue realizada idiosincrásicamente por Gould precisamente como individuo privatista –fuera del mundo (del concierto) contra su formalidad a favor de la corriente. En esto, el inconformismo individualista fue realmente más allá de la desesperanza administrada. La práctica social del neoliberalismo afirmó sólidamente en contra de ese inconformismo su propia irracionalidad, haciéndose pasar por el paladín del individuo liberado: La incomprendibilidad estipulada –y, por tanto, la invulnerabilidad– de la totalidad era el

¹² “¿cómo se puede argumentar contra el imperialismo en un país donde el café es cada vez más barato en lugar de más caro? se siente uno como un tonto. ¿imperialismo? dice la empleada de la industria del envasado, acercando con gracia la taza de café a su boca maquillada: así que, si es cierto que este café fue recogido en algún lugar, lo que entonces no puedo imaginar en absoluto es por qué, sin embargo, soy yo quien, por algún favor de algún destino que quiere permanecer anónimo, está bebiendo este café. ¿entonces qué!” (Schernikau, 2009: 30).

fundamento mismo de la libertad de los ajetreados sujetos privados. El hecho de que esta libertad se redujera por completo a lo que podían permitirse en cada caso, ya no denuncia ese (des)orden, sino que se convierte en un impulso para afirmar lo propio en todo momento. Desde el neoliberalismo, el impulso, ahora abiertamente destructivo, hacia esa liberación abstracta, en cuanto impulso de corto alcance contra la situación objetiva, ya no lleva más allá de lo que la presión conformista quería, sino que confirma en la obediencia anticipada la nueva máxima de que, de todos modos, no hay nada más allá de la privacidad.

El antiguo grito de guerra “¡Lo privado es político!” expresaba el hecho de que los individuos estaban cada vez más abandonados a sí mismos; que la irracionalidad del modo de producción capitalista y sus relaciones inmanentes de dominación estaban carcomiendo todas las relaciones sociales. Es cierto que esa consigna aún expresaba la esperanza de que las determinaciones sociales obsoletas pudieran ser cuestionadas prácticamente desde el punto de vista de las nuevas posibilidades y que la universalización de la heteronomía capitalista sólo podría ser contrarrestada de manera verdaderamente emancipadora si se seguía desentrañado críticamente la posición atomizada de los individuos. Sin embargo, la “modernización” neoliberal del capitalismo tenía como objetivo triturar las últimas instituciones que mediaban entre la presión de la valorización y el individuo aislado. Max Horkheimer escribió ya en 1943: “Los neoliberales que combaten la política sindical se entregan a un romanticismo caduco, y su avance en la ciencia económica es más peligroso que sus esfuerzos en el campo filosófico” (1943: 87). Lo formuló precisamente en un texto en el que criticaba la integración de los trabajadores en los *rackets* sindicales como la culminación de la “cosificación del ser humano” (88). Sin embargo, a pesar de todas sus críticas, Horkheimer seguía siendo consciente de la dialéctica de ese movimiento histórico hacia el mundo administrado, por lo que subrayó que su crítica a la integración del proletariado “no [significa] que sea deseable un retorno a formas más antiguas” (86). Si antes los sindicatos se interponían entre el capital y los titulares asalariados de su fuerza de trabajo, en la revolución neoliberal, además de este “compromiso de clase”, se hicieron añicos los restos de otra institución anticuada, que mantenía retrógradamente una diferencia entre el individuo y la sociedad: la familia. Mientras que las mujeres en el modelo de familia nuclear generalizada estaban confinadas en su existencia como amas de casa, la familia ofrecía –como mínimo también– un espacio en el que el niño en crecimiento

estaba hasta cierto punto protegido de las presiones de las organizaciones y los grupos de iguales.

Contra la completa cosificación del ser humano, como la llamó Horkheimer, por medio de las instituciones tradicionales y la petrificada limitación de las posibilidades sociales de las mujeres, se movilizaron en torno a 1968 los impulsos emancipadores hacia algo mejor. La valorización neoliberal del capital, por el contrario, condujo tales impulsos a un resultado diferente, en el que sólo se realizaron de forma mutilada. El movimiento del neoliberalismo consistió –como temía Horkheimer– precisamente en destruir de manera romantizadora las formas sociales de racionalidad –aunque se tratase de una racionalidad contradictoria–. ¡No un plus de razón, sino un menos!: así podría resumirse su contenido socialmente represivo, por mucho que se le asignara su precario lugar a lo particular-emancipatorio. Las formas tradicionales de racionalidad social y su expresión en los sujetos prácticamente se desintegraron con el ataque neoliberal a aquellas instituciones que –por muy autoritarias que fueran– generaron una cierta planificación y organización de la reproducción social e individual¹³. En su globalización, el capitalismo retrocedió de hecho al nivel más bajo de la racionalidad instrumental: Al mero cálculo de lo que se va a saquear, partiendo en cada caso de la situación geo-político-económica. Ya no se trata de la mera subsunción formal del mundo, sino de la subsunción real de todas las relaciones globales después de la fase de generalización de la producción de mercancías impuesta de manera imperialista¹⁴, que acabó por socavar incluso la institución burguesa más significativa de la racionalidad particular global: el Estado (nacional). La planificación de la “economía nacional” perdió su fundamento a manos de la globalización del metabolismo capitalista con la naturaleza o –en las regiones descolgadas del mundo– se impidió ya de entrada su formación. Precisamente también a través de su parcelación en Estados nacionales se esparció el *privatissimo* de la existencia burguesa hasta el infinito.

La tendencia social a no querer ya captar la totalidad ni siquiera por medio del entendimiento instrumental, al mismo tiempo que somete completamente esa totalidad a la particularidad capitalista, contrasta con lo conseguido por Gould. Sin embargo, su logro se alimentaba de la objetividad más privatista. Lo que la desintegración neoliberal de la familia, que lleva al extremo el proceso que ya había

¹³ Un intento sociológico de hacer reconocible esta diferencia también en relación con la autopercepción de los sujetos subyugados lo da Richard Sennett (2000).

¹⁴ Sobre la transformación del imperialismo europeo en hegemonía mundial estadounidense: véase, por ejemplo, Hobsbawm, 2008: 49-71.

comenzado a principios del siglo XX, significa para la sustancialidad de la subjetividad puede entenderse *ex positivo* a partir de la influencia de la madre de Gould en su forma de tocar. Florence Emma Gould, que era pianista, había decidido muy pronto que su hijo sería músico. A diferencia de la realidad neo-pequeñoburguesa actual, en la que los padres no pueden prescindir de reservar el próximo curso de formación avanzada para su hijo a fin de que esté preparado para la próxima competición, la cuestión no se le planteó a Glenn Gould como algo arbitrario, sino que se fundó en una importante tradición familiar. Sin embargo, no fue sólo la tradición como imagen, sino su realidad material la que entró en la posterior interpretación de Gould: Fue su madre quien le enseñó a tocar el piano durante siete años, y el tarareo y la vocalización de Gould, que se puede escuchar en algunas grabaciones y que ofendía a sus contemporáneos, tiene su origen en esas lecciones. La madre de Gould le había enseñado a acompañar con el canto toda la música que tocaba, una (mala) educación infantil que más tarde no pudo evitar. Resulta interesante -y psicoanalíticamente interpretable- la declaración de Gould de que se ponía a tararear cuando la producción de sonido en el piano no se acerca a lo que quería (Bazzana, 2004: 47). El hecho de no tocar adecuadamente remite a la necesidad infantil de seguridad y hace que la sustancia familiar aparezca como tal.

La fijación autoritaria del futuro por parte de los padres fue también a lo que se opuso en su día el movimiento de liberación antiautoritario; pero no es sólo la objetividad de la posible aversión de los hijos, sino también las capacidades reales del individuo lo que puede destruir los planes de los padres. Del padre de Glenn Gould se ha transmitido la observación de que cuando este entró por primera vez en contacto con el piano, no se puso a teclear, sino que golpeó algunas notas y escuchó cómo se apagaban lentamente: La soledad del sonido individual, tal y como se manifiesta en la grabación de la op. 14 que nos ocupa, se basa en esa devoción por la vida material de los propios sonidos. El medio de la imaginación de esa vida propia en la interpretación posterior de Gould, por su parte, es la técnica que su maestro desarrolló especialmente para él: el llamado *finger-tapping*, que le permitió dominar el instrumento de forma más diferenciada¹⁵. La contrapartida dialéctica de la devoción por el material, por otra parte, es la percepción de Gould del contenido de las piezas como algo en lo que hay que penetrar intelectualmente: que Gould, como postuló Joachim Kaiser, “obviamente siempre tenía algo en mente en todas sus provocaciones” es algo que encuentra una condición de posibilidad

¹⁵ Sobre la génesis del *finger tapping*, véase Beauchamp, 2005.

en el hecho de que Gould no aprendía las nuevas piezas primeramente al piano, sino que se las apropiaba haciendo un estudio previo de la partitura. La primacía del objeto se impone frente al intento de dominarlo de forma inmediata y directa.

También lo que lleva a Gould a seguir en la dirección de la entrega privatista posee también un carácter objetivo. Partiendo de la experiencia de un concierto de la Metropolitan Opera Company en una sala de conciertos recién construida, en una época en la que él mismo seguía dando conciertos, escribió en un texto con el revelador título “Let’s Ban Applause!”:

“La impresión de que este evento tenía el carácter de una “ampliación cómodamente tapizada del Coliseo romano”, “me ha dado ocasión de reflexionar sobre la relación de los aplausos con la cultura musical, y he llegado a la conclusión, muy seria, de que el paso más eficaz que podría darse en nuestra cultura actual sería la eliminación gradual pero total de la respuesta del público”.

Y continúa diciendo:

“Me inclino por esta opinión porque creo que lo que justifica al arte es la combustión interna que enciende en el corazón del ser humano y no sus manifestaciones públicas superficiales y exteriorizadas. El propósito del arte no es la liberación de una eyección momentánea de adrenalina, sino que es, más bien, la construcción gradual y de por vida de un estado de asombro y serenidad. A través de la atención de la radio y el fonógrafo, estamos aprendiendo rápidamente y con toda propiedad a apreciar los elementos del narcisismo estético –y utilizo esta palabra en su mejor sentido– y estamos despertando al desafío de que cada ser humano cree contemplativamente su propia divinidad.” (Gould, 1962: 246)

La contrapartida de la desintegración del arte en “*environmental experience*” no es la pseudocomunicación de la relación directa del oyente con el intérprete en la sala de conciertos, sino la experiencia espiritualizadora de la propia música: A través del narcisismo del individuo, la humanización encuentra esa sustancia que puede trascender el narcisismo –*in the worst sense*– a través de la experiencia del arte en el propio objeto a escuchar. Estas consideraciones ya apuntan a la posterior huida hacia el estudio; pero no es sólo la crítica a la situación de escucha tradicional y subsumida en la industria cultural, sino también la reflexión sobre las implicaciones para los reproductores que se despliega a partir de ella. El concierto contemporáneo, a través de la tendencia al “*rule of mob law*” (Gould, 1966b) por parte del público, produce una situación en la que el único criterio para la evaluación pública de la música es si se cumplen las expectativas o los intérpretes tienen algún fallo.

La verdadera reproducción no es la correcta, sino la acertada; no la afirmación de la idea tradicional, sino la superación imaginativa de la decadencia natural actual. La liberación respecto la situación de concierto que se reproduce bajo el signo de la historia natural le abre a Gould el camino hacia el estudio, donde su tratamiento idiosincrático del contenido de las piezas individuales celebra su realización. Desde el profundo estudio intelectual de la partitura, pasando por las mencionadas posibilidades de examen de las grabaciones, el perfecto dominio de la naturaleza por parte de Gould, del que Adorno se promete la salvación del elemento virtuoso en otro contexto (2001: 172s.), se extiende directamente aún a la naturaleza: la temperatura ambiente. Los músculos de los dedos, cuyo uso se aprende a través de la *finger-tapping* y que hacen posible la interpretación matizada y precisa de Gould, son más sensibles al frío, por lo que la regulación de la temperatura se convierte en un requisito esencial para tocar de manera lograda. Nos cuentan que durante las sesiones de grabación de Gould, la persona que manejaba el aire acondicionado tenía tanto que hacer como el ingeniero de grabación. El dominio del material, que es el factor por el que transita la verdad sonora, se extiende así sobre un área que no puede ser controlada en esa medida en la sala de conciertos, y en esto socava de manera individualizadora también los límites de la realidad establecida de la reproducción y el consumo de música cosificadores.

Las idiosincrasias de Gould, en apariencia meramente manieristas, como la extraña fijación por la temperatura de la sala o el constante uso de guantes, se revelan como condiciones materiales para hacer sonar la realidad del contenido de las piezas en el ahora del tiempo presente, en el que el dominio objetivo de la naturaleza hace tiempo que va más allá de simplemente construir otra nueva sala de conciertos. La desvinculación de la situación de concierto cosificada corta el nudo gordiano de la actuación viva y la comunicación entre el intérprete y el público y, en la cosificación técnicamente intensificada, se transforma en descosificación. Esta descosificación, que permite que aquello que se trasmite como práctica musical aparezca como esencialmente desintegrado, ofrece a Gould la posibilidad de aportar al mundo una cualidad de libertad que es perceptible en algo más que las interpretaciones de piezas individuales o incluso en la simple ampliación cuantitativa de la obra editada. En la expresión grabada de su interpretación de las obras, se nos transmite más bien la experiencia histórica individualmente procesada en su verdadera reproducción como un problema perdurable. Desde la situación altamente artificial del estudio resuenan los sonidos que, en el trabajo sobre la verdad de la música

ca, muestran su límite idiosincrático a la cosificación del ser humano en un nudo de reacciones, precisamente dejando claro en su propia microestructura que es posible algo más que el *anything goes*. En la realidad transmitida de las interpretaciones de Gould se vuelve de nuevo experimentable la autoridad del objeto, de las partituras recibidas, esto es, que la subjetividad no tiene por qué ser aplastada por la objetividad y, sin embargo, la subjetividad no tiene por qué acabar en mera arbitrariedad. Precisamente en contraste con tan rotunda verdad, queda claro que, por otra parte, la tendencia socialmente dominante al *anything goes* no significa la ausencia de límites de la voluntad subjetiva, sino su superfluidad. Se podía hacer lo que se quisiera, porque también daba igual lo que uno hiciera. La autoridad social transmitida por tradición comenzó a desintegrarse en un autoritarismo subjetivista particular de cada uno.

6 DESVANECIMIENTO DEL REBASE

Gould respondió al inicio del proceso de decadencia de la autoridad social y con ello de la vigencia del carácter artístico con una rebeldía en la que se mezclan el rebase inconformista y la imperiosidad infantil. Su logro consiste precisamente en dar expresión a la constelación social de la subjetividad en el paso del mundo tardomoderno y administrado al posmoderno y autoadministrado del neoliberalismo. Su juego manierista arranca chispas de la fricción entre un momento “posmoderno” de arbitrariedad subjetiva y un ideal moderno de interpretación que se hace eco de la “forma schönbergiana de análisis molecular”, “en la que cada faceta de una obra debe resultar estructuralmente necesaria”¹⁶. Precisamente, el aferrarse a ese estructuralismo le permite tomar conciencia de la historicidad de las propias estructuras y le obliga a modelar sus decisiones interpretativas poco ortodoxas y “subjetivistas”, en las que *prima facie* se desentiende de la rigurosidad de la partitura, como resultado que se deriva de esta. Aunque Gould toca muy despacio, no renquea; si toca muy rápido, no va disparado: en todo momento se defiende una concepción concorde de la totalidad con coherencia inmanente.

El hecho de que este ideal en sí mismo pudiera ser efímero se le hizo evidente mientras escuchaba cintas fonográficas históricas de principios del siglo XX:

“A través de estas grabaciones me di cuenta de repente de lo pasajeros que son nuestros valores en relación con las interpretaciones [...]. [...] Las creaciones más

¹⁶ Carta de Gould a Louis Biancolli, 27 de mayo de 1963 (Gould, 1997: 124).

importantes, la Balada de Chopin de Paderewski y otras, a mí simplemente no me parecía que fueran como de una pieza, y sin embargo hay que reconocer que estos eran los grandes pianistas de su tiempo y que esto reflejaba los conceptos analíticos de su época –y ya que ese tiempo no es tan lejano, ¿no es posible que las visiones integracionistas del todo-está-conectado de nuestro tiempo sean igual de pasajeras? ¿Sonaremos igual de extraños dentro de 40 años?” (Ibíd.)

El ideal interpretativo estructural de la Escuela de Schönberg se refería a la primacía del objeto musical, en cuya representación debía sumergirse la subjetividad interpretativa. Ya en el excéntrico giro del estructuralismo de Gould se hace efectiva la disolución de sus fundamentos históricos: él sumerge toda estructura en su subjetividad. Para él, la representación del objeto es siempre al mismo tiempo una autoafirmación extrema. Como reacción estética a la desaparición de la autoridad del objeto, dicha subjetivación contenía el momento ingenuamente esperanzador del neoliberalismo de que la disolución de las estructuras autoritarias podría conducir efectivamente a un futuro de individuos libres. Pero al mismo tiempo, aquí se manifiesta inconfundiblemente la dimensión autoritativa del antiautoritario, del que “lleva hasta el final lo suyo”. La ternura que Joachim Kaiser escuchó en el Beethoven a cámara lenta de Gould tiene su reverso brutal en el gesto titiritero de dominación con el que cada nota se subordina estrictamente a la voluntad en cierto sentido extravagante del pianista.

Como figura de la salida del mundo administrado, que con sus “clásicos pulverizados” (Kaiser, 1984: 268) dejó modelos estéticos para arrancar subjetividad a la implosión de la modernidad en lugar de limitarse a ratificarla, la obra de Gould posee su brillantez. También anuncia el inminente desenlace de su dialéctica en el curso de la época neoliberal. Con la paulatina desaparición de la pretensión de la modernidad, asumida por Gould como irrenunciable a pesar de todas sus crisis, de hacer justicia subjetivamente a la objetividad, se desvanece en contraste con el objeto la posibilidad de elevar de manera idiosincrásica la propia subjetividad en cuanto tal, en su finitud constitutiva, por encima de la propia fragmentación. Gould seguía preocupado por el objeto, aunque lo hiciera suyo a través de su forma de tocar. Joachim Kaiser señala a este respecto que la interpretación de Gould revela la esencia de la modernidad, “como una mezcla de sufrimiento, sentimentalismo y constructivismo” (266). Sobre la grabación de Gould de la 25ª *Variación Goldberg*, que motiva esa formulación de Kaiser, comenta: “No es inobjetable, pero sí honesta, personal y convincente” (ibíd.). En la interpretación no se expresa ninguna sen-

timentalidad, dice, sino “una ausencia de ingenuidad” en lo sentimental, “unida a un duelo profundo y solitario” (265).

El preludeo cultural de la “posmodernidad” ya no quería saber nada de ese duelo, sino sólo interpretar [*spielen*]; la actual realización social de la posmodernidad, el despojo práctico de las pretensiones de la modernidad a escala mundial después de 2008, revela el carácter sangriento de este juego [*Spiel*]. La cuestión de la constitución de una humanidad solidaria, que se imponía como verdadera reproducción de lo transmitido, se desintegra en una reproducción irreflexiva de lo meramente biográfico y fortuito. Realizar la humanidad precisamente a través del sujeto moderno se convirtió para el posmodernismo en mera ilusión dominadora, y dejó como único conjunto de preguntas cuál era la razón del sufrimiento de cada cual o cómo tenía que salir cada uno adelante: La mediación de esos momentos de la modernidad que Gould logra precisamente a través de su “rareza” queda dinamitada después de 2008 en la negación completamente antidialéctica del presentimiento de que todavía podría tratarse de algo más preciso.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS:

- ADORNO, Th. W. (1929): “Nachtmusik”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 17), Fráncfort: Suhrkamp, 1982: 52-59.
- ADORNO, Th. W. (1942): “Reflexionen zur Klassentheorie”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 8), Fráncfort: Suhrkamp, 1972: 373-391.
- ADORNO, Th. W. (1949): *Philosophie der neuen Musik*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 12), Fráncfort: Suhrkamp, 1975.
- ADORNO, Th. W. (1951): *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 4), Fráncfort: Suhrkamp, 1979.
- ADORNO, Th. W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Fráncfort: Suhrkamp.
- BAZZANA, Kevin (2004): *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Yale: Yale University Press.
- BEAUCHAMP, Richard (2005): “Glenn Gould and Finger Tapping”
<https://www.musicandhealth.co.uk/articles/tapping.html>
- GOULD, Glenn (1962): “Let’s Ban Applause!”, en T. Page (ed.): *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 245-249.

- GOULD, Glenn (1966a): "Prospects of Recording", en T. Page (ed.): *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 331-352.
- GOULD, Glenn (1966b): Interview with Alex Trebek: "I detest audiences", *Intertel: The Culture Explosion* (9.11.1966) (OFFICIAL):
<https://www.youtube.com/watch?v=1nZTgAGSajA>
- GOULD, Glenn (1974): "Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould", en T. Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 313-330.
- GOULD, Glenn (1997): *Briefe*, München: Piper.
- HAUSER, Arnold (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2 Tomos, München: Beck.
- HAUSER, Arnold (1974): *Soziologie der Kunst*. München: dtv.
- HAUSER, Arnold (1979): *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München: dtv.
- HORKHEIMER, Max (1943): "Zur Soziologie der Klassenverhältnisse", en: *Gesammelte Schriften* (Vol. 12: Nachgelassene Schriften 1931-1949), Fráncfort: Fischer, 1985: 75-104
- HOBSBAWMS Eric J. (2008) "Why American Hegemony Differs from Britains's Empire", en *Globalisation, Democracy and Terrorism*, Londres: Abacus: 49-71
- KAISER Joachim (1984): "Glenn Gould", en: Klaus Stadler (ed.): *Lust an der Musik. Ein Lesebuch*. München: Piper: 259-270.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1848): "Manifest der Kommunistischen Partei", en *Werke*. Vol. 4. Berlin: Dietz, 1959: 459-493.
- MARX, Karl (1857): "Einleitung [zu den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie]", en K. Marx/F. Engels, *Werke* Vol. 42, Berlin: Dietz, 1983: 15-45.
- METZGER, Heinz-Klaus (1961): "Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 137-144
- METZGER, Heinz-Klaus (1962): "Über Schallquellen", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 220-228
- METZGER, Heinz-Klaus (1970): "Die Organische Zusammensetzung der Musik", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 229-243
- METZGER, Heinz-Klaus (2003): *Interview mit Björn Gottstein*
<http://www.geraeuschen.de/22.html>
- POHRT, Wolfgang (1974): "Nutzlose Welt", en *Werke*, Vol. 1: *Theorie des Gebrauchswerts, Wissenschaftstheorie & Seminararbeiten, Texte 1969-1980*, Berlín: Tiamat, 2020: 17-55.
- SCHERNIKAU, Ronald M. (2009): *Die Tage in L. darüber, daß die ddr und die brd sich niemals verständigen können, geschweige mittels ihrer literatur*. Hamburgo: Konkret Literatur.
- SENNETT, Richard (2000): *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: WW Norton.
- STEDEROTH, Dirk (2012): "Kulturindustrie und Musik. Willkommen im 'Haus of Gaga'", *Zeitschrift für kritische Theorie*, 34/35: 69-81.

SEIWERT, Elvira (2017): *Enthüllungen. Zur musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Springe: zu Klampen Verlag.