

En la novela de Bernhard, Glenn muere de modo romántico, tocando las *Variaciones Goldberg*, como pagando el peaje que el genio reclama. Un suicidio inventado, Wertheimer; un ataque terminal, Glenn Gould.

Otra víctima de un ataque se ve en película, en su capilla ardiente, en San Pedro de Nueva York, la iglesia del jazz, mientras sus admiradores desfilan por delante de él, muy despacio. Ahí tenemos a Thelonious Sphere Monk, que por fin dejó de dar vueltas sobre sí mismo.

Una foto de buen tamaño cuelga de una pared en la habitación donde trabajo. Fue tomada en 1953, en blanco y negro, y se ve en ella a un grupo de jazz tocando en un club de Greenwich Village. En manos de un cronista inspirado, esta foto podría dar lugar a todo un libro de meditaciones sobre los retratados y su época. Pero bástenos con estas escuetas palabras: Monk, delante, sin gorra, con un traje a rayas, con la boca abierta, con las manos en el teclado. En el extremo izquierdo, Mingus, con la cabeza inclinada, el rostro en la sombra, las manos trabajando las cuerdas de su bajo. Muy al fondo, Roy Haynes a la batería, con los ojos muy abiertos, el rostro flotando por encima del platillo alto, justo a su izquierda un mural de una mujer recostada, desnuda, una figura sacada del viejo Village bohemio. Y en el extremo derecho, mirando hacia otro lado, no hacia el grupo y dando la impresión de estar fuera de encuadre, trajeado de blanco, con saxofón, está Charlie Parker, intenso como una ventisca de verano. Es la leyenda situada sobre la cabeza del saxofonista lo que define en última instancia la fotografía: dos palabras escritas a mano en la foto, en letras blancas, como de tiza, a juego con el traje de Charlie Parker.

Bird vive. Este epitafio, escrito con tiza o pintura en las aceras y en los túneles del metro tras la muerte de *Bird*, a los treinta y cuatro años, posee el toque emocional antiguo de una inscripción romana en una pared que está desmoronándose. Es un clásico grito humano contra la idea del fin. ¿Qué podemos dejar atrás que se agarre a la memoria terrenal? Quien utilizó primero el grafito de *Bird* fue un poeta beat llamado Ted Joans, que, por su parte, murió hace poco. Tres de los hombres de la foto están muertos, todos menos Roy Haynes, que sigue trabajando a sus setenta y tantos muy corridos, pero todos comparten una posteridad, por supuesto, en disco compacto, en cinta y en el viejo vinilo, y en las mentes y las sensibilidades musicales de innumerables personas, solas, en una habitación, escuchando.

Donde yace Glenn Gould, una pequeña lápida está grabada con las señales de otra clase de permanencia, en granito: las tres primeras notas del tema de las *Variaciones Goldberg*.

Thomas Bernhard fue enterrado en secreto, en Viena, una hora antes de lo previsto, para garantizar los términos de su privacidad.

Charles Mingus es pura materia mineral en el río sagrado, el Ganges: su viuda esparció sus cenizas, antes del alba, para hacerle más fácil la reencarnación.

Al final de *Treinta y dos cortometrajes*, una figura cruza la superficie de permafrost, alejándose de la cámara, en dirección al horizonte helado. El cielo es azul pizarra y rosa desvaído y la imagen es la noción del norte.

¹ Thomas Bernhard: *El malogrado*, trad. Miguel Sáenz. (Título en inglés: *The Loser*.)

Thelonius Monk se retiró misteriosamente y no volvió a poner el dedo en una tecla, ni en público ni en privado, en los seis años que transcurrieron hasta su muerte en 1982. Glenn Gould murió más tarde, ese mismo año, mucho después de haber abandonado las actuaciones en conciertos, aunque siguió grabando.

Thomas Bernhard escribe: “Conoci a Glenn en la Montaña de Monk”.

De Gould se ha dicho que es el equivalente musical de Brando y Dean. Escribió la música de un par de películas.

La narrativa de Bernhard es anticinematográfica. No hay casi nada que ver en su obra. Todo es relato personal y lanzar sentimientos, todo voz: ni rostros, ni recintos, ni días lluviosos. Hay referencias a calles y ciudades, pero ningún sentido del lugar, y las novelas suyas que he leído no tienen puntos y aparte, ni divisiones en el texto, ni quiebras de espacio que faciliten la lectura. La prosa de Bernhard tiene un pulso rápido y clamoroso. El narrador pronuncia elocuentes crónicas de la miseria, la enfermedad, la locura, el aislamiento y la muerte. Hay pasajes en que la narración amasa, comprimiéndolos, tal cantidad de estratos de aversión a los demás y a la propia persona, que se hace convulsivamente cómica. Y un hilo sombrío lo atraviesa todo: una noción de los temas y las pautas que recorren una y otra vez la mente.

La incomodidad de Glenn Gould ante el público le hizo sentir el deseo de dominar la cultura del estudio de grabación.

¿Qué dijo al respecto? Dijo: “La tecnología tiene capacidad para crear un clima de anonimato”.

Trabajó en ideas sobre la radio no lineal e hizo un documental titulado *The Idea of North*, en el que cinco personas hablan en contrapunto sobre la potencia y el aislamiento del Canadá profundo, con una voz dando paso a otra y, a veces, solapándose durante mucho tiempo, mientras ritmos de tren y ruido de ambiente añaden textura a la atractiva calidad de fuga que tiene la pieza.

Monk añadía textura de modos más inmediatos y sorprendentes. En los clubes, a veces empezaba a tocar una pieza y de pronto pasaba a otra, dejando al bajo, la trompeta y la batería colgados en el espacio.

Bernhard era un solitario que conocía a mucha gente. Nunca conoció a su padre, sin embargo, y experimentó el dolor de esta carencia durante toda su vida. Su obra y sus declaraciones públicas dieron lugar a grandes controversias y escándalos. Su casa de campo era un lugar prohibido —incluso, a veces, para los invitados—. La compañera de su vida fue una mujer treinta y siete años mayor que él. No se casó, no tuvo hijos. ¿Por qué tenerlos? ¿Qué es un hijo? Quienes producen lo que se denomina un hijo, afirmó, lo que de verdad están creando es “un pringoso y repulsivo posadero o un asesino de masas con barriga de bebedor de cerveza... Eso es lo que traen al mundo”. Gould hizo su segunda grabación de las *Variaciones Goldberg* veintiséis años después de la primera; la segunda es más lúgubre y lenta, mucho más contemplativa. No sólo imagina de nuevo a Bach, sino que se adentra en una modalidad de diálogo con su propia condición mortal.

Monk escribió una pieza titulada *Introspection*. Dos minutos y doce segundos (o más, o menos, según la grabación que uno tenga en cuenta). Pero ¿qué ocurre cuando la introspección desarrolla una densidad que borra el mundo de su alrededor?

Gould con abrigo, bufanda, guantes y gorra, sea cual sea la estación del año. Monk con sus astracanes y sus sombreros blancos de jipijapa.



Fotograma de *Treinta y dos cortometrajes sobre Glenn Gould*, de François Girard (1993).

Los tocados de Monk eran famosos. Pero cuando dejaba de hacer música se los quitaba. Permanecía en una habitación y rechinaba los dientes, o se quedaba con los ojos clavados en la pared, o paseaba de lado a lado, negándose a hablar.

“Lesiones y déficit y disfunción del sistema nervioso central”, según un médico, y seguramente causados por una prolongada dependencia de las drogas.

Mucho antes de que se retirara de la vida pública hubo periodos de alteración. En un club de Boston se quedó inmóvil ante el piano, presionando las teclas, sin sonido, durante tantísimo tiempo que, al final, sus adláteres abandonaron el escenario. Estaba oyendo algo que ellos no oían.

Tras silencios largos, solía decir: “Monk sabe. Monk sabe”.

El prisionero queda incomunicado. Está solo, confinado, secuestrado. Éste es el castigo más duro que el Estado admite, dejando aparte la ejecución.

(...) En su última voluntad, Bernhard cortó con un país entero, el suyo, estipulando que “nada de lo publicado por mí en vida, ni ninguno de mis papeles, dondequiera que se hallen, tras mi muerte, nada que haya escrito en ninguna forma, debe representarse, imprimirse, ni siquiera recitarse, dentro de las fronteras del Estado austriaco”... Ello incluye palabras garrapateadas en un trozo de papel.

En Delaware, la policía detuvo y golpeó a Monk por entrar en un motel segregado y pedir un vaso de agua.

El apellido original de Gould era Gold. Tenía él nueve años cuando cambiaron el apellido, y es algo de lo que, al parecer, nunca habló con nadie.

De niño, a Thomas Bernhard le gustaba hacerse el muerto. Le encantaba aterrorizar a su madre. Luego, escribió mucho para el teatro y, en cierto modo, trató de organizar su vida (y su muerte) como obras de arte interpretativo.

La idea de comer llenaba de espanto a Gould. También, a veces, la idea de la gente, de verse atrapado, de tener que hablar, de tener que tratar con otras personas. Al mismo tiempo, según él señaló, tenía determinadas “tendencias exhibicionistas” y le encantaba aparecer en televisión vestido de modo estrafalario o hablando con algún acento raro, haciendo burla de diversos personajes del mundo musical. Uno de estos personajes era Vladimir Horowitz, su profesor de Salzburgo, según inventa Bernhard en la novela.

En culturas más antiguas, el solitario es una figura maligna. Pone en peligro el bienestar del grupo. Pero lo conocemos porque nos lo encontramos en nuestro propio interior, y en los demás. Vive en contrapunto, figura apenas visible en la distancia. Es ése quien es, en su soledad perdurable.

Hay un elemento en *El espíritu del ártico* que parece responder a la naturaleza de la película misma. Es la imagen de una figura solitaria en un paisaje arriesgado. Los momentos más puros del filme son, seguramente, los de soledad y peligro. Durante los créditos del final, de pronto vienen, inesperadamente, imágenes de los actores y del equipo, trabajando, los hombres con gafas de sol, las cámaras montadas en trineos, y el efecto es un poco descorazonador. He aquí, expuesta, la ficción, la artesanía filmica visible, y dos niveles de aislamiento salen de ello conmocionados: el de los personajes y el de los espectadores.

Bernhard escribe de Gould: “Se había *atrincherado* en su casa. Para toda la vida. Desde siempre, los tres compartimos el deseo de atrincherarnos frente al mundo. Los tres éramos fanáticos natos de las barricadas”.

El inventado Wertheimer es el tercer miembro del culto de las barricadas, y con Monk son cuatro. Primero está la gradación del lenguaje, un sentido de amenaza cada vez más honda que se desgrana en los propios términos. Introspección, soledad, aislamiento, ansiedad, fobia, depresión, alucinación, esquizofrenia. Luego están los referentes humanos. Monk es libre de toda convención; o hay algo que escasea en su humanidad; o está atrapado en un contexto moderno, llevando encima una mácula de extrañamiento que lo hace sentirse incómodo en el mundo; o es consecuencia de su formación, quizá; o es un puñetero genio —hay que dejarlo en paz—; o el asunto es estrictamente clínico, cuestión de química cerebral; o es de hecho un estado natural, algún terror que tiene alojado en el cerebro primitivo, en el de serpiente, fuera de los empujados límites de todas las cosas que ha colocado para apuntalarlo.

Si conocemos la respuesta, ésta es la pregunta: ¿Cuánto podemos acercarnos al yo sin perderlo todo?

La Montaña de Monk, en la novela de Bernhard, también se llama el Monte de los Suicidas. Todas las semanas, tres o cuatro suicidios.

Las personas reventadas en la calle me han fascinado siempre y yo mismo (icomo, por lo demás, también Wertheimer!) he subido muy a menudo al Mönchsberg, a pie o en ascensor, con la intención de precipitarme desde él, pero no me he precipitado desde él (icomo tampoco Wertheimer!). Varias veces me había preparado para saltar (icomo Wertheimer!), pero, como Wertheimer, no salté!

Lo que Wertheimer sí hizo fue ponerse una soga al cuello y saltar desde lo alto de un árbol.

Hay una duplicación entre Gould y Bernhard que el novelista no tuvo que inventarse. En *Treinta y dos cortometrajes*, Glenn habla de su miedo a morir. Lo hace, como no podía ser de otro modo, por teléfono, en una cabina pública, hablando con un primo suyo sobre el extraño influjo que ciertos números tienen en los asuntos humanos. Cuando los dígitos de nuestra edad, un siete y un seis, digamos (como en el caso de Schönberg), suman trece, las perspectivas son malas. Schönberg, de hecho, murió a los setenta y seis.

Gould, mientras conversa, está a punto de cumplir los cuarenta y nueve. Le dice al teléfono: “Schönberg sigue hablándome”.

Éste es el poder de los números para una conciencia que nunca termina de absorber el mundo como por un embudo. El mundo es un conjunto de supuestos maquinados para encajar en ellos la propia introversión. Gould eludirá los funestos efectos de ese *cuatro* y ese *nueve*, pero sólo técnicamente. Sufrió un ataque dos días después de cumplir los cincuenta, y tardó una semana en morir.

Bernhard, su voluntario compañero del alma del teclado, acabaría convirtiéndose en el doble numerológico de Glenn, fijado a dígitos que suman trece. Murió más entrado en la década, dos días después de haber cumplido los cincuenta y ocho.