

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
POSGRADO EN MÚSICA

LAS FRONTERAS DE PROMETEO
La tragedia intertextual del *Prometeo* de Luigi Nono

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN MÚSICA, EN EL
CAMPO DE LA MUSICOLOGÍA, PRESENTA**

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

TUTOR: ROBERTO KOLB NEUHAUS

México, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi familia: Jorge, Silvia, María, Leonardo, Lluvia, Luna y Luis, por el apoyo incondicional que desde el inicio de este camino me han brindado.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Música y al Posgrado en Música, por haberme otorgado los medios necesarios para llevar a cabo mi maestría.

A Roberto Kolb, por su guía, su confianza y su consejo siempre crítico y siempre imprescindible.

A Néstor Braunstein, por Blanchot, Heidegger y Žižek. Por su convicción del parricidio de Nono-Prometeo que dio origen al debate central de esta tesis.

A Antonio Baldasarre, Susana G. Aktories y Gonzalo Camacho, por haber sido cómplices y co-asesores en esta aventura.

Al *Archivo Luigi Nono*, en especial a Nuria Shoenberg-Nono, por haberme facilitado el acceso a los diversos documentos consultados sobre Luigi Nono y *Prometeo*.

A los amigos y compañeros que me han acompañado en este proceso. De manera especial a Rossana, por haberme contagiado de su fe en la música que amamos.

A Marcela, por creer en mí y ser parte de esta *Tragedia*.

Esta tesis está dedicada a los hombres y mujeres que, en nombre de la univocidad y el totalitarismo, han sido asesinados en el desierto.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
A. É nel deserto invincibile.....	5
I. DE LA INTERTEXTUALIDAD Y SUS FRONTERAS.....	8
B. Tragedia dell'ascolto.....	14
II. EL PENSAMIENTO INTERTEXTUAL DE LOTMAN.....	18
II.1. La Semiosfera.....	19
II.1.1. La frontera semiótica.....	21
II.1.2. El mecanismo dialógico.....	23
II.2. El texto.....	24
II.3. Texto e intertextualidad en el arte de frontera.....	29
II.4.1. El pensamiento intertextual de Lotman.....	29
II.4.2. El texto artístico y sus mecanismos intertextuales.....	30
II.4.3. La intertextualidad en el arte de frontera.....	32
C. El exilio.....	36
III. LAS FRONTERAS DE PROMETEO.....	41
III.1. El contexto fronterizo.....	42
III.2. <i>Prometeo</i> como ópera de frontera.....	50
D. Ciò che nel cerchio del fuoco rivela.....	54
III.3. Las voces de <i>Prometeo</i>	56
III.3.1. <i>L'arca di Prometeo</i>	56
III.2.2. El libreto.....	58
III.2.3. La música.....	64
E. El ángel necesario.....	76

IV. DE LA INTERTEXTUALIDAD AL SENTIDO DE <i>PROMETEO</i>	81
IV.1. Mecanismos de traducción intertextual.....	84
IV.1.1. Mecanismos de traducción <i>espacio-música</i>	85
IV.1.2. Mecanismos de traducción <i>palabra-espacio</i>	90
IV.1.3. Mecanismos de traducción <i>música-palabra</i>	93
IV.2. El mecanismo dialógico como principio estructural.....	100
IV.3. Mecanismos de traducción <i>música-palabra</i> en la <i>Isola 1°</i>	107
IV.4. De la intertextualidad al sentido de <i>Prometeo</i>	113
F. La palabra faltante.....	117
Conclusiones generales.....	120
Bibliografía.....	124

INTRODUCCIÓN

El repertorio de estudios musicológicos que versan sobre el significado de la música ha proliferado en las últimas décadas, dando lugar a una diversidad de perspectivas que buscan definir los mecanismos de significación en este campo. Aunque preguntas como *qué significa la música, qué significa hacer música y qué significa comprender la música* pueden remitirnos a planteamientos tan antiguos como los contenidos en textos platónicos, durante la segunda mitad del siglo XX estas cuestiones fueron abordadas de una manera tal que ciertas suposiciones largamente sostenidas sobre los procesos de recepción, interpretación, y significación, tanto a nivel general como en el caso específico de la música, fueron derrumbadas. Una de las consecuencias de dicho derrumbe es la concepción de la música ya no como un corpus de obras estáticas y cargadas de significaciones propias y específicas, sino como un **fenómeno cultural**; es decir, un sistema dinámico, complejo e intersubjetivo, cuyos sentidos son el resultado de una multiplicidad de códigos que dependen de los diferentes sujetos que participan en la música, y que se comunican a través de ésta.

Si bien en términos generales parece ideal una postura como la anterior, pues favorece la integración de diversas perspectivas de significación en la música, al momento de abordar una investigación específica resulta problemática. Si aceptamos la premisa de que existen sentidos musicales que pueden ser comunicados, nos vemos ante la dificultad de que cada sujeto perteneciente a una cadena de comunicación posee una determinación cultural propia que afecta su manera de percibir, interpretar y comprender la música. Por otra parte, si aceptamos la necesidad de establecer *códigos convencionales* que permitan un acuerdo previo respecto a la significación colectiva del fenómeno que nos ocupa, tenemos que reconocer que sólo podemos comunicar una visión parcial acerca del sentido de la música, y sólo en la medida en que los receptores de dicha comunicación conozcan los códigos que estamos utilizando.

¿Es realmente posible, entonces, plantear un estudio musicológico que contemple la música como un fenómeno cultural (dinámico, complejo e intersubjetivo), o se trata

sólo de un acto de confesión ante la obligada delimitación de aspectos estáticos y específicos de nuestro objeto? ¿Es posible hablar de diversidad en la investigación musicológica, o estamos condicionados a elegir una visión determinada que incluya un corpus de convenciones previamente establecidas, y que deje de lado una cantidad indeterminada de visiones diferentes? ¿Es posible trascender el espacio del “yo” para vincularse y dialogar con otros espacios y otras maneras de comprender la música?

Uno de los aspectos que más me atraen de *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (Luigi Nono, 1984-85) es la reflexión que esta obra hace sobre las preguntas anteriores. Sin pretender escapar al problema de la significación y la delimitación en los términos descritos (¿se puede escapar, acaso, a este problema?), Nono plantea en su tercer y último drama musical una serie de cuestionamientos sobre la comunicación y la dificultad que implica la conciliación del pensamiento propio con las ideas de los otros. En una interacción de diversos medios como la música, el espacio y la palabra, *Prometeo* es un encuentro de expresiones diferentes que se mezclan y confunden en un diálogo permanente, en el que se genera un **sentido nuevo** que trasciende los sentidos particulares de cada expresión.

El objetivo de mi tesis es estudiar el fenómeno de la **intertextualidad en *Prometeo***, para lo cual tomo como marco principal las propuestas desarrolladas por el semiólogo Iuri Lotman en torno a los conceptos de *texto artístico* y de *frontera semiótica*. La idea central es proponer a *Prometeo* como una *obra de frontera*, cuyo sentido se genera no de la suma, sino de la interacción entre sus diversos subtextos. Si bien esta propuesta no escapa a la situación de parcialidad que hace del estudio sobre la música un estudio sobre una “visión” determinada de la música, el hecho de enfatizar los vínculos intertextuales de la obra musical, en los términos de Lotman, nos lleva a pensar en ésta como una entidad **creativa** que pone en contacto a una multiplicidad de textos y sujetos diferentes, sin los cuales la obra no podría existir ni ser interpretada.

Es importante agregar a lo anterior que, si bien el tema de la intertextualidad en *Prometeo* se mantiene como elemento *central* a lo largo de toda la tesis, con frecuencia se plantean temas *periféricos* que apuntan hacia distintos problemas y campos de estudio. Antes de evitar estos “desvíos”, mi intención ha sido enfatizarlos por la razón de que nos dejan ver otros aspectos de la obra que complementan el marco de estudio mencionado, y nos permiten comprender con mayor profundidad la naturaleza fronteriza e intertextual de *Prometeo*. Por otra parte, me interesa que esta tesis, al igual que la ópera de Nono, se posicione en un espacio fronterizo entre diversos discursos, no con el objeto de agotar sus direcciones y ahondar en cada uno de los temas que se plantean, sino con el fin de evidenciar que la investigación musicológica es, como la obra musical, un sistema de posibilidades que proyecta la complejidad de su objeto y de los distintos sujetos que interactúan en ella.

Finalmente, cabe decir que he optado por agrupar los diferentes campos temáticos de este escrito en dos tipos de discurso que distingo por sus fuentes tipográficas: por una parte, un discurso en el que se establece el marco teórico y se expone y ejemplifica el modelo analítico que se propone en esta tesis, y, por la otra, un segundo tipo discursivo que tiene la función de plantear aspectos relacionados con la interacción entre algunos de los distintos *textos* que conforman *Prometeo* y/o que son referidos en la obra. Al interior de esta investigación, los distintos tipos de discurso aparecen de manera intercalada en un juego que responde a dos principios estructurales: la interrupción constante de las distintas ideas que se proponen en cada sección, y la articulación simultánea de un discurso integrador que emerge del diálogo que las distintas secciones sostienen entre sí.

Hechas las aclaraciones previas, y sin mayor preámbulo, demos inicio a nuestra tesis.

Que yo proceda y mire y comprenda
Y revele transgrediendo
Y traspase recreando
EKDIKA
Eso es un MILAGRO
Ya vendrán
Noches terribles
Y desiertos secundarios
Que se miren nuevamente el uno al otro
Que se miren asombrados entre sí
Resonando

(Cacciari. *Isola 5º* del libreto de *Prometeo*)

A. È nel deserto invincibile

*Por cuanto no pudo Jehová meter este pueblo
en la tierra de la cual les había jurado,
los mató en el desierto.*

Números. 14, 16

Después de que fueron liberados de los egipcios, cruzaron el mar y se internaron en el desierto. Moisés, a través de la voz de su hermano Aarón, guió a los hijos de Israel según las órdenes de Jehová hacia la tierra prometida. Sin embargo, a causa de su desobediencia y falta de fe, Jehová castigó a los israelitas negándoles la entrada a la tierra de su juramento, y mató a todos los que habían murmurado contra Él. Sólo después de cuarenta años de pastorear en el desierto, aquéllos que habían sido fieles a Dios pudieron habitar la tierra de Canaán.¹

En su ópera, *Moses und Aron*, Schoenberg hace referencia al pasaje bíblico señalado para reflexionar sobre temas como el **exilio** y la **contradicción**. De los tres actos que conforman el libreto de la ópera², sólo fue compuesta la música de los dos primeros, quedando de este modo la obra inacabada. El tercer acto finaliza con las palabras de Moisés que refieren los años de muerte y exilio en el desierto:

MOISES (al pueblo de Israel)

Siempre, cuando abandonen la modestia del desierto y sean elevados por sus dones a las más supremas alturas, caerán de nuevo en el desierto, empujados por el éxito de los abusos. (...) **Pero en el desierto son invencibles** y conseguirán su meta: ser uno con Dios.³

Aunque no se sabe con exactitud las razones que impidieron a Schoenberg concluir su *Moses und Aron*, por los dos primeros actos podemos inferir que la relación entre la palabra (libreto) y la música de la ópera implicaba para él un problema que no supo resolver, o que resolvió dejando el tercer acto sin música (Schoenberg propuso en 1951 que, en caso de morir sin terminar su ópera, se leyera el tercer acto sin música): si para

¹ Para mayor información, véase el antiguo testamento, particularmente los libros del Éxodo, el Levítico, el libro de los Números, y el Deuteronomio.

² El libreto fue escrito por el propio Schoenberg.

³ Tanto el original como la traducción fueron tomados del texto que acompaña el DVD de *Moses und Aron*. Ver referencia en bibliografía.

Schoenberg la palabra era ya incapaz de *representar* lo *innombrable*, ¿cómo representar con música a la palabra?⁴.

En su obra *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, Luigi Nono hace referencia en distintas ocasiones a *Moses und Aron*, y de manera especial señala el final inacabado de la ópera de Schoenberg al concluir el libreto⁵ de *Prometeo* con el siguiente enunciado:

De muchos nombres pero una sola forma/ es división primigenia/ es la irrupción/ el gobierno/ es la transgresión/ la refundación/ el abatimiento/ la defensa/ lo que se rebela en el círculo del fuego/ abre múltiples caminos, nos impulsa a levantar lo destrozado/ a renovar silencios/ transforma/ recuerda/ resplandece/ **es invencible en el desierto.**⁶

A diferencia del caso anterior, Nono terminó su ópera y, en cierto sentido, propuso un final a la ópera de Schoenberg. Al igual que *Moses und Aron*, *Prometeo* plantea una reflexión sobre la **contradicción** y el **exilio**, pero con una aproximación que es en algunos aspectos opuesta a la primera:

- Mientras que Moisés, personaje principal de la ópera de Schoenberg, tiene la función de comunicar y hacer cumplir a los hombres la voluntad de Dios, la función de Prometeo es liberar a los hombres de la opresión de los dioses (particularmente de Zeus quien corresponde a la figura *Dios Padre* como Jehová).
- La ópera de Schoenberg está basada en una referencia principal que se mantiene durante toda la obra (Antiguo testamento); en cambio, *Prometeo* hace referencia a una selección de textos de épocas diversas que van desde la

⁴ Sobre este problema, ver el artículo de Néstor Braunstein *Dos obras de Moisés: la de Freud y la de Schoenberg*. Braunstein señala, por ejemplo, que, en el tercer acto de *Moses und Aron*, “Schoenberg no necesitaba de la música ni del teatro (...) por no ser musical su sustancia, sino filosófica, teológica y política. La lectura “desnuda” hubiese implicado, sí, una forma auténtica de concluir la ópera conservando la coherencia de su idea central, esto es, manteniéndose fuera de la representación”. (Braunstein, *Dos obras sobre Moisés: la de Freud y la de Schoenberg*, 83).

⁵ Es discutible el hecho de que exista un libreto como tal en *Prometeo*, pues los textos que lo conformarían aparecen organizados de una manera fragmentaria y, como tal, la mayor de las veces son incomprensibles para la audiencia. Sin embargo, en mi opinión **estos textos sí integran un libreto**, dado que existe una estructura y una serie de elementos semánticos que se reflejan, como veremos en esta tesis, en la composición integral de la obra.

⁶ Final del libreto de *Prometeo*. Consultado en el texto adjunto al disco compacto (ver bibliografía).

Teogonía de Hesíodo hasta escritos del compilador de dichos textos, Massimo Cacciari.

- Existe una oposición mono/politeísta que distingue al único Dios Jehová de los diversos dioses alrededor de Prometeo. Es significativo el hecho de que éste titán pertenece al mundo de los dioses, a diferencia de Moisés que es un ser humano.
- *Moses und Aron* plantea, de principio a fin, un propósito fundamental que determina la manera de organizar tanto la música como los discursos escénico y verbal de la ópera: la conciliación entre el hombre y Dios. Por su parte, *Prometeo* presenta propósitos ambiguos y contradictorios que durante la obra se transforman y parecen señalar, más que un fin determinado, la tensión irresoluble entre distintos objetivos.

De lo anterior se desprende que en *Moses und Aron* existe una tendencia hacia la unidad, la conciliación y la univocidad, mientras que *Prometeo* transita en estados de conflicto, multivocidad y ruptura. Las dos obras comparten un *diálogo* sobre problemas como el **exilio** y la **contradicción**, y terminan ambas su jornada en el desierto.

Entre las diferencias que distinguen el final de los libretos de *Moses und Aron* y de *Prometeo*, existe una que es especialmente significativa: **el final del libreto de *Prometeo* no menciona a Dios**. ¿Es ésta una manera de negar la unidad, la autoridad y la promesa que Dios *representa*? ¿Responde esto a una congruencia con los principios ideológicos de Nono y con el contexto histórico de *Prometeo*? ¿Es acaso un parricidio del hombre hacia Dios?

¿Qué nos dice la música al respecto?

I. DE LA INTERTEXTUALIDAD Y SUS FRONTERAS

El objetivo central de esta tesis es estudiar el fenómeno de la intertextualidad en *Prometeo*, dentro del marco específico de la teoría lotmaniana. De acuerdo con mi propuesta, esto nos permitirá observar aspectos de dicha obra que escapan a las herramientas tradicionales del análisis musical. Con el fin de introducir los conceptos y la terminología que sustentan esta investigación, este apartado presenta una revisión breve y general de algunas posturas representativas en torno a la intertextualidad, para sentar algunos principios teóricos que serán retomados en el apartado siguiente, mismo que se enfocará en la postura específica del semiólogo de la cultura Iuri Lotman.

En 1969 se publicó en París *Semeiotikè*, estudio de Julia Kristeva donde aparece por primera vez el término intertextualidad, entendido como una “permutación de textos” en la que “muchas afirmaciones tomadas de otros textos se intersectan y neutralizan entre sí”.⁷ Esta definición expone una de las ideas centrales de Kristeva, que es la concepción del texto como una entidad conformada por una diversidad de textos que se encuentran en constante redistribución, idea sintomática de un rechazo a las posturas estructuralistas que, en el campo de la semiótica, consideraban al texto como una estructura estática y completa que podía ser comprendida a través de categorías meramente lingüísticas. Con este término, Kristeva apunta hacia una entidad dinámica y compleja, ambos aspectos característicos de la postura de una nueva generación de lingüistas, críticos y semiólogos que cuestionaron los sistemas de comunicación que habían sido propuestos por los teóricos de las generaciones previas.

Al igual que varios de sus contemporáneos (significativamente, al igual que Lotman), Kristeva basó parte importante de sus argumentos en las ideas de M. M. Bajtín, sobre todo en el concepto de *dialogismo* concebido por él para referir el diálogo entre enunciados al interior de un discurso. Ahora bien, si para Bajtín “un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto”,⁸ para Kristeva el texto es, en sí mismo, un mecanismo en el que distintos [inter]textos dialogan: es así que en *Semiotikè* se plantea una lectura de Bajtín que amplía la noción de texto para darle un carácter dinámico y compuesto y, desde dicha perspectiva, hacer viable su descomposición. Ahora bien, uno de los problemas que surgen al considerar el texto

⁷ Kristeva, *Semiotikè*, citada en Orr, *Intertextuality*, 27.

⁸ Bajtín 2009, 384.

como una entidad dinámica y compleja es la relación de éste con los sujetos que intervienen en el proceso comunicativo. Para que las relaciones intertextuales cobren sentido, es necesario que los sujetos de la comunicación reconozcan los distintos textos que participan en dichas relaciones, pues de manera contraria se puede suponer que no serán éstas significativas, y no tendrán efecto en la interpretación del texto principal. Por lo tanto, la efectividad de la comunicación entre dos o más sujetos depende no sólo del uso de un lenguaje común, sino también de la existencia de un aparato intertextual que permita establecer una serie de relaciones semánticas que no se encuentran implícitas ni en la significación inmediata de las palabras, ni en la organización sintáctica de las mismas. Podemos extender entonces que el sentido de un texto, y por lo tanto su dimensión intertextual, dependen en una importante medida de los sujetos que intervienen en la comunicación. Al respecto, Roland Barthes, en su definición de ‘Texto’ en la *Encyclopedie Universalis*, opina que:

El texto es una productividad⁹. Esto no quiere decir que es el producto de un trabajo (...), sino que es el teatro mismo de una producción en la que se reúnen el productor del texto y su lector: el texto “trabaja” a cada momento y se lo tome por donde se lo tome; incluso una vez escrito (fijado), no cesa de trabajar, de mantener un **proceso de producción**. ¿Qué trabaja el texto? La lengua. **Deconstruye la lengua** de comunicación, de representación o de expresión (...) y reconstruye otra lengua (...). **Todo texto es un intertexto**; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles. (...).¹⁰

En la definición anterior podemos encontrar una diferencia importante con respecto al planteamiento de Kristeva: para Barthes, el texto no consiste ya en una “permutación de textos que se intersectan”, sino en un “proceso de producción” que se construye a partir de la deconstrucción de la lengua y del encuentro del productor con el lector del mismo texto. En relación con lo anterior, Peeter Torop nos sugiere que “cualquier texto ya es procesual [dado que] está psicológicamente situado entre dos infinitos: la historia de la generación y la historia de la recepción. [De modo que] **el texto es un proceso** que surge de la confluencia entre la conciencia del creador y las conciencias de los receptores, el inicio y el final del proceso están ocultos en la mente humana”.¹¹ De una manera más específica, Barthes considera que es el lector quien establece el “sentido último” del texto a partir de su lectura, mientras que el escritor es una suerte de “empresario” que establece una red de posibilidades partiendo, a su

⁹ Éstas y todas las negritas que aparecen en las citas, a lo largo de toda la tesis, son mías.

¹⁰ Barthes, *Texto (teoría del)*, 143,146.

¹¹ Peeter Torop, *Intersemiosis y traducción semiótica*, 4.

vez, de la lectura personal de una multiplicidad de textos preexistentes. Este “sentido último”, es en realidad un proceso interminable que se transforma con los sujetos que viven y dialogan en él; “el intertexto es precisamente eso: la imposibilidad de vida fuera del texto infinito”.¹² En un juego de necesidades retroactivas, tanto el texto como sus sujetos se requieren entre sí para generar un sentido determinado. Pero si el texto es un proceso intersubjetivo, ¿es posible hablar de éste como un objeto delimitado, con un sentido particular y características propias que puedan ser estudiadas? Para Barthes no. Él considera, como podemos apreciar en su famoso ensayo *la muerte del autor*, que

(...) el texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido (...), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras (...). En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (...) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo”.¹³

Desde la perspectiva de Barthes, podemos entender la intertextualidad como un fenómeno que presenta dos caras hasta cierto punto contradictorias: por una parte, todo texto es una reconstrucción de textos precedentes, en el que no se puede hablar de origen; por la otra, el texto es una productividad que genera sin cesar nuevos sentidos, en donde todo lector es, de hecho, un autor en potencia. Como podemos suponer, este juego del “todo está dicho” contra el “todo está por decirse” implica serios problemas metodológicos, sobre todo cuando queremos abordar un texto que suponemos dotado de elementos previos y “reales” que, sin embargo, se harán presentes únicamente en la medida en que el lector sea capaz de observarlos y de integrarlos a su propia red de textos preexistentes.

Naturalmente, existen quienes se alejan de la postura de Barthes para proponer alternativas al problema de la relación texto/sujeto. Michael Riffaterre, por ejemplo, concibe el texto como una entidad “fuertemente organizada, determinada por constricciones estéticas, genéricas y teleológicas, donde todo aquello que de libre asociación sobrevive, es organizado para efectos específicos.”¹⁴ Desde esta visión, Riffaterre considera que el lector descifra el

¹² Roland Barthes, citado en Orr, *Intertextuality*, 34.

¹³ Barthes, *La muerte del autor*, s/p.

¹⁴ Riffaterre, *The Intertextual Unconscious*, 371-372.

texto en un proceso o juego restringido que establece reglas específicas de interpretación; para Riffaterre, “percibir cómo el texto se transforma en intertexto es percibirlo como un último juego de palabras”.¹⁵ Un caso diferente es el de Fredric Jameson, quien opina que “los textos nos preceden al haber sido siempre leídos previamente; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas o, en el caso de los textos nuevos, a través de hábitos y categorías sedimentadas de lectura”.¹⁶ Desde tal perspectiva, Jameson plantea el texto como “sedimentación” de múltiples lecturas que transforman su constitución y su sentido. Mientras que Riffaterre deposita el sentido del texto en su estructura y sus características propias, Jameson lo deposita en la historia de su interpretación. A diferencia de Barthes, quien enfatiza el carácter productivo de la lectura, tanto Jameson como Riffaterre apuntan hacia un lector condicionado a interpretar un sentido que lo precede.

En las décadas que siguieron a la publicación de *Semiotikè*, el término intertextualidad fue abordado desde diversos enfoques que pretendían resolver, o al menos cuestionar, algunas de las dificultades que las primeras generaciones de teóricos de la intertextualidad plantearon. El siguiente comentario, del crítico literario Marc Angenot, señala claramente dicha situación:

La idea de intertextualidad ha problematizado todo tipo de esquemas y vectores epistemológicos que conectaban al autor con la obra, la referencia empírica a su expresión en el lenguaje, la fuente a la influencia experimentada, la parte al todo, el código a la ‘performance’ y, respecto al texto, ha cuestionado su linealidad y su carácter cerrado. (...) A todos esos modelos, **la intertextualidad opone una problemática de multiplicidad, heterogeneidad y exterioridad** que es, a mi parecer, ignorando ciertos malentendidos (...), la esencia de *nuestro* problema para los años venideros.¹⁷

En parte por buscar alternativas a los problemas que la intertextualidad implica, y en parte por responder a necesidades cada vez más específicas, al día de hoy diversos investigadores han propuesto una variedad de términos que pretenden superar o abrir alternativas a la cuestión que nos ocupa. Entre ellos, podemos mencionar a Gerard Genette, quien establece el término *transtextualidad* como un concepto más amplio que incluye la intertextualidad, la paratextualidad, la architextualidad, la metatextualidad y la hipotextualidad; al apenas referido Marc Angenot, quien estudia las relaciones *interdiscursivas* del discurso social; y, en fin, a

¹⁵ Michael Riffaterre, citado en Orr, *Intertextuality*, 37.

¹⁶ Fredric Jameson, citado en Orr, *op. cit.*, 37.

¹⁷ Marc Angenot, citado en Orr, *op. cit.*, 40-41.

una vasta cantidad de teóricos que trabajan hoy en día, y desde hace más de cuatro décadas, en la generación de estrategias, términos, modelos y herramientas que nos ayuden a comprender la relación de los textos entre sí, y con los seres humanos que los producen y los interpretan.

Dentro de la señalada diversidad de enfoques que existen en la actualidad, parece existir una constante: la intertextualidad referida a **la interacción de los elementos de un texto que se conforma, a su vez, por otros textos**. Si bien esta constante plantea una generalidad e indefinición tal que muchos autores han optado por abandonar este término, a favor de otros que apuntan hacia rasgos más específicos de esta problemática, hay que reconocer una ventaja que el término *intertextualidad*, a pesar de todo, tiene: en palabras de Mary Orr, “dado que ha sido ya fracturado y empujado hacia distintas y conflictivas direcciones desde el momento en que fue “acuñado”, éste puede resultar de máxima utilidad como un identificador primario, ya sea de las relaciones del texto-al-texto o de la lectura-a la-lectura, y de las complejas transmisiones que trabajan, primordialmente, en el texto y la lectura.”¹⁸ En el contexto de nuestra investigación, dicha “identificación primaria” resulta fundamental, pues permite reunir en un solo término los vínculos que se dan entre los diferentes niveles textuales de *Prometeo*.

Antes de cerrar este apartado, conviene introducir de manera breve los postulados teóricos de Iuri Lotman, semiólogo ruso cuyas ideas sobre el texto y las relaciones intertextuales sirven de marco a esta tesis. Aunque es fundamental aclarar que **Lotman no utiliza el término intertextualidad**, sí dedica una parte importante de su trabajo a desarrollar una teoría sobre el texto, entendiéndolo como una entidad múltiple y heterogénea, que afecta y se deja afectar por los textos que dialogan en su interior. Aunado a esto, Lotman enfatiza la naturaleza creativa del texto, es decir, la constante generación de nuevos sentidos que tienen lugar en éste, a partir de la interacción de los códigos y subtextos que lo conforman.

Entre las principales aportaciones de Lotman a los estudios semiológicos, se encuentra el haber concebido la cultura, en su sentido más amplio, como la unidad semiótica a partir de la cual se extienden todas las actividades sígnicas del hombre. Esta concepción implica no sólo un giro radical en la manera de entender los procesos comunicativos, sino que además permite

¹⁸ Marc Angenot, *op. cit.*, 59.

abordar ciertos fenómenos semióticos que, por distintas razones, escapan al dominio de otros marcos teóricos. Principalmente, me interesa recalcar la posibilidad que abre Lotman para abordar textos artísticos que se resisten a ser interpretados desde los códigos convencionales que caracterizan a un determinado espacio cultural, y que se conforman en cambio de códigos desconocidos y heterogéneos que sólo a través de sus relaciones internas, y de las relaciones del texto con el lector, llegan a adquirir sentido para el último. Como señala la propia Kristeva, “Lotman elaboró una noción del arte como un ‘sistema modalizante secundario’. Basado en el lenguaje natural, el arte es, no obstante, de otro orden, ‘supraestructural’: redistribuye la lógica primaria del lenguaje de acuerdo con nuevas reglas lógicas, dándole a la humanidad nuevas posibilidades mentales (o como se diría hoy, cognitivas), diferentes principios de lógica para la reconstrucción de sí mismo y del mundo”.¹⁹

Pese a que las ideas de Lotman pueden hoy resultar anticuadas frente a diferentes líneas de investigación que han absorbido y, en algunos aspectos, superado los planteamientos de su teoría, el estudio de las obras artísticas que no corresponden con los códigos canónicos del arte de un determinado espacio cultural, resulta todavía hoy un problema mayor que dota de vigencia a dichos planteamientos. Basta señalar el caso que nos ocupa: a más de un siglo de las primeras rupturas estéticas e ideológicas que caracterizaron el siglo XX, la musicología contemporánea carece aún de herramientas teóricas y metodológicas para estudiar un gran número de obras, como es el caso de *Prometeo*, que no responden a los supuestos de la “tradicción musical” que dicha disciplina conoce y maneja. En lo que sigue, veremos cómo la teoría lotmaniana, dentro del marco de la intertextualidad, puede alumbrar ciertos aspectos de dicha obra artística.

¹⁹ Kristeva, *Acerca de Iuri Lotman*, 2.

B. Tragedia dell'ascolto (La contradicción. Primera parte)

Si para Lydia Jeschke *Prometeo* no es una ópera, para Helmut Lachenmann es una no-ópera²⁰. Esta diferencia nos recuerda a Massimo Cacciari cuando distingue el “silencio <<negativo>> en tanto que mera ausencia de sonido”, del silencio como presencia que “no es sonido, sino aquello sin lo cual ningún sonido sería”.²¹

Decir *tragedia dell'ascolto* es mucho más que asignar un subtítulo, una categoría o una definición a *Prometeo*. Es confrontar una contradicción. Siguiendo a Cacciari, “*Prometeo* se ubica en el <<y>> insuperable de la distancia en la que el silencio corre el riesgo de convertirse en sonido, y el sonido se arriesga a ser escuchado”.²² El <<y>> o conjunción de lo inconciliable: la tragedia como representación y palabra, coexiste con una escucha que se libera de los poderes del concepto que delimita y de la imagen que **no es**, sino que aparenta ser. **Representa**. Decir *tragedia dell'ascolto* es señalar un conflicto.

(Nono): Pienso sin embargo que ahora conviene hablar de diversidad y de conflicto, de alteridad, de diferencia como principio capaz de provocar drama y tragedia.²³

Prometeo es aquél que robó el fuego a los dioses para dárselo, junto con la técnica y las artes, a los hombres, y así salvarlos de la destrucción y la ignorancia:

Yo tuve la osadía, yo fui el único que me opuse a que los mortales bajaran al Hades hechos trizas.²⁴ (...) yo les doné el fuego.²⁵

Ellos, primero, veían sin ver, oían sin oír, y todas las cosas las llevaban en la mente como los pigmentos de los sueños, por el largo curso de la vida. No sabían construir casas de ladrillos, o de artefactos de madera a la luz del sol: cual movedizas y ágiles hormigas, moraban en profundos antros, no visitados por el sol. (...) Todo lo hacían al azar y sin rumbo, sin que su inteligencia tuviera en ello parte. Pero yo les hice conocer el orto y el ocaso de los astros. Y la ciencia del número, (...) y el

²⁰ Con respecto a la opinión de Lydia Jeschke, cfr. Jeschke, *Revolution in music*; con respecto a la opinión de Lachenmann, cfr. Asada, *Symposium: Luigi Nono and Prometeo*.

²¹ Cacciari, *Verso Prometeo: tragedia dell'ascolto*, 20-21.

²² *Idem*.

²³ Nono, *Altre possibilità di ascolto*, 251.

²⁴ Esquilo, *Prometeo encadenado*, 93.

²⁵ *Idem*.

unirse dispuesto de las letras, y la memoria (...) Resume en una palabra breve todo este conjunto: **Todo arte para los mortales, proviene de Prometeo.**²⁶

Prometeo, quien antes había traicionado a los titanes para apoyar a Zeus a derribar del trono a Cronos, fue castigado por Zeus por haber enseñado fuego y artes a los hombres:

Fue cuando yo pensé que era lo discreto, unido a mi madre, ponerme al partido de Zeus: él con placer acogió nuestra adhesión. ¡Es a mis designios que se debe que la hondura tenebrosa del Tártaro mantenga en sus prisiones a Cronio y a sus coligados!: así me corresponde (...) ¿Preguntasteis por qué de esta manera me tortura [Zeus]? Lo voy a decir: No bien se colocó en el trono paterno, hizo distribución de dones a los dioses (...) Pero de los mortales desdichados ni cuenta mínima hizo... antes bien tenía el intento de aniquilar su raza y hacer brotar una nueva. Y ante esta tentativa nadie se enfrentó: yo fui el único.²⁷

Prometeo, capaz de conocer el futuro, supo de manera previa su destino y decidió sufrir por los mortales. Al mismo tiempo, conocía de antemano el secreto que lo salvaría del castigo de Zeus:

Pero todo esto yo me lo sabía. Con plena voluntad íntegra erré... ¿A qué negarlo? Dando favor a los mortales, procuraba yo males a mí mismo.²⁸

Y sin embargo Zeus, de alma altiva y pertinaz, se tornará humilde alguna vez: ansioso de forjar tales bodas, ellas habrán de derribarlo de su trono, y lo han de hacer desvanecerse de este mundo. (...) ¡Y nadie de los dioses en tal caso habrá que le señale los discretos medios para evitar tal infortunio, si no soy yo únicamente! ¡Pero yo sé qué es y cuál es el modo!”²⁹

Prometeo, para Esquilo, es el transgresor que irrumpe la autoridad a favor de una justicia cuyo fracaso conoce de antemano: del mismo modo que con Zeus derribó al tirano Cronos, con los hombres se rebeló contra el tirano Zeus.³⁰ Pero la rebelión de los mortales fue también una empresa fracasada, pues el fuego y las artes no serían más que un

²⁶ *Op.cit*, 97-98.

²⁷ *Op.cit*, 93.

²⁸ *Op.cit*, 94.

²⁹ *Op.cit*, 105.

³⁰ En este sentido, *Prometeo encadenado* se distingue del común de las tragedias de su época, e incluso de los poemas y el resto de las tragedias de Esquilo, por mostrar un Zeus tirano y vulnerable que contradice el honor y la sublimación que normalmente son asociadas con dicho dios. No se sabe cómo terminó Esquilo su trilogía sobre Prometeo, y es muy posible que en la última tragedia (presumiblemente *Prometeo liberado*) conciliara a Prometeo con Zeus, exaltando las bondades del último. Sin embargo, no deja de ser excepcional y significativa la alusión a la tiranía representada en la figura de “Dios Padre” que corresponde a Zeus.

“sueño” contra la ley inevitable impuesta por los dioses: “¿No es como un sueño la dura impotencia la que abrumba a los hombres? ¿Jamás podrá la voluntad del hombre enfrentarse contra el orden que Zeus ha impuesto!”³¹ Y en ello reside su error.

Pero el error de Prometeo es un error necesario que responde a su condición inevitable de conflicto. No hay solución. La distancia que separa la esperanza de lo real es la *frontera* en la que habita Prometeo: Justicia y realidad, voluntad y destino, son los universos irreconciliables que coexisten en este drama de palabras y silencios.

Prometeo: “Doloroso para mí es decirlo; [y] doloroso, también, callarlo: de ambas partes: tormento...”³²

(En ello consiste, para Esquilo, la tragedia de Prometeo).

La *tragedia dell’ascolto* es el drama de la inconciliable distancia entre el sonido y la palabra. Comenta Cacciari:

“*Pólemos-philía* entre palabra y sonido: la música quiere extraer la palabra hacia su más secreta *anima vocálica*, quiere mostrar el sonido de la pura meditación que en la palabra se esconde, pero que ésta no puede revelar. Más allá: la música pretende <<traducir>> la palabra al <<fondo>> que constituye su propia idea (...) La música <<lucha>> con la palabra para traducirla en el lugar de la Apertura.”³³

El escenario de *Prometeo* es la memoria de un espacio irreconocible. Por medio de la escucha, reconstruimos los fragmentos y las sombras de una historia que no puede ser contada. Una historia invisible, como invisibles son el escenario y los personajes que conforman la tragedia. La música de *Prometeo* se sumerge en un océano sin melodías y sin patrones rítmicos, donde la inestabilidad es esencial en la composición de los distintos planos musicales como el timbre, la armonía y la forma durante toda la obra; el libreto se conforma, por su parte, de una rica variedad de citas de **textos** de autores como Esquilo, Hesíodo, Hölderlin, Benjamin, Schoenberg y Jabès. Del encuentro entre palabra y música *emerge* un discurso de referencias irreconocibles, apenas proyectadas como la sombra de un origen que no se lee, pero se escucha. En la confrontación, la música disloca el sentido

³¹ Esquilo, *op.cit.*, 98-99.

³² *Idem.*

³³ Cacciari, *op.cit.*, 21.

inmediato de la palabra para descubrir su sentido <<de fondo>>. El sonido traduce la palabra hacia el lugar de su apertura.

El problema de la *traducción* entre universos diferentes. El **sonido como investigación de lo innombrable**, de lo invisible y lo no reconocido [Moisés], contra la palabra que rememora, nombrándolas, imágenes ajenas [Aarón]. Música y palabra como textos inconciliables: el universo de *Prometeo* como estuario **intertextual** o frontera interminable. Desierto.

Cacciari: De esta manera -en la fiesta que es tragedia- se encontraron Dios y el hombre, y entre ambos los Elementos que el Prólogo ha evocado, y que Prometeo expresaba. A través de la **desértica distancia del <<y>>**. Sin embargo es en esta, y sólo en esta distancia, que <<**somos invencibles**>>. ³⁴

³⁴ *Idem.*

II. EL PENSAMIENTO INTERTEXTUAL DE LOTMAN

*¿No será todo el universo un mensaje que entra en
una semiósfera todavía más general?
¿No habrá que someter a una lectura el universo?*
Iuri Lotman.

En 1973 se publicó la *Tesis sobre el estudio semiótico de las culturas*. Esta publicación, considerada como el nacimiento de la ciencia denominada *semiótica de la cultura*, reúne el pensamiento de varios de los integrantes de la *Escuela Semiótica de Tartu-Moscú* como son Vyacheslav Ivanov, Vladimir Toporov, Boris Uspenski, Alexander Pjatigorski y Iuri Lotman. La propuesta de estos investigadores surge como una intención de estudiar, desde una perspectiva semiótica, el total de los aspectos significativos de la cultura.

La importancia particular de Lotman en la concepción y el desarrollo de la semiótica de la cultura responde a varios aspectos. No sólo es uno de los fundadores de la Escuela de Tartu-Moscú, sino que además, entre los autores de dicha escuela, es aquél cuyo trabajo ha sido más ampliamente difundido, traducido y estudiado en los círculos académicos alrededor del mundo. Por otra parte, la diversidad y especificidad de sus escritos lo convierten en una referencia fundamental para el estudio de la semiótica en su relación con un rico espectro de campos disciplinarios como la sociología, la neurología, la antropología y la historia.

De manera más precisa, las razones que me llevan a tomar la teoría Lotmaniana como marco teórico para mi investigación pueden ser resumidas en dos rubros: 1) la concepción particular que tiene Lotman del *texto* y, por extensión, de la intertextualidad, y 2) el hecho de que este autor dedica una parte considerable de su trabajo al problema de la significación en el arte y, de manera más específica, en aquél que rompe con los cánones de la cultura que lo genera. Por estas razones, su teoría resulta una herramienta de suma utilidad para abordar el problema de la intertextualidad en *Prometeo*. En este apartado, haré una introducción a los conceptos lotmanianos que se relacionan con esta problemática.

II.1. La Semiosfera

En 1984 fue publicado el artículo *Acerca de la Semiosfera*, donde Lotman introduce este concepto que integra varias de las ideas y principios sobre semiótica de la cultura que se desarrollaban, desde hacía más de una década, en la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú. La definición de semiosfera que aparece en dicho artículo resulta clara y contundente: **“la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis”**.³⁵ Sin embargo, de esta “sencilla” afirmación se desprende una serie de factores que convierten la semiosfera en un concepto sumamente complejo, que puede ser de gran utilidad para comprender fenómenos de la cultura que escapan a otras herramientas metodológicas.

Entre los varios autores como Juri Tynyanov, Roman Jakobson, o M.M. Bajtín, que influyeron en la concepción lotmaniana de la semiosfera, cabe señalar de manera especial a Vladimir Vernadski (1863-1945), científico ruso que hizo importantes aportaciones en los campos de la biogeoquímica y la mineralogía, y quien introdujo el término *biosfera* para designar la unidad “dispuesta sobre la superficie de nuestro planeta y abarcadora de todo el conjunto de la materia viva”.³⁶ Para Lotman, la importancia de esta propuesta reside en “el hecho de que la materia viva sea considerada como una unidad orgánica (...) y de que la diversidad de su organización interna retroceda a un segundo plano ante la unidad de la función cósmica (...), [Esto] habla del carácter primario que, en la conciencia de Vernadski, tiene la biosfera con respecto al organismo aislado”.³⁷ De la misma manera, la semiosfera se constituye como una unidad sistémica que incluye el total de los procesos semióticos que conforman la cultura. Esta unidad, considerada como un organismo primario, precede los actos semióticos particulares que en su interior ocurren. En los siguientes fragmentos de *Acerca de la semiosfera*, encontramos un par de definiciones que amplían la anteriormente ofrecida:

Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en

³⁵ Lotman, *Acerca de la semiosfera*, 24. El término *semiosis* fue introducido por C.S. Pierce, y se refiere a cualquier actividad que involucra signos y que permite los procesos de significación que son necesarios para la generación de todo sentido.

³⁶ Vernadsky, citado en Lotman, *op.cit.*, 22.

³⁷ *Op.cit.*, 23.

realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización [jeraquía]. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V.I. Vernadski, lo llamamos semiosfera.³⁸

(...) todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el <<gran sistema>>, denominado semiosfera.³⁹

La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esta memoria no puede funcionar (...). A pesar de que a nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecernos un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la *conducta* de la semiosfera.⁴⁰

En estas definiciones se puede apreciar la manera en la que Lotman sintetiza los conceptos de sistema, organismo, dinamismo, jerarquía y unidad, todos ellos característicos de una disciplina que considera el espacio semiótico como una entidad viva (orgánica), que no sólo tiene una identidad y una regulación interna particulares, sino que además está dotada de un complejo mecanismo de memoria y de una conducta propia.

Como rasgos distintivos de la semiosfera, Lotman señala su *carácter delimitado* y su *irregularidad semiótica*. Con respecto al primer rasgo, es necesario explicar que las distintas formaciones semióticas que constituyen el <<gran sistema>>, son en sí mismas semiosferas de nivel jerárquico inferior. De hecho, toda semiosfera incluye un número ilimitado de semiosferas y forma parte, a su vez, de distintas semiosferas de orden superior. No obstante, cada una de ellas posee características de homogeneidad y de individualidad que delimitan su espacio propio respecto del espacio *alosemiótico*⁴¹ que la rodea. Es importante decir, sin embargo, que el espacio semiótico no debe ser imaginado como una delimitación que corresponde a un espacio físico o material, sino más bien como un territorio abstracto que se define por los procesos que lo conforman:

³⁸ *Op.cit.*, 22.

³⁹ *Op.cit.*, 24.

⁴⁰ *Op.cit.*, 35.

⁴¹ Exterior al espacio semiótico.

(...) el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.⁴²

Por su parte, el segundo rasgo distintivo se refiere a la irregularidad interna como principio de organización de la semiosfera. A pesar de la homogeneidad y la individualidad que caracterizan su delimitación, la semiosfera se constituye de espacios internos heterogéneos y con funciones diferenciadas. Estos espacios pueden formar parte de **estructuras centrales** de mayor estabilidad, donde las características dominantes de la semiosfera son más evidentes, o pueden pertenecer a las **zonas periféricas** que conforman lo que para Lotman resulta “un mundo semiótico más amorfo”.⁴³ El principio de irregularidad se puede resumir, por lo tanto, en una oposición centro/periferia donde en el centro se concentran las características que definen el espacio semiótico, mientras que en la periferia se desarrollan los procesos semióticos que transforman constantemente dicha definición.

De los rasgos anteriores se puede concluir que la semiosfera es un sistema que presenta, al mismo tiempo, características de estabilidad que permiten su definición y su unidad, y características de irregularidad que permiten su constante desarrollo. En los incisos siguientes veremos que estos rasgos son fundamentales para que exista la comunicación entre distintos sistemas.

II.1.1. La frontera semiótica

La **frontera** es el espacio que delimita la semiosfera, distinguiendo lo que está dentro de lo que está fuera de la misma. Es importante decir que ésta no sólo define el espacio de cada sistema semiótico, sino que además pone en contacto unos sistemas con otros, funcionando al mismo tiempo como un mecanismo de **unión** y de **separación** que permite el flujo informativo mientras que garantiza la identidad de cada parte. La frontera es, por ende, un espacio ambivalente que pertenece de manera simultánea a dos o más semiosferas. Sin embargo, para que éstas puedan establecer un vínculo semiótico es imprescindible que cada

⁴² *Op.cit.*, 23.

⁴³ *Op.cit.*, 24.

una de ellas asimile la información proveniente de la otra, para lo cual es necesaria una **traducción** de los mensajes ajenos a los códigos propios de cada sistema. Esto explica la definición que Lotman da de la frontera semiótica como “la suma de los traductores <<filtros>> bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se hallan *fuera de* la semiosfera dada”.⁴⁴ La frontera, al ser un mecanismo delimitante, se ubica en la periferia de los sistemas y por lo tanto conforma una zona altamente dinámica e inestable, donde los procesos de traducción e incorporación informativa actualizan de manera constante el espacio semiótico. En la medida en la que nueva información es integrada a la semiosfera, va cobrando sentido en los términos de la misma, ampliando de este modo su dominio y su capacidad de significación. **La frontera es, por lo tanto, un mecanismo de constante formación de sentido.**

Aunque los argumentos expuestos nos muestran cómo la frontera es un mecanismo de identidad, de organización y de comunicación que convierte la información ajena en propia, no debemos perder de vista la implicación que los rasgos de inestabilidad y amorfismo que caracterizan esta zona tienen para la semiosfera. Si bien la frontera es un dominio de múltiples lenguajes y de generación de nuevos sentidos, estos lenguajes y sentidos se estabilizan y cobran plena significación únicamente en la medida en que son asimilados por el sistema que los absorbe, en una trayectoria que va desde la periferia hasta el núcleo de la semiosfera. Sólo en el centro, el “sujeto semiótico” es capaz de reconocer la nueva información y de integrarla a su campo de significación, asumiéndola sólo en última instancia como propia. Mientras tanto, **la frontera mantiene su calidad de zona marginal** que separa el espacio semiótico del “anti-espacio” o “anti-hogar”, donde se habla un “anti-lenguaje” cuyo comportamiento es por extensión un “anti-comportamiento”.⁴⁵ Dicho de otra manera, el hecho de **confrontar** distintos sistemas semióticos, contradictorios en el sentido de oposición entre lo propio y lo ajeno (el espacio interno contra el espacio externo de cada una de las semiosferas que entran en contacto), produce una situación de inestabilidad semiótica que hace que la información fronteriza resulte comúnmente **fragmentaria** y/o **contradictoria**.

Este espacio que separa lo interno de lo externo y lo propio de lo ajeno, es la zona del **exilio** que, aunque forma parte de distintos universos, no termina por pertenecer a ninguno de ellos.

⁴⁴ *Op.cit.*, 27.

⁴⁵ Lotman, *Universe of mind*, 140-141.

A pesar de ello, es en la frontera donde las distintas semiosferas se vinculan y generan nuevos textos que transforman el dominio semiótico de cada una de las mismas.

II.1.2. El mecanismo dialógico

El diálogo es el mecanismo que regula la interacción entre dos o más formaciones semióticas en la cultura. Independientemente de si tratamos de una charla casual entre dos individuos, o de la interacción entre los elementos diversos que conforman una obra musical, el diálogo se presenta como unidad estructural del intercambio informativo, lo cual implica que todas las condiciones esenciales para que exista dicho diálogo son, asimismo, condiciones fundamentales para que existan la comunicación y la semiosis. Entre estas condiciones, cabe mencionar las siguientes:

- Para que exista el diálogo es necesario que **al menos dos formaciones semióticas** entren en contacto. Estas formaciones pueden ser semiosferas, textos, o lenguajes diferentes.
- Para que el diálogo tenga lugar, debe existir cierta *asimetría* entre las partes dialogantes, es decir que las estructuras semióticas que participan en un diálogo deben ser diferentes entre sí. De manera complementaria, es necesario que exista cierta *simetría* o similitud que garantice un mínimo entendimiento común para que exista la comunicación, incluso antes de que se activen los mecanismos de traducción antes mencionados.
- La siguiente y última condición que señalaremos es la **discreción** o discontinuidad en la información emitida por cada una de las partes dialogantes. Esto quiere decir que **el flujo informativo de cualquier diálogo debe presentar una alternancia en sus distintas direcciones**, lo cual genera una comunicación “por turnos”.

Las anteriores condiciones dialógicas, que constituyen premisas esenciales para la concepción lotmaniana del diálogo semiótico, tienen antecedentes importantes en el modelo dialógico de Bajtín, quien estudió ampliamente los procesos dialógicos al interior de los discursos literarios, así como en el trabajo de algunos investigadores, como Roman

Jakobson⁴⁶, que abordaron la relación entre el lenguaje y el funcionamiento cerebral del ser humano, enfatizando la necesidad de que existan rasgos de *simetría* y *asimetría* entre los dos hemisferios cerebrales. Partiendo de dichos antecedentes, Lotman considera que el total de los procesos de comunicación existentes reproduce y es a su vez reproducido por el comportamiento dialógico de la mente humana.

Una vez señaladas las principales características del mecanismo dialógico, cabe enfatizar la utilidad que éste tiene para los fines del presente estudio: al ser un mecanismo que vincula todo tipo de procesos y formaciones semióticas, constituye un pivote capaz de vincular distintos universos discursivos. Por esta razón, la comprensión de este concepto resulta sumamente útil para el estudio de **textos** que se conforman por otros textos que aparentemente no presentan códigos afines, y que sin embargo se comunican a través de canales que resultan muchas veces irreconocibles, fragmentarios, y en general poco evidentes.

Para finalizar este inciso, conviene explicitar que el concepto de *traducción semiótica*, que expusimos en el inciso anterior en referencia a la frontera, se encuentra íntimamente relacionado también con el mecanismo dialógico. Como vimos previamente, los procesos de traducción al interior de los sistemas semióticos son fundamentales para que exista la comunicación, pues permiten la apropiación de la información ajena a los códigos propios de un sistema determinado, lo cual es necesario para que cualquier tipo de intercambio semiótico tenga lugar. Para Lotman, la traducción es “el acto elemental del pensamiento”, y el diálogo es “el mecanismo elemental de la traducción”,⁴⁷ lo que supone que cualquier acto que involucre el pensamiento (por ende, cualquier acto semiótico) se estructura a partir del diálogo semiótico.

II.2. El Texto

A raíz de los cambios en la manera de comprender la comunicación y la semiosis, que se ven implicados en la noción semiológica de la cultura, el concepto de texto sufre también transformaciones importantes. Si bien para Lotman **el texto** sigue siendo, de acuerdo con la tradición saussureana, **un enunciado claramente demarcado, con un sentido propio que**

⁴⁶ Véase, por ejemplo, el artículo de Jakobson *Brain and Language. Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*.

⁴⁷ Lotman, *Universe of mind*, 143.

transmite un mensaje, este autor abandona la concepción tradicional del texto como un enunciado codificado en *un* lenguaje cualquiera, para considerar que **todo texto debe estar codificado como mínimo dos veces**:

(...) cuando se examinó el concepto de texto en el plano de la semiótica de la cultura [,] se descubrió que, para que un mensaje dado pueda ser definido como <<texto>>, debe estar codificado, como mínimo, dos veces. Así, por ejemplo, el mensaje definible como <<ley>> se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico (...).⁴⁸

La existencia de distintos códigos al interior de un mismo texto corresponde con el principio dialógico que establece, como vimos, que al interior de toda estructura semiótica dialogan al menos dos formaciones distintas, ambas necesarias para que el mensaje que transmite el texto resulte significativo; en otras palabras, **todo texto es una entidad polígota que cobra sentido únicamente en la medida en que sus distintos subtextos interactúan dialógicamente**, lo cual implica, según vimos, una constante traducción semiótica que permite la comunicación entre los mismos.

Si ascendemos un nivel en nuestra escala semiótica, y observamos la relación entre los distintos sujetos (emisor y receptor) que se comunican por medio de los textos, veremos que el principio dialógico se repite. En este caso, aunada a la diversidad de lenguajes y subtextos que conforman cada texto, tenemos la diversidad de códigos que caracterizan a cada sujeto. Por lo tanto, también en este nivel es necesario un mecanismo de traducción que genere un espacio común de entendimiento. A diferencia de la teoría Saussureana, que consideraba el mensaje (contenido) como expresión del pensamiento independiente al texto y al lenguaje (contenedores), el modelo que propone Lotman considera que, “bajo las complejas operaciones de generación-de-sentido, el lenguaje es inseparable del contenido que expresa”⁴⁹; por lo tanto, el dominio del lenguaje de los sujetos de la comunicación determina, inevitablemente, el sentido que los textos adquieren en el acto comunicativo. A la luz de los argumentos expuestos, el texto se plantea como una entidad dinámica y heterogénea, sujeta a constantes “desviaciones” de sentido. No obstante, aunque queda claro que el hecho de concebir la traducción (y no la mera transmisión) como un rasgo esencial del texto implica un

⁴⁸ Lotman, *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, 78.

⁴⁹ Lotman, *Universe of mind*, 15.

cambio en el sentido original del mensaje contenido en éste, no debemos caer en la simplificación de negar de manera total los rasgos de precisión y univocidad que pueden existir en la comunicación. De acuerdo con Lotman, la capacidad del texto para transmitir mensajes “correctos” y específicos no desaparece del todo pero tampoco mantiene su carácter absoluto, sino que constituye sólo una de sus tres funciones siguientes:

1) **La función comunicativa.** Lotman denomina de este modo a la función textual de transmitir mensajes específicos de manera que, en el marco de un determinado código, esta transmisión sea correcta. Aunque según lo que hemos visto, una comunicación de total fidelidad es imposible en la cultura, existen lenguajes que se aproximan de manera significativa a este propósito, como es el caso de los “lenguajes artificiales” creados ex profeso para fines muy específicos, y de los metalenguajes que establecen códigos propios para el estudio de otros lenguajes.

2) **La función creativa.** Una vez que se toma en cuenta la naturaleza políglota del texto, y que entran en juego las diferencias entre los sujetos de la emisión y de la recepción, la capacidad de transmitir mensajes preexistentes (creados por el emisor antes de ser comunicados) cede ante la **generación de sentidos nuevos que son creados en el proceso de traducción semiótica.** Aunque la función creativa es, al igual que las otras, inherente a todo texto, ésta se vuelve más activa en los textos artísticos, sobre todo en aquéllos que presentan una mayor diversidad de códigos componentes.

3) **La función de la memoria.** Además de ser un vehículo de transmisión de mensajes preexistentes y un mecanismo de creación de nuevos sentidos, el texto es un condensador de memoria cultural: a pesar de que puede ser percibido como una entidad discreta y sincrónica, el texto es un organismo diacrónico que por lo tanto se desenvuelve en un espacio histórico. Según Lotman, “para el receptor el texto es siempre una metonimia de un significado integral reconstruido, **el signo discreto de una esencia continua.** La suma de los contextos en los que un texto adquiere interpretación y que se encuentran incorporados a él, es designada como la memoria del texto”.⁵⁰

⁵⁰ Lotman, *op.cit.*, 18.

Después de revisar las tres funciones del texto, saltan a la vista algunas características que lo posicionan como un sistema con aspectos similares a la semiosfera: si consideramos, por ejemplo, la naturaleza políglota del texto, nos encontramos ante una entidad semiótica que mantiene una tensión entre los **rasgos de homogeneidad que lo definen como una unidad delimitada y dotada de sentido**, y los **rasgos de heterogeneidad consecuentes de la interacción entre los diversos espacios que lo conforman**. El hecho de que el texto sea una unidad compleja que presenta una estructura definida, con sus propias fronteras y sus propios espacios internos, que además está dotada de un mecanismo de memoria, puede dar lugar a confusiones respecto a su función y relación con el resto de las estructuras que conforman el espacio semiótico. Haremos a continuación algunas aclaraciones a este respecto.

La semiosfera, como sistema y espacio de la semiosis, es similar al texto como entidad sistémica y dialógica, que por lo tanto es igualmente un espacio de procesos semióticos. Cabe agregar que el texto guarda, asimismo, similitud con la frontera semiótica, pues **vincula** (une/separa) distintos sujetos que se comunican. Esto explica la reiteración de los principios que se han repetido en los distintas estructuras y mecanismos semióticos que hemos estudiado: tanto la semiosfera, como los textos que la conforman son entidades sistémicas que responden a un comportamiento común y cuyos “contenidos” pueden tomar la forma de uno u otro de estos conceptos, dependiendo necesariamente de la pertinencia jerárquica que un “observador semiótico” impone. No obstante, esta observación determina las diferentes categorías semióticas de un modo que de ninguna manera es artificial o falso, sino que regula las funciones respectivas de cada estructura desde esa determinada posición: **la semiosfera**, sea cual sea el punto de vista del observador, **es un sistema** abarcador con carácter homogéneo, y presenta una estructura asimétrica que implica zonas centrales y espacios periféricos; **los textos son**, en cambio, **enunciados** cargados de sentido que se sumergen en la semiosfera y sólo pueden existir en ella; **la frontera** es una zona que como el resto de la semiosfera **está conformada por textos**, y sólo a través de los mismos puede cumplir con su función de comunicar un sistema con otros; los mecanismos de diálogo y formación de sentido traspasan el espacio entero de la semiosfera y regulan tanto su actividad integral, como la “micro-actividad” llevada a cabo por los textos. Es importante enfatizar que, en caso de que la visión del observador cambie, el espacio entero de la semiosfera, con sus distintas

estructuras, se transforma, la frontera cambia de lugar, el centro y la periferia se desplazan, de modo que cada componente asume la nueva función que le corresponde.

Finalmente, cabe añadir que, aún cuando los distintos elementos estructurales de la semiosfera se distinguen, como hemos explicado, por las funciones semióticas que adquieren para un determinado sujeto observador, no debemos perder de vista la similitud que dichas estructuras guardan entre sí. Para Lotman, esto nos remite a la propiedad de *isomorfismo* de la semiosfera, que se refiere al hecho de que los principios estructurales de la misma se repiten en cada uno de sus subsistemas. En otras palabras, **cada subsistema es al mismo tiempo parte del todo, y semejante a él**. Todos los textos de la cultura son, desde cierto nivel de observación, sistemas semejantes a la cultura; la cultura, por su parte, es semejante a cualquiera de sus textos. La propiedad de isomorfismo es de suma importancia, pues permite que los mensajes se propaguen y “alimenten” la inmensa red informativa que constituye tanto la sociedad como la mente individual de cada ser humano, asegurando la homogeneidad necesaria para que dichos mensajes adquieran sentido, y garantizando de este modo la comunicación y la semiosis. La propuesta analítica de Lotman nos deja ver que, en el fondo, el gran entramado semiótico no es sino el infinito reflejo de una serie de principios culturales que se repiten en diferentes niveles de jerarquía, en el que el texto es una proyección del entorno cultural de los sujetos dialogantes.

Cito a Lotman:

Del mismo modo que un rostro, al tiempo que se refleja enteramente en un espejo, se refleja también en cada uno de sus pedazos, que, de esa manera, resultan tanto parte del espejo entero como algo semejante a éste, en el mecanismo semiótico total el texto aislado es isomorfo desde determinados puntos de vista a todo el mundo textual, y existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto y la cultura en su conjunto.⁵¹

⁵¹ Lotman, *Acerca de la semiosfera*, 32.

II.3. Texto e intertextualidad en el arte de frontera

II.3.1. El pensamiento intertextual de Lotman

Según lo convenido previamente, la intertextualidad designa la “interacción de los elementos de un texto que se conforma, a su vez, por otros textos”.⁵² La evidente ambigüedad que esta definición plantea sobre el concepto de texto, el cual constituye simultáneamente el todo y su parte, nos remite por supuesto al principio de *isomorfismo* que como vimos caracteriza a los sistemas semióticos. Cabe señalar una vez más la importancia que tiene esta propiedad, y subrayar que resulta fundamental para entender las relaciones intertextuales desde la perspectiva de Lotman. Tomando como premisa la definición de intertextualidad que fue antes establecida, y considerando la noción Lotmaniana del texto que implica, entre otros rasgos, su carácter isomórfico respecto al <<gran sistema>> de la cultura, aventuramos el siguiente silogismo:

Si cualquier formación semiótica (incluyendo el sistema total de la cultura) es susceptible de ser considerada *un* texto, y si todo texto se conforma de incontables formaciones semióticas que son similares a éste, cualquier formación semiótica de la cultura puede ser considerada un tejido intertextual.

A la complicada escena que se desprende de esta afirmación, es necesario agregar un elemento más, y es que las relaciones intertextuales no ocurren únicamente en un sentido horizontal, o sea entre formaciones de una misma jerarquía; por el contrario, Lotman asegura que “la irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel.”⁵³ Es así que podemos complementar el silogismo anterior con el siguiente:

Si los fenómenos intertextuales pueden vincular formaciones semióticas de distintos niveles o jerarquías, la realidad (=espacio cultural) se encuentra atravesada y al mismo conformada por un tejido inconmensurable de textos que interactúan en todas las direcciones y formas imaginables.

De los silogismos anteriores podemos extender la concepción lotmaniana de la intertextualidad como la interacción entre textos de diferente naturaleza que juegan diferentes

⁵² Ver referencia nota 7.

⁵³ Lotman, *Acerca de la semiosfera*, 30.

funciones dentro de la organización interna de cualquier formación semiótica. Como podemos leer en el estudio sobre la intertextualidad de Plottel y Charney, “[para Lotman] la intertextualidad es, en sí misma, el dominio público de la cultura”.⁵⁴ Cabe añadir que, según los elementos teóricos que hasta ahora hemos revisado, la gran aportación de Lotman al problema de la intertextualidad en la cultura consiste no sólo en su señalamiento, sino en la creación de un metalenguaje para la modelización de dichos fenómenos intertextuales: en otras palabras, en la propuesta de una teoría general de los procesos de interacción entre textos, por diferentes que éstos sean en su función semiótica y en la calidad de los códigos que los generan.

II.3.2. El texto artístico y sus mecanismos intertextuales

Ante un panorama tan complejo como el que se contempla, pueden surgir preguntas como las siguientes: ¿cómo se organizan los innumerables procesos intertextuales que tienen lugar en la cultura?, ¿bajo qué criterios se determinan los niveles de observación que permiten al hombre interpretar cualquier fenómeno semiótico?, ¿dónde se ubican, y por qué, las fronteras entre los textos que interactúan?, ¿por qué la realidad (= un determinado espacio cultural) admite ciertos textos, y no otros?

Vimos ya que la delimitación de la semiosfera depende de la perspectiva de un observador cuya función es interpretar el sistema como tal, estableciendo no sólo las fronteras propias de la semiosfera, sino también las de sus formaciones internas como es el caso de los textos. Ahora bien, cuando dos o más observadores comparten un mismo punto de vista, establecen **convenciones** que redundan en vínculos sociales, generando de este modo un sistema dentro del cual la realidad debe ser ‘leída’ de cierta manera. En la medida en que dichas convenciones se vuelven más complejas, se generan cada vez más códigos que dan lugar a cada vez más textos. En algunos de estos textos predomina la **función comunicativa** que sirve a la sociedad para intercambiar mensajes que responden a los acuerdos previamente establecidos, y en otros predomina la **función creativa**, generadora de nueva información. El primer caso corresponde principalmente a los lenguajes artificiales y metalenguajes asociados a la ciencia, así como a las normas sociales y los usos lingüísticos que tienden hacia una relación unívoca entre el mensaje y su significado; el segundo caso, por su parte, es

⁵⁴ Plottel y Charney, citados en Orr, *Intertextuality*, 24.

correspondiente sobre todo con los lenguajes artísticos, que producen textos cuyos contenidos se transforman al momento de ser interpretados, siendo así que la relación del mensaje con su significado es en este caso multívoca. En esta situación, la cultura genera “códigos de partida” que le dan al espectador una mínima información sobre cómo “leer” el texto artístico, más allá del contenido específico que puede cambiar de persona a persona.

Una característica esencial de los textos artísticos es que los rasgos de asimetría entre sus subtextos suelen dominar sobre los rasgos simétricos. En algunos casos, esto da lugar a que los lenguajes que codifican tales subtextos resulten intraducibles entre sí, de modo que para que el diálogo textual pueda existir, es necesaria la creación de códigos conciliadores que funcionen como traductores ex profeso. Estos mecanismos de traducción se vuelven elementos característicos del “texto madre” que se mantiene como una unidad homogénea a pesar de la heterogeneidad que existe en su interior. Es en ese sentido que Lotman opina que “la ulterior dinámica de los textos artísticos está orientada, por una parte, a aumentar la unidad interna y la clausura inmanente de los mismos, a subrayar la importancia de las fronteras del texto, y, por otra, a incrementar la heterogeneidad, la contradictoriedad semiótica interna de la obra, el desarrollo, dentro de ésta, de subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor.”⁵⁵ En otras palabras, la situación de intraducibilidad provoca una tensión permanente entre los mecanismos de integración que acentúan la identidad del texto artístico, y aquéllos de desintegración que reconocen sus elementos intraducibles como textos autónomos. En todo caso, lo importante es que a pesar de la diversidad interna de los textos artísticos, **éstos generan mecanismos particulares de traducción** que permiten su funcionamiento, y que tienen por resultado la generación de nuevos códigos y sentidos. Para una mejor comprensión de lo anterior, leamos la siguiente cita:

En estas condiciones surge una situación de intraducibilidad, pero precisamente en ella los intentos de traducción se realizan con particular perseverancia y dan los resultados más valiosos. En este caso no surge una traducción exacta, sino una **equivalencia aproximativa y condicionada por determinado contexto** (...). Semejante traducción irregular e inexacta, pero equivalente desde determinado punto de vista, constituye uno de los elementos esenciales de todo pensamiento creador.⁵⁶

⁵⁵ Lotman *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, 79.

⁵⁶ Lotman, *La retórica*, 121.

Es en esta forma que los textos artísticos cumplen su función de crear nuevos recursos que amplían el dominio del espacio semiótico en el cual se encuentran sumergidos.

A pesar de que la función creativa es definatoria de cualquier texto artístico, existen, por supuesto, grados de dinamismo e irregularidad interna que dividen a las expresiones artísticas en dos clases principales:

1) Por una parte están las **expresiones canónicas** que responden a un mayor grado de convencionalismo, y cuyos subtextos comparten una mayor cantidad de rasgos comunes que les permiten comunicarse con cierta precisión. Entre otras cosas, esto provoca el fortalecimiento de los “códigos de partida”, lo que lleva a que el espectador de una obra tenga más información de “cómo leerla”, y por lo tanto disminuya el campo de la multivocidad en la significación del texto artístico. Con respecto a la semiosfera, esta clase de textos se ubica en las zonas centrales, donde la estabilidad de los códigos generales del sistema es correspondiente a la estabilidad de los códigos sociales en torno al arte.

2) Por otro lado tenemos las **expresiones no canónicas** que transgreden las normas convencionales de la semiosfera, para proponer nuevas maneras de interpretar dicho sistema. En este caso, los textos se encuentran en un máximo grado de irregularidad interna, lo que ocasiona que los procesos creativos incrementen y que aumente la multivocidad del “campo de lectura”. Dado que se aleja de las convenciones centrales de la semiosfera, el arte no canónico se ubica en las zonas periféricas de la misma, y entre más lejos se encuentra el texto artístico del núcleo del sistema, más se adentra en el espacio marginal de la frontera.

De los distintos tipos de textos artísticos nos interesan, precisamente, aquéllos que se ubican en la frontera de la semiosfera. En el siguiente y último inciso de este apartado, revisaremos algunos aspectos de esta clase particular de textos, las **obras artísticas de frontera**, sobre todo en lo referente a las relaciones intertextuales que tienen lugar en ellas.

II.3.3. La intertextualidad en el arte de frontera

Según hemos estudiado, la frontera es una zona de ambigüedad que forma parte de al menos dos universos semióticos, y es al mismo tiempo el límite después del cual cada uno de ellos

deja de ser él mismo, para pasar a convertirse en el otro. Si bien hay que tomar en cuenta que la frontera entre dos o más sistemas puede constituir en sí misma una semiosfera con su propio centro y sus propias normas de comportamiento, desde la perspectiva de los sistemas que a través de la frontera se vinculan, ésta seguirá siendo una zona limítrofe que pertenece a la periferia de cada uno de éstos, y que por lo tanto presenta rasgos de ambigüedad entre sus dominios semióticos. Esto quiere decir que, para que un espacio adquiriera las características propias de la frontera, es imprescindible el reconocimiento de las “zonas otras” que constituyen los núcleos semióticos, en donde se define lo que es propio de cada semiosfera, en contraposición con aquello que no lo es. Dada su posición marginal, la frontera constituye un espacio de transgresión a las normas de cada sistema, que sin embargo cobra sentido únicamente en la medida en que responde, aunque sea de manera negativa, a la lógica de dichas normas.

Sabemos ahora que en los textos artísticos existe, en general, una predominancia de rasgos asimétricos, lo que significa que se conforman por subtextos heterogéneos cuyos lenguajes suelen ser intraducibles entre sí. Asimismo, vimos que tales dificultades de traducción resultan esenciales, pues implican la creación de “códigos conciliadores” que dan lugar a nuevos sentidos. Aunado a esto, en los textos artísticos de frontera existen rasgos de contradicción entre los “códigos afirmativos” de una determinada semiosfera, y los “códigos negativos” de su contraparte, lo que provoca una desestabilización de los lenguajes propios de los subtextos que integran la obra de arte. Esto enfatiza la tensión entre los mecanismos de integración y desintegración semiótica, y subraya la necesidad de generar códigos que unifiquen el texto como tal, lo cual nos conduce a una nueva dificultad que explicaremos en seguida.

De la multivocidad interpretativa de los textos artísticos se deriva, como vimos, la necesidad de establecer “códigos de partida” que le permitan al espectador tener nociones básicas de cómo “leer” una obra artística. Ahora bien, en el caso de los textos de frontera, estos “códigos de partida” son desconocidos por el común de los espectadores, ya que dichos textos se encuentran en la periferia del sistema cultural que genera los cánones artísticos que establecen tales códigos. Dicho de otro modo, aunque en principio cualquier obra artística admite una amplia multivocidad interpretativa, las obras fronterizas suelen carecer de una serie de convenciones culturales, como son ciertas nociones estéticas, técnicas, sociales y simbólicas,

que dotan al arte canónico de un determinado código de significación previo al encuentro del receptor con la obra. Esto da lugar a que las obras de frontera, para poder ser interpretadas, tengan que generar sus propios códigos que el receptor debe deducir del texto mismo. Lotman explica esta situación de la siguiente forma:

Al tomar conciencia de algún objeto como texto, con ello estamos suponiendo que está codificado de alguna manera; la suposición del carácter codificado entra en el concepto de texto. Sin embargo, ese código mismo nos es desconocido: todavía tendremos que reconstruirlo basándonos en el texto que nos es dado.

Da lo mismo si estamos ante un texto en una lengua que no conocemos **o ante una obra artística calculada para que sea un shock al auditorio**: el que el texto esté previamente codificado no cambia el hecho de que, para el auditorio, precisamente el texto es algo primario, y el lenguaje, una abstracción secundaria.⁵⁷

En esta cita, Lotman deja clara la necesidad de reconstruir, a partir del texto mismo, los códigos desconocidos de aquellas formaciones textuales que preceden, desde la visión de los espectadores, al lenguaje que las generó. Sin embargo, no explica cómo es capaz un espectador de descifrar un código o lenguaje que le es ajeno, si no es a partir de aquellos códigos previamente conocidos por él mismo. Los siguientes enunciados son aclarativos de dicha cuestión:

El autor crea un texto único, esto es, un texto en un lenguaje todavía no conocido, y el auditorio, para aceptar el texto, debe dominar el nuevo lenguaje, creado *ad hoc*. (...)

En el proceso que transcurre de esa manera, en primer lugar, **tenemos solamente una correspondencia parcial** y relativa del lenguaje al texto. En segundo lugar, el texto mismo, siendo semióticamente no homogéneo, entra en juego con los códigos que lo descifran y ejerce sobre ellos una influencia deformadora. Como resultado, en el proceso de avance del texto del destinador al destinatario **se produce un cambio de sentido y un crecimiento de éste**. Por eso, a esa función podemos llamarla *creadora*.⁵⁸

A partir de lo anterior, podemos reiterar el argumento de que los textos artísticos de frontera, que se alejan de las convenciones de un determinado espacio cultural, mantienen una relación fronteriza con dicho espacio sólo en la medida en que existe una correspondencia, por parcial y relativa que sea, entre el texto y los lenguajes dominantes del sistema semiótico. En esta

⁵⁷ Lotman, *El texto en el texto*, 93-94.

⁵⁸ Lotman, *El texto y el poliglotismo en la cultura*, 87-88.

correspondencia parcial, es común que los subtextos del texto fronterizo resulten sólo medianamente comprensibles para el espectador que se posiciona al interior de la semiosfera, el cual se identifica con los códigos centrales de la misma. Por cierto que esta parcialidad guarda estrecha relación con los rasgos de fragmentación informativa que, según revisamos en su momento, son característicos de la frontera semiótica (ver inciso II.1.1.), y que serán fundamentales para comprender algunos aspectos de *Prometeo*.

En la primera de las citas previas, podemos leer que Lotman distingue dos situaciones: aquélla en la que el lector se posiciona ante un texto cuyo lenguaje le es desconocido, y aquélla en la que existe una intención por generar un shock en el espectador. Aunque para Lotman esta distinción resulta insignificante, pues en ambos casos se presenta la necesidad de que el espectador deduzca, a partir del texto, los códigos que lo generan, para nuestros fines tal diferencia puede ser fundamental, ya que la primera situación supone una frontera que se difumina en la medida en que el espectador se familiariza con los lenguajes de la obra, mientras que en la segunda la frontera se encuentra implícita en la intención y la naturaleza misma de la obra, y no necesariamente depende del grado de familiaridad que con ésta tiene el receptor. En algunos casos, estas fronteras son generadas a partir del choque entre códigos que van más allá de las normas artísticas y culturales de una determinada época, y que por tanto trascienden su contexto histórico para establecerse como obras de frontera que a lo largo de los siglos siguen resistiéndose a ser descifradas. En el caso de la música, podemos ver ejemplos como los últimos responsorios de Gesualdo o los cuartetos de la última etapa de Beethoven, que siguen despertando hoy más preguntas que certezas acerca de cómo deben ser abordados para su estudio o su valoración estética. Por demás está decir que el siglo XX, con los diversos movimientos de ruptura que lo caracterizan, es abundante en este tipo de obras artísticas.

Después de haber revisado algunas de las ideas centrales del discurso lotmaniano, y de haber relacionado dicho discurso con el problema de la intertextualidad en el arte de frontera, queda preguntarnos en qué medida este marco puede ser de utilidad para comprender ciertos aspectos de *Prometeo*, *Tragedia dell'ascolto*, obra artística que en un primer acercamiento parece indescifrable, sobre todo por los rasgos de contradicción, fragmentación e inestabilidad que la caracterizan. En los siguientes apartados, aventuraremos una serie de respuestas a esta pregunta.

C. El exilio

Después de que fueron liberados de los egipcios, cruzaron el mar y se internaron en el desierto. Sólo después de cuarenta años de pastoreo, aquéllos que habían sido fieles a Dios pudieron habitar la tierra de Canaán. El resto murió en el desierto inhóspito que **une y separa** el pasado doloroso del futuro negado. En el exilio que es frontera entre dos de los rostros inaccesibles de Jehová. Entre dos formas de callar su Nombre impronunciable.

Pero en el desierto serían invencibles.

Escribe Jabès:

<<Haznos, mediante una imagen, ver el exilio>>, le pidieron.

Y dibujó una isla. Y explicó:

<<la palabra es una isla.

El libro es un océano poblado de islas.

El libro es un cielo acibillado de estrellas.

La isla, la estrella, son figuras de exilio.

El océano, el cielo son exilio en el exilio

Y también ley de exilio.

El exilio está en la ley; pues la ley

Es libro

En la palabra>>.⁵⁹

Cuando Moisés descendió del monte Sinaí, después de cuarenta jornadas en las que Jehová le dictó las Tablas de la Ley, encontró al pueblo de Israel corrompido. En su ausencia, Aarón había mandado fundir alhajas para construir un becerro de oro que *representaba* un dios para ser adorado. El pueblo necesitaba adorar una imagen para no perder la fe vidente, tangible y presencial que Jehová no quiso darles. Porque ni el rostro de Dios ni su palabra pueden ser presenciados directamente por los hombres.

Para Schoenberg, este evento marca la oposición entre Moisés, mensajero y guardián de la Palabra que **no puede ser expresada**, y Aarón, cuya función es **transgredir** el mensaje de Moisés para volverlo asequible. De ahí que Aarón **represente** la corrupción del pueblo

⁵⁹ Jabès, *El libro de las preguntas*, 741.

de Israel, al tiempo que Moisés representa la contradicción de la promesa que jamás sería cumplida. El final del segundo acto de *Moses und Aron* trata, precisamente, sobre el conflicto de Moisés ante la imposibilidad de pronunciar la Ley que Jehová le había revelado en el Monte Sinaí, pues el dictado de Dios es engañoso: las tablas que contienen la Palabra impronunciable son, en sí mismas, una pronunciación de dicha Palabra. En las últimas escenas del segundo acto, Aarón confronta a Moisés diciendo:

En tu palabra se negaban las imágenes y los milagros, por ti desdeñados, y por lo tanto al destruir tu palabra mi imagen, el milagro no fue más que una imagen. (...) Ningún pueblo toma más que una parte de la imagen, que expresa parte de la idea tangible. (...) Los mandamientos son estrictos, pero portan esperanza, fijan la idea. Sin saberlo, se hará lo que tú quieras. (...) ¡Tienes que vivir! ¡No puedes hacer otra cosa! ¡Estás atado a tu idea! (...) [Atado a las tablas] que también son sólo una imagen, una parte de la idea.⁶⁰

A lo que Moisés responde:

¡Dios irrepresentable! ¡Idea inexpresable y múltiple! ¿Permites esta interpretación? ¿Tiene derecho Aarón, mi boca, a hacer esta imagen? ¡Así yo también me he hecho una imagen, falsa como no podía ser de otra manera! ¡Estoy vencido! Así que todo lo que pensé fue una locura y no puede ni debe decirse. ¡Oh palabra, tú palabra, que me faltas!⁶¹

Para Moisés, la imagen sólo puede ser imagen del exilio: representación del éxodo insuperable que comenzó mucho antes de la salida de Egipto, desde el abandono primigenio del Edén. La palabra como representación es la negación del Nombre impronunciable. Negación de la Ley, ajena al hombre, que sólo Dios puede juzgar y concebir. Hace falta la Palabra, imposible, que renuncie a la vanidad y la incompletud de la imagen para creer, ciegamente, en los misterios que sólo Jehová puede comprender.

Prometeo se encuentra, al igual que Moisés, condenado al exilio. De acuerdo con Esquilo, como castigo de Zeus por robar el fuego y enseñar las artes a los hombres, Prometeo fue exiliado al monte Cáucaso, donde lo encadenaron y le impusieron la pena del dolor mediante un águila que le devoraría el hígado que volvería a crecerle todos los días. Por su

⁶⁰ Texto adjunto al DVD: Schönberg, *Moses und Aron*, s/p.

⁶¹ *Ibid.*

parte, y de acuerdo con Hesíodo, los hombres que recibieron los dones de Prometeo fueron castigados con la caja de Pandora, la cual contenía todos los males e infortunios propios de la condición humana.

Tanto el castigo de Zeus como el castigo de Jehová son la respuesta del dios que condena la soberbia de los hombres que anteponen sus artes, es decir aquello que por sus propias manos es construido, a la verdad incomprensible de Dios. Ambos episodios están marcados por el castigo terrible del exilio. Sin embargo a Prometeo, en su calidad de dios, distinta a la calidad humana de Moisés, **no le hizo falta ninguna palabra.**

El *Libro de las preguntas* es una constelación fragmentaria de ensayos, poemas y escritos inclasificables que Edmond Jabès escribió entre 1963 y 1973. Los distintos *textos* que habitan este libro se encuentran traspasados por dos ejes temáticos que se mantienen desde la primera hasta la última página del mismo: **la pregunta** como interrogación perpetua hacia aquello que no puede responderse, y **la escritura** como intento, siempre fallido, de expresar en la palabra lo indecible. En la primera página del libro pueden leerse, por ejemplo, los siguientes fragmentos:

A los obsesivos (sic) interrogantes sobre la vida, la palabra, la libertad, la elección, la muerte, responden rabinos imaginarios cuya voz es la mía. (...)

Para existir se necesita primero ser nombrado; pero para entrar en el universo de la escritura, es necesario asumir, con el propio nombre, la suerte de cada sonido, de cada signo que lo perpetúa.⁶²

Para Jabès, la pregunta y la escritura son las dos caras de aquél que ha sido exiliado de su propio nombre y, por ende, de su existencia real. Todos los personajes del libro son imaginados por la escritura imposible que, de manera paradójica, ellos mismos realizan. La imaginación que se imagina siempre desde afuera: “el océano, el cielo, son exilio en el exilio/ y también ley de exilio”.

El *Libro de las Preguntas* ejerció una influencia importante en Nono durante la década en la que fue compuesto *Prometeo*. En esta obra, el texto como entidad inclasificable y fragmentaria, así como el exilio que atraviesa la *tragedia dell’ascolto*, remiten a Jabès.

⁶² Jabès, *op.cit.*, 22

El problema de la escritura en *Prometeo*. La existencia de códigos diferentes, de variados lenguajes **intraducibles** que interactúan en la *Tragedia*. La necesidad, por una parte, de plasmar en la escritura la mayor cantidad de información posible, de controlar, de no dejar espacio a lo aleatorio; la búsqueda, por otra parte, del perpetuo dinamismo y la inestabilidad que no permiten que las ideas se fijen ni que el sonido encuentre **un lugar** de reposo. El no-lugar de la tragedia. La escritura fragmentaria que combina los idiomas griego, alemán e italiano, en un collage de textos de épocas lejanas que van desde Hesíodo hasta Jabès y Cacciari. Por otra parte, la técnica musical del **suono mobile** que consiste en la incesante transformación del sonido. Transformación que implica diversidad, apertura de los posibles caminos que recorre Prometeo. No un camino. No la seguridad y congruencia del único camino. La *tragedia dell'ascolto* como ruptura de *lo único* predecible en que consiste la promesa de Dios. La *parola mobile* que se libera de su único significado. En términos de Cacciari, “la música que exilia a la palabra. El éxodo de la fe en el poder de la palabra es, quizá, el éxodo por excelencia”.⁶³

Por otra parte **el silencio**. Es decir el exilio mayor que disloca tanto a la música como a la palabra. *Prometeo*, tragedia del exilio, es la **tragedia de la escucha del silencio**, pero no del silencio <<negativo>> que Cacciari señala como mera **ausencia** de sonido, sino del silencio como **presencia** que se percibe, que puede ser escuchado. En palabras de Nono:

Saber escuchar.

También el silencio.

Es muy difícil escuchar en el silencio a los otros.

Otros pensamientos otras señales otras sonoridades otras palabras **otros lenguajes**.⁶⁴

Pero ¿cómo conciliar la escritura que plasma y controla, con el silencio como pronunciación de lo dinámico y lo indecible? ¿Cómo conciliar la ley inmutable con la escritura como transformación del sonido y la palabra? He ahí dos preguntas incontestables. En ese sentido, *Prometeo* es también la **tragedia de las preguntas**.

⁶³ Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*, 22.

⁶⁴ Nono, *L'errore come necessità*, 243.

Escribe Jabès:

Nada tenemos en común y asimismo todo. Una fe inquebrantable en el libro; pero el libro, para ti, es el lugar en el que te refugias; para mí, es el vínculo con el exilio, con la muerte; es decir, el vínculo con una palabra que, para morir por sus méritos, nos priva de residencia; vínculo con el sacrificio a una palabra a la que en breve ya no podremos volver y que se cierra a nuestro fervor.

Exilio en la esencia del vínculo, inherente a la propia índole del vínculo. Exilio pegado al exilio.

Vínculo con una palabra bárbara y desnuda cuyo hogar es el centro de un mundo ensimismado, el meollo de un universo hundido.

Desierto. Toda escritura es en primer lugar herida de arena. Por eso el pueblo hebreo necesitó cuarenta años en el Sinaí para identificarse con el Libro.

El desierto ha escrito al judío, y el judío se lee en el desierto.⁶⁵

⁶⁵ Jabès, *op.cit.*, 739.

III. LAS FRONTERAS DE PROMETEO

*Prometeo es el hombre con sonido eterno,
sediento de nuevas tierras y de nuevas fronteras*

Luigi Nono

Entre los muchos aspectos de la semiología cultural que aborda Lotman en sus escritos, son tres los que fueron determinantes en los procesos de planteamiento y desarrollo de este trabajo:

- Primeramente la concepción de **los textos artísticos como entidades creadoras capaces de generar los códigos necesarios para su propia interpretación**. Las consideraciones de Lotman respecto a la capacidad creativa de los textos de arte ofrecen un marco idóneo para tratar obras, como *Prometeo*, que no responden a ciertos cánones artísticos, y que por lo tanto se resisten a ser estudiadas desde la óptica de los sistemas analíticos tradicionales.
- En segundo lugar, **la concepción del diálogo semiótico como mecanismo que sirve de base a todo proceso comunicativo en la cultura**. Dado que *Prometeo* es, como veremos, una obra que se conforma de múltiples subtextos de naturaleza diversa, la noción dialógica de Lotman me permitió detectar y organizar los distintos elementos estructurales de esta obra, bajo criterios taxonómicos comunes.
- Finalmente, **la idea de la frontera semiótica como un espacio intersemiótico** que, desde la perspectiva de los centros semióticos, constituye **un no-espacio donde la información se presenta de manera incompleta, fragmentaria y/o contradictoria**.

A propósito de este último punto, hay que recordar que tanto Nono como Cacciari reconocen a *Prometeo* como una obra en la que la contradicción, la traducción y la escritura fragmentaria juegan un papel fundamental. Es así que el marco de la frontera lotmaniana resulta idóneo para explicar, precisamente, aquellos aspectos que se resisten a las herramientas analíticas que buscan la claridad y congruencia dentro de algún sistema previamente establecido; el hecho de considerar, dentro de los términos de Lotman, a *Prometeo* como un texto artístico de frontera, permite comprender cómo se relacionan sus diferentes subtextos fragmentarios y

contradictorios, y cómo a través de dicha relación se generan nuevos sentidos que dotan de unidad y sentido general a esta obra.

La hipótesis central de esta tesis es que *Prometeo*, en tanto obra de arte fronteriza, presenta rasgos de fragmentación y contradicción en los subtextos que la conforman, y adquiere unidad y sentido únicamente a partir de las relaciones que se dan entre dichos subtextos. La teoría lotmaniana, dentro del marco de la intertextualidad, resulta una herramienta idónea para plantear y evidenciar dichos argumentos.

III.1. El contexto fronterizo

Durante la segunda mitad de la década de 1970, Luigi Nono comenzó un período creativo que culminó, en 1984-85, en *Prometeo*. Entre las características que distinguen esta última etapa de la vida y obra del compositor, podemos señalar las siguientes:

- La exploración de distintos umbrales de percepción del sonido.
- La reflexión sobre los límites de la palabra como medio de comunicación.
- La integración del espacio como elemento esencial para la concepción de la música.
- El cuestionamiento de la técnica y de la ley como bases para la organización y regulación de las actividades que conforman la sociedad y la cultura.
- El cuestionamiento de los sistemas de comunicación que imponen y privilegian la voz propia sobre la ajena, así como la repetición de fórmulas canónicas por encima de la búsqueda de nuevas formas de expresión y percepción que se proyecten en nuevas concepciones musicales.

Resumiendo lo anterior, podemos decir que, en la época referida, el pensamiento de Nono se caracterizó por un cuestionamiento constante a los sistemas establecidos, tanto en el ámbito de la creación musical como en el plano sociopolítico, lo que condujo a una exploración de nuevas formas de percibir y organizar el espacio, el sonido, y la palabra. En esta época, Nono compuso un total de 22 obras que, por una parte, responden y son continuación de su trabajo previo, y por otra cuestionan y parecen romper con una serie de principios estéticos e

ideológicos característicos de dicho trabajo. De esta aparente contradicción, se extienden algunas consideraciones fundamentales para comprender la naturaleza fronteriza de *Prometeo*.

En primer lugar, es importante ubicar tanto a la obra como al compositor en su contexto. Para esto, conviene recordar el papel que, durante los años cincuenta del siglo pasado, tuvo Nono dentro del círculo musical de la llamada Escuela de Darmstadt. Junto con otros compositores europeos como Boulez, Stockhausen y Maderna, Nono participó, entre 1950 y 1959, en los cursos de música nueva de Darmstadt, punto de encuentro de una serie de músicos que buscaban retomar algunos movimientos compositivos, sobre todo el serialismo de la Segunda Escuela Vienesa, que se vieron interrumpidos por la Segunda Guerra Mundial y que buscaban nuevas formas de expresión artística propias del siglo XX. No obstante, hacia el final de la década de los años cincuenta, la influencia de algunos compositores norteamericanos, principalmente John Cage, provocó un cambio en las direcciones estética e ideológica de la Escuela de Darmstadt, por lo que Nono se alejó de esta institución y por ende de los compositores que en aquella época la integraban. En 1959, Nono hizo lectura en Darmstadt de su famoso ensayo *La presencia histórica en la música de hoy*, en donde manifiesta su desacuerdo con la creciente tendencia a desligar el arte y la música del contexto histórico al que éstas pertenecen:

Hoy reina una tendencia, tanto en el campo creativo como en el crítico-analítico, a no querer integrar un fenómeno artístico-cultural en su contexto histórico y, por lo tanto, a no querer considerar su relación con su origen y con los elementos que lo han formado, a no considerarlo en relación con su participación en la realidad actual y su eficacia dentro de ella, ni con su capacidad de proyección hacia el futuro, sino exclusivamente en sí y *per se*, como cerrado en sí mismo, y en única relación con el instante preciso en el cual se manifiesta.⁶⁶

En la cita precedente, se deja ver una de las preocupaciones centrales del trabajo de Nono: la relación entre la obra musical y su contexto y devenir históricos; si en un principio ésta fue una de las razones que lo acercaron al movimiento posbélico de la Escuela de Darmstadt, tras la influencia de las ideas antihistóricas del círculo de Cage esta preocupación se convirtió, paradójicamente, en la razón de Nono para alejarse de la misma. En relación con su interés por reflejar en su obra el contexto histórico de su época, conviene recordar que, de manera

⁶⁶ Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, 147.

paralela a su trabajo artístico, este compositor realizó estudios en derecho y, desde 1952, perteneció activamente al Partido Comunista Italiano. De ahí que una característica fundamental de su música sea la recurrencia a temas de actualidad política y social, sobre todo en relación con los movimientos comunistas y con las guerras que tuvieron lugar, en distintas regiones del mundo, durante la segunda mitad del siglo XX.

En las décadas que siguieron a la “época Darmstadt”, Nono tuvo una intensa producción musical que incluye más de 35 obras que comparten, además del contenido sociopolítico antes señalado, dos características que marcaron este período de la vida y obra del compositor: en primer lugar, el uso de medios tecnológicos que resultaban innovadores en aquel momento, y que implicaban una vigencia artística con respecto al desarrollo técnico y la investigación científica de su tiempo. Principalmente, en este período Nono trabajó con “cintas magnéticas⁶⁷”, elaboradas en el estudio a partir de grabaciones y manipulaciones diversas de los sonidos, y destinadas a ser reproducidas simultáneamente con los instrumentos musicales, llegando incluso a constituir obras para cinta sola que eliminan el factor de la presentación en vivo de la música; como segunda característica, hay que mencionar la intensa colaboración de Nono tanto con sus intérpretes como con artistas y pensadores de diferentes disciplinas, resultado de un interés por vincular distintos modos de expresar y cuestionar la realidad de la que Nono y sus colegas fueron testigos. Entre las obras de este período, son de especial relevancia para nuestro trabajo *Intolleranza 1960* (1961) y *Al gran sole carico d'amore* (1977), ambas obras operísticas o “acciones escénicas” que involucran a varios artistas de diversas disciplinas y que, dada su calidad escénica, son antecedentes importantes para *Prometeo*.

Hacia el final de la década de los setenta, Nono dio un giro notable tanto en su trabajo compositivo como en el discurso sociopolítico que le era característico. Si hemos dicho ya que esta época se distingue por el constante cuestionamiento a los sistemas artísticos y culturales de su tiempo, y por la aparente ruptura con los principios estéticos e ideológicos de sus etapas anteriores, retomaremos ahora dichas consideraciones para ver cómo se relacionan con el carácter fronterizo de *Prometeo*.

⁶⁷ Así se conocen las cintas de registro sonoro que se usaban en los estudios de sonido, principalmente aquéllos pertenecientes a las estaciones de Radio.

Contrario a lo que puede parecer cuando comparamos una obra de este período con alguna obra de los anteriores, las ideas centrales del discurso de Nono no desaparecen en su última etapa; no obstante, sí se dan cambios fundamentales en la manera en que estas ideas se ven expresadas en la música. En cuanto al rasgo del uso de medios tecnológicos en la composición, la principal diferencia entre las obras de este período y las del anterior consiste en que Nono pasa de integrar en su música la reproducción de cintas magnéticas, previamente elaboradas en el estudio, a manipular electrónicamente los sonidos en tiempo real (*live electronics*). Aunque este cambio responde en buena medida al acelerado desarrollo tecnológico que se dio en Europa en la década de los ochenta, es resultado también de una nueva exploración musical de Nono, quien se interesa cada vez más en la estructura interna del sonido en tanto fenómeno físico, lo que tiene por consecuencia la creación de nuevas técnicas compositivas basadas en el análisis y la manipulación electrónica del sonido, y la inclusión del espacio como un elemento fundamental de la música. Entre los efectos que esta exploración tuvo en el discurso compositivo de Nono, destacan la intención por develar sonoridades que normalmente se encuentran “ocultas” en los instrumentos (ya sea por su bajísimo nivel de intensidad, por su registro extremadamente grave o agudo, o por el uso de técnicas instrumentales no convencionales), la fuerte tendencia al abandono de figuras rítmicas y melódicas a favor de notas tenidas y gestos rítmicamente difusos, y la construcción formal de la música a partir de fragmentos discontinuos, constantemente separados por largos silencios. Todas estas características permiten, entre otras cosas, concentrar la atención en aspectos de la música que por su falta de convencionalismo pasarían desapercibidos en un contexto diferente.

Respecto a la constante colaboración de Nono con los intérpretes de su música y con artistas y pensadores diversos, ésta no sólo se mantuvo, sino que se intensificó de una manera que tuvo repercusiones notables en las estrategias compositivas de varias de las obras de esta época. Adicionalmente, hay que agregar que el uso de medios electrónicos en tiempo real implicó la necesidad de una colaboración permanente con los técnicos de sonido, específicamente con aquéllos que trabajaban en los *Estudios Experimentales de Friburgo*, quienes diseñaban y manejaban en vivo los dispositivos de transformación sonora. Sumado a esto, en estos años Nono mantuvo una amistad y colaboración especialmente estrecha con el filósofo Massimo Cacciari, quien ejerció una fuerte influencia en las ideas sociopolíticas,

históricas y filosóficas de Nono, y, como sabemos, fue una figura clave en la concepción y creación de *Prometeo*.

A partir de los rasgos mencionados, podemos observar cómo los cambios en la estética musical de Nono, hacia la década de 1980, se sustentan de manera esencial en los mismos principios creativos que caracterizan el período previo de este compositor. Sin embargo, esto no debe restar importancia a la transformación que tuvieron entonces tanto la noción estética como la consecuente praxis musical de Nono, ni debe dejar de lado el hecho de que esta transformación implica un alejamiento de las normas compositivas que él mismo estableció en décadas anteriores. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que este “cambio de rumbo” no responde únicamente a los intereses particulares de Luigi Nono, sino que es sintomático de los cambios y las confrontaciones ideológicas que se dieron en ámbitos diversos de la cultura occidental (particularmente en Estados Unidos y Europa) en la misma década en la que fue compuesto *Prometeo*. Esto, por cierto, nos remite a la preocupación antes señalada de Nono por vincular la música con su contexto y devenir históricos, y nos coloca ante uno de los aspectos que nos ayudarán mejor a comprender el carácter fronterizo de *la tragedia dell’ascolto*.

Después de haber citado, algunos párrafos atrás, las primeras líneas de *La presencia histórica de la música de hoy*, es difícil imaginar un discurso más alejado del que sigue:

Yo entro en el Estudio de Friburgo, siempre “sin idea”. Sin programa. Esto es fundamental porque significa el abandono total del logocentrismo, la pérdida de ese principio desde el cual siempre una idea debe anteceder a la música. La idea como aquello que debe ser realizado o expresado en la música. Es decir la historia que debe ser relatada “en música” (...) En el estudio, trabajamos como si fuéramos Gnósticos: institución inmediata, mediata, instrumentación, investigación. (...) Se parte del sonido. De qué cosa es el sonido. De cómo se “califica” al sonido. De cómo el espacio interviene en la transformación del sonido.⁶⁸

Este fragmento, tomado de una conferencia de Nono de 1985, contrasta en cuestiones esenciales con el fragmento de su ensayo de 1959. Mientras que en aquél se hace explícita una crítica negativa hacia las posturas que niegan la consciencia histórica de la música, y su inserción y eficacia dentro de la realidad que le es contemporánea, este último fragmento plantea una música que parte de la exploración del sonido *per se*, de sus cualidades y de la

⁶⁸ Nono, *Altre possibilità di ascolto*, 246.

manera en que se comporta en el espacio, en un afán por desvincular el acto creativo de cualquier idea o programa que se genere a través de la palabra. Al leer estos fragmentos fuera de su contexto, ocurre un fenómeno similar al que acontece cuando escuchamos prácticamente cualquiera de las últimas obras de Nono: tenemos la impresión de que este artista abandona, hacia el final de su vida, el discurso histórico, político y social que le era propio, para adentrarse en una exploración del sonido como un fenómeno cerrado en sí mismo que cobra significación a partir de sus propias cualidades. Sin embargo, basta leer otro fragmento de la misma conferencia para darnos cuenta del matiz que esta apreciación merece:

(...) estamos viviendo en una época de continua mutación, transformación, derrumbamiento. Continuamente nos movemos hacia la configuración del microcosmos y la miniaturización de todos los instrumentos. (...) Y ahora yo, como músico, pienso en los microintervalos musicales. Todo esto nos conduce a una infinidad de problemas por resolver, de dificultades casi infinitas, también para nosotros que trabajamos la percepción y la escucha. (...) Quien estudia y trabaja, hoy, con base en la informática, trabaja en un campo totalmente distinto: en éste, “el sonido se hace de sonido”. Puede parecer ésta una tautología, pero tiene un significado profundo por descubrir, que apunta a la eliminación de toda sistematización mecánica en sí o *per se*.⁶⁹

Entre otras cosas, podemos evidenciar en esta cita, en conjunción con la anterior, una de las paradojas que atraviesan el pensamiento no sólo de Nono, sino de una gran cantidad de artistas y filósofos hacia el final del siglo XX: la intención de generar un discurso que niegue al Discurso. Es así que la intención de componer música a partir de una exploración “pura” del sonido, que se libere de la palabra en tanto idea, programa o relato, es en sí misma una idea, es decir, una expresión de pensamientos previos a la música que reflejan, y hasta cierto punto representan, la ideología que el compositor tiene sobre su entorno social y su contexto histórico, además de una voluntad por proyectar la música hacia nuevos descubrimientos, hacia el enfrentamiento con nuevos problemas, y hacia la superación de otros que han perdido vigencia. Si bien esta paradoja nos remite a planteamientos filosóficos tan antiguos como los contenidos en textos bíblicos y platónicos, así como a conflictos estéticos e ideológicos recurrentes en el arte occidental, sobre todo desde principios del siglo XX hasta nuestros días, lo que nos interesa subrayar en este caso es que Nono no pretendió dar una solución ni tomar una postura radical a este respecto, sino que mantuvo durante la última década de su vida una

⁶⁹ *Idem*.

posición explícitamente ambigua, a guisa de combinar elementos de dos universos ideológicos que son, en buena medida, contradictorios: por un lado, sostuvo las convicciones de que la música debía ser un acto de reflexión histórica y sociopolítica, de que el arte debía proyectar el futuro y buscar nuevas formas de expresión afines a su contexto, y de que la voluntad y el espíritu investigativo son esenciales en el arte, todos ellos argumentos asociados al *ideal modernista*, que formaba parte de la ideología de Nono desde su primera etapa de Darmstadt; por el otro, defendió ideas asociadas al *posmodernismo*, que se convirtieron en elementos constantes de sus discursos musical e ideológico, como son la concepción de la música como un detonador de múltiples posibilidades de escucha, el énfasis en la percepción subjetiva por encima de la objetivación de la música, el cuestionamiento a los discursos afirmativos que buscan establecer verdades absolutas, la deconstrucción de los diferentes códigos tradicionales propios de la música centroeuropea, la evasión de una linealidad estructural con la consecuente recurrencia a formas fragmentarias, y la indeterminación de ciertos rasgos musicales que cambian en función de las condiciones casuísticas de cada interpretación. En resumen, podemos ver que Nono se encuentra atrapado entre dos **sistemas culturales** que llegan a ejercer fuerzas contrarias, queriendo establecer al mismo tiempo la necesidad de mantener rasgos de voluntad, progreso histórico y determinación ideológica, y rasgos de indeterminación, discontinuidad y relatividad que en cierta medida niegan a los primeros. A raíz de la influencia de Massimo Cacciari, de la experimentación sonora llevada a cabo en los *Estudios Experimentales de Friburgo*, y del contexto histórico que envolvió a la cultura occidental de los años ochenta, Nono dirigió su discurso hacia zonas de inestabilidad que lo alejaban del núcleo ideológico que lo caracterizó en décadas anteriores. No obstante, este alejamiento no implicó un abandono de dicha ideología, sino un encuentro entre ésta y las nuevas ideas pertenecientes a un sistema de pensamiento diferente. **Es en este sentido que podemos afirmar que Nono, durante el último período de su vida y obra, se ubicó en la frontera entre dos lógicas distintas de concebir la realidad y, por extensión, la música.**

Por supuesto, la idea de contraponer dos sistemas culturales (digamos “sistema modernista” contra “sistema posmodernista”) que están presentes en el pensamiento y obra de Nono durante la década de 1980, simplifica y generaliza una serie de encuentros culturales que, en acuerdo con la teoría semiótica de Lotman, hacen de esta música (y, en cierta medida, de cualquier música y cualquier fenómeno cultural) un sistema atravesado por múltiples

fronteras, cuyas ubicaciones dependen siempre de la visión de observadores específicos. Sin embargo, lo que me interesa señalar en este punto no es una visión particular o una ubicación determinada de la frontera semiótica, sino más bien el “efecto fronterizo” que este “choque” cultural tiene en el discurso de Nono, principalmente en los rasgos de contradicción y fragmentación que hacen del suyo un discurso dinámico e inestable que, a partir de la interacción de los textos que lo constituyen, genera nuevos sentidos y nuevas maneras de crear y de escuchar la música. Partiendo de esta perspectiva, volveremos ahora a *Prometeo* para explicar cómo es que el carácter fronterizo del pensamiento de Nono se ve reflejado en esta obra.

De todas las obras que fueron compuestas en el último período de Nono, *Prometeo* es la que refleja de manera más evidente el contexto fronterizo que hemos explicado. Según Gianmario Borio, “el proyecto más importante que nació de los experimentos de Friburgo y de la colaboración de Nono con Cacciari fue *Prometeo* (1984), una obra de gran escala que representó una nueva etapa en el desarrollo de esa forma de teatro musical que, desde los tiempos de *Intolleranza 1960* y en adelante, Nono definió como *acción escénica*”.⁷⁰ Hay que decir, sin embargo, que esta obra se distingue del general de los dramas musicales en que carece de elementos visuales, escénicos y narrativos que sean evidentes para el espectador; al respecto, Cacciari, considera que *Prometeo* es una “tragedia de la escucha”, y explica que “esta *tragedia dell’ascolto* **es un drama**, pero un drama que pasa sólo en y con los sonidos, un drama entre la música y los escuchas.”⁷¹ En esta obra, el público debe reconstruir, a partir de su experiencia sonora, la historia de *Prometeo* que no puede ser representada en un escenario ni comprendida a través de las palabras. Lo que parece contradictorio en todo esto es que *Prometeo* sigue siendo, a pesar de todo, una acción escénica: sigue teniendo un libreto, un plano narrativo y uno escénico, más allá de que éstos sean o no reconocibles para los espectadores.

Entre las varias perspectivas desde las cuales podemos considerar a *Prometeo* como una obra de frontera, dentro del ya fronterizo contexto del último período de Nono, nos enfocaremos precisamente en el hecho, apenas mencionado, de que esta obra se posiciona en

⁷⁰ Borio, *Nono, Luigi*, s/p.

⁷¹ Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell’ascolto*, 1984.

el margen entre ser y no ser una ópera.⁷² Como veremos en los siguientes incisos, esta oposición abarca múltiples aspectos relacionados tanto con el nivel más general del pensamiento de Nono, como con niveles específicos a ciertos rasgos compositivos de *Prometeo*. Al final de este apartado, veremos cómo el hecho de considerar a ésta como una ópera de frontera, nos lleva a comprender ciertos mecanismos de interacción entre los diversos subtextos fragmentarios, inestables y contradictorios que hacen de *Prometeo* una tragedia de la escucha.

III.2. *Prometeo* como ópera de frontera

En el inciso precedente, argumentamos que Nono sostuvo durante la última década de su vida un discurso fronterizo, resultante de la confrontación de un sistema artístico y cultural asociado al ideal modernista, con otro que asociamos al pensamiento posmoderno. Al final del mismo inciso, planteamos ya un aspecto particular que hace evidente el carácter fronterizo de *Prometeo*, que es su ambigüedad entre ser y no una ópera. En esta sección, analizaremos con mayor detalle dicho planteamiento, para lo cual es necesario tener en cuenta lo siguiente:

- La ópera, en tanto género artístico, puede considerarse como una semiosfera, es decir como un sistema semiótico que tiene sus propios códigos y sus propias normas de comportamiento.
- Este sistema genera textos artísticos u obras operísticas que, en la medida en que responden a los cánones del género (es decir a las normas que se establecen en zona central del sistema semiótico), son consideradas como óperas convencionales (lo cual aplica también, por cierto, para muchas óperas del siglo XX), y en la medida en que se alejan de las convenciones operísticas, son tomadas como “obras experimentales”, “óperas extrañas”, etc., lo cual es sintomático de una falta de comprensión por parte de los espectadores de las cualidades operísticas de una obra determinada.

⁷² Aunque hemos visto ya que Nono consideraba sus dramas musicales no como óperas, sino como *acciones escénicas*, he optado por utilizar el término, en cierto sentido más general, de ópera, pues corresponde con la denominación dada a *Prometeo* por algunos comentaristas de esta obra, como Lydia Jeschke, Helmut Lachenmann, y el propio Nono; por otra parte, con este término incluimos a *Prometeo* como parte de un corpus operístico junto a obras como *Moses und Aron* que se encuentran estrechamente vinculadas a la de Nono.

- Existen sistemas “no-ópera” que se encuentran más allá del espacio semiótico de la ópera, y cuyos textos responden a lógicas y convenciones distintas a las operísticas.
- La frontera de la ópera es una zona marginal en la que los códigos y las normas de dicha semiosfera se presentan de una manera fragmentaria, incompleta y contradictoria, dado que se encuentran en el límite de su dominio semiótico, es decir, en el espacio que une y separa al género operístico de los géneros no-operísticos.

Ahora bien, más allá de las diferencias estéticas, históricas o ideológicas que distinguen a cada obra operística, existen rasgos generales que definen a cualquiera de ellas como tal:

- **Integra diferentes disciplinas** artísticas como son la música, el arte dramático, la literatura, las artes visuales y la arquitectura. Esto implica a su vez la integración de diferentes medios de expresión artística, como son la música y la palabra, que se unen para generar un discurso mixto.
- **Representa escénicamente** una o más historias que, de manera adicional, son frecuentemente representación de situaciones históricas, mitológicas, o de diversas problemáticas humanas que trascienden el espacio físico y temporal de la obra artística.
- Por la razón anterior, y sobre todo a partir de finales del siglo XVIII, la ópera resulta un espacio idóneo para que el compositor exprese su ideología social, política, histórica y/o filosófica. Aunque no podemos considerar este aspecto como una norma general, dada la gran cantidad de óperas concebidas con la finalidad primordial de entretener y satisfacer el gusto de un determinado grupo social, basta pensar en casos como *La Flauta Mágica* de Mozart, *Otello* de Verdi, *Sigfrido* (y prácticamente toda la obra) de Wagner, *Elektra* de Strauss, *Moses und Aron* de Schoenberg, *Wozzeck* de Berg, *Le grand Macabre* de Ligeti y *Un re in ascolto* de Berio, para darnos cuenta de que la ópera, para muchos compositores, **constituye un espacio excepcional para expresar su ideología.**

Dadas estas características, y en el contexto de la ambigüedad discursiva de Nono que expusimos en el inciso precedente, el género operístico viene a abarcar los aspectos que hemos asociado al ideal modernista: por su carácter representativo, es un espacio privilegiado

para plantear asuntos sociopolíticos de la época; por otro lado, el hecho de combinar distintas disciplinas artísticas dispara las posibilidades expresivas de la música, además de integrar el trabajo de diversos artistas contemporáneos, enfatizando así la actualidad de la obra de arte y sus vínculos con el contexto cultural al que pertenece. Cabe decir que, de manera significativa, todas estas características se encuentran claramente presentes en las dos óperas anteriores de Nono, lo que confirma nuestra apreciación de lo que para este compositor implicaba el género operístico.

Frente a tales argumentos, pasamos a definir, ya dentro del marco particular de *Prometeo*, cuáles serían sus rasgos no-operísticos, es decir aquéllos que corresponden con los sistemas semióticos ajenos a la ópera. A este respecto, podemos resumir dichos rasgos en un único ideal, que es el de construir un discurso musical que adquiriera significado por sí mismo, y no por lo que presumiblemente dice o representa. Esto nos remite, por supuesto, a la noción de *música pura* que fue instaurada en el siglo XIX por figuras como Hanslick y, principalmente, Schopenhauer, para quien “la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la *copia de la voluntad misma*, cuya objetividad es también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues éstas sólo hablan de la sombra, ella, del ser”.⁷³ Cuando Nono señala “la exigencia de una escucha en el sentido de ese posible que *es* tal en cuanto no es finible”⁷⁴, o Cacciari la música que “quiere mostrar el sonido de la meditación pura”⁷⁵, ambos apuntan hacia una concepción de la música como expresión que *es* en sí misma, a diferencia de las expresiones que, nuevamente en palabras de Cacciari, “metaforizan el sonido en imagen, explicando el sonido justamente a partir de lo que éste *no es*”.⁷⁶ En cierto sentido, podemos asociar la idea de *música pura* con el “abandono total del logocentrismo”, y con “la pérdida de ese principio desde el cual siempre una idea debe anteceder a la música”, es decir, con aquellos principios de autonomía musical que asociamos anteriormente al pensamiento posmoderno. Como sabemos ya, la actitud y la praxis compositiva de Nono son a este respecto por demás ambiguas, lo cual no debe hacernos perder de vista la importancia que el ideal mencionado tiene como agente de

⁷³ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 305.

⁷⁴ Nono, *Verso Prometeo*, 23.

⁷⁵ *Op.cit.*, 21.

⁷⁶ *Op.cit.*, 24.

contradicción a las cualidades operísticas antes explicadas, y sobre todo a la permanente intención de Nono por expresar (=representar) a través de su música su ideología.

El considerar a *Prometeo* como una obra que se posiciona en la frontera entre ser y no una ópera, implica que posee rasgos tanto del género operístico como de una música que adquiere significación por sí misma, y que según la perspectiva que se aplique, puede ser considerada de uno u otro modo; Helmut Lachenmann señala, por su parte, la posibilidad de ubicar a *Prometeo* simultáneamente en ambos sistemas: “cuando dije que <<*Prometeo*>> es una no-ópera, me refería a que es esa clase de ópera que sale del espacio existente al que llamamos ‘ópera’ ”.⁷⁷ Cabe referir en este punto a Lotman, quien explica que “la valoración de los espacios interior y exterior [de la semiosfera] no es significativa. Significativo es el *hecho mismo de la presencia de una frontera*”.⁷⁸ En ese sentido, y en concordancia con la opinión ambigua de Lachenmann, lo significativo en este caso no es tomar un partido respecto a si *Prometeo* es una ópera o no, sino observar el “efecto-frontera” que esta doble realidad provoca. Dicho efecto puede ser resumido de la siguiente manera: existen en esta obra rasgos operísticos, como son la integración multidisciplinaria, la representación y la expresión de un discurso ideológico, que se ven desestabilizados por la intención contradictoria de generar una música que adquiriera significación autónoma. A raíz de dicha desestabilización, los subtextos de *Prometeo* presentan características de fragmentación e inestabilidad que los hacen irreconocibles dentro del marco convencional del género operístico. Con el fin de mostrar cómo se dan estas “características fronterizas” en diferentes aspectos específicos de *Prometeo*, en el inciso que continúa revisaremos los rasgos generales de su espacio escénico, su libreto y su música.

⁷⁷ Lachenmann, en Asada, *Symposium: Luigi Nono and Prometeo*, 136.

⁷⁸ Lotman, *Acerca de la semiosfera*, 29.

D. Ciò che nel cerchio del fuoco rivela

Platón. *La República*. VII. Los hombres encadenados miran fijamente las paredes sin poder voltear y sin poder moverse. Detrás de ellos, los hombres libres recorren cierto camino cargando todo tipo de objetos. De no ser por el fuego que arde a sus espaldas, proyectando en las paredes las sombras de dichos objetos, los hombres encadenados no verían nada: como hormigas, morarían en profundos antros no visitados por la luz; verían sin ver, oirían sin oír, y todas las cosas las llevarían en la mente embrolladas como los figmentos de los sueños, por el largo curso de su vida.⁷⁹ Las sombras, efecto perceptible de las causas invisibles, constituyen el vínculo de los hombres con el mundo, vínculo de fuego que Prometeo dio a los mortales para que pudieran conocer y pensar la realidad como los dioses. Pero estaban las cadenas como frontera insuperable entre lo humano y lo divino: las cadenas de Prometeo que *representan* al *Ananke* como destino y necesidad insuperables; las cadenas de una humanidad que sólo puede conocer el mundo, o más bien la *representación* del mundo, a través de las sombras que lo proyectan en la caverna.

A pesar de lo anterior, los hombres encadenados no pueden concebir la realidad como una sombra. Para ellos, lo que ven es lo que existe, lo que pueden comprender en su calidad de seres inmóviles, incapaces de mirar directamente lo real que en las sombras se proyecta. Al respecto, conviene recordar los argumentos de Sócrates en el pasaje de *La República* al que hacemos referencia:

-¿Crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos? (...)

-¿Y de los objetos transportados? ¿No habrán visto lo mismo? (...)

-Y, si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensas que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos? (...)

-¿Y si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara alguno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaba era otra cosa sino la sombra que veían pasar? (...)

-Entonces no hay duda (...) de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.⁸⁰

⁷⁹ Cfr. Esquilo, *Prometeo encadenado*, 97.

⁸⁰ Platón, *La República*, 159.

En contradicción con los ideales de Moisés, personaje que supone una única verdad que, aunque inaccesible, convierte en ilegítima toda expresión humana que se aleje de ella, los hombres de *Prometeo* son los seres encadenados que asumen su realidad y sus expresiones como legítimas y verdaderas. El espacio vital de las sombras, es decir de la representación, se vuelve presente en la medida en que se vive no como una proyección de lo impronunciable, sino como una pronunciación de aquello que, de manera real, es percibido. Es en ese sentido que el espacio de la percepción, el espacio de la escucha, implica en *Prometeo* un espacio de la no-representación, en el que la palabra de Dios, culmen de lo absoluto y lo trascendente, cede su lugar de “lo verdadero” a la palabra de los hombres que viven *su instante*. A sabiendas de que morirán, de que su visión y su palabra son una entre millones, y de que son incapaces de pronunciar la ley divina, los hombres de *Prometeo* viven en las sombras una tragedia de la escucha: drama de lo real que trasciende la *idea* para sumergirse en la percepción efímera que cada hombre tiene desde su lugar y su momento.

III.3. Las voces de *Prometeo*

III.3.1. *L'arca di Prometeo*

En una conversación con Massimo Cacciari, que data de la época en la que fue compuesto *Prometeo*, Luigi Nono comentó:

Actualmente, yo me siento como si mi cabeza *fuese* San Lorenzo... Me siento ocupar, y busco también ser ocupado completamente por el espacio de la iglesia de San Lorenzo, y de sus silencios... y escuchando todo aquello pretendo buscar los sonidos que puedan ser leídos, descubrir dicho espacio y dichos silencios: los sonidos que conformarán a *Prometeo*.⁸¹

Efectivamente, el estreno de *Prometeo* en San Lorenzo concibió el espacio acústico de dicha iglesia como un elemento central que interactúa con la música al punto de volverse un aspecto constitutivo de la misma. Para ello, Nono colaboró con el arquitecto Renzo Piano, quien diseñó una estructura móvil que fue adaptada al interior de San Lorenzo, con el fin de potenciar y diversificar las posibilidades de proyección del sonido al interior de dicho recinto.

Para tener una idea más clara del papel que el espacio arquitectónico juega en *Prometeo*, es importante tener presentes algunas de las características de de dicha estructura, conocida como *L'arca di Prometeo*. En términos de Renzo Piano, ésta constituye un *espacio musical*, cuya función es abarcar tanto al público como a los músicos y los dispositivos electrónicos con el fin de generar un área común que sirva de escenario a la *Tragedia*. En este escenario, el público se ubica en la zona central de un cuerpo rectangular y resonante que permite a los músicos distribuirse alrededor suyo, a distintos niveles de altura. Aunado a esto, las paredes se conforman por paneles reflectores que proyectan el sonido en distintas direcciones, con la posibilidad de ser removidos para crear “ventanas acústicas” que dejen escapar parte del mismo. Tanto la ubicación de los músicos alrededor del público como la proyección acústica de los paneles, permiten establecer un entorno sonoro de gran complejidad donde las fuentes acústicas envuelven a los espectadores desde todas las direcciones y en una amplísima gama de combinaciones que, por si fuera poco, se ven multiplicadas por el hecho de que algunos músicos solistas, instrumentistas y cantantes, se trasladan de unas a otras regiones del *espacio musical* durante la obra, así como por las posibilidades de proyección controlada del sonido que la tecnología electrónica añade al sistema espacial acústico de *Prometeo*.

⁸¹ Bertaggia, *Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari*, 32.

Dadas las posibilidades acústicas del *Arca*, no es de sorprender que la distribución y proyección del sonido constituyan elementos esenciales en *Prometeo*. Cabe decir al respecto que la integración del espacio arquitectónico como elemento central en la obra trasciende el plano meramente acústico para relacionarse también con otros planos como son el conceptual y el narrativo. Un caso significativo de ello es el hecho de que el *espacio musical* de *Prometeo* fue concebido por Nono, Cacciari y Piano, como una suerte de archipiélago constituido por diversas *islas* que sólo pueden apreciarse de manera parcial y fragmentaria, pero que proyectan en el movimiento del agua la presencia de lo que escapa a nuestra apreciación directa:

Sobre la isla, por ejemplo, el viento, que sopla de la parte opuesta a aquella hacia la cual estamos mirando, ondula el espejo de agua que está frente a nosotros. Vemos siempre sólo una parte del todo, pero podemos percibir la totalidad al captar con nuestros sentidos **los efectos de las causas que son para nosotros invisibles.**

Nace de esta premisa la concepción de fondo para toda la instalación escénica: un archipiélago en cuyo centro está el público, rodeado de una escena musical que no puede ser nunca observada en su totalidad, pero que siempre puede ser enteramente percibida gracias a la música, que como la brisa marina nace a nuestras espaldas para manifestar su efecto delante de nuestros ojos.⁸²

Cabe agregar que la noción del archipiélago es esencial en la construcción de los discursos musical y literario de esta obra, siendo esto un claro ejemplo de cómo los diferentes lenguajes se entremezclan en la *Tragedia* para generar una escucha integral que, como ocurre en las islas del archipiélago, se conforma no sólo de lo que percibimos de manera directa, sino también, y sobre todo, de aquello que se manifiesta como el efecto de causas invisibles: a diferencia de los escenarios operísticos convencionales, que pueden ser observados por el espectador, el *arca* es un escenario invisible que, no obstante, se hace presente a través de los sonidos que en este *espacio* se proyectan. De ahí que para Piano, su colaboración en *Prometeo* “**no significa la ausencia total de la arquitectura (...), sino la interpretación atenta y lo más posiblemente equilibrada de la relación que se establece entre las diversas disciplinas que entran en juego**”.⁸³

⁸² Piano, *PROMETEO: uno spazio per la musica*, 58.

⁸³ *Op.cit.*, 55.

Cabe mencionar que después de la segunda “puesta en escena” de *Prometeo*, en Milán, en 1985, el *Arca de Prometeo* no volvió a ser utilizada, y las siguientes presentaciones de la obra se limitaron a simular, en la medida de lo posible, las condiciones acústicas de dicho espacio. Sin embargo, el trabajo de Renzo Piano fue de suma importancia en la concepción espacial de *la tragedia dell’ascolto*, por lo que no podemos dejar de considerarlo como un aspecto esencial de esta obra.

III.2.3. El libreto

En distintas ocasiones hemos señalado la colaboración de Luigi Nono con Massimo Cacciari para la concepción y realización de *Prometeo*. De todos los colaboradores de Nono, Cacciari fue quien más cercano estuvo del compositor desde el planteamiento del proyecto hasta su etapa conclusiva. Además de contribuir con una primera versión del libreto de la *Tragedia*, este filósofo mantuvo un diálogo constante con Nono, y sus ideas respecto a la problemática de Prometeo, dios de la cultura, permearon en múltiples aspectos de la obra referida. Particularmente, nos interesa resaltar la aportación que hace Cacciari al acuñar el concepto de *tragedia dell’ascolto*, con el cual denota el conflicto entre la música y la palabra como símbolos de dos esferas, hasta cierto punto contradictorias, de la relación que tiene el hombre con su entorno: la **experiencia** como conocimiento directo de la realidad, y la **razón** como abstracción imaginaria de la misma.

El libreto de *Prometeo* consiste en un collage de fragmentos de textos literarios seleccionados, adaptados y completados por Cacciari en 1982. A grandes rasgos, en éste se narra el viaje de Prometeo por cinco islas (Isola 1°,2°,3°,4°,5°) que conforman un archipiélago, mismo que se vincula con el *espacio musical* de Renzo Piano, según lo explicado previamente. Aunque el libreto original fue modificado por Nono para llegar, en 1985, a una versión definitiva que corresponde con la segunda puesta en escena de *Prometeo*, los cambios hechos por el compositor responden sobre todo a aspectos de organización musical que no alteran el contenido general de la propuesta de Cacciari.

A continuación resumiremos los eventos narrados en cada una de las secciones del libreto:

I. **PROLOGO**.- Narra la creación del mundo desde el nacimiento de la Tierra (Gaia) hasta la aparición de Prometeo y de los dioses olímpicos, entre ellos Zeus. Toma fragmentos de la *Teogonía* de Hesíodo, del *Prometeo encadenado* de Esquilo, de las *Traquineas* de Sófocles y del *Lexicon* de Hesiquio.

II. **ISOLA 1º**.- Diálogo entre Efesto y Prometeo acerca de los hombres y su condición vulnerable, la cual impulsó a Prometeo a robar, para ellos, el fuego de los dioses. El personaje Mitología interviene para dictar el castigo de Prometeo. Toma fragmentos del *Prometeo encadenado*, del *Prometeo* de Goethe, y del primer tomo de la *Historia* de Herodoto.

III. **ISOLA 2º**.- Se divide en tres secciones:

- a) IO-PROMETEO.- Diálogo entre Io y Prometeo. Extraído del *Prometeo encadenado* de Esquilo.
- b) HÖLDERLIN.- Describe el sufrimiento y la desgracia de los hombres. Contiene fragmentos de *La canción del destino de Hyperion*, de Hölderlin, y de las *Nemeas* de Píndaro.
- c) STASIMO 1º.- Hace alusión al destino o *Ananke* como un personaje terrible que no tiene piedad hacia dioses ni mortales. Está basado en el *Alceste* de Eurípides.

IV. **INTERLUDIO 1º**.- Basado en fragmentos de la *Tesis sobre Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin y del *Alceste*, esta sección presenta la voz de los hombres que reciben el fuego de Prometeo, y asumen la imposibilidad de liberarse de *Ananke*.

V. **3 VOCI (a)**.- Presenta nuevamente la voz de los hombres, quienes asumen su condición efímera y se exhortan a sí mismos a escuchar y vivir en el presente. Básicamente consiste en extractos de la *Tesis sobre Filosofía de la Historia*.

VI. **ISOLA 3º, 4º, 5º**.- Narra la liberación Prometeo por parte de los hombres, quienes asumen el fuego y la ley injusta como una realidad que aceptan y defienden. Esta sección cita una amplia variedad de textos como el *Edipo en Colono* de Sófocles, los

poemas *Aquiles y Colón* de Hölderlin, el libreto de *Moses und Aron*, de Arnold Schoenberg, *Los trabajos y los días* de Hesíodo, *El caminante y su sombra* de Nietzsche, y el título de la obra *A Pierre. Del azurro silenzio, inquietum*, del propio Luigi Nono.

VII. **3 VOCI (b).**- En continuación con la sección *3 VOCI (a)*, los hombres exhortan a escuchar el silencio y aceptar la condición mortal que les corresponde. Continúa tomando fragmentos de la *Tesis sobre Filosofía de la Historia*.

VIII. **INTERLUDIO 2º.**- Ésta es la única sección que no contiene textos literarios, sino únicamente música instrumental. En cierto sentido, puede decirse que narra la liberación de los hombres de las palabras.

IX. **STASSIMO 2º.**- Hace alusión a la *Palabra Faltante* de los hombres que no pueden pronunciar la ley de Dios, pero que viven de la esperanza que surge de sus propias leyes. Los fragmentos utilizados son originarios del *Prometeo encadenado*, de la *Tesis sobre Filosofía de la Historia* y de *Moses und Aron*. Asimismo, es clara la referencia al mito de la caverna que aparece en la *República* de Platón.

Un hecho que resulta evidente en el resumen presentado, es que el libreto de *Prometeo* se conforma de una constelación de referencias a diversos textos literarios, lo cual es importante porque responde a un interés fundamental de los creadores del proyecto, que es el de retomar palabras de distintos tiempos, géneros literarios, lenguas y regiones geográficas para ubicarlas en un espacio común que las libere del sentido original que su contexto les confiere. Escribe Cacciari:

Citas, ciertamente: el texto está en sí mismo construido mediante una red inextricable de citas
–pero **citar es traducir**, dis-locar, in-quietar.⁸⁴

De acuerdo con lo anterior, el acto de citar implica una traducción porque traslada los fragmentos literarios desde los códigos propios de su texto de origen hacia los códigos particulares del texto citante. De ahí que el libreto de *Prometeo*, que básicamente está conformado de citas, es un espacio inestable en el que múltiples códigos se traducen entre sí, con el propósito de establecer un código común que permita la comunicación entre todos los subtextos. Dicho de otro modo, este libreto constituye un espacio fronterizo en el que voces

⁸⁴ Cacciari, *op.cit.*, 21.

de diversos géneros, lenguas y contextos culturales dialogan entre sí en torno a ciertos temas comunes, por ejemplo la conquista del fuego. En conformidad con el resumen que se expuso previamente, la siguiente tabla reúne las principales fuentes que son citadas en *Prometeo*:

Autor	Texto(s)
Benjamin, Walter	<i>Tesis sobre Filosofía de la Historia</i>
Esquilo	<i>Prometeo encadenado</i>
Eurípides	<i>Alcestis</i>
Goethe, Johann, W.	<i>Prometheus</i>
Herodoto	Historia I
Hesíodo	<i>Teogonía, Los trabajos y los días</i>
Hesiquio	<i>Lexicon</i>
Hölderlin, Friedrich	<i>La canción del destino de Hyperion</i>
Nietzsche, Friedrich	<i>El caminante y su sombra</i>
Nono, Luigi	<i>A Pierre. Del azurro silenzio inquietum</i>
Pindaro	<i>Nemea, VI</i>
Schoenberg, Arnold	<i>Moses und Aron</i>
Sófocles	<i>Edipo en Colono, Las Traquineas</i>

En esta tabla podemos observar que los textos citados en *Prometeo* fueron escritos por autores de épocas y regiones distantes. Es significativo el hecho de que varios de estos textos existen, dada su antigüedad, solamente como fragmentos, traducciones y/o reconstrucciones de obras literarias que se perdieron o desgastaron a lo largo del tiempo. Por otra parte, algunos de los textos más recientes resultan, por diferentes razones, incompletos o fragmentarios, como es el caso de la *Tesis sobre Filosofía de la Historia*, que es una colección de apuntes y pequeños ensayos que fue publicada casi 20 años después de la muerte de Benjamin, o el caso de *Moses und Aron*, libreto de la ópera de Schoenberg cuyo tercer acto nunca fue llevado a la música. Es decir que nos encontramos ante una selección fragmentaria de fuentes que de por sí son fragmentarias, que conforma un texto inestable y heterogéneo cuyo sentido se ve “oscurecido” por la diversidad de ideas dislocadas o desprovistas de su contexto original. Falta mencionar, por cierto, que muchos de los fragmentos son citados en su idioma original, lo que ocasiona que el libreto incluya secciones en griego, en alemán y en italiano, y, por si fuera poco, Nono se dedica, ya en el discurso integral de *Prometeo*, a hacer aún menos claros estos fragmentos, al punto de volver incomprensibles o incluso imperceptibles muchas de las palabras que integran el discurso literario de la obra, “ocultando” de este modo el sentido de las mismas.

Entre los recursos que emplea Nono para “ocultar” el sentido o *nivel semántico* de las palabras en *Prometeo*, podemos mencionar los siguientes:

- La alteración de ciertas propiedades de la voz, como la afinación o la articulación, por medio de **manipulación electrónica**. Esta alteración puede hacer, en distintos grados, menos comprensible las palabras que son emitidas por los cantantes.
- La **fragmentación** de las palabras en sílabas que se distribuyen entre distintos cantantes, que además pueden ubicarse en diferentes zonas del *espacio musical*.
- La **duración** demasiado prolongada de algunas sílabas.
- La **superposición** de varias palabras o sílabas que son emitidas de manera simultánea o que son superpuestas con medios electrónicos. Esto provoca que escuchemos al mismo tiempo una serie de fonemas que no podemos aislar ni relacionar con las palabras de las cuales forman parte.
- El hecho de que algunas palabras deben ser leídas por los músicos, pero no deben ser pronunciadas de ninguna manera, sino que deben ser sujetas a un proceso de **interiorización** y reflejarse en los sonidos puramente musicales de los instrumentos.
- La mezcla en una misma sección de palabras en **idiomas diferentes** (alemán, griego y/o italiano), que muchas veces aparecen en su lengua original, de manera que sólo un espectador que conozca los tres idiomas puede comprender de manera íntegra las palabras que no resulten ya, por las razones previas, incomprensibles.

Ante tal variedad de recursos compositivos destinados a “ocultar” el nivel semántico de las palabras, queda claro que en *Prometeo*, en la mayoría de las ocasiones, éstas no son portadoras de un mensaje específico o de un único significado, sino más bien de mensajes incompletos que el escucha debe resignificar a partir de lo poco que alcanza a distinguir del sentido “perdido” de las mismas, así como de la manera en la que dicho sentido se refleja en los discursos de la música y su comportamiento en el espacio. Si recordamos las distintas funciones que para Lotman tiene el texto, podemos decir que en *Prometeo* el discurso literario, con todos los subtextos que lo componen, es dislocado de la función *comunicativa* que vincula cada palabra a un significado único y preciso, para adquirir una función *creativa* que estimula la generación de sentidos nuevos.

Un último asunto a tratar en referencia al discurso literario de la *Tragedia dell'ascolto* es precisamente la relación que existe entre la tragedia, en su calidad de género dramático, y la obra estudiada que, como sabemos, carece de una representación escénica y de un discurso narrativo que pueda ser percibido de manera directa por el escucha.

De acuerdo con Richard Sewall, la tragedia es una “rama del arte dramático que trata, con un estilo serio y digno, los eventos terribles o lamentables enfrentados o causados por un individuo heroico. (...) una obra de arte que responde con alta seriedad a preguntas concernientes al rol que juega el hombre en el universo”.⁸⁵ Confrontando las características que conocemos ya de *Prometeo* con la definición de la tragedia como género de la literatura dramática, vemos que responde prácticamente a todos sus atributos, con la salvedad que conocemos de la ambigüedad que la *ópera* de Nono asume con respecto a su carácter dramático. Mientras que la tragedia convencional, en tanto texto literario, es en sí misma la *representación* de una obra artística destinada no a su lectura, sino a una escenificación que contempla elementos dancísticos, teatrales y musicales, la *Tragedia dell'ascolto* plantea un drama que carece de representación escénica, para ser, en cambio, recreado por el espectador a partir de su propia confrontación con el sonido, confrontación que refleja las palabras que no pueden comprenderse, y el escenario que no se puede ver. Retomando la idea del archipiélago de Piano, *Prometeo representa*, a través del sonido, **la representación** escénica que no podemos percibir, y en un “efecto de doble negación”, esta representación de segundo orden ocurre en la experiencia y *realidad* humana de la escucha. Si para Platón el mundo es un complejo de sombras que sólo son reflejo de lo *real*, es decir de las *ideas* consideradas como entes intangibles, para Nono, Piano y Cacciari es en las sombras donde existe lo real: “lo que en el círculo de fuego se revela”. Así como los hombres en *Prometeo* asumen su existencia como efímera, y aún entonces como propia y verdadera, los espectadores de *Prometeo* asumen la región “oculta” en la que las palabras y la representación escénica existen sólo como sombras que **no representan** más la idea de lo que no se puede ver, sino que **son en sí mismas** ese invisible: ese drama de sonidos en el que el personaje central es el escucha.

⁸⁵ Sewall, *Tragedy*, s/p.

IV.1.4. La música

Después de haber revisado las características del *Arca* y el libreto, en este inciso trataremos los aspectos musicales de *Prometeo*. Para hablar de dichos aspectos, es necesario, en primer lugar, tener en cuenta que el efectivo instrumental de la obra se constituye de la siguiente manera:

- cuatro grupos orquestales,
- un grupo de instrumentos solistas,
- coro mixto,
- voces solistas,
- una serie de dispositivos electrónicos que manipulan en tiempo real el sonido de voces e instrumentos.

Con el fin de hacer un repaso general de los rasgos musicales de la *Tragedia*, revisaremos primero aquéllos concernientes a la música puramente acústica⁸⁶, para después revisar lo referente a los dispositivos de manipulación electrónica del sonido que tienen en ella un papel fundamental.

Los aspectos de *Prometeo* concernientes al nivel puramente acústico de su música se pueden dividir, a su vez, en dos rubros: por una parte, aquéllos relacionados con técnicas de ejecución de instrumentos musicales y, por extensión, con una particular exploración y tratamiento del sonido; por la otra, los que tienen que ver con el nivel sintáctico de la música, es decir con rasgos de organización estructural de los distintos elementos de la misma (alturas, ritmo, intensidad y timbre). Partiendo de dicha división, haremos un repaso de las características musicales de *la Tragedia*, principalmente de aquéllas que determinan su carácter fronterizo.

En el rubro de los aspectos que tienen relación con técnicas de ejecución instrumental, comenzaremos por definir un concepto que para Nono implica un modo particular de pensar la música y de abordar su interpretación por medio de los instrumentos: el *sonido móvil* o, en su idioma original, *suono mobile*, es definido por el compositor como “aquél que no está fijo ni estático sobre una entonación dictada y establecida según la elección de ciertas escalas y la

⁸⁶ Con lo que nos referimos, a la manera coloquial, a la música que no tiene ningún tipo de manipulación electrónica.

exclusión de otras”.⁸⁷ Dicho de otra manera, se trata de un sonido que se transforma constantemente sin establecerse en una única entonación ni en un universo delimitado, y por lo tanto excluyente, de alturas musicales, sino que explora un espacio continuo de infinitas posibilidades de entonación microintervalica. Por otra parte, Nono señala también que el concepto de *suono mobile* no es sólo aplicable a la emisión de frecuencias sonoras (alturas), sino también a otros parámetros de ejecución como el timbre o la intensidad, tanto en la voz como en los distintos instrumentos musicales:

Varias son las posibilidades para obtener el *suono mobile*: en la voz y en los instrumentos. Diferentes técnicas de emisión y de inmisión del aire, el relativo control de la articulación, percepción y modulación de los microintervalos, y una amplia gama de intensidad y cualidad de la voz (...).

Y las nuevas técnicas: los multifónicos exactos, *no aleatorios*, los varios clusters de armónicos obtenidos con los labios [en los instrumentos de aliento], mucha, media y mínima presión sobre la embocadura del clarinete, las nuevas relaciones entre la intensidad *pppppp* y registros hasta el momento inéditos de la tuba, el *arco mobile* continuamente rotando sobre sí mismo con variaciones también mínimas entre la crin y el leño [en los instrumentos de cuerda frotada].⁸⁸

Por extensión, podemos decir que el *suono mobile* abarca cualquier técnica vocal o instrumental que implique una inestabilidad intencional y controlada (para Nono es fundamental que el sonido no sea aleatorio, sino una exploración atenta y premeditada por parte de los músicos), para evitar el estatismo delimitante de las distintas cualidades del sonido. Los siguientes fragmentos constituyen tres ejemplos de *suono mobile* en *Prometeo*:

ARIA INTONATA SOFFIO POCO
Fl. B. *ppp* ————— *p*

SENZA BOCCHINO
ARIA INTONATA SOFFIO POCO
Cl. Cb. *ppp* ————— *p* *ppp*

Prologo. c.24. Fl. baja, Cl. contrabajo.

1) *Aria intonata. Soffio poco* (aire entonado, poco aliento): En este ejemplo podemos ver dos instrumentos de aliento (flauta baja y clarinete contrabajo) que emiten un sonido de “aire entonado”, que, a partir de una serie de posiciones específicas, provoca armónicos inestables.

⁸⁷ Nono, *Verso Prometeo. frammenti di diari*, 10.

⁸⁸ Nono 1984, 11.

Isola 2°. cc.5-6. Soprano, Alto (coro).

2) *Mani chiuse sulla bocca* (manos cruzadas sobre la boca): En este caso vemos una técnica vocal que consiste en cruzar las manos sobre la boca para generar un sonido confuso. Las líneas continuas indican una altura aproximada que se mueve constantemente. Puede verse asimismo la constante variación de intensidad.

Isola 1°. c.4-5. Vc. solo, Cb. solo.

3) *Arco mobile* (arco móvil): Técnica de instrumentos de cuerda frotada, por ejemplo cello y contrabajo, en la que el arco se mueve continuamente entre las distintas regiones del instrumento que van del puente (ponte) a la zona alta del diapasón (tasto).

Además del *suono mobile*, hay un segundo principio compositivo que se refleja en la ejecución musical de *Prometeo*: la exploración de las zonas límite de la percepción auditiva y de las posibilidades técnicas de la voz y los instrumentos. Esto responde principalmente a la intención de revelar otros modos de escucha, distintos a los convencionales, que se encuentran “escondidos” en las posibilidades técnicas de los instrumentos, así como en la capacidad perceptiva del oído humano. Para Nono, la música es un espacio para el descubrimiento de aquello que existe en nuestro entorno, y que sin embargo nos resulta muy difícil apreciar: “después de un período de experiencia es posible, y ya no más ‘difícil’, descubrir con sorpresa otros parciales en el sonido, otros elementos –por ejemplo muy agudos- que no se escuchan normalmente, otros ‘modos de sonar’ (...)”.⁸⁹ Para realizar dicha exploración, Nono trabajó muy cercanamente con los músicos de *Prometeo* y generó un catálogo de técnicas que, si bien exigen un control extremo e inusual de los instrumentos, permiten develar una serie de sonidos que amplían de manera significativa el campo de sonoridades y experiencias musicales del escucha. Los siguientes fragmentos ejemplifican la utilización de tales “recursos límite” en la *Tragedia dell’ascolto*:

⁸⁹ Nono 2007, 248.

TUTTI: sempre ppp
sul tasto
dolcissimo
arcata lunghissima
con > accento d'attacco

Vlni
1
2
3
4

Isola 1°. cc.149-151.
Vln. 1,2,3,4. Grupo orquestal 4.

existentes en este pasaje implican, Nono indica una serie de especificaciones respecto a la posición y la amplitud de la arcada (sul tasto, arcada muy amplia), respecto al carácter (dolcissimo), a la articulación (acentuar los ataques), y todo esto de manera que el sonido resultante sea siempre de muy baja intensidad.

TUTTI: *ppppp* possibile
SUONO FERRO
NON VIBRARE

Vc.
Cb.
Cr.
Trb.

Interludio 2°. cc. 2-4.
Vc., Cb., Cr., Trb. Grupo orquestal 1.

lograr un sonido sumamente grave que sea, al mismo tiempo, en extremo suave. Aunado a esto, Nono pide una precisión tal que distinga alturas de diferencias microtonales, además de una cualidad tímbrica particular (sonido férreo) y un sonido exento de *vibrato*.

1) En este primer ejemplo tenemos cuatro violines ejecutando notas largas y cambiando de un compás a otro, de manera súbita y radical, la altura de los sonidos y la posición en la digitación sobre los instrumentos. (es notable el hecho de que las notas agudas deben ser sonidos naturales, no armónicos. Por otra parte, la cuerda doble sobre LA en el c.150 implica un salto amplio y súbito. En añadidura a la dificultad técnica que las notas y los cambios de posición

2) Entre las cuestiones técnicas que llaman la atención en este ejemplo, podemos destacar la aparente contradicción que existe entre tocar sonidos en el registro extremo grave de los instrumentos (sobre todo en el corno y el trombón) y mantener una intensidad sonora tan baja que resulta casi imperceptible: la indicación de "*ppppp* possibile" sugiere al instrumentista sobrepasar los límites habituales de la técnica tradicional para

Después de hablar de dos principios compositivos que se reflejan en el tratamiento del sonido y en las técnicas de ejecución de los distintos instrumentos, pasamos a abordar el rubro de los aspectos vinculados a la sintaxis musical. Dadas las dimensiones y la enorme complejidad discursiva de la obra que estamos estudiando, nos limitaremos a hacer algunos señalamientos sobre las estrategias de organización musical más recurrentes en ella, los cuales girarán en torno a dos características generales que, a mi juicio, hacen de la música de *Prometeo* un discurso fronterizo: la indefinición de campos estables que permitan el reconocimiento de escalas y/o patrones de organización del sonido, y la constante confrontación de elementos contrastantes que provoca una discontinuidad que redundará en un discurso fragmentario. En este caso, ejemplificaremos dichos señalamientos con un único extracto de la obra que, a diferencia de los ejemplos anteriores, muestra la integración de los diferentes planos sonoros que conforman la música de la *Tragedia dell'ascolto*.

En primer lugar, haremos algunas observaciones sobre la constante indefinición e inestabilidad que presentan los diferentes aspectos de la música. De manera concreta, nos referimos a la ausencia de espacios reconocibles como escalas, patrones o sistemas de organización de las alturas, el ritmo, la intensidad y el timbre de los sonidos que constituyen esta música. En los 6 primeros compases de las *Isola 2º*, podemos observar lo siguiente:

- Respecto al ámbito de organización de las alturas, podemos ver que existe una marcada intención por evitar el uso de escalas que den lugar a una sucesión discreta de los sonidos. Por el contrario, existe una tendencia a abarcar un *continuum* de alturas que se obtiene, en repetidas ocasiones a lo largo de la obra, por la superposición de notas con diferencias mínimas de afinación, provocando así una resultante sonora que no corresponde con sistemas modales, tonales, cromáticos, ni aún microtonales en el sentido de constituir espacios armónicos o interválicos reconocibles. Como ejemplo de la superposición de variaciones de afinación en una misma altura, podemos observar las cuatro secciones orquestales que en el compás 4 generan una serie de clusters microtonales alrededor de las notas DO y FA.
- A propósito del tratamiento rítmico de nuestro ejemplo, es evidente la ausencia de figuras rítmicas que establezcan un pulso o un tipo de subdivisión predominante. Si tomamos en cuenta la alternancia de diferentes tipos de subdivisiones (dosillos, tresillos y quintillos), el constante cambio de *tempo*, y la distribución irregular de los ataques y acentos en los tiempos de cada compás, resulta claro que los eventos sonoros ocurren sin responder a una lógica sistemática. Es importante señalar que existen ocasiones en las que un mismo ataque o figura rítmica ocurre de manera simultánea en diferentes instrumentos, pero con un leve desfase que dificulta, hasta hacer imposible, la percepción del momento preciso en que se dan estos eventos. Un ejemplo de este último caso aparece en el cuarto compás del pasaje referido, justamente en los clusters señalados previamente. En este ejemplo, el acento final de los quintillos, en el segundo tiempo del compás, aparece en los cuatro grupos orquestales de modo que los grupos 1 y 2 comienzan ligeramente antes que los otros, provocando una falta de precisión en el ataque general.

- En relación con la intensidad sonora, es notoria la inestabilidad y el movimiento constante de la amplitud, tanto en el nivel individual de cada instrumento, como en la resultante acústica del conjunto. Si observamos, por ejemplo, los dos últimos compases de nuestro pasaje, encontraremos seis niveles diferentes de intensidad y un movimiento ininterrumpido de la amplitud general, ambos factores que hacen poco claro el rango y la dirección dinámica durante toda la obra.
- Finalmente, en referencia con el ámbito del timbre, cabe mencionar una tendencia hacia la conformación de texturas heterogéneas que reúnen en gestos compartidos sonidos de diversas fuentes vocales e instrumentales, de modo que las distintas sonoridades de las voces y los instrumentos se entremezclan en una red tímbrica en la que todas se confunden entre sí. Esta falta de diferenciación en el timbre de los instrumentos es fundamental, pues sirve como un elemento de cohesión discursiva que contrasta con aquél de la distribución de los sonidos en el espacio. En otras palabras, mientras que la distribución espacial juega un rol distintivo que le otorga a los sonidos un lugar y movimiento propios y diferenciados, la cohesión tímbrica juega un rol unificador que hace que los sonidos formen entre todos un único gesto musical, a diferencia de las técnicas convencionales de orquestación que distribuyen los planos sonoros en correspondencia con la diferencia de calidad tímbrica de los distintos instrumentos y secciones orquestales. Retomando nuestro ejemplo, los dos últimos compases del fragmento presentan una textura característica del tratamiento sonoro de *Prometeo*: mientras que las cuerdas solistas parecen surgir, tanto por su intensidad como por su altura y su consecuente cualidad tímbrica, de la nota grave del clarinete contrabajo, esta nota constituye, al igual que el pasaje del tenor que representa a Prometeo, un eco sub-armónico de las voces solistas altos y sopranos; por su parte, las voces corales femeninas conforman una textura de armonía e intensidad inestables que se integra con la flauta baja que emite una sonoridad cambiante que transita entre dos multifónicos, y con la nota aguda del clarinete que parece perderse entre las alturas cambiantes de la flauta.

En síntesis, todos los ámbitos de la música que hemos señalado muestran rasgos de indefinición que hacen que el discurso de *Prometeo* pierda claridad y convencionalismo con

respecto a los cánones compositivos que buscan la determinación de campos estructurales: mientras que en el ámbito de las alturas existe una ausencia de motivos melódicos y de sistemas armónicos reconocibles, en el ámbito del ritmo se evita el uso de figuras que establezcan un pulso y una determinada subdivisión y acentuación métricas; por otra parte, el constante dinamismo provoca una inestabilidad en la intensidad sonora, mientras que el amalgamamiento tímbrico entre voces e instrumentos difumina la distinción de las fuentes sonoras, y borra la noción de secciones orquestales como espacios acústicos estables y definidos.

En contraparte con los rasgos de inestabilidad apenas explicados, es preciso mencionar una característica adicional que traspasa los distintos ámbitos musicales y constituye un principio de organización estructural en la *Tragedia*: la confrontación de elementos contrastantes que se interrumpen entre sí, generando de este modo un tejido musical fragmentario. Dado que este aspecto será tratado con mayor detenimiento en la siguiente sección, pues constituye la base del principio dialógico de *Prometeo*, nos limitaremos en este momento a enfatizar la importancia del contraste como principio estructural de esta obra, y a señalar algunos ejemplos de cómo Nono aplica dicho principio. Retomando el pasaje de la *Isola 2º* antes referido, prestemos atención a lo siguiente:

- Desde el punto de vista armónico, contrastan en el pasaje dos elementos: la consonancia perfecta (intervalos de 4ª y 5ª justas) que predomina en cada una de las partes instrumentales por separado, y la disonancia que puede consistir en intervalos de tritono, como ocurre en el intervalo RE-SOL# del sexto compás en el tenor solista, o puede ser consecuencia de la superposición de acordes consonantes separados por intervalos de 2ª mayor, 2ª mayor o intervalos microtonales.
- La entrada de las cuerdas solistas en el compás 5 provoca un cambio súbito en la sonoridad general, pues contrasta sus notas agudas con los registros grave y medio que caracterizan al resto de los sonidos del pasaje.
- El cuarto compás contrasta con los demás al presentar un aumento radical y sorpresivo en la intensidad sonora. Mientras que los primeros tres compases se encuentran, salvo por la entrada del coro femenino, al borde del silencio, el cuarto

comienza con un crescendo de *f* a *ff* que culmina los *fff* de los tiempos 2 y 5 del compás. Los compases 5 y 6 vuelven a bajar de manera drástica su intensidad.

- En correspondencia con lo anterior, podemos ver un marcado contraste en la densidad orquestal que va de los dos instrumentos solistas de los primeros compases hasta la entrada, en el cuarto compás, de los grupos orquestales que de manera súbita llenan el espacio acústico.
- Los ataques del coro femenino en los compases 3 y 4, al consistir en ataques enfáticos y precisos, implican un contraste con la inestabilidad rítmica del resto del pasaje, sobre todo con las partes de la flauta baja y el clarinete contrabajo.
- En relación con la agógica, los cambios de *tempo* en cuarto compás, al igual que el calderón al final del sexto, provocan cambios repentinos en el flujo temporal de la música, contrastando el movimiento brusco con el súbito estatismo.

En estos ejemplos, se ilustra un fenómeno peculiar de la música de *Prometeo*, que es el hecho de que su cualidad fragmentaria constituye un principio de integración estructural. Esta cualidad, por cierto, resulta aún más relevante si pensamos en los rasgos de fragmentación del rubro literario de la *Tragedia dell'ascolto*, pues nos lleva a pensar en tal fragmentación como un elemento integrador de diversos elementos constitutivos de la misma.

Pasamos finalmente a revisar lo concerniente a la manipulación electrónica del sonido, para lo cual explicaremos, de manera muy resumida, los diferentes procesos electrónicos que tienen lugar en la música de *Prometeo*. Según señala Hans Peter Haller, uno de los técnicos de sonido que colaboraron de manera estrecha con Nono, éstos se dividen en tres secciones principales, a saber:

- 1) Procesos de *transformación del sonido*: Su función es modificar ciertas cualidades del sonido original, como son su frecuencia o su composición tímbrica.
- 2) Procesos de *selección del sonido*: Básicamente consisten en filtros que seleccionan y enfatizan algunas frecuencias del sonido original.
- 3) Procesos de *regulación del sonido*: Se dividen en tres rubros que son la regulación de la intensidad sonora a través de “puertas” (*gates*) que permiten o inhiben la

amplificación de ciertos instrumentos, la regulación de la dirección y el movimiento del sonido en el espacio por medio de un aparato llamado *Halophon*, y la regulación del tiempo de retardo del sonido que provoca efectos de eco y reverberación.

Cada una de estas tres secciones consiste en un grupo de dispositivos que se conectan a un panel que los agrupa de manera que puedan ser controlados desde un microprocesador, desde el cual se pueden programar y combinar según las necesidades del compositor y de la obra.

Como podemos observar, una de las características esenciales del uso de medios electrónicos en *Prometeo* es el hecho de que no existen pistas pregrabadas que sean reproducidas durante las presentaciones en vivo, sino que todos los procesos ocurren en tiempo real, y todos a partir de las fuentes “reales”, nunca sintéticas, de los instrumentos que suenan al interior del *espacio musical*. Esto quiero decir que el uso de dispositivos electrónicos de manipulación sonora en tiempo real (*Live electronics*), es un reflejo de fuentes de sonido directo que se transforman al interactuar con los medios tecnológicos, y que proyectan una “imagen sonora” resultante de causas que el escucha es incapaz de percibir de forma aislada. De este modo la metáfora del archipiélago permea también en la manipulación electrónica del sonido, al ser ésta el efecto que podemos percibir de causas que no podemos. No obstante, estas causas no desaparecen sino que viven en el efecto que producen, llegando incluso a **dialogar** con él: al estar los músicos dentro del *espacio musical*, y al ser por consiguiente capaces de escuchar su propia “voz” modificada, pueden alterar asimismo las fuentes “reales” que serán, nuevamente, modificadas electrónicamente. Alvise Vidolin, técnico también del *Estudio Experimental de Friburgo*, comenta al respecto que la “posibilidad de interactuar directamente en la fase de generación o de transformación del sonido, y de poder escuchar el resultado en el mismo momento en el que la acción es llevada a cabo, modifica también y de manera sustancial el pensamiento compositivo, mismo que puede renovarse a través de un circuito en el trabajo musical conjunto”;⁹⁰ por su parte, Nono señala que, en el caso de los músicos cuyo sonido es transformado en tiempo real, “el escucha se escucha a sí mismo en la transformación de su propio sonido que está ocurriendo de manera instantánea a su ejecución. Esto quiere decir que el ejecutante puede reaccionar a sí mismo, a su propio sonido ya transformado...”⁹¹ Los medios electrónicos vienen a ser, entonces, una

⁹⁰ Alvise Vidolin, *apud*. Nono 1984, 47.

⁹¹ Nono 2007, 250.

extensión de los instrumentos tradicionales que permite potenciar los diferentes rasgos musicales de *Prometeo* que hemos explicado.

Es importante enfatizar el hecho de que, a través de los procesos de regulación espacial del sonido, los dispositivos tecnológicos implican un vínculo fundamental entre la música y el elemento arquitectónico de la *Tragedia*, mientras que los procesos de transformación y selección del sonido, al afectar la comprensión de las palabras del libreto, vinculan los discursos musical y literario de la misma. A propósito de la integración de los subtextos musical, arquitectónico y literario, en el siguiente y último apartado trataremos lo respectivo a la manera en que éstos interactúan entre sí, con la intención de evidenciar los códigos que subyacen en el sentido de esta obra. Aunque no ahondaremos en esta tesis en el modo en que los dispositivos electrónicos afectan las relaciones intertextuales de *Prometeo*, es importante tener en cuenta que el efecto de estos recursos tecnológicos se suma a los distintos argumentos que expondremos en seguida.

E. El Ángel Necesario (La contradicción. Segunda parte)

*¿Eres como un nuevo Maestro celoso y conflictivo?
¿Crees que tu fuego es omnipotente?
Massimo Cacciari. (Libreto de Prometeo)*

Opina Cacciari que hay dos clases de palabras: “está la palabra que habla, la palabra que sale de nosotros y se congela en la representación, que se vuelve propiedad de lo que señala, que se *deposita* en el designatum. Pero está [también] la palabra que habita en el que la pronuncia, como las imágenes originales de las criaturas habitan en el Padre, que es igualmente Logos”.⁹² En esta dicotomía descansa, de acuerdo con Schoenberg, la oposición entre Moisés como símbolo de la palabra interior -Logos- y Aarón como símbolo del habla. Los dos eslabones necesarios para el pronunciamiento, siempre dislocado, de la palabra de Dios.

En cambio Prometeo es uno, y reúne en una sola figura las cualidades del Moisés liberador y del Aarón corruptor de los hombres. En su naturaleza inmortal, pronuncia su propia palabra que es anti-pronunciación de la palabra de Zeus. Los múltiples dioses como complejo sistémico del Dios fragmentado. Contradicción y discordia. El Titán de la esperanza es también causante de la desgracia:

Entonces, Zeus que amontona las nubes dijo indignado:

¡Yapetionida!⁹³ Más sagaz que ninguno, te alegras de haber hurtado el fuego y engañado a mi espíritu; pero eso constituirá una gran desdicha para ti, así como para los hombres futuros. A causa de ese fuego, les enviaré un mal del que quedarán encantados, y abrazarán su propio azote. (...)

Antes de aquel día, las generaciones de hombres vivían sobre la tierra exentas de males, y del rudo trabajo, y de las enfermedades crueles que acarrean la muerte a los hombres. Porque ahora los mortales envejecen entre miserias.⁹⁴

Según lo que relata Hesíodo en *Los trabajos y los días*, el mal que envió Zeus a los hombres es Pandora como símbolo de la mujer, y por ende de la distinción sexual. Símbolo también de la miseria, la enfermedad, el trabajo y el dolor. De ahí que Prometeo, como dador del fuego que ocasionó tal diferencia, no es sólo el dios de la cultura, sino también de la

⁹² Cacciari, *El ángel necesario*, 33.

⁹³ Yapeto es el padre de Prometeo.

⁹⁴ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, s/p.

otredad que implica, al mismo tiempo y de manera contradictoria, la libertad y la opresión de los hombres.

Entre los muchos pensadores que han abordado el mito de Prometeo, desde su origen en la antigua Grecia hasta nuestros días, conviene recordar a dos, cuyas interpretaciones del mito resaltan el carácter contradictorio, ambiguo y conflictivo de nuestro héroe: por una parte, tenemos la interpretación que hace Friedrich Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, donde reitera la idea de Prometeo como héroe cultural que brinda, a los hombres, luz y oscuridad de manera simultánea:

El presupuesto del mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al *fuego*, verdadero Paladio de toda cultura ascendente (...). Y de este modo el primer problema filosófico establece inmediatamente una contradicción penosa e insoluble entre hombre y dios, y coloca esa contradicción como un peñasco a la puerta de toda cultura. Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto (...).⁹⁵

Por otra parte tenemos a Sigmund Freud, quien en 1931 publicó un breve artículo dedicado al tema de *La Conquista del Fuego*. En este ensayo, Freud propone a Prometeo como el personaje que inhibe los instintos humanos a favor de una cultura sustentada en la renuncia. Sin embargo, la inhibición de tales instintos no implica su desaparición, sino, por el contrario, su constante resurgimiento en los deseos y transgresiones del hombre en la cultura. Para Freud, un elemento determinante del mito es el castigo impuesto por Zeus a Prometeo, en el que se proyecta la tensión entre los instintos humanos y el orden cultural que este dios ocasionó al conquistar para los hombres el fuego:

Prometeo es encadenado a una peña y un ave le roe diariamente el hígado (...). Para los antiguos, el hígado era el asiento de todas las pasiones y de los deseos; así, un castigo como el sufrido por Prometeo era el más adecuado para un delincuente instintivo (...). Pero en el demiurgo nos encontramos precisamente con lo contrario: ha renunciado a sus instintos demostrando cuán benéfica, pero también cuán imprescindible para los fines culturales es semejante renuncia (...). La impenetrabilidad de la leyenda prometeica (...) es acrecentada por el hecho de que a los primitivos el fuego debe haberles parecido algo similar a las pasiones

⁹⁵ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 96.

amorosas; nosotros diríamos, un símbolo de la libido (...). Así, es difícil rechazar la idea de que siendo el hígado asiento de las pasiones signifique simbólicamente lo mismo que el fuego, de manera que su consunción y su regeneración describirían con fidelidad la fluctuación de los deseos amorosos que, diariamente satisfechos, se renuevan diariamente. (...) Ambos mitos [el de Prometeo junto con el mito del ave Fénix] ilustran la reanimación de los deseos libidinales después de haberse consumido en una satisfacción, es decir, representan su perennidad, (...) el núcleo histórico del mito trata de una derrota de la vida instintiva, una renuncia a los instintos que ha sido imprescindible aceptar.⁹⁶

En ambas versiones del mito, Prometeo inaugura el conflicto de la cultura, sobre todo en los rasgos de contradicción que hacen de ésta una entidad benéfica para los hombres, a la vez que una causa de los males que aquejan al ser humano.

Massimo Cacciari, en su colaboración con Luigi Nono para la creación de *Prometeo*, coincide con las perspectivas de Nietzsche y Freud, que consideran al dador del fuego como ícono de los conflictos y contradicciones en que se basa la cultura. Para Cacciari, esta característica de Prometeo se ve reflejada en múltiples aspectos de la *Tragedia dell'ascolto*, y de manera particular en la relación entre música y palabra que constituye un rasgo esencial de dicha obra:

Cada singular palabra se presenta, aquí, como una laboriosa traducción: en el sentido de que cada palabra atrapa el pasado como apariencia de su propia muerte y lo recuerda en cada sonido viviente. (...) La cita-traducción dis-locata interminablemente la palabra hacia su propio <<fondo>> que es <<abismo>>, Grund⁹⁷ que es Ab-grund.

La relación de la música con ésta [la palabra] se desarrolla por entero en el sentido de esta idea. La palabra es *siempre* obstáculo, *problema* para el sonido: aquí, el sonido se enfrenta con el nunca ser menos, con la necesidad de la imagen. Entonces se aferra, la dis-locata, la <<traduce>> aún más radical y cruelmente de lo que la palabra había hecho ya consigo misma.⁹⁸

Siguiendo a Freud, a Nietzsche y a Cacciari, podemos decir que la tragedia de Prometeo es la lucha entre los aspectos contradictorios de una misma voz que se bifurca. Una sola voz

⁹⁶ Freud, *Sobre la conquista del fuego*, 141-142.

⁹⁷ *Grund*, en alemán, puede traducirse como suelo, razón, o motivo original. (así aparece en el texto original italiano). El vocablo *Ab* es un prefijo de negación.

⁹⁸ Cacciari, *Verso Prometeo*, 21.

que se disloca en los distintos elementos del diálogo y la constante traducción que su naturaleza políglota implica. Para Cacciari, “*la voce di Prometeo sono voci*”:⁹⁹ voces multilingües que dialogan en la voz.

En su *Tesis sobre Filosofía de la Historia* -una más las voces de *Prometeo*- Walter Benjamin comenta:

Hay un cuadro de Klee que se titula el *Angelus Novus*. (...). En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas (...) Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹⁰⁰

En un ensayo publicado dos años después del primer estreno de *Prometeo*, Cacciari retoma el Ángel Nuevo de Benjamin y Klee para culminar en la figura del **Ángel Necesario**:

El ángel u-topía: ni demonio, ni simple poder del alma; radicalmente semejante al hombre in itinere, piensa lo imposible (liberarse de Ananke), sin embargo todavía inseparablemente ligado (...) a este mundo del metaxy animado de innumerables espíritus sometidos a las Moiras. Sin lugar propio, el Ángel -pero por *esto figura <<necesaria>>* del instante que para la flecha del tiempo, que irrumpe el continuum (...). Así Klee imagina al Ángel Nuevo: de irrevocable sólo posee su haber sido una vez, su haber cantado *un instante*. Este instante es catástrofe de todo continuum compacto. Este instante produce un Abierto que no puede ser cerrado, no puede ser llenado, repetido-redicho- libre del cielo de los renacimientos. La libertad -a manos vacías- de este <<miserable>> instante, nos es dada.¹⁰¹

A pesar del carácter póstumo de este ensayo respecto a *Prometeo*, la idea del Ángel Necesario se encuentra ya presente en el libreto y el plano conceptual de nuestra obra¹⁰². De hecho, en ella *Prometeo* se identifica con el Ángel dislocado que perdió su lugar entre los dioses por haber tentado a *Ananké*.¹⁰³ Al conquistar el fuego para los hombres, el Titán

⁹⁹ *Ibid.* [La voz de Prometeo son voces].

¹⁰⁰ Benjamin, *Tesis sobre filosofía de la historia*, 69.

¹⁰¹ Cacciari, *El ángel necesario*, 69.

¹⁰² Puede leerse, por ejemplo, *Il Maestro del Gioco*, sección del primer libreto de *Prometeo*. En ésta se ve claramente la relación que Cacciari hace entre Prometeo y Ángel Nuevo, y asimismo se proyecta la figura del Ángel Necesario que sería el eje del ensayo que Cacciari publicaría en 1986.

¹⁰³ En la mitología griega, madre de las Moiras que personifica la necesidad y el destino.

“cantó el instante” en el que se compactan todas las contradicciones, los conflictos, y las catástrofes necesarias para que el hombre sobreviva. El error de Prometeo, que se repite cada día con la regeneración de su hígado y el regreso del águila devoradora, es el error de la sublevación humana ante los dioses. **La conquista del fuego es la conquista de la cultura:** error fatal, contradictorio y conflictivo que a pesar de todo es, para dioses y mortales, **el error necesario.**

Prometeo quisiera regresar y recomponer lo destruido. Quisiera detener la vorágine de acontecimientos mortales provocada por el progreso. Pero el juego de la contradicción está dado, y el hombre juega. Prometeo, ángel necesario de la catástrofe y el instante, es el Maestro del Juego.

IV. De la intertextualidad al sentido de *Prometeo*

*Indivisibles y nunca unidos se encuentran los nombres de la Fiesta:
Habitan el espacio que los separa, son afines por su diferencia.*
Cacciari.

En el apartado dedicado a la teoría de Lotman, dejamos claro que los textos fronterizos se definen en relación con las zonas centrales de dos o más semiosferas que entran en contacto. Asimismo, vimos que los textos artísticos de frontera se caracterizan, a causa del flujo informativo entre sistemas diferentes, por una desestabilización en sus códigos y subtextos internos, lo que provoca un máximo grado de intraducibilidad entre los mismos; aunado a ello, vimos que en estos textos el espectador desconoce, por norma, los “códigos de partida” que le permiten interpretar su sentido general, lo que lleva a la necesidad de deducir estos códigos a partir de los textos mismos. Dado que el diálogo semiótico es el mecanismo básico para la comunicación entre los subtextos del texto artístico, y que dicha comunicación es esencial para que éste adquiera sentido, suponemos que es precisamente en ese diálogo intertextual donde podemos evidenciar los códigos generales de la obra de arte y, por consiguiente, el sentido que de tales códigos se desprende. Desde esta perspectiva, en este apartado aplicaremos los principios teóricos de Lotman, para ver en qué medida pueden llevarnos a evidenciar ciertos aspectos del sentido general de *Prometeo*.

Con respecto a los subtextos que interactúan en la *Tragedia*, es preciso distinguir dos clases:

- 1) Por un lado, tenemos los subtextos que aparecen citados o referidos de múltiples maneras en la obra, cuya capacidad para influir en el sentido integral de la misma depende de la medida en que cada espectador reconozca dichas referencias. En apartados anteriores señalamos una cantidad considerable de referencias a textos como *Moses und Aron* (Schoenberg), *Prometeo encadenado* (Esquilo), *El libro de las preguntas* (Jabès), *La teogonía*, y *Los trabajos y los días* (Hesíodo), *La República* (Platón), la *Tesis sobre filosofía de la historia* (Benjamin), *La Conquista del fuego* (Freud), *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche), y *El ángel necesario* (Cacciari). De hecho, vimos ya cómo el libreto de *Prometeo* es un collage de citas a varios de los textos anteriores (incluyendo algunos más), y cómo el concepto mismo de *cita* es un elemento esencial en la *Tragedia*.

- 2) Tenemos, por otro lado, los subtextos que fueron creados ex profeso para *Prometeo*, y que son sus elementos constitutivos. Tanto el *Arca* de Renzo Piano, como el libreto de Nono-Cacciari y la música de Nono, pueden ser “leídos” como textos independientes que, sin embargo, se vuelven mutuamente dependientes en el contexto de *Prometeo*.¹⁰⁴ A diferencia de los subtextos que son citados o referidos en la *Tragedia*, los que llamaremos *subtextos estructurales* se presentan ante el espectador sin que sea necesario un conocimiento previo específico: aunque el conjunto de conocimientos del espectador influye, por supuesto, en el modo en que comprende estos subtextos, en cualquier caso éstos son percibidos, lo que no ocurre con las citas y referencias que pueden ser o no captadas por la audiencia.

Sobre esta segunda clase es importante hacer algunas observaciones. En el inciso previo, vimos que existe una marcada tendencia a eliminar los aspectos visuales y semánticos de la *Tragedia*, lo que provoca que los subtextos cuyo sentido particular se encuentra supeditado a alguno de dichos aspectos, sólo puedan ser comprendidos de manera parcial. Si pensamos, por ejemplo, en el *Arca di Prometeo*, queda claro que ésta, en su calidad de obra arquitectónica, puede ser “leída” como un texto artístico que fuera del contexto de esta obra tiene un alto contenido visual (el espectador puede mirar al *Arca* desde múltiples perspectivas, y puede tener una noción de sus proporciones “visibles” que no necesariamente corresponden con sus proporciones “audibles”); no obstante, en el contexto de *Prometeo* el *Arca* tiene una función meramente acústica, de modo que todas sus características visuales quedan “ocultas”. Un caso similar ocurre con el libreto, cuyo nivel semántico es “ocultado” por las técnicas musicales – tanto acústicas como electrónicas–, que hacen que la mayor parte de sus palabras resulten incomprensibles. Nos encontramos entonces ante una situación análoga a la del *Arca*, pues el libreto de Nono-Cacciari es en sí mismo un texto literario que el espectador puede leer y que presenta un alto contenido semántico que, no obstante, no puede ser comprendido en el contexto referido. Adicionalmente, este “ocultamiento” del discurso semántico provoca una situación paradójica respecto a nuestra primera clase de subtextos: mientras que existe en *Prometeo* una gran cantidad de citas y referencias, que resultan fundamentales porque reflejan

¹⁰⁴ Cabe recordar en este punto el argumento lotmaniano de que “la ulterior dinámica de los textos artísticos está orientada, por una parte, a aumentar la unidad interna y la clausura inmanente de los mismos, a subrayar la importancia de las fronteras del texto, y, por otra, a incrementar la heterogeneidad, la contradictoriedad semiótica interna de la obra, el desarrollo, dentro de ésta, de subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor.” [Ver inciso II.3.2 de esta tesis].

su contenido ideológico, la mayor parte de ellas pasan forzosamente desapercibidas por el espectador por las razones que hemos mencionado. ¿Cuál es la función, entonces, de estas referencias en la obra? ¿Cómo llega al espectador ese contenido ideológico que presumimos que es un elemento sustancial del sentido de la misma, si una importante cantidad de elementos visuales y semánticos le resultan imperceptibles? ¿En qué medida podemos hablar de textos arquitectónico y literario, cuando una parte sustancial del sentido de los mismos no puede ser captada por los espectadores de *Prometeo*?

Antes de comenzar el análisis que pretende dar respuesta a estas preguntas, es necesario agregar a las observaciones anteriores algunos señalamientos sobre la música de *Prometeo*. A diferencia de los textos arquitectónico y literario, el texto musical aparece de manera íntegra en la obra, sin que ninguno de sus aspectos de origen haya sido “ocultado”. No obstante, si tomamos en cuenta los rasgos de inestabilidad y fragmentación musical que señalamos en el inciso correspondiente, veremos una nueva paradoja que merece la mayor atención: aunque el texto musical es percibido sin “ocultamientos”, una de las características fundamentales de este subtexto es el “ocultamiento” de muchos de los recursos que se encuentran convencionalmente presentes en la ópera. Es así que *Prometeo* carece de arias, recitativos, melodías que puedan ser asociadas a personajes o situaciones, figuras rítmicas recurrentes e imitaciones reconocibles entre instrumentos y cantantes. En cambio, presenta una fuerte tendencia a resaltar una serie de recursos musicales que en la mayoría de las obras operísticas son utilizados en los pasajes de introducción, conclusión o transición entre secciones, como son la recurrencia de notas tenidas, silencios prolongados, intervalos perfectos (primordialmente la 5ª justa, sin tercera), ataques rítmicamente imprecisos y prolongadas secciones de texturas tímbricas. Esto nos lleva a sugerir que *Prometeo*, al “ocultar” los recursos convencionales de la música operística, resalta aquellos aspectos que suelen pasar desapercibidos por el espectador de la ópera convencional. De esta manera, este “ocultamiento” resulta a la vez un develamiento, un *desocultar* de aspectos que se encontraban presentes ya en otras óperas, pero que adquieren un **nuevo sentido** al momento de ser enfatizados. Ahora bien, si observamos bajo esta misma óptica la situación del *Arca* y del libreto de *Prometeo*, tenemos en cada caso una circunstancia análoga: mientras que el “ocultamiento” de los aspectos visuales del *Arca* nos permite apreciar su dimensión acústica, la falta de claridad en el aspecto semántico del libreto nos lleva a descubrir cualidades sonoras

de las palabras que antes pasaban desapercibidas. En ambos casos, los subtextos adquieren una nueva significación a partir del énfasis que se da a sus cualidades sonoras, es decir a sus rasgos musicales, lo que nos habla ya de una interacción entre los elementos musical, arquitectónico y literario, y, lo que es más importante, de una consecuente generación de sentido.

En el análisis que sigue, veremos con mayor detalle cómo se da la interacción entre los subtextos arquitectónico, literario y musical en *Prometeo*, y cómo podemos inferir, a partir de dicha interacción, los códigos generales que dan sentido a esta obra.

IV.1. Mecanismos de traducción intertextual

De acuerdo con lo explicado en los primeros capítulos de esta tesis, cuando hablamos de traducción intertextual en las obras artísticas partimos de una intraducibilidad entre subtextos diferentes que viene a ser compensada por el establecimiento de “códigos conciliadores”, lo que permite la comunicación interna y la integridad del texto artístico. Esto nos conduce a hablar de una traducción inexacta que puede existir sólo en el marco específico de la obra de arte, traducción que se refiere, en palabras de Lotman, a una “una equivalencia aproximativa y condicionada por un determinado contexto”.¹⁰⁵

En el caso de las obras operísticas, los procesos de traducción tienen lugar en toda clase de asociaciones que se dan, por ejemplo, entre la música, las palabras y la disposición espacial de los cantantes en el escenario. Entre ellas, podemos mencionar el uso de figuras retóricas que asocian conceptos con diseños melódicos, el uso del *Leitmotiv* que relaciona a cierto personaje o situación con un determinado tema musical, la correspondencia de ciertas figuras musicales con determinados tipos de desplazamientos escénicos y, en fin, una innumerable cantidad de situaciones en las que el contenido de un determinado subtexto es expresado en los términos de otro. En la medida en que dichas asociaciones se estandarizan, constituyen un conjunto de normas, es decir un código, que el espectador es capaz de reconocer, y que dotan a la obra de un sentido que trasciende los sentidos particulares de cada uno de sus subtextos.

A partir de los señalamientos que se hicieron en el apartado anterior, y que fueron enfatizados al comienzo del presente, sabemos que en *Prometeo* existe una carencia de

¹⁰⁵ Ver inciso II.3.2.

elementos visuales, palabras comprensibles, y recursos musicales que sean compatibles con los cánones operísticos. Esto provoca que al presenciar esta (no) ópera, no encontremos las asociaciones que conforman el código operístico antes explicado, y tengamos, por consiguiente, la impresión de estar ante un “fenómeno” incomprensible. Lo anterior no significa, sin embargo, que no existan en *Prometeo* procesos de traducción entre los distintos elementos operísticos, sino más bien que éstos responden a principios diferentes. A continuación, veremos cómo se dan los principales procesos traductores entre los elementos espacial, verbal y musical que constituyen cada uno de los subtextos de la *Tragedia dell’ascolto*.

IV.1.1. Mecanismos de traducción *espacio-música*

Al estudiar las relaciones entre los textos musical y arquitectónico en *Prometeo*, hay que tener en cuenta el hecho de que para muchos compositores contemporáneos a Nono, como Lachenmann, Xenakis y Stockhausen, el espacio es considerado un elemento integral de la música, que por lo tanto no puede dissociarse de la misma; sin embargo, hemos mostrado ya la importancia que el espacio arquitectónico, como elemento diferente del espacio musical, juega en *Prometeo*, y sobre todo la relevancia que tiene el *Arca* para la concepción y la composición de esta obra. En relación con esto, hay que decir también que al hablar del subtexto espacial en *Prometeo* estamos refiriéndonos en realidad a dos textos diferentes: por una parte, al *Arca* como obra arquitectónica que sirve de marco espacial de la obra, y por la otra, al diseño sonoro-espacial que, de acuerdo con los principios que hemos explicado, nos va mostrando el *espacio musical* a partir de la distribución del sonido en dicho recinto. Para evitar las confusiones que esta ambigüedad pudiera provocar, diremos que el *Arca* constituye el subtexto arquitectónico de la *Tragedia* desde el nivel de su concepción abstracta, mientras que el diseño sonoro-espacial constituye dicho subtexto desde el nivel de su realización concreta. En este sentido, seguiremos considerando el comportamiento espacial del sonido, que se deriva de la concepción y la exploración sonora del *Arca*, como un aspecto diferenciado de los aspectos meramente musicales, a pesar de que este comportamiento implica, por sí mismo, una interacción entre música y arquitectura.

Dicho lo anterior, revisaremos en esta sección los mecanismos de traducción entre la distribución sonoro-espacial y algunos rasgos compositivos de la música de *Prometeo*. Si bien

hay que aclarar que con esta acotación dejamos fuera aspectos importantes como la espacialización electrónica del sonido o los fenómenos de propagación acústica que dependen de las características físicas del *Arca*, cuya revisión requeriría un estudio que sobrepasa los objetivos de esta tesis, los mecanismos que señalaremos bastarán para sentar las premisas necesarias para comprender el planteamiento de nuestro análisis.

Para entender los mecanismos de traducción entre música y espacio en *Prometeo*, es necesario tener recordado que el efectivo instrumental de la *Tragedia* se conforma por 1) cuatro grupos orquestales, 2) un grupo de instrumentos solistas, 3) coro mixto, y 4) un conjunto de voces solistas, además de los dispositivos electrónicos, así como considerar que las diferentes agrupaciones de voces e instrumentos corresponden con una ubicación espacial determinada, lo que implica una distribución de las fuentes sonoras en el espacio arquitectónico. Pasamos entonces a revisar algunos de los principales mecanismos de traducción entre música y espacio que tienen lugar en *Prometeo*:

- a) **Traducción por analogía.** Consiste en la traducción de cualquier tipo de comportamiento de la música a un comportamiento análogo en el espacio, o viceversa. En cualquier caso, las características esenciales de dicho comportamiento se ven reforzadas por la conjunción de música y espacio. Podemos ver, por ejemplo, que en el siguiente fragmento la inestabilidad armónica, tímbrica y rítmica de la música, resultante de las bajísimas frecuencias, la homogeneidad instrumental, la armonía microinterválica y la irregularidad rítmica, se traduce en una inestabilidad en el diseño espacial, generada por el hecho de que los diferentes focos espaciales aparecen y desaparecen de manera irregular. De esta forma, podemos decir que el diseño sonoro-espacial imita el comportamiento de la música.

Vc., Cb.

1 Cr., Tbn.

Cb.

1 Cr., Tbn.

4 Cb.

2 Cr., Tbn.

3

Glass

p *pppp* *p* *pppp* *p* *pppp*

Interludio 2º c.44-47

- b) **Traducción por proporción indirecta.** De un modo similar al anterior, en este tipo de traducción existe una correspondencia entre un comportamiento espacial y uno musical, sólo que esta vez tenemos un comportamiento en la música que va en “dirección contraria” a un comportamiento en el espacio. En el fragmento que ejemplifica este tipo de asociación, vemos un decremento radical en la densidad espacial, a la vez que un incremento radical en la densidad de la música. Esto genera un efecto contradictorio en el que, por una parte, la distribución espacial del sonido se “adelgaza” de manera considerable, mientras que por la otra tenemos un acorde que integra a todos los instrumentos del primer grupo orquestal en un gesto que destaca por su saturación armónica, su amplio registro y su intensidad.

1 Vc. (tutti)
Tbn. pppp
4 Vc. pppp
2 Vc. pppp
Tbn. pppp
3 Tbn. pppp
S. Soli p
S. Coro p
A. Soli p
A. Coro p
T. Soli p
T. Coro p
B. Coro p

Stasimo 1°. c.29-31

- c) **Traducción por vínculos estructurales.** En este tercer tipo de traducción *música-espacio*, se da una correlación entre elementos estructurales de la música, como pueden ser ciertos pasajes que se repiten en distintas secciones de la obra, y determinadas disposiciones espaciales que constituyen, por su parte, elementos estructurales del diseño sonoro-espacial. En el caso que se presenta, la repetición de un fragmento musical se traduce en el discurso arquitectónico como la repetición de un determinado comportamiento del sonido en el espacio: en los pasajes que constituyen el ejemplo siguiente, vemos cómo éstos repiten sus rasgos musicales generales, a la vez que reiteran su disposición espacial.

♩ = 30

rall. ♩ = 54 ca.

1
4
2
3

Soli
S. 1,2
A. 1,2
S. A.

Coro

Soli

Vla.
Fg.
Vla.
Fg.
Vla.
Fg.
Vla.
Vc.

ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
pppp

τινυα
φο.....i Ah ω
Hu-ha Hu Hu

Isola 2°. c.46-48

♩ = 56

♩ = 88 ♩ = 44

1
4
2
3

Soli
Soli

Coro

Soli

Vc.
Tbn.
Vc.
Tbn.
Vc.
Tbn.
Fl.b., Cl.Cb.

ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
p

Placa
Placa
Hu! Ha!
Hu Ha Hu

mi
Hu Ha Hu

8^{va}-
p

Isola 2°. c.75-78

IV.1.2. Mecanismos de traducción *palabra-espacio*

Pasamos ahora a hablar de las relaciones intertextuales entre el libreto y la disposición espacial de *Prometeo*. En los ejemplos anteriores, referentes a las asociaciones entre música y espacio, vimos ya diferentes mecanismos por medio de los cuales la música refleja el “escenario invisible” del *Arca di Prometeo*; por su parte, en esta sección veremos cómo es que el *Arca*, a través de la disposición espacial de los sonidos, refleja aspectos del sentido del libreto que no podemos comprender directamente en sus palabras.

Antes de exponer los mecanismos específicos de traducción *palabra-espacio*, es importante señalar dos conceptos que atraviesan todas las relaciones entre el *Arca* y el libreto de esta obra: por una parte, la noción del *archipiélago* como un conjunto de islas que no podemos ver directamente, sino sólo a través de su reflejo en el sonido;¹⁰⁶ y por la otra, el principio de fragmentación que caracteriza tanto el libreto como el diseño sonoro-espacial, y que se ve implicado en el hecho de que ambos subtextos, el *Arca* y el libreto, sólo pueden ser apreciados de manera incompleta o fragmentaria durante la presentación de *Prometeo*. Dicho lo anterior, pasamos a describir los dos mecanismos de traducción *palabra-espacio* que abarcan las diferentes relaciones de este tipo que observamos en la obra:

- a) **Traducción por reflejo semántico.** Nos referimos en este rubro a todos los casos de traducción *palabra-espacio* en los que el sonido, a través de su disposición espacial, refleja rasgos semánticos de las palabras. Es así que, en el primero de los siguientes fragmentos, podemos observar un mecanismo figurativo en el que las “entradas” y “salidas” escalonadas de los cuatro grupos orquestales generan un “efecto de ola” que refleja rasgos del comportamiento del océano, es decir, rasgos del significado de la palabra *οχλαvo* que es cantada por el coro. Un caso diferente es el del segundo fragmento, en el que el coro lanza la pregunta *¿chiami verità stretta radura?* (¿llamas verdad a esta estrecha claridad?). En este ejemplo, los grupos orquestales presentan un movimiento espacial en el que cada uno “entra” y “sale” dos veces (el primer grupo sólo una vez), generando un gesto que, aunque tiende también a ser escalonado, la primera vez no logra articularse por completo a causa de los silencios, y la segunda no se completa por falta de

¹⁰⁶ Más allá de las implicaciones ideológicas que tiene este concepto, es importante tener en cuenta que determina aspectos estructurales tanto del *Arca*, cuyo diseño está basado en la creación de espacios acústicos o “islas” de donde emerge el sonido, como del libreto, cuya estructura está determinada por las cinco “islas” –*Isola 1°, 2°, 3°, 4°, 5°*– que constituyen la narración del viaje de Prometeo.

la “entrada” del primer grupo orquestal. Mientras que en el primer ejemplo el movimiento espacial del sonido proyecta el movimiento del océano, el segundo refleja, a través de la repetición doblemente inacabada de un gesto espacial, el cuestionamiento de la verdad que implica la pregunta lanzada por el coro. Finalmente, cabe decir que este tipo de traducción puede darse con palabras que son entendidas por el público, en cuyo caso el efecto espacial se suma al sentido evidente de las mismas (como ocurre en nuestro primer ejemplo), pero también puede darse con palabras que no son reconocibles por los espectadores, de modo que el discurso espacial viene a traducir un sentido que desde su origen verbal resulta incomprensible (en el segundo ejemplo, la superposición de las palabras cantadas no permite entender la pregunta referida).

1 Vln. *pp* *mp*

4 Vln. *p* *mp*

2 Vln. *pp* *mp*

3 Vln. *pp* *mp*

S. A. *pp* *mp*
ο χε α (vo)

T. B.

Fl. b. *mp* *p* *p > ppp*

Cl. Cb.

Tuba *ppp* *pp* *p*

Glass *pp* *p*

κρονος αγχυλομη της δεινοτατοζ παιδαζ
κρονος αγχυλομη δεινοτατοζ παιδαζ

Prologo. cc. 46-47

1 Fl. Vla. *pp* *p* *pppp* *pppp*

4 Tr. Tbn. *pppp* *pppp*

2 Tr. Tbn. *pppp* *pppp*

3 Fl. Vla. *pp* *p* *pppp*

S. A. *pp* *p* *pppp*

T. B. *pp* *p* *pppp*

Coro *pp* *p* *pppp*

Fl. b. *pp* *p* *pppp*

Cl. Cb. *pp* *p* *pppp*

Tuba *pp* *p* *pppp*

Glass *pp* *p* *pppp*

ri tá tta ra
ve tá tta ra
mi tá stre du
Chia tá stre ra

Isola 1º. cc. 254-257

Así, por ejemplo, podemos apreciar en el pasaje anterior una sucesión de fragmentos de la *Isola 3º* y la *Isola 4º*, ambas secciones distintas del libreto que en el contexto de *Prometeo* aparecen de manera alternada. Como puede notarse, los cuatro primeros compases pertenecen a la *Isola 3º*, los siguientes tres a la *Isola 4º*, y los dos últimos, nuevamente a la primera. Aunque las palabras, dado que no son comprensibles por encontrarse superpuestas unas a otras, no hacen evidente este cambio seccional en el libreto, la disposición espacial (combinada por supuesto con otros aspectos musicales) genera un vínculo notorio entre los dos fragmentos de la *Isola 3º*, en contraposición con el fragmento de la *Isola 4º*.

IV.1.3. Mecanismos de traducción *música-palabra*

Los mecanismos de traducción entre los subtextos musical y literario de la *Tragedia* se distinguen de los anteriores en un aspecto fundamental: mientras que las relaciones *espacio-música* y *palabra-espacio* siguen en general un principio conjuntivo, en el que los sentidos particulares de cada elemento se unen en un sentido común que no implica el detrimento de ninguno de ellos, en las relaciones *música-palabra* subyace un principio general de oposición, resultante de la confrontación ideológica que se explicó en el apartado III de esta tesis. Dicho de otro modo, una vez que el elemento visual es eliminado de la obra, todas las características de representación y discursividad extramusical (“operístico”) de *Prometeo* se concentran en las palabras como portadoras de un nivel semántico que se opone al ideal (“no-operístico”) de la música pura. En el encuentro que implica esta oposición, la música tiende a “ocultar” el nivel semántico de las palabras, para resaltar sus cualidades “puramente musicales”, mientras que éstas impregnan a la música de una significación referencial que refleja aspectos del significado “oculto” de las palabras. Teniendo en cuenta dicho principio de oposición, veremos a continuación los principales mecanismos de traducción *música-palabra* que, por las razones señaladas, constituyen un elemento clave para comprender los procesos intertextuales que tienen lugar en *Prometeo* en tanto ópera fronteriza.

a) **Principio de proporción indirecta.** Este principio responde a la situación de oposición entre música y palabra que hemos explicado antes, y consiste en una relación indirectamente proporcional entre la complejidad musical y la claridad verbal que se requiere para comprender el nivel semántico de las palabras, es decir que una mayor complejidad musical se traduce en una menor claridad semántica y viceversa. Podemos extender entonces que existe una “lucha territorial” en la que cada expresión defiende su sentido pleno (“la música lucha con la palabra para <<traducirla>>.”¹⁰⁷) y, lo que es más importante, que en esta lucha se genera un sentido nuevo resultante de la confrontación expuesta. Por supuesto, este principio presenta una gran variedad de matices que van desde casos (más bien excepcionales) en los que música y palabra comparten plenamente su sentido “total”, hasta casos en los que una “disloca” completamente a la otra (en el caso de la música, el grado máximo de “dislocamiento” implica una recitación *a capella* del libreto). Los fragmentos que ejemplifican este principio muestran dos casos opuestos en los que se observa la proporción indirecta que ha sido señalada: en el primero de ellos, la voz canta claramente la frase *Non sperderla* (no la pierdan), mientras que la música se reduce a una sucesión interválica sumamente sencilla en la que la voz duplica, con un leve desfase y con un tratamiento electrónico sutil, a la tuba, que es el único instrumento que suena con la voz en ese momento; en cambio, el segundo fragmento presenta una textura contrapuntística sumamente detallada, integra a los cuatro grupos orquestales, al coro y a cuatro solistas, y se caracteriza por un complejo movimiento armónico y dinámico, situación ante la cual las palabras resultan completamente incomprensibles.

The image shows a musical score for two parts: Alto and Flute (Fl.). The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a series of notes with lyrics underneath: "No... n Sper... der... la". The dynamic marking *pppp* is placed above the first measure. The Flute part is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a series of notes with a dynamic marking *pppp* below the first measure. There are three instances of a fingering "5" above the notes in the flute part.

Interludio 1° cc. 1-5

¹⁰⁷ Cacciari, *Verso Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, 21-22.

(Prometeo fai ora ritorno/ Alla fine è il tuo nostos)

A lla fi ne è il mio no sto.
 A lla fi ne è il mio no sto.
 Fai o ra ri to rno Pro me te o
 Pro me te o fai o ra ri to rno

Fl. *mf* > *p* < *mf* *p* < *mf* > *p* < *f* > *p* *f* > *p* < *f* *p* < *f* > *p* < *mf* *mf* > *p* *p* < *mf*

Cl. *pp* < *mf* > *pp* *mf* > *p* *mf* > *p* < *mf* *f* > *p* < *f* *p* < *f* > *p* < *f* > *p* < *f* > *p* < *f* > *p* < *f* >

Tbn. alto *mf* > *pp* *pp* < *mf* *mf* > *pp* *pp* < *mf* > *pp* *mf* > *pp* < *mf* *mf* > *pp* *mf* > *pp* < *mf* *mf* > *pp* *p* < *f* *p* < *mf* *f* >

Vla. *pp* < *mf* > *pp* *mf* > *pp* *f* > *p* < *f* *f* > *p* < *f* *p* < *f* > *p* < *f* > *f* > *p* < *f* > *p* < *f* >

Isola 3°, 4°, 5°. cc. 36-41

- b) **Traducción por reflejo semántico.** De manera análoga a lo que ocurre en la traducción *palabra-espacio* con el mismo nombre, este mecanismo traductor implica un reflejo del nivel semántico de las palabras en la música. En el caso concreto de la relación *música-palabra*, estas asociaciones son un ejemplo de cómo la música “disloca” el sentido unívoco de las palabras para “abrirlo” a una diversidad de sentidos posibles: para llevar a las palabras, en términos de Cacciari, hacia su (abierto) significado “de fondo” (“la música quiere <<traducir>> la palabra hacia su <<fondo>> que constituye propiamente su idea: Aleph impronunciabile...”¹⁰⁸) En el pasaje que sigue, podemos observar cómo la música traduce el sentido de las palabras

¹⁰⁸ *Ibid.*

haciendo uso de diversas estrategias compositivas: en un nivel general, la armonía microinterválica, los radicales cambios de intensidad, la articulación exagerada de las voces recitadoras y los procesos electrónicos que mezclan de manera extremadamente confusa las voces y los instrumentos, reflejan la incertidumbre y la falta de reposo que sugieren los versos tomados de *la canción del destino* de Hölderlin: *doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn/ ins Ungewisse hinab* (pero no nos fue otorgado ningún sitio de descanso/ cayendo en la incertidumbre); aunado a esto, podemos encontrar casos más específicos en los que una palabra es asociada con un comportamiento musical determinado, como ocurre en el caso de la palabra *hinab* (cayendo), que musicalmente se traduce en una inflexión interválica descendente.

(cayendo) (en la incertidumbre) (cayendo)

S.1 (Na) B Hi - na Ge sse Hi na b Hi nab

S.2 Na b Hi na b Ins u n ge wi Hi nab Hi nab

Fl.B. sf $p < fff > p$ $fff > p < fff$ ffp ff ff

Cl. Cb. $fff > f < fff$ $ffp < ff$ ffp ff ffp ff ff

(pero no nos fue otorgado ningún lugar para descansar)
 doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn es schuc
 ist gegeben doch uns zu ruhn auf keiner Stätte es

(mormorato sul mikrofono. Molto articolato: consonanti articolatissime: esplosive-dentali-gutturali-labiali-durissime)

Hölderlin cc. 120-126

- c) **Traducción por vínculos estructurales.** En los mismos términos en los que definimos los mecanismos de traducción *palabra-espacio* y *espacio-música* de iguales denominaciones, diremos que esta clase de traducción consiste en la correspondencia entre elementos estructurales de la música y del libreto de *Prometeo*. En el ejemplo que sigue podemos constatar cómo un cambio repentino de la fuente citada en el libreto se traduce en un súbito cambio musical: de una intensidad *p* pasa a súbitamente a *ff*, de un ritmo continuo pasa a la sucesión de figuras rítmicas cambiantes y muy articuladas, y del unísono de las voces graves: pasa a una armonía basada en intervalos

de tritono. Cabe decir que este tipo de traducción tiene una consecuencia importante en el ámbito musical de esta obra, y es que la fragmentación del libreto que explicamos previamente, resultante de la yuxtaposición de citas de diversas fuentes bibliográficas, se traduce en una estructura fragmentaria de la música.

The image shows a musical score for five vocal parts (Soprano, Alto 1 & 2, Soprano, Alto, Tenor) and Bass, with piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features various dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *p*, and *mp*. The lyrics are fragmented and include words like "AH!", "IO", "HI!", "HU!", "HA!", "HU!", "IO...", "RA", and "TE". The piano part has a bass line with notes like (A) and RA.

Isola 2° cc. 33-38

- d) **Ascolta!** Después de revisar los cuatro mecanismos generales de traducción *palabra-música* anteriores, en ésta y la siguiente categoría revisaremos dos casos adicionales que merecen especial atención. Primeramente hay que mencionar el caso de la palabra *Ascolta*, misma que aparece numerosas veces a lo largo de la obra (para ser precisos, aparece un total de 14 veces, en 5 de las 9 secciones de la obra), y la mayoría de estas ocasiones resulta enfática y claramente comprensible para el espectador de *Prometeo*. Siendo la única palabra que tiene dichas características, funciona como un único *Leitmotiv* que, por una parte, “impregna” a la obra entera de su sentido y, por el otro, va “impregnándose” de los elementos musicales que “recoge” de los distintos pasajes en los que aparece. En síntesis, *Ascolta* reúne la mayor parte de las características musicales de *Prometeo*. y dado que estas características hacen a su vez referencia a dicha palabra, *Ascolta* resuena como un “pedal semántico” constante durante toda la *Tragedia*. En el extracto a continuación vemos tres apariciones consecutivas de

Ascolta, en donde podemos encontrar, entre otros rasgos generales de la música de *Prometeo*, el conflicto armónico que se describe en la siguiente y última de estas categorías de traducción intertextual.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Euphonium. The Soprano part has a final note marked *pppp*. The Alto and Tenor parts have lyrics: 'A SCOLA TA' and 'AS CO'. Dynamic markings include *p* and *ppp*. The Euphonium part is in the bass clef. The second system continues the vocal lines with lyrics: 'LTA...', 'A SCOLA TA...', and 'LTA...'. Dynamic markings include *pp* and *pppp*.

3 Voci (a). cc. 111-123

- e) **È nel deserto invincibile.** En el apartado *A* de esta tesis, explicamos el vínculo que tienen los finales de los libretos de *Moses und Aron* y *Prometeo*, haciendo hincapié en una diferencia fundamental del libreto de la *Tragedia* respecto al de la ópera de Schoenberg: la ausencia de Dios en sus últimas palabras. Si en aquel momento cuestionamos las razones que tuvo Nono para dicha omisión, y lanzamos la pregunta de qué nos dice la música al respecto, es tiempo ahora de observar la relación entre la música y las palabras finales de *Prometeo*, pues de dicha relación se extiende un principio de traducción intertextual esencial para comprender el sentido general de esta obra. Para observar dicho principio, tenemos en la página siguiente una transcripción de los últimos compases de *Prometeo*, donde aparece la frase *è nel deserto invincibile* que hace referencia, como sabemos, a las últimas palabras de *Moses und Aron*. Aunque ciertamente no aparece la palabra *Dios* en esta frase final, es

importante señalar una característica musical de este pasaje que resulta sumamente significativa a este respecto, y es el hecho de que las últimas notas, en las que las voces solistas cantan las sílabas *ci-bi-le*, forman un acorde de 5ª Justa SÍ-FA# que contrasta con el acorde de las sílabas anteriores *in-vin*, SÍb-SÍ -MÍ-FA, el cual se puede disociar tanto en consonancias justas (SÍb-FA, MÍ-SÍ) como en disonancias de segunda menor y de tritono (SÍb-SÍ, SÍb-MÍ, SÍ-FA, MÍ-FA)¹⁰⁹. Este contraste armónico, más allá del efecto cadencial que provoca, es sintomático de un conflicto armónico entre esas notas e intervalos particulares, que se encuentra presente en toda la *Tragedia*, y que en múltiples momentos hace explícito, a través de los distintos mecanismos de traducción *música-palabra* antes explicados, el conflicto de Prometeo que es el tema principal del libreto de esta (no) ópera. A grandes rasgos, podemos aventurar que el acorde SÍ-FA# **representa** en este contexto la resolución del conflicto humano frente a la renuncia y el dolor que la conquista del fuego trajo como consecuencia: una resolución que no incluye a Dios, pero sí la consonancia perfecta con todas las implicaciones retóricas que históricamente han sido atribuidas a las 5ª justa, y en particular a ésta, pues constituye una ascensión armónica del intervalo específico SI-FA, mismo que en el medioevo fue denominado como *diabolus in musica*.

Stassimo 2º. cc. 93-104

¹⁰⁹ Cada uno de estos intervalos implica también su inversión.

Después de revisar los diferentes tipos de traducción *espacio-música*, *palabra-espacio* y *música-palabra*, hemos comprobado que, efectivamente, existen diferentes clases de “equivalencias aproximadas” que constituyen, en términos de Lotman, mecanismos de traducción semiótica por medio de los cuales los subtextos de la obra artística se comunican entre sí. Aunque ya en la exposición de estos mecanismos se han dejado ver algunos rasgos del sentido general que surge de las relaciones intertextuales que tienen lugar en *Prometeo*, para comprender mejor este proceso de creación de sentido es importante tomar en cuenta no sólo los distintos mecanismos de traducción intertextual de forma aislada, sino también y sobre todo, la manera en la que éstos van apareciendo en el marco estructural de la *Tragedia*; sólo entonces estaremos en condiciones de evidenciar las normas que conforman el “código de interpretación” de este texto artístico.

IV.2. El mecanismo dialógico como principio estructural

Con la finalidad de comprender los procesos de comunicación intertextual que dan unidad y sentido a *Prometeo*, el objetivo de esta sección es estudiar la manera en la que los diferentes subtextos interactúan en el marco estructural de esta obra; no obstante, dadas la complejidad y las dimensiones de la misma, es necesario acotar nuestro estudio de la siguiente manera: por una parte, analizaremos una sola sección completa de la *Tragedia*, a saber la *Isola 1º*, que hemos elegido por abarcar la mayor parte de los mecanismos de traducción que fueron explicados, además de presentar la mayor parte de las características sobre la música y el libreto que expusimos en su momento; por otra parte, enfocaremos nuestras consideraciones en los procesos de interacción *música-palabra*, es decir, en la comunicación que se da entre la música y el libreto de *Prometeo*, lo cual no excluye, sin embargo, el hecho de que el elemento espacial se encuentre implicado en algunas de nuestras próximas observaciones.

Comenzaremos nuestro análisis señalando una dificultad que surge al momento de estudiar, desde una perspectiva que nos permita comprender las relaciones intertextuales entre su música y su libreto, el marco estructural de *Prometeo*, que es la necesidad de tomar en cuenta elementos de ambos subtextos que, por pertenecer a lenguajes artísticos distintos, responden a diferentes lógicas de organización, teniendo que establecer, a pesar de ello, criterios

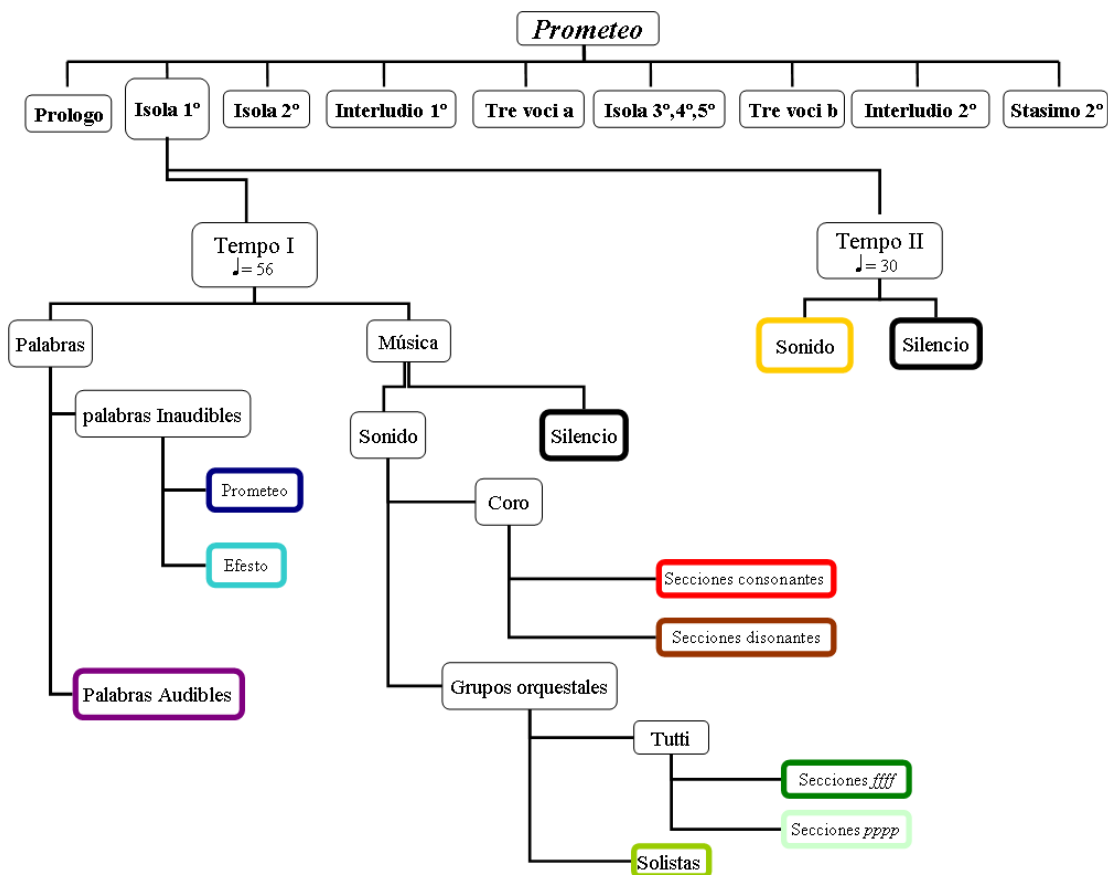
taxonómicos comunes que nos permitan evidenciar la manera en la que éstos interactúan en la obra. Con el fin de superar esta dificultad, hemos establecido un modelo analítico basado en la concepción lotmaniana del diálogo semiótico. Partiendo del hecho de que lo que nos interesa evidenciar son los procesos de comunicación que se establecen entre música y libreto, y remitiéndonos a la premisa lotmaniana de que el mecanismo dialógico es la base de cualquier proceso comunicativo, incluyendo aquellos procesos que involucran elementos de naturaleza diferente, podemos suponer que los postulados teóricos de dicho mecanismo pueden llevarnos a establecer criterios analíticos útiles a nuestros fines.

Según establecimos en nuestro marco teórico, el diálogo es el mecanismo que regula la interacción entre distintos elementos semióticos, a partir de una serie de condiciones que repasaremos brevemente:

- Para que exista el diálogo, es necesario que al menos dos formaciones semióticas entren en contacto.
- Es necesario, a su vez, que dichas formaciones presenten rasgos de asimetría que las hagan diferentes entre sí, y rasgos simétricos que las hagan similares.
- Las etapas de transmisión informativa entre los elementos dialogantes debe darse de manera alternada.

Si bien en primera instancia puede parecer poco evidente el modo en el que dichas condiciones dialógicas se relacionan con nuestro problema, veremos a continuación cómo podemos extender de éstas una perspectiva analítica capaz de contemplar, bajo criterios taxonómicos comunes, diferentes elementos propios de cada uno de los subtextos de *Prometeo* que nos interesan. Comenzaremos, entonces, por definir dicha perspectiva.

La primera estrategia taxonómica de nuestro análisis consiste en organizar los diferentes elementos estructurales, tanto literarios como musicales, que se encuentran presentes en la *Isola I°*, tomando como criterio general la ubicación de parejas de elementos que resultan similares por pertenecer a una misma categoría estructural dentro de la obra, y que se distinguen por la calidad de sus rasgos específicos. Una vez ubicados estos “pares dialógicos”, establecemos una organización jerárquica de acuerdo con la manera en que los diferentes elementos se encuentran supeditados unos a otros. Para explicar a detalle este criterio, nos apoyaremos en el siguiente diagrama:

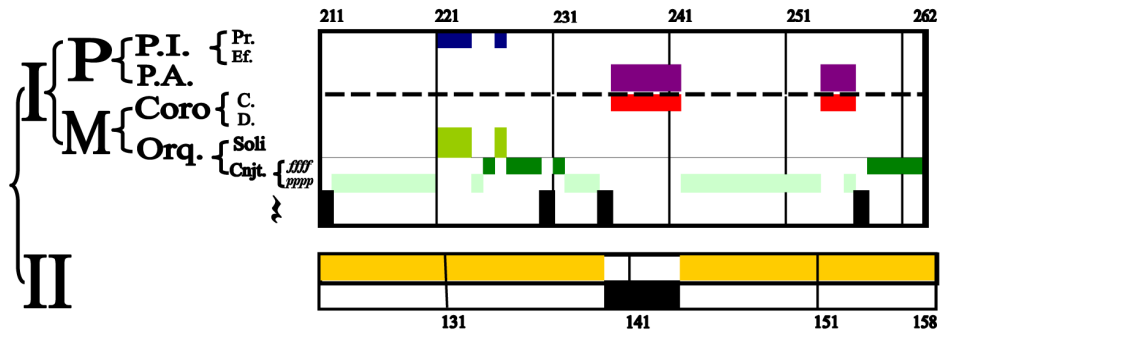
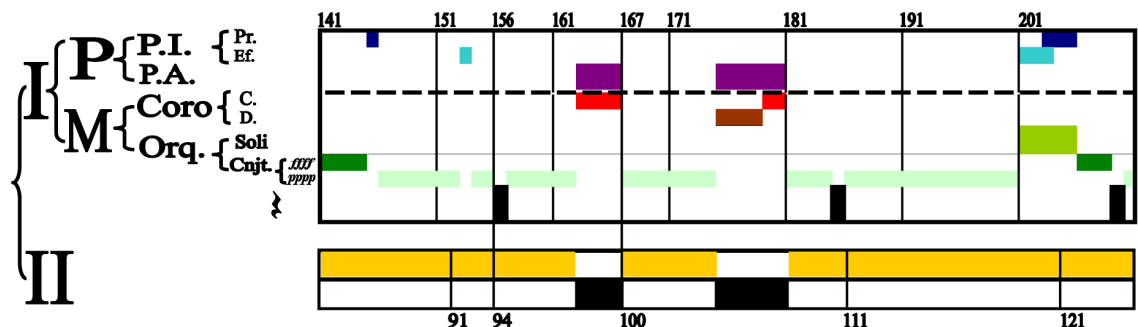
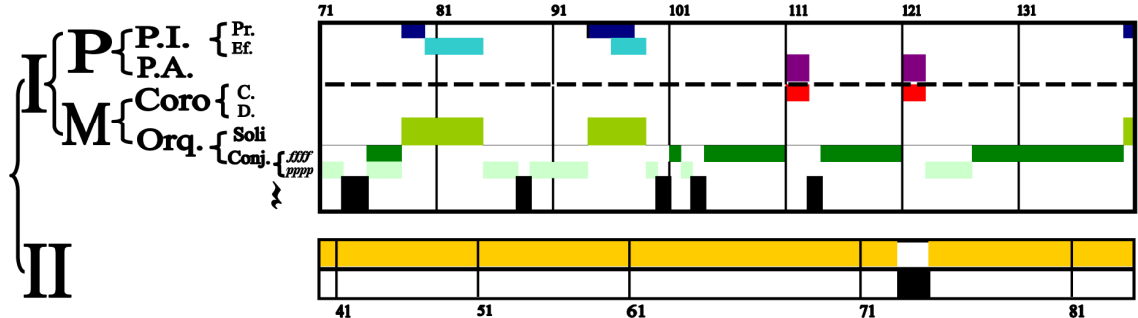
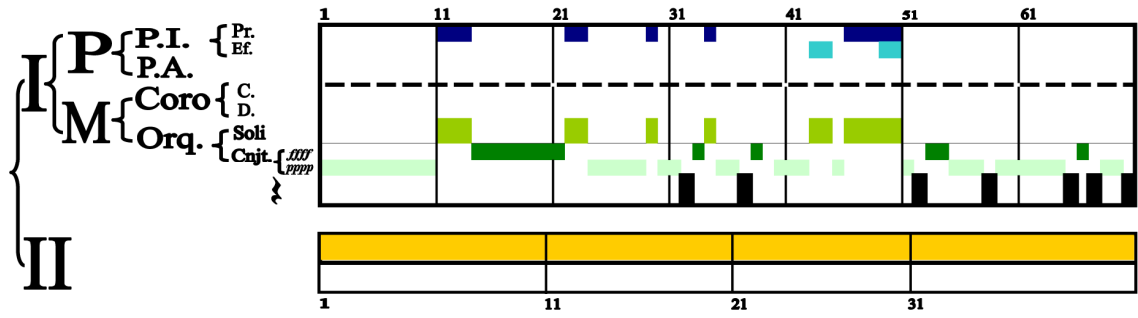


En esta imagen proponemos un modelo estructural de la *Isola 1°*, a partir del criterio dialógico antes explicado. Es importante notar que este modelo concibe una organización sincrónica de los distintos elementos estructurales, sin tomar aún en cuenta cómo se distribuyen éstos en el marco diacrónico. Dicho lo anterior, nuestra bifurcación inicial responde a las diferencias de temporalidad (diferencia de *tempi*) que dividen tanto a la música como a las palabras en dos marcos temporales distintos: el primero de ellos, incluye a los cuatro grupos orquestales, al coro, y, en el rubro literario, a las distintas clases de palabras que aparecen, mientras que el segundo abarca únicamente un trío de cuerdas solistas, y los momentos de silencio en los que éste deja de sonar. Dentro de la categoría del *Tempo I*, tenemos un siguiente nivel estructural que se refiere a la naturaleza general de sus expresiones, diferenciando las expresiones literarias –palabras– de las musicales; las literarias se bifurcan a su vez en palabras audibles (que son emitidas por los cantantes) y palabras inaudibles (que están escritas en la partitura, pero que no deben ser emitidas en modo alguno), mientras que las musicales se dividen en sonido y silencio. Un tercer nivel estructural distingue, para las expresiones literarias

inaudibles, las intervenciones en el libreto de los personajes Efesto y Prometeo,¹¹⁰ y en el rubro musical separa la música vocal, cantada por el coro, de la instrumental o ejecutada por los grupos orquestales. Para cada una de las dos categorías musicales existe aún un nivel de clasificación adicional, que distingue para la música vocal las secciones disonantes de las consonantes (a partir de un criterio armónico), y, para la música instrumental, los pasajes solistas (un instrumento solista por cada grupo orquestal) de aquéllos que corresponden al conjunto orquestal (casi siempre conjuntos grandes que incluyen músicos de los cuatro grupos orquestales). Finalmente, este último rubro de los conjuntos orquestales presenta, desde la perspectiva de su intensidad sonora, dos posibles variables: secciones de mínima intensidad (*pppp*) y secciones *ffff*. En cada uno de los niveles que hemos señalado, podemos constatar que existen **siempre dos** categorías que responden **a un mismo código o criterio** de clasificación (criterio temporal, armónico, de intensidad sonora, etc.), y que al mismo tiempo **varían** en sus cualidades específicas. Con esto, tenemos que las dos primeras condiciones dialógicas que señalamos se ven claramente reflejadas en este modelo analítico de la *Isola 1°*.

Ya que hemos revisado cómo es que los diferentes elementos literarios y musicales de la *Isola 1°* se agrupan por pares dialógicos, y cómo se establece una jerarquía por medio de la cual éstos se encuentran supeditados unos a otros, a pesar de responder a códigos diferentes, sigue revisar el nivel diacrónico de este planteamiento estructural, es decir, la manera en la que los elementos señalados en el diagrama anterior se organizan en el marco temporal de la *Isola 1°*. A partir de ello, podremos darnos cuenta del modo en que los subtextos musical y literario se comunican a lo largo de esta sección de *Prometeo*, e inferir ciertos principios estructurales de los cuales se extiende un código que “concilia” las diferencias semióticas entre música y palabra. Veamos la imagen a continuación:

¹¹⁰ Recordará el lector que el libreto de la *Isola 1°* se conforma de un diálogo entre los personajes Efesto y Prometeo, con algunas intervenciones del personaje Mitología.



- | | | | | | |
|-----------|------------------|-------------|---------------------|--------------|-----------------------|
| I | Tempo I | P.I. | Palabras inaudibles | C. | Secciones consonantes |
| II | Tempo II | P.A. | Palabras audibles | D. | Secciones disonantes |
| P | Palabras | Coro | Coro | Soli | Solistas |
| M | Música | Orq. | Grupos orquestales | Cnjt. | Conjunto orquestal |
| z | Silencio general | | | fff | Secciones fff |
| | | | | pppp | Secciones pppp |

Para poder interpretar este esquema, hay que tener en cuenta que el organigrama que aparece en el margen izquierdo corresponde con la estructura dialógica de nuestro primer diagrama, de manera que los distintos pares dialógicos que explicamos previamente, con sus respectivos niveles de organización jerárquica, resultan evidentes a pesar de que en este último esquema se mezclan elementos estructurales de jerarquías diversas; asimismo, hay que observar que en el margen superior de cada recuadro se enumeran los compases propios del *Tempo I*, mientras que en el inferior se enumeran los del *Tempo II*; la línea horizontal, punteada y gruesa, separa los elementos verbales –palabras- de aquéllos de naturaleza musical, mientras que la línea horizontal, punteada y delgada, marca la distinción entre los elementos musicales que están vinculados de manera directa a las palabras, con respecto a aquéllos que no lo están; finalmente, cabe señalar que las barras de colores indican en qué compases se presenta un determinado elemento estructural, y que los colores de estas barras corresponden con los de las distintas categorías mostradas en el diagrama anterior.

La siguiente lista señala algunas consideraciones que podemos extender de esta gráfica:

- El diálogo inaudible entre Prometeo y Efesto coincide casi siempre con la intervención de los instrumentos orquestales solistas. Existen dos excepciones a esta coincidencia, dadas en los compases 145 y 153,¹¹¹ en las que el diálogo entre Efesto y Prometeo ocurre mientras todos los subgrupos del Grupo I se encuentran en silencio.
- Las palabras audibles son cantadas siempre por el coro, el cual presenta casi siempre una armonía consonante, con excepción de los compases 175-177, que presentan armonía disonante.
- La categoría de los grupos orquestales de alta intensidad (*ffff*) está relacionada con el diálogo inaudible, y más específicamente con la intervención de Prometeo. Esto se vuelve evidente por el hecho de que esta categoría casi siempre aparece a una distancia menor de 5 compases de cada intervención del personaje, con excepción de las apariciones en los compases 66, 104, 114 y 258 (la entrada en el compás 231 no está contabilizada, puesto que la consideramos una extensión de la entrada del compás 227). Esto, de acuerdo con las categorías analíticas que establecimos antes,

¹¹¹ Todas las indicaciones de número de compás que aparezcan en lo sucesivo, si no especifican lo contrario, se refieren a la numeración del Grupo I.

corresponde con una **traducción por vínculos estructurales**, ya que la aparición en el libreto del personaje Prometeo, que es un elemento estructural importante del subtexto literario, implica un determinado efecto musical.

- Los silencios del Grupo II coinciden siempre con las intervenciones del coro, y por lo tanto con las palabras audibles.
- El único momento de silencio total ocurre en el compás 235 del *Tempo I*, que corresponde con el compás 139 del *Tempo II*.
- **Existe una tendencia considerable a la presentación por turnos de los distintos elementos estructurales**, como podemos constatar por el hecho de que nunca ocurren de manera simultánea palabras audibles con palabras inaudibles, –lo cual implica que nunca se mezclan la textura instrumental solista con la textura coral, y ninguna de éstas con los conjuntos orquestales. Por otra parte, con excepción del compás 75, no se mezclan los pasajes orquestales *ffff* con aquéllos *pppp*, y salvo en el compás 256, nunca ocurren al mismo tiempo pasajes musicales asociados a la palabra y pasajes de “música pura”, que carecen de dicha asociación.

Como vemos, esta lista muestra una serie de normas de comportamiento que regulan la manera en la que los contenidos de la música y el libreto de *Prometeo* se organizan y relacionan en la *Isola 1º*. En resumen, tenemos una serie de **vínculos estructurales** entre ambos subtextos, así como una tendencia marcada a la **alternancia entre elementos que resultan contrastantes entre sí** (*pppp* contra *ffff*; palabras audibles contra palabras inaudibles, etc.). Como recordará el lector, esta alternancia constituye la tercera de las “condiciones dialógicas” que se expusieron al comienzo de este inciso, lo cual confirma la pertinencia de considerar el mecanismo dialógico como principio estructural de esta *Isola*. Si bien a partir de lo anterior podemos vislumbrar ya las bases de un código regulador de la interacción intertextual de *Prometeo*, falta aún detenernos a revisar con detalle los distintos mecanismos de traducción *música-palabra* de esta sección de *Prometeo*. Con este objetivo, en el siguiente inciso estudiaremos los dos tipos de binomio *música-palabra* que hemos inferido del esquema precedente: las palabras inaudibles que se vinculan a los pasajes solistas de los grupos orquestales, y las palabras audibles que son cantadas por el coro.

IV.3. Mecanismos de traducción *música-palabra* en la *Isola 1º*

Hasta ahora hemos revisado aspectos relacionados con la organización y ubicación de los distintos elementos estructurales de la *Isola 1º*, y hemos hecho algunas consideraciones generales sobre las normas de interacción entre los mismos. Revisaremos ahora, como dijimos, los procesos de traducción *música-palabra* que se dan en esta sección de la *Tragedia*.

Comenzaremos por revisar el caso de las palabras inaudibles que deben ser leídas e interiorizadas por los músicos, pero que no deben ser pronunciadas de ninguna manera. Como sabemos, en la *Isola 1º* estas palabras aparecen durante los pasajes solistas de los cuatro grupos orquestales, lo que quiere decir que son los solistas de cada uno de estos grupos los que deben leerlas y proyectarlas en su ejecución (es importante no confundir a los solistas orquestales con los grupos solistas que tienen su propia ubicación en el diseño espacial de *Prometeo*). Aunque los aspectos performativos que se ven implicados en esta interiorización y proyección de las palabras inaudibles exceden el objetivo de esta tesis, sí nos interesa saber cómo se refleja el sentido de éstas en la música, es decir, cómo se traduce musicalmente aquello que verbalmente resulta imperceptible. Para esto, observemos primeramente la siguiente imagen, en la que se muestran todas las apariciones del binomio *música-palabra* que, en la *Isola 1º*, responden al caso que hemos referido.


P

sappi: pur vedendo non vedevano,
pur udendo non udevano.

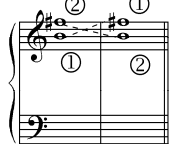
Gli uomini effimeri

Larve di sogno
sotto terra abitavone
come formiche


Finché io mostrai
loro aurora e tramonto




cc. 11-13



cc. 22-23



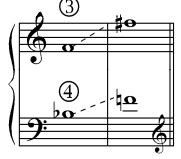
c. 29



c. 34

E

cc. 43-44



Te, figlio di Teti inchiodero

- ① 1 Vln.
- ② 1 Vln.
- ③ 1 Tr.
- ④ 1 Cr.

<p>P</p>	<p>Io piegai al gioco le bestie tormentai per loro la terra inventai i cocchi del mare</p> <p>Te, con nodi indistricabili</p> <p>cc. 46-50</p>	<p>Io e il numero trovai</p> <p>Te, a questa voccia immobile</p> <p>cc. 78-84</p>	<p>Io οιας τεχνας τε χει πορους εμψαμην</p> <p>Tu appassirai al baleno del sole</p> <p>cc. 94-98</p>		
<p>E</p>	<p>Io spengai, i sogni</p> <p>c. 140</p>	<p>i voli</p> <p>c. 145</p>	<p>Io spiegi i sogni i voli le voci</p> <p>Sappi difficile a placare e il cuore de Zeus dispersati di casi</p> <p>Te roderà la pena omnipresente</p> <p>c. 153</p>	<p>I presagi gli incontri costumi</p> <p>cc. 221-223</p>	<p>l'amore</p> <p>c. 226</p>

De acuerdo con lo expuesto en apartados previos, el libreto de la *Isola 1^o* se conforma por un diálogo entre Efebo y Prometeo, así como por algunas intervenciones de la Mitología. Como vemos en esta imagen, en el rubro de las palabras inaudibles se presenta el diálogo entre los dos primeros personajes, quienes discuten acerca de la condición humana y la intención que tuvo Prometeo al otorgar a los hombres el fuego. Además de distinguir las locuciones de Prometeo (P) y las de Efebo (E), mostrando en cada caso la música que es ejecutada por los solistas que interiorizan las palabras inaudibles, esta gráfica precisa los compases en los que cada locución ocurre, así como los instrumentos y los grupos orquestales específicos que intervienen en cada ocasión. Si tomamos en cuenta los rasgos musicales de estos pasajes, así como la relación que tienen éstos con el sentido de las palabras inaudibles, podemos encontrar una serie de mecanismos intertextuales por medio de los cuales la música refleja el sentido “oculto” del libreto:

- Si observamos la primera intervención de Prometeo, vemos que dice *pur vedendo non vedevano, pur udendo non udivano* (veían sin ver, oían sin oír). Esto nos lleva a señalar una **traducción por reflejo semántico** entre la idea de “oír sin oír”, y el hecho de que las palabras de estos pasajes sean, todas, inaudibles.
- El plano rítmico es homogéneo e invariable: siempre está conformado por notas de un entero (redondas). El plano tímbrico, por su parte, presenta distintas posibilidades de combinación entre los únicos cuatro instrumentos solistas (Vln., Vln., Tr, Cr) que aparecen siempre microfoneados (lo que implica su procesamiento con medios electrónicos). Considerando que estas características se repiten en casi todas las ocasiones (con excepción únicamente de los compases 145 y 153, que presentan silencio total en todos los instrumentos y voces del *Tempo I*), podemos afirmar que existe una **traducción por vínculos estructurales**, que traduce los elementos estructurales del libreto a ciertos elementos recurrentes en la música.
- En todos los pasajes, el plano armónico está conformado por dos intervalos de **5ª Justa** que se encuentran a un semitono de distancia (**Sí-Fa#**, Síb-Fa). Estas quintas, sin embargo, con frecuencia aparecen superpuestas, generando intervalos disonantes de 2ª menor (Sí-Síb; FA#-FA), de 5ª disminuida (Sí-FA), de 5ª aumentada (Síb-FA#), de 8ª disminuida (FA#-FA) y de 8ª aumentada (Síb-Sí). Aunque estos intervalos se encuentran algunas veces alterados microtonalmente, estas alteraciones funcionan generalmente como una transición entre dos sonidos temperados.
- En relación con lo anterior, existe una tendencia a **asociar a Prometeo con la 5ª Justa Sí-Fa#**, y a Efesto con la 5ª Síb-Fa. Los momentos de superposición de ambos intervalos corresponden casi siempre a momentos de superposición de las intervenciones de Efesto y de Prometeo. Es significativo, sin embargo, que después de la última intervención de Efesto en los cc. 201-205, las siguientes dos intervenciones de Prometeo mantienen en la música la superposición interválica, como si en el plano musical siguiera presente un personaje que en el plano literario ha dejado de intervenir. Cabe decir que ambos vínculos entre personaje e intervalo (el de Efesto y el de Prometeo), constituyen también **traducciones por vínculos estructurales**, dado que a un determinado elemento estructural en el libreto, corresponde un determinado elemento musical.

En las viñetas anteriores, pudimos ver que los distintos mecanismos de traducción por **vínculos estructurales** y por **reflejo semántico** que se dan en los pasajes de palabras inaudibles en la *Isola 1º*, confirman la existencia de elementos musicales que reflejan rasgos del libreto que por sí mismos resultan imperceptibles para el escucha de *Prometeo*, de manera que la traducción intertextual es el único medio a través del cual los espectadores pueden comprender una parte del sentido de estas palabras.

Pasamos ahora a hablar de nuestro segundo caso, el de las palabras audibles que son cantadas por el coro. En esta ocasión, las palabras del libreto consisten en una serie de locuciones de la Mitología que se dirige a Prometeo para cuestionar su intención de liberar, a través del fuego, a los hombres de los dioses. Según observamos en los esquemas anteriores, estas locuciones son casi siempre cantadas *a capella*, de modo que la música de estos pasajes tiende a conformarse de manera exclusiva por el canto coral (tenemos, en el primero y el último de éstos, dos excepciones a dicha consideración). Con el propósito de observar las relaciones intertextuales que ocurren en las palabras audibles, revisemos en la siguiente imagen cómo se constituyen la música y las palabras de cada uno de los pasajes mencionados:

cc. 85-86 (Prometeo)

cc. 122-123 (questa spearanza liberarsi dal dio)

cc. 163-166 (sei como un nuovo signore)

cc. 175-180 (Ascolta - φουβε ρον τε τα χω ζε ζ)

The image displays four musical score excerpts. Each excerpt consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the notes. The first excerpt (cc. 85-86) shows the words 'PRO' and 'TEO' in the piano part and 'ME' in the vocal part. The second excerpt (cc. 122-123) shows the words 'NZA LI DAL DIO' in the vocal part and 'SPE RAN NZA BE RSI DIO' and 'QUES TA NZA FA RA' in the piano part. The third excerpt (cc. 163-166) shows the words 'UN NUO SIG NO RE' and 'CO ME VO SI RE' in the vocal part and 'SEI I SI' in the piano part. The fourth excerpt (cc. 175-180) shows the words 'φουβε ρον τε τα χω ζε ζ' in the vocal part and 'ASCO O LTA A' and 'SCO LTA' in the piano part. The piano parts often contain words that are not directly related to the vocal line, suggesting a structural or semantic link between the two parts.

cc. 236-241 (credi onnipotente il tuo fuoco?)

cc. 254-256 (chiami verità stretta radura?)

En los seis pasajes mostrados, podemos constatar la manera en la que el coro emite las palabras que podemos escuchar en la *Isola 1^o*, con una excepción notable: en los compases 175-180, además de aparecer la palabra audible *Ascolta*, tenemos las palabras inaudibles *phthoneron te tarachôdes* (celoso y problemático) que, como veremos, tienen una implicación importante en el sentido general de esta sección de la *Prometeo*. Dicho lo anterior, enlistaremos las principales asociaciones *música-palabra* que encontramos en la *Isola*:

- Al igual que en el caso de las palabras inaudibles, vemos aquí que el intervalo más recurrente es la **5^a justa**, y nuevamente las alturas específicas **Sí-Fa#** reciben un énfasis especial, siendo éstas las que suenan cuando es pronunciado, en el compás 85, el nombre de Prometeo, así como las que finalizan los pasajes de los compases 122-123 y 254-256.
- En relación con lo anterior, vemos que a lo largo de los seis pasajes existe una constante tensión entre los intervalos consonantes de 5^a y 4^a justas, y el intervalo disonante de tritono. Es así que en los pasajes que comienzan en los compases 85, 175 y 254, aparecen los tritonos SÍ-FA y DO-FA# lo cual nos remite a algunas de las consideraciones que hemos expuesto previamente: en el caso de los compases 85-86, vemos cómo **los tritonos reflejan el carácter conflictivo (=ambiguo, fronterizo) de Prometeo**; en los compases 175-176, el tritono funciona como una **traducción por reflejo semántico** de las palabras inaudibles que pudieran referir el carácter celoso y problemático del mismo personaje; finalmente, en el compás 255 tenemos dos saltos de **tritono** que aparecen en el momento en que las palabras cuestionan la verdad “estrecha” o frágil de Prometeo.
- Podemos observar, asimismo, un **reflejo semántico** adicional que relaciona los intervalos melódicos de 4^a y 5^a ascendentes con la esperanza, la libertad, y los atributos divinos de Prometeo (cc.122-123, 163-166, 236-237), y los giros melódicos descendentes de iguales intervalos con la duda y el conflicto (cc.175-180, 239-241).

- En relación con el **principio de proporción indirecta** entre la claridad de las palabras y la complejidad musical, vemos que, en casi todos los casos, la complejidad tímbrica y contrapuntística de la música, consecuencia de la superposición de sílabas diferentes, provoca que las palabras sean la mayor parte de las veces incomprensibles. De manera significativa, la única palabra que resulta claramente discernible es precisamente *Ascolta*.

Si hacemos un repaso de las diferentes observaciones realizadas en las dos categorías músico-literarias de la *Isola I*^o, podemos resumir los diferentes aspectos intertextuales de esta sección en dos rubros generales: por un lado, la confrontación entre intervalos consonantes y disonantes que reflejan la noción de **contradicción y conflicto** (ya sea el conflicto entre Efesto y Prometeo, entre Prometeo y Zeus, o el conflicto interno del mismo titán consigo mismo), y por el otro, el permanente vínculo estructural entre la música y el libreto, mismo que redundante en una **disposición fragmentaria** de los distintos pasajes a lo largo de la *Isola* (es decir que éstos se presentan no de manera continua, sino más bien como elementos fragmentarios que se intercalan con los pasajes puramente instrumentales o silenciosos de esta sección), y en el consecuente **contraste** entre los elementos diversos que se alternan en la estructura de la sección (pensemos, por ejemplo, en la alternancia de pasajes *pppp* con pasajes *ffff*, de palabras audibles con palabras inaudibles, o de secciones orquestales con secciones solistas). Asimismo, hemos visto en este análisis que las relaciones intertextuales no ocurren únicamente entre elementos pertenecientes a un mismo nivel jerárquico o a una misma categoría dialógica, sino que la estructura interna de la obra, desde la perspectiva que hemos establecido, se organiza de manera tal que los distintos elementos literarios y musicales se asocian y traducen entre sí traspasando las barreras jerárquicas de la estructura sugerida, lo cual nos remite al planteamiento lotmaniano de que “en la realidad de la semiosfera [y por extensión, del texto artístico], por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y los [sub]textos”.¹¹² Este último aspecto es fundamental para la generación del sentido integral que, más allá de los rasgos de heterogeneidad e inestabilidad interna, permite la unificación y significación que hacen de *Prometeo* una obra artística.

¹¹² Ver nota 52.

IV.4. De la intertextualidad al sentido de *Prometeo*

En las primeras páginas de este apartado, lanzamos la interrogante de cómo llega al espectador de *Prometeo* el contenido ideológico, que consideramos un elemento sustancial del sentido de esta obra, cuando los elementos visuales y semánticos de la misma se ven “ocultados” por las características de los subtextos arquitectónico, literario y musical que hemos estudiado. Después de recorrer los diferentes tipos de traducción semiótica entre los elementos de dichos subtextos, y revisar cómo se organizan los elementos musicales y literarios en la estructura de la *Isola I°*, hemos comprobado que de las diversas asociaciones intertextuales de *Prometeo* surge un sentido unificador que corresponde, no de manera casual, con la ideología y el discurso fronterizo de Nono que se explicó en el apartado III de esta tesis.

Para entender mejor el argumento previo, conviene subrayar nuevamente el papel que los rasgos de **conflicto**, **contradicción**, **fragmentación**, y **contraste** tienen como elementos estructurales y significativos de *Prometeo*, ya que éstos constituyen un reflejo claro de los discursos ideológicos de Nono, Piano y Cacciari en torno a la figura y problemática del dios del fuego y la cultura. Por otra parte, hay que reiterar la implicación conceptual que la estrategia compositiva del “ocultamiento” de los elementos visuales, semánticos y musicales de las convenciones operísticas tiene, al denotar las características de inestabilidad, ambigüedad y falta de claridad que Nono relaciona con el mismo Prometeo, y que tienen por consecuencia el nacimiento de la cultura como ese “gran sentido nuevo”: ese “desocultar” que permite a los hombres liberarse de los dioses. Para reforzar estas afirmaciones, leamos los siguientes comentarios:

Renzo Piano: “En efecto, éste es uno de los temas del trabajo de Nono: la relación entre orden y desorden, entre regla y transgresión, entre integridad y fragmentación”.¹¹³

Massimo Cacciari: “*Prometeo* es un *drama de la escucha*. Aquello que se encuentra y entra en conflicto, aquello que “sucede”, aquello que “deviene” es *sonido* solamente. Cada “movimiento” es retraído a la *invisibilidad* del sonido. Se ha observado ya que el término mismo de *drama* obliga a esta “conversión” de la estructura tradicional del “drama musical”.¹¹⁴

¹¹³ Piano *apud* Nono 1984, 62.

¹¹⁴ Cacciari *apud* Nono 1984, 20.

Luigi Nono: Pienso sin embargo que ahora conviene hablar de diversidad y de conflicto, de alteridad, de diferencia como principio capaz de provocar drama y tragedia.¹¹⁵

Luigi Nono: “Prometeo, sobre el cual trabajo actualmente, no es para Cacciari ni para mí sólo el hombre que aporta el fuego y la libertad. Prometeo *representa* sobre todo un gran problema: la angustia hacia lo que es diferente. Pero hay que continuar buscando, errando, yendo por delante; vamos como sobre el agua, sin camino. Con la divisa del <<posiblemente>>.”¹¹⁶

De este modo, las nociones de fragmentación, diversidad y conflicto, que se encuentran presentes en la poética de los distintos artistas que colaboraron en la *Tragedia*, llegan al escucha **no a través de imágenes ni palabras comprensibles**, sino a través de su propia y única experiencia auditiva, es decir, de su contacto personal con el sonido y la “significación abierta” que el *Arca* y el libreto dejan en él. Para Nono, Piano y Cacciari, es en esta apertura que el sentido de *Prometeo* resuena en el escucha no como la imposición de una **única palabra**, sino como un **dispositivo** capaz de generar posibilidades diversas de sentido que, no obstante, se unifican en ciertos principios que caracterizan al personaje mitológico causante del conflicto, la tragedia, y la constante generación de sentidos que se ven implicados en la cultura. Para los fines de esta tesis, lo esencial es el hecho de que **este nuevo sentido, esta apertura o dislocación nace del encuentro dialógico entre los elementos intertextuales de *Prometeo* que se traducen entre sí.**

Para Iuri Lotman, una propiedad fundamental de los sistemas semióticos es el **isomorfismo** que se presenta en los distintos niveles estructurales de la semiosfera. Siguiendo dicho principio, el carácter fronterizo de *Prometeo*, que implica la inestabilidad y fragmentación de los subtextos que lo integran, se encuentra presente en la estructura interna de cada uno de estos subtextos, es decir que cada uno de ellos constituye por sí mismo un texto fronterizo, con elementos inestables y fragmentarios que resultan del encuentro entre nociones artísticas contradictorias (como la noción de un recinto arquitectónico invisible, o la noción de un libreto incomprensible). Por otro lado, el texto artístico de *Prometeo* reproduce la naturaleza fronteriza del discurso poético e ideológico de Luigi Nono en la década de 1980, que a su vez refleja un encuentro cultural que en esa misma década se vivió en distintas áreas disciplinarias alrededor de todo occidente, entre las corrientes de pensamiento apegadas a los ideales

¹¹⁵ Nono 2007, 251.

¹¹⁶ Nono *apud* Stenzl 1987, s/p.

modernistas, y aquéllas posturas que, desde una perspectiva posmoderna, señalaban el fracaso inevitable de dichos ideales. Más aún, la naturaleza intertextual y fronteriza de *Prometeo* reproduce la naturaleza ambigua, conflictiva y heterogénea del dios que *representa* los atributos fronterizos e intertextuales de la cultura en su totalidad.

Así como la voz de Prometeo son las voces, el sentido de *Prometeo* son los sentidos: la **constante generación de nuevas formas de escucha** a partir del diálogo fronterizo entre los diferentes subtextos fragmentarios, conflictivos y contrastantes que de manera aislada resultan incomprensibles: entre los elementos que **adquieren significación únicamente a través de sus vínculos intertextuales.**

F. La Palabra Faltante.

Después de haber sido liberados de los egipcios, cruzaron el mar y se internaron en el desierto. Por no saber callar, por haber dicho demasiado y cuestionado la Ley Impronunciable de Jehová, los hijos de Israel fueron asesinados.

En 1951, después de las catástrofes mundiales y los asesinatos masivos que dividen la historia tecnológica, artística, política y social del siglo XX, Schoenberg murió sin concluir su ópera *Moses und Aron*. El último pasaje terminado de la obra es el final de su segundo acto, en el que Moisés, ante la imposibilidad de nombrar las leyes de Dios para transmitirlos a los hombres, cae rendido en el desierto y pronuncia la famosa frase *O Wort, du Wort, das mir fehlt!* (¡Oh Palabra, tú, **Palabra, que me faltas!**).

En 1985, cuatro años antes de la caída del Muro de Berlín, se estrenó en Milán la versión definitiva de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, drama musical de Luigi Nono en el que colaboraron artistas y pensadores como Massimo Cacciari y Renzo Piano. Para sorpresa de los espectadores acostumbrados al género operístico, durante las más de dos horas que duró el estreno de *Prometeo* no apareció en escena un solo personaje ni fue cantada una sola aria; de hecho, el recinto arquitectónico careció de un escenario visualmente localizable en el cual se llevaran a cabo las acciones escénicas, y no existió a lo largo de la obra un discurso narrativo que pudiera ser comprendido por el público. Entre los fragmentos del libreto que resultaron medianamente comprensibles para la audiencia, resaltó al final de la *Tragedia* una referencia casi textual a las últimas palabras, jamás llevadas a la música, del libreto de *Moses und Aron: è nel deserto invincibile*.

Con la enunciación de sus últimas palabras, *Prometeo* cierra un capítulo operístico del siglo XX que había sido abierto, cincuenta años antes, por la ópera de Schoenberg. En ese sentido, *Prometeo* se posiciona no sólo en la frontera entre ser y no una ópera, sino también en la frontera entre una tradición musical heredada por Schoenberg, y lo que Nono concibe como ruptura de dicha tradición. Para Nono, la solución al dilema de Moisés consiste en el **pronunciamiento de *La Palabra Faltante* únicamente en tanto deja de ser palabra**, y pasa a convertirse en *sonido*: en tanto la palabra se exilia de su sentido de origen, para ser dislocada en una infinita diversidad de sentidos. De esta manera, los “falsos parricidios” de Prometeo hacia Zeus y de los hombres hacia Dios, que se reflejan en

la “falsa omisión”¹¹⁷ del Nombre de Dios al final de *Prometeo*, corresponden con el “falso parricidio” de Nono hacia Schoenberg, es decir, con el falso abandono de una tradición musical que se caracteriza, paradójicamente, por el abandono constante de las premisas musicales que distinguen cada época; una tradición cambiante y progresista que se ubica en la frontera entre el “ir hacia adelante” y el “salirse del camino”.

[“(…) hay que continuar buscando, errando, yendo por delante; vamos como sobre el agua, sin camino (…)”.¹¹⁸]

J.W. Goethe escribió, entre 1772 y 1774, su poema *Prometheus*, uno más de los textos que son citados en *Prometeo*, en el que podemos leer los siguientes versos:

¿Hombre quizás no me formaron
el tiempo omnipotente
y el eterno destino
-mi señor y el tuyo?-

¿Creíste tal vez
que odiar debía la vida
y huir al desierto
porque no todos los sueños maduraron?

Aquí me afianzo
y formo hombres
según mi idea.
A ese linaje semejante a mí
para que sufra y llore,
goce y se alegre (...) ¹¹⁹

De acuerdo con este poema, el tiempo y el destino -*Anake*- convirtieron a Prometeo en hombre, haciéndolo vulnerable al sufrimiento y al goce de los mortales. Hombre inmortal que como el Ángel Necesario ha perdido su lugar y vive, condenado, en el exilio. Para

¹¹⁷ Cuando hablo de un “falso parricidio” de Prometeo contra Zeus, estoy considerando que Prometeo, a pesar de blasfemar en contra de la figura del “Dios Padre”, es quien libera a Zeus de la muerte, al revelarle el secreto que constituye su salvación; cuando hablo de “falsa omisión” de Dios en el libreto de *Prometeo*, hago alusión al pronunciamiento de “lo divino” que el final de *Prometeo*, con su 5ª Justa Sí-FA#, implica en acuerdo con los argumentos que sustenté en mi análisis intertextual de esta obra.

¹¹⁸ Nono *apud* Stenzl 1987, s/p.

¹¹⁹ Goethe, *Prometeo*, s/p.

Goethe no hay solución: la tragedia de Prometeo es un conflicto sin salida. Según las palabras que el poeta pronunciara en 1824, "todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma".¹²⁰

Si la *Tragedia dell'ascolto* es la tragedia del conflicto, del contraste y la fragmentación, ¿qué sentido tiene su final resolutivo, que hace prevalecer la 5ª justa por encima del tritono? ¿Cómo interpretar ese mensaje último de *Prometeo*, cuando toda la obra parece señalar un conflicto sin salida? ¿Qué significa ese *invencibile* que sirve de final a las óperas de Nono y de Schoenberg?

¿Qué nos dice la música al respecto?

En su conocido artículo *La pregunta por la técnica*, Martin Heidegger cita la siguiente frase de Hölderlin:

“donde hay peligro, crece también lo que salva”.¹²¹

Para Heidegger, eso que salva y crece en el peligro se puede definir a partir del complemento de las dos acepciones que los antiguos griegos daban al término *techné*: la técnica y el arte. Según este filósofo, la técnica es, desde su esencia, un dispositivo capaz de **desocultar** aquello que se esconde en la naturaleza, pero que implica el gran peligro de que hombre se olvide de su propia humanidad, para pasar a convertirse en uno más de los engranes del dispositivo; el arte, por su lado, es desde su esencia un acto poético capaz de “abrigar lo que salva en su crecimiento”, de llevar al hombre hacia una meditación que le permita desocultar lo verdadero, y considerar que “todo lo que salva tiene que ser de una esencia superior a lo amenazado, y al mismo tiempo estar emparentado con él”.¹²²

La idea de Heidegger de concebir el arte como medio de salvación en medio del peligro, y considerar a la *techné* como doble realidad técnica y artística que genera el peligro y nos salva de él, parece resonar en la idea de Lotman de que el arte viene a incorporar, en las últimas décadas del siglo XX, los rasgos de impredecibilidad que amplían el dominio de la ciencia y le permiten a ésta observar nuevos aspectos de la realidad. Para Lotman, el arte

¹²⁰ Goethe citado en Lesky 1970, 24.

¹²¹ Hölderlin *apud* Heidegger, *La pregunta por la técnica*, s/p.

¹²² Heidegger, *La pregunta por la técnica*, s/p.

“es otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo. **En esencia, es la creación de otro mundo paralelo a nuestro mundo.** Nosotros podemos vivir en la ciencia, en el mundo que se crea según el modelo de la ciencia, y podemos vivir en el mundo que se crea según el modelo del arte. Pero, de hecho, **vivimos en un mundo que se crea sobre la unidad conflictiva de estos dos modelos**”.¹²³ Prometeo, como dios de la ciencia y el arte, encarna en una única figura la unidad conflictiva del *techné*.

Para Nono, es en la escucha donde tiene lugar el contacto y la confrontación con el otro. Es en el silencio como “ocultamiento” de las palabras y las imágenes donde ocurre ese desocultar que abriga lo que salva. No en el silencio negativo como ausencia de sonido, sino en el silencio presente sin el cual ningún sonido tendría lugar: el (no) silencio sonoro que disloca a las palabras de su sentido y al espacio de su imagen, para generar nuevas formas de abordar los conflictos humanos que representa Prometeo. **Es en la creación de nuevos sentidos donde crece la esperanza.** Sólo en el silencio puede ser la Palabra pronunciada.

En un escrito dedicado a Helmut Lachenmann, Nono parece adelantar, en 1983, el canto de salvación con que termina *Prometeo*:

ENTONCES

SON

POSIBLES

muchas más posibilidades diferentes y otras
al buscar precisamente en lo que hasta ahora era imposible
muchas más audiciones diferentes y otras
al percibir precisamente lo que hasta ahora era inaudible
muchas más luces diferentes y otras
al leer precisamente lo que hasta ahora era invisible
en lo que hasta ahora era indecible.¹²⁴

¹²³ Torop, *Peeter Torop conversa con Iuri Lotman*, 5.

¹²⁴ Nono, *Per Helmut*, 235.

CONCLUSIONES GENERALES

En esta tesis he aventurado una interpretación de *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, a partir de una concepción de intertextualidad basada en la semiótica cultural de Iuri Lotman. Más allá de debatir si esta interpretación es o no “acertada”, y dejando que el contenido de la tesis, en diálogo con el lector, emita sus propios “veredictos”, quisiera cerrar este trabajo con una serie de reflexiones que se desprenden de la experiencia humana y académica que la presente investigación ha implicado en mi persona.

Una de las preocupaciones recurrentes en mi trabajo musicológico es la relación entre la música, como lenguaje particular con sus características propias, y la palabra como lenguaje de descripción y planteamiento verbal de mis argumentos. Como señala Raymond Monelle, existe la creencia de que “el significado de la música, mientras que puede ser preciso y relevante, no puede ser discutido porque no puede ser expresado en palabras,”¹²⁵ idea que a pesar de decirse superada por algunas líneas musicológicas, que reconocen la significación musical como un complejo cultural que integra, entre sus diversos lenguajes, también a la palabra, no deja de remitirnos a ciertos aspectos de la música que resultan *impronunciables*, y que muchas veces constituyen “Los Aspectos” que motivan nuestro interés por ciertas obras y/o prácticas musicales. De manera paradójica, en nuestro afán por profundizar nuestra comprensión de ciertos rasgos de la música, es común que nos alejemos de esa suerte de “esencia” que no sólo parece no caber en la actividad musicológica, sino que llega a entrar en contradicción con esta última. Si en la introducción de esta tesis hablábamos de la conveniencia y dificultad de abordar nuestra labor desde distintas perspectivas, esto no soluciona nuestro problema inicial de que, desde cualquiera de las perspectivas que podamos abordar, estamos siempre condicionados al uso de la palabra para expresar nuestras ideas.

Tras repensar los argumentos de varios de los autores que fueron tratados en este escrito, particularmente los de Lotman y Cacciari, considero que uno de nuestros problemas fundamentales como investigadores de la música es la necesidad de

¹²⁵ Monelle, *The wordless song*. p.42.

decir “cosas verdaderas” acerca de nuestro “objeto”. Esta búsqueda de “la verdad” implica no sólo el requisito de encontrar elementos objetivos e inmutables que puedan ser señalados en una obra y/o práctica musical, sino también el de encontrar un medio comunicativo que garantice la comprensión “correcta” de nuestro mensaje por parte del lector. En ese sentido, la idea de pensar en la musicología como una ciencia nos lleva a buscar un privilegio de las *funciones comunicativas* de nuestros textos de investigación, con la finalidad de generar conocimiento confiable y rigurosamente sustentado. Ahora bien, aún cuando sostengo desde mis convicciones profesionales el compromiso que tenemos hacia un rigor que dote de transparencia y congruencia a nuestro trabajo, cuestiono la **función** meramente **comunicativa** de esta disciplina: dado que existe en nuestro campo la necesidad de manejar códigos diversos (la música, la palabra, en algunos casos la danza, los códigos sociales, etc.), y dada nuestra posición *fronteriza* entre artistas que hacemos ciencia y científicos que hacemos arte, aventuro ahora la noción de una musicología basada en una **función creativa** que, a través de las relaciones **intertextuales** que forzosamente tienen lugar entre los diferentes textos y códigos que intervienen en nuestra actividad, genera mensajes abiertos destinados no a la reafirmación, comprobación o descubrimiento de conocimiento musical, sino básicamente a la **generación de nuevos sentidos**, de nuevas formas de concebir la realidad **a partir del intercambio dialógico** del hombre con la música. Desde esta perspectiva, no existe ya *un significado* qué buscar en un “objeto”, sino un proceso de confrontación de nuestra persona, con todas sus contradicciones y características, con un texto que acciona y reacciona, a la vez que “lucha” con sus propias contradicciones internas: en esa confrontación plural y conflictiva, nace el sentido de una nueva obra, **la creación de un nuevo texto**, independiente y co-dependiente de los textos que lo conforman, que asumimos como producto de nuestro quehacer musicológico.

Si hacemos un recuento de los distintos apartados e incisos de esta tesis, así como del diálogo entablado entre sus dos tipos de discurso, podemos encontrar una cantidad considerable de propuestas analíticas que, aunque diversas en enfoques, épocas y objetivos, comparten un mismo problema: la relación del hombre con la cultura. Desde el concepto de intertextualidad de Kristeva, el dialogismo de Bajtín y

la semiología cultural de Lotman, hasta la poesía de Jabès y la tragedia clásica de Esquilo, todas las obras y marcos teóricos que dialogan en *las fronteras de Prometeo* enfatizan la problemática de un ser que sólo adquiere significación en la medida en que pertenece a un complejo sociocultural, cuyas relaciones son de origen conflictivas y contradictorias. El texto que se conforma de textos y el hombre que se conforma de relaciones sociales, **así como la investigación musicológica que se conforma de múltiples subtextos**, son sólo maneras diferentes de apuntar la misma tensión entre el sujeto y su entorno. El mito de Prometeo, tantas veces referido en este escrito, representa esta tensión en la figura polisémica del fuego, tensión que desemboca en las contradicciones y conflictos que definen toda actividad integrada en la cultura.

Después de concluir este trabajo, queda para mí la sensación de haber creado algo. No de haber descubierto, no de haber comprobado, sino de haber generado una nueva interpretación cuya finalidad es el sentido que por sí misma pueda generar en el lector. Esto puede resultar contradictorio con mi necesidad de recopilar una cantidad considerable de fuentes alrededor de *Prometeo*, o mi constante intención de confrontar mis ideas con la propia voz de Nono; esto se contradice, también, con la recurrente mención del *sentido* de *Prometeo*, como si presumiéramos que existe *un* sentido como tal; se contradice, ciertamente, con el planteamiento de un análisis estructural que busca cotejar en la partitura los argumentos que se señalan, y comprobar así datos específicos. Esta tesis es contradictoria, como contradictorio es el uso de la palabra para hablar de *Prometeo*, no sólo por mí como investigador sino por el mismo compositor y los demás coautores de esta obra. Sin embargo, invito al lector a reflexionar acerca de las posibilidades que esta “aproximación contradictoria” abre hacia obras y temáticas musicales que siguen, ya entrado el siglo XXI, sin ser abordadas por la musicología contemporánea, como es el estudio de obras que no “encajan” dentro de ciertos marcos analíticos, o el estudio de las relaciones intertextuales de textos artísticos que combinan la música con otros campos disciplinarios, y que no pueden siempre reducirse a ciertas categorías establecidas como la ópera o el ballet. A pesar y en

provecho de tales contradicciones, he planteado ya en este trabajo una lista de temas que abren camino a futuras investigaciones, como es el caso de la relación de *Moses und Aron* y *Prometeo*, del análisis intertextual de obras intermediáticas, del análisis musical de obras que no responden a la lógica tonal o estructural decimonónica, y de la aplicación de la semiología cultural al ejercicio musicológico, todos ellos temas dirigidos a observar cómo se genera nueva información a partir del encuentro (=frontera) entre sistemas diferentes.

En *Las fronteras de Prometeo*, me he remitido desde el principio al conflicto bíblico del hombre con la Ley. Esto hace evidente una última preocupación que quiero subrayar en estas conclusiones, que es la relación del quehacer musicológico con los problemas humanos que trascienden cualquier campo disciplinario. En un mundo y un tiempo como los que vivimos, considero esencial abrir puentes de comunicación entre los asuntos de interés específico y especializado de la musicología, con asuntos históricos y sociopolíticos propios de nuestro entorno inmediato, que nos permitan comprender cómo se inserta nuestro trabajo en nuestro ambiente cultural, y que nos lleve a dar nuevas lecturas no sólo de obras y prácticas musicales, sino en general del encuentro contradictorio del hombre con el Hombre. Esta tesis es contradictoria. Pienso, sin embargo, que ahora conviene hablar de diversidad y de conflicto, de alteridad, de diferencia como principio capaz de provocar drama y tragedia. De confrontación: a fin de cuentas es en esta, y sólo en esta confrontación, que somos invencibles.

BIBLIOGRAFÍA

ASADA, Akira *et al.* "Symposium: Luigi Nono and Prometeo". *Intercommunication*, No. 27, 1999, pp, 129-142.

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI ed. 2009.

BARTHES, Roland. "La muerte del autor". *La letra del escriba*, No. 51, Junio 2006. Trad. C. Fernández Medrano.

Disponible: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

_____. "Texto (teoría del)". *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2003.

BENJAMIN, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". *Ensayos escogidos*. Trad. H.A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 2008.

BERTAGGIA, Michele. *Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari*, raccolta da Michele Bertaggia. En: Luigi Nono, *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

BEYST, Stefan. *Luigi Nono's Prometeo: a revolutionary's swansong*. 2003.

Disponible: <http://d-sites.net/english/nono.htm>

BORIO, Gianmario. "Nono, Luigi". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie and J. Tyrell. London: Macmillan, 2001.

BRAUNSTEIN, Néstor. "Dos obras sobre Moisés: la de Freud y la de Shoenberg". *Perspectiva interdisciplinaria de Música*, No.2., México, 2008, pp. 80-85.

CACCIARI, Massimo. *El Ángel Necesario*. Trad. Zósimo González. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1989.

_____. “Verso Prometeo, Tragedia dell’ascolto”. En: Luigi Nono, *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

ESQUILO. “Prometeo encadenado”. *Las siete tragedias*. Trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 2007.

FREUD, Sigmund. “La conquista del fuego”. *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

GOETHE, W. “Prometeo”. La hojarasca- Alianza de escritores y periodistas, No.24. Trad. Eduardo Gómez.

Disponible: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO24/eduardo.htm>

HEIDEGGER, Martin. “La pregunta por la técnica”. *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pp. 9-37.

HIRSCH, Peter. “Music as a Parable of the Cave”. Texto adjunto al disco de Luigi Nono *Prometeo, Tragedia dell’ascolto*. Col legno, 2007. WWE 2SACD 20605.

JABÈS, Edmond. *El libro de las preguntas*. Trad. José Martín Arancibia et Julia Escobar. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

JAMESON, Fredric. “The end of temporality”. *Critical Inquiry*, Vol. 29, No.4, 2003.

JESCHKE, Lydia. “Revolution in Music”. Texto adjunto al disco de Luigi Nono *Prometeo, Tragedia dell’ascolto*. Col legno, 2007. WWE 2SACD 20605.

KRISTEVA, Julia. “Acerca de Iuri Lotman”. *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*. No.10, Noviembre 2007. Trad. Desiderio Navarro. Disponible: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/kristeva.html>

LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1970.

LOTMAN, Iuri, "Acerca de la semiosfera". *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. "El texto en el texto". *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. "El texto y el poliglotismo de la cultura". *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". *La semiosfera I*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trad. Ann Shukman. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MONELLE, RAYMOND, "The wordless song". *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, nj: Princeton University Press, 2000, p.42.

NIETZCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

NONO, Luigi. "Altre possibilità di ascolto". *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán: Il Saggiatore, 2007.

_____. "L'errore come necessita". *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán: Il Saggiatore, 2007.

_____. "Per Helmut". *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán: Il Saggiatore, 2007.

_____. "Presenza storica nella musica d'oggi". *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán: Il Saggiatore, 2007.

_____. "Verso Prometeo: frammenti di diari". En: Luigi Nono, *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

ORR, Mary. *Intertextuality: debates and contexts*. Cambridge: Polity Press, 2003.

PETER HALLER, Hans. "La tecnica del "Live electronic" allo studio sperimentale di Friburgo". En: Luigi Nono, *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984. Trad. Gloria Tanzini.

PIANO, Renzo. "Prometeo: uno spazio per la musica". En: Luigi Nono, *Verso Prometeo*. Milán: Ricordi, 1984.

PLATÓN. *La República*. Trad. Antonio Gómez Robledo. México: UNAM, Centro de Traductores de Lenguas Clásicas, 1971.

RIFATERRE, Michael. "The intertextual Unconscious". *Critical Inquiry*, Vol. 13, no.2, 1987.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Pilar López de Santa María.

SEWALL, Richard. "tragedy". *Encyclopædia Britannica 2009*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2009.

STENZL, Jürg. "Les chemins de Prometeo". *Luigi Nono (Livret-programme)*. Paris: Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987.

_____. "Le Nouveau Luigi Nono", *Luigi Nono (Livret-programme)*. Paris: Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, 1987.

TOROP, Peeter. "Intersemiosis y traducción semiótica". *Nueva época*, Vol.9, No. 25, México, 2002.

_____. "Peeter Torop conversa con Iuri Lotman" (entrevista). *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*. No.1, Mayo 2003. Trad. Rafael Guzmán.
Disponible: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre1/conversa.htm>

[Anónimo] "Antiguo Testamento". *La Santa Biblia*. Versión antigua de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Nono, Luigi. *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Col legno, 2007.
Cd. WWE 2SACD 20605.

Shönberg, Arnold. *Moses und Aron*. Viena: ARTHAUS MUSIK 2006.
Dvd. 101 259.

Nota: Todos los ejemplos musicales incluidos en este trabajo son transcripciones del autor, copiadas del manuscrito autógrafo de Luigi Nono. Se agradece a la *Fondazione Archivio Luigi Nono* el acceso a este y otros documentos que fueron esenciales para la realización de esta tesis.