

Edoardo Micheli ha presentado este trabajo como Tesis de Laurea Triennale in Filosofia en la Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Verona.

La elaboración del mito de Prometeo en la obra musical de Luigi Nono

EDOARDO MICHELI

Este ensayo consiste sobre todo en observar el recorrido realizado por el arte, utilizando las categorías de Hans Blumenberg para interpretar la dinámica de la creación y la elaboración del mito en el devenir histórico. Este procedimiento será fundamental para comprender la obra de Nono, obra que en su primera impresión ofrece al oyente una opacidad impenetrable, y para señalar una posible dirección para la música del futuro.

This essay consists of observing especially the tour realized by the art, using Hans Blumenberg's categories to interpret the dynamics of the creation and the elaboration of the myth in the historic development. This procedure will be fundamental to understand Nono's work, which in its first impression offers an impenetrable opaqueness to the listener, and to indicate a possible direction for the music of the future.

Palabras clave:

- Mito fundamental
- Absolutismo de la realidad
- Dodecafonía
- Utopía
- Naufragio
- Retorno

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
ô Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu!

CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*

E

ste estudio pretende valorar el lenguaje artístico de las vanguardias musicales del siglo XX, desde Arnold Schoenberg hasta Luigi Nono, para hacerle justicia por los ataques recibidos en el ámbito académico de los conservatorios y recuperarlo del olvido en el que parece encontrarse en la actualidad. Una de las obras que sufre esta situación es *Prometeo* de Luigi Nono, obra de gran complejidad y que requiere del oyente un esfuerzo notable. Analizándola a fondo se advierte que no se limita a ser un inútil juego musical meramente intelectual condenado a ser recordado como un experimento sin interés estético. Esta obra interpela al oyente continuamente y le plantea cuestiones vinculadas a la antropología, sociología y filosofía, cuestiones que sobrepasan el ámbito musical. ¿Por qué, por ejemplo, Nono elige el mito de Prometeo? ¿Qué conexiones se dan entre creación artística y mito? ¿De qué modo el arte reelabora el contenido mítico? ¿Qué diferencias existen, si es que existen, entre el lenguaje artístico y el lenguaje que utilizan las narraciones míticas? ¿Es todavía viable la tragedia en el mundo contemporáneo?

Estos interrogantes, a primera vista tan dispares, se encuentran a lo largo del trayecto que, a través del mito de Prometeo, recorre toda la historia hasta llegar a la obra de Luigi Nono. Mi intención es presentar una nueva perspectiva para contemplar la importancia del arte en la vida y en la sociedad. No intento construir una teoría completa, sino más bien dar una posible interpretación a la música del siglo XX a partir de las reflexiones de Nono y otros textos filosóficos.

Mi trabajo consistirá sobre todo en observar el recorrido realizado por el arte, utilizando las categorías de Hans Blumenberg para interpretar la dinámica de la creación y la elaboración del mito en el devenir histórico. Esto será fundamental para comprender la obra de Nono, obra que en su primera impresión ofrece al oyente una opacidad impenetrable. A pesar de ello intentaré desvelar las implicaciones filosóficas que contiene y la gran importancia que detenta en el panorama artístico. Me gustaría así contribuir a repensar el arte y, en particular, la música de manera adecuada a su esencia, sin buscar explicaciones globales ni exponer originalidades repitiendo cosas que ya se han dicho. Al final habré tratado la cuestión primordial de señalar una posible dirección para la música del futuro.

I. MITO Y ARTE

Estos nombres (apolíneo y dionisiaco) los hemos tomado prestados de los griegos, con ellos hacían perceptibles las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, ciertamente no son conceptos, sino las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*

En primer lugar es conveniente investigar qué tienen en común arte y mito, qué les une indisolublemente y en qué se diferencian respecto a otras formas de conocimiento. Con ello se aclarará qué relación existe entre la música de Nono y el mito de Prometeo, y también entre el arte y el proceso de elaboración del mito a lo largo de la historia. Se descubrirá así que no existe ninguna diferencia básica entre ambos y que ciertas épocas concentran su atención en determinados mitos que terminan constituyendo la base de sus creaciones estéticas.

I.1. LA PECULIARIDAD DEL LENGUAJE DE LOS MITOS. Según Blumenberg, el mito no es una primitiva e inadecuada respuesta a una serie de preguntas fundamentales que la humanidad se planteó en sus inicios.¹ Esta concepción típica ilustrada considera que el mito asume las mismas funciones que la razón y que, por tanto, constituye su primer balbuceante comienzo. De la misma manera, la teología racionalista considera que el mito fue superado por el dogma al concebirlo desde una dimensión exclusivamente religiosa. En otras palabras, cuando se compara el mito con otras formas de conocimiento tales como la razón o la religión, que se consideran perfectas según las leyes de la lógica y del dogmatismo, se revelan todas las carencias e imperfecciones que el mito posee con respecto a ellas. Pero nada más simple que clasificar al mito como un primer intento fallido de racionalidad o religiosidad. No subsiste, según esta tesis, una hipótesis evolutiva que defina al mito como el embrión del individuo adulto del que proviene: la metafísica occidental y las religiones modernas no deben nada a los desconcertantes sucesos de los mitos paganos. Los mitos, al no poder responder a las preguntas fundamentales de la existencia, fueron relegados al pasado de la historia de la humanidad. Por ello es importante captar las conexiones existentes entre estas tres formas de conocimiento pertenecientes al *logos*. Blumenberg, en *Trabajo sobre el mito*, lo describe de manera ejemplar ofreciéndonos una posible lectura de los sucesos mitológicos, hipótesis que asumo y de la que sólo me distanciaré un poco.

Por lo demás el mito presenta características no reductibles a otras formas de *logos* al poseer un lenguaje independiente a ellas. Sin duda, si construyésemos un tipo de metafísica racionalista tendríamos una metafísica bastante pobre y confusa. Por otra parte, si identificáramos el mito con un tipo de religión, obtendríamos una religión ingenua y poco creíble. Pero no es éste el significado de las vicisitudes de las que son protagonistas los dioses griegos. Es cierto que estos mitos tienen una dimensión religiosa, es decir, ritual, ya que lo importante es que cumplan sobre todo una función eminentemente mítica. En realidad se comete un error lingüístico: ocurre que, al utilizar dos personas los mismos vocablos, se llega a creer que ambas emplean las mismas convenciones lingüísticas; sin embargo, palabras idénticas tienen significados diversos al estar introducidas en un contexto sintáctico muy diferente.

I.2. LA LUCHA CONTRA EL ABSOLUTISMO DE LA REALIDAD. Un hecho antropológico evidente es la imposibilidad de remontarse a los orígenes del mito, por lo que nos vemos obligados a movernos en la historia de la elaboración del mismo. Pero también es verdad que podemos adelantar algunas hipótesis respecto a las funciones que el mito pudo tener al nacer. Precisamente Blumenberg ha situado como concepto límite de la condición originaria del hombre el “absolutismo de la realidad”. Tal concepto se explica desde una condición de la existencia que el ser humano no controla o que le resulta imposible controlar. Podemos resumir el “absolutismo de la realidad” con la fórmula esclarecedora: “el poder vigilante del Otro”. Antes de responder a cualquier pregunta, el hombre debió crearse para ello un mundo o, mejor aún, un horizonte de significado en el que, de inmediato, pudiera tener sentido el mismo hecho de hacerse preguntas y de darse respuestas.

Mito y arte han asumido esta función: la creación de sentido.

Lo que funda la fuerza de solicitar configuraciones míticas no es la seducción de antiguas respuestas a supuestos problemas eternos de la humanidad, sino más bien el carácter implícito de las preguntas que se descubren, plantean y articulan en el proceso de recepción y elaboración al que se someten los mitos.²

Se dice que a través del mito el hombre nombró al mundo. En realidad este nombrar no es una operación idealista de tipo platónico, sino más bien un hacer posible la nominabilidad y en consecuencia, cualquier discurso sobre la esencia de las cosas. De esta manera se nos induce a pensar que el mito, en su condición de acontecimiento prelógico, puede considerarse una fase ya superada por el advenimiento de dogmas, metafísicas racionalistas y ciencias exactas. Sin embargo, esto no explicaría la persistente permanencia de los mitos en el curso de la historia. No nos encontramos ante un supuesto arquetipo eterno, una entidad históricamente inamovible que el transcurrir del tiempo ha degradado o invalidado. Al mito le atañe una facultad humana que se activa siempre de manera libre y creativa cada vez que se reelabora el contenido mítico. Existe una renarrabilidad de todas las historias, un continuo recibir y producir, como si el hombre tuviera necesidad continua de mitos en contraposición a un “absolutismo de la realidad” siempre renaciente. Se trata de la irrenunciable necesidad de volver a la esencia misma del mito para contener todas las preguntas que pueden formularse sobre la existencia. El mito no es un momento puro y originario, no es la respuesta inicial a las primeras preguntas humanas, sino el primer paso renovado, reelaborado y perpetuado por el hombre en los territorios del *logos*. Y esto puede constatarse al observar la perdurabilidad del mito especialmente en el arte, ámbito donde prevalece su importancia en todas las culturas, a pesar de la pretendida singularidad de la *ratio* y *religio* como formas de conocimiento.

I.3. EL MITO ENTRE LA METAMORFOSIS Y LA SUBLIMACIÓN. ¿Cuáles son entonces las conexiones que se establecen entre mito y creación artística, una vez aceptado que el mito sobrevive desde sus orígenes a través de su continua reelaboración en el arte? Mito y arte juntos han sido las primeras acciones del hombre dirigidas a encontrar un horizonte ante las amenazas de una vida cruel desnuda de sentido (EM, 29-32). Fenómenos culturales tales como la religión, la filosofía y la magia son anteriores a esta apertura de sentido, que es de hecho una apertura de sentido estética. Dentro de este claro de luz surgieron los mecanismos de determinación de las estructuras del ser. Este proceso, llevado a cabo por el arte, está siempre produciéndose, a pesar de las cristalizaciones que la metafísica ha impuesto al ser. Precisamente con respecto al surgimiento de la magia, Blumenberg afirma que ella:

por primera vez creó la benéfica ilusión de que el hombre era capaz de hacer, respecto a las condiciones de su propia existencia, más de lo que sus habilidades podían efectivamente realizar. Pero antes de ello debían estar determinadas las direcciones de lo que podía considerarse beneficioso o dañino.³

El origen simultáneo del arte y del mito supuso su permanente compenetración mutua, pero lo que el arte

¹ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del Mito*, trad. it. de B. Argenton, Il Mulino, Bolonia, 1991, pp. 761 (*Trabajo sobre el mito*, trad. de P. Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003). (En adelante, EM y p. citada.)

² H. BLUMENBERG, ‘Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos’, en *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. von M. Fuhrmann, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1971, p. 34.

³ S. KIERKEGAARD, *Enten-eller*, trad. it. de A. Cortese, Milan, ADELPHA, 1987, tomo 3, p. 125.

realizó desde sus orígenes hasta hoy no es sólo un proceso particular de elaboración del mito.

La elaboración del mito ha seguido dos directrices muy diferentes. La primera de ellas la describe muy bien Blumenberg empleando categorías nietzscheanas:

El *logos* presenta al mito no como su producto, no como su procedimiento auténtico, sino como algo que ha reunido y clasificado, como si ya existiese el museo, esa fase tardía de la presentación de aquello que el presente custodia con el fin de no serlo más, y en relación al cual goza siempre esta distancia. La mitología se convierte en una de las provincias del *logos*, cuando el *logos* detenta la realidad arcaica en el tiempo y la administra como un anticuario (EM, 422).

La otra dirección hacia la que se dirige la elaboración del mito es aquella que trata directamente las relaciones entre mito y arte. Dado que ambos poseen la misma función originaria, la elaboración de los mitos por el arte puede ser definida con un concepto tomado prestado de la terminología científica, puesto que se trata de un proceso de sublimación. Y al igual que sucede al pasar del estado sólido al estado gaseoso, aquí no se trata de una mutación en términos de sustancia (o de contenidos que permanecen idénticos) sino en términos de estructuras fundacionales. No se trata por tanto de una incorporación del mito por la *ratio*, para ordenar el material caótico e inestable de los mitos y apropiárselos a través de categorías científicas (EM, 422-423). En otras palabras, no nos encontramos ante el riesgo siempre presente de degeneración o de censura del material mítico, sino más bien ante un simple fenómeno de transliteración.

No debemos pensar sin embargo en esta operación como en la traducción en formas estéticas de un contenido mítico originario, inmutable y fijado de una vez por todas en el curso de la historia. Un mito así sería un mito de segunda mano, dogmatizado, desnaturalizado. El proceso de sublimación se instaura en un nivel inferior, en un nivel de simple y pura funcionalidad. Se trata de la sublimación en una forma estética, de un contenido huido e indefinido, que coincide con la función del mito mismo, con su capacidad para abrir permanentemente futuras posibilidades de determinación metafísica.⁴ Se trata de la traducción de un suceso que responde a una necesidad ineludible de la existencia, se trata de un acto originario más que de un concepto originario. El acto de narrar historias para abrir un horizonte posible de sentido se sublima en el acto de la creación artística. Este proceso es continuo en la historia de la cultura, corre paralelo a la explicación del mito en términos racionales y va unido a la existencia de una facultad poética presente en el ser humano. Aunque se trate de un concepto límite, queda clara la idea de una creatividad originaria que genera el mito y el arte, y que se haya presente en todas las etapas de la humanidad.

II. EL MITO DE DON JUAN Y LA MÚSICA DE MOZART

La felicidad de Mozart es la de haber encontrado una materia en sí misma absolutamente musical; si cualquier otro compositor quisiese competir con Mozart, no podría hacer otra cosa que componer de nuevo *Don Giovanni*.

SØREN KIERKEGAARD, *Enten-Eller*

II.1 EL ORIGEN DE DON JUAN EN EL ÁMBITO CRISTIANO. Para comprender cómo los procesos descritos actúan en la historia de la cultura bastará analizar uno de los

mayores ejemplos de elaboración artística del mito: el *Don Juan* de Mozart. La importancia de esta obra dentro del panorama artístico y cultural es bien conocida. En particular resulta interesante su analogía con el *Promèteo* de Nono. Nos hallamos ante un mismo trabajo de elaboración del mito, aunque en dos épocas muy diferentes. Entre ambos compositores existen importantes similitudes y divergencias a la hora de componer. Sin embargo, Mozart y Nono, atendiendo ambos al mismo impulso, alcanzaron éxitos formales aparentemente alejados entre sí.

Aquí entran en juego las fuerzas que deciden qué lenguaje estético pertenece a una época y cuál es el motivo por el que un artista vira hacia un lado más que otro. Se trata de comprobar que la aproximación a un determinado lenguaje artístico no es algo arbitrario o casual, sino establecido por pautas muy precisas. La elaboración del mito constituye una de éstas. En otras palabras, la legitimidad de un lenguaje artístico en una época determinada está influida directamente por el proceso de elaboración del mito (proceso que hemos denominado de sublimación), que, a su vez, debe cumplir en diferentes etapas históricas diversas necesidades, aunque todas ellas reconducidas a las funciones del mito descritas antes.

No se conocen los orígenes del mito de Don Juan. Algunos sostienen que nació en el ámbito cristiano y que fue recuperado en la Edad Media. En realidad, parece claro que Don Juan puede ser exclusivamente un mito creado por el cristianismo, y Kierkegaard es de esta idea. Según el filósofo danés, el cristianismo, al excluir la sensualidad del mundo, no ha hecho más que introducirla “como principio, como fuerza, como sistema en sí”. Y dado que Don Juan es la encarnación de la idea de la sensualidad, entonces también este mito procede del cristianismo. Además, Don Juan nunca habría podido ser un mito griego, porque en la época de los antiguos griegos la sensualidad existía pero “no determinada espiritualmente”:

Como principio, como fuerza, como sistema en sí, la sensualidad no apareció mas que con el cristianismo, y aún podría añadir algo más que expresa con la máxima energía mi pensamiento: bajo la determinación del espíritu, la sensualidad no aparece más que con el cristianismo.

Lo erótico, para los griegos, lo que daba fundamento a su sensualidad, no se colocaba como principio, sino que estaba “presente por todas partes en la belleza individual” Eros no era dominado porque no era considerado ni un enemigo al que subyugar ni una amenaza de la que protegerse, sino que se encontraba más bien libre y “franqueado por la vida y la alegría”. La sensualidad estaba determinada psíquica, pero no espiritualmente, y por ello Eros no puede considerarse la personificación del amor como principio. Precisamente una de las características de Eros es no haber estado nunca enamorado (salvo en una ocasión, episodio que para Kierkegaard constituye sólo una excepción) y el que ninguna de sus aventuras sean comparables a las de los otros dioses:

Si imagináramos un dios o una diosa del deseo, sería auténticamente griego mientras que todos aquellos que conocieron la dulce ansiedad o el dolor del deseo lo atribuyeron a aquel ser que de por sí no tuvo conciencia alguna del deseo.

⁴ M. HEIDEGGER, 'Lettera sull'Umanismo', en *Segnavia*, trad. it. de F. Volpi, Milán, Adelphi, 1987, pp. 266-315 (*Carta sobre el humanismo*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza, Madrid, 2000). Para el filósofo alemán el lenguaje poético es “la casa del ser”. Los poetas custodian esta morada. El lenguaje poético no puede reducirse a un valor utilitario sino que reclama la verdad del ser. Tal concepción de la poesía y del lenguaje artístico, en general, se acerca a cuanto Blumenberg piensa de las funciones del mito.

Tal relación, según el filósofo danés, es lo contrario de una relación basada en la encarnación:

En la Encarnación, lo singular tiene en sí toda la plenitud de vida, y tal plenitud existe sólo para los otros individuos en cuanto la contemplan en el individuo encarnado. Para los griegos la relación es, sin embargo, la inversa. Lo que constituye la fuerza de la deidad no está en ella, sino en todos los otros individuos que se la atribuyen.⁵

Por tanto, según Kierkegaard, el mito de Don Juan y la sensualidad como principio fueron introducidos en la historia por el cristianismo.

II.2. LA CREACIÓN DE UNA REALIDAD ABSOLUTA COMO MEDIO DE SUPERVIVENCIA. Al respecto resulta útil establecer el paralelismo entre el nacimiento del mito de Don Juan, como piensa Kierkegaard, y las funciones del mito como las describe Blumenberg. De este modo quedará claro por qué Don Juan es el mito fundamen-

Blumenberg ha situado como concepto límite de la condición originaria del hombre el “absolutismo de la realidad”

El acto de narrar historias para abrir un horizonte posible de sentido se sublima en el acto de la creación artística

tal del clasicismo en música y por qué fue abandonado al inicio del mundo contemporáneo. Tal problema no puede zanjarse como un simple cambio de modas o gustos. Además, no debemos olvidar que las funciones básicas del mito permanecen siempre idénticas (se trata, en definitiva, de variaciones sobre el tema, metáfora que Blumenberg usa para describir el proceso de “elaboración del mito”).

Nada impide pensar que Don Juan sea la elaboración, bajo la influencia del cristianismo, de un mito más antiguo. Sin embargo esta hipótesis no la sostiene ninguna evidencia. Es más fácil pensar que esta figura se originó (*ex novo*) en una misma situación de “absolutismo de la realidad”. El concepto de “absolutismo de la realidad” es un concepto límite, no observable empíricamente en toda su pureza. El concepto anima a pensar en una irreplicable condición originaria que tuvo lugar en los inicios de la civilización y que debe considerarse superada. Pero si esto fuese así, no podría justificarse la “elaboración del mito” como sublimación, tal como aparece en la historia. Hay que considerar, por tanto, cómo se manifiesta “el absolutismo de la realidad” fuera de esa supuesta condición primitiva, en el curso de lo que se define historia de la cultura. En mi opinión, cuando Heidegger dice que

la metafísica funda una época en cuanto le dota, a través de una determinada interpretación de lo existente y de una determinada concepción de la verdad, del fundamento de su esencia. Este fundamento domina todos los fenómenos que definen esa época,

está hablando de un “absolutismo de la realidad”.⁶ Del mismo modo que Sigmund Freud, al hablar del

principio de realidad, está describiendo un tipo de “absolutismo de la realidad”. Nietzsche, en una de sus primeras obras, escribe:

En el ámbito de estos esquemas (es decir, de los esquemas conceptuales de la metafísica), sin embargo, es posible todo lo que no podrá triunfar nunca bajo el impulso de las intuiciones de las primeras impresiones, construir un orden piramidal por casta y por grados, crear un nuevo modo de leyes, de privilegios, de sometimientos, de delimitación de límites que se contraponen al otro mundo intuitivo de las primeras impresiones como algo más sólido, más general, más conocido, más humano y, por tanto, como un elemento regulador e imperativo.⁷

También en este caso el filósofo alemán está hablando del “absolutismo de la realidad”. Y aunque se trate de un uso diverso al utilizado por Blumenberg, es asimilable a él. Lo que se entiende con esta expresión es la condición de estar repreguntándose continuamente aún después de haber salido de aquella primitiva condición humana, condición que puede resumirse como la necesidad de un orden vinculante.

Después de la derrota de aquel primer “absolutismo de la realidad”, gracias a la apertura a un horizonte de sentido a través del mito y del arte, el hombre construyó estructuras más o menos duraderas para ordenar ese horizonte, es decir, se construyó una realidad útil a sus fines. Pero esta realidad es muy diferente a aquel ambiente primigenio, amenazante y extraño, al que se enfrentó el hombre nada más alcanzar la bipedestación. Aquí tenemos una realidad estructurada nominalmente, creada para afrontar la necesidad humana de orientarse en un ambiente hostil y caótico. La metafísica, las religiones, la comprensión científica del mundo y la técnica no han hecho más que asumir esta tarea: la de crear una realidad. Con el fin de facilitarle al ser humano recursos útiles para su supervivencia, lo real ha debido tener condiciones de estabilidad, de orden y de manipulación. La estabilidad o la permanencia en el tiempo permiten el cálculo de los efectos a partir del conocimiento de las causas; el orden, garantizado por la presencia de leyes inmutables, asegura la presencia de un sentido y, por tanto, la orientación de la existencia dentro de coordenadas precisas; la manipulación permite el dominio de las exigencias humanas sobre el ser y la posibilidad de someter la Naturaleza a los propios fines a través de una *τεχνη* (*techne*) y un lenguaje bien definido. Todo ello equivale a afirmar que el lenguaje de la metafísica corresponde a la voluntad del dominio humano sobre los recursos de la naturaleza. En otras palabras, estamos hablando del nacimiento de la civilidad.

El mecanismo que aquí se genera es el siguiente: el modelo de realidad creado tiende a convertirse en único y vinculante, es decir, en un sistema de referencias construido con el fin de satisfacer las necesidades humanas y orientarse en la vasta indefinición del ser, que, en su lucha por la supervivencia, deviene en el ser mismo. El principio de realidad se torna absoluto porque pretende estar desvinculado y ser independiente de todo, y también, en consecuencia, ser una unidad totalmente vinculante. He aquí por qué se puede hablar de un absolutismo de la realidad siempre renaciente. El concepto de orden no se considera ya relativo a las

⁵ Para ésta y las citas anteriores, véase S. KIERKEGAARD, *Enten-Eller*, pp. 125-126.

⁶ M. HEIDEGGER, ‘L’epoca dell’immagine del mondo’, en *Holzwege*, trad. it. de V. Cicero, Bompiani, Milán, 2002, p. 9 (*Camino de bosque*, trad. de A. Leyte y H. Cortés, Alianza, Madrid, 1998).

⁷ F. NIETZSCHE, ‘Su verità e menzogna in senso extramurale’, en *Verità e menzogna*, trad. it. de S. Giametta, Rizzoli, Milán, 2006, p. 176 (*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de L. M. Valdés Villanueva, Tecnos, Madrid, 1990).

exigencias de los seres humanos, sino que se convierte en orden absoluto. La verdad ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$) se torna certeza, la parte se transforma en el todo.

Tener un mundo es siempre “el resultado de un arte”, afirma Blumenberg. Esto es cierto, sin duda, si pensamos en cuanto hemos dicho en el punto anterior sobre la primigenia apertura a un horizonte de sentido a través del mito y del arte. Pero no estamos aún ante un mundo completamente formado por las características que describíamos antes (orden, estabilidad, manipulación). El lenguaje mítico y poético no puede llegar a tanto; el lenguaje racional de la metafísica servirá para realizar esta tarea (o bien el arte entendido como $\tau\epsilon\chi\eta\eta$). Este lenguaje se perfecciona al mismo tiempo que se perfeccionan las técnicas de control sobre la naturaleza. Además, Blumenberg añade que “aunque el mundo no pueda ser en ningún sentido una obra de arte total” (EM, 35), sin embargo, esto es lo que sucede, el mundo creado por el hombre se convierte en mundo.⁸

II.3. EL ROL DEL ARTE Y DEL MITO EN CONTRAPOSICIÓN AL PRINCIPIO DE REALIDAD. Frente a este tipo de “absolutismo de lo real”, el mito sublimado en la obra de arte posee la misma función que ya se ha mencionado, esto es, la apertura a un nuevo y mayor horizonte de sentido. Se trata de mantener viva la capacidad originaria de preguntarse sobrepasando el diminuto aro de luz que emana de la linterna de una supuesta realidad absoluta.

A primera vista, podría parecer que se le esté asignando un doble rol al mito y el arte en el curso de la historia. En realidad, estos asumen siempre las mismas funciones, y sólo cambian las condiciones en las que se encuentran. Al afrontar aquel horizonte primordial, ilimitado e indefinido, el lenguaje del mito actúa como un principio ordenante (en este sentido el mito forma parte siempre del *logos* humano). Pero no es un orden según los modos de la metafísica. Mientras esta última tiene como fin esencial dar respuesta a una serie de preguntas que se suponen originarias, el lenguaje mítico inaugura, no obstante, el preguntar mismo. En éste y solo en este sentido, arte y mito actúan también como principios ordenantes. Tienen fundamentalmente el mismo rol: inauguran un nuevo preguntar que fuerza los confines de toda interpretación del ser que tenga la pretensión de presentarse como absoluta, para reabrir nuevas posibilidades de significación no sometidas a la voluntad de dominio y de explotación del hombre sobre el ser.⁹

Esta voluntad de poder no cesa de existir. Una vez que se inaugura una nueva posibilidad de sentido, entonces vuelve a plasmarse un nuevo mundo de contornos nítidos, de utilidad práctica inmediata, caracterizado por la eficacia del dominio sobre la naturaleza a partir de la utilización de sus recursos. De hecho, éste es un mecanismo necesario para la supervivencia del ser humano. Nos encontramos delante de un conflicto dialéctico entre el principio de realidad originado por la voluntad de dominio y la facultad poética del hombre. El momento de síntesis consiste en el hecho de que, de la contraposición entre el caos representado por el mito sublimado y el principio de realidad, nace una nueva realidad capaz de englobar en sí estos dos elementos y constituir también su propia superación. En esta nueva realidad el arte se transforma en hecho de cultura y se reconduce por las redes de la ley. El

encuentro entre Don Juan y el “absolutismo teológico”, por ejemplo, está en la base del nacimiento de la modernidad, que es el resultado de la síntesis entre la metafísica escolástica y el acto subversivo e individualista de Don Juan, que termina confluyendo en una metafísica de la subjetividad. No existe por ello arte absoluto, independiente del transcurrir del tiempo, el arte está siempre concreta e históricamente determinado por el conflicto dialéctico descrito.

II.4. DON JUAN Y EL ABSOLUTISMO TEOLÓGICO. Volvamos de nuevo al mito de Don Juan y preguntémos: ¿en qué condición de “absolutismo de lo real” quedó plasmada esta figura después de que se revelase su importancia en el mundo de la estética? Hemos afirmado que nació con toda probabilidad en la Edad Media cristiana. Según Blumenberg, “aquello que retrospectivamente hizo aparecer oscura la Edad Media, después del acto fundacional de la Edad Moderna, fue el absolutismo teológico” (EM, 32).

Los modernos no sospechaban haber salido de un absolutismo teológico ni de haber caído en otro, es decir, en la tiranía de la metafísica fundada en la contraposición entre sujeto y objeto.¹⁰ Además, todo absolutismo, una vez superado, es visto como una época de impotencia del individuo, bien por estar sometido a determinadas fuerzas naturales, bien por detentar una visión del mundo que reprime la libertad de acción. La libertad del individuo queda dañada en cuanto se enfrenta a “fuerzas incontrolables e indomables”. Sólo creando otra realidad, es decir, sólo en la apertura a un nuevo horizonte de sentido que restituya al hombre la libertad para volver a nombrar lo ingobernable, puede restablecerse el dominio sobre el ser.

El “absolutismo teológico” medieval conlleva una visión religiosa (cristiana) del mundo. La penetración del orden religioso en el orden político es un claro ejemplo de ello. El dominio de la moral cristiana en la vida pública, en la privada y en las instituciones, es un elemento típico. Se trata de la preeminencia del Más Allá sobre el Más Acá, de cómo el Otro Mundo influye en el mundo. Se trata del absolutismo de lo trascendente sobre lo immanente. Al respecto resulta útil recuperar un texto de Ernst Kantorowicz. Este filósofo sostiene que la controvertida unidad medieval bajo el símbolo de la cruz de Cristo no ha existido nunca concretamente en el plano histórico:

La unidad del universo, que hoy es concebida solo con dificultad, era un a priori de la imaginación medieval. Cometeríamos por tanto un error si pensáramos la unidad del mundo medieval sin incluir la tierra o el cielo, porque una esfera remitía a la otra, reflejándose mutuamente y confluyendo continuamente uno en la otra.¹¹

La persistencia de esta visión del mundo en los testimonios escritos de la época es el símbolo más evidente de cómo actuaba el “absolutismo de la realidad” en la Edad Media. De ahí deriva además la compenetración entre religión y Estado que ha producido la sacralización de éste último.¹²

También hemos señalado que, a pesar de la reserva de Kierkegaard, el cristianismo situó la sensualidad como principio, puesto que “al absolutismo de la realidad opuso el absolutismo de los deseos”.

⁸ En términos freudianos, podemos decir que se está asistiendo al nacimiento del Super-Ego. El mundo estructurado en leyes es encarnado por el padre que impone su autoridad (el principio de realidad) sobre las pasiones y el universo perturbador y caótico que el hombre ha de afrontar. El nacimiento del Super-Ego es necesario para la supervivencia del hombre. Véase S. KOFMAN, ‘Un altro Mosè o la forza della legge’, en *Anarchia*, ed. di R. Panattoni y G. Solla, Génova-Milán, Marietti, 2006, pp. 103-121.

⁹ F. NIETZSCHE, ‘Su verità e menzogna in senso extramurale’, pp. 182-183: “El hombre busca entonces un nuevo campo de acción, otro cauce para su corriente, y encuentra todo esto en el mito y en el arte” y a través de ellos “confunde continuamente los registros y las categorías de los conceptos... Ahora lo que se ha agitado es el signo de la servidumbre”.

¹⁰ M. HEIDEGGER, ‘L’epoca dell’immagine del mondo’ p. 105: “Esta objetualización de lo existente se cumple en un re-presentar, en un proponer que trata de presentar frente a sí todo lo existente de tal modo que el hombre pueda estar seguro —es decir tener certeza— de lo existente”.

¹¹ E. H. KANTOROWICZ, ‘The Problem of Medieval World Unity’, en *Annual Report of the American Historical Association for 1942*, III, 1944, pp. 31-37 (‘L’unità del mondo medievale’, en *I misteri dello Stato*, ed. di G. Solla, trad. it. de D. Bovino, Génova-Milán, Marietti, 2005, pp. 165-174).

¹² E. H. KANTOROWICZ, ‘Mysteries of State. An Absolutist Concept and its late Medieval Origins’, en *The Harvard Theological Review*, XLVIII, 1995, pp. 65-91 (‘I misteri dello Stato’, en *I misteri dello Stato*, ed. di G. Solla, trad. it. de D. Bovino, Génova-Milán, Marietti, 2005, pp. 165-174).

Esto significa que todo principio de realidad incluye la facultad poética que trabaja de forma constante en su propia destrucción. Ya hemos afirmado que el concepto de “absolutismo de la realidad” es un concepto límite, un “tipo ideal” como diría Max Weber, al no encontrarse en estado puro en la realidad histórica. Esto es así porque ningún “absolutismo de la realidad” puede subsistir sin la facultad humana de crear historias y de inaugurar permanentemente nuevas posibilidades de sentido. El arte y el mito operan incesantemente en esa dirección y son el correlato del principio de placer. La sensualidad, esto es, el mito de Don Juan, contraponiéndose al absolutismo teológico, abrió las puertas a la modernidad. Si precisamente el mito de Don Juan es el mito fundamental del clasicismo en música, es porque hizo posible la aparición de la modernidad.

El arte, cuando nace, es siempre una fuerza revolucionaria y subversiva, y esto es así hasta que la elaboración del mito, después del impacto inicial, sea institucionalizada por las estructuras de la realidad que han sido posibles al abrirse nuevos horizontes. Este proceso transforma el mito en hecho cultural e inofensivo para el nuevo orden constituido. Don Juan, en las elaboraciones sucesivas a Mozart, aparece como un patético conquistador de poca monta que, al final, se convierte.¹³ El mismo libreto de Lorenzo da Ponte representa la traducción del mito a un lenguaje racional y moral. Sólo la música de Mozart ha devuelto a Don Juan la grandeza de una sensualidad que no puede expresarse en un discurso conceptual.

El mito de Prometeo, en sus versiones realizadas en la contemporaneidad, opone un “absolutismo de la realidad” sustancialmente diverso al de la sensualidad exuberante y vitalista (pero de igual modo trágica) de un Don Juan que plasma de modo perfecto el período clásico de la música y, en especial, el de la música de Mozart. Don Juan vive, de hecho, en la alegre afirmación de su sensualidad, en la continua repetición de la fugacidad de sus conquistas. Es un arte que sobre todo aspira a la plenitud de la vida, de una vida vigorosa y sensual. Y aunque en el fondo del seductor se esconda siempre la desesperación, éste no es totalmente consciente de ello, porque esa inconsciencia resulta natural al estado de ebriedad dionisiaca.

La música de Mozart es un arabesco trazado irregularmente entre zonas luminosas de pura sensualidad y otras de profunda oscuridad, de tal forma que la afirmación vitalista de sí casi no puede ser desligada de la percepción de una insensatez de fondo. Pero esta otra cara de la moneda está siempre transfigurada en la ebriedad del juego de Dionisos que mezcla alegrías y sufrimientos con la inocencia de un niño. Por otra parte, la desesperación en cuestión no puede ser pensada en términos cristianos o como “sentimiento de culpa” al reconocerse pecador. El mundo de la música y del arte en general no guarda relación con la moral y, por tanto, el vértigo sentido a la vista de la insensatez de la propia existencia es vivido como correlato natural a la afirmación erótica del individuo. Como se sabe, Don Juan no se arrepintió nunca, ni en su desesperación tuvo remordimientos que le hubieran podido redimir.

Arte y mito inauguran un nuevo preguntar que fuerza los confines de toda interpretación del ser que tenga la pretensión de presentarse como absoluta

La música de Mozart es un arabesco trazado irregularmente entre unas zonas luminosas de pura sensualidad y otras de profunda oscuridad

III. PROMETEO COMO MITO FUNDAMENTAL DE LA CONTEMPORANEIDAD

Quedó la inexplicable montaña de roca. La leyenda intentó explicar lo inexplicable. Y como ella nace de un fondo de verdad, por fuerza debe acabar con lo inexplicable.

FRANZ KAFKA, 'Prometeo'

III.1. ARNOLD SCHOENBERG Y EL INICIO DEL SIGLO XX MUSICAL. Hemos llegado al punto crucial de nuestro estudio. Después de describir el proceso de elaboración del mito, según Blumenberg, disponemos ya de los elementos conceptuales que nos permitirán analizar y comprender un poco más a fondo no sólo el *Prometeo* de Nono, sino también cómo y por qué nació y se desarrolló la música del siglo XX. Y todo esto para reflexionar sobre el camino que tomará la música en el futuro próximo y comprender la obra que ha llegado a considerarse la consumación del siglo XX musical.

En este siglo existe una continuidad desde el principio hasta el final; sus mayores representantes en el campo del arte comparten las mismas intenciones y las mismas aspiraciones y trabajan a la misma luz. Puede decirse que la contemporaneidad en música se inicia con las primeras obras dodecafónicas de Arnold Schoenberg (en particular, con *Pierrot Lunaire*, op. 21, de 1912). Aunque también es cierto que a partir de Richard Wagner comenzaron a encontrarse sonidos que pueden considerarse como los últimos episodios de la larga historia de la música tonal y, por tanto, todavía adscritos a la modernidad.¹⁴ Con Schoenberg, sin embargo, la distancia es lo más violenta y definitiva que puede darse. Con su música asistimos a la excavación de un foso, de una vorágine respecto a todo lo acontecido antes. En otras palabras, comienza una nueva era. Según Adorno, en las obras de Schoenberg “la música, congelada en el momento, es verdadera en cuanto triunfo de una experiencia negativa”.¹⁵

Minando los fundamentos de la obra de arte entendida como totalidad elaborada racionalmente, el músico vienés elimina una estructura fundamental de la realidad.¹⁶ El “absolutismo estético” de la organización tonal de los sonidos queda destruido y con ello se abre un novedoso e inmenso horizonte.

III.2. EL ABSOLUTISMO DE LA REALIDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA. El mecanismo es el mismo que el anteriormente descrito para el mito de Don Juan, pero las condiciones históricas han cambiado, es decir, no existe ya el “absolutismo teológico” del que se hablaba

¹³ Véase, por ejemplo, *Ospite di pietra. L'invito a morti di Don Giovanni* de Pushkin de 1830, donde encontramos al protagonista cansado, atormentado y lleno de sentimientos de culpa porque no logra amar auténticamente a las mujeres. O en *Don Giovanni*, de Blaze de Bury, donde el héroe está totalmente irrecognocible: transformado además en ángel vuela al cielo para reunirse con su adorada Doña Ana, muerta para salvarle la vida.

¹⁴ Debussy y Ravel se situaron en el ámbito de la tonalidad, aunque se trate de un tipo de tonalidad al extremo de sus posibilidades, totalmente violentada, hasta resultar casi irrecognocible. Por lo demás la disolución del sistema tonal es una fuerza que actúa desde la obra Mozart.

¹⁵ T. W. ADORNO, *Filosofía de la música moderna*, trad. it. de G. Manzini, Turin, Einaudi, 1959 (*Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Tres Cantos, 2003).

¹⁶ El sistema tonal logra garantizar la coherencia y la unidad de cada trozo, por mediocre que sea. Y esto ocurre no porque sea un hecho natural, sino por el acostumbamiento del oído del hombre occidental a una tiranía tonal potenciada durante muchos años y que resulta difícilmente modificable. Véase A. SCHONBERG, *Manuale di Armonia*, ed. di Luigi Rognoni, trad. it. de G. Manzini, Milán, Net, 2002, pp. 21-25 (*Funciones estructurales de la armonía*, trad. de J. L. Milán, Idea Books, Cornellà del Llobregat, 2002).

antes. En el siglo XX se ha impuesto un nuevo tipo de absolutismo: el de la sociedad de consumo. Pero no se trata aquí simplemente de la alienación del trabajador por parte del sistema de producción capitalista, como describió Marx. Estamos frente a un panorama más vasto e inquietante. Lo que aquí se impone es además un modelo global de felicidad que se explica por la posesión de los objetos producidos por el capitalismo. Los hombres están alienados porque ponen la esperanza de su propia felicidad en los objetos que poseen. Nos encontramos ante un absolutismo de la realidad perfectamente estructurado en un sistema de valores que se transmiten gracias al inmenso poder globalizador de los medios de comunicación de masas. Los valores que aquí se construyen son los de la propiedad, la acumulación de la riqueza y el culto a la apariencia. Respecto a este último, hay que mencionar que procede de la antigua metafísica del sujeto, derivada, a su vez, de la metafísica idealista de impronta platónica. Un hecho del que no cabe duda alguna es que las formas de pensar y relacionarse con la realidad en la sociedad actual se derivan de la metafísica que contraponen sujeto y objeto.

La música diseñada en el sistema tonal se ha impuesto en todos los circuitos musicales y resulta desclasada no solo como puro hecho cultural, sino, lo que es peor, como mercancía de cambio y objeto de consumo. Sin embargo la dodecafonía no es un bien comercial porque evidentemente no satisface los criterios mínimos de significatividad de los carriles obligatorios por los que debe moverse cualquier discurso posible y cualquier fenómeno cultural en la sociedad de consumo. Oponerse a la música tonal y trabajar en su deconstrucción quiere decir, como nos recuerda Adorno, oponerse a la sociedad burguesa que, condicionada por la metafísica del sujeto, ha hecho de la música tonal un valor estético y cultural fundamental. La obra tonal, con sus características de armonía y placidez, se ha transformado en un modo de producir riqueza y, por tanto, en un objeto que cualquiera puede poseer, para recaer así por completo en la metafísica de la subjetividad.¹⁷

Todo el arte de esta época trató de luchar contra la tiranía del sujeto absoluto y de la obra de arte transformada en valor de consumo. A Schoenberg, le cabe el mérito de haber sido el primero en abrir una brecha en el muro de este tipo de absolutismo de la realidad, a fin de que se pudiesen vislumbrar nuevos horizontes al componer música.

La obra de Nono permite madurar aquellos frutos que en Schoenberg encontramos todavía inmaduros. No se trata de que el compositor veneciano haya llevado al estado de perfección el sistema dodecafónico. Si fuera así, habría que situarlo entre aquellos académicos de los que depende la institucionalización del arte y que, por ello, no son considerados artistas (como mucho virtuosos y hábiles instrumentistas). Nono completa el trabajo iniciado por el vienés en tanto que mantiene vivo el primigenio acto revolucionario; lo hace explícito y consciente nombrando, al final del siglo XX, el mito que había constituido su nervadura: el mito de Prometeo. En Schoenberg persisten todavía algunos restos de la figuración de la música tonal y de la música típicamente tardorromántica, aunque de todos modos su obra queda

ligada a una forma de expresividad narrativa más bien extrema. Sin embargo su deber de iniciador no le permitió mirar con suficiente distancia y lucidez el curso de los acontecimientos.

Por el contrario, Luigi Nono, a finales del siglo XX, fue perfectamente consciente de ello y pudo por tanto escribir su *Prometeo*, pudo hacer evidente el mito que todos los artistas durante el siglo XX habían sublimado en obra de arte. No es que no hubiesen existido antes otras obras teatrales y musicales que estuviesen inspiradas en este mito, sino que sólo en la obra de Nono la

La obra de Nono permite madurar aquellos frutos que en Schoenberg encontramos todavía inmaduros

Ninguna utopía puede cumplirse sin correr el riesgo de desnaturalizarse, de convertirse en sistema o, peor aún, en ideología

correspondencia entre el contenido mítico y la elaboración estética es perfecta. Pero ¿por qué el mito de Prometeo debería constituir el mito central del siglo XX, e incluso ser el único posible?

III.3. LA ELABORACIÓN DEL MITO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

III.3.1. LA UTOPIA ANARQUISTA DE PROMETEO. Don Juan fue el mito más importante para la música clásica porque está en las raíces de la modernidad y la música clásica es la música de la modernidad *par excellence*. Sin embargo, Prometeo es un mito de derivación griega. Según Nietzsche:

El mito de Prometeo es creación originaria de toda la comunidad aria y demuestra sus dotes de profundidad trágica; no sería falso decir que este mito posee precisamente por su naturaleza aria la misma importancia que el mito del pecado original tiene para la comunidad semita y que entre ambos mitos existe un grado de parentesco como el de hermano y hermana.¹⁸

Si sustituyésemos el término “pueblos arios” por “pueblos occidentales” (o “naturaleza aria” por “cultura occidental”), tendríamos la afirmación de la importancia del mito de Prometeo en nuestra cultura. El interés por este mito creció notablemente entre artistas y filósofos, sobre todo a partir del siglo XIX, y su centralidad en el arte fue en aumento a la vez que se reforzaba la oposición estética y filosófica al principio de individuación.¹⁹ Si tomásemos en cuenta las interpretaciones que Máximo Cacciari y Luigi Nono han realizado sobre el mito (especialmente de la manera en que lo trata Esquilo) antes de la elección de los textos y de los textos mismos que después constituyeron el “libreto de la ópera”,²⁰ se entenderá por qué Prometeo ha despertado tanto interés para los artistas. Antes de que Prometeo les diese el fuego a los hombres, éstos vivían al son del capricho y de la tiranía de los dioses. Como se lee en el texto de Esquilo

¹⁷ Recordemos que no siempre fue así. También el sistema tonal, en sus inicios, encontró muchas resistencias. Incluso era considerado no natural, demasiado artificioso y desagradable al oyente. Como puede verse, la historia se repite.

¹⁸ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. de S. Giametta, Adelphi, Milán, 2006, p.68 (*El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, trad. de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007).

¹⁹ Basta comprobar cuántos autores han trabajado sobre este mito. En literatura: Goethe, Shelley, Hoffmannsthal y Kafka. En música: Liszt y Scriabin, que son dos compositores fundamentales por lo que respecta a la disolución de la tonalidad y el inicio del uso de la atonalidad.

²⁰ No se trata de un auténtico libreto, sino más bien de ciertas consideraciones poéticas y filosóficas para orientar el trabajo del compositor, que éste puede utilizar con absoluta libertad.

que Cacciari inserta en el terceto de la 'Seconda Isola' (*Io, Promèteo e la Mitologia*):

NUME \ siempre violento \ φθονερον τε και παραχοδεξ \ desde que la aurora \ te lleva \ hacia tierras desconocidas \ donde sobre carros de junco \ van los escitas.²¹

Éstas son las palabras que Prometeo enuncia cuando le profetizan su desafortunado destino. El dios no se desvela, sino que más bien se esconde o muestra sólo con el fulgor incomprensible del rayo: "Es difícil de aplacar el corazón de Zeus dispensador de destinos". Gracias al fuego, el hombre se libra por fin de la tiranía de los dioses, puede ver en la oscuridad y puede trabajar. En la 'Prima Isola', Prometeo dice:

Viendo no veían \ oyendo no oían \ los hombres \ efimeras \ larvas de sueño \ habitaban bajo tierra \ como hormigas \ HASTA QUE YO \ les mostré la aurora y el atardecer.

Pero Prometeo no representa la liberación del hombre sólo por este motivo. En la tragedia de Esquilo se profetiza la muerte del mismo dios a manos de un hijo que habría nacido si Zeus hubiese yacido con Tetis. Su violencia, su envidia y, sobre todo, su insano deseo por compararse con el *Io* (personaje de gran importancia tanto en la obra de Esquilo como en la ópera de Nono), serán castigados y su poder caerá: "Esta liberación de un dios celoso y destructor es la gran, la imposible utopía del mito clásico y del pensamiento griego".²²

Por ello, Prometeo encarna la utopía de la liberación, que deberá cumplirse tras la profecía del hijo de Zeus, en el acto destructivo que constituye la muerte de la Ley representada en la muerte del padre.

El tema de la anarquía es importante en todo el siglo XX; gran parte de esta época vive de actos revolucionarios. Una instancia anómica invade todo el trabajo de los artistas, que se cumple con el desvanecimiento de las estructuras rígidas en un desordenado mundo orgánico palpitante de vida; piénsese en Miró, en Klee, en gran parte de la obra de Kandinsky. La creación de un mundo estético ajeno por completo a las leyes, convenciones y valores, más allá del principio de realidad, es la utopía fundamental de esta época. También la música de Arnold Schoenberg responde, en parte, a esta exigencia subversiva que después explotará con toda su fuerza en la obra de otros compositores, como John Cage.

Sin embargo, en el mito de Prometeo encontramos mucho más. Si es cierto cuanto dice Blumenberg, esto es, que el mito de Prometeo "no responde a ninguna pregunta del hombre, sino más bien parece contener todas las preguntas que se puedan plantear sobre él",²³ entonces esto significa que a través de sus diversas elaboraciones se da vía libre a todas las formas anteriores de concebir al hombre a fin de crear con libertad nuevos significados. Volver a formular las preguntas que el mito enuncia significa destruir las respuestas dadas antes por cualquier "absolutismo de la realidad". Pero en el acto subversivo de las vanguardias existe ya una trágica percepción de su fracaso. Fracaso, o bien naufragio, es el concepto clave que, junto al de la utopía anarquista, guía las diversas elaboraciones del mito y por tanto, toda la producción estética del siglo XX.

III.3.2. NAUFRAGIO DE LA UTOPIA. También en la historia del Titán asistimos al naufragio de las esperan-

zas humanas. En efecto, Prometeo revela a Zeus su secreto cortándoles toda esperanza a los mortales y convirtiendo el poder del padre de los dioses en algo fundado y no en algo incierto y precario, como ocurría en los inicios de su dominio. El hijo de Cronos, al ser consciente de la profecía, sabe su destino, de tal modo que hace que Tetis se case con el mortal Peleo. De esta unión nacerá Aquiles, que, al igual que Prometeo, representa la impotencia del hombre ante la risa de Zeus, siendo el héroe ausente que habría liberado a los hombres. Pero el verdadero momento trágico del mito es la fiesta de reconciliación entre Prometeo y los dioses, donde se establece la condena del hombre a vivir ya para siempre dentro de sus propios límites sin ninguna esperanza de redención.

Al fin \ es mi *nostos* \ Veo \ ruidosa \ la Ciudad divina \ Aquí maduraré \ el narciso \ y el lirio iridiscente \ Serán mis remos sobre el mar \ de mil velas azules \ Aquí desde el altar comunicaré \ fiesta y tragedia ('Isola Terza').

A Prometeo se le compara con Ulises, otro héroe griego que, como él, al reconciliarse con los dioses, emprende el retorno (*nostos*) a casa. Con la reconciliación entre Zeus y el hijo de Júpiter se inicia la existencia trágica de los hombres que se reduce a estar condenados a trabajar. De aquí surgirá el mundo de la *πολις*. El *nostos* conducirá a Prometeo a Atenas, a la ciudad fundada sobre sólidas instituciones. Allí la utopía será un mero recuerdo que permanecerá sólo en las figuras de Aquiles y Prometeo. Precisamente la grandeza trágica del mito reside por entero en la dolorosa conciencia por parte del hombre de sus propios límites y del naufragio de sus esperanzas.²⁴

No es extraño que gran parte de la filosofía del siglo XX haya reflexionado sobre la idea del naufragio. En la filosofía de Karl Jaspers, por ejemplo, el naufragio es un concepto de crucial importancia.²⁵ ¿Pero qué significa esto en relación con el tema que estamos tratando? Significa que la utopía solo puede sobrevivir como nostalgia después de su fracaso. Significa que ninguna utopía puede cumplirse completamente sin correr el riesgo de desnaturalizarse, de convertirse en sistema o, peor aún, en ideología. Su naufragio, su imposibilidad de salir triunfante, señala su incapacidad para convertirse en un símbolo asegurador, porque carece de sentido.

El arte contemporáneo es en esencia un arte que sufre porque sabe que ya no puede aspirar a la plenitud de la forma y del significado a la que aún podía aspirar el arte clásico. Éstas son metas inalcanzables para los artistas contemporáneos, metas que están condenadas al fracaso. Fracaso que es doble: se fracasa si se intenta restaurar en la obra de arte la belleza basada en la armonía y la plenitud de sentido, y se fracasa también si se intenta realizar la utopía subversiva que implica la destrucción de convenciones, leyes y valores.

III.3.3. RETORNO AL ORIGEN. Sin embargo, el mito que estamos analizando no acaba aquí. Nono y Cacciari subrayan otro aspecto importante. En efecto, no sólo los mortales han de aceptar la propia impotencia frente a los dioses, sino que también el mismo Zeus ve su poder limitado al no poder quitarles el fuego a los hombres ni, por tanto, extender su dominio sobre la *τεχνη* conquistada por ellos.

²¹ L. NONO, *Promèteo*, 'Isola Prima'; texto extraído de *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

²² M. CACCIARI, *Dattiloscritto per il laboratorio teatrale de L. Ronconi*, Prato, 1977, foglio 51.02.02., Archivio Nono, Venecia.

²³ H. BLUMENBERG, 'Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mito', p. 34.

²⁴ M. CACCIARI, *Dattiloscritto per il laboratorio teatrale de L. Ronconi*, Prato, 1977, foglio 51.02.03., Archivio Nono, Venecia.

²⁵ K. JASPERS, *Filosofía*, ed. di H. Galimberti, Mursia, Milán, 1972-77, 3 vols.: "Si quiero aferrar el ser en cuanto ser, estoy irremediablemente condenado al naufragio".

Mitología	Prometeo
Y ningún dios podrá quitarte el fuego	Y ningún dios podrá quitarme el fuego (Isola Terza).

Ambos, mortales e inmortales, deben reconocerse parte de un todo originario que les sobrepasa y delimita. También Zeus se encuentra, por tanto, sometido a la luz de *Diké* y a la ley de *Ananké* (es decir, a la necesidad de no someterse a ninguna ley que no sea la propia).²⁶ Si, por un lado, la tragedia de Prometeo y de la humanidad queda sintetizada en los fragmentos de la tercera parte del 'Hyperions Schicksalslied' (Canto del destino de Hiperión), de Hölderlin, que Cacciari incluye en la 'Seconda Isola',²⁷ por otro, las palabras de Píndaro resumen el destino común de hombres y dioses: "Uno es el género de los hombres y de los dioses. De un mismo origen extraen ambos el aliento".²⁸ Hombres y dioses tienen el mismo origen porque pertenecen al continuo fluir del devenir, al mismo origen que reina sobre el mundo con la inmutabilidad de la necesidad. Por ello es inútil intentar detener el devenir en concreciones consistentes, como reveló Nietzsche en *La gaya ciencia*. El arte del siglo XX, de manera más explícita y consciente que el arte de otras épocas, trabaja sin cesar en la disolución de toda estructura sólida. Su deber es llevar a los dioses y a los hombres al seno de su origen común y recordarles que lo sacro y lo profano se plasman en la misma humilde arcilla.

Para demostrar esto, basta con pensar en los elementos ajenos a la acción humana que se introducen en las obras de esta época. Lo casual, lo aleatorio, la indeterminación de las obras de arte (en música, por ejemplo, se deja gran libertad a los intérpretes) son sintomáticas del fin de la omnipotencia del sujeto. Piénsese en la obra de Marcel Duchamp o en la música de John Cage. Estamos muy lejos del arte clásico, del mito de Don Juan que vive la entusiasta afirmación de su sensualidad: el arte del siglo XX no puede moverse en este sentido. Su juego nunca es inocente, sino amargamente consciente e insatisfecho. Puede decirse que asistimos a la negación sistemática de todo tipo de lucidez.²⁹

IV. EL MITO DE PROMETEO Y LA MÚSICA DE LUIGI NONO

Al diablo todas estas teorías, le sirven sólo para frenar la evolución del arte, y todo lo que tienen de positivo consiste, como máximo, en ayudar a aquéllos que de todas formas serían malos compositores a convertirse pronto en tales.

ARNOLD SCHOENBERG

IV.1. LA FRAGMENTACIÓN DE LA METAFÍSICA DEL SONIDO. Luigi Nono, a diferencia de los fundadores de las vanguardias, es consciente de la particularidad de la música del siglo XX con respecto a la de otros siglos. Y es consciente además del papel que el arte y el mito han jugado a lo largo de la historia. Para comprobarlo, resultará útil analizar una conversación mantenida en 1964 con Máximo Cacciari y recogida por Michele Berteggia. Cacciari le dice a Nono al principio de la conversación:

Me parece que tu esfuerzo reciente está orientado a producir una especie de *epoché*, de suspensión de juicio respecto a la situación aparentemente más obvia y dada por descontado, menos problemática, de la experiencia musical, que es precisamente la posición de escuchar.³⁰

La "suspensión de juicio respecto a la situación aparentemente más obvia y dada por descontado" no es otra cosa que el acto subversivo que atravesó todo el siglo XX. La suspensión de las certezas, la destrucción de cualquier sentido predeterminado, aparecen ya en los primeros trabajos de Nono. En sus *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (obra de principios de los cincuenta), el compositor, evitando plegarse a los dictámenes de cualquier academia (incluso de la dodecafónica), utiliza sólo fragmentos en la serie, convirtiéndolos en islas autónomas de las que proliferan inesperadas figuras; es decir, los motivos principales sufren continuas modificaciones. Esta especie de sacrilegio de la serie stronbergiana escandalizó e indignó a parte de la crítica y del público. Pero las *Variazioni*, de todas maneras, resultaron ser una obra relativamente tradicional.³¹

Sin embargo en el *Prometeo*, es total el abandono de cualquier tipo de regla que confiera unidad, en sentido tradicional, al discurso musical. Nono describirá en una entrevista de esta manera las múltiples influencias que el mito de Prometeo ha introducido en el texto de la obra:

El hombre y la ley, el hombre y su continua búsqueda de lo desconocido, el hombre y la redacción de leyes con sus transgresiones. Prometeo es el hombre en su eterna sed de nuevas tierras y nuevas fronteras. Es la revuelta contra la restauración que impide el advenimiento de nuevos tiempos.

Hay una máxima que el compositor dice haber encontrado escrita en Toledo, en un claustro del siglo XIV, y que resume toda su poética: "Caminante no hay caminos, hay que caminar". Cualquier posible mapa para orientarse está destruido, toda posible vía cancelada, no queda nada más que caminar.³²

El acto revolucionario de Nono se dirige en dos direcciones. La primera es la fragmentación del espacio escénico, y la segunda, la disolución de todos los vínculos metafísicos que organizan el sonido en la sintaxis tonal. Por lo que respecta al primer punto, asistimos al desmantelamiento de la obra en sentido tradicional; aunque queden algunos restos dispersos, que constituyen las islas en las que la obra se articula por entero. Además, no existen autores en el sentido auténtico de la palabra; a veces los textos que reflejan las palabras de un único personaje son cantadas por voces diversas (el sujeto queda desmembrado),³³ o bien ni siquiera son cantadas, sino sólo escritas en la partitura. El mismo espacio escénico queda profundamente modificado y ocupado por una estructura en forma de arca envolvente y reverberante proyectada por Renzo Piano.

Al respecto, Máximo Cacciari, durante el debate, subraya (refiriéndose a Foucault) cómo, en cierto momento de la historia, han surgido heterotopías destinadas a escuchar música en las salas de concierto. En estos lugares la concentración y homogeneización del sonido, el encuentro estrechamente frontal entre el público y los músicos, ha impedido escuchar la multiplicidad de voces y sentidos contenidos. Lo que sucedía en lugares como la basílica de San Marcos o Nôtre Dame, esto es, el entrelazamiento de forma continua y desconcertante de las geometrías sonoras, ya no es posible.

La música se escuchaba a diferentes alturas, respondiendo a diferentes geometrías, que aparentemente turbaban la composición. Sin embargo, la composición era pensada, construida para y con aquellas geometrías ('Verso *Prometeo*', p. 255).

26 M. CACCIARI, *Dattiloscritto per il laboratorio teatrale de L. Ronconi*, Prato, 1977, foglio 51.02.03., Archivio Nono, Venecia.

27 F. HÖLDERLIN, 'Canto del destino di Iperone', en *Antologia della poesia tedesca*, ed. di R. Fertoní y E. Giobbo Crea, Milán, Mondadori, 1977, p. 233. (*Poemas*, trad. de F. Maristany, Hiperión, Madrid, 2004).

28 PÍNDARO, *Nemea*, VI, 1-3 (*Odas y fragmentos*, trad. de A. Ortega, Gredos, Madrid, 1995).

29 T. W. ADORNO, *Filosofía della musica moderna*, pp. 44-48.

30 'Verso *Prometeo*. Conversazione tra Luigi Nono e Máximo Cacciari raccolta da Michele Berteggia', en *Nono*, ed. di E. Restagno, EDT, Turín, 1987, pp. 253-269. (Las referencias entre paréntesis a 'Verso *Prometeo*' corresponden a esta edición.)

31 J. STENZI, 'Drammaturgia musicale', en *Nono*.

32 LUIGI NONO *et al.*, *Luigi Nono, caminante ejemplar*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

33 La fragmentación de la unidad del sujeto es una de las características sobresalientes del siglo XX: baste pensar en Freud y en el psicoanálisis.

El oyente mismo, desplazándose, intervenía modificando el sistema de las geometrías sonoras, cosa evidentemente imposible en la inmovilidad de una sala de concierto.

Respecto al segundo punto, esto es, a la disolución de los sonidos de la sintaxis tonal, adquiere tres modalidades diferentes. Por una parte, tenemos la utilización de todas las frecuencia audibles posibles más allá de la antigua escala diatónica (que, por lo demás, todavía no se resigna a desaparecer), es decir, la introducción de microintervalos como los cuartos o los sextos de tono. Después tenemos la fragmentación del sonido en pequeñas unidades independientes unas de otras a fin de negar cualquier figuración expresiva de tipo tradicional (estamos ante el abandono más radical de la obra unitaria que jamás antes se había realizado en el siglo XX). El último aspecto es el de la destrucción del espacio escénico habitual y, con ello, el de la utilización de todas las posibilidades sonoras de un ambiente con la finalidad de no aprisionar el sonido en una dimensión exclusivamente formal.

IV.2. EL RETORNO DEL ESCUCHAR. Todo cuanto se ha dicho hasta ahora puede ser resumido en pocas palabras: la urgencia del retorno de la posición de escuchar. A partir de cierto punto de la evolución musical, la praxis de la audición de la música se habría transformado en una fe en escuchar.

¡Cierto! Una fe religiosa, o bien laica o naturalista, determinista o mecánica, o, en el peor de los casos, narrativa... Y alejada de una fenomenología de la música ('Verso *Prometeo*', p. 53).

Todo ello se debe al hecho de que, cada vez que una forma artística queda sometida al principio de realidad, se inscribe en un sistema teórico tendente a hacer al arte inofensivo, a transformarlo en un hábito de civilización o de costumbre. La música se basa en un lenguaje sustancialmente diferente al lenguaje racional de la metafísica; un arte que se articule en imágenes se enmarcará con mayor facilidad en esquemas racionales. El único modo para racionalizar la música es someter su peculiaridad lingüística a leyes absolutamente arbitrarias y dictadas además por la pereza de la costumbre. Las reglas así creadas convierten el discurso musical en un lenguaje inmutable en el tiempo, fácilmente codificable y asimilable al lenguaje conceptual, que se expresa en imágenes. En esta dimensión inauténtica, lo que escucha el oído se sustituye por la visión de una apariencia. Se ha creado una especie de metafísica de la audición que ha confinado el mundo de los sonidos dentro de la especulación occidental. El oído se ha trasmutado en ojo y, para ver imágenes de otra forma invisibles, ha tenido que implorar ese tipo de fe. La trama de una pieza musical ha debido traducirse a un lenguaje articulado en conceptos e imágenes, desnaturalizando la esencia auténtica de la música y de todo tipo de arte digno de ese nombre.

Todo lo descrito se acerca a lo que ya se decía al principio en relación a la apropiación de los mitos por parte de la especulación racional. Volver a escuchar significa, por ello, en esencia, sustraer la música del dominio de las leyes o bien realizar un acto subversivo que, en el *Prometeo* de Nono, se traduce en el *modus operandi* que describíamos antes. No es que este "no estar colocados ya en un dimensión mágica respecto al sonido"

sea culpa de los compositores que secundaron esta consumación, este desgaste de la audición musical: ellos, al contrario, se situaron siempre contracorriente. Sólo en el siglo XX los artistas adquirieron una precisa y completa conciencia de esta situación.

Nono con su navegar sin detenerse mucho tiempo en los puertos seguros de las academias (incluso de las academias de vanguardia) propone un pensamiento y una praxis que diga "escucha" en vez de "cree". Ésta es por tanto la gran utopía revolucionaria del compositor veneciano: el sonido liberado, percibido en el cuerpo sin ser transformado en nada más.

IV.3. LA POÉTICA DE LA NOSTALGIA. No puede existir, como dijimos antes, ninguna utopía que no vaya acompañada de su fracaso. Nono lo sabe y, sin embargo, la segunda parte del drama musical está destinada casi por completo a la traición de las esperanzas humanas por parte de Prometeo al revelar a Zeus el secreto que custodia. Esta traición se realiza en la fiesta de reconciliación entre el Titán y los dioses que lo ven regresar a Atenas cumpliendo el propio *nostos*. Aquí la música se hace siempre más extraña y fragmentaria (encontramos indicaciones dinámicas del tipo "siempre al límite de lo audible" o bien "lejana"). Los textos, en esta parte, se articulan en torno a dos polos distintos del *nostos* de Prometeo hacia Atenas y de la nostalgia por la muerte de la utopía encarnada en la figura de Aquiles, hijo de las esperanzas humanas. La nostalgia es aquí un elemento central, no sólo en Nono, sino en todo el siglo XX y en el mismo mito. Aunque el compositor veneciano no dijo nunca, como Arnold Schoenberg: "Yo nunca quise escribir esta música horrible, esta música que no gusta. Pero estoy obligado porque me lo ordena el supremo comandante y yo solo soy el altavoz de una idea".

En concreto, en esta parte de la obra de Nono se puede oír y leer en los textos "un vano deseo de la belleza antigua".³⁴ Vano porque está condenado al fracaso, a la imposibilidad de alcanzar el objeto de su deseo. Aquí los textos y la música no tienen nada de heroico, grandilocuente o triunfal, el mito se transfigura en un susurro suave, en un sollozo al borde del silencio. De la obra misma entendida en sentido tradicional sólo queda la carne despedazada, desnuda de todo posible significado, liberada de toda posible simbolización, y la nostalgia incurable de la misma. En su fracaso por ser obra plena de sentido y, por tanto, fácilmente comprensible, se sitúa su imposibilidad de ser fagocitada por la sociedad de consumo, que no sabe qué hacer con una música que no sirve para enriquecerse, con una música que no se reduce a un mero objeto de consumo. *Prometeo* vive totalmente suspendido entre la imposibilidad de quedar enmarcado por la Ley, la nostalgia de la Ley (que determina la belleza de una obra) y la imposibilidad de realizar la utopía.³⁵

IV.4. REPENSAR EL SILENCIO. Otra dimensión imprescindible de la poética de Nono es el intento de repensar el silencio:

Qué sea lo que se nos desvela / es repetida banalidad /
Qué sea lo que estalla y provoca el Fuego, / esto de por sí se comprende / PERO / que el fuego desvele y que el desvelarse se transforme en ley / esto es un MILAGRO ('Isola Quinta').

³⁴ G. CARDUCCI, 'Nella piazza di San Petronio', v. 20 (*Odas bárbaras*, trad. de A. Lázaro Ros, Orbis, Barcelona, 1998).

³⁵ G. SOLLA, 'L'inerme, l'anarchia della vita', en *Teologia politica 2*. *Anarchia*, ed. di R. Panattoni e G. Solla, Marietti, Génova-Milán, 2006, pp. 7-16.

Estas son las palabras que la Mitología le dice a Prometeo. Más allá de cualquier acto subversivo y de cualquier naufragio, el artista encuentra el inmutable rostro de la necesidad. Más allá de la fragmentación de los sonidos está la inmutable realidad del sonido. La recuperación de la dimensión del silencio es urgente y primordial para el compositor, porque “allí donde encuentras el silencio, comienzas a escuchar la naturaleza del sonido”. La civilización occidental, típicamente *eidética*, dificultó pensar esta dimensión originaria y esencial; el compositor debe reencontrar la naturaleza del sonido más allá de todo prejuicio conceptual y cultural.

Así como la metafísica, según Heidegger, impidió el pensamiento del ser, también la inflación sonora de la civilización contemporánea ha impedido pensar el silencio que constituye el sustrato imprescindible que hace posible todo sonido, aunque al mismo tiempo lo niegue continuamente. Cubrir el silencio con una producción incesante de sonidos significa enmascarar con diversos sentidos el originario sinsentido de la ineludible dimensión del silencio.

He aquí por qué en el *Prometeo* de Nono, que se compone solo de sonidos, éstos emergen como restos de la constante presencia del silencio que en todo momento de la obra interpela al oyente. El silencio sobrepasa todo sonido como el ser sobrepasa todo ente; aunque el silencio, al producirse, se desvanezca. Del mismo modo que el Destino permite en la tragedia griega las peripecias de los dioses y de los hombres, a la vez que los amenaza de forma incomprensible, así también el silencio hace posible las sucesivas alternancias de los sonidos.

Aquí, en el umbral del poder de *Ananké*, se encuentran Don Juan y Prometeo, reunidos al final en el mismo destino. Mientras uno contempla fascinado la insensata cercanía existente entre el bien y el mal, entre la ebriedad y la desesperación, que con sus juegos de seducción se entrecruzan, el otro, en el epílogo del mito, descubre parte de la eterna inmovilidad de la Necesidad en la que converge el destino de los dioses y de los hombres. En definitiva, todo arte no hace nada más que recordarle continuamente al hombre su pertenencia al fluir incesante del ser, su primitivo abandono y el hecho de que “el advenimiento del ente reposa en el destino del ser”.³⁶

CONCLUSIONES. Hemos llegado ya al final de nuestro camino. Es ahora cuando podemos afirmar que el arte del siglo XX fue sustancialmente prometeico, porque en este siglo los artistas trabajaron sobre todo en la elaboración de este mito; lo que constituye la base del arte de esta época es la articulación de tres momentos: la utopía anárquica, su fracaso y el retorno de todas las cosas al principio de todo. Sin embargo, este mito, que recorre todo el siglo de forma más o menos latente, sólo se torna explícito en la *opera magna* de Luigi Nono. Él intentó crear un nuevo Prometeo, diferente al griego, un “Prometeo de hoy”, que reuniera todos los Prometeos que han surgido en el siglo XX, en una síntesis perfecta entre el contenido del mito y su sublimación en términos artísticos. Así lo afirma en una entrevista concedida a Stoccarda en 1984:

El Prometeo sobre el que trabajo en este momento no es el hombre que lleva el fuego y la libertad. Prometeo es también un gran problema: si descubre algo nuevo, hete aquí

que las instituciones, de inmediato, tienen necesidad de fijarlo. Y si continua buscando, caminando como si fuera sobre el agua, sin caminos, se equivoca. Pero Prometeo ya no está para resolver los problemas que resuelve la técnica. Yo creo en la capacidad del pensamiento —que es mucho mayor de lo que imaginamos— para penetrar profundamente toda relación y para descubrir aún nuevos horizontes, otras tierras, otros abismos.

Nono, al final del siglo XX, mostró el mito que desde Schoenberg en adelante había impulsado a los artistas a componer un lenguaje esencialmente distinto de aquel “absolutismo de la realidad” que había encerrado la música en las salas de concierto y almacenado el arte en los museos, convirtiéndolo en algo inerte, en materia muerta. La época de Prometeo fue por ello una etapa necesaria en la historia del arte, un capítulo necesario e imprescindible.

He aquí por qué no se sostienen las acusaciones de los semiólogos, en particular de Nicolas Ruwet y de Claude Lévi-Strauss, al lenguaje musical de las vanguardias del siglo XX. Este último defendió que la dodecafonía y toda la música serial no reunían las condiciones mínimas para poder definirse como un lenguaje. Pero entonces al lenguaje artístico se le saca fuera de su elemento y se le considera como aquello que no es. El valor antropológico e histórico de la música y de todos los lenguajes artísticos no está en asumir las categorías del pensamiento de los diferentes “absolutismos de la realidad” que deciden de antemano qué es comprensible y qué no lo es, sino en oponerse a ellos de manera decisiva. Sólo así se cumple aquel proceso dialéctico del que hablábamos en capítulos precedentes. Es ahora cuando podemos afirmar, por cuanto hemos dicho, que el *Prometeo* de Luigi Nono fue el último intento, en el crepúsculo de un siglo, de revivir al coro de la tragedia griega. El espectador griego se preparaba para escuchar una tragedia, no para mirar un simple espectáculo. A través de esta experiencia, aprendía, en términos artísticos, algo de la naturaleza de la vida. Su contemplar tendía a la comprensión de una vida mucho más antigua que la suya, de una verdad siempre oculta, pero a la vez presente (según recuerda Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*). A través del espectáculo alcanzaba la liberación, porque era consciente de que aquello no era una simple ficción, como piensa hoy el espectador contemporáneo, para quien el arte se convierte en un bien de consumo, en una bella apariencia adaptada a entretenerlo y distraerlo.

Pero, en el arte, su capacidad para ocultar es una forma de desvelar, y su capacidad para distanciarse de la realidad es una forma de reconciliarse con una vida más profunda. A este ideal que podemos calificar de prometeico, que quiere devolver la tragedia al arte y el arte a la tragedia, aspira toda la música de Luigi Nono y, en particular, su *Prometeo*. En este sentido podemos hablar de la *Tragedia dell'ascolto*, que es el subtítulo de esta obra.

Los músicos hoy están llamados a meditar precisamente sobre esto: sobre el retorno de la música y del arte, en general, a su destino esencial. Luigi Nono ha trabajado en esta dirección, y su *Prometeo*, al fin liberado, representa el sonido libre que continuamente nos interpela en toda su desnudez, fragilidad e índole problemática.

*Traducción de Amparo Zacarés Pamblanco
y María Bayarri Roselló*

36 M. HEIDEGGER, ‘Lettera sull’Umanismo’, pp. 266-315.