

Los nombres de Prometeo.
Mito y tragedia en la ópera de Luigi Nono
Prometeo, tragedia dell'ascolto

Celeste Araújo

PISTETERO: ¡Mi querido Prometeo!

PROMETEO: Calla, calla, no grites.

PISTETERO: ¿Qué pasa?

PROMETEO: Silencio, no pronuncies mi nombre.
Porque me perderás si Zeus llega a verme aquí.
Pero voy a decirte todo lo que pasa allí arriba;
coge esa sombrilla y ponla encima de mí
para que no me vean los dioses. [...]

Escucha pues.

PISTETERO: Te escucho, habla.

ARISTÓFANES. *Las aves*, 1500-1515

La ópera contemporánea *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, del músico veneciano Luigi Nono (1924-1990), se acerca al mito y a la tragedia griega no para intentar actualizarlos, sino que, de manera hermenéutica, mediante la articulación por separado de diferentes elementos, griegos y modernos, construye a partir del mito y de la tragedia una dramaturgia invisible, un drama de la escucha. Nono no trata de adaptar o actualizar el mito de Prometeo a un contexto moderno, ni de leerlo a través de las condiciones de la modernidad. De hecho, gran parte del uso que se hizo y se hace de las tragedias y mitos griegos fue o es ese: esos relatos no se asemejan desde un punto de vista histórico al mundo griego, sino que configuran un nuevo concepto. Se trata de un acercamiento hecho a partir de las categorías forjadas en épocas posteriores, o de reducciones de las circunstancias particulares de los mitos a problemáticas universales. El mito de Prometeo cruza toda la tradición cultural de Occidente, desde la Antigüedad hasta hoy; cada época parece elegir del relato aquello

que se adapta mejor a sus ideales. Desde su núcleo arcaico —que presenta al titán como aquel que robó el fuego a los dioses para darlo a los hombres— muchas han sido sus reelaboraciones;¹ en la Antigüedad, encontramos ya distintas versiones: en *Teogonía y Trabajos y días*, de Hesíodo; en la tragedia *Prometeo encadenado*, de Esquilo, o en el diálogo *Protágoras*, donde Platón pone el mito en boca del sofista que da título a la obra; Prometeo aparece también como un personaje en la comedia *Las aves*, de Aristófanes. Decíamos que la ópera de Nono no trata de leer el mito y la tragedia a través de las condiciones de la modernidad, sino de acercarse a las condiciones particulares que los envuelven. Si por un lado hay conciencia de las distintas reelaboraciones del mito a lo largo de la historia, por otro se intenta devolver el mito a su contexto, a la Grecia antigua, pues el mito no es ni puede ser moderno.²

I

Para percibir cómo Luigi Nono devuelve el sentido griego al mito y a la tragedia, habría que referir su concepción de la música. Para el compositor veneciano, la música no es solo composición, sino fundamentalmente pensamiento.³ Nono se enfrentó a la música no como ámbito independiente, mero refugio abstracto o espacio de entidades musicológicas atemporales, sino como algo ligado a la historia y particularmente a la historia de la música. En cuanto músico, se sitúa históricamente no en cualquier historia, sino, ante todo, en la historia de la música. Sus composiciones nacen siempre ligadas al pasado, a un trabajo de investigación y análisis de las primeras obras de la polifonía francesa, de piezas de la policoralidad veneciana del siglo XVI y de

1. Pensamos, por ejemplo, en el *Prometeo* de Goethe, Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley o Von Hofmannsthal, o en adaptaciones contemporáneas como las de Gide, Pavese o Kafka, que retoman cada una a su manera la tragedia y/o el mito. En música, además de la ópera de Nono, hay otras versiones: *Las criaturas de Prometeo* (1801), de Beethoven; *Prometeo, poema sinfónico* (1850), de Liszt; *Poema del fuego* (1910), de Scriabin, o una ópera de Orff (1964) a partir del texto de Esquilo.

2. Al decir «Grecia antigua», en modo alguno se propone rescatarla históricamente, filológicamente: es la idea de la Grecia antigua lo que importa, lo que opera sobre la modernidad. Y al decir «modernidad» o «moderno» nos referimos a un espacio que hoy mismo sigue siendo lo que hay y que se caracteriza por «haber quedado algo atrás», su inherente separación de la Antigüedad griega.

3. Véase Luigi NONO, «L'errore come necessità», en *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, Milán, Il Saggiatore, 2007, p. 243 y s.

aspectos de las composiciones de Mahler, Schönberg o Webern —un estudio que inicia en los años cuarenta de la mano de los compositores venecianos Gian Francesco Malipiero y Bruno Maderna y que su obra siempre retoma—. Pero la relación con la historia es explícita en los temas y textos que son materia expresiva y sonora de muchas de sus obras: pensamos, por ejemplo, en *Il canto sospeso* (1956), *La fabbrica illuminata* (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) o *Non consumiamo Marx* (1969). Seguramente, esta característica lo demarca y aleja de otros compositores de su generación, como John Cage, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen.⁴ Por otro lado, los procedimientos técnicos que adopta —por ejemplo, el uso de cinta magnética y el trabajo electrónico sobre el sonido—, que introducen el ruido, los sonidos cotidianos y el espacio en sus composiciones, permiten a Nono llevar la música más allá de la notación, abrirla a la escucha, al pensamiento, en el sentido que pensar sobre una cosa significa escuchar, aguzar el oído y pertenecer a eso que es comprendido.

II

Pasemos a presentar la ópera *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Antes que de una obra, deberíamos hablar de un proceso de trabajo colectivo, que duró más de diez años, entre el músico veneciano; el filósofo Massimo Cacciari; el pintor Emilio Vedova; el arquitecto Renzo Piano; los técnicos Hans Peter Haller, Alvise Vidolin y André Richard; solistas; directores de orquesta; coro; grupos instrumentales, y recitadores. Nono compuso la ópera trabajando directamente con los instrumentistas y con los ingenieros de sonido de Friburgo. Las primeras ideas y los primeros esbozos de *Prometeo* datan de la época que siguió inmediatamente a su pieza *Al gran sole carico d'amore* (1973-1974). La idea inicial era transformar la tragedia de Esquilo en una acción que no se presentase de manera lineal, sino que ofreciese un conjunto de temas ligados diferentemente entre ellos. A partir de ahí la obra de Nono se sitúa bajo su signo, no solo las piezas que lo destacan explícitamente —*Das*

4. En los años cincuenta del siglo xx, Nono frecuenta, en Alemania, los cursos de Darmstadt junto con estos compositores y sus primeras obras nacen en este contexto. Son años en que se radicaliza la técnica serial del dodecafonismo de la escuela de Viena, aplicando los parámetros seriales no solo a las alturas, sino también a otros parámetros musicales: el ritmo, la intensidad o la duración.

atmende Klarsein e Io, frammento dal Prometeo (1981)— sino obras anteriores, como *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-1980), y todo el trabajo posterior.⁵

Prometeo se estrenó en la iglesia de San Lorenzo de Venecia en 1984 y contó con una estructura vertical de madera construida por el arquitecto Renzo Piano sobre la que se distribuyeron los solistas, el coro, los cuatro grupos orquestales, los recitadores y la percusión en vidrio, y que incluía también, en el centro, al público. Se trataba de un espacio musical más que de un decorado y se construyó teniendo en mente la técnica de construcción naval y las cajas de resonancia de los instrumentos.⁶ Lejos del modo de presentación tradicional de un concierto, en que la música viene siempre del escenario y el público le hace frente, el espacio musical de *Prometeo* es una enorme caja de resonancia que integra músicos y público.

La descentralización del foco sonoro y la espacialización del sonido son profundizadas con la difusión electrónica en tiempo real, y con ello el tipo de sonidos y las líneas que cruzan el espacio crean un enmarañado complejo. Lejos de las estructuras melódicas de la música tonal, estructuras fundamentalmente temporales, *Prometeo* lleva la música hacia el espacio⁷ y conduce al público a su escucha. El espacio es así un parámetro más en la composición sonora, un elemento integral de la música, no como sonido, sino precisamente en cuanto que localización y diferenciación de ese sonido. Algo que no es nuevo, sino que remite a la policoralidad veneciana de los siglos XVI y XVII, en que compositores como Gabrieli o Willaert escribían sus notaciones en función del lugar de ejecución. El trabajo electrónico permite también componer con unidades mínimas de sonido (microtonos y microintervalos) y con sonido al nivel de la inaudibilidad.

5. A partir de *Al gran sole carico d'amore*, pieza que trabaja un nuevo concepto de teatro musical, la obra de Nono se centra en composiciones pequeñas, más introspectivas, que de alguna manera trabajan aquello que *Prometeo* sintetiza: el silencio, el espacio, las unidades mínimas de sonido, la difusión electrónica, etc. Precisamente, a partir de estos elementos que irradian de *Prometeo*, nacen sus obras posteriores *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum, a più cori* (1985), *Risonanze erranti, a Massimo Cacciari* (1986), *Caminantes... Ayacucho* (1986-1987) o «*Hay que caminar*», *soñando* (1989).

6. La estructura de madera de Renzo Piano está presente en las dos primeras ejecuciones, pero es a partir de este espacio que se configuran las siguientes ejecuciones, muchas en salas de concierto tradicionales.

7. La apertura de la música hacia el espacio coincide con la desaparición de la música entendida como temporalidad: los sonidos aparecen como puntos en el espacio y no como líneas melódicas que transcurren en el tiempo.

El texto libreto del filósofo Massimo Cacciari es una especie de *collage* que reúne y recompone fragmentos de textos de épocas diferentes y en distintos idiomas, griego antiguo, italiano y alemán. Es un texto múltiple, construido a través de una red inextricable de citas. Las fuentes del texto —Esquilo, Hesíodo, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Nietzsche, Hölderlin, Heidegger, etc.— no aparecen citadas. Cacciari, o traduce los fragmentos de textos, o los inserta directamente del griego o del alemán. Cada palabra intenta representar el pasado y recordar aquello que fue —un sonido vivo—. ⁸

El mito de Prometeo es el eje del texto y coge del *Prometeo encadenado* de Esquilo la débil estructura dramática y los personajes —Prometeo, Hefesto, Io— y de la *Teogonía* de Hesíodo los nombres de la genealogía de Prometeo en el prólogo: Urano, Mnemosine, Cronos, Epimeteo, Gaia, Jápeto, Clímene, Oceánide... No tiene una estructura tradicional dramática, sino débil, despojada de elementos narrativos y de toda progresión: un prólogo, distintos episodios islas y dos estásimos. ⁹ A cada uno de los personajes le corresponde no un solista, sino un grupo de vocales e instrumentales: el sonido no pertenece a personajes definidos, la voz de *Prometeo* es plural. Con la composición musical es difícil seguir el texto porque el texto es música; Nono lo utiliza de forma parcial, sobrepone varias palabras o sílabas, y, a menudo, el texto no es cantado ni hablado: hay fragmentos que el compositor destina a la escucha de los ejecutantes. ¹⁰ No solo no se escucha el texto, sino que, a veces, es difícil escuchar la música, pues la interpretación instrumental y vocal tiene, además de frecuentes silencios, niveles casi inaudibles. La centralidad casi estructural del silencio y de la inaudibilidad hace que se interrumpa el movimiento en la música, que suceda una especie de suspensión. Silencio, *pianissimo*, o violentos contrastes, *fortissimo*, en continuo flujo y reflujo.

Se trata de una dramaturgia fundada sobre el sonido y no sobre el drama, en su sentido acostumbrado de acción. El *dramma per musica* de los libretistas de los siglos XVII y XVIII da lugar, en *Prometeo*, a un *dramma in musica*, un espacio acústico cuya acción se experimenta en la escucha, donde no hay ele-

8. Véase Massimo CACCIARI, «Hacia Prometeo», en *Luigi Nono, caminante ejemplar*, ed. de Juan Manuel Carrasco, Santiago de Compostela, Centro Galego da Arte Contemporánea, 1996, p. 83-87.

9. El estásimo designa en la tragedia griega la sección donde el coro canta inmóvil.

10. En la primera isla, Nono coloca el texto en la partitura entre la notación musical de los grupos orquestales y anota: «no leer el texto escrito en la partitura pero escucharlo ejecutándolo, difundiendo en los espacios acústicos diferenciados». Véase Luigi NONO, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, voces y orquesta, partitura, versión de 1985, Milán, Ricordi.

mentos escénicos tradicionales. Los pocos elementos que habían sido previstos para la iluminación fueron igualmente reducidos y quedó apenas la intervención lumínica de Emilio Vedova, una luz de claroscuro que iluminaba los muros de la iglesia de San Lorenzo. De tal forma que *Prometeo* no deja entrever ningún acontecimiento visible; de ninguna manera trata de volver visibles ideas musicales. Lo que se acerca, opone o «produce» no es más que sonido; el *dramma* no se ve, simplemente se escucha.

III

Precisamente porque la dramaturgia del *Prometeo* de Nono reflexiona críticamente sobre todo aquello que se relaciona con la ópera y se presenta como un espacio fragmentado que nunca puede ser visto en su totalidad, se podría decir que esta obra es más bien una antiópera. *Prometeo* reúne una multiplicidad de elementos, pero entre ellos no opera ninguna síntesis: música, texto, luz y espacio cohabitan en un espacio de «unión-separación», están reunidos conservando sus límites, una distancia interna. Es un espacio distinto de la arquitectura del todo, de la cual nos habla Wagner en su *Ópera y drama*, cuyos elementos se someten a una idea común y presentan una unidad orgánica. Frente a la noción de «drama musical» de Wagner, Nono crea una ópera a partir de fragmentos, reuniendo elementos concordantes y discordantes que mantienen una distancia interna.

El problema central de *Prometeo* es la relación entre lo uno y lo múltiple, problemática central en la Antigüedad. La tensión entre el todo y el fragmento es problemática para la modernidad, pero no lo era en la Grecia antigua, pues en aquellos tiempos construir una unidad a partir de lo diverso, sin operar ninguna suma y manteniendo la particularidad de cada elemento, era lo habitual. Tal como cada línea, trazo o curva de la antigua cerámica geométrica¹¹ preserva su propia consistencia interna sin fundirse en el conjunto, la ópera de Nono mantiene una separación radical de los diferentes elementos que acoge y fabrica. En su texto coexisten sonidos, espacio y luz —multiplicidad y unidad en permanente tensión y conflicto—, lo que nos envía precisamente a la Antigüedad, a los fragmentos de Heráclito, donde la tensión de

11. La cerámica griega es geométrica por el hecho de que cada línea se mantiene independiente e irreductible, sentido que nada tiene que ver con la noción moderna de *geométrico* sino que implica una no reducción al conjunto.

lo uno y lo múltiple, del uno todo, no era aún problemática o contradictoria.

Decíamos que el *Prometeo* de Nono parte de la ópera y cuestiona los contenidos programáticos, la visualidad y la estructura tradicional de los teatros musicales, y lo hace dentro del mismo género. Al cuestionar sus elementos fundamentales, entre los cuales la unión de la palabra y de la música, no solo actualiza la crítica a la síntesis operada en el drama musical, sino que cuestiona la génesis de la ópera. Este género musical nació ligado al intento de restaurar el drama griego, su unión entre palabra y música. Justamente al negar todo lo que habitualmente va asociado a este género, *Prometeo* lo desvincula de la tragedia griega y afirma, a la vez, la imposibilidad de restitución del drama griego hoy y de la unión entre palabra y música, devolviendo la tragedia a su tiempo, a la Grecia antigua, a la ciudad de Atenas.

«Decir y cantar eran antaño la misma cosa [...]. Hay que decir que una y otra tuvieron la misma fuente y no fueron al principio más que la misma cosa.»¹² Esa unión entre el lenguaje y la música remonta a la Grecia antigua, la época de los *aedos*, del canto coral y de la tragedia, donde el decir no era algo meramente lingüístico, sino que implicaba melodía, gesto, ritmo, movimiento. *Mousiké* no era, por lo tanto, un ámbito separado del decir, no preexistía independientemente de la palabra, sino que acontecía junto a ella. «No hubo al principio más música que la melodía, ni más melodía que el sonido variado de la palabra»,¹³ pues decir y cantar se manifestaban conjuntamente en el canto. Quien cantaba no era el poeta, sino la musa; el canto era dictado por ella, que cantaba a través del poeta. Hablar de la musa es hablar de esos tiempos en los que el lazo natural entre palabra y música no estaba todavía roto.

Prometeo de Nono, al contrario de lo que sucede en la ópera clásica, no intenta unir lo que está separado, crear artificialmente esa unidad de canto y música. Texto y música no forman una totalidad, sino que se presentan como lenguajes irreconciliables, disonantes y despojados de centro; ninguno es mero vehículo o pretexto del otro. En esta tensión permanente resuena el género del conflicto que es la tragedia. Sin embargo, el conflicto en la tragedia no es el de la relación entre palabra y música, que como hemos visto no van unidos, sino el de la relación entre dos principios rítmicos. En el drama griego, la lengua no es la misma, hay elementos heterogéneos, que según Aristóteles son el *épos* y el *melos*, definidos mediante una caracterización rítmica y métrica. Estos dos elementos están en yuxtaposición; son una especie de

12. J. J. ROUSSEAU, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal, 1980, p. 84.

13. J. J. ROUSSEAU, *Ensayo...*, p. 84.

irrupción contrarrítmica que rompe el verso y, a la vez, lo dota de equilibrio. Ambos están sin que figura alguna los integre, están por «separado», *khorís*.¹⁴ Esto nos serviría para explicar lo que sucede con el texto y la música del *Prometeo*: van «por separado», no son momentos, ni aspectos de una misma cosa, son precisamente «y»: esto y aquello y lo otro, cada uno es irreductible.

IV

Nono parte de una distancia insalvable, asumiendo que el lenguaje musical de su tiempo no puede reproducir lo que era la *mousiké* griega. Su composición no intenta hacer sonar los elementos de los textos griegos que están ausentes en nuestra recepción, sino que compone a partir del lenguaje musical y de elementos técnicos de su tiempo, atendiendo a cada sonido en su multiplicidad, sin reconocer en su secuencia una armonía del todo. Cada sonido se separa de los demás sonidos de la misma manera que cada palabra en el texto permanece separada de las restantes, pues se encuentra alejada de su fondo, aquello que intenta traducir y citar. Con la música, el texto pierde significado y se vuelve puro efecto de vibración, se escuchan sílabas sueltas y algunas palabras y nombres de la cosmogonía y a lo largo de la obra *ascolta*, como si fuera un eco o una eterna resonancia.

Ascolta, en la ópera de Nono, no significa nada en sentido estricto, sino que hace algo: apunta en relación con el acto mismo de escuchar e invita a escuchar lo que también acústicamente no se puede oír a causa de la presencia constante de la inaudibilidad y del silencio a lo largo de la obra, de tal forma que se convierte en índice de una ausencia, de la escisión entre palabra y música. Parece que *Prometeo* está constituido para hacer notar una distancia respecto a lo que presenta, y ello porque a fin de cuentas lo que ahí sucede no es otra cosa que el drama de una separación, de una disyunción entre palabra y música, sonido y sonido, palabra y palabra, Grecia y modernidad.

Aunque trabaje en el límite del lenguaje transformándolo en un complejo sonoro, es a partir del texto que Nono elabora el esqueleto de su composición sonora. El texto es, en consecuencia, motivo de orden y articulación de la forma musical, y la música reelabora y atraviesa el conjunto de índices, memorias y signos del texto. Bastaría con mirar el libreto de Cacciari para

14. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b (edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992).

percibir cómo la música calca de ahí su estructura y se configura no como una forma delimitada, sino como un conjunto disperso de episodios. El texto se entraña dentro de la estructura musical y, a veces, una palabra con su significado podrá devolver algún sentido al conjunto.¹⁵

Las primeras notaciones, los bocetos y los esquemas de *Prometeo* surgen de un trabajo constante del compositor sobre el texto, pulverizándolo en nombres, verbos u otras disposiciones sintácticas que se repiten, y también sobre un conjunto de imágenes de frontones, fragmentos de cerámica y de arquitectura griega en las que anota líneas de fuerza y palabras: *prologo, voci, nomos, ondate, unruhe, wanderer...* Se detiene particularmente sobre fotografías de los fragmentos que han sobrevivido de los frontones del Partenón de Atenas, atendiendo a sus movimientos y dibujando líneas de fuerza que las atraviesan como trayectorias. Nono se encuentra ante estas imágenes como ante un templo complejo, parece mirarlas como quien intenta escuchar ritmos, timbres o voces inaudibles. Al anotar *ascolta* sobre una imagen del templo C de Selinunte, y *frontone* sobre los primeros intentos de notación a partir de los nombres de la genealogía de Prometeo, el compositor veneciano establece un paralelismo entre las ruinas arquitectónicas y los nombres griegos, y muestra cómo esos fragmentos de texto y trozos de piedra son la base sobre la que edifica su ópera.

Las palabras insertadas directamente del griego antiguo en el texto libreto y en la partitura dan razón del origen (*arkhé*), pero ahora son solo meros nombres y no es eso lo que eran: en los textos de los que fueran retiradas, ellas mismas eran sonoridad. Grecia es así evocada por metonimia, por una parte de su figura.¹⁶ *Mythos, dike*, Ulises, Aquiles, *nomos*, Gaia, Cronos, Mnemosine, *ananke*, algunos de los nombres de *Prometeo*, existen como nombres y solamente de forma metonímica pueden alegar aquello que fueron. «Poder del nombre en la medida misma en que el nombre continúa nombrando o invocando lo que llamamos el portador de ese nombre, quien ya no puede responder a, en, ni por su nombre.»¹⁷

En cuanto a la ópera, nació de un intento abstracto de alcanzar los efectos del drama griego y lo hizo desde el principio de la visión, priorizando el

15. Véase Luigi NONO, «Testo-musica-canto», en *La nostalgia...*, p. 64-87.

16. Hay siempre ligada a esta figura retórica una supresión, ocultamiento y dislocación, aquello; funciona *in absentia*, por eso la parte, el resto —una cifra a descifrar— evoca el todo. Implica cambios de aspecto y carácter al pasar de una situación o de un tiempo a otro, pero, a la vez, implica una innegable relación con aquello a que se refiere.

17. J. DERRIDA, *Memorias para Paul de Man*, traducción de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1998, p.61.

arte escénico; el *Prometeo* de Nono se edifica teniendo como principio la escucha. Además de la referencia a *ascolta* a lo largo de la obra, la escucha está presente en todos los momentos de composición, difusión, ejecución y recepción de la ópera. La música escucha el texto y el espacio; el espacio y la electrónica, a su vez, escuchan la música y la difunden diferenciadamente; el texto de Cacciari intenta escuchar y/o recordar la antigua palabra; y la intervención lumínica de Vedova es siempre un signo de escucha. De tal forma que *Prometeo* nos remite al dominio de la oralidad del decir griego, en que la audición no se podía separar de su emisión y donde la fabricación de ese decir era fundamentalmente audición. El decir griego implicaba una ejecución oral y una recepción auditiva, en que la ejecución del *aedo* era ante todo una escucha, el oír resonante de las musas. Aunque la ópera de Nono nos envíe a la oralidad griega y a la escucha presente en el canto de los *aedos*, es apenas su recordación. Los nombres del *Prometeo* dan razón, desde su silencio, de ese origen; un sonido cuya unidad se ha perdido en el momento de la audición. Precisamente, es desde la escucha de ese silencio que el mito y la tragedia pueden hablarnos hoy.