

Los monstruos fríos. Imagen y música en tiempos del capitalismo avanzado

Jean-Marc CHOUVEL

Musicólogo e investigador del CNRS
jeanmarc.chouvel@free.fr

Recibido 05/11/2008
Aceptado 09/01/2009

Resumen

El músico italiano Luigi Nono (1924-1990) consideraba que el compromiso de la obra artística reside en que hace “oír” y “ver” a sus contemporáneos los problemas de cada época. El giro producido en los años 80 en la obra de Nono le condujo a la renuncia de las técnicas vanguardistas y de la ideología marxista, para enfrentarse a las raíces profundas del malestar que invade la civilización, asociado al neo-liberalismo. Frente a la estetización de lo político que efectúa la propaganda del capitalismo moderno, Nono recuerda cómo un pensamiento político no-ingenuo debe operar una inversión de la estética que permita al espectador tomar conciencia de su propia alienación. En esta lucha contra el malestar es urgente que la música reaprenda de la imagen el sentido del dibujo, es decir, de la diferenciación de la materia y de las rupturas de planos

Palabras clave: Música, compromiso, malestar, neo-liberalismo, política

Abstract

Italian musician Luigi Nono (1924-1990) considered that the commitment of an artistic work lies in the way of making its contemporaries “listen” and “see” the problems of every period. The turn produced in the eighties in Nono’s work lead him to a refusal of avant-garde techniques and Marxist ideology, to face the deep roots of the unease that invades civilization, linked to neo-liberalism. Opposite to the aestheticization of the political made by modern capitalism propaganda, Nono recalls how a political thought must produce an inversion of the aesthetics that

allows the spectator to become aware of his own alienation. In this fight against unease, it is imperative that music again learns the sense of drawing from image, that is to say, the differentiation of the material and the rupture of plans.

Keywords: Music, commitment, unease, neo-liberalism, politics

In tyrannos!

Stato si chiama
il più freddo
di tutti i gelidi mostri —

A dryness calling for Death

Il suo Segno
predica Morte

Ulceribus taetris
sepulta
Paupertas horrida

Corruttore di tutto
Luogo
d'ogni luce muto
Mente
in tutte le lingue
l'idolo
Essere-stato
Funera respectans

das recht war nur sein erstes wort —
nun aber spricht er sein zweites wort
DAS WORT DER GEWALT¹

Textos de Massimo Cacciari a partir de Gottfried Benn, Lucrèce, Friedrich Nietzsche, Ovide, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke et Franz Rosenzweig para la obra de Luigi Nono Guai ai gelidi mostri.

¹ La desgracia de los monstruos fríos/ Se llama Estado/ el más frío / de todos los monstruos fríos — / Una sequía que trae la muerte / Su signo/ exhorta a la Muerte / Con sus repugnantes úlceras/ enterrada / horrible Pobreza / Corruptora de todo / Lugar/ mudo de toda luz / Miente / en todas las lenguas / el ídolo / el Ser-Estado / la mirada sobre la Muerte / El derecho no era más que su primera palabra / pero ahora dice la segunda / LA PALABRA VIOLENCIA.

El primer encuentro artístico entre Luigi Nono (1924-1990) y el pintor italiano Emilio Vedova (1919-2006) tuvo lugar con ocasión de la creación de *Intolleranza 1960*. El propio Nono describe las circunstancias de esta primera colaboración:

La creación de *Intolleranza 1960* estuvo marcada por numerosos obstáculos y dificultades. El profesor Siciliano, entonces presidente de la Bienal, intentó censurar el texto. Svoboda ya había preparado uno de sus proyectos de espectáculos-proyecciones, sin haber visto ni escuchado a nadie. Sus diapositivas, que reproducían fragmentos de monumentos, de jardines, de edificios de Praga, sin relación alguna con lo que yo escribía, terminaban suscitando, además, acaloradas discusiones. Fue entonces cuando entró en escena la decisiva actuación de Emilio Vedova, a quien yo había invitado a colaborar. En solo tres días, creó y preparó unas bandas de colores, auténticos fragmentos de pinturas espléndidas, que proyectamos en lugar de las diapositivas.²

Nono escribió en esta misma época una obra para banda magnética, *Omaggio a Emilio Vedova*, que la Rai retransmitió en homenaje al pintor veneciano cuya pintura, próxima al expresionismo abstracto, expresaba las preocupaciones estéticas y políticas del compositor. De igual forma, esta experiencia con la obra de Nono fue para el pintor una oportunidad de tomar conciencia de la dimensión espacial y dinámica de su trabajo.

Signos-colores, gestos-color, reflejando poco a poco la «condición», traducción directa, absolutamente urgente, de la necesidad de estructurarse/ Introduzco la bisagra en la pintura-gesto, la bisagra de la articulación / Valor atávico simbólico de la charnela = la puerta que se abre. Pero, con qué, por quien se abre ? Valor absoluto de la charnela = valor de articulación, movimiento implícito. / Apertura de los mundos espirituales metafísicos en los viejos tratados, políticos. / Aquí lo improvisado viene antes que los gestos lacerados, el desorden, la tensión. / Con los resortes, como elementos desencadenantes – shocks : un miedo y finalmente un *Trauma*. / De nuevo los significados insidiosos de nuestro tiempo / Bisagras que se despliegan en múltiples alternativas, que remueven un mundo de conflictos / Podemos entrar en él, transformarlo, estar en él con su propio contacto, abrirlo, inmiscuirse en él, en una dinámica recíproca, es otra dimensión. / Es como percibir todo el espacio desde una participación activa. / [...] En *Intolleranza 1960* (obra de Luigi Nono), esta multiplicidad que está en mí encontrará una de sus primeras expresiones, libre y natural, encontrándose en la dinámica de la luz, constante en mi trabajo.³

La naturaleza política del compromiso de Nono y de Vedova no debe entender-

² Luigi Nono, *Écrits*, réunis par Laurent Feneyrou, Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 74.

³ <http://www.arte.go.it/mostre/vedova/berliner/index.htm> (oct. 2008). Segni-colore, gesti-colore, riflettenti volta a volta la "condizione", diretta traduzione talmente urgente da aver bisogno di strutturarsi. Inserisco la cerniera nella pittura-gesto, cerniera quale articolazione. Valore atavico simbolico della cerniera = porta, che apre. Ma che cosa, da chi aperta? Valore assoluto della cerniera = valore articolazione, implicito movimento.

se desde la perspectiva de un reduccionismo ideológico de baja estofa. «El discurso gráfico [de Vedova]» escribe el crítico Zeno Birolli, «no solo se expresa a nivel técnico e ideológico, también pretende ser un modelo de trabajo y de producción artística: el grado máximo de subjetivación corresponde al anonimato, a la colectivización del hecho estético. Vedova abre la historicidad de su propia «señal», lo más anormal que puede producir su trabajo. Él reivindica «la situación histórica a la cual se ve abocado», como norma de juicio, y enlazando con las razones del internacionalismo, incluso si es de forma no explícita, con el estilo factual y constructivo de la primera vanguardia histórica: una distinción ya utilizada por los artistas antes de la guerra mediante el empleo de medios mecánicos [...] y en el arte industrial, de cuya esfera la imaginación está ausente y en el que pueden converger de la misma manera la pintura, la fotografía, y, hoy en día, la grabación videográfica».⁴ Inscrita en el propio gesto del artista, la conciencia política no se contenta con un discurso estereotipado. Se trata, por el contrario, de un lenguaje en el que el material ocupa plenamente el lugar que le corresponde. Al leer la carta que Nono envía desde *Los Angeles* en 1965, informando a sus amigos italianos de la creación americana de *Intolleranza*, comprendemos cómo cada frase de Brecht o de Maïakovsky, o incluso el eslogan *Cuba si – Yanki no*, solo han podido formar parte del espectáculo final al precio de una lucha sin cuartel «con las pistolas apuntando, si aceptan vale, si no ¡¡¡disparamos!!!».⁵ La tensa protesta de Nono puede percibirse ya en el texto de su conferencia del primero de septiembre de 1959 en Darmstad, conferencia que le acarreará muchas enemistades. Rechazando a un tiempo el cientifismo de Schillinger⁶ y el «zen» de Cage como doble negación (americana) de la historici-

Aperture di mondi spirituali metafisici nei vecchi tritici, politici. Qui l'improvviso venire avanti di gesti lacerati, di sconsuasso, di tensione. Con molle, come elementi di scatto - di shock: di paura infine di trauma. Ancora una volta significazioni insidiose del nostro tempo. Cerniere che si snodano in multiple alternative muovono un mondo di scontro. Puoi entrarci, trasformarlo, esserci, con lo stesso contatto, l'aprire, immergersi, in reciproca dinamica, è tutta un'altra dimensione. È realizzare tutto lo spazio in partecipazione attiva. [...] En "Intolleranza 1960" (opera de Luigi Nono), questo mio multiplo troverà una sua prima libera-naturale- esplicitazione, ritrovandosi nella dinamica-luce, costante del mio lavoro.

⁴ <http://www.arte.go.it/mostre/vedova/grafica/index.htm>

«Il suo discorso grafico non si giustifica in una storia di tecnica e ideologia e pretende di darsi come modo di lavoro e di produzione artistica: il grado massimo di soggettivazione corrisponderà all'anonimato, al collettivo del fatto estetico. / Vedova avverte la storicità del proprio "segnale", di quell'in più di abnorme dato dal suo lavoro. / Per lui occorre rivendicare "la situazione storica in cui si vede gettato", in quanto norma di giudizio, e ricollegare le ragioni dell'internazionalità, anche se non in modo esplicito, al modo fattuale e costruttivo che fu delle prime avanguardie storiche: una distinzione già in atto prima della guerra fra uso dei mezzi meccanici da parte dell'artista (applicazione di percussioni ritmiche però irregolari non scandite dal tempo macchina; cifra ripetitiva affidata ad un Continuum automatico, non convenuta, multidirezionale per una superficie moltiplicata ma irripetibile), e l'arte industrializzata, nella cui sfera assente l'immaginazione, possono ugualmente convergere pittura, fotografia e oggi registrazione da camera.»

⁵ Luigi Nono, *Écrits*, op. cit. p. 361.

dad, Nono destaca «las propiedades fundamentales de una obra de arte, a saber, su fuerza viva, contribución inmutable e irremplazable a su presente, y testimonio de su época». ⁷ Y concluye: «La música seguirá siendo siempre una presencia histórica, un testimonio de los hombres que se han enfrentado conscientemente al movimiento histórico, y que en cada etapa de ese movimiento deciden, en plena posesión de su intuición y de su conciencia lógica, y actúan para abrir nuevas vías a la necesidad vital de nuevas estructuras. El arte vive y continuará jugando su papel. Aún queda un trabajo largo y maravilloso por hacer». ⁸ Esta profesión de fé coincide con la del arte «comprometido», tal y como Jean Paul Sartre la había formulado para la literatura. Y el propio Nono no deja de mencionar esta referencia.

Nuevas situaciones humanas exigen expresarse urgentemente. Cuanto mayor es, para nuestra vida, el riesgo de convertirse en un fetiche de la exaltación tecnológica o de abandonarse “con satisfacción” a una cínica indiferencia pasota, más se hace necesario meditar en nuestro trabajo estas palabras de Jean-Paul Sartre: «Y si este mundo se me ofrece con sus injusticias, no es para que las contemple con frialdad, sino para que ponga mi imaginación a su servicio y las desvele y las recree en su naturaleza de injusticias, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. [...] Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético reconocemos claramente el imperativo moral». ⁹

Entonces, en la conciencia de una situación histórica y en su realización concreta en la obra como testimonio, no periodístico sino imaginativo, la obra de arte se compromete con sus contemporáneos, para invitarles a “ver” y a “oír” lo que caracteriza a su época, lo que hace que su época sea *problemática*. En el propio acto de creación hay, por tanto, un conflicto profundo entre el deseo de construir y el deber de testimoniar lo que destruye. Este conflicto se corresponde, a nivel de los estilos históricos, con el conflicto íntimo del ser humano tal como lo resume Freud en las dos figuras antagónicas de *Eros* y *Thanatos*.

Guai ai gelidi mostri fue compuesta por Luigi Nono en 1983 a partir de cuatro ensamblajes de Emilio Vedova sobre un texto de Massimo Cacciari, él mismo un collage realizado a partir de Gottfried Benn, Lucrèce, Friedrich Nietzsche, Ovide, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke et Franz Rosenzweig. Los ensamblajes de Vedova «ponen en escena» máscaras del carnaval veneciano (o más bien lo que en la jerga

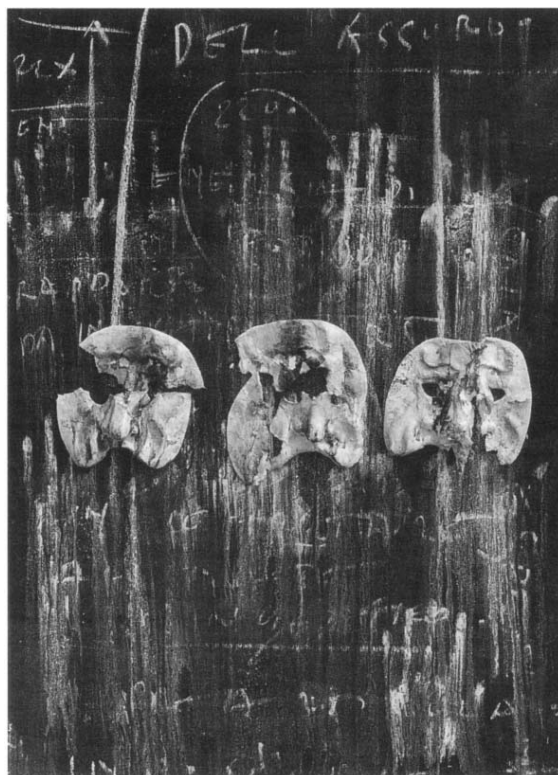
⁶ «Hay un malentendido muy extendido sobre la libertad de expresión del artista. Ningún artista es verdaderamente libre [...] La clave de la verdadera civilización y de la verdadera liberación de la dependencia local reside en el método científico» Joseph Schillinger, *Bases matemáticas de las Artes*, citado por Luigi Nono, *op. cit.*, p. 159.

⁷ Luigi Nono, *Écrits*, *op. cit.* p. 160.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.* pp. 196-197.

del teatro se llama “máscaras neutras”) aplastadas e incorporadas a un soporte pintado. Uno de esos ensamblajes resulta particularmente significativo para nuestro propósito: el número 2



(lemuria). Fig. 1: Del ciclo de los «... casidetti carneval...» 1973/83 – N° 4 Lemurial, 100 x 70 cm, ensamblaje y pintura sobre madera.

Los Lemures eran los espíritus de los muertos que los romanos espantaban golpeando cacerolas. Tal vez existen todavía en España costumbres que son una reminiscencia de esta tradición romana. Las tres máscaras aplastadas en el ensamblaje de Vedova sobre un fondo que puede leerse como el cuadro negro del *homo sapiens* borrado por la mano del *homo neanderthalis*. Las tres máscaras están alineadas como si fuesen víctimas de una ejecución en cadena. El pintor parece querer reflejar aquí la naturaleza profunda del ser humano, víctima perpetua de la doble barbarie de sus instintos animales y de sus construcciones intelectuales. Que no pueda haber figura más que con la máscara dice mucho sobre la inquietante inhumanidad de lo humano. El primer texto (ensamblaje de textos) formulado por Massimo Cacciari designa la misma contradicción en la tiranía. El estado define el derecho, su “primera palabra”, pero ésta no es más que la máscara de una “segunda palabra”

la de violencia. Nono restituye sus voces a estas máscaras, «entre el recuerdo-presencia del canto gregoriano y el recuerdo-presencia del canto synagoga», «momentos-eco de voces que se han vuelto mudas-silencios-cristal apogeo de acontecimientos-instantes-felices-terribles-trágicos».¹⁰

<Escucha de los últimos minutos de *I. In tyrannos!* de *Guai ai gelidi mostri* de Luigi Nono>

La música de Nono se pierde en una infinidad de matices: infinitud del detalle sonoro, de la micro-variación, proyectada en el espacio infinito a través del dispositivo electrónico y de los altavoces.

Y en un momento determinado se vuelve un grito que condensa la inmensa tensión de una espera, una espera que obliga a interiorizar. «El máximo de interiorización exteriorizada»¹¹ decía Nono. «En el trabajo de estudio, en la música electrónica se pasa por ahí. Hay muchos imprevistos, azares, errores -errores que son de gran importancia tal como señaló Wittgenstein. Porque el error sirve para romper las reglas. / La transgresión. / Lo que va contra la institución estabilizada. Lo que lleva a otros espacios, a otros cielos, a otros sentimientos humanos, al interior y al exterior, sin dicotomía entre los dos, como la mentalidad banal y maniqueísta lo sostiene todavía ahora.»¹² Los críticos han interpretado el cambio de Luigi Nono durante los años 80 como una renuncia a las técnicas vanguardistas y a la ideología marxista. Pero si no encontramos en *Guai ai gelidi mostri* los gritos “realistas” que la acción escénica de *Intolleranza* y de muchas otras obras de los años sesenta, podemos pensar que aún quedan “fantasmas”. Nono salió del régimen maniqueísta para enfrentarse a las raíces profundas del malestar que inerva la civilización. El análisis *postmoderno* que realizó, a partir de este brusco cambio, reduce a lo esencial lo que queda de más profundamente activo en el pensamiento musical de Nono. Su obra presenta una resistencia sobre otras bases, a la dispersión retórica del postmodernismo. Pero el malestar que emerge entonces es aún más profundo, y ciertamente no libera a las sociedades «postmodernas» de sus características principales, características que se hacen tanto más evidentes cuanto que las crisis sucesivas del sistema ponen al descubierto los resortes definitivos del llamado *neo-liberalismo*: la más violenta coerción física, que puede verse en la represión policial y las guerras externas, y una liberalidad de pacotilla que sobrecarga la superficie mediática de un discurso sin realidad.

El video con el que he iniciado esta conferencia¹³ puede verse en internet y se compone de dos elementos: por una parte las imágenes televisivas de las revueltas

¹⁰ Texto de presentación de *Guai ai gelidi mostri*, *op. cit.* p. 329.

¹¹ *Id.* p. 257.

¹² *Ibid.*

¹³ http://www.youtube.com/watch?v=Q_SqJYKsOpw (diciembre 2008).

de 2006 en Francia contra la instauración del CPE¹⁴, por otra, una música que es una de las últimas expresiones del “tecno”, el *new beat* que apareció en Bélgica a finales de los años 80. Este collage es sorprendentemente eficaz y nos permite reflexionar sobre la naturaleza semántica de un documento como este. Para comprenderlo mejor hay que ver igualmente el primer video-clip del grupo Confetti's que con la pieza *The sound of C (El sonido de C)*, ha sido número uno de las listas de éxitos en 1988.¹⁵

< <http://fr.youtube.com/watch?v=Di-z4XSnus8> >

Vemos en él a un guardia de opereta dirigiendo el tráfico en mitad de un cruce, acompañado por cuatro bailarinas. El resultado es un impresionante atasco durante el cual el cruce se convierte en una pista de baile, creando una confusión social de inesperada amplitud. Muchos de los elementos semánticos de este clip merecen un análisis profundo. Más allá de los aspectos kitch y postmodernos, de los múltiples guiños y de la irónica realización en general, el clip posee manifiestamente un mensaje subliminal. Esta obra comercial, perfectamente integrada por el sistema, pone la subversión, o mejor dicho la ilusión de la subversión, en el centro del dispositivo, caricaturizando los atributos de la autoridad – ¿para hacerla parecer más amable? – y propagando la ilusión de que la revolución consiste en el consumo masificado de la música tecnológica de la más baja calidad. La letra muestra el “reduccionismo” y la “conciencia histórica” reivindicada por el grupo:

This is the sound of C
The sound which creates a new dimension
This is a new style of music
This is the sound of C.¹⁶

Estamos ante un programa “fundamentalista”, en todo caso a nivel musical. Las dos palabras clave son *new* y *sound*. Pero esta novedad representa más bien un retorno a fuerzas musicales mucho más arcaicas que el aparato tecnológico que las disfraza. Es tal la ambigüedad de las imágenes que un joven auditor de la época confesaba en internet haber conservado la imagen de un video *gay* crypto-fascista...

La afable revolución post-moderna, en la que todo es estupendo, ¿será la máscara de otra revolución social? En todo caso, aquí tenemos un ejemplo bastante inquietante de la producción de sentido en la música popular y del malestar subyacente. Esta música, confrontada a imágenes de la actualidad, restaura lo real de la

¹⁴ Contrat Première Embauche. Un tipo de contrato de trabajo para menores de 26 años que fue objeto de muchas protestas y finalmente retirado por el gobierno de Villepin. N.T.

¹⁵ <http://fr.youtube.com/watch?v=Di-z4XSnus8> (décembre 2008).

¹⁶ Este es el sonido de C/El sonido que crea una nueva dimensión/Este es un Nuevo estilo de música/Este es el sonido de C. N.T.

confrontación social, donde no aparecía más que un artefacto. Y al mismo tiempo, el discurso de las imágenes televisivas ¿no toma también el valor de un artefacto? Se revela así la imposibilidad de una auténtica toma de contacto con lo real y se convierte en sujeto del mal-estar cotidiano.

He querido dedicar la tercera parte de las *fenêtres du temps* (ventanas del tiempo) a la relación que tenemos con la información que cada día nos comunican los media. Quería comprender y, a la vez, exorcizar su efecto de autoridad, resultado de la conexión directa con acontecimientos de lo real sobre los que no es posible actuar por ningún medio, tal y como la saga televisiva los retransmite, en tiempos de crisis. Tenía el recuerdo del enorme malestar que esto me había provocado durante la primera Guerra del Golfo. Durante la segunda Guerra del Golfo encargué grabaciones sistemáticas de todas las noticias difundidas por la cadena americana CNN. En un montaje sobre el que estuve trabajando varios años, confronté esas imágenes doblemente lejanas –la lejanía irakí (invadido) y la lejanía americana (invasor)– con el aquí de mi casa en Correze –una vieja granja cerca del valle de Vézère. Con esta confrontación quería reflexionar sobre la esencia misma de la *televisión*, el agujero que abre en la conciencia de quien la mira, para incrustar en él la manera en que otra persona ve un lugar y un acontecimiento. Pero, más allá del problema del “punto de vista” sobre la imagen, está la contradicción entre la esencia fundadora de los Estados Unidos, tal y como es enunciada en la declaración de independencia (*We hold those truth to be self evident that all men are created equal, that they are endowed by their creator with some inalienable rights, that among those rights are life, liberty, and the pursuit of happiness*)¹⁷ y la realidad de una guerra en la que el otro es aniquilado. La “búsqueda de la felicidad”, reducida a la búsqueda del petróleo indispensable para el *american way of life*. El papel de los media (en este caso de la CNN) en la “espectacularización” de la guerra es determinante. La CNN difundía en las pantallas este mensaje: «*When a war breaks out in the XXIth century, everyone stays at home and watches CNN*». ¹⁸ Para los espectadores americanos de la CNN, el eslogan auto-promocional de la cadena, «*Business continues...on CNN*»¹⁹, no era sin duda más que una versión moderna de un viejo adagio circense: «*The show must go on*», el espectáculo continúa.

Contra la estetización de lo político que opera la propaganda del capitalismo moderno, un pensamiento político noingenuo debe operar una inversión de la estética que permita al espectador tomar conciencia de su propia alienación. La música

¹⁷ Sostenemos como verdad evidente que todos los hombres son creados iguales, que su creador les ha otorgado algunos derechos inalienables, que entre estos derechos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. N.T

¹⁸ «Cuando estalla una guerra en el siglo XXI, nos quedamos en casa y vemos la CNN»

¹⁹ «El negocio continúa en la CNN.»

es un arte que, por su carácter abstracto, puede mantenernos muy alejados de la realidad. Sin embargo, detrás de esa máscara, y tras la inevitable recuperación de su potencia retórica, es urgente que la música reaprenda de la imagen el sentido del *dibujo*, es decir, de la diferenciación, de la materia y de las rupturas de planos. Es la única manera de no huir frente al malestar que mina la civilización, de no complacerse en él tampoco sino, por el contrario, de hacerle frente.

El malestar que experimenta la música, liberada de la idea que todo está permitido, es tan hereditario como la violencia que gobierna el mundo; no existe hasta hoy una sola construcción musical, una sola composición estructurada, sobre la que no haya planeado su sombra. Desde el punto de vista del sujeto compositivo, la música informal sería la que, en lugar de caer bajo su influencia, se libera de ese miedo reflejándolo e irradiándolo.²⁰

(Traducción de Heike Freire)

²⁰ Theodor W. Adorno, «Vers une musique informelle», in *Quasi una Fantasia*, trad. fr. Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris, 1982 (1963), p. 313. «Hacia una música informal».