

# Entrevista a Luigi Nono

Entrevistaron Cirilo Vila y Andreas Bodenhöfer

Invitado por el Gobierno de Chile, junto a prestigiosos intelectuales del mundo entero, estuvo por segunda vez entre nosotros, el compositor italiano Luigi Nono, una de las figuras más descolantes —al igual que Boulez, Berio, Stockhausen, Penderecki— en la evolución de la música contemporánea.

Nacido en Venecia en 1924, su trabajo de aprendizaje más decisivo lo realizó bajo la dirección de Hermann Scherchen. El estreno de su obra "Variaciones Canónicas", en 1950, situada en la línea del rigor serialista post-weberniano, constituyó uno de los más memorables escándalos, entre todos aquéllos que jalonan el quehacer musical de nuestros días.

Pero en Nono confluyen otros factores que lo llevan a utilizar las nuevas adquisiciones técnicas y formales sólo como un medio, jamás como un fin, y a plantear, en consecuencia, la imperiosa necesidad de un nuevo humanismo.

Por un lado su raigambre italiana y mediterránea, en el sentido de que toda música es canto inmanente, lirismo esencial;

por otro su firme compromiso político —Nono es militante del Partido Comunista Italiano— en el sentido de rehuir especulaciones intelectualizantes y la esterilidad de las torres de marfil, para concebir su arte como un quehacer inseparable de su ideario político y social.

Una somera enumeración de sus obras más importantes así lo demuestra: "España en el Corazón" (1952), sobre textos de Neruda y García Lorca. "La Victoire de Guernica" (1954), textos de Paul Eluard.

"Cori di Didone", textos de Ungaretti.

"La Terra è la Campagna", textos de Pavese.

"Il Canto Sospeso" (1958), basado en cartas de adiós de mártires de la Resistencia.

"Intolleranza 1960" y "La fabbrica illuminata", dos intentos de renovación de la ópera tradicional.

Entre sus obras más recientes citaremos: "Contrapunto dialettico alla mente" (obra electrónica) y "La floresta é joven e cheia da vida" ("La selva es joven y plena de vida"), dedicada al F.N.L. de Vietnam del Sur.

Lo que afirmamos sobre la personalidad de Nono, queda claramente de manifiesto en la presente entrevista, en cuanto a considerar todo acto cultural como inseparable de una situación histórica dada y, en consecuencia, de un compromiso político y social.

Esperamos que todos aquéllos que se sientan de acuerdo con la posición de Nono, procedan en consecuencia. Y, para aquéllos que quieran expresar su desacuerdo, las páginas de la R. M. CH. están abiertas. Pues nos parece del más alto interés, contribuir al debate y clarificación de los temas aquí abordados, dada su importancia y actualidad.

*P.: Dado el momento histórico de transición que vive actualmente Chile, ¿cómo ves la función del artista en general y la función del compositor en especial?*

R.: Pienso que en todo el mundo y no solamente en Chile, estamos en una época de transición. Esta transición implica una dialéctica entre dos momentos fundamentales: el momento destructivo y el momento constructivo. Estos momentos se manifiestan en un plano estructural socio-económico y en consecuencia en un plano superestructural. Todo esto no en un sentido unilateral y mecánico, sino con un carácter de reciprocidad. La estructura y la superestructura se van a determinar, a impulsar en un sentido dialéctico.

Por eso es muy importante analizar históricamente la función de la cultura, en su sentido más amplio, y de la tradición, por la necesidad de superar este momento en la construcción de una nueva sociedad socialista. Aquí es fundamental reconocer que puede haber un peligro de esquematismo muy fuerte, pensar que porque se está construyendo el socialismo o se vive en un país socialista, todos los elementos de la función burguesa de la cultura han sido destruidos. Pienso que aquí es problema esencial el de la transformación, no sólo del estado, sino también del individuo. Esta es una lucha permanente, porque aun después de la construcción del socialismo la lucha de clases va a continuar. Y esta lucha en su sentido práctico implica una verdadera revolución cultural, que exige de cada uno de nosotros, en relación con el trabajo, con la vida práctica, con la nueva realidad y con la nueva clase que debe tomar el poder, un control, un análisis, una crítica continua del nexo entre la creación cultural y la nueva sociedad. Porque sucede con frecuencia que incluso después de una revolución socialista, la influencia burguesa en la cultura gana terreno.

En Chile, actualmente, está la Unidad Popular en el Gobierno, lo que permite una actitud más acentuada en el sentido de la lucha de clases y por la toma del poder. En Italia y en Europa Occidental, en cambio, nuestra situación, en el sentido más optimista, puede calificarse de pre-revolucionaria. Por eso, es muy distinta la función de la cultura en nuestros respectivos países. Pienso entonces, que es muy importante un continuo control y crítica de la situación concreta y del rol de la cultura.

Y en este sentido, pienso que este rol hay que verificarlo no sólo en un plano estético, sino en una práctica social. Los músicos deben practicar del modo más extenso la vida, la lucha de la clase obrera, de los campesinos, participando profundamente en el conocimiento de las transformaciones de la realidad. No es sólo el problema de escribir la música, sino, fundamentalmente, conocer la realidad, participar en su transformación y estudiar la posibilidad que la cultura —en este caso la música— pueda conseguir una nueva función, ni automática ni automatizada. Un ejemplo muy importante de todo esto es el de la REVOLUCIÓN CULTURAL CHINA, donde se plantea el concepto fundamental de que los trabajadores van a la universidad a

enseñar a los alumnos, y estos pueden comprender la situación en la que desarrollarán su trabajo, sea el campo, la oficina, o la fábrica. Este es un concepto verdaderamente nuevo, y es a mi entender, la posición que tiene Cuba, después del discurso que pronunció Fidel en la apertura del Congreso sobre la Educación. Cuando se habla de música esto es igualmente muy importante, porque cuando se va a escribir para un público, es fundamental saber de qué público se trata. No es un concepto abstracto, se necesita conocer y practicar la realidad de las clases sociales hasta hoy marginadas de los procesos culturales, para buscar un nuevo sentido colectivo, de modo que la música sea, no PARA la clase sino DE la clase. Creo que desde este punto de vista, estamos todos en un momento de transición. Todo esto plantea una perspectiva no teórica, sino eminentemente práctica, de acuerdo con el concepto leninista fundamental que establece el aporte de la praxis a un momento teórico dado. Lo contrario sería imponer un sentido burocrático que pretendería atraer al pueblo a un acto creativo previamente organizado, en vez de ser el pueblo quien lo realice. Este concepto fue desarrollado especialmente por Antonio Gramsci, cuando habla de la necesidad del intelectual de practicar la lucha de clases, como también cuando se refiere a la necesidad de la hegemonía cultural de la clase obrera en el desarrollo de esta lucha.

A este respecto, el discurso de Mao Tse Tung en Yenán, sobre la función de la cultura en la lucha, es otro documento fundamental. Como también es fundamental el pensamiento práctico relativo a la transformación del hombre, que se desprende de la vida y lección teórica del Che Guevara. Sobre todo, cuando él habla de que si se practica la lucha de clases, si se está verdaderamente al interior de ella, desaparece esa contraposición entre el individuo y la masa. Y también pienso en el Che cuando él afirma que en una nueva sociedad socialista, el individuo, no en el sentido de la burguesía, sino como momento particular dentro de una sociedad socialista, tiene la verdadera libertad para desarrollar su capacidad y fantasía creativa.

*P.¿ Crees tú que el artista puede tener una función, no sólo en cuanto a hacer y presentar obras, sino colaborando para encontrar los caminos que permitan a las masas liberar su potencial creador? Y, concretamente, en el caso del compositor, ¿cuál sería esta función?*

R.: Puesto que estamos en un momento de transición, una función posible y necesaria del intelectual, hoy en día, es desarrollar, en alto grado, una capacidad de análisis y crítica del material y los medios de comunicación que existen en la actualidad. Es decir, determinar en qué medida ellos pueden ser válidos y eficaces para los obreros y los campesinos de hoy. Esto no es lo mismo que una crítica de tipo técnico o tecnológico, sino un análisis crítico de la función de un material o un medio determinados, en relación con la situación de la lucha revolucionaria en un momento dado.

En este sentido pienso que la responsabilidad nuestra, como artistas, es muy grande. Y esta responsabilidad debe ser controlada permanentemente

para no caer en una actitud de imposición, de carácter paternalista o populista. Por el contrario, debemos considerar a la clase obrera y campesina no sólo como *objeto*, sino también como *sujeto* en la creación cultural.

Es evidente que esta perspectiva no puede formularse como modelo, sino debe nacer de la práctica. Y, naturalmente, ésta no sólo concebida en un sentido general, sino en relación con la situación histórica y estructural de cada país. Por esto, no se puede establecer un modelo único universal. Hay que analizar las diferencias entre países, ya sea a nivel de estructuras socio-económicas o de las respectivas manifestaciones culturales. Aquí entra en juego la capacidad de creación, factor esencial en este proceso, ya que, al concretarse, se va a destruir completamente la distinción categorial que la clase burguesa ha establecido y fomentado, entre música culta y música popular, música clásica y ligera, de protesta y de consumo.

Naturalmente, en esta nueva perspectiva práctica, la música tiene diferentes funciones, no sólo de un país a otro, sino también dentro de un mismo país. Es decir, existen diferentes necesidades de comunicación, como asimismo diferentes formas y medios que las transmitan. Las cuales no son contrapuestas entre sí ni están fijadas en categorías estéticas o de consumo.

Muy diferente es lo que sucede actualmente en Europa Occidental, donde se determinan diversas "etiquetas", que obedecen a criterios de consumo comercial: canción popular, canción de Protesta, música "pop", etc. En el caso de esta última, es igualmente necesario efectuar un análisis muy preciso de sus diversas manifestaciones. Existe una música "pop" únicamente comercial, impuesta por la gran industria; existe otra de tipo pacifista (pienso en Bob Dylan o Joan Báez). También se puede considerar como música "pop", aquélla que hacen los grupos afroamericanos en los EE. UU., que posee otro sentido, verdaderamente revolucionario, ya que está ligada al movimiento de los "Panteras Negras", y busca y reconoce su propio origen africano.

En consecuencia, no hay formas susceptibles de ser eliminadas "a priori", por un estéril y apresurado esquematismo. Todo depende del sentido que pueden adquirir en el contexto de una determinada situación histórica.

*P.: Hanns Eisler dice: "La historia nos enseña que cada nuevo estilo musical no surge desde un nuevo punto de vista estético, o sea, no representa una revolución en el material, sino que este cambio en el material está determinado por un cambio históricamente necesario de la función de la música en la sociedad". Ahora bien, puesto que en Chile estamos frente a un cambio históricamente necesario de la función de la música, ¿en qué sentido crees tú que se verificará el consiguiente cambio en el material?*

*R.:* Antes que nada quisiera decir que en esto Hanns Eisler tiene plena razón. Y no sólo en esto. Todos sus escritos son de gran importancia, debido a su extraordinaria precisión en el análisis, y es de lamentar que sus trabajos teóricos no sean más ampliamente conocidos.

En seguida, debo declarar que este problema sólo puede ser analizado y resuelto en forma correcta y necesaria por ustedes, músicos chilenos y latinoamericanos. Mi pensamiento tiene otra raíz, pero intenta superar las limitaciones de un eurocentrismo cultural. Así, aun sabiendo que la situación de América Latina, y de Chile en particular, es distinta a la nuestra, pienso que podemos buscar un tipo de análisis común, sustentado en bases ideológicas comunes.

En primer lugar, me parece que aquí está muy clara la necesidad de romper totalmente esta forma de hegemonía cultural europea, que obedece, naturalmente, a formas de opresión de índole económica.

Creo que esto ha sido planteado de un modo sustancial por los jóvenes cineastas latinoamericanos: pienso en Fernando Solanas, Mario Handler, Carlos Rebollo, Jorge Sanginés. Es necesario entonces destruir esa influencia, esa categoría supraestructural, ya sea de origen europeo o norteamericano, y reconocer, en cambio, el propio origen, las propias raíces. Por supuesto, este origen plantea, en cada país latinoamericano, una situación diferente. Así, por ejemplo, Chile tiene una base autóctona bastante limitada, en comparación con otros países como Brasil, o Perú. Pero, hecha esta salvedad, la necesidad antes mencionada es común a todos los países del continente. E incluso, como decía antes, grupos afroamericanos dentro de los EE. UU., como son los "Panteras Negras", trabajan en igual dirección. De esta manera, destruida la supraestructura imperialista, se puede llegar a una concepción nueva, autóctona y original de la utilización de las formas y medios que existen hoy; y, naturalmente, no con un criterio "tecnológico", sino en el sentido señalado tan precisamente por Eisler.

Es evidente que, por este camino, las posibilidades son variadas: en primer lugar, la de descubrir el propio origen, pero sin detenerse en él, lo que sería un error. En seguida, la necesidad de construir una línea autóctona, es decir, en cierto modo, lo que Bartok ha realizado en Hungría. Aunque Bartok estaba en otro momento histórico: él buscaba destruir la influencia supraestructural extranjera, y, en especial, la del imperialismo austríaco, con el objeto de reencontrar una unidad nacional. Hoy es diferente: si bien, como apuntábamos antes, en América Latina es necesario reencontrar una unidad nacional cultural, es preciso tener muy claro que ahora se vive un período en que es imprescindible la unidad, no sólo nacional, sino *internacional*. Y es por esto que se abre otra posibilidad: la de utilizar formas y medios de expresión de otros países o continentes, los cuáles, si bien son empleados en las sociedades burguesas dentro de una concepción comercial o de consumo, pueden servir para comunicar un pensamiento auténticamente revolucionario.

Esto fue muy claramente perceptible durante la guerra civil española, donde se hicieron cantos revolucionarios con viejas canciones tradicionales: en este caso, se ha sustituido un texto. En cambio, por su parte, Eisler y Dessau han inventado cantos totalmente nuevos. En la época del fascismo sucedió algo

curioso: el mismo canto oficial de los fascistas fue utilizado, en una época, con un texto absolutamente diferente, por la misma oposición.

Es decir, nuevamente encontramos las dos posibilidades fundamentales: utilizar formas conocidas y populares para infiltrar un nuevo pensamiento y desarrollar la conciencia de una nueva situación; o bien, la invención totalmente nueva de los medios expresivos, utilizando material acústico de orígenes diversos. O sea, dos caminos diferentes, pero en absoluto contrapuestos.

*P.: Incluso, se pueden utilizar no sólo las formas burguesas con otro texto, sino también el material de ellas en un contexto nuevo...*

R.: Exacto. Existe actualmente una moda, un tipo de composición llamado "música collage", practicado por compositores como Berio, Stockhausen, Pousseur. Consiste en tomar música del pasado, un movimiento de una sinfonía de Mahler, un citado de Bach, de Chopin o Debussy, etc., pensando que con esto se realiza una especie de "desacralización". Para mí es una posición falsa y equívoca, porque sigue siendo una utilización de consumo en base a citas y etiquetas. No es en absoluto una composición de tipo nuevo, ya que el verdadero problema es de analizar un material, estudiar sus posibilidades técnicas de composición y comunicación, y organizarlo, en consecuencia, con otro sentido.

*P.: Los compositores que utilizan esta técnica de "collage", aparecen muchas veces en posiciones izquierdizantes. Pareciera que su intención fuese hacer un arte en cierto modo destructivo, como etapa previa a una construcción posterior. Pero por lo que tú has dicho, parece que no consideras válida esta forma de destrucción...*

R.: De ninguna manera. He visto la reacción del público en Europa, quien, al escuchar una determinada citación de algún compositor conocido, se limita a reír. Es decir, no se produce una "desacralización", sino un nuevo tipo de diversión burguesa sobre su propia cultura. El pretendido acto destructivo dura apenas un instante. Pero sobre todo en Europa Occidental, se considera esto una posición nueva y revolucionaria. Para mí es claramente reaccionaria, ya que no se busca la relación con otro público, con otra clase social, sino que todo esto se efectúa, además, al interior de las instituciones oficiales burguesas.

*P.: ¿Porque se supone que el público debe conocer las obras que se intenta destruir, y este público, en consecuencia, sólo puede ser burgués. Además, se produce el placer "exquisito" de reconocer la sinfonía de Mahler, la citación de Wagner o Ravel...*

R.: Mientras que la necesidad es buscar otro tipo de función. Ahora bien, el ejemplo más reaccionario y equivocado que conozco al respecto, es la obra "Hymnen" de Stockhausen, quien ha utilizado en este caso, los him-

nos nacionales de diferentes países, sean socialistas o capitalistas, sin ninguna distinción —la “Internacional” junto al Himno de la Marina Norteamericana, “Bandera Roja” junto al himno franquista—, en una actitud extremadamente individualista y de tipo post-nietzscheano, para destruir todos esos himnos, y construir él, artista “superior”, el canto del futuro: ¡un “canto” electrónico!... Realmente, es el caso más ejemplar de utilización típicamente reaccionaria, debida a la ausencia total de perspectiva y de análisis del material musical.

*P.: Hay además un evidente sentido paternalista...*

R.: Y por otro lado, la mezcla de himnos revela una gran confusión ideológica...

*P.: Una especie de falso pacifismo...*

R.: Es verdad. Todo esto recuerda la actitud de un Richard Strauss, quien durante su decadencia creadora fue ensalzado como artista “supremo” del Tercer Reich. Porque también aquí es notorio un verdadero impasse ideológico y musical, el cual es el último producto de un muro que se levantó entre los compositores y el medio social, a partir de 1958 o 59, en la escuela de Darmstadt, que había sido, desde la postguerra, el centro más importante de creación y experimentación de la música contemporánea. Es decir, la perspectiva fue sólo tecnológica, encerrada en sí misma, sin preocuparse por relacionarla con una nueva clase social. Es por esto que la música surgida en estas condiciones, puede tener una validez como “negación”, pero limitada al interior de la burguesía.

Por lo demás, es manifiesta la falta de invención, la incapacidad para buscar leyes composicionales verdaderamente nuevas. Aquí juega una influencia muy en boga en Europa Occidental, tanto conceptual como prácticamente: la del norteamericano John Cage, que seguramente tiene interés en su propio país, pero sólo en función de los conceptos de la aleatoriedad. Pero ésta, en el caso de compositores como Cage o Stockhausen, implica la ausencia de análisis del material en un sentido histórico, y es por esta razón que no logra superar la etapa puramente destructiva, sin mayores consecuencias.

Y es imposible, por lo tanto, para ellos, ver por qué este material musical necesita otro tipo de organización, qué tipo de comunicación se busca y, sobre todo, con qué clase social se va a relacionar. Para decirlo del modo más simple: cuándo, para quién y dónde se compone.