
LUIGI NONO O

“EL DOMINIO DE LOS *INFINITI POSSIBILI*”

Mauricio Sotelo

“Ahora tenía ante sí lo posible
abierto a lo posible y lo posible”

José Ángel Valente

QUODLIBET

INTRODUCCIÓN

1.

La dificultad de realizar una aproximación analítica a la obra del último periodo del compositor Luigi Nono radica, fundamentalmente, en la práctica imposibilidad de aplicar una metodología “clásica”, dirigida directamente a indagar los criterios técnico-compositivos que rigen en la partitura, ya que aspectos como, por ejemplo, la organización del material, la sistematización de alturas u otros parámetros, la estrategia formal, o incluso la propia escritura, el soporte gráfico, van quedando, dentro de un continuo proceso de interrogación de la materia sonora, completamente al margen de la órbita de intencionalidad de un pensamiento, que ya no se va a entretener en la elaboración y aplicación de un determinado procedimiento compositivo, sino que se encaminará a la búsqueda incesante de una plena renovación del espacio de la Escucha.

A partir del otoño de 1980, se entrega el compositor a un profundo trabajo de experimentación y estudio del sonido -realizado en el Experimentalstudio de la Fundación Heinrich Strobel en Freiburg- que le conduce hacia una idea del sonido y el espacio, que vuelca completamente la lógica formalística que tradicionalmente había acompañado la composición musical. Nono rechaza el prejuicio de una linealidad absoluta de los acontecimientos sonoros, racionalizados, todavía de alguna u otra forma, según procesos discursivos o reiterativos, simétricos o extensivos, y parte directamente de la observación

del propio sonido; pero de un sonido liberado de la carga de formas preconcebidas, de un sonido abierto en cada instante a lo posible, símbolo de aquello que el compositor llamase el “dominio de los *infiniti possibili*”.

Durante este periodo, fecundo e imaginativo, Nono reclama, casi con obsesiva insistencia, que ya no es posible seguir pensando la altura sonora como unidad indivisible y hacer música combinando una nota detrás de la otra. Su pensamiento gira en torno a la idea de rasgar la capa de superficialidad del sonido y penetrar en él, de romper la estructura “monádica”, indivisible, de la altura sonora y abrir este universo a sus innumerables posibilidades. El sonido pasa a convertirse, como ya lo formulara Aristóteles de Tarento 300 a.C., en un vasto campo divisible en infinitas partes. De este modo, ya no sería posible seguir pensando la música de forma discursiva, como una sucesión de unidades *cerradas* que avanzan unidireccionalmente en el tiempo. El *espacio* adquiere una nueva dimensión formal y estructural, y el sonido, como un haz de luz, se abre a la infinita paleta cromática, es decir, *microinterválica*, pero para ser tratada desde dentro, para alumbrarla desde su interior.

Esta concepción del espacio y del sonido abre perspectivas completamente nuevas a la música y, sobre todo, a su devenir temporal. Nace, de la profundidad del sonido, la multiplicidad del espacio temporal o multidireccionalidad del tiempo musical: *La lontananza nostalgica-utopica-futura*, como titulase Nono una de sus últimas composiciones.

La tarea principal que este compositor se impuso a lo largo de sus últimos diez años fue la de levantar una nueva arquitectura de la Escucha. Un lugar en el que cada instante se revelase como absoluto y permitiese a cada sonido emerger, como lenta e intensísima iluminación, como canto de la infinita posibilidad. Es ésta una construcción que, a semejanza de los sistemas brunianos de la memoria, se basa en el espacio como sistema de ordenación y como expresión primera de los contenidos mentales. Es decir, una suerte de espacio-sistema en el que los conceptos de Lugar y Materia se con-funden (Ignacio Gómez de Liaño, 1992). Un espacio capaz de albergar tanto la vibración de todo un complejo y multidisciplinar tejido intelectual, como de desplegar la infinitud de matices que se desprenden en el roce de la experiencia con los bordes extremos de la intimidad del alma.

Adentrarse en esta singular arquitectura espectral, siempre en lentísimo desplazamiento, significa recorrer un intrincado tejido laberíntico abierto en cada instante a lo posible. No cabe aquí ya buscar la sintaxis de una forma discursiva, de un movimiento unidireccional. Es este un espacio en el que se está siempre cuestionando radicalmente *¿por qué a una nota debe seguir otra nota?!*

No rige en las últimas obras de Luigi Nono intento alguno de sistematización o mecanización, sino un *continuum* de lo Abierto. No una lógica discursiva, sino la constante configuración de constelaciones de lo posible, de lo posible abierto a lo posible y lo posible. *Die*

Logik des Möglichen. La lógica de lo posible. Aquella tesis de Musil que tanto gustaba citar a Nono: "Si existe un significado de la realidad, debe existir un significado de la posibilidad".

En contra de cualquier reducción academicista solía referirse Nono, como ejemplo abierto de una "Lógica de lo Posible", tanto a los procedimientos compositivos de Webern -en donde reinaría una apertura permanente a constelaciones de la Posibilidad- como a la música de Schönberg, Varèse o Bartók; pero también a la ruptura de la continuidad armónica y motívica, métrica, rítmica o periódica en compositores como Schumann o Beethoven; y, sobre todo, al abrupto discurrir del tercer acto del *Tristan* de Wagner, en donde los elementos no se repiten como autocita, *Leitmotiv* o variación continua, sino que *re-aparecen*, se presentan de nuevo en otra dimensión, creando un espacio pleno de proyecciones de silencios y sonidos..., sonidos nuevos, "*ultra-sonidos*" (Linden, 1989).

2.

En las largas conversaciones que entre nosotros tuvieron lugar en el piso del Wissenschaftskolleg de Berlín, Nono acentuaba aquellas que fundamentalmente giraban en torno al canto en la tradición hebraica. Le interesaban, por supuesto, aspectos como la calidad del sonido y la manera como éste era modulado a través de refinadas oscilaciones, *vibrati*, *quasi-glissandi*, etc., pero sobre todo reflexionaba sobre algo que podríamos denominar el "espacio vocálico" del canto, así como también sobre el concepto de la Escucha.

Reside el Santo en las letras, dirían los maestros del Talmud, pero su espíritu se revela sólo en la vibración de la palabra que canta. Y es que el problema del canto en la tradición hebraica -como apunta el filósofo, amigo y colaborador de Nono, Massimo Cacciari en su exquisito ensayo sobre el *Moisés y Arón* de Schönberg- está íntimamente relacionado con la lectura de la Ley. Recuerda aquí el filósofo veneciano que un conocimiento profundo de la Torah sólo puede ser alcanzado cantándola. La vocal, alma de la palabra, eleva en el canto a la palabra por encima del cuerpo de la consonante, la libera. No sería posible leer la Torah sin pronunciar este alma de la palabra, y este alma exige ser cantada. En el canto se revela el alma de la escritura. El canto interpreta la ley y nos descubre cada vez su espíritu. En el canto *vocálico* el cantante revela el espíritu de la ley, su voz se transforma en este espíritu. Y sería a través de esta dimensión vocálico-musical por la que el lenguaje humano podría acceder a poseer un reflejo o sombra de la lengua divina (Cacciari, 1985). Ese espacio vocálico sería para Nono el espacio de la escucha y del silencio, espacio posible o dominio de los *infiniti possibili*.

No podríamos dejar aquí de referirnos a las 22 letras del alfabeto hebreo que, según la tradición, estarían esculpidas en la voz, grabadas en el aire, y ubicadas en cinco lugares para su pronunciación: en la garganta, el paladar, la lengua, los dientes y los labios. *Aleph*, *Mem*, *Shin* -el aire, el agua y el fuego- serían las tres letras principales. El origen del cielo sería el fuego, el origen de la atmósfera el aire, y el agua el origen de la tierra. El fuego sube (▲), el agua descende (▼) y el aire sería la regla que establece el equilibrio entre ellos (▲▼ : ☆). *Aleph-Mem-Shin* sería, pues, la unidad indivisible, sello de los sellos, que conoce, piensa e imagina que el fuego soporta el agua... Lugar y combinatoria. Multiplicidad de espacios...

De nuevo nos encontramos ante un espacio monstruoso, ante un vacío infinito pléórico de energía, pero, a la vez, con unos lugares precisos para la articulación del canto, para la pronunciación de la palabra, para la lectura de la Ley. Un simple vistazo a cualquiera de las últimas partituras de Nono, nos revela cómo junto a una extrema austeridad de la escritura conviven signos tan precisos para la definición de las calidades sonoras como: los “Frullati” *lappra*, *lingua*, *gola* o las indicaciones del punto de fricción del arco -por otra parte más conocidas- pero en Nono con una función, junto a la dinámica, completamente distinta. Una función que podríamos llamar interválica o microinterválica y no “tímbrica”, o no solamente tímbrica. En obras, por ejemplo, como *Hay que caminar soñando*, para dos violines, pueden oírse -además de distintas zonas del espectro armónico más fuertemente iluminadas que la propia nota fundamental, que en muchos casos desaparece- incluso pequeñas variaciones u oscilaciones microinterválicas, que ya no dependen tanto de la posición de la mano izquierda, como de la velocidad, cantidad, presión y posición del arco; elementos con los que el compositor llega a construir una verdadera “Skala-mikro”, sin necesidad de alterar el corpus diatónico-cromático (la ya bien conocida “escala enigmática” de Verdi) que teje la obra.

Con el mito de la aparición de la escritura se va perdiendo el sentido ritual de la escucha colectiva. El ojo-visión, de la escritura, desplaza al oído-escucha, de la palabra que dice, vibra, canta. Por esto la necesidad de repensar la escritura, de reinventar un silencio-sonido-escucha-signo. Un trazo que permita al silencio abismarse en el sonido y al sonido en la escucha, un signo-sonido de lo abierto y de la escucha, un trazo que sea el símbolo de aquel espacio abierto siempre a lo posible y lo posible y lo posible. Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura-arquitectura del sonido y de la escucha. Y esta escritura debe, necesariamente, ser despojada de todo elemento “narrativo”, de todo ritmo progresivo, de toda apariencia figurativa, de todo “entretenimiento” del propio trazo, para permitir, eso sí, un “ensimismamiento” del sonido. Va surgiendo así una escritura radicalmente austera, pero abierta al infinito -como lo es el trazo que trenza aquellos ángeles que Paul Klee dibujara en 1939 en Berna-, que caracteriza las páginas de las últimas obras de Nono. Esta “elevación” e

“interiorización” de la escritura tiende, en un momento de su evolución, hacia una casi completa desaparición de sí misma, en beneficio de una metodología de trabajo, que nos evoca tanto los sistemas renacentistas del arte de la memoria –tan estudiados por Nono a través de los ensayos de la señora Yates–, como las “maneras” del arquitecto Gaudí en sus últimos trabajos –como veremos en el punto 4–. Baste ver las páginas manuscritas de una obra como *Post-Preludium per Donau*, para tuba y electrónica en vivo, para darse cuenta de la frágil línea que Nono establece entre una escritura ya casi en “ruinas” y la más pura oralidad. No en vano las últimas obras se gestaron prácticamente sobre los propios escenarios que poco después acogerían su estreno, y ello en estrechísima colaboración con músicos que –en un constante ir y venir de pensamientos, silencios, escuchas, palabras, sonidos y miradas– aportaron bastante a lo que luego sería una formulación y definición final.

Una de las características fundamentales de su trabajo con los músicos fue siempre el de la *inseguridad* en la búsqueda de “lo posible”. No es Nono el compositor que exige del instrumentista, durante esa búsqueda, resultados concretos bien definidos y preestablecidos por él mismo sino, al contrario, el compositor que escucha y que “no sabe”. Y es de esta “inseguridad”, de esta duda completamente madura, de la experiencia y la experimentación conjunta, de la catástrofe y el naufragio de cada mirada-escucha que navega en constante movimiento entre los interlocutores, de donde nace, como resto o sedimento de cada naufragio, un territorio nuevo. Territorio que se define como una suerte de escritura interna, fragmentaria, de la que los exiguos trazos en la partitura serían sólo como el mínimo “diario de un caminante”, un cierto soporte de la memoria. “Cantan” estos signos sólo lo que la memoria del intérprete ya sabe o ha sabido. No son, por tanto, la verdadera escritura, sino el testimonio de aquella otra escritura interior, riquísima, poderosísima, vibrante y dolorosa. Estas experiencias de trabajo aparentemente “caóticas” y no fáciles de entender para cualquier nuevo colaborador, están fundamentadas en un pensamiento que huye de toda metodología “mecanicista”, unidireccional u “ordenada”. Como cita Linden (1989) en sus conversaciones con el compositor, el Caos, para Nono, estaría ligado a la *in*-seguridad (*un*-sicherheit), la duda, lo *in*-esperado (*un*-erwartet). Y todo aquel *in*- (*un*-), pensaba el compositor, “es algo increíblemente maduro”. Y nos remite Nono constantemente a ejemplos como Kafka, Hölderlin, Mallarmé, el último Beethoven o el canto en las sinagogas judías: “El pensamiento gregoriano es: Yo creo, Yo sé, Yo os digo la verdad. El pensamiento hebraico: Escucha –: Quizás”.

En la tradición hebraica se nos recuerda que es la escucha la que nos permite percibir la imagen de lo absoluto y lo infinito. La escucha precede a la palabra. Y el silencio y la escucha serían la fuente del sentido que viene de fuera, del otro:

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Dice el poeta José Angel Valente, como acuñando para nosotros un posible epígrafe a toda la música del Nono de los últimos años.

Ya sabía Nono, a través de los comentarios de Martin Heidegger a la poesía de Hölderlin, que “un resonar de la palabra auténtica sólo puede brotar del silencio”. Como también, a través del berlinés Walter Benjamin en su análisis sobre dos poesías de Hölderlin, que “el poder de la palabra se manifiesta verdaderamente sólo cuando se dirige al silencio interior”. Porque, para Benjamin, el poder de la palabra estaría sólo en lo indecible, y, solamente allí, sería posible la unidad entre palabra y realidad.

3.

En el endecasílabo de Valente podríamos encontrar la solución a uno de los “enigmas” del cuarteto *Fragmente-Stille, an Diotima*, escrito entre julio de 1979 y enero de 1980. Nos referimos a los “calderones” o *corone*, que misteriosamente pueblan las páginas de la obra. Escribe Nono al inicio de la partitura:

Le corone sempre da sentire diverse con libera fantasia.

- di spazi sognanti
- di estasi improvise
- di pensieri indicibili
- di respiri tranquili
- e di silenzi da “cantare” “intemporali”

Se oye tan sólo una *infinita escucha*, podría, efectivamente, escribirse sobre cada una de las “*corone*” que, como un espacio o vacío, dejan resonar *ad infinitum* los silencios o sonidos sobre los que en esta partitura reposan. Son estos calderones las estancias, lugares o espacios que Nono construye para proyectar y albergar, en toda su profundidad, cada silencio y cada sonido de la obra, o mejor dicho cada sonido-silencio, ya que es, aquí, difícilmente perceptible el límite o margen que los separa; y son, a su vez, el espacio posible de la escucha, o sea, una especie de “santuario” o “cripta” de cada “sonido-silencio-escucha”.

Este “...*geheimere Welt...*”, o secretísimo mundo –como reza la cita de Hölderlin que encabeza la primera página del cuarteto– constituiría, para nosotros, un primer documento de trabajo del compositor, que certificaría la consumación de un paso definitivo en la conquista de un espacio renovado de la escucha. Una aproximación al problema que Nono se plantea la sugiere el astrofísico Michel Cassè, al referirse al enigma de la noche, en la película documen-

tal de Edna Politi *Le Quatuor des Possibles*. Explica allí Cassé cómo la oscuridad de la noche significa el nacimiento del universo, y cómo si éste no hubiese sido confinado en el tiempo, la luz de todas las estrellas sería uniforme, haciendo brillar el universo como un gran sol. “El universo es oscuro -dice Cassé-, el cielo es oscuro en la noche, porque la luz de las estrellas que distan 15 billones de años luz, todavía no ha llegado hasta nosotros desde el principio del universo (...) Fue Edgar Allan Poe, un poeta, finalmente, quien resolvió el enigma de la noche. Él mostró que había un horizonte temporal que podía realmente ser transpuesto en un horizonte espacial”. Y este precisamente sería uno de los mayores y más interesantes logros del pensamiento musical de Luigi Nono: la completa transformación de un “horizonte temporal” en “horizonte espacial”.

A la búsqueda de esa transformación, el Nono “visionario” de los últimos años transfiguraría su propia cabeza en “espacio de la escucha” -como afirmara en una conversación con el filósofo Massimo Cacciari en septiembre de 1984 antes del estreno del *Prometeo, tragedia dell'ascolto*: “lo cierto es que hoy mi cabeza ya no me pertenece (...) y la obra que todavía no está aquí, cuyo sonido y cuya escritura están aún ausentes, vive ya: ¡es la obra de la Escucha!”. Pero esa cabeza, que ya no le pertenecía al autor, solía siempre convertirse en un lugar concreto de la escucha y el sonido, en el modelo imaginario del receptáculo acústico de la obra, pero también en espacio posible de ensoñaciones; así no solamente “sentía” Nono verdaderamente cómo su cabeza se transformaba en la iglesia de San Lorenzo (*Verso Prometeo*, 1984) -lugar del estreno veneciano del *Prometeo*- o en la *Mozartsaal* del Konzerthaus de Viena- como me decía el maestro tumbándose en el suelo del patio de butacas después del ensayo general de *Guai ai Gelidi Mostri* el 18 de noviembre de 1988-, sino que a la pregunta de ¿qué o quién le hubiese gustado ser? respondía rotundo: “La Torre de Tubinga, para escuchar a Hölderlin” (FAZ, 3.10.96).

La cabeza de Nono era su propio teatro, el lugar en el que “soñase” *la tragedia dell'ascolto* -aquel drama de la escucha en el que “lo único que sucede-deviene es solamente sonido” (Cacciari). Lugar-Matriz de un sonido liberado, ya, en su gestación, de un sonido como boquiabierto ante una interrogación, ante el silencio. Sonido en el que *se oye tan sólo una infinita escucha*. Un sonido a través del cual se arriesga el compositor en el vacío del silencio, para ir en pos de lo desconocido, para medirse con lo incognoscible, pero -como escribiese Edmond Jabès sobre Nono- “no para aprender lo que se ignora sino, por el contrario, para desaprender, para no ser más que la escucha del infinito donde zozobramos, la escucha del naufragio”.

Los lugares que Nono frecuentase con pasión de estudio eran, desde luego, el entramado de la arquitectura espectral de las artes brunianas de la memoria, la multiplicidad de los

mundos infinitos del Bruno –fraile apóstata– quemado vivo por la Inquisición en el año 1600 en la romana *Piazza dei Fiori*; las “islas” de la última escritura de Hölderlin, “*L’Aperto...*” o el *ins offene...* rilkeano, Cacciari, los pensamientos musicales de Machaut, Dufay, Tallis o Victoria, como también los de Feldmann, Kurtàg, Varèse, o el canto sinagoga hebreo, o la música de Miles Davis... Pero sobre todo había un lugar que en los últimos años de su vida fascinaba a Nono y al que constantemente se asomaba para aprender una visión nueva de lo posible, una visión que le sirviese quizás como “modelo”, como método o camino de experimentación, como posibilidad de estudiar una forma distinta de reflexión y trabajo.

4.

La primera vez que oí hablar de una “misteriosa” arquitectura que interesaba sobremedida a Nono fue en febrero de 1989 en Berlín. Nono se encontraba ya bastante enfermo y el hilo de sus conversaciones era frágil, fragmentario –signo ya de su débil relación con el existir, como diría Valente– y, en aquel momento, ya difícil de seguir. Huelga subrayar en qué modo las conversaciones giraban en torno a conceptos que más se parecían a un seminario sobre arquitectura vanguardista, que a las “lecciones” sobre “modernas técnicas” de composición musical que un joven compositor pudiese esperar de un maestro. En efecto, Nono hablaba sobre el espacio, la luz, materiales, transiciones, paisajes, catedrales, la arquitectura de su amigo Carlo Scarpa –a cuya memoria dedicase una de sus últimas obras orquestales–, hablaba de los conceptos del espacio de Renzo Piano, de la “pintura” de Emilio Vedova, de la luz entre las nieblas de los canales venecianos, de edificios árabes y judíos, de Santa María la Blanca en Toledo, de Paul Klee y de Kandinsky, de Tiziano y de Tintoretto, de un cuadro en Passau –de éste con tan perturbadora insistencia, que nunca pude llegar a saber exactamente a qué cuadro se refería, ni en qué iglesia se encontraba, pues su débil memoria no le quiso dar importancia al dato–, hablaba, en fin, de tantas y tantas cosas, pero que iban todas, sin embargo, al final a converger en un lugar muy especial: este lugar, fuente de inspiración, era la Cripta de la Colonia Güell de Antonio Gaudí.

En la cripta, Gaudí experimenta una revolucionaria forma de trabajo, y crea y desarrolla un vocabulario completamente nuevo, cuyas directrices de diseño serían las formas curvas resultantes –paraboloide hiperbólico e hiperboloides–. El trabajo, al contrario que de costumbre, no fue concebido sobre la mesa de dibujo en el taller del arquitecto, sino en el lugar de la construcción, utilizando maquetas a escala y tamaño natural. Eran estas maquetas modelos colgantes, o “máquinas funiculares”, que constaban esencialmente de una estructura reticular de hilos cargados con pequeños sacos, cuyos pesos eran correspondientes a las cargas del edi-

ficio, dando, una vez invertidas, una versión visual de los efectos de las cargas y tensiones como determinantes de las formas de los elementos sustentados y sustentantes, como explica Josep Lluís Sert (1972) en su comentario sobre la cripta. El método de diseño con el modelo colgante de Gaudí, condujo a formas que sólo de esa manera, y nunca por cálculo matemático, podían ser determinadas. La configuración del modelo colgante era en todo momento y de cualquier lado continuamente modificable. Por otra parte, sorprende el tratamiento constructivo de los materiales, que evoluciona en refinadísimas transiciones, casi podríamos decir, “microinterválicas”, desde el basalto, pasando por los barro cocidos, hasta las cerámicas y vidrios, que se van fundiendo, a lo alto con las luces y las sombras, a lo lejos con los pinos y la tierra roja, y más allá con el cielo... (cabe recordar aquí la fascinante exposición de Fernando Ochoa sobre este tema en el marco del curso de análisis sobre el cuarteto de Nono en el aula de Música de la Universidad de Alcalá). La extraordinaria calidad del acabado se debió, en gran medida, al trabajo de un reducido grupo de albañiles catalanes que fueron sus colaboradores durante años.

Este trabajo, digamos, “camerístico”, tiene, sin lugar a dudas, una gran similitud con las experiencias que el compositor veneciano desarrollase junto a un selecto grupo de colaboradores, como fueron: el Profesor Haller, del Experimental Studio de Freiburg, el flautista Roberto Fabbriciani, Giancarlo Schiaffini (tuba) o Stefano Scodanibbio (contrabajo) –entre otros músicos que en los últimos años trabajaron junto a Nono–. Su interés por el sonido y la escucha le llevó a experimentar en los lugares concretos en los que se estrenarían las obras y a rechazar una aproximación matemática o pseudo-matemática tan en boga por otra parte, a los fenómenos sonoros y su percepción auditiva. De esta manera llega a obtener formas sonoras de un inusitado refinamiento y una extraña y desconocida fuerza interior.

La creación de un muy particular “multi-universo” sonoro en Nono hunde sus raíces: en un profundo estudio interdisciplinar; en la postura del hombre que reflexiona sobre los problemas de su tiempo, con una mirada abierta a todos los horizontes y hacia todos los “tiempos” posibles; en el ejemplo de una época en la que la música tenía una estrecha relación con la física, las matemáticas y la cosmología, el tiempo de los Ockegem, Josquin, Gabrieli o Monteverdi...; en el trabajo de Gaudí; pero también, en las modernas teorías de la física cuántica que, para Nono, al igual que en la tradición hebraica, no razona según la mitad excluyente, sino que se abre al espacio posible de lo otro, dice: “soy esto **Y** lo otro”, y no “soy esto **O** lo otro”. Una teoría que sugiere siempre una “trilogía” o “trinidad” entre el observador, el objeto o entidad observada y el vector que transmite la información, de forma que, como señala el astrofísico Michel Cassé, “... al ya no poder separar estas tres cosas, lo que se describe es casi un estado mental”. Un pensamiento cosmológico actual que, cercano a la bru-

niana teoría de la multiplicidad de los mundos infinitos, sugiere una visión del universo parecida a la de un baño de champán. Nos encontraríamos nosotros en una de aquellas innumerables burbujas, pero existen otras con, quizás, sus propias leyes y sus diferentes dimensiones del espacio y del tiempo. “Que el espacio aquí tenga tres dimensiones y el tiempo una sola dimensión puede ser un hecho local. Podemos imaginar **universos Posibles** y explorar todas las posibilidades” (Michel Cassé).

Nono llega a curvar literalmente la geometría del espacio-tiempo musical, lo deforma y convierte en una realidad nueva e inesperada, que inunda de esperanza; de espera y de esperanza; de una espera que no es la meta o realización de la utopía, sino siempre proceso y camino. Espacio de la resistencia del poeta, del hombre y del ciudadano, en el silencio. Espacio -como escribe al principio del cuarteto, citando una carta de Hölderlin de noviembre de 1799 a Susette Gontard- *per riscoprire altrimenti il possibile non “dire addio alla speranza”*. ■

Vivir, morir, es ser, simultáneamente, la vida
y la muerte de un mismo despertar.
¿Y si crear fuera, precisamente, *despertar*?
Ninguna obra contemporánea ha multiplicado
el despertar tanto como la de Luigi Nono.

Edmond Jabès