

“Un rumor de historia”: una aproximación a las poéticas del montaje literario y musical en *Laborintus II* (1963-1965) de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio

“A Rumour of History”: An Approach to the Poetics of Literary and Musical Montage in *Laborintus ii* (1963-1965) by Edoardo Sanguineti and Luciano Berio

Lingan Pérez, Carlos Iván; Sigal Sefchovich, Jorge Rodrigo

Carlos Iván Lingan Pérez

lingan.carlos@gmail.com

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia; Universidad Nacional Autónoma de México, México

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

rodrigo@cmmas.org

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia; Universidad Nacional Autónoma de México, México

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ISSN-e: 2954-4076

Periodicidad: Semestral

núm. 8, 2023

evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 09 Febrero 2023

Aprobación: 01 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894516003/>

Resumen: La práctica del montaje constituyó uno de los rasgos determinantes de la producción artística y la crítica de las artes del siglo xx. La recuperación de materiales preexistentes y su incorporación a una nueva totalidad por medio de su yuxtaposición representó una estrategia susceptible de emplearse en diversos ámbitos artísticos, al tiempo que fomentó importantes encuentros interdisciplinarios. El presente artículo de investigación aborda el estudio del montaje literario y musical a través de la aproximación a la obra colaborativa *Laborintus II* (1963-1965) del escritor Edoardo Sanguineti y el compositor Luciano Berio. Con ello, busca comprender las maneras en que se establecen las correspondencias formales y temáticas entre prácticas artísticas diversas e iluminar los alcances críticos desprendidos de estos encuentros. Para ello, presenta una breve caracterización del montaje como procedimiento artístico y sus manifestaciones literarias y musicales en el siglo pasado. A su vez, reconoce las trayectorias paralelas de Sanguineti y Berio y las maneras en que dieron lugar, respectivamente, a una poética del montaje literario y una poética del montaje musical. Posteriormente, analiza la organización interna de *Laborintus II* y muestra la reciprocidad del montaje concebido por ambos artistas, tanto en el ámbito formal como en las perspectivas críticas refrendadas por la obra. Finalmente, ofrece una valoración de la actualidad de la pieza y de las estrategias de composición literaria y musical propuestas por Sanguineti y Berio.

Palabras clave: Edoardo Sanguineti, Luciano Berio, Literatura contemporánea, Música contemporánea, Literatura italiana, Música italiana, Intermedialidad, Composición musical.

Abstract: The practice of montage constituted one of the major aspects of twentieth-century artistic production and art criticism. The retrieval of preexistent materials and their incorporation to a new totality, by means of juxtaposition, not only represented a relevant strategy—which was susceptible to be used in different artistic realms—but also stimulated important interdisciplinary encounters. This article, which is based on the approach to the collaborative work *Laborintus II* (1963-1965) by the writer Edoardo Sanguineti and the

composer Luciano Berio, centers on the study of literary and musical montage. This research aims both to understand the strategies with which the formal and thematic correspondences are established between varied artistic practices, and to enlighten the critical scope that derived from these encounters. To do so, this paper presents a brief characterization of montage as an artistic procedure and its literary and musical manifestations along the twentieth century. Furthermore, it explores the parallel trajectories of both Sanguineti and Berio, as well as the ways in which they envisaged a poetics of literary montage and a poetics of musical montage, respectively. Moreover, this article analyzes the internal organization of *Laborintus II* and displays the reciprocity of the montage conceived by both artists, in the formal realm as well as in the critical perspectives endorsed by this work of art. Lastly, an assessment of the timeliness of both the piece and the strategies of literary and musical composition conceived by Sanguineti and Berio is offered.

Keywords: Edoardo Sanguineti, Luciano Berio, Contemporary literature, Contemporary music, Italian literature, Italian music, Intermediality, Music composition.

INTRODUCCIÓN

Desde comienzos de la década de 1960, el escritor Edoardo Sanguineti y el compositor Luciano Berio establecieron una fecunda mancuerna artística. Su labor conjunta, inicialmente propiciada por la amistad que ambos artistas sostuvieron con Umberto Eco, se extendió a lo largo de cuatro décadas y dio lugar a algunas obras de gran relieve e influencia en la producción musical contemporánea (Sanguineti, 2005: 38). Entre estas realizaciones destacó la pieza *Laborintus II*, compuesta entre 1963 y 1965 y comisionada por la Radio Televisión Francesa y la Radio Italiana para conmemorar el séptimo centenario del nacimiento de Dante Alighieri. Esta obra se articuló a partir de la recuperación crítica de tres temáticas presentes en el legado literario del poeta florentino: la memoria, la muerte y la usura. Para ello, Sanguineti conformó un montaje literario integrado por fragmentos de textos de Alighieri (*Il Convivio* [*El convite*], *De Monarchia* [*La monarquía*], *Divina Commedia* [*La divina comedia*]), de san Isidoro de Sevilla (*Etymologiarum sive Originum* [*Etimologías o los orígenes*], *Chronica Minora* [*Crónica menor*]), de Ezra Pound (*The Cantos* [*Los cantos*]), y de T. S. Eliot (*Four Quartets* [*Cuatro cuartetos*]), a los que sumó extractos de sus poemarios *Laborintus* y *Purgatorio de l'Inferno* y pasajes redactados específicamente para la obra. Por su parte, Berio (s.f.2) tomó como punto de partida los procedimientos de escritura propuestos por Sanguineti para extenderlos al ámbito musical y dar lugar a un amplio “catálogo de referencias, de actitudes y de técnicas instrumentales” (s. p.; traducción de Carlos Ligan), encomendados a un ensamble conformado por una flauta, tres clarinetes en Sib, tres trompetas en Do, tres trombones, dos arpas, dos conjuntos de percusiones, dos violonchelos, un contrabajo, tres voces femeninas, un coro integrado por ocho actores, un narrador y una cinta electromagnética (Berio, 1976: ii).

La solidaridad entre el montaje literario y musical concebido por Sanguineti y Berio representa una oportunidad de primera importancia para comprender las maneras en que se establecen las correspondencias formales y temáticas entre ámbitos artísticos diversos, al tiempo que permite iluminar los alcances críticos desprendidos de estos encuentros. A fin de aportar elementos para el estudio de tales dimensiones de la colaboración interdisciplinaria en las artes, este artículo propondrá un abordaje a *Laborintus II* en el que se reconocerán los principios en los que descansaron las poéticas del montaje articuladas por el poeta y el

compositor italianos, así como su actualización y entrecruzamiento en la conformación de la trama textual y sonora de la pieza. Para ello, prestará atención a los rasgos fundamentales que caracterizaron al montaje como procedimiento artístico a lo largo del siglo xx, así como las características específicas que adquirieron sus manifestaciones literarias y musicales en este periodo. Junto con ello, se estudiarán las trayectorias paralelas de Sanguineti y Berio, a fin de comprender las maneras en que cada uno de ellos encontró en el montaje un recurso productivo de gran alcance para confrontar críticamente el adverso horizonte histórico que acompañó al quehacer artístico italiano durante las décadas de 1950 y 1960. Este marco de referencia permitirá ahondar en la organización interna de *Laborintus II* y mostrar la reciprocidad establecida entre el montaje literario y sonoro realizado por ambos artistas, tanto en el ámbito formal como en las perspectivas críticas refrendadas por la obra. Finalmente, se ofrecerá una valoración de los alcances de la pieza y la actualidad que suponen las estrategias de composición literaria y musical propuestas por Sanguineti y Berio.

EL MONTAJE Y SUS MANIFESTACIONES LITERARIAS Y MUSICALES EN EL SIGLO XX

La práctica del montaje en la producción artística del siglo pasado constituyó uno de los hallazgos más relevantes de este periodo y su influencia se extendió, entre otros dominios, a la literatura, las artes plásticas, la música y la cinematografía. Como describió Gregory Ulmer (2008: 126-127), este procedimiento se caracterizó por la recuperación de elementos preexistentes que fueron integrados en una nueva totalidad por medio de un continuo proceso de yuxtaposición, en el que las rupturas y discontinuidades resultaban evidentes y en los que se superponían las alusiones que acompañaban a los objetos recuperados en su contexto original y los nuevos sentidos que adquirirían como consecuencia de las nuevas configuraciones de las que formaban parte.

En el caso de la producción literaria, el recurso al montaje se manifestó a través del empleo y la combinación de diversas estrategias de escritura, entre las que figuraron la fragmentación y la ruptura de convenciones sintácticas; la incorporación de diversas lenguas y registros de habla; la utilización de materiales textuales ajenos al ámbito literario y extraídos, por ejemplo, de periódicos, canciones o anuncios publicitarios; la atención a las cualidades materiales del lenguaje, lo mismo en su presentación impresa que por las cualidades sonoras que lo acompañaban; el uso de diversos estilos y géneros literarios, entre los que destacaron los encuentros entre la ficción y los textos documentales. La unidad de estos elementos, conformada a partir de la evidencia de su naturaleza dispar y el énfasis en las discordancias derivadas de su disposición simultánea o sucesiva, permitió que las producciones literarias se emplearan para abordar las transformaciones subjetivas y materiales de las condiciones de vida en las sociedades modernas, así como para dar lugar a aproximaciones críticas al lenguaje y abrir la posibilidad a la discusión de diversas perspectivas ideológicas (Barndt, 2016).

Por su parte, el uso del montaje en el quehacer musical de concierto del siglo xx se cristalizó en importantes estrategias compositivas. Como documentó Jean-Paul Olive (1998: 10-23), resultó frecuente la incorporación de elementos sonoros provenientes de ámbitos tenidos por ajenos o, cuando menos, alejados del ámbito concertístico. De esta manera, las tramas sonoras de numerosas obras sinfónicas y de cámara estuvieron conformadas a partir de la superposición y el contraste, disimulado o subrayado, de materiales musicales de origen variado. Como consecuencia, a los timbres habituales de los ensambles instrumentales se incorporaron ruidos producidos por maquinaria industrial o de oficina. Al mismo tiempo, al desarrollo de pasajes musicales originales se incorporaron citas de piezas del pasado, fragmentos de canciones populares y comerciales, así como alusiones estilísticas reconocibles con mayor o menor facilidad.

Al amparo de este horizonte histórico, resulta de interés prestar atención a las condiciones sociales, políticas y culturales que tuvieron lugar en Italia durante las décadas de 1950 y 1960. De acuerdo con Rossana Dalmonte y Niva Lorenzini (1983: 6774), el pujante desarrollo de la economía italiana en ese período se acompañó de un amplio florecimiento de los ámbitos artísticos e intelectuales, junto a la creciente evidencia de las consecuencias negativas que la prosperidad material tuvo en el quehacer de las artes del

periodo. De manera específica, al tiempo que la vida cultural italiana acusaba una importante influencia y desarrollo de las orientaciones filosóficas y artísticas más relevantes de ese periodo, las producciones literarias, musicales, plásticas y cinematográficas, entre otras, fueron amenazadas por su acentuada neutralización política, acompañada de su asimilación a las relaciones económicas propias del capitalismo. En medio de esta circunstancia, tanto Sanguineti como Berio emprendieron diversas tentativas, de alcance y profundidad variados, para comprender las manifestaciones de este fenómeno al interior de los ámbitos literario y musical. A esta empresa añadieron la búsqueda de concebir procedimientos críticos de escritura y de composición que les permitieran confrontar la apremiante situación en la que se encontraban sus quehaceres profesionales, en los que el recurso al montaje cobró una especial relevancia. Así, como se argumentará a continuación, este procedimiento se convirtió en una sólida estrategia para organizar el desarrollo formal y temático de las obras artísticas y para dar lugar a efectos de sentido encaminados a confrontar el creciente debilitamiento político de la práctica de las artes.

LA POÉTICA DEL MONTAJE LITERARIO DE EDOARDO SANGUINETI EN LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960

De frente a las dificultades de su tiempo, Sanguineti (1972) consideró necesaria la conformación de un “complejo articulado de doctrinas, de programas poéticos y polémicos, de soluciones formales, de inquietudes temáticas [y] de gestos y de obras caracterizadas por este complejo” (11). Para ello, el escritor italiano persiguió comprender las maneras en que tenía lugar la gradual incorporación de los artistas a las relaciones económicas imperantes en su tiempo y la conversión de las obras de arte en mercancías. Como resultado de estas consideraciones, concibió un proceso compuesto por dos momentos que tendrían lugar simultáneamente. El primero de ellos, al que denominó *heroico-patético*, correspondería a los instantes en los que los productores artísticos llevarían a cabo su labor convencidos de la posibilidad de ser capaces de sustraerse a los efectos de las relaciones económicas sobre su quehacer y, de esta manera, salvaguardar las piezas artísticas de su eventual mercantilización (Sanguineti, 1969: 8-10). Sin embargo, el segundo de los instantes propuestos por Sanguineti, al que nombró *momento cínico*, remitiría al encuentro de los artistas con las condiciones económicas de su tiempo, una circunstancia en la que los productores artísticos se valdrían de una relativa ausencia de prejuicios y de una considerable audacia para adentrarse en la trama de relaciones económicas. La intención de esto sería convertir a su obra en una mercancía que se inserta en el mercado del consumo artístico y entabla una implacable competencia con otras piezas y otros productores, con la esperanza de poder incrementar el valor económico de su labor y contarse entre el reducido número de beneficiarios de este mecanismo. Además, eventualmente, podrían incluso ser reconocidos por las instituciones propias de cada ámbito artístico y adquirir la condición de “clásico” de las artes (Sanguineti, 1969: 11-13; 1972: 85-86).

Lejos de asumir como destino irremediable de la práctica artística el proceso anteriormente descrito, el poeta genovés concibió algunos procedimientos y estrategias literarias para confrontarse con esta situación. Sanguineti (2013) dirigió su atención al papel determinante del lenguaje en dos ámbitos fundamentales de la vida de los seres humanos: el establecimiento de relaciones con el mundo que lo rodea y la conformación de jerarquías entre los objetos y vínculos que componen su entorno. Así, en cuanto al primero de los aspectos, subrayó la manera en que “la experiencia de las palabras condiciona (precede) aquélla de las cosas”, pues “la palabra es concretamente [...] una ideología en la forma del lenguaje” (Sanguineti, 2013: 896). Gracias a esta observación, Sanguineti pudo reconocer la naturaleza mudable de las relaciones establecidas con el mundo a través del lenguaje y, por ende, el carácter histórico de la experiencia humana. Por su parte, bajo el rubro de “función clasificadora” del lenguaje, el escritor italiano reparó en el uso del lenguaje para establecer diversas clasificaciones entre las cosas del mundo y conformar así una amplia variedad de visiones sobre éste (Sanguineti, 2013: 896). Al asumir el carácter ideológico y el uso clasificatorio de la lengua, entrevió la oportunidad de formular una producción literaria en la que se llevara a cabo una crítica de las jerarquías y

representaciones ideológicas impuestas a la realidad por medio del lenguaje. Para ello, la elaboración y puesta a prueba de nuevas clasificaciones y relaciones entre las cosas en la obra literaria se llevaría a cabo a través del recurso a la alegoría (Sanguineti, 2013: 898).

La alternativa por este procedimiento literario se apoyó en la recuperación que Sanguineti llevó a cabo de las observaciones de Walter Benjamin sobre la importancia de la alegoría y su relación con la práctica del montaje en la producción artística de la primera mitad del siglo xx (Picchione, 2004: 64; Carrara, 2018: 69). Al estudiar las características formales y las elecciones temáticas presentes en algunos ejemplos de la literatura alegórica alemana de los siglos xvi y xvii, Benjamin reconoció la presencia de una mirada específica sobre la historia, en la que la vida mundana y los objetos que poblaban el mundo se representaban como vacíos y transitorios. Esta perspectiva se apoyaba en la atención que se prestaba a la gradual transformación temporal de las cosas en ruinas y la posibilidad de construir una nueva totalidad de sentido a partir de la manipulación y la reordenación de esos materiales envejecidos al interior del texto literario (Osborne y Charles, 2021). El carácter constructivo de esta tradición literaria, así como la rehabilitación artística de objetos degradados, permitió que Benjamin encontrara afinidades con la práctica de la yuxtaposición de elementos dispares, previamente seleccionados y extraídos de sus entornos usuales presentes en los montajes poéticos y plásticos del dadaísmo (Benjamin, 2004: 40) o el teatro épico de Bertolt Brecht (Benjamin, 1987: 36-37) y valorara la pertinencia de convertir este procedimiento artístico en una clave para la comprensión del desarrollo histórico del capitalismo. La extensión de esta forma de proceder al dominio de la historia tendría lugar por medio del tratamiento de fragmentos históricos que serían retirados de los contextos habituales en los que se encuentran insertos como meros residuos o elementos secundarios, para ensamblarlos de manera textual en un conjunto que diera lugar a una variedad de relaciones nuevas y necesarias entre ellos (Benjamin, 2005: 462-463). Los resultados de esta labor obligarían a una revisión crítica de los recuentos históricos que relegaban a una posición inferior a los elementos vinculados entre sí en el montaje. Así, cobrarían una gran importancia objetos aparentemente sin relevancia, tales como artículos comerciales, productos de moda, novelas populares, orientaciones arquitectónicas o folletines, que, al momento de ser removidos de su cotidianidad y puestos en relación con los demás, permitirían comprender los fenómenos que se suscitan al interior de las sociedades modernas y las expectativas y esperanzas que estos objetos persiguen satisfacer pero que no pueden cumplir a causa de las relaciones económicas y sociales desprendidas del desarrollo histórico del capitalismo (Pensky, 2004: 186-187).

De esta manera, la producción literaria de Sanguineti en el período comprendido entre las décadas de 1950 y 1960 dio lugar a un conjunto de estrategias formales apoyadas en las observaciones ofrecidas por Benjamin y sobre las que descansó su quehacer novelístico y poético. Así, por un lado, el escritor italiano conformó una escritura “oniroide” articulada a partir de la superposición de “un léxico francamente regresivo”, de “registros deliberadamente depauperados y restringidos” y de una “sintaxis atolondrada y deficiente” (Sanguineti, 1969: 37-42). De igual forma, Sanguineti asumió el proceso de neutralización de las obras de arte y su conversión en parte de un acervo cultural estéril como consecuencia del desarrollo de las relaciones económicas propias del capitalismo para enfatizar el carácter histórico, no natural, del lenguaje. De esta manera, busca cimentar la posibilidad de aproximarse a todas las lenguas como si se trataran de lenguas muertas, susceptibles de ser “desenterradas de las ruinas”, y llevar a cabo una yuxtaposición de alusiones a formas desusadas del griego y el latín antiguos, así como a formas librescas del inglés, el francés, el alemán o el español (Sanguineti, 1972: 40-43). Finalmente, el gradual reconocimiento del montaje como principio constructivo fundamental de la producción artística del siglo xx permitió a Sanguineti concebir la posibilidad de aproximarse a la historia de la literatura al trasluz del montaje (Sanguineti, 2017: 20) y dar lugar a fecundos hallazgos formales y temáticos solidarios con sus inquietudes anteriores. Así, entre otras investigaciones, destacaron sus estudios sobre la producción literaria de Dante Alighieri, en la que reconoció, alternativamente, a la *Vita Nova* como la exposición de una teoría de la lírica cuyo “onirismo [y] carácter visionario” entroncaría, por mediación del psicoanálisis freudiano, con la escritura “oniroide” anteriormente comentada (ArchiviMusicaSAN, 2011);

el empleo recurrente de variadas formas literarias y la incorporación de diversas referencias y registros lingüísticos en la producción literaria de Alighieri (Sanguineti, 2000: 286); o, en fin, su aproximación a la *Divina Commedia* como si se tratase del resultado de una “obra de montaje”, entre la determinación estricta de algunos procedimientos formales y temáticas de base, y el encadenamiento de los diversos momentos que conformaron el conjunto de la pieza (Sanguineti, 2017: 17-20).

LA POÉTICA DEL MONTAJE MUSICAL DE LUCIANO BERIO EN LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960

Por su parte, el periodo comprendido entre las décadas de 1950 y 1960 fue caracterizado por Berio como un momento poco propicio para el desarrollo del quehacer musical y la recepción pública de sus resultados. De acuerdo con el compositor italiano, en la producción de obras musicales se privilegió el recurso a asociaciones sonoras triviales, convertidas en lugares comunes, en vez de la conformación de relaciones estructurales y procedimientos formativos que demandasen una posición activa y crítica de parte del público. Como consecuencia de ello, tanto la factura como la experiencia de las piezas de antigua y reciente creación cobraron un carácter afirmativo, que reforzaba y justificaba, explícita o implícitamente, las condiciones económicas, políticas y culturales vigentes durante las décadas de 1950 y 1960 (Berio, 2013: 25).

Al amparo de esta valoración general, Berio dirigió su atención a tres ámbitos de gran relevancia para el abordaje de *Laborintus II*, a saber, los problemas vinculados a la ópera, la variedad de orientaciones desarrolladas al amparo de la tradición serial, y las virtudes y limitaciones del jazz. En el caso de la ópera, el compositor italiano consideró que el ejercicio de esta tradición musical exhibió importantes dificultades para actualizar sus procedimientos textuales, sonoros y escénicos, y se mostró incapaz de aproximarse de manera fecunda a las cambiantes condiciones económicas, políticas y culturales del horizonte histórico entonces vigente. Junto a ello, la producción operística se ciñó a los criterios de “la ley de la oferta y de la demanda” y, de acuerdo con Berio (2013: 43-45), la asimilación de las piezas a estas exigencias comerciales dio lugar a la conversión en “productos de masa”, “kitsch”, de un buen número de obras, y a la deformación y el debilitamiento de los hallazgos compositivos, literarios y escénicos que habían acompañado al quehacer operístico. Por otra parte, al aproximarse a la recepción y la elaboración de los legados de compositores como Arnold Schönberg y Anton Webern, el músico italiano observó que, en concordancia con la acentuada tendencia a “congelar la experiencia en esquemas y maneras” al interior de las sociedades capitalistas, las poéticas de Schönberg y Webern fueron convertidas en sistemas de composición en los que cobró prominencia un “fetichismo” de la notación musical y se privilegió la manipulación de los doce sonidos que conforman la escala cromática a despecho de las dimensiones sonora e instrumental del quehacer musical (Berio, 2013: 436-438). Finalmente, al aproximarse a la producción jazzística, Berio identificó la existencia de una continua tensión entre la complejidad melódica y armónica de esta tradición musical y la mayor sencillez de su organización métrica y rítmica. De igual forma, el compositor italiano subrayó como rasgo determinante la presencia de un continuo proceso de citado de diversos “comportamientos formales” y de la manipulación de “esquemas” aprendidos, entre los que se encontraban estrategias de trabajo colectivo, improntas vocales, instrumentales y corporales, así como “estilos de ejecución” y “hábitos motrices” con los instrumentos musicales (Berio, 1983: 6). Sin embargo, a pesar de la riqueza de esta práctica musical, su incorporación en la dinámica económica y cultural del capitalismo condicionó de manera acentuada el desarrollo de sus rasgos distintivos. Así, aun cuando sus orígenes se remontaron a las comunidades negras de los Estados Unidos, la débil posición social de este sector de la población norteamericana, de acuerdo con Berio (1983), se enfrentó a la preeminencia política y económica de su contraparte blanca, lo que condujo a que el jazz desempeñara un rol crecientemente “pasivo” hasta el punto de convertirse, en “una forma de actividad musical casi sin ideología y sin una reconocible relación con el comportamiento social” (6-7).

De frente a las circunstancias negativas descritas por Berio, el compositor italiano se adentró en las posibilidades de afirmar y elaborar una “continuidad entre realidades [musicales] diversas”, en la que tuvieran

cabida prácticas sonoras de naturaleza y dignidad variadas. Para ello, tomó como punto de partida la presencia permanente en el quehacer musical de “un rumor de historia”, un vasto acervo de “experiencias musicales” acumuladas históricamente, potencialmente disponible para ser recuperado, seleccionado y transformado como parte de la producción sonora contemporánea. Este amplio horizonte de materiales musicales se acompañó de la exigencia por elegir de manera consciente y responsable cada uno de los recursos empleados, a partir de la valoración de las necesidades compositivas del productor musical y la comprensión de la pertinencia de cada uno de los elementos seleccionados y sus respectivas combinaciones al interior de las obras (Berio, 2007: 65, 69, 72). Así, las posibilidades compositivas entrevistadas por Berio se cristalizaron, entre otras exploraciones, en la atención que prestó a la historicidad de la voz humana y los instrumentos musicales, el desarrollo de la gestualidad aparejada a la ejecución vocal e instrumental, y el abordaje histórico al pasado musical.

De esta manera, el compositor italiano concibió a la voz y a los instrumentos musicales como “depositarios concretos de una continuidad histórica” y no como meras fuentes sonoras. Gracias a esta perspectiva, Berio encontró en los cúmulos de aspectos técnicos, de comportamientos corporales, de criterios y estilos de ejecución e, incluso, de anécdotas, que acompañan al desarrollo histórico de las voces humanas y de cada instrumento, materiales susceptibles de ser elaborados musicalmente. Como consecuencia, el quehacer del productor musical representó un intento de conciliación entre “una idea, una reflexión teórica” y “una realidad [histórica] instrumental [o] vocal” (Berio, 2006: 21, 23-24). Para llevar a cabo esta labor, Berio articuló el tratamiento compositivo de las diversas dimensiones históricas presentes en la voz y los instrumentos musicales a partir de su separación y su reensamblaje en combinaciones consciente y deliberadamente diseñadas. Estas soluciones dieron lugar a la conformación de un “teatro musical” integrado por “collage[s] de situaciones diversas” y orientado por el propósito de suscitar una perspectiva extrañada de los elementos musicales empleados en la conformación de la obra y producir un “corto circuito” en las asociaciones y expectativas del público (Berio, 2013: 30-33, 53-55, 66). Finalmente, el interés de Berio por la historia de la producción musical y el reconocimiento de las posibilidades compositivas que podrían desprenderse de su consideración e interpretación lo condujo a formular aproximaciones a diversas piezas del repertorio histórico de la música de concierto. Estas incursiones fueron guiadas por el interés del músico italiano en los desafíos sociales, políticos y culturales de su tiempo, así como por los hallazgos teóricos y prácticos que tuvieron lugar en el ámbito escénico desde los primeros años del siglo xx (dentro de los que destacó la obra de Bertolt Brecht) y las exploraciones en torno al teatro musical que tuvieron lugar durante la década de 1960 (entre las que cobraron relevancia las realizaciones de Mauricio Kagel, con las que Berio sostuvo un diálogo continuado a lo largo de varios decenios) (Berio, 2006: 94; Cusick, 2007: 259; Berio, s.f.1). Como resultado de estas tentativas, el compositor italiano encontró en los madrigales representativos renacentistas y, en particular, en aquellos de Claudio Monteverdi, claves de importancia para concebir un “teatro para los oídos” organizado a través de la conjunción de “la representación dramática” y la ejecución vocal e instrumental, dispuestas en “una secuencia rápida, discontinua y muy contrastada de situaciones y actitudes” (Berio, s.f.1).

Manifestaciones del montaje literario y musical en *Laborintus II*

Laborintus II fue la tercera obra conjunta que llevaron a cabo Sanguinetti y Berio a lo largo de la década de 1960 y desarrolló algunos de los hallazgos formales y temáticos que se desprendieron de las colaboraciones anteriores de los artistas italianos. Así, de la pieza escénica *Passaggio* [Pasaje], compuesta entre 1961 y 1962, el poeta recuperó la organización a través de la sucesión de estaciones narrativas organizadas temáticamente (Vinay, s.f.) en cuanto que el compositor retomó la yuxtaposición de pasajes musicales acentuadamente contrastantes (Stoianova, 1985: 237-238). Por su parte, la acción escénica *Esposizione* [Exposición], realizada entre 1962 y 1963 y retirada posteriormente del catálogo de Berio, resultó un antecedente fundamental, pues en ella abordaron, por vez primera, el problema de la mercantilización de las producciones artísticas, al

tiempo que identificaron algunos de los materiales textuales y musicales que emplearon posteriormente (De Benedictis, 2016).

El reconocimiento de la continuidad entre los procedimientos literarios y sonoros empleados en la conformación de *Laborintus II* permite comprender, a su vez, la organización del “catálogo” de referencias literarias y musicales que vertebró la obra. Así, en el ámbito textual, Sanguineti integró una densa trama de relaciones temáticas entre los fragmentos que seleccionó para la pieza. Por su parte, la organización sonora concebida por Berio (2013: 159) se apoyó en el establecimiento de analogías estructurales entre el texto literario y su abordaje musical. Ello permitió que el compositor pudiera alternar entre pasajes en los que estableció una clara solidaridad entre los dominios textual y sonoro, y momentos en los que ambos elementos siguieron desarrollos marcadamente autónomos.

De esta manera, el desarrollo temporal del montaje de referencias documentales e instrumentales que conforma *Laborintus II* puede caracterizarse, apretadamente, como sigue. La primera sección de la pieza hace evidente la temática del comienzo, tanto de la humanidad, a través de la selección de algunos fragmentos extraídos de la cronología bíblica propuesta por san Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiarum*, como de la propia obra, a través del pasaje inaugural de la *Vita Nova* de Alighieri. La trama musical, de carácter atonal, privilegia la combinación de sonidos vocales breves y accidentados articulados a partir de diversas combinaciones de intervalos de terceras y quintas, a los que se suman breves gestos instrumentales. Este fondo sonoro acompaña, a su vez, la presentación de un fragmento del encuentro del poeta florentino con Beatrice Portinari relatado en la *Vita Nova*. Posteriormente, al desarrollo musical predominantemente atonal se superponen algunas sonoridades jazzísticas y un incremento de la actividad del ensamble instrumental, que señalan la incorporación del motivo dantesco de la mitad de la vida. En ese momento, el texto redactado por Sanguineti yuxtapone dos ámbitos temporales, al aludir, por un lado, al comienzo del recorrido a través del infierno emprendido por Alighieri en la *Divina Commedia* y, por el otro, a las observaciones que T. S. Eliot incorporó al poema “East Coker” en *Four Quartets* [Cuatro cuartetos], concebidas hacia la mitad de su vida en el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. El posterior sosiego de las sonoridades instrumentales, conformadas por gestos musicales mínimos, indican la transición a un pasaje onírico derivado de la *Vita Nova*. En él, el delirio padecido por Alighieri como consecuencia del reconocimiento de la mortalidad de Portinari es acompañado por un sobrecogedor madrigal articulado a partir de la sucesión de triadas predominantemente disminuidas. La familiaridad de este pasaje musical da paso, abruptamente, a una sección con una reducida actividad sonora que acompaña una alusión a los paisajes infernales descritos en la *Divina Commedia*, así como un nuevo recuento de las visiones alucinatorias del poeta florentino provocadas por la contemplación de la muerte de su amada.

Un gradual incremento en el número de sonoridades presentes en la trama musical conduce, a través del recuento de las generaciones de los pueblos bíblicos, a una frenética enumeración de diversas referencias culturales y políticas vigentes en la década de 1960, acompañada por un conjunto de abruptos y estridentes gestos sonoros ejecutados, principalmente, por los miembros del coro y los instrumentos de aliento. A la agitación de este pasaje se contraponen, en un acentuado contraste, una sonoridad próxima al silencio, que es interrumpida por algunas risas y *pizzicati* de los instrumentos de cuerda, y que, eventualmente, enmarca la presentación de la temática de la usura. Esta consideración, derivada de la yuxtaposición de algunos fragmentos del infierno de la *Divina Commedia* y el canto xlv, “With Usura”, de Ezra Pound, se realiza al amparo de una textura sonora mínima que, gradualmente, se resolverá en un pasaje instrumental de gran estridencia en el que se afirmará una crítica a la actividad usurera. Este clímax sonoro conduce a la realización de una improvisación jazzística, que toma como modelo la práctica del *free jazz* y que vuelve evidente, con progresiva claridad, la incorporación de las sonoridades electrónicas grabadas en la cinta magnética. El final de esta alusión a la música jazz se enlaza con algunos gestos instrumentales que preparan una transición tímbrica al predominio de variadas sonoridades generadas electrónicamente. Posteriormente, la afirmación de los sonidos sintéticos se funde con la totalidad del ensamble instrumental para dar lugar a grandes bloques

sonoros uniformados por gestos sonoros abruptos. El entramado musical configurado de esta manera sirve para presentar una nueva enumeración de variados elementos culturales propios de la segunda mitad del siglo xx. La lectura de este caótico repertorio es conminada al silencio por algunos de los miembros del coro, y cede lugar a un extenso pasaje de sonoridades generadas electrónicamente, apenas interrumpidas por breves y abruptos gestos musicales producidos por los ejecutantes del ensamble instrumental. El predominio de los sonidos electrónicos introduce una consideración sobre los efectos de la música en el ser humano, extraída del segundo libro dantesco de *Il Convivio*. Finalmente, una breve alusión al madrigal atonal presentado al comienzo de la obra señala la conclusión de la música electrónica y el retorno de las sonoridades puramente instrumentales que acompañan, delicadamente, a un pasaje extraído del poemario *Purgatorio de l'Inferno* de Sanguineti, en el que la contemplación de un grupo de niños absortos en la placidez de su sueño insinúa la posible superación de la precaria existencia humana en el horizonte histórico del capitalismo.

Las alternativas descritas por Berio para el establecimiento de relaciones entre los ámbitos literario y musical de *Laborintus II* permiten identificar diversos momentos de la obra en los que se establecen evidentes cercanías entre la realización textual y sonora y otros pasajes en los que ambos elementos persiguen trayectorias vinculadas por un nexo temático pero desarrolladas con una gran independencia. De manera particular, el pasaje comprendido por la letra de ensayo v de la partitura de la pieza, ilustra con especial claridad los alcances de la relativa autonomía entre el dominio textual y el sonoro, cimentada, sin embargo, en un horizonte temático compartido. Al mismo tiempo, constituye un ejemplo en el que se ilustran con especial claridad los alcances artísticos y críticos desprendidos del uso del montaje literario y musical concebido por ambos artistas. En él, es posible encontrar un rico tratamiento literario del problema de la usura a cargo de Sanguineti y un cuidadoso abordaje musical concebido por Berio, en el que una lectura pregrabada del texto del escritor italiano se yuxtapone a una sección instrumental dedicada a la improvisación. Así, el escritor genovés conformó su texto a partir del montaje de fragmentos de desigual longitud extractados de la *Divina Commedia* (los cantos infernales vi, vii, viii, ix y xi) y del poema xlv, “With Usura”, de *The Cantos*, vinculados por su común interés en las características y las consecuencias de la actividad usuraria. El encadenamiento de las fuentes literarias recuperadas por Sanguineti se resolvió en una pareja de estrofas, de las cuales la primera resulta especialmente relevante por la trama de correspondencias textuales e intelectuales a las que da lugar. En ella es posible leer lo siguiente:

*natura lo suo corso prende da divino intelletto e da sua arte:
l'arte vostra quella segue, come 'l maestro fa il discente: da
queste due conviene prender sua vita ed avanzar la gente:
l'usuriere altra via tene: per sé natura e per la sua seguace
dispregia:
with usura hath no man a house of good stone: with
usura hath no man a painted paradise on his church wall: harpes
et luthes:
no music is made to endure nor to live with
but it is made to sell and sell quickly.*

Fuente: (Sanguineti, 1993: 60-61)1

Al prestar atención a la organización de este pasaje, la estrofa resulta conformada, en su primera mitad, por la selección de un pasaje proveniente del canto xi de la obra de Alighieri. En ese extracto, el escritor florentino afirmó la correspondencia que consideraba existente entre el quehacer divino, el orden de la naturaleza, la práctica artística, la búsqueda de conocimiento y el carácter virtuoso de los seres humanos que honraban y conducían sus vidas a partir de la armonía común subyacente a tales dominios. En contraposición, la usura y los beneficios materiales desprendidos de su ejercicio constituían una grave transgresión al orden mundano, pues representaban producciones carentes de novedad y valía, al tiempo que encarnaban un profundo desprecio por la naturaleza y el trabajo humano, verdaderas y únicas fuentes legítimas de riqueza

para Alighieri (1982: 120-121). Por su parte, la segunda mitad de la estrofa proviene del canto xlv de Pound, en el que el escritor norteamericano aludió a la práctica usuraria como responsable de la imposibilidad de construir un paraíso terrenal, una figura recurrente en su producción poética y ensayística (Carroll, 1980: 178). Este motivo cristalizó en la identificación de importantes problemas en la práctica artística que Pound vinculó a las manifestaciones de la usura en la historia reciente de la humanidad. De acuerdo con el poeta norteamericano, la preeminencia de la usura habría dado lugar a un desplazamiento de la inteligencia en la concepción y la factura artísticas por la importancia concedida a la producción de artículos de lujo destinados al mero intercambio comercial. Asimismo, la práctica usuraria habría incidido en el quehacer musical a través del surgimiento de los “ejecutantes estrella”, acusados de contribuir a una creciente falta de atención a la estructura interna de las obras musicales y la afirmación de criterios interesados en el enriquecimiento monetario (Pound, 1938: 170-171, 282). Finalmente, el precario horizonte artístico derivado de este diagnóstico condujo a la afirmación de una acusada incapacidad de la práctica artística para conformar representaciones dueñas de un carácter vinculante social y religioso (Pound, 1994: 837).

La trama de correspondencias establecida a través del montaje de extractos realizado por Sanguineti le permitió dotar de actualidad a la figura de la usura y su pertinencia como antecedente histórico en la conformación de la economía capitalista a lo largo de varios siglos (Marx y Hobsbawm, 1989: 44). Al mismo tiempo, la recuperación de las críticas a la práctica usuraria formuladas por Alighieri y Pound sirvieron como punto de partida al poeta genovés para aludir a los efectos negativos que el desarrollo y la extensión del capitalismo tuvieron sobre la práctica artística. Sin embargo, la aproximación formulada por Sanguineti se orientó por la voluntad de trastocar la impronta política conservadora común a Alighieri y a Pound y elaborar estas perspectivas al trasluz de las contradicciones latentes en ellas. De esta manera, el escritor genovés buscó exhibir las tensiones existentes entre el carácter conservador e, incluso, reaccionario de ambos escritores, consecuencia de sus dificultades para comprender el horizonte general de sus respectivos momentos históricos, y la lucidez y capacidad de penetración de sus miradas para reconocer, sin embargo, problemas y tendencias de desarrollo fundamentales de los ámbitos económicos, políticos y sociales de sus épocas (Stoianova, 1985: 24-26).

Por su parte, Berio recuperó el ensamblaje de observaciones sobre la usura y sus efectos negativos en la práctica artística propuesto por Sanguineti, para conformar un pasaje musical dedicado a la improvisación jazzística. La naturaleza improvisatoria de este fragmento se orientó a partir de un conjunto de criterios con los que el compositor italiano buscó aludir a la creciente asimilación del quehacer musical a los imperativos económicos existentes hacia la mitad del siglo xx. Aun cuando Berio indicó que la presencia de alusiones vocales e instrumentales a la práctica del jazz habría de ser considerada como la más banal entre el repertorio de remisiones sonoras que integraron la trama sonora de *Laborintus II*, su incorporación respondió al sostenido interés del compositor por esclarecer la naturaleza de los vínculos entre la música escrita y la música improvisada de su tiempo, así como las diferencias entre la práctica de la improvisación al interior de la tradición musical de concierto y aquella propia del ámbito jazzístico. En efecto, Berio observó que la escritura musical representaba un ejercicio intelectual y práctico de gran minuciosidad y profundidad en cuanto a la valoración y la reflexión crítica sobre los materiales sonoros empleados en el quehacer compositivo. En contraste, la improvisación encarnaba una mirada más gruesa sobre el fenómeno musical y enfrentaba dificultades de importancia de frente a las condiciones históricas de la década de 1960. De acuerdo con el compositor italiano, el ejercicio improvisatorio en aquella época estaba constantemente amenazado por su conversión en un quehacer cuya relevancia artística y social se circunscribía a un número muy reducido de personas, mayormente integrado por los propios instrumentistas, y cuyo valor crítico con respecto al destino de la práctica musical al interior de la economía capitalista era cada vez menor. Así, el recurso a sonoridades desusadas que resultaba frecuente en las improvisaciones insertas en la tradición de la música de concierto o la utilización colectiva de gestos instrumentales provenientes del repertorio histórico del ámbito jazzístico evidenciaban las tensiones existentes entre la ausencia de un marco de referencia musical

socialmente compartido y la débil promesa de dar lugar a hallazgos sonoros significativos (Berio, 2007: 90-93).

Los puntos de vista formulados por Berio en torno a las afinidades y las divergencias entre ámbitos musicales formaron parte de un amplio acervo de discusiones que resultaron frecuentes durante la segunda mitad del siglo xx. Como observó Albrecht Wellmer (1993), los debates en torno a los encuentros entre la música de concierto y las diversas manifestaciones de la música pop se acompañaron de numerosas tensiones. Así, por un lado, Wellmer subrayó la pertinencia de las apreciaciones formuladas por compositores como Pierre Boulez o John Cage con respecto a las dificultades que se desprendieron del muy pronunciado acento otorgado a la improvisación durante las décadas de 1960 y 1970. Mientras que Boulez señalaba que en esta práctica musical se encontraba latente el riesgo de una mera “reactivación con variaciones de lo que ya se ha sedimentado en la memoria” de los ejecutantes, Cage buscaba conformar estrategias compositivas que impulsaran la libertad de ejecución de los instrumentistas sin por ello recurrir a soluciones mermadas por su ingenuidad o su tosquedad (Wellmer, 1993: 45). Sin embargo, al mismo tiempo, Wellmer enfatizó la relevancia artística, social y política de la música pop y su creciente influencia en la práctica musical de concierto, aún más notoria en las proximidades del cambio de siglo. De esta manera, en cuanto que la ejecución y la recepción del jazz y del rock contribuyeron a una importante “democratización de la fantasía cultural” desde la década de 1960 (Wellmer, 1993: 48), los diversos géneros de la música bailable y sus espacios de ejecución hicieron posible la conformación de identidades y comunidades que, a pesar de resultar pasajeras, dieron paso al reconocimiento de minorías marginadas y diversas culturas juveniles, al tiempo que albergaron importantes posibilidades artísticas y subversivas (Wellmer, 2013: 263-264).

De frente a los desafíos identificados por Wellmer, a fin de conjurar el riesgo de convertirse en un ámbito academicista, diversas prácticas al interior de la música de concierto se aproximaron de diversas maneras a la música pop y reconocieron y elaboraron críticamente las experiencias sociales y los “potenciales estéticos” sedimentados en ella (Wellmer, 2013: 262-263). Al amparo del recuento histórico ofrecido por Wellmer, las perspectivas sobre el jazz perfiladas por Berio a lo largo de la década de 1960, oscilantes entre una atenta apertura y un cauto distanciamiento, evidenciaron la fecundidad de los vaivenes teóricos y artísticos que acompañaron a sus reflexiones tempranas en torno al encuentro de tradiciones musicales. Ilustrativo de ello resulta un extenso pasaje musical, cuyas líneas generales de desarrollo se anunciaron ya en los primeros compases de la letra de ensayo v de *Laborintus II*, reproducidos en la Figura 1. Como se observa en el fragmento, el pasaje en cuestión se conformó a partir de la superposición de tres planos sonoros: la grabación de la lectura que Sanguineti llevó a cabo del montaje literario de fragmentos sobre el problema de la usura, la ejecución en vivo de una improvisación conformada por gestos vocales e instrumentales propios del jazz, y la reproducción de un registro de una realización previa de esta sección de la pieza. De esta manera, en cuanto que la interpretación del texto se caracterizó por un abordaje carente de inflexiones emotivas y guiños expresivos por parte del poeta genovés, el desarrollo sonoro se organizó a través de diversos procedimientos.

V

Clar in Si *Fast* segue ad lib.

Tbn. 1^a segue ad lib.

Trapa *Fast (7/16 jazz)* segue ad lib.
(p-mf)
In dr. - luntan ad lib.

Perc. II con le dinamiche della Perc. I

Cb. *Fast*

Voca 1^a *Fast* segue ad lib. sempre più acuto
[a] + scat ad lib. *f*

Testo: « tutte l'oro che è sotto la luna e che già fu di queste anime stanche non

Voca

Clar

Tbn.

Cb. *pizz*

[J=112]

REGISTRAZIONE,

FIGURA 1

Primeros compases de la letra de ensayo v

Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976. © Universal Edition A.G., Viena.

Así, Berio llevó a cabo una selección de ejecutantes integrada por la primera de las voces femeninas, el clarinete, uno de los trombones, el contrabajo y las dos secciones de percusión, a fin de dar lugar a un ensamble que remitiera a la organización de un “combo” de jazz. De igual forma, resultó necesario deliberar con antelación los términos en que habría de llevarse a cabo la improvisación, en función de las capacidades interpretativas de los músicos involucrados, a fin de decidir su mayor o menor cercanía con respecto a las indicaciones dadas por Berio. A su vez, el compositor italiano propuso la alternancia entre comportamientos instrumentales cuidadosamente escritos y gestos sonoros a ser desarrollados por los intérpretes en concordancia con la alusión a los recursos de ejecución propios del ámbito jazzístico. De esta manera, Berio confeccionó pautas improvisatorias cuyos puntos de arranque habrían de ser desarrolladas en términos de las prácticas habituales del “estilo *‘free jazz’* de los años sesenta”. Como ilustra la Figura 2, esta tentativa se cristalizó, en el caso de la voz, con la elaboración de una melodía compuesta a partir de breves motivos ascendentes de terceras mayores o menores y quintas justas o disminuidas, interpretadas por medio de la técnica del canto *scat* y cuyo libre desarrollo se encomendó a la intérprete, con la única indicación de ascender hacia el registro agudo de su voz.

Voce 1^a *Fast* *scat ad lib.* *f* *p* *f* **) segue ad lib., sempre più acuto*

FIGURA 2

Melodía asignada a la primera voz femenina

Nota: Préstese atención al diseño melódico conformado a través de la sucesión de variaciones de un mismo motivo, compuesto por una tercera y una quinta ascendentes. Así, en el compás 2 se presenta bajo la forma de una tercera mayor seguida de una quinta justa y, posteriormente, como una tercera menor seguida de una quinta disminuida. Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.

Al mismo tiempo, en cuanto a las percusiones, Berio continuó la incorporación de gestos instrumentales propios de la práctica jazzística que realizó de manera consistente a lo largo de *Laborintus II*. Mientras que en secciones anteriores de la obra insertó guiños a gestos instrumentales propios de la práctica jazzística (ilustrados por patrones rítmicos derivados de la tradición musical afrocubana o por la recuperación de estilos específicos de interpretación, como el del organista, arreglista y director de orquesta Conny Scheffel o el del baterista Elvin Jones), en el pasaje correspondiente a la letra de ensayo v apeló a dos elementos específicos. Como se constata en la Figura 3, el músico italiano asignó a la primera de las percusiones una improvisación cimentada en la alusión a los patrones de acentuación rítmica sincopada comunes en el jazz. A su vez, requirió al segundo percusionista la repetición de un módulo compuesto por redobles continuos que alternaron entre la tarola y los tom-toms. Finalmente, en el caso del contrabajo, Berio compuso dos secuencias cromáticas ascendentes y descendentes diferentes que aludieron a las *walking bass lines* características del jazz. Tales diseños melódicos fueron destinados, respectivamente, al registro previo de esta sección improvisatoria y a la ejecución en vivo de la pieza. Como se observa en la Figura 4, gana evidencia el contraste entre la diversidad del contorno melódico y la relativa libertad ofrecida al intérprete en el pasaje propuesto para la grabación y la ejecución estricta requerida al instrumentista al momento de la realización de la obra. Gracias a estos procedimientos, se operó una cuidadosa labor de extrañamiento en la que la gestualidad musical jazzística se presentó como uno más de los elementos del catálogo de referencias sonoras conformado para *Laborintus II*, con el propósito de evidenciar el acentuado proceso de asimilación, neutralización y conversión en mercancía de la actividad musical reconocido por el compositor italiano.



FIGURA 3
Gestos instrumentales de las percusiones

Nota: Obsérvese la recuperación del habitual ritmo sincopado del jazz y su asignación al primer instrumentista (pasaje superior), así como el redoble continuo encomendado al segundo percusionista (pasaje inferior).
Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.



FIGURA 4

Walking bass lines asignadas al ejecutante en vivo (arriba) y al contrabajo previamente grabado (abajo)

Nota: Obsérvese el contraste entre la precisión del primer comportamiento instrumental y la holgura concedida a la interpretación en el segundo caso. De igual manera, préstese atención al diverso contorno melódico de ambos pasajes, integrados por fragmentos de arpegios y pasajes escalísticos.
Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.

CONCLUSIONES

La diversidad de la recepción crítica de *Laborintus II*, repartida a lo largo de seis décadas entre estudios especializados, notas de programa y reseñas, ofrece un panorama de las cambiantes interpretaciones que se desprenden de la conformación interna de la obra. Así, por ejemplo, en el decenio de 1970 el compositor Reginald Smith Brindle (1977) consideró que la abundante yuxtaposición de referencias literarias y alusiones musicales presentes en la pieza mermaba su resultado global y las posibilidades de su comprensión. Por su parte, cuarenta años después, el musicólogo Lieven Bertels (2014) valoró positivamente la obra al trasluz de los gestos sonoros incorporados en *Laborintus II* y, en particular, las asociaciones culturales que resultaba factible establecer entre el carácter “funky” de los guiños jazzísticos y el uso de esta tradición en las bandas sonoras de las “películas policíacas italianas baratas de los sesenta” (s.p.; traducción propia). La distancia temporal entre ambas apreciaciones, así como la disparidad entre los puntos de vista refrendados, muestran las tensiones que han acompañado a la práctica del montaje desde comienzos del siglo xx y hasta el presente. Como señaló Jean-Paul Olive (2015: 145-146), uno de los más importantes desafíos a los que se enfrenta el recurso a este procedimiento artístico consiste en la alternancia entre la inicial efectividad crítica producida por la exitosa configuración de los materiales empleados, el posterior desvanecimiento de esa impronta original, su neutralización y conversión en vestigio del desarrollo histórico de las artes, y la eventual posibilidad de abrir nuevas posibilidades de interpretación en el futuro.

No obstante las dificultades identificadas por Olive, la promesa crítica latente en *Laborintus II* insinúa la posibilidad de dar lugar a estrategias de producción artística capaces de abordar algunos de los debates artísticos de mayor relieve en tiempos recientes. La pujante internacionalización de la economía capitalista desde la década de 1980 y la asimilación de diversos ámbitos humanos a su entramado de relaciones se han acompañado de la afirmación de pautas artísticas que han mantenido una difícil relación con este horizonte histórico. Así, la práctica del pastiche que signó al cierre del siglo pasado, marcada por una reelaboración distorsionada de la historia y la “canibalización al azar” de estilos artísticos del pasado (Jameson, 1991: 36-37), o la amplia difusión del talante “retro” que impregnó la cultura pop desde la década de 2000, con la recuperación y actualización de rasgos propios de la música, la moda o la cinematografía de decenios anteriores (Reynolds, 2012: 12-14, 27-28), apuntan a los vaivenes que han caracterizado la producción artística contemporánea y la oscilación entre la afirmación de las condiciones de vida existentes y la voluntad de vislumbrar horizontes sociales alternativos. De frente a estos desafíos, el estudio de las aproximaciones de Sanguineti y Berio a las condiciones históricas en las que tuvo lugar su quehacer artístico, así como la conformación y la puesta en práctica de recursos productivos para confrontar tales condiciones y elaborar la historicidad aparejada a los materiales artísticos empleados, abre la posibilidad de considerar críticamente prácticas artísticas contemporáneas, como el *sampleo* o el *remix*, con las que *Laborintus II* guarda importantes afinidades, al tiempo que insinúa itinerarios literarios y musicales futuros que contribuyan a la comprensión y eventual superación de las circunstancias económicas, políticas y culturales presentes, propósitos a los que esta investigación ha buscado contribuir.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación fue realizado gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (posdoc) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alighieri, Dante. (1982). *Comedia. Infierno* (Ángel Crespo, Trad.). Seix Barral.

- Alighieri, Dante. (2002). *Obras completas de Dante Alighieri* (Nicolás González Ruiz, Trad.). Biblioteca de Autores Cristianos.
- ArchiviMusicaSAN. (2011, 18 de noviembre). *Lezione pubblica di Edoardo Sanguineti: Dante 1965* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E>
- Barndt, Kirsten. (2016). "Montage in Literature" (en línea). En *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Routledge. Recuperado de <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>.
- Benjamin, Walter. (1987). *Tentativas sobre Brecht* (Jesús Aguirre, Trad.). Taurus.
- Benjamin, Walter. (2004). *El autor como productor* (Bolívar Echeverría, Trad.). Ítaca.
- Benjamin, Walter. (2005). *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Trads.). Akal.
- Berio, Luciano. (s.f.1). "Il combattimento di Tancredi e Clorinda (nota dell'autore)" (en línea). *Centro Studi Luciano Berio*. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <http://www.lucianoberio.org/en/il-combattimento-di-tancredi-e-clorinda-nota-dellautore>.
- Berio, Luciano. (s.f.2). "Laborintus II (nota dell'autore)" (en línea). *Centro Studi Luciano Berio*. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <http://www.lucianoberio.org/laborintus-ii-nota-dellautore?356130551=1>.
- Berio, Luciano. (1976). *Laborintus II* (Edoardo Sanguineti, texto). Universal Edition.
- Berio, Luciano. (1983). "Comentarios sobre el rock" (Mariano Flores Castro, Trad.). *Pauta*, (5), 5-16.
- Berio, Luciano. (2006). *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Einaudi.
- Berio, Luciano. (2007). *Intervista sulla musica*. Laterza.
- Berio, Luciano. (2013). *Scritti sulla musica*. Einaudi.
- Bertels, Lieven. (2014). "Laborintus II". En Sydney Festival 2014, *Hurricane Transcriptions | Laborintus II* [Programa]. Fairfax Media. Recuperado el 4 de enero de 2023 de https://issuu.com/sydneyfestival/docs/sf14_daybill_hurricane_fa2.
- Carrara, Giuseppe. (2018). *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*. Ledizioni.
- Carroll, Terrence. (1980). *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. (2007). "Monteverdi Studies and 'New' Musicologies". En John Whenham y Richard Wistreich (Eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (pp. 249-260). Cambridge University Press.
- Dalmonte, Rossana; Lorenzini, Niva. (1983). "Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante en Italie" (Daniel Haefliger, Trad.). *Revue Contrechamps*, (1), 67-74. <http://books.openedition.org/contrechamps/1740>.
- De Benedictis, Angela Ida. (2016). "From *Esposizione* to *Laborintus II*: Transitions and Mutations of 'a Desire for Theatre'". En Giordano Ferrari (Dir.), *Le Théâtre musical de Luciano Berio I: De Passaggio à La Vera Storia* (pp. 177-246). L'Harmattan.
- Jameson, Fredric. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo* (Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Trads.). Imago Mundi.
- Marx, Karl; Hobsbawm, Eric J. (1989). *Formaciones económicas precapitalistas*. Siglo XXI.
- Olive, Jean-Paul. (1998). *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du xxème siècle*. L'Harmattan.
- Olive, Jean-Paul. (2015). "Montage in Modernity: Scattered Fragments, Dynamic Fragments". En Erling E. Guldbrandsen y Julian Johnson (Eds.), *Transformations of Musical Modernism* (pp. 145-154). Cambridge University Press.
- Osborne, Peter; Charles, Matthew. (2021). "Walter Benjamin". En Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin>

- Pensky, Max. (2004). “Method and Time: Benjamin’s Dialectical Images”. En David S. Ferris (Ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (pp. 177-198). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/ccol0521793297.010>.
- Picchione, John. (2004). *The New Avant-garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*. University of Toronto Press.
- Pound, Ezra. (1938). *Guide to Kulchur*. Faber & Faber.
- Pound, Ezra. (1994). *Cantares completos. Tomo I* (José Vázquez Amaral, Trad.). Cátedra.
- Reynolds, Simon. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (Teresa Arijón, Trad.). Caja Negra.
- Sanguineti, Edoardo. (1969). *Vanguardia, ideología y lenguaje* (Antonio Pasquali, Trad.). Monte Ávila.
- Sanguineti, Edoardo. (1972). *Por una vanguardia revolucionaria* (Irene Cusien, Diana Guerrero y Emilio Renzi [Ricardo Piglia], Trads.). Tiempo Contemporáneo.
- Sanguineti, Edoardo. (1993). *Per musica*. Ricordi.
- Sanguineti, Edoardo. (2000). *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*. Feltrinelli.
- Sanguineti, Edoardo. (2005). *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. Il melangolo.
- Sanguineti, Edoardo. (2013). “Letteratura della crudeltà”. En Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli y Angelo Guglielmi (Eds.), *Gruppo 63: L’antologia – Critica e teoria* (pp. 895-898). Bompiani.
- Sanguineti, Edoardo. (2017). *Un poeta al cinema*. Bonanno.
- Smith Brindle, Reginald. (1977). “Berio, Luciano, *Laborintus II*. Score (Universal, Milan, 1976, £16.50.)”. *Music & Letters*, 58(4), 501-502. <https://doi.org/10.1093/ml/58.4.501>.
- Stoianova, Ivanka. (1985). “Luciano Berio: chemins en musique”. *La Revue Musicale*, (375-377).
- Ulmer, Gregory. (2008). “El objeto de la poscrítica”. En Hal Foster (Ed.), *La posmodernidad* (Jordi Fibla, Trad.) (pp. 125-163). Kairós.
- Vinay, Gianfranco. (s.f.). “*Passaggio – Note de programme*” (en línea). *Ircam*, b.r.a.m.h.s. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/6839/#program>.
- Wellmer, Albrecht. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (José Luis Arántegui, Trad.). Visor.
- Wellmer, Albrecht. (2013). *Líneas de fuga de la modernidad* (Peter Storandt-Diller, Trad.). Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.

NOTAS

- 1 Una propuesta de traducción castellana del pasaje, apoyada en la de Nicolás González Ruiz (Alighieri, 2002: 72-73) y Pound (1994: 837), es la siguiente: la naturaleza toma principio del divino intelecto y de su arte: / vuestro arte sigue a la naturaleza, como el discípulo al maestro: / de estos dos principios conviene sacar utilidad de la propia vida y multiplicarse: / el usurero sigue otro camino: desprecia a la naturaleza y al arte: / con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra: / con usura no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su iglesia: / arpas y laúdes: / no se hace música para que dure y para la vida / sino para venderse y pronto.