



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

“Un’arte ancora praticabile”: Hacia una poética del montaje literario, musical y audiovisual  
en la obra de Edoardo Sanguineti

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
CARLOS IVÁN LINGAN PÉREZ

**Tutora principal:** Dra. Norma Susana González Aktories  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**Tutora:** Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

**Tutor:** Dr. Roberto Alfredo Kolb Neuhaus  
Facultad de Música, UNAM

**Lectora:** Dra. Irene María Artigas Albarelli  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**Lectora:** Dra. Didanwy Davina Kent Trejo  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, CD. MX., mayo 2021.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Agradezco inmensamente a mi Comité Sinodal por el espíritu pleno de cariño, cercanía, interés y el grandísimo buen humor con el que siempre tuvieron a bien acompañar la realización de este proyecto de investigación. A la Dra. Susana González Aktories, por el regalo entrañable de su amistad, su firmeza, su mirada y su confianza durante todos estos años, así como por su generosidad al permitir que las risas siempre estuvieran presentes en todos los momentos que hemos compartido. A la Dra. Deborah Dorotinsky, por su amistad y su cercanía de años, así como por la calidez, la confianza y el genuino asombro con los que siempre acompañó el desarrollo de esta investigación. Al Dr. Roberto Kolb, por su inmensa confianza, la lealtad y firmeza de sus comentarios, sugerencias y exigencias, la abundancia de referencias y materiales bibliográficos, con los que siempre buscó estimular e impulsar la realización de este proyecto. A la Dra. Irene Artigas Albarelli, por su gentileza, su solidaridad, su cercanía y su grandísimo humor al momento de la revisión de este escrito. A la Dra. Didanwy Kent Trejo, por su generosidad y su amable voluntad de sumarse y contribuir en las últimas etapas de la revisión de este proyecto de investigación. Finalmente, a la par que lamento las dificultades de salud que le impidieron continuar con su participación en el jurado de este proyecto de investigación, agradezco al Dr. Iván Ruiz por su amable disposición para la revisión de este escrito.

Allo stesso tempo, gradisco agli accademici Enrico Testa dell'Università di Genova, insieme a Niva Lorenzini e Fausto Curi dell'Università di Bologna, e, infine, a Francesca Masoero, ricercatrice indipendente, per la loro gentilezza e l'opportunità d'imparare, tramite i loro punti di vista, diversi aspetti della storia letteraria italiana del Novecento. Inoltre, sono molto grato a Gabriele Becheri, Chiara e Arturo per la loro cordialità a Firenze ed il loro appoggio per trovare documenti utilissimi per addentrarmi nelle opere di Edoardo Sanguineti, Luca Lombardi e Andrea Liberovici. Anche, ringrazio immensamente al Maestro Andrea Liberovici per la Sua generosità e fiducia in questo progetto di ricerca e per l'opportunità di accedere a materiali bibliografici e audiovisivi fondamentali. Specialmente, ringrazio, con molta emozione e gratitudine, a Erminio e Stefania Risso, per la loro generosità nel condividermi il loro sapere sull'opera di Edoardo Sanguineti, sulla storia politica, artistica e culturale dell'Italia, i loro suggerimenti per approfondire in diversi aspetti del pensiero italiano e, soprattutto, per il bellissimo tesoro delle loro parole e la loro amicizia. Infine, ringrazio pieno d'ammirazione, al Maestro Luca Lombardi per le Sue gentilezza e ospitalità nel nostro incontro a Hannover, per il Suo tempo e la Sua voglia di spiegarmi in dettaglio gli aspetti musicali, estetici e politici della Sua produzione artistica, e anche per richiamare alla memoria la Sua partecipazione negli ambiti musicali tedesco ed italiano e lasciarmi capire tutto quanto accadeva negli anni Sessanta, Settanta ed Ottanta.

De igual manera, agradezco a Héctor Ferrer, Gabriela Sotelo, Teresita Rojas y Brígida Pliego por su amable apoyo y orientación en cada uno de los pormenores académicos y

administrativos que fueron requeridos por la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, UNAM, así como por las pláticas, las anécdotas, las risas y los consejos que hemos podido compartir a lo largo de este tiempo.

Asimismo, agradezco a los siguientes bibliotecarios por su generoso apoyo al consultar los acervos bibliográficos a su cuidado, gestionar los diversos trámites administrativos que fueron requeridos entre dependencias y, sobre todo, por las oportunidades para conversar y reír tan cercanamente en medio de sus numerosas actividades: Laura Cervantes García y Jorge Aguilar Pérez de la Biblioteca “Justino Fernández” del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Osvaldo y Braulio de la Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; al Señor Monroy, a la Lic. Olga Gutiérrez Vallado y a la Lic. Pilar Ladrón de Guevara de la Biblioteca “Ricardo Monges López” de la Facultad de Ciencias, UNAM; al Lic. Armando Pavón Plata y a todo el personal de la Biblioteca Central, UNAM, especialmente a quienes estuvieron al cuidado de las colecciones de la planta principal y los pisos tercero, cuarto, quinto y sexto.

A su vez, agradezco a los siguientes profesores del área de italiano del entonces todavía Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), UNAM por su comprometida labor docente, su acompañamiento y las risas compartidas: Diana Berenice Martínez Rodríguez, Alejandro Robledo Ramírez, María Alejandra Montúfar Díaz, Giovanna Hernández Villa y Juan Porras Pulido.

Al mismo tiempo, agradezco al Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM por su confianza en mi labor docente, y, muy especialmente, a la Dra. Kundalini Muñoz Cervera Aguilar, por su apoyo académico durante su labor como coordinadora.

Junto a ello, agradezco inmensamente a mi gran amigo y maestro, Alejandro Garciadiego Dantan, quien a través de su cariño, su amistad, su ejemplo, su confianza y las risas de tantos años, ha hecho posible este recorrido de tantas y tan bellas y entrañables maneras.

De igual forma, agradezco con todo mi cariño y admiración a mi gran amigo y maestro, Miguel Ariza, por la dicha inmensa que ha sido poder aprender de la rigurosidad, la potencia y la belleza de su pensamiento, así como por el tesoro de su amistad, su ejemplo y su presencia a lo largo de todos estos años.

A su vez, agradezco profundamente a los maestros Raúl Ortiz y Guillermo López Hinojosa por su amistad y su inolvidable labor docente en el ámbito musical.

Asimismo, agradezco inmensamente a Jesús Tonatihu Sánchez Neri y a Cecilia Josefa Pérez Muñoz, por su amistad entrañable, su cariño, su apoyo y las risas que hemos compartido a lo largo de tantos años.

A la par, agradezco a mis queridos amigos Luis Acevedo Ramírez, Patricio Alonso Serrano y Alexander Bernal Escobar, por su cariño y su solidaridad, y por las risas y las alegrías compartidas durante ya tantos años.

Durante la realización de este proyecto de investigación, he tenido la fortuna de conocer a personas entrañables que se convirtieron en grandes amigos y para quienes guardo la mayor de las gratitudes por la oportunidad de platicar y reír y aprender siempre de ellos. Agradezco a César Augusto Vargas Nolasco, por su incomparable humor e inteligencia, por su prodigiosa inventiva y por su amistad y su cariño sin par. A Andrés Lizárraga, por su maravilloso buen humor y la alegría de cultivar tantas y tan variadas afinidades. A Pedro Iván Tapia Perea, por su generosidad al brindarme su confianza, su buen humor y permitirme aprender tanto de él. A José Eduardo Jiménez Contreras, por su cariño, su confianza, y por permitirme acompañarlo y aprender junto a él. A Ricardo Samaniego de la Fuente y a Maite Rodríguez Apólito, por compartirme su historia de amor y honrarme con su solidaridad, su inteligencia y cariño. Al Guille, al Robertson, al Toninho, al Mr. Plancton, a Nachito, a Marcus, a Claudius, al Míster, al Gus y al Noelón, por sus enseñanzas, su cariño, su amistad y su maravilloso humor a lo largo de tantos años y por la otra educación que me brindaron. De igual forma, le agradezco inmensamente a Verónica Cuevas Domínguez, a Esther Linares, a Fabiola Saavedra, a Verónica González Meza, a Teresa de la Parra, a Azucena Perales, a Laura Martínez, a Andrea Garza, a Alejandra Franco, a María Gómez de León, a Lucrecia Arcos, a Clara del Real y a Ruth Calvo por su cariño y su amistad, así como por su ejemplo incomparable de fortaleza, sensibilidad, asombro e inteligencia.

Al mismo tiempo, agradezco a G., por zarpar y aventurar navegaciones y alegrías tomados de la mano, por las risas, las ocurrencias, el amor y la oportunidad de caminar y aprender juntos durante estos dos últimos años.

Agradezco infinitamente a mis padres, por su amor, su ejemplo y todos los dones de vida que me han regalado a lo largo de todos estos años. A ustedes pertenece esta historia y de ustedes son mi corazón y mis alegrías.

Finalmente, dedico este proyecto de investigación a la memoria de tres personas entrañables e inolvidables, que siempre regalaron vida, alegría y sabiduría a quienes tuvimos la fortuna de conocerlas: Carmen Ligan Cabrera, Martha Anaya y al Capitán Carlos Hinojosa.

La realización de este proyecto de investigación recibió el apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la Coordinación de Estudios de Posgrado, UNAM.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo 1: “El siglo del montaje”:</b> Consideraciones teóricas sobre el montaje en el siglo XX	24
El montaje como problema estético y crítico	28
El debilitamiento del montaje	57
La recuperación de la historia por el montaje	63
La relevancia del montaje para Edoardo Sanguineti	69
<b>Capítulo 2: “Ce n’est que superposition d’images de catalogue”</b> [Esta no es más que una superposición de imágenes de catálogo]: Edoardo Sanguineti, la alegoría y el montaje	74
Un “eroísmo patético, cínico” [heroísmo patético, cínico]: la condición de las vanguardias artísticas en la segunda mitad del siglo XX	77
La “letteratura della crudeltà” [literatura de la crueldad]: ideología y alegoría	81
“Che cosa significa, oggi, narrare?” [¿Qué significa hoy narrar?]: el lenguaje como material artístico	84
Una “poesía informale” [poesía informal]: el tratamiento poético del lenguaje	96
“Nuestro mundo es literalmente <i>abyecto</i> ”: alegoría y montaje como herramientas críticas	101
El “ritorno all'ordine” [retorno al orden]: la polémica en torno al <i>poetese</i> y el <i>narratese</i>	104
El proyecto del “realismo alegórico”	111
“amo, così, quella grande politica / che è viva [...] nelle parole quotidiane” [amo, así, aquella gran política / que está viva [...] en las palabras cotidianas]: El realismo alegórico y el lenguaje	121
“amo, così, quella grande politica / che è viva [...] nei gesti della vita quotidiana” [amo, así, aquella gran política / que está viva [...] en los gestos de la vida cotidiana]: el realismo alegórico y la observación del mundo	132
El montaje: de la literatura a las artes	142
<b>Capítulo 3: “with usura ... no music is made to endure not to live with but to sell and sell quickly”</b> [con usura ... no se hace música para que dure y para la vida sino para venderse y pronto]: <i>Laborintus II</i> (1965) de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio	143
“incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum, / secundum Lucianum” [aquí comienza la secuencia de secuencias, que es la música de las músicas, / según Luciano]: Sobre el encuentro de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio en la década de 1960	143

“Un lavoro dentro i detriti della storia e la sperienza” [Un trabajo dentro de los Detritos de la historia y la experiencia]: Sanguineti y Berio sobre la mercantilización de la producción literaria y musical durante la década de 1960	152
“Un catalogo di riferimenti” [“Un catálogo de referencias”]: Descripción general de <i>Laborintus II</i>	165
“La modernità di Dante” [la modernidad de Dante]: El proceso de actualización de la obra de Dante Alighieri llevado a cabo por Sanguineti	171
“l’usuriere altra via tiene” [el usurero tiene otro camino]: Posibilidades críticas del montaje literario en <i>Laborintus II</i>	175
“with usura [...] no music is made to endure nor to live with but to sell and sell quickly” [con usura [...] no se hace música para que dure y para la vida sino para venderse y pronto]: Las elaboraciones musicales del montaje concebidas por Berio en <i>Laborintus II</i>	182
“Il fango che ci sta alle spalle” [“El fango que está a nuestras espaldas”]: <i>Laborintus II</i> como una labor continuada de montaje	199
<b>Capítulo 4:</b> “Ditemi cosa fate, signori, dei vostri classici, e vi dirò subito chi siete” [Díganme qué hacen de sus clásicos, señores, y les diré rápidamente quiénes son]: <i>Faust. Un travestimento</i> (1985-1990) de Edoardo Sanguineti y Luca Lombardi	204
Corporalidad, musicalidad, <i>travestimento</i> : Edoardo Sanguineti y el teatro	207
En torno a la composición de <i>Faust. Un travestimento</i>	214
La poética del montaje de Luca Lombardi	233
La realización musical de <i>Faust. Un travestimento</i>	244
“[S]montiamo in certo modo lo spettacolo, cioè <i>montiamolo</i> ” [Desmontemos en cierto modo el espectáculo, es decir, <i>montémoslo</i> ]: Alcances críticos del montaje literario y musical en <i>Faust. Un travestimento</i>	272
<b>Capítulo 5:</b> “Vi parlo dei proletari” [Les hablo de los proletarios]: <i>Work in regress. Una catena di montaggi</i> (2006) de Edoardo Sanguineti y Andrea Liberovici	276
“Che cosa chiede il vecchio compagno al giovane compagno?” [¿Qué cosa le pide el viejo compañero al joven compañero?]: Las críticas de Edoardo Sanguineti a la globalización	280
En torno a la poética del montaje de Andrea Liberovici	289
Descripción global de <i>Work in regress</i>	295
¿Un manifiesto para el siglo XXI?: Análisis de <i>Work in regress</i>	299
“La profezia di Marx si è avverata / L’uomo scompare dentro la macchina” [La profecía de Marx se volvió realidad / El hombre desaparece dentro de la máquina]: En torno al cumplimiento de las tendencias de desarrollo del capitalismo perfiladas por Marx y Engels y las asimetrías existentes entre las condiciones de trabajo del proletariado y la progresiva incorporación de maquinaria	

dentro de las actividades de producción	304
“per questa scala ci impari a lottare, / e fare fine a tutto il dominare, / e, te con gli altri, tutti liberare:” [por esta escalera aprendemos a luchar, / y a poner fin a todo dominar, / y, tú con los otros, a todos liberar:] Las condiciones de vida y la organización política del proletariado	315
“chi lavora oggi, anzi, è molto meglio sfruttato” [quien trabaja hoy, más bien, es explotado mucho mejor]: sobre la relevancia estética y política del montaje de fragmentos textuales, visuales y sonoros propuesto por Sanguineti y Liberovici	330
<b>Conclusiones</b>	334
<b>Bibliografía</b>	343



## Introducción

La mañana del 1° de octubre de 1994, el poeta italiano Giuseppe Conte (1945-) junto con escritores como Tomaso Kemeny (1938-), Roberto Carifi (1948-), y Lamberto Garzia (1965-), lideró la ocupación pacífica del atrio de la Basílica de la Santa Cruz, en Florencia, Italia. Agrupados bajo el nombre de “Commando eroico” [Comando heroico], los poetas reunidos compartieron su preocupación por el destino de la poesía en los últimos años del siglo XX. Equipados con las “armas del lenguaje, los símbolos, [y] la fuerza del espíritu”, el manifiesto de Conte buscó reivindicar “el primado de la poesía” y “reafirmar su valor” en “un país donde parece necesario tener un patrocinador [*sponsor*] hasta para respirar”. Como parte de su empresa, el escritor dirigió una crítica frontal a artistas, funcionarios políticos y culturales, y a las clases medias y altas, considerados como responsables de la precaria condición del quehacer poético en ese momento histórico. Así, por un lado, “los hombres de cultura” fueron acusados de reducir “la cultura a juego, moda, filigrana, idiocia, exhibicionismo” y de difundir “una cultura sin fe, sin valores, incapaces de impulsos generosos, de aventuras espirituales”. Por su parte, los miembros de las instituciones gubernamentales italianas aparecieron caracterizados como “políticos sin integridad, sin tensión ética, sin impulso ideal” y declarados responsables de convertir a la política en mero “intercambio, atropello, escándalo, corrupción” y de desvirtuar el sentido de conceptos tales como “democracia y república”. Finalmente, a los estratos privilegiados de la población italiana se les reprochó la conformación de una “burguesía debilitada, estupidizada, vulgarizada, toda ella patrocinadores [*sponsor*] y comerciales [*spot*]” y su conversión en “la menos civilizada y culta de Europa”.

Frente a la precariedad de las condiciones descritas por Conte, la atención a la obra y la pujante actividad política de escritores como Vittorio Alfieri (1749-1803), Ugo Foscolo (1778-1827) o Gabriele D'Annunzio (1863-1938), contribuyeron a reafirmar la relevancia cultural, política y espiritual de la poesía en las cercanías del cambio de siglo. De acuerdo con Conte, era preciso recuperar la importancia dada por Alfieri a “la fiereza individual, anárquica y combativa” y a “la fe en la fuerza de palingénesis de la poesía”, mientras que el ejemplo de Foscolo señalaba la relevancia del “culto de las memorias y de los mitos, de la historia y de la belleza”, en tanto que la obra de D'Annunzio recordaba la legitimidad de “ambicionar una ciudad propia”, erigida bajo el impulso del “noble sueño” del quehacer poético. El carácter modélico con el que Conte abordó a esta terna de escritores, le permitió formular una concepción de la poesía en la que enfatizó su importancia como depositaria de “la verdad del futuro y del sueño” y como creadora “del futuro, desde el comienzo y de nuevo”. Con ello, el proyecto perfilado por Conte vislumbró una cultura que, de mano de la creación poética, revitalizaría “la propia energía espiritual”, ampliaría “horizontes” y liberaría de “todo dogma y toda moda”, al tiempo que alentaría el “gusto por la aventura individual, [por la] alegría insurreccional”, y daría lugar a una “concepción heroica y espiritual de la política” que recordase permanentemente el “primado de la libertad y de la piedad”. En suma, el proyecto político vinculado a la poesía concebida por Conte buscaría

“rehacer el temple, el nervio de los italianos” y forjar “una política en la que Italia reencuentre su identidad y grandeza”.<sup>1, 2</sup>

En vísperas de la celebración del evento promovido por Conte, el periodista y artista visual Giuliano Galletta (1955-) entrevistó, en la vecina ciudad de Génova, al escritor Edoardo Sanguineti (1930-2010) con el propósito de conocer sus puntos de vista respecto a la toma de la basílica florentina. No obstante el reconocimiento de “la tenacidad y la obstinación” que condujo la tentativa de Conte, Sanguineti consideró necesario afirmar la “dirección diametralmente opuesta” de su propio quehacer literario. Las posiciones refrendadas por Conte constituían, a decir del poeta genovés, “una idea de la poesía [...] con P mayúscula”, en la que resulta comprendida “como un valor, es decir, dotado de un relieve carismático, de un poder espiritual altísimo”, a la que se dota de una “suerte de sacralidad” y se le confiere una pretendida “‘misión’ que asume, precisamente, colores de presagio”. Esta manera de concebir a la poesía, lejos de constituir un caso aislado, formó parte de una tendencia cuyo origen fue ubicado por Sanguineti hacia la década de 1970, caracterizado por un “cierto ‘retorno al orden’ que asumió de vez en cuando colores neo-románticos o post-modernos”, imbuido por una “voluntad de comunicación emocional fuerte”, y cuyas

---

<sup>1</sup> La traducción de este pasaje, así como las siguientes referencias bibliográficas en lengua extranjera, son propias, salvo en los casos en que expresamente se indique lo contrario. Asimismo, a lo largo del cuerpo del texto, se encuentran pasajes en los que se vinculan diversas citas textuales de otros autores a partir del desarrollo propio de la argumentación. En estos casos, la posición sostenida por el autor o autora de la referencia consultada se distingue por el entrecomillado que acompaña a cada uno de los fragmentos incluidos. Junto a ello, en las notas al pie de página con que finaliza cada uno de los pasajes de la exposición informan sobre los datos pertinentes de los recursos documentales empleados en cada caso.

<sup>2</sup> Giuseppe Conte, “Il discorso”, [http://www.giuseppeconte.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=47:il-discorso&catid=35:limpresa-di-santacroce&Itemid=54](http://www.giuseppeconte.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=47:il-discorso&catid=35:limpresa-di-santacroce&Itemid=54) (consultado el 31 de enero, 2015).

realizaciones fueron agrupadas, lo mismo por la crítica literaria que por los propios escritores, bajo denominaciones tales como “poesía órfica [o] palabra enamorada”.<sup>3</sup>

Frente a los rasgos “objetivamente regresivos” de la posición refrendada por Conte, Sanguineti formuló, con notable concisión, las líneas generales de su concepción del quehacer poético, en particular, y de la producción artística, en general:

No creo que la poesía tenga una naturaleza específica y particular; es un modo de la comunicación en el que puede estar todo. Como en cualquier otra forma de comunicación depende de la dirección que toma, de los modos concretos en que se hace funcionar. Para mí, que no creo en una esencia de la poesía ni en una “naturaleza” de poeta –imágenes que me parecen bastante gastadas y a las que no se les debe prestar atención– es necesario optar, a lo sumo, por una idea de poesía no tan entusiasta y enfática sino, más bien, por un “hacer poesía” como comunicación crítica. Y esto se puede hacer en versos, con la música, el cine, la misma televisión. Lo importante, precisamente, es que haya un elemento crítico. Esperar que la poesía *en cuanto tal* posea una dimensión crítica, eso no me parece, no está garantizado. Sería como creer que hacer música signifique automáticamente tener una actitud crítica con respecto al mundo y la sociedad.<sup>4</sup>

La respuesta dada por Sanguineti llama la atención por el énfasis otorgado a la consideración del quehacer poético como una “comunicación crítica”. Ante la especificidad del momento histórico en el que tuvieron las manifestaciones del grupo reunido por Conte, así como por los puntos de vista que impulsaron las acciones de esa agrupación, Sanguineti subrayó la “gran necesidad de criticidad y sobriedad” de la poesía y la importancia del desarrollo de “una actitud mucho más racionalmente controlada [...] sobre el terreno del discurso poético y más atento en la crítica del lenguaje y en la experimentación de las formas comunicativas”. Alejado de la formulación de un compromiso de la poesía consigo misma, como caracterizó al espíritu de la propuesta de Conte, o de su concepción como “una suerte de sustancia que existe *per se* [o como] una categoría del espíritu”, Sanguineti optó por hacer

---

<sup>3</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano. Interviste di Giuliano Galetta (1994-2009)* (Génova: il melangolo, 2012), 11-13.

<sup>4</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano. Interviste di Giuliano Galetta (1994-2009)*, 13.

de ella “un *strumento* a disposición” del escritor, comprometida con “objetivos que tengan un sentido para la colectividad”, como representaban, en ese momento, las luchas políticas llevadas a cabo “en el mundo del trabajo” en defensa de “las pensiones o la salud”.<sup>5</sup> A su vez, esta concepción del quehacer literario, en el que la escritura y el pensamiento mantienen una permanente atención a los problemas de su tiempo, representó uno de los rasgos centrales de toda su producción intelectual. Lo numeroso de su obra escrita, repartida entre poemarios,<sup>6</sup> narraciones,<sup>7</sup> piezas dramáticas,<sup>8</sup> traducciones,<sup>9</sup> y ensayos críticos,<sup>10</sup> se benefició, además,

---

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano. Interviste di Giuliano Galetta (1994-2009)*, 13-15.

<sup>6</sup> La labor poética de Sanguineti comprende diversos poemarios, recogidos casi en su totalidad en los tomos *Segnalibro. Poesie 1951-1981* [Separador. Poesías 1951-1981] (1982) e *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001* [El gato lobezco] (2002), así como en la antología *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004* [Microcosmos. Poesías 1951-2004] (2004), y la recopilación de poemas dispersos *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010* [Varias y eventuales. Poesías 1995-2010] (2010). Junto a numerosos poemas sueltos y de ocasión, en los tomos antes referidos figuran los poemarios *Triperuno* (que comprende a *Laborintus*, *Erotopaegnia* [Juegos de amor], *Purgatorio de l'Inferno* [Purgatorio del Infierno]), *Wirwarr* [Caos] (compuesto por T.A.T. y *Reisebilder* [Imágenes de viajes]), *Postkarten* [Tarjetas postales], *Stracciafoglio*, *Scartabello* [Libreta], *Cataletto*, *Bisbidis* (en el que se encuentran recopilados *Codicillo* [Codicilo] (1982-1984), *Rebus* [Enigma] (1984-1987), *L'ultima passeggiata, omaggio a Pascoli* [El último paseo, homenaje a Pascoli] (1982), *Alfabeto apocalittico* [Alfabeto apocalíptico] (1982)), *Senzatitolo* [Sin título] (y en el que figuran *Glosse* [Glosas] (1986-1991), *Novissimum Testamentum* [Novísimo Testamento] (1982), *Mauritshuis* (1986), *Ballate* [Baladas] (1982-1991), *Faneroografie* [Fanerografías] (1982-1991), *Omaggio a Catullo* [Homenaje a Catulo] (1986)), *Corollario* [Corolario] (integrado por *Corollario* [Corolario] (1992-1996) y *Stravaganze* [Extravagancias] (1992-1996)), *Cose* [Cosas] (compuesto por *Cose* (1996-2001) y *Poesie fuggitive* [Poesías fugitivas] (1996-2001)).

<sup>7</sup> A diferencia de su labor como poeta, ensayista y traductor, la producción narrativa de Sanguineti fue más bien modesta, aunque no exenta de una notable relevancia, y abarca los relatos breves “E.” (1959), “Clara” (1960), “Spedizione notturna” [Expedición nocturna] (1989), y las novelas *Capriccio italiano* [Capricho italiano] (1963), *Il giuoco dell'oca* [El juego de la oca] (1967), *Smorfie* [Muecas] (1986), *L'orologio astronomico* [El reloj astronómico] (2002), y *Vociferazioni* [Vociferaciones] (2007).

<sup>8</sup> Las obras teatrales de Sanguineti incluyen las piezas *K* (1960), *Traumdeutung* [La interpretación de los sueños] (1965), y *Storie naturali* [Historias naturales] (1971).

<sup>9</sup> Una buena parte de la faceta de traductor de Sanguineti se encuentra reunida en los volúmenes *Teatro antico. Traduzione e ricordi* [Teatro antiguo. Traducciones y recuerdos] (2006), en la que figuran sus rendiciones de *Las bacantes* y *Las troyanas* de Eurípides, *Fedra* de Séneca, *Las coéforas* de Esquilo, *La fiesta de las troyanas* de Aristófanes, y *Antígona* y *Edipo tirano* de Sófocles. Asimismo, el pequeño volumen *Quaderno di traduzioni* [Cuaderno de traducciones] abarca sus traducciones a algunos poemas de Lucrecio, William Shakespeare, y Johann Wolfgang von Goethe. Por su parte, la práctica del travestimiento está documentada en las obras *Orlato Furioso* (1970), *Faust. Un travestimento* [Fausto. Un travestimiento] (1985), *SeiPersonaggi.com. Un travestimento pirandelliano* [SeisPersonajes.com. Un travestimiento pirandeliano] (2001), *L'amore delle tre melerance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* [El amor de las tres naranjas. Un travestimiento fantástico de la trama de Carlo Gozzi] (2001).

<sup>10</sup> La vasta producción ensayística de Sanguineti abarca diversos volúmenes, entre los que se cuentan *Interpretazione di Malebolge* [Interpretación de Malebolgia] (1961), *Tre studi danteschi* [Tres estudios dantescos] (1961), *Tra liberty e crepuscolarismo* [Entre liberty y crepuscularismo] (1961), *Alberto Moravia*

de la solidez de su formación intelectual, articulada a partir de su interés en el pensamiento marxista, del que las obras del propio Karl Marx (1818-1883), así como las de György Lukács (1885-1971), Antonio Gramsci (1891-1937) y Walter Benjamin (1892-1940) resultaron fundamentales, junto a las investigaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) y Georg Groddeck (1866-1934), y a las que se sumó su interés por las investigaciones antropológicas y culturales de Marcel Mauss (1872-1950), Vladimir Propp (1895-1970), o Mircea Eliade (1907-1986), entre otros.<sup>11</sup> De igual manera, la continuada atención que prestó a las transformaciones políticas de la segunda mitad del siglo XX se enriqueció con la participación del poeta italiano en la vida pública de su país, ya como consejero comunal de la ciudad de Génova, entre 1976 y 1981, ya como diputado independiente por el Partido Comunista Italiano entre 1979 y 1983. La suma de todos estos elementos hizo de Sanguineti una de las figuras intelectuales más reconocidas en Italia y Europa.

Por su parte, la extensión del “elemento crítico” requerido por la poesía hacia los dominios de “la música, el cine, [o] la misma televisión” propuesta por el escritor genovés, lejos de constituir una formulación espontánea o prematura, remite a otro de los aspectos determinantes de su quehacer intelectual. El interés de Sanguineti por los otros ámbitos de la práctica artística dio lugar a una vasta obra crítica y creativa, en la que propuso diversas

---

(1962), *Ideologia e linguaggio* [Ideología y lenguaje] (1965/2001), *Il realismo di Dante* [El realismo de Dante] (1966), *Giornalino* [Revistilla] (1976), *Giornalino secondo* [Revistilla segunda] (1979), *Scribili* [Escritos] (1985), *Ghirigori* [Garabatos] (1988), *Dante reazionario* [Dante reaccionario] (1992), *Gazzettini* [Gacetillas] (1993), *Il chierico organico* [El clérigo orgánico] (2000), y *Cultura e realtà* [Cultura y realidad] (2010).

<sup>11</sup> Para un amplio recuento de las deudas intelectuales del escritor italiano, véase Edoardo Sanguineti, *Come si diventa materialista storici*, (Lecce: manni / Centro per la Riforma dello Stato, 2006), *passim*, y Edoardo Sanguineti, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo* (Génova: il melangolo, 2005), 55-61 y 92-100.

observaciones en torno a la historia y la actualidad de las artes visuales, el teatro, la cinematografía y la música, y que se prolongó, con gran fertilidad a lo largo de seis décadas, en la realización de numerosas colaboraciones con artistas provenientes de cada uno de esos campos. Así, por ejemplo, su cercanía con la plástica y la cinematografía le permitió concebir buena parte de los pasajes que conformaron su novela *Il giuoco dell'oca* [*El juego de la oca*] (1967) o la obra multimedia *Ritratto del Novecento* [*Retrato del siglo XX*] (2005). Al mismo tiempo, el cultivo de amistades con diversos artistas italianos, como Carol Rama (1918-2015), Antonio Bueno (1918-1984), Mario Persico (1930-), Antonio Papasso (1932-2014), Lucio del Pezzo (1933-2020), Salvatore Paladino (1935-), Antonio Fomez (1937-), Valeriano Trubbiani (1937-202), Geppino Cilento (1942-), dio lugar al seguimiento, a través de ensayos críticos y poemas, del quehacer de cada uno de ellos y de la transformación de la producción artística y cinematográfica italiana.<sup>12</sup> Por último, y no menos importante, destaca el hecho de que su labor crítica se extendió a la realización de obras en conjunto, entre las que destacan su trabajo con el artista visual Enrico Baj (1924-2003), para quien redactó el poemario *Alfabetto apocalittico* [*Alfabeto apocalíptico*] (1982), y contribuyó en la instalación *Berluskaiser* (1994) y en la construcción de la pieza *Metalmecanici* [*Metalmecánicos*] (1998), o su participación con el artista plástico y videoasta Ugo Nespolo (1941-) en los videos *Film/a/To* (2001) y *Superglance* [*Supermirada*] (2007).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Al respecto, véase la conversación entre el italianista Tommaso Lisa y Sanguineti, contenida en el volumen Tommaso Lisa, *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani* (Florencia: Società Editrice Fiorentina, 2004), 7-22.

<sup>13</sup> Sobre las colaboraciones filmicas realizadas por Sanguineti, véase la tesis de licenciatura de Francesca Masoero, "Sanguineti e l'esperienza cinematografica" (Tesis de licenciatura, Università degli Studi di Bologna, 2007), *passim*.

De igual manera, el interés de Sanguineti por la práctica teatral se concretó, por un lado, en la conformación de un considerable número de reseñas críticas, publicadas a lo largo de los años en diversos medios impresos italianos, y reunidos, posteriormente, en diversas colecciones de sus escritos periodísticos, tales como los volúmenes *Giornalino* [Revistilla] (1976), *Giornalino Secondo* [Revistilla segunda] (1979) o *Scribili* [Escritos] (1985). A su vez, el escritor genovés colaboró como traductor para numerosas producciones escénicas a cargo de directores como el italiano Luca Ronconi (1933-2015), con quien elaboró, entre otras piezas, la adaptación del romance épico *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) en 1969 y de la tragedia de Eurípides (ca. 480 a.C.-406 a.C.) *Las Bacantes* en 1977, así como con el suizo Benno Besson (1922-2006), junto a quien adaptó *Edipo Tirano* de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.) en 1980 o la fábula teatral *L'amore delle tre melarance* [El amor de las tres naranjas] de Carlo Gozzi (1720-1806) en 2001, o con Tonino Conte (1935-) en la realización de *La fiesta de las mujeres* de Séneca (4 a.C.-65 d.C) en 1979.<sup>14</sup>

Finalmente, la cercanía de Sanguineti con el quehacer musical se concretó, por un lado, en el estudio del desarrollo histórico de la música de concierto así como en la atención que prestó a la producción musical del siglo XX, lo mismo en sus manifestaciones vanguardistas y experimentales, que en las diversas variedades de la música juvenil, desde el rock hasta la música electrónica bailable. Al mismo tiempo, algunos de sus escritos poéticos fueron abordados por numerosos compositores, entre los que figuran Claudio Ambrosini (1948-), Andrea Basevi Gambarana (1957-), Mauro Bortolotti (1926-2007), Massimiliano Damerini (1951-), Riccardo Dapelo (1962-), Federico Eririo (1950-), Stefano Gervasoni

---

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* (Milán: Rizzoli, 2006), 7-11.



(1962-), Gaetano Giani-Luporini (1936-), Lucio Gregoretti (1961-), Sergio Liberovici (1930-1991), Giacomo Manzoni (1932-), Fernando Mencherini (1949-1997), Ennio Morricone (1928-2020), Massimo Pastorelli (1968-), Fausto Razzi (1932-), Tonino Tesei (1961-), Martino Traversa (1960-). Junto a ello, Sanguineti colaboró con otros músicos, quienes, a la par de abordar musicalmente sus escritos, propusieron la realización conjunta de una buena cantidad de obras, como fue el caso de Luciano Berio (1925-2003) en *Passaggio* [Pasaje] (1961-1962), *Laborintus II* (1963/1965), *A-ronne* (1974/1975/1977), Vinko Globokar (1934-) en la ópera *Carrousel* [Carrusel] (1976) o la pieza orquestal *L'armonia drammatica* [La armonía dramática] (1987/1990), Luca Lombardi (1945-) en la ópera *Faust. Un travestimento* [Fausto. Un travestimiento] (1986-1990) y en la obra *Lucrezio. Un oratorio materialistico* [Lucrecio. Un oratorio materialístico] (1998/2002), Stefano Scodanibbio (1956-2012) en *Postkarten* [Tarjetas postales] (1996) y *Alfabeto apocalittico* (2001), Andrea Liberovici (1962-) en las piezas escénicas *Sonetto. Un travestimento shakesperiano* [Soneto. Un travestimiento shakespereano] (1997), *Macbeth Remix. Un travestimento shakesperiano* [Macbeth Remix. Un travestimiento shakespereano] (1998), *SeiPersonaggi.com* [SeisPersonajes.com] (2001), el ballet *PoèTanz (Il marciare, il camminare, il baciare)* [PoèTanz (El marchar, el caminar, el besar)] (2006) o la instalación de video *Work in regress. Una catena di montaggi* [El trabajo en regresión. Una cadena de montajes] (2006), o Aureliano Cattaneo (1974-) en la ópera de cámara *La philosophie dans le labirinthe* [La filosofía en el laberinto] (2002-2005).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Véase el catálogo de obras reunido por el musicólogo italiano Roberto Iovino (1953-) para el volumen Edoardo Sanguineti, *Conversazioni musicali* (Génova: il melangolo, 2011), 68-93.

La indisoluble solidaridad establecida por Sanguineti entre la práctica artística y la reflexión sobre las condiciones históricas en las que tiene lugar su ejercicio, constituyen el punto de partida del que arranca el presente proyecto de investigación. El desarrollo sólido y sistemático de sus posiciones intelectuales dio lugar a una rigurosa organización formal y temática a lo largo de sus obras escritas y sus trabajos colaborativos. De manera particular, a través de cada uno de los momentos que integran el desarrollo de este proyecto, se busca identificar al montaje como una herramienta teórica y formativa determinante para comprender el quehacer de Sanguineti, así como la contundencia de las piezas desarrolladas. Con ello, más allá de ser un mero recurso a disposición del artista para la conformación de una determinada obra, el montaje supone y da lugar a una relación crítica con las condiciones políticas, sociales y culturales en las que la práctica artística tiene lugar. Al mismo tiempo, la claridad de las posiciones intelectuales formuladas por el poeta genovés le permitió renunciar al establecimiento de una relación mecánica, determinista, en la que la obra de arte se supeditase al entorno histórico en el que surge o se experimenta, y estableció, por el contrario, una mutua articulación e influencia. Así, el estudio tanto de la obra teórica y literaria de Sanguineti como de sus colaboraciones con otros artistas, desde el punto de vista de la relevancia adquirida por la concepción y la puesta en obra del montaje, permite identificar y caracterizar un quehacer que resulta ejemplar, por su riqueza y solidez, para vislumbrar las posibilidades de una reflexión y una práctica artísticas críticas y atentas a la especificidad del presente.

A fin de cumplir sus cometidos, el desarrollo de esta investigación opta por una forma bipartita en su exposición. Para ello, la primera de sus secciones se organiza en torno al concepto de montaje y ofrece, en el capítulo 1, una revisión histórica de las diversas

manifestaciones que el montaje adquirió a lo largo del siglo XX. A partir de los primeros ejemplos surgidos en los campos de las artes visuales y la cinematografía, se atienden las posteriores elaboraciones literarias, musicales, y escénicas del concepto. A la vez, el estudio de sus sucesivas transformaciones prácticas se acompaña de una revisión de las numerosas posiciones teóricas concebidas para comprender la naturaleza de este procedimiento. El énfasis otorgado por las primeras aproximaciones conceptuales a la dimensión formal de las obras de arte construidas a través del montaje, cedió su lugar a las posibilidades interpretativas y subversivas del acervo cultural y artístico de la humanidad que hizo posibles. Como consecuencia, se descubrió su fertilidad como herramienta para comprender la naturaleza de los fenómenos políticos y sociales acontecidos al interior de las sociedades capitalistas, así como el debate que entabló con las cambiantes condiciones de la práctica artística en la segunda mitad del siglo, oscilantes entre el descrédito de las nuevas vanguardias, la mercantilización y neutralización de las obras de arte, y la recuperación de una memoria crítica del pasado reciente de la humanidad.

Por su parte, el capítulo 2 identifica las líneas fundamentales de la comprensión del montaje elaborada por Sanguineti. A partir del reconocimiento de las sucesivas modificaciones formales de la producción literaria del italiano, establece, sin embargo, la importancia del montaje como principio conductor en el desarrollo de su obra. Para ello, el gran número de elaboraciones teóricas que repartió a largo de sus ensayos y algunos de sus poemas se presentan como un recurso fundamental. De esta manera, se afirma la mutua solidaridad que Sanguineti estableció entre el montaje y su dimensión alegórica, una posición heredera de las observaciones de Walter Benjamin, pero que desarrolla en permanente atención con el devenir histórico de las últimas décadas. Así, en un primer momento, se

enfatan las posibilidades constructivas del montaje para dar lugar a escritos aparentemente informes, en los que la superposición de referencias culturales y registros lingüísticos constituyen, en cambio, una aproximación crítica a la fisonomía del capitalismo avanzado en las décadas de 1950 y 1960. A continuación, se reconoce un viraje en las soluciones formales adoptadas por la escritura de Sanguineti, en la que su mayor legibilidad se acompaña de la recuperación de acontecimientos aparentemente banales que, en su tratamiento alegórico, y en su superposición, permiten comprender la especificidad de las condiciones históricas de las últimas décadas del siglo XX así como las contemporáneas.

A su vez, la segunda sección del escrito toma como punto de partida las manifestaciones específicas que adquirió el montaje como principio teórico y constructivo de una obra de arte para comprender las transformaciones que se desprendieron de su empleo artístico. Para ello, se abordan tres obras que Sanguineti llevó a cabo en colaboración con los compositores italianos Luciano Berio (la obra escénica *Laborintus II*, realizada entre 1963 y 1965), Luca Lombardi (la ópera *Faust. Un travestimento*, compuesta entre 1986 y 1990), y Andrea Liberovici (el video *Work in regress. Una catena di montaggi*, filmado en 2006). Además de su naturaleza colaborativa, estas obras comparten la condición de tener al montaje como procedimiento constructivo –tanto en sus aspectos literarios, como musicales, escénicos o visuales– y como recurso teórico para la formulación de una crítica de las tradiciones y repertorios canónicos que conforman los recuentos históricos de los dominios artísticos en juego para cada una de las piezas a estudiar. De igual forma, cada uno de los ejemplos a estudiar fue realizado en momentos históricos en los que se llevaban a cabo discusiones políticas y culturales de envergadura, y en los que la condición de la práctica artística en las sociedades europeas y, en general, a nivel mundial, enfrentaba dificultades

específicas. Con esto se busca poner de relieve las posibilidades abiertas por el montaje para comprender los problemas enfrentados por la práctica artística al interior del devenir histórico de la humanidad, en particular, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, persigue descubrir las oportunidades ofrecidas por el montaje para aprehender la cambiante condición de los materiales empleados por el artista y el significado de los procedimientos formales empleados para dar lugar a la obra de arte. El abordaje de cada una de estas obras exige una revisión de las diversas fuentes documentales en las que se detallaron las preocupaciones artísticas y políticas que alimentaron la producción artística de cada uno de los compositores involucrados, junto a las condiciones en las que tuvo lugar su encuentro y colaboración con Sanguineti. De igual manera, al privilegiar, sucesivamente, el estudio de las partituras y las grabaciones sonoras existentes de las dos piezas de concierto consideradas, así como el registro audiovisual de la proyección de video, se enfatiza el interés de esta investigación en la consideración de los procedimientos formativos involucrados en la realización de cada una de las obras y la relevancia que éstos adquirieron a la luz de los problemas y debates históricos, estéticos y políticos que cada uno de los ejemplos hizo propios y en los que persiguió insertarse deliberadamente. El acento propuesto a lo largo del escrito reconoce la importancia fundamental de los estudios sobre la distribución y la recepción de las obras de arte. En efecto, tales momentos resultan fundamentales, pues en ellos se ponen a prueba la pertinencia, el alcance y la diversa fortuna de las soluciones concebidas por las y los artistas. Sin embargo, en esta investigación se opta por dirigir la atención a las condiciones en las que tiene lugar la producción artística, a fin de subrayar el carácter eminentemente racional de esta actividad y la relevancia que adquiere la consideración de los materiales y procedimientos empleados. Este enfoque permite valorar correctamente la significación

histórica, artística e ideológica de tales decisiones, pues representan aspectos que, en ocasiones, son dejados de lado o tenidos por evidentes con demasiada premura, como consecuencia, ya de la preeminencia concedida al tratamiento exclusivamente teórico de las obras de arte, ya de la primacía otorgada al estudio de la experiencia estética.

Así, el capítulo 3 se plantea el estudio de *Laborintus II*, cuya creación tuvo lugar en medio de los debates en torno a la posibilidad y la legitimidad de una práctica artística de vanguardia en las décadas posteriores a 1945, en los que la asimilación de todo quehacer artístico a la dinámica económica, política y cultural de las sociedades capitalistas avanzadas parecía inevitable. Para ello, se presta atención a las condiciones en las que tuvo lugar el encuentro de Sanguineti y Berio, así como las coincidencias, divergencias, e influencias, entre sus posiciones artísticas e ideológicas. Por un lado, el escritor italiano buscó exhibir críticamente la precariedad del quehacer literario a través de un montaje de lenguas y referencias literarias dispares, así como reflexionar sobre las consecuencias materiales del capitalismo avanzado a través de una relectura en clave política de la obra del poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321). Por su parte, el compositor atendió las posibilidades sonoras del lenguaje y de la ejecución instrumental y se propuso rebasar las fronteras de la música de concierto, para considerar como materiales susceptibles de ser montados al acervo de gestos instrumentales acumulado como parte del devenir histórico de cada uno de los instrumentos empleados, así como las diversas manifestaciones de la oralidad presentes en la vida cotidiana, y las formas musicales cultas y populares desarrolladas en los últimos siglos. De esta manera, desde el punto de vista del uso del montaje, *Laborintus II* se propone como una obra escénica que se enfrenta críticamente a una de las prácticas de mayor tradición en la

cultura europea, a saber, la ópera, a fin de identificar nuevas posibilidades de realización para el encuentro escénico entre literatura y música.

A su vez, el capítulo 4, se aproxima al estudio de la ópera *Faust. Un travestimento*, realizada en la segunda mitad de la década de 1980, en medio de las polémicas alrededor del modernismo y el posmodernismo en las artes, así como sobre la pertinencia, las dificultades y los riesgos vinculados a estos términos, al mismo tiempo que la producción artística se encontraba de frente a la gradual fractura de los gobiernos socialistas en el este de Europa y la prominente difusión del capitalismo, en su forma neoliberal, en casi todo el mundo. En este caso, el encuentro entre el escritor y el compositor se caracterizó por su interés común en las dimensiones políticas del quehacer artístico. De manera específica, Lombardi realizó, en esos años, un examen crítico de la importancia que, en los decenios anteriores, otorgó al contenido político de sus obras musicales. Para ello, su cercanía con las observaciones críticas de los compositores Hanns Eisler (1898-1962) y Paul Dessau (1894-1979) se continuó con el reconocimiento de la cambiante fisonomía del momento histórico, y las oportunidades abiertas por el recurso a la variedad de manifestaciones musicales, lo mismo cultas que populares, y que integraban su horizonte temporal. De ahí que Lombardi propuso la utilización del montaje como recurso compositivo, para provocar un enfrentamiento entre estilos y prácticas musicales divergentes que diera lugar a obras cuya audición precise de una labor reflexiva por parte del público. Por su parte, la labor de traducción y actualización realizada por Sanguineti sobre la tragedia *Faust* (1808/1828 y 1832) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) permitió comprender las líneas generales así como los resultados específicos de la operación de *travestimento* concebida por el escritor italiano. La recuperación de una obra dramática clásica da lugar a un proceso de adaptación y renovación

tanto de sus recursos expresivos como de las referencias histórico-sociales de las que depende su desarrollo. Posteriormente, el texto así obtenido se somete a un proceso de fragmentación que precisa de ser reconstruido escénicamente a partir de un proceso de montaje, en el que no se presta atención a la continuidad en el desarrollo de la narración o de la acción, y, en cambio, enfatiza los procedimientos literarios, sonoros, escénicos y musicales involucrados en la representación de la obra. De esta manera, el tratamiento operístico de *Faust. Un travestimento* se presenta como la elaboración de soluciones que buscan renovar el énfasis dado al aspecto político de la práctica artística, a través de la formulación de una posición crítica con respecto al desarrollo histórico del arte, así como la creación de formas nuevas para actualizar críticamente la práctica de la ópera y exhibir sus posibilidades críticas.

Finalmente, el capítulo 5 centra su atención en el video *Work in regress. Una catena di montaggi*, cuya filmación se llevó a cabo en un momento en el que el auge de la superposición de elementos y referencias de la historia de las artes como recurso para la configuración de nuevas obras se diversificó acentuadamente, y se acompañó de un abundante número de interpretaciones en torno a las posibilidades críticas de esta manera de proceder. Al mismo tiempo, la realización del video hizo suyas las severas dificultades económicas, políticas y sociales que se presentaron en el cambio de siglo en los países donde el modo de producción capitalista asumió un papel preponderante. *Work in regress* forma parte de las obras que Sanguineti y Liberovici llevaron a cabo desde 1996, año en que fundaron la compañía *teatrodel suono*, preocupados por la posibilidad de formular nuevas aproximaciones entre la literatura, la música, la escena y la tecnología. En este caso, el video buscó atender las transformaciones de las condiciones de trabajo a lo largo del siglo XX a través de las diversas representaciones cinematográficas que se hicieron de la actividad



laboral. Para ello, una selección de veinte fragmentos filmicos se combinó, a través del montaje, con una serie de comentarios críticos sobre la actualidad de la cuestión laboral redactados por Sanguineti, acompañados de una banda sonora compuesta por Liberovici y elaborada a partir de fragmentos musicales provenientes de otros filmes. De esta manera, el montaje se convirtió en una herramienta de interpretación histórica para prestar atención, por un lado, a su influencia como procedimiento constructivo en el desarrollo de las artes (en particular, la cinematografía, la música y la literatura), y, por el otro, para iluminar los cambios en las condiciones materiales de vida y en la actividad del ser humano en los últimos cien años.

**Capítulo 1:**  
**“El siglo del montaje”:**  
**Consideraciones teóricas sobre el montaje en los siglos XX y XXI**

Entre el 12 y el 16 de diciembre de 2005, Edoardo Sanguineti presentó en la Sala Borsa de Bolonia, Italia su obra multimedia *Ritratto del Novecento* [Retrato del Novecientos]. Integrada por una selección de pasajes textuales, imágenes fotográficas, reproducciones de obras pictóricas, piezas musicales y largometrajes cinematográficos, elaborados a lo largo del siglo XX, la pieza de Sanguineti buscó dar lugar a una interpretación crítica del período apenas concluido. Para ello, el escritor italiano identificó cuatro ejes temáticos que, desde su punto de vista, orientaron la vida cultural de esta época: la vanguardia, el psicoanálisis, la lucha de clases y el montaje. La pertinencia de cada una de estas orientaciones fue defendida por Sanguineti en la lectura con que se inauguró el evento, titulada “Ritratto del Novecento come di un secolo interminabile” [“Retrato del Novecientos como un siglo interminable”]. No obstante la brevedad de la presentación realizada por el poeta italiano, en ella se ofrecieron observaciones básicas que permitirían comprender el siglo XX como “el siglo de las vanguardias”, el “siglo del psicoanálisis”, el “siglo de la lucha de clases” y, finalmente, como “el siglo del montaje”. De manera particular, bajo esta última denominación, su autor vislumbró la posibilidad de concebir el montaje no únicamente como una práctica común a diversos quehaceres artísticos (pintura, fotografía, cinematografía, literatura, y música, entre otras), sino como un ejercicio cultural recurrente a lo largo de la historia humana y, sobre todo, como un fértil recurso teórico para la interpretación histórica.

En tanto que una práctica artística desarrollada a lo largo del siglo XX, el ejemplo de la cinematografía permitió al escritor italiano identificar tres momentos fundamentales de su ejercicio. El primero de ellos se desprendió de la obra del cineasta soviético Sergei Eisenstein (1898-1948), quien, de acuerdo con Sanguineti, representó “al más importante teórico del montaje”. Por su parte, un segundo hito se encontró en el quehacer cinematográfico del francés Jean-Luc Godard (1930-), caracterizado por el italiano como el creador de una “contra-sintaxis de la ‘sintaxis’ cinematográfica del montaje perfilada por Eisenstein”. Finalmente, con el quehacer del director danés Lars von Trier (1956-) y los cineastas cercanos al movimiento Dogma, se configuró, a decir del italiano, un tercer momento en la transformación del montaje cinematográfico. Este breve desarrollo histórico permitió a Sanguineti afirmar que, a través del desarrollo del cine, se ganó una plena conciencia de la naturaleza y la relevancia de dicho recurso.<sup>16</sup>

Sin embargo, el montaje no constituyó un recurso exclusivo de este momento histórico sino que, como ya se mencionó, para Sanguineti fue uno de los elementos presentes a lo largo de toda la producción cultural humana, contrapuesto de manera continuada a una concepción específica de la sintaxis. Así, esta última fue caracterizada por el italiano como “una suerte de modelo de construcción racional que es establecida por la clase dominante [...] con normas discursivas que corresponden a una idea abstracta e ideal de orden, de armonía, de construcción, muy cambiante con el tiempo, pero configurada según una impostación siempre muy calculada y autoritaria”. Por su parte, el montaje representó para el escritor italiano un procedimiento que “abole completamente las jerarquías”, del que un

---

<sup>16</sup> Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento* (Lecce: manni, 2009), 27-28.

modelo puede encontrarse en la observación del poeta francés Isidore Ducasse, el Conde de Lautreamont (1846-1870), quien en *Les chants de Maldoror* [*Los cantos de Maldoror*] (1869) perfiló a lo bello como “el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.<sup>17</sup> De esta manera, para Sanguineti, el montaje da lugar a “una ocasión absoluta y deliberadamente irracional, fortuita, que revela por efecto de *shock* algo que antes era completamente impensable”.<sup>18</sup>

Como ilustración del argumento esbozado en su conferencia, el autor recopiló un conjunto de ejemplos en los que diversos ámbitos de la cultura humana aparecen articulados justamente a partir de un ejercicio de montaje, comprendido como el encuentro y la combinación de citas y materiales. Así, los poemas atribuidos a Homero, desde el punto de vista de su escritura, pueden ser entendidos como “un trabajo de *collage* realizado por una comunidad de aedos, de cantores que con el tiempo cosieron materiales de diversa procedencia”. De igual manera, en la práctica de la improvisación, presente en diversas culturas del mundo, se “cortan y cosen formas que, además, son a menudo extremadamente cristalizadas y pobrísimas, en cuanto a sus posibilidades de desarrollo.”<sup>19</sup> A su vez, un pasaje de la *Divina Commedia* [*Divina Comedia*] (1304-1321) del florentino Dante Alighieri (1265-1321) contribuyó a ampliar la pertinencia del montaje defendida por Sanguineti. Un fragmento del texto de Alighieri tal como “a la mitad del camino de nuestra vida” [“nel mezzo del cammin di nostra vita”] puede concebirse como un montaje de diversas referencias

---

<sup>17</sup> Conde de Lautreamont (Isidore Ducasse), *Los cantos de Maldoror y otros textos*, trad. Aldo Pelegrini (Barcelona: Barral, 1970), 219. Es importante notar que, en la transcripción de la lectura ofrecida por Sanguineti, la frase de Ducasse es referida de la siguiente manera: “el encuentro fortuito de una máquina de coser y de una plancha sobre una mesa de operaciones” (en italiano, “l’incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ferro di stiro sopra un tavolo operatorio”).

<sup>18</sup> Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, 27-28.

<sup>19</sup> Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, 27.

culturales e ideológicas, en el que la mitad de la vida remite a “la idea bíblica de los setenta años como espacio normal de la existencia”, en tanto que la comprensión de la vida como camino se encuentra asociada a “una cultura de tipo histórico”, diferente e incluso enfrentada a “culturas que se fundan sobre estructuras cíclicas”. Finalmente, un último ejemplo lo ofrece una observación formulada por el etnólogo francés Marcel Mauss (1872-1950) en el que las diversas maneras de caminar derivadas de ámbitos culturales y sociales diferentes se compondrían a partir de un sistema de montaje. Así, de acuerdo con Mauss, el intento por hacer desfilar de manera conjunta a las tropas francesas e inglesas en el tiempo de la Primera Guerra Mundial se vio considerablemente afectado, pues ambas formaciones militares “no lograban marchar juntas porque tenían técnicas diferentes, mismas que citaban del mundo del caminar”.

Así, los ejemplos ofrecidos por Sanguineti le permitieron afirmar que “no hacemos más que citar en la vida, en la comunicación no sólo consciente, sino también en la comunicación inconsciente, en el modo en que vestimos, en el modo en que caminamos y, así sucesivamente.” Como consecuencia de ello, la plena toma de conciencia del funcionamiento del montaje acontecida a lo largo del siglo XX, así como las ilustraciones que de este procedimiento podrían encontrarse en diversos momentos de la historia, condujo a Sanguineti proponer el montaje como una poderosa y ampliamente abarcadora herramienta interpretativa, gracias a la cual “ahora podemos releer todo el pasado en términos que no son ya los de la sintaxis, con una jerarquía preestablecida, sino releer la cultura humana entera como un sistema de montajes”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, 29-30.

No obstante lo condensado de la presentación ofrecida por Sanguineti, y el carácter oscilante entre la rigurosidad de la exposición académica y la ligereza y espontaneidad de una charla pública, sus puntos de vista se muestran como referencias fundamentales, que permiten discutir la pertinencia de sus argumentos y consideraciones en torno al montaje. Así, a fin de reconocer la singularidad de la propuesta del escritor italiano, resulta pertinente recuperar, de entrada, los perfiles generales de una tradición artística e intelectual que, a lo largo del siglo XX, hizo suya la noción del montaje para conducirla más allá de los confines de la práctica artística y convertirla en un recurso de interpretación histórica de importantes consecuencias. Una vez integrado este panorama fundamental de interpretaciones sobre el montaje, será posible ponderar las observaciones de Sanguineti en el marco de su propia poética y quehacer artístico, para reconocer los elementos fundamentales que la integran y reflexionar en torno a sus más fértiles implicaciones, los aspectos débiles o polémicos de su posición, y, sobre todo, adentrarse en las diversas manifestaciones de este procedimiento a lo largo de su obra.

A partir de estas consideraciones, a continuación se presentará un breve y, sin embargo, necesario, panorama general de las concepciones del montaje como herramienta de interpretación histórica, que permitirá discernir la especificidad de la comprensión y el ejercicio del montaje en la labor de Sanguineti.

### **El montaje como problema estético y crítico**

Los primeros pasos en torno a una consideración sobre el problema del montaje suponen la necesidad de identificar las semejanzas y las diferencias que guarda con otros términos que,

en un primer momento, parecen dar cuenta de un mismo procedimiento por parte del artista al tiempo que reconocen la especificidad de los materiales y los medios a disposición del productor artístico. De esta manera, cercana al término de “montaje”, frecuentemente aparece la noción de “*collage*”. A fin de comprender la relevancia del montaje se puede partir de la caracterización que la crítica literaria norteamericana Marjorie Perloff (1931-) ofrece de ambos conceptos en la entrada “Collage and Poetry” [“Collage y poesía”] de la *Encyclopedia of Aesthetics* [Enciclopedia de estética], editada por Michael Kelly para la casa editorial Oxford University Press. De acuerdo con Perloff, el *collage* y el montaje pueden ser concebidos como “dos caras de una misma moneda”, pues ambos términos pueden remitirse a un procedimiento común, consistente en “la yuxtaposición metonímica de objetos (como en el *collage*) o de fragmentos narrativos (como en el montaje)” dentro de una misma obra artística. Al mismo tiempo, sin embargo, cada uno de estos conceptos remite a la condición específica de los elementos empleados por el artista. Así, desde el punto de vista de Perloff, el *collage* remite a “las relaciones espaciales[,] a los objetos estáticos” que integran la obra plástica, en tanto que con el término montaje se alude a “las relaciones temporales[,] a las cosas en movimiento” a partir de las que se compone –por ejemplo– una obra fílmica.<sup>21</sup>

Por su parte, una observación del montador cinematográfico francés Vincent Pinel ofrece otra consideración de importancia sobre el aspecto al que remite el término “montaje”. En su breve libro *Le montage: L'espace et le temps du film* [El montaje. El espacio y el tiempo del film] (2001), Pinel recuerda que, hacia finales de la segunda década del siglo XX, tuvo lugar el asentamiento de un significado específico del término “montage” [“montaje”], en el

---

<sup>21</sup> Marjorie Perloff, “Collage and Poetry”, en ed. Michael Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics* (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 385.

que pasó de remitir a “la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie de cuadros” para referir a “la etapa final en la elaboración de una película, la que garantiza la síntesis de los elementos recogidos durante el rodaje”. Sin embargo, de acuerdo con Pinel, este proceso de síntesis de las diversas tomas filmadas comprende tres elementos fundamentales que ganan en especificidad a partir de su denominación inglesa: “*Cutting* [cortado], o la operación material (cortar, pegar); *Editing* [edición], o la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al filme su rostro definitivo; *Montage* [montaje], o la relación entre planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica.”<sup>22</sup>

Sin importar la brevedad y el carácter esquemático de la observación ofrecida por Pinel, su consideración del montaje como perteneciente a un ámbito estético y semiológico, puede servir como una alusión conveniente para recuperar una tradición de pensamiento en torno al montaje que, a lo largo del siglo XX, atendió específicamente sus implicaciones estéticas. Esta tradición, surgida en el marco de la filosofía y, posteriormente, conducida al ámbito de la historia del arte, prestó atención a las cambiantes condiciones históricas a través de las cuales el montaje, y la comprensión de los materiales empleados en su ejercicio, se convirtió en un procedimiento susceptible de dar lugar a una mirada crítica sobre las condiciones de vida al interior del modo de producción capitalista y la diversa condición del conocimiento y la experiencia histórica en este período.

De acuerdo con los historiadores del arte Sabine Kriebel, Joshua Sperling y Kirsten Barndt, la práctica del montaje en las artes conoció dos momentos de gran apogeo a lo largo del siglo XX. El primero de ellos correspondió al período comprendido entre las décadas de

---

<sup>22</sup> Vincent Pinel, *El montaje. El espacio y el tiempo del film*, trad. Carles Roche Suárez (Barcelona: Paidós, 2004), 4-5.



1910 y 1920, en tanto que el segundo tuvo lugar en los decenios de 1960 y 1970, en los que el recurso a este procedimiento se configuró al interior de horizontes históricos caracterizados por una acentuada politización y en el que tuvo lugar una fecunda influencia recíproca entre los ámbitos literario, plástico, musical y cinematográfico, acompañado de horizontes históricos caracterizados por su acentuada politización.<sup>23</sup>

Así, en el caso de la producción literaria, el montaje fue empleado en la composición de novelas como *Ulysses [Ulises]* (1922) de James Joyce (1882-1941), *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos (1896-1970), *Le Paysan de Paris [El campesino de París]* (1926) de Louis Aragon (1897-1982), *To The Lighthouse [Al faro]* (1927) de Virginia Woolf (1882-1941) o *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin (1878-1957), y en la producción poética de Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), Tristan Tzara (1896-1963) o Thomas Stearns Eliot (1888-1965), en su poemario *The Waste Land [La tierra baldía]* (1922).

De igual forma, las elaboraciones plásticas de este principio constructivo se cristalizaron en la práctica del fotomontaje, cuyo ensamblaje de materiales fotográficos y textuales de orígenes diversos resultó común a orientaciones artísticas tan variadas como el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo o la Bauhaus, al tiempo que adquirió sus manifestaciones políticas más elaboradas en la producción de los artistas dadaístas alemanes Hannah Höch (1889-1978), John Heartfield (1891-1968) y George Grosz (1893-1959), y el austríaco Raoul Hausmann (1886-1971).

---

<sup>23</sup> Sabine Kriebel, Joshua Sperling y Kirsten Barndt, “Montage”, *The Routledge Encyclopedia of Modernism* (Routledge: 2016), <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage> consultado el 7 de marzo de 2020.

En cuanto a las manifestaciones sonoras y musicales del montaje a lo largo del siglo XX, los musicólogos Jean-Paul Olive y Brunhilde Sonntag (1936-2002), así como el filósofo alemán Albrecht Wellmer (1933-2018), dirigieron su atención a diversas producciones que ilustraron las posibilidades de elaboración de este procedimiento compositivo. Así, en el período comprendido aproximadamente entre 1900 y 1950, Olive destacó los hallazgos y las piezas compuestas por músicos tan variados como Gustav Mahler (1860-1911), Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Charles Ives (1874-1954), Igor Stravinsky (1882-1971), Alban Berg (1885-1935), o Hanns Eisler (1898-1962).<sup>24</sup> Por su parte, en el ámbito de las décadas de 1960 y 1970, Sonntag prestó atención a las diversas prácticas del montaje llevada a cabo por compositores como Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Luigi Nono (1924-1990), Hans Werner Henze (1926-2012), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o Mauricio Kagel (1931-2008).<sup>25</sup> Finalmente, en la proximidad al cambio de siglo, Wellmer llamó la atención sobre el recurso al montaje que, en el ámbito de la música de concierto y con una permanente atención a las transformaciones históricas de la práctica musical, llevaron a cabo productores como Helmut Lachenmann (1935-), Bernhard Lang (1957-) o Gene Coleman (1958-).<sup>26</sup>

La revisión emprendida por Olive le permitió ofrecer numerosas caracterizaciones de interés sobre la práctica del montaje al interior de la producción musical de concierto, susceptibles de ser extendidas a otros dominios artísticos. Así, de acuerdo con el musicólogo

---

<sup>24</sup> Jean-Paul Olive, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXème siècle* (Paris: L'Harmattan, 1998), *passim*.

<sup>25</sup> Brunhilde Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Alemania: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1977), *passim*.

<sup>26</sup> Albrecht Wellmer, *Líneas de fuga de la modernidad*, trad. Peter Storandt Diller (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, 2013), 268.

francés, las elaboraciones del montaje que tuvieron lugar en diversas artes pusieron de relieve la contraposición entre dos puntos de vista sobre la concepción de la obra de arte, a saber, aquél correspondiente al privilegio concedido al carácter orgánico del producto artístico, y aquél que enfatizó la naturaleza constructiva de la pieza artística, integrada a partir de fragmentos de orígenes variados y ensamblados de maneras diferenciadas. De esta manera, la primera perspectiva destacó “la unidad de material y de estilo[,] un despliegue basado en una auto-generación sin ruptura[,] la interdependencia de las partes y su dependencia frente a la obra entera[, y] el hecho de formar una totalidad cerrada sobre ella misma”. Por su parte, la segunda mirada sobre las piezas artísticas, próxima a la labor del montaje, subrayó “la heterogeneidad del material o del estilo (o de ambos)[,] la presencia de rupturas más o menos aparentes que prevenían o entorpecían la sensación de continuidad[,] la intercambiabilidad de las partes [o] el establecimiento de un nuevo modo de relaciones entre las partes y la forma global[, y] el abandono de la noción de clausura [...] en beneficio de la idea del empleo de materiales fragmentarios.” Las diferencias de acento entre ambas tradiciones estéticas permitieron al musicólogo francés reconocer la mutua solidaridad establecida entre dos momentos constitutivos de la práctica del montaje, repartidos en la consideración de la naturaleza de los materiales a ser empleados en las piezas y las posibilidades abiertas para su yuxtaposición. En cuanto a la procedencia de los recursos que habrán de conformar las obras, Olive identificó cuatro dominios generales. El primero de ellos consistió en la selección de “elementos preexistentes tomados de la realidad”, en los que se apela al empleo de objetos provenientes de dominios considerados ajenos al de la producción artística, y de los que frecuentemente se enfatiza su aparente trivialidad. A su vez, el uso de “signos extra-estéticos” conformó el segundo entorno de posibilidades abiertas para la factura de las obras, en el que

se perfiló la utilización de manifestaciones y prácticas artísticas consideradas inferiores o utilitarias con respecto a la supuesta nobleza de las bellas artes, y que fue ilustrada por el empleo de canciones populares en algunas obras de Mahler o en el recurso a imágenes de catálogos del siglo XIX en el quehacer plástico de Ernst. Por su parte, la tercera de las opciones remitió al empleo de citas y alusiones como parte de la composición de la pieza, realizado ya a partir de la recuperación de “fragmentos de obras precisas, existentes, incluso reconocibles”, ya a partir de la elaboración de rasgos “globales, estilísticos” reconocibles con mayor o menor facilidad. El último de los ámbitos considerados se refirió a la más amplia posibilidad de llevar a cabo una “mezcla de materiales”, en la que se comprende una vasta gama de recursos preexistentes e inventados, cuya “puesta en relación” se apoya en el establecimiento de contrastes u oposiciones entre ellos. A partir de la consideración sobre los elementos susceptibles de ser seleccionados e incorporados a las obras compuestas a partir del montaje, Olive destacó dos direcciones generales para la “inserción” de los materiales recogidos en el conjunto de la pieza así conformada, cuya realización oscila entre “mostrar las rupturas para destruir la aparente continuidad de la obra” y “disimular las fracturas a través de articulaciones cuidadosamente puestas en su lugar a fin de restablecer la apariencia de un continuo”.<sup>27</sup>

Finalmente, en el ámbito fílmico, la práctica del montaje se acompañó de una amplia elaboración teórica en la producción cinematográfica soviética, en la que diferentes cineastas abundaron en las posibilidades y consecuencias artísticas, estéticas y políticas que se desprendieron de este procedimiento compositivo. Posteriormente, a lo largo de las décadas

---

<sup>27</sup> Jean-Paul Olive, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*, 7, 10-23,

de 1960 y 1970, este acervo de consideraciones teóricas, así como las experiencias prácticas a las que dieron lugar, fueron elaboradas de manera individual y grupal por directores pertenecientes a situaciones geográficas, tradiciones culturales y circunstancias políticas diversas. Entre el gran número de tentativas emprendidas, destacaron la labor del francés Jean-Luc Godard (1930-) y el Grupo Dziga Vertov, integrado por Godard y los cineastas Jean-Pierre Gorin (1943-) y Jean-Henri Roger (1949-2012),<sup>28</sup> los alemanes Alexander Kluge (1932-) y Harun Farocki (1944-2014),<sup>29</sup> así como los numerosos abordajes y producciones latinoamericanos que acompañaron las luchas políticas y de liberación nacional que tuvieron lugar en la región durante ese período, y en las que cobraron relevancia, entre muchos otros, el mexicano José Revueltas (1914-1976), los cubanos Julio García Espinosa (1926-2016), Santiago Álvarez (1919-1998) y Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), los argentinos Fernando Birri (1925-2017), Octavio Getino (1935-2012), Fernando Solanas (1936-2020), el boliviano Jorge Sanjinés (1936-) y el Grupo Ukamau, los brasileños Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) y Glauber Rocha (1938-1981), o, en fin, el chileno Patricio Guzmán (1941-).<sup>30</sup> De esta manera, las primeras investigaciones y elaboraciones teóricas formuladas por cineastas como Sergei Eisenstein (1898-1948) o Dziga Vertov (1896-1954) dieron lugar a numerosos

---

<sup>28</sup> Véase, entre otros, el volumen Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov. Un nuevo cine político*, trad. Ramón Font (Barcelona: Anagrama, 1976), *passim*.

<sup>29</sup> El renovado interés por las obras de Kluge y Farocki se ilustra en el impulso reciente dado a la traducción en castellano de sus escritos, cristalizada en volúmenes como Alexander Kluge, *120 historias del cine*, trad. Nicolás Gelormini (Buenos Aires: Caja Negra, 2010), *passim*. y Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), *passim*.

<sup>30</sup> Las consideraciones sobre el montaje ofrecidas por Revueltas se encuentran en el volumen José Revueltas, *Obra reunida 5. Obra varia II. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Tierra y libertad (guion cinematográfico)* (México: Era / CONACULTA / Instituto de Cultura del Estado de Durango / Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero / Universidad Autónoma de Coahuila, 2014), 37-66. Por su parte, la producción teórica y cinematográfica latinoamericana se encuentra recogida, entre otras, en los tres tomos de la antología Fundación Mexicana de Cineastas, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988), *passim*.

hallazgos y posibilidades de desarrollo filmicos a lo largo del siglo XX. Así, por un lado, fueron recuperadas las observaciones de Eisenstein, quien reflexionó sobre los diferentes elementos cinematográficos susceptibles de ser elaborados a través del montaje, manifestados, alternativamente, en la duración de los planos yuxtapuestos, en el encadenamiento rítmico de los mismos, en el tratamiento plástico de las propiedades de los objetos contenidos en el encuadre, en la alternancia dinámica entre esos elementos, en las eventuales relaciones a establecerse entre las imágenes filmadas y la banda sonora, y en las asociaciones intelectuales, políticas y filosóficas desprendidas del montaje operado en todos los niveles anteriores, al tiempo que adelantó la posibilidad de identificar procedimientos compositivos afines al montaje en numerosas tradiciones y prácticas artísticas a lo largo de la historia común de la humanidad.<sup>31</sup> A su vez, se elaboraron las propuestas formuladas por Vertov, quien concibió diversas aproximaciones al montaje, en las que privilegió el carácter realista de las grabaciones sonoras y visuales a emplearse por el productor artístico, así como las alternativas de tratamiento artístico de registros de campo, noticiarios cinematográficos, o filmaciones obtenidas a través de tentativas de aproximación a la realidad sustentada en una acentuada confianza en el enriquecimiento de las posibilidades perceptivas abiertas por el quehacer tecnológico, a las que acompañó del reconocimiento de las consecuencias políticas e ideológicas del quehacer cinematográfico.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Véanse, entre otros, los ensayos contenidos en los volúmenes Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (México: Siglo XXI, 1986), *passim.* y *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga (México: Siglo XXI, 1986), *passim.*, así como el estudio histórico de David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (New York: Routledge, 2005), 111-138, 163-198, en las que ofrece un recuento del desarrollo histórico del quehacer teórico de Eisenstein y la estrecha solidaridad de su práctica cinematográfica.

<sup>32</sup> Véanse, al respecto, las diversas caracterizaciones de la obra de Vertov ofrecidas por el historiador del cine Georges Sadoul en *El cine de Dziga Vertov*, trad. Jaime Goded (México: Era, 1973), *passim.*, en el que alude a las influencias artísticas históricas que operaron en el quehacer de Vertov, los diversos estadios de su labor cinematográfica, así como sus afinidades con prácticas artísticas posteriores, como aquella del “arte de los

Del vasto conjunto de elaboraciones cinematográficas del montaje, el ensayista y teórico del cine francés Vincent Amiel (1956-) reconoció a este procedimiento como “una operación técnica indispensable para la elaboración de películas” y, al mismo tiempo, puso de relieve su condición de “principio creativo[,] modo de pensar[,] forma de concebir las películas asociando imágenes”. A partir del énfasis concedido a la solidaridad establecida entre el costado práctico y las consecuencias estéticas e intelectuales de la práctica del montaje, Amiel mostró que el ejercicio de este recurso a lo largo del siglo XX y los primeros años del XXI, tuvo lugar entre dos horizontes complementarios y puestos en obra de manera dinámica, alternada, al interior de numerosos filmes. Tales orientaciones generales consistieron, por un lado, en el llamado “montaje-desglose”, en el que cobra primacía la función narrativa desempeñada por el montaje. De acuerdo con el ensayista francés, la labor de desglose busca “organiza[r] la disposición ordenada de las grandes estructuras narrativas”, con el propósito de “preserva[r] la unidad y la continuidad en una red muy tupida de puntos de referencia, que forma como un rígido tapiz, sobre el cual se extiende la representación del mundo”. El gradual asentamiento de esta práctica a lo largo de las décadas en buena parte de la producción cinematográfica internacional dio lugar a un despliegue audiovisual “reconocid[o] e inmediatamente comprensible” que configura una “ordenada disposición de las cosas y de un mundo comúnmente percibido por todos”. Por su parte, la segunda posibilidad identificada por Amiel, denominada “montaje-collage”, enfatiza la generación de efectos de sentido y de asociaciones emocionales derivados de la yuxtaposición de imágenes y sonidos habitualmente desvinculados entre sí. Así, esta segunda tendencia de desarrollo

---

ruidos” de su contemporáneo, el artista italiano Luigi Russolo (1885-1947), o la música concreta concebida por el compositor francés Pierre Schaeffer (1910-1995) a partir de la década de 1950.

puso en cuestión la representación cinematográfica de la realidad, a fin de “modificar la percepción de las cosas” y “deshace[r] el tapiz [narrativo] demasiado convencional” para evidenciar “la fragilidad de la trama, su carácter a menudo artificial” y suscitar encuentros inesperados entre imágenes y sonoridades.<sup>33</sup>

El tratamiento filosófico del montaje en los círculos intelectuales europeos próximos a la tradición marxista conoció un período de gran apogeo entre las décadas de 1920 y 1930, en las que la creciente popularidad de las organizaciones y los movimientos políticos de derecha en diversas naciones puso de relieve la necesidad de perfilar numerosas estrategias de confrontación política e ideológica a fin de detener el avance de tales orientaciones políticas. Como parte de los debates sostenidos, ganó prominencia la consideración del carácter político de la producción artística, la valoración de los alcances y los efectos sociales de su quehacer, así como las tensiones que acompañaron a los procedimientos compositivos susceptibles de ser empleados en la conformación de las obras de arte. El abordaje de los materiales artísticos disponibles en ese horizonte histórico dirigió la atención a las posibilidades artísticas e intelectuales abiertas por el montaje, caracterizado alternativamente ya como un recurso de consecuencias ideológicas cuestionables, ya como una potente herramienta estética y crítica, ya, en fin, como una tentativa jalonada por virtudes y debilidades de equivalente calado. Cada una de estas posiciones encontraron influyentes cristalizaciones en los numerosos ensayos publicados en esa época por destacados filósofos, entre ellos, el húngaro György Lukács (1885-1971) y los alemanes Ernst Bloch (1885-1977), Walter Benjamin (1892-1940) y Theodor Adorno (1903-1969).

---

<sup>33</sup> Vincent Amiel, *Estética del montaje*, trads. Monique Perriaux y Vicente Carmona (Madrid: Abada, 2005), 5, 23-26.



Lukács dirigió su atención al montaje de manera relevante como parte de las labores intelectuales y políticas que llevó a cabo en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas desde comienzos de la década de 1930. A la par de sus investigaciones sobre los efectos negativos que el desarrollo del capitalismo en su etapa imperialista tuvo en el desarrollo de la filosofía europea en general y, especialmente, al interior de la tradición intelectual alemana, el intelectual húngaro abordó las consecuencias perniciosas que esta etapa económica e histórica tuvo sobre la producción literaria germana y europea. Así, en 1934, como parte de su ensayo “Grandeza y decadencia del expresionismo”, Lukács prestó atención a las características compartidas por algunas orientaciones artísticas cuya vigencia se afirmaba plenamente, como aquellas del expresionismo y el surrealismo, o que, en su cercanía temporal, representaban antecedentes históricos de relevancia para comprender la actualidad del quehacer de las artes, como, a su vez, representaba el naturalismo literario. En esa diversidad de perspectivas artísticas, el filósofo húngaro perfiló una tendencia común a concebir la realidad “como ‘caos’, es decir, “como algo incognoscible, inaprehensible y que existe sin leyes”, para cuya “captación” se contaría con una especial facultad humana de carácter acentuadamente “irracional y opuest[a] rígida y exclusivamente a lo inteligible”, y en la que su “método” procedería por medio del “aislamiento, la ruptura y la destrucción” de los numerosos elementos y relaciones que constituyen la realidad.<sup>34</sup> Estas afinidades fueron abordadas por Lukács cuatro años después en su ensayo “Se trata del realismo”, en el que señaló que tales tendencias se desprendían de manera necesaria de la estructura fundamental del capitalismo, que condicionaba a que sus manifestaciones superficiales presentaran a la

---

<sup>34</sup> Georg Lukács, *Problemas del Realismo*, trad. Carlos Gerhard (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 246.

realidad “como ‘desgarrada’” y compuesta por “elementos que se independizan de modo objetivamente necesario”, mismos que habrían de reflejarse de manera igualmente inconexa “en la conciencia de los individuos que viven en dicha sociedad [y] también en la conciencia de los escritores y los pensadores”. Estas dificultades condujeron a Lukács a perfilar un acentuado contraste entre las maneras de proceder de los escritores e intelectuales cercanos a la tradición realista crítica, valorada como una orientación estética correcta ante las dificultades históricas y políticas de su tiempo, y aquellas de los productores artísticos próximos a las vanguardias artísticas históricas. En los primeros, el filósofo húngaro encomió la realización de una “labor doble, artística e ideológica”, consistente en “el descubrimiento intelectual y la plasmación artística [de] las conexiones más profundas, ocultas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social”, acompañado del “recubrimiento artístico de las conexiones abstractivamente elaboradas”, para dar lugar a la representación de una “superficie entera de la vida en todas sus determinaciones esenciales”. Por su parte, en los segundos, Lukács objetó la voluntad por tomar “la realidad tal como ésta se presenta directamente a los escritores y sus personajes” y renunciar al intento de mostrar “la verdadera conexión de sus experiencias con la verdadera vida de la sociedad, las causas ocultas que producen objetivamente dichas experiencias y las mediaciones que enlazan estas experiencias con la realidad objetiva de la sociedad”, y conformarse con el “nivel de la inmediatez”, en el que la realidad no se elaboraba intelectualmente más allá de “la superficie opaca, reflejada como rota, de apariencia caótica, no comprendida y sólo indirectamente experimentada”. A la luz del panorama esbozado por el intelectual húngaro, el recurso al montaje fue caracterizado como “el punto culminante” de las tendencias artísticas próximas a los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. Al tomar como

ejemplo la práctica del fotomontaje, Lukács reconoció la capacidad del quehacer montajístico de “producir un efecto impresionante y, en ocasiones, de agitación” derivado de un “sorprendente” ensamblaje de “pedazos de la realidad de naturaleza totalmente distinta y arrancados del conjunto”. Sin embargo, de manera general, el empleo de este procedimiento formativo se resolvería en la conformación de producciones artísticas lastradas por una “profunda monotonía”, derivada “de la renuncia al reflejo objetivo de la realidad, a la lucha artística por la plasmación de la multiplicidad y la unidad profusamente intrincadas de las mediaciones”, sustituida, a su vez, por “la pretensión” de hacer pasar al “enlace unilateral” llevado a cabo por el montaje como “plasmación de la realidad (aunque ésta se conciba como lo irreal), de la conexión (aunque ésta se formule como incoherencia) y de la totalidad (aunque se la percibiera como caos)”.<sup>35</sup>

Las consideraciones críticas sobre el montaje formuladas por Lukács tuvieron su origen como una respuesta a las observaciones ofrecidas por Bloch en su escrito *Erbschaft dieser Zeit* [*Herencia de esta época*] (1935/1962). Preocupado por la urgencia de confrontar la amenaza representada por el fascismo, el filósofo indagó en torno a las diversas posibilidades de reelaboración estética y política de la herencia artística y cultural alemana y europea hasta entonces disponible. Como parte de su labor, Bloch prestó una detenida atención al funcionamiento del montaje, así como a las posibilidades artísticas que se desprendieron de su empleo, con el propósito de subrayar el alcance político de las obras construidas a partir de este principio formativo. De esta manera, el montaje fue caracterizado por el pensador alemán, sucesivamente, como una ruptura de las “partes del contexto

---

<sup>35</sup> Georg Lukács, *Problemas del Realismo*, 291-292, 296-299, 303-304.

colapsado y de los varios relativismos de la época a fin de combinarlos en nuevas figuras” y como un “proceso de interrupción [y] de intersección de áreas originalmente muy distantes”. Sin embargo, de acuerdo con Bloch, la fragmentación de elementos dispares y su ensamblaje daba lugar a tres resultados de naturaleza y consecuencias estéticas y políticas diversas. Así, encontró una primera manifestación del montaje en producciones culturales como “el jazz, el teatro de revista [y] el mosaico”, a los que describió como “[c]ompuesto[s] de ruinas que no pueden encontrar el coraje de fosforescer, compuesto[s] de partes del viejo mundo que únicamente son refuncionalizados [*refunctioned*] una y otra vez para ser utilizadas en el viejo mundo”. Como consecuencia de esta perspectiva, el encuentro de ámbitos humanos acusadamente dispares que tenía lugar en el jazz (en el que se yuxtaponían el carácter mecánico de la producción industrial, la excesiva preponderancia concedida a los sentimientos, la evocación emotiva y mística de las tradiciones musicales africanas, y la incorporación irónica de citas provenientes del ámbito musical de concierto) o en el teatro de revista (en el que se reunían materiales musicales y escénicos históricamente depauperados, caracterizaciones humanas y arquitectónicas falsamente cohesionadas, y representaciones distorsionadas de las fantasías y los anhelos de los espectadores), resultaron iluminados en su condición de indicios de la irracionalidad que nutrió el carácter autoritario, militar y fastuoso de las acciones desplegadas por las distintas fuerzas políticas que integraron al fascismo alemán. A su vez, una segunda variedad del montaje se perfiló en medio de un conjunto variado de prácticas artísticas, entre las que figuraron la producción literaria del expresionismo alemán, el surrealismo francés y el quehacer novelístico de James Joyce. En ellas, el montaje destacó como el principio constructivo que permitió dar lugar a una aproximación enrarecida a la experiencia humana, consistente en una “descripción de la

confusión de la realidad experimentada con esferas colapsadas y cesuras”. Para ello, este procedimiento compositivo se cristalizó, alternativamente, en la puesta en obra de un “lenguaje [que] no alcanza más que comienzos, salvajes comienzos de sonido tintineante y combinando de nuevo dentro de él”, y en la confección de tramas narrativas compuestas por la superposición de diversos órdenes humanos (tanto íntimos como religiosos y sociales), horizontes históricos, y alusiones culturales e intelectuales. Sin embargo, los alcances políticos de esta práctica del montaje se resolvieron en una tensa ambivalencia, pues la riqueza de materiales empleados y lo novedoso de las asociaciones establecidas entre ellos como resultado de la utilización de este recurso fueron acogidos como elaboraciones permisibles y dueñas de considerable interés dentro del horizonte intelectual dominante de la época. Finalmente, Bloch descubrió una tercera posibilidad en el uso del montaje en la práctica teatral de Brecht, en la producción enmarcada en el surrealismo de Ernst y Aragon, y en el quehacer filosófico de Benjamin. En ellos, el pensador alemán reconoció una voluntad deliberada por evitar las formas apenas descritas de neutralización y asimilación artística y política del montaje, para sustituirlas por numerosas tentativas de “refuncionalización” de los fragmentos históricos, artísticos y culturales empleados en su quehacer, con el propósito de que la yuxtaposición de los materiales recuperados diera lugar al encuentro de ámbitos humanos anteriormente pensados como dispares y ajenos entre sí, y en el que se insinuaran, aún de manera momentánea o enrevesada, las posibilidades de un orden social diferente al ofrecido por el capitalismo.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, trans. Neville Plaice y Stephen Plaice (Great Britain: University of California Press, 1991), 3, 203, 205-207.

En efecto, Benjamin dirigió su atención al montaje como un recurso para comprender las condiciones específicas de la práctica artística de su tiempo y, a la vez, para concebir su incorporación en la reflexión filosófica como herramienta de interpretación crítica. La cercanía de Benjamin con las prácticas artísticas de su tiempo representó una influencia de gran importancia para el desarrollo de su pensamiento. Al dirigir su atención a la importancia del montaje al interior del movimiento Dadá, Benjamin reconoció diversas implicaciones de este procedimiento. Como observa en su pequeño ensayo “Bekranzter Eingang” [“Entrada con guirnaldas”] (1930), el uso del montaje por parte del dadaísmo confirmó un profundo cambio en la vida cotidiana de las grandes urbes europeas de la primera posguerra. De acuerdo con el filósofo alemán, esta modificación consistió en la imposibilidad de aprehender completamente la realidad, por lo que la apariencia desordenada y anárquica de las obras dadaístas remitía a la presencia de estas mismas características en la vida cotidiana.<sup>37</sup> Estas observaciones en torno a la relevancia del montaje en las obras dadaístas fueron ampliadas por Benjamin en dos escritos posteriores. El primero de ellos fue su conferencia “Der Author als Produzent” [“El autor como productor”] (1934), leída ante los miembros del Instituto para el Estudio del Fascismo en Francia, en la que el pensador alemán afirmó el carácter revolucionario del dadaísmo, cuya obra se caracterizó por “poner a prueba la autenticidad del arte”, y en el que “para componer una naturaleza muerta[,] bastaban un boleto, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos[,] todo ello en un marco”. Esta manera de proceder conduce a Benjamin a proponer una expresión para resumir la naturaleza del quehacer dadaísta: “¡Miren cómo basta un marco para hacer estallar el tiempo!

---

<sup>37</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 63.

El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura!”.<sup>38</sup> Por su parte, en el reconocido ensayo “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”] (1935-1938), Benjamin ofreció una caracterización más de la producción artística del movimiento Dadá, de acuerdo con la que “[s]us poemas son ‘ensaladas de palabras’, contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal[;] así también sus pinturas, sobre las que montan botones y billetes de tranvía”. Estas propiedades obedecieron a dos objetivos específicos, mutuamente relacionados. Junto a la decidida oposición del dadaísmo al aprovechamiento comercial de las obras artísticas, la precariedad de los materiales empleados en sus piezas sirvió para crear objetos que escapaban al “recogimiento contemplativo” con que las clases dominantes habían neutralizado la práctica artística en las primeras décadas del siglo XX. Así, los dadaístas concentraron sus esfuerzos en la elaboración de obras cuyo objetivo primordial residía en su capacidad de provocar y suscitar reacciones airadas y escandalizadas en el público. De esta manera, de acuerdo con Benjamin, “la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto convincente de sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador”.<sup>39</sup>

A su vez, la teoría y el quehacer teatrales de Brecht constituyeron otro de los ámbitos en los que Benjamin encontró elementos que le permitieron afirmar la importancia del montaje. En el ya mencionado ensayo de 1934 “Der Author als Produzent” así como en la segunda redacción de su escrito posterior “Was ist das epische Theater” [“¿Qué es el teatro

---

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2004), 40.

<sup>39</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, 38-39.

épico?”] (1939), Benjamin entendió el montaje en forma de la interrupción continua de la acción escénica que caracterizó al teatro épico brechtiano, llevada a cabo tanto por el desarrollo de las propias escenas como por la inserción de letreros o números musicales entre ellas.<sup>40</sup> Por un lado, la detención del curso de la obra permitió identificar una nueva condición para el actor, a partir de la analogía entre la interrupción de lo acontecido en escena y el procedimiento de citado en un escrito. En esta comparación, la realización de una cita textual, que implica “interrumpir [el] contexto” original del pasaje extractado, se conduce al ámbito teatral para cristalizarse en la capacidad del actor de citar, reproducir sus gesticulaciones en momentos diversos de la obra, habilidad que le permitirá dar lugar a una posición reflexiva sobre su actuación y sobre lo representado en escena. Por otro lado, la interrupción de la obra buscó evitar las ilusiones suscitadas por la práctica teatral orientada por el principio de la catarsis, ilustrada en las consideraciones aristotélicas de la dramaturgia. Con ello, se dejó de lado “la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración [del espectador] con la suerte conmovedora del héroe”, para mostrar, en cambio, situaciones próximas a la vida cotidiana del público, pero de una manera distanciada que permitiera, en primera instancia, el reconocimiento de las mismas y, posteriormente, la toma de posición crítica ante lo presentado en el escenario.<sup>41</sup>

A la par de estas observaciones sobre la importancia del papel del montaje en la práctica artística de su tiempo, Benjamin concibió la posibilidad de incorporarlo a la reflexión filosófica como un recurso que permitiría potenciar sus consideraciones sobre la historia. Ejemplos de las formulaciones de la alternativa vislumbrada por el filósofo alemán se

---

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, 52-53.

<sup>41</sup> Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre (España: Taurus, 1987), 36-37.



encuentra en algunas de las notas que componen el pliego N de su proyecto inconcluso *Das Passagenwerk* [*Libro de los pasajes*] (1927-1940). Así, por ejemplo, en una de ellas se identificó al montaje como el principio metódico de la investigación de Benjamin, en los siguientes términos: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho, de la única manera posible: empleándolos”. La relevancia de esta observación se complementa con otra nota, en la que el filósofo alemán se pregunta por las maneras como se podría dotar de mayor plasticidad a la comprensión de la historia del marxismo. A fin de resolver esta cuestión, Benjamin vislumbró que “la primera etapa de este camino será retomar en la historia lo que es el principio del montaje[:] erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer”.<sup>42</sup> Como observa el filósofo norteamericano Max Pensky en torno a esta consideración de Benjamin, así como el montaje opera en el ámbito de las artes a partir de la yuxtaposición de elementos dispares, previamente seleccionados y extraídos de sus entornos usuales, 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 yuxtaponerlos de manera textual en un conjunto que diera lugar a una variedad de relaciones nuevas y necesarias entre ellos. La contundencia de los resultados desprendidos de este procedimiento obligaría a una revisión

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *El libro de los Pasajes*, trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2004), 462-463.

crítica de los recuentos históricos que relegaban a una posición inferior a los elementos vinculados entre sí en el montaje. En esta labor, la atención se dirigiría a 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 capitalistas y las expectativas y esperanzas que estos objetos persiguen satisfacer pero que no pueden cumplir a causa de las condiciones específicas del capitalismo.<sup>43</sup>

La temprana muerte de Benjamin en 1940 interrumpió la posibilidad de desarrollar más ampliamente sus observaciones en torno al montaje, y dificultó su reconocimiento bajo una forma acabada. Sin embargo, la relevancia de sus puntos de vista constituyó una influencia determinante para el desarrollo de las posiciones intelectuales de Theodor Adorno. A la par del reconocimiento de la labor de Benjamin, Adorno formuló diversas perspectivas críticas frente a las ideas de su colega, lo que se ilustró especialmente en sus consideraciones en torno al montaje. De manera específica, el interés de Adorno por abordar la precaria condición de las artes en las sociedades capitalistas, así como las respuestas que se formularon a esta amenaza en la propia producción artística, lo condujo a dirigir su atención al tratamiento literario y musical que se podría realizar sobre la preeminencia de las mercancías en el capitalismo, y la conversión de éstas en un material propio del quehacer artístico. Los análisis que Adorno emprendió en torno a la literatura del surrealismo y a la obra del compositor alemán Kurt Weill encontraron en el montaje un procedimiento artístico

---

<sup>43</sup> Max Pensky, "Method and time: Benjamin's Dialectical Images", en ed. David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (EUA: Cambridge University Press, 2006), 186-187.

común a ambos dominios que, a su vez, dotó a la literatura y la música de una capacidad crítica de alcances considerables, en las que se insinuó la oportunidad de comprender la especificidad histórica del capitalismo y sus manifestaciones cotidianas.

Más allá de la equívoca fortuna del término “surrealismo”, las consideraciones de Adorno sobre el quehacer literario de este movimiento le permitieron concebir elementos para emprender la interpretación de algunas manifestaciones de la producción musical de las primeras décadas del siglo XX. En su ensayo “Rückblick auf den Surrealismus” [“Retrospectiva sobre el surrealismo”] (1956), el filósofo alemán caracterizó al surrealismo a partir del papel central que desempeñó el montaje en su producción artística. En sus consideraciones, Adorno dejó de lado el énfasis, común tanto a diversas aproximaciones a este movimiento artístico como a los propios manifiestos redactados por André Breton, en la relación del surrealismo “con el sueño, con lo inconsciente, [e] incluso con los arquetipos de Jung”, y en los que prácticas como el *collage* y la escritura automática representarían un “lenguaje gráfico liberado del aditamento del yo consciente”. De acuerdo con el filósofo alemán, esta concepción del surrealismo supuso un doble riesgo. Por un lado, la consideración de estos procedimientos artísticos como “ilustraciones literarias y gráficas” de las investigaciones realizadas por Carl Gustav Jung o Sigmund Freud, los reduciría a meras duplicaciones superfluas de las posiciones de la teoría psicoanalítica. Por otra parte, se neutralizaría el ánimo de escándalo del quehacer surrealista por la inocuidad con que se caracteriza a sus producciones artísticas. Ante el debilitamiento de este movimiento artístico después de la II Guerra Mundial, una clave para la superación del propio concepto del movimiento se encontraría, más allá del dominio psicológico, en atender al esquema que engloba sus procedimientos artísticos, a saber, el montaje. De acuerdo con Adorno, tanto la

pintura como “la yuxtaposición discontinua de las imágenes en la lírica” del surrealismo tiene “carácter de montaje”. Estas imágenes, consideradas dialécticas por el filósofo alemán, son una representación de la tensión existente en el capitalismo entre “la libertad subjetiva” y “la situación de falta de libertad objetiva”. En ellas, “se petrifica el dolor cósmico europeo” y “la sociedad burguesa aparta de sí la esperanza en su supervivencia”, por lo que el surrealismo resulta “[no] un lenguaje de la inmediatez, sino [un] testimonio de la inversión de la libertad abstracta en el dominio de las cosas y por tanto en mera naturaleza”. A partir de estas consideraciones, las imágenes pictóricas y poéticas del surrealismo presentan un acentuado carácter histórico, y en ellas “lo más interno del sujeto se hace consciente de sí mismo como lo exterior a él, como imitación de algo socio-histórico.” Así, los montajes del surrealismo resultan naturalezas muertas, fetiches mercancía, semejantes a las imágenes pornográficas, en las que la superposición de “senos cortados” o “piernas de maniqués con medias de seda” presentes en algunos *collages* constituyen “notas recordatorias de aquellos objetos de los impulsos parciales que alguna vez despertaron la *libido*”, elementos sumergidos en el olvido y que se presentan como algo “cósmico, muerto”. De esta manera, la práctica del montaje realizada por el surrealismo fue, para Adorno, semejante a un coleccionismo de cosas anticuadas, “un álbum de idiosincrasias en las que se esfuma la pretensión de felicidad que los hombres encuentran negada en su propio mundo tecnificado.”<sup>44</sup>

Dos décadas antes de la redacción de su ensayo sobre el surrealismo, Adorno ya concebía la posibilidad de extender al dominio de la música las consecuencias derivadas de los procedimientos artísticos del grupo surrealista y, en particular, el montaje. Una de las

---

<sup>44</sup> Theodor Adorno, *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2003), 99-103.

primeras formulaciones de esta tentativa la constituyó su ensayo “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” [“Sobre la situación social de la música”] (1932). En este escrito, el filósofo alemán describió la situación en la que se encontraba la producción musical hacia la década de 1930, en la que la música enfrentaba su reducción a una mera mercancía. En este panorama, el quehacer musical se encontraba alejado de las necesidades y los usos sociales a los que todavía servía a principios del siglo XIX y, en cambio, se ajustaba, junto a los demás bienes de consumo, “a la obligación del intercambio de unidades abstractas”, lo que daba lugar a la alienación de la música. A la luz de estas condiciones, Adorno identificó de manera esquemática dos grandes posiciones por parte de los compositores ante la conversión de la música en mercancía. Por un lado, situó las prácticas musicales que reconocían “sin más el carácter de mercancía y, renunciando a toda intervención dialéctica, se [dejan guiar] por las demandas del mercado”. Por el otro, perfiló la actividad musical “que no se orienta por el mercado” y, en cambio, “se pone del lado [...] de la música”. Pese a la generalidad de la distinción propuesta, en este segundo rubro, el filósofo alemán distinguió cuatro aproximaciones a los materiales musicales empleados por algunos compositores en los que, al mismo tiempo, se podía reconocer –de manera explícita o implícita– un punto de vista frente al panorama adverso enfrentado por la música. En la primera aproximación se ubicó al compositor que –como los miembros de la Segunda Escuela Vienesa (Arnold Schoenberg (1871-1951), Alban Berg, Anton Webern (1883-1945))–, no obstante su desconocimiento o su indiferencia respecto de las condiciones sociales en las que se encuentra inserto, en el planteamiento y la realización de su producción musical manifiesta las “antinomias sociales” propias del capitalismo. Por su parte, en la segunda alternativa, bajo la figura de Igor Stravinsky, Adorno englobó la producción musical del neoclasicismo y del folclorismo.

Mientras que el primero de ellos se comprendió como manifestación propia de “los países del altocapitalismo industrial”, y el segundo como un fenómeno de los países “agrarios subdesarrollados”, ambos respondieron a una misma tentativa, que consiste en la superación de la alienación de la música, recurriendo a formas estilísticas del pasado que, concebidas como liberadas de los problemas propios de la producción musical en el capitalismo, habrían de dar lugar a una comunidad perdida. De acuerdo con el filósofo alemán, esta tendencia, a la que denominó *objetivismo*, se enfrentó al doble problema de constituir un intento de solución que ignoró las condiciones sociales de su tiempo y que, al mismo tiempo, confió en la suficiencia de la mera solución estética sin percatarse de que los recursos estilísticos a los que apela “no son reinstaurables en una sociedad completamente transformada y en un material musical completamente transformados”. En un tercer grupo, Adorno ubicó las producciones musicales que intentan superar la alienación por sí mismas, aun cuando en este esfuerzo se pusiera en predicamento al propio desarrollo inmanente de las obras. Frente a las realizaciones de la “música utilitaria”, que el pensador alemán encontró inmersas en una posición precaria por el gradual incremento de su dependencia respecto al mercado capitalista, propuso como representativas de este esfuerzo, por un lado, la labor de Paul Hindemith (1895-1963) y su intento por dar lugar a una “música comunitaria” a partir de los recursos estilísticos del neoclasicismo, y, por el otro, el quehacer de Hanns Eisler, especialmente su realización de piezas corales destinadas a la interpretación de grupos musicales obreros.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Theodor Adorno, *Escritos musicales V*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth (Madrid: Akal, 2011), 762 y 766-768.

Como parte de esta caracterización, la última de las posiciones reconocidas por Adorno conforma la práctica que el filósofo denominó *música surrealista*. Ésta consistió en un quehacer musical que, al reconocer la condición alienada de la música en el capitalismo, “[r]enuncia a la solución positiva y se contenta con dejar que las fracturas sociales se manifiesten mediante una factura frágil, que se define a sí misma como aparente, sin abovedarla ya mediante una totalidad estética”. La particularidad de esta orientación se encuentra en el empleo que hace “del lenguaje formal en parte de la cultura musical burguesa del siglo XIX, en parte de la música de consumo actual, a fin de develarlas”. Los ejemplos recuperados por Adorno para ilustrar esta tendencia engloban a la *Historia del soldado* (1917) y dos de las obras creadas en colaboración entre Kurt Weill (1900-1950) y Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* [*La ópera de los tres centavos*] (1928) y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [*Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*] (1930). A partir de estas obras que recurren a las características y soluciones formales de diversos tipos de producción musical, Adorno encontró el punto de contacto con el quehacer literario del surrealismo.<sup>46</sup>

Una descripción de los procedimientos empleados en la “música surrealista” así como una consideración más profunda de sus implicaciones estéticas y políticas figuran en su ensayo de 1930 “*Mahagonny*” sobre la ópera homónima de Weill y Brecht. En este escrito, el filósofo alemán caracterizó a esta obra como “la primera ópera surrealista”, en la que “el mundo burgués es presentado como ya muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo en que su pasado se manifiesta” y que constituyó una representación del “hundimiento [del capitalismo] en la dialéctica de la anarquía que le es inherente.” Al mismo

---

<sup>46</sup> Theodor Adorno, *Escritos musicales V*, 768.

tiempo, Adorno dirigió su atención a “la forma estética de la ópera”, determinada fundamentalmente por su construcción, aspecto en el que coinciden dos procedimientos artísticos. El primero de ellos se encuentra en el *teatro épico* concebido por Brecht, que “sirve a la intención de sustituir la cerrada totalidad burguesa por la fragmentaria yuxtaposición de sus escombros, de, en los espacios vacíos entre los escombros, tomar posesión del cuento de hadas inmanente, de destruirlo desde la más cercana proximidad”. Por su parte, el segundo procedimiento es el del montaje, gracias al que “los escombros de la realidad orgánica disgregada se ensamblan constructivamente”. En este segundo recurso descansa el vínculo que el filósofo alemán formula con respecto al surrealismo, y en torno a la que argumenta de la siguiente manera:

Las intenciones surrealistas de *Mahagonny* las sustenta una música que, desde la primera hasta la última nota, equivale al *shock* que produce la repentina presentación del mundo burgués en descomposición... Esta música, que, salvo en ciertos momentos de veleidad polifónica como la introducción y un par de números de conjunto, se conforma con los medios más primitivos o, más bien, arrastra los enseres gastados, deteriorados, del salón burgués a un parque de juegos infantil donde los enveses de las viejas mercancías expanden en cuatro figuras totémicas el terror; esta música atestada de tríadas y de notas falsas, con los buenos tiempos fuertes del compás de viejas *songs* del *music-hall* apenas conocidas pero recordadas como herencia, martilleada, pegada con la maloliente cola de reblandecidos popurrís operísticos, esta música hecha con los escombros de la antigua música es totalmente actual. *Su surrealismo es radicalmente distinto de todo neoobjetivismo y clasicismo. Lo que se propone no es ni la restitución de la destruida música burguesa, la “revitalización” de sus formas, como hoy gusta decirse, ni refrescar el pretérito mediante el recurso al pluscuamperfecto; sino que su construcción, su montaje de lo muerto lo hace evidente como muerto y aparente, y es del pavor que de ahí resulta de donde extrae la fuerza para el manifiesto.*<sup>47</sup>

El recurso al montaje referido por Adorno se exhibe en la naturaleza del uso que Weill y Brecht realizan de los procedimientos armónicos de la tonalidad, lo mismo en sus manifestaciones más refinadas que en la música comercial, a partir del que tiene lugar la

---

<sup>47</sup> Theodor Adorno, *Escritos musicales IV*, trads. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth (Madrid: Akal, 2008), 131. Las cursivas del final del pasaje son nuestras.



“destrucción” de sus acordes más básicos, fundamentales. Esto tiene su origen en dos recursos que, en su combinación, debilitan las estrategias de organización formal de la música tonal. El primero de ellos se encuentra en el empleo de “una métrica que tuerce y anula las relaciones de simetría tal como éstas persisten en los acordes tonales, pues las tríadas han perdido su fuerza y no pueden ya constituir una forma que se monta a partir de ellos, desde fuera”. Por su parte, el segundo se encuentra en el planteamiento armónico de los números de la ópera, que “apenas conoce ya el principio de la progresión, de la tensión creada por la nota sensible, de la función de la cadencia,” y que, en cambio, “suprime las mínimas comunicaciones de los acordes entre sí que constituían el cromatismo tardío, de modo que ahora los resultados del cromatismo quedan libres de función”. De esta manera, la música “domina en la ópera exhaustivamente compuesta, y se despliega en su infernal medida.”<sup>48</sup>

No obstante la importancia otorgada por Adorno al montaje, la precariedad de las condiciones enfrentadas por la creación artística al interior del capitalismo lo condujeron a formular un conjunto de observaciones críticas respecto a la viabilidad y pertinencia del montaje, mismas que figuran repartidas en diversas secciones de su obra póstuma *Aesthetische Theorie* [*Teoría estética*] (1970). De manera particular, los apartados titulados “Mimesis und Rationalität” [“Mímesis y racionalidad”], “Zum Begriff der Konstruktion” [“El concepto de construcción”], “Krise des Sinns” [“Crisis del sentido”], “Politische Option” [“Opción política”], ofrecen amplias consideraciones sobre el surgimiento histórico del montaje, la naturaleza y las consecuencias que se desprenden del tratamiento que realiza de los materiales que emplea, así como las dificultades a las que se enfrenta al interior del

---

<sup>48</sup> Theodor Adorno, *Escritos musicales IV*, 127 y 129-132.

capitalismo tardío. Así, el panorama histórico ofrecido por Adorno situó la invención del montaje en la práctica del *collage* realizada por el movimiento cubista, en tanto que en el surrealismo encontró el punto más alto de desarrollo, para, finalmente, debilitarse por su empleo en la cinematografía. Junto a ello, de acuerdo con el filósofo alemán, la creación del montaje fue acompañada por una voluntad crítica que se enfrentó a los intentos de dotar a la práctica artística de contenidos emotivos o románticos, bajo los que descansaba una concepción de la realidad como un continuo orgánico, sin prestar atención a la creciente opresión que el estado de cosas existente al interior del capitalismo ejercía sobre el individuo.<sup>49</sup> De esta manera, la práctica del montaje representó el reconocimiento de la “impotencia [del arte] frente a la totalidad del capitalismo tardío” y “la capitulación intraestética del arte ante lo que es heterogéneo a él”, para, al mismo tiempo, convertirlas en un “efecto estético”. Este proceso se llevó a cabo a través de la incorporación en la obra artística de “ruinas de la empiria literales” y del empleo de “elementos de la realidad del incontestado sentido común para arrancarles una tendencia cambiada [...] despertar su lenguaje latente [y hacerlos] saltar por los aires”. A la luz de este propósito, la apariencia desordenada de la obra montada “desautoriza la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes”.<sup>50</sup> Sin embargo, de acuerdo con Adorno, el carácter crítico del montaje se enfrentó a dificultades de envergadura, entre las que figuró el riesgo de su neutralización. Ante la preeminencia ganada por el capitalismo hacia la mitad del siglo XX, la práctica del montaje se vio amenazada por la posibilidad de volverse “indiferente desde el punto de vista social, un juego vacío [o] la decoración del negocio”. La precariedad de esta situación se

---

<sup>49</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2004), 82 y 208-209.

<sup>50</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, 82, 209.

acentuó por la importancia que la organización del montaje otorgó al efecto de *shock* que buscaba producir en quien se aproximara a las obras construidas bajo este principio. Como señaló el filósofo alemán, cuando el carácter sorpresivo “se agota, lo montado se convierte en una materia indiferente; el procedimiento ya no basta para [dar lugar a] la comunicación entre lo estético y lo extraestético; el interés queda neutralizado en la historia de la cultura”.<sup>51</sup> No obstante la severidad de los obstáculos enfrentados, la construcción asociada al montaje representó “la única figura posible del momento racional de la obra de arte” bajo la exigencia de que “sus construcciones y sus montajes, sean al mismo tiempo desmontajes, destruyan los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente”.<sup>52</sup>

### **El debilitamiento del montaje**

La relevancia de las dificultades identificadas por Adorno en torno a la práctica del montaje y su pertinencia en el quehacer artístico en el denominado capitalismo tardío fue retomada por el teórico de la literatura alemán Peter Bürger (1936-2017) en su reconocida y polémica obra *Theorie der Avantgarde* [*Teoría de la vanguardia*] (1976). De acuerdo con Bürger, el dadaísmo y el surrealismo afirmaron la preeminencia de objetivos específicos que definieron a los movimientos artísticos de vanguardia, consistentes en un posicionamiento crítico frente a la conversión del arte en un ámbito autónomo, distinguido, en las sociedades capitalistas, y, al mismo tiempo, una voluntad por superar esta condición y devolver la práctica artística al dominio de la vida cotidiana. Un elemento fundamental de este enfrentamiento consistió

---

<sup>51</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, 209-210 y 336-337.

<sup>52</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, 83 y 336-337.

en el desarrollo de estrategias de carácter antiartístico, orientadas a socavar la validez de conceptos como arte, obra o autor, y entre las que figuró el montaje. A partir de la década de 1950 y hasta la de 1970, en que fue publicado el libro de Bürger, numerosos artistas, tanto de manera individual como colectiva, emprendieron una recuperación de estos procedimientos en ámbitos tan diversos como las artes visuales –como en el arte Pop estadounidense o el Nuevo Realismo francés–, la literatura –como fue el caso de la poesía concreta–, o en el entrecruzamiento de quehaceres artísticos –como ilustró el movimiento Fluxus–. Sin embargo, la novedad de las condiciones históricas de esos años mostró el carácter problemático del recurso a las estrategias desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo con el teórico literario alemán, no obstante la radicalidad y el impulso crítico que orientó a los movimientos artísticos de vanguardia de la primera mitad del siglo, el cometido de minar la validez del arte como institución social fracasó y con ello tuvieron lugar efectos específicos sobre la práctica artística. El fortalecimiento de la figura del arte permitió que las vanguardias artísticas, así como sus prácticas, se incorporaran a los anales de la historia del arte e, incluso, se les incluyera como parte de colecciones y exhibiciones en museos. Como consecuencia, a decir de Bürger, “el medio propuesto por los vanguardistas [perdió] una parte considerable de su efecto de *shock*”, por lo que resultó imposible “volver a alcanzar el efecto restringido de las vanguardias históricas”. De esta manera, la noción de obra de arte se amplió al punto de poder incluir como parte de ésta el resultado de procedimientos decididamente opuestos a una voluntad artística como los *objets trouvés* [objetos encontrados], con lo que “los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística” se aplicaron “con fines artísticos”. Finalmente, este nuevo escenario permitió que se dejaran de lado las convicciones políticas animadas por los artistas que recurrieron a

las prácticas de los primeros movimientos de vanguardia, y que la búsqueda de efectos sociales o los intentos de “superación del arte” fueran considerados como meros ejemplos de obras artísticas.<sup>53</sup>

Al mismo tiempo, al caracterizar las condiciones históricas enfrentadas por la práctica artística en la segunda mitad del siglo XX, Bürger concibió una interpretación específica del montaje que suscitó importantes polémicas y frente a la que se propusieron diversos desarrollos para la historia del arte. En ella, el teórico alemán consideró el uso de este procedimiento en los primeros movimientos de vanguardia a partir de dos facetas mutuamente vinculadas. La primera de ellas estribó en el tratamiento que los artistas dieron a los materiales empleados en sus obras, y que encontró su modelo en los *collages* cubistas de Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963). De acuerdo con Bürger, en ellos ya figuraba uno de los rasgos fundamentales de la obra vanguardista, a saber, su elaboración a partir de fragmentos de objetos tomados de la vida cotidiana y, por ende, no elaborados directamente por el artista. Estos elementos se incorporaron en las obras bajo la premisa de no disimular su yuxtaposición, así como bajo la voluntad de exhibir el carácter constructivo del quehacer artístico, opuesto a la configuración de una unidad orgánica en la pieza confeccionada. Para ello, el artista arrancaba sus materiales “del contexto donde realizan su función y reciben su significado”, los aislaba y los despojaba de su sentido original para concebirlos como “signos vacíos” que, posteriormente, se reunían, a través del montaje, con el propósito de dotarlos de una nueva significación.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García (Barcelona: Península, 2000), 113-116.

<sup>54</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 132-133.

Por su parte, el segundo aspecto considerado por Bürger, consistió en la posibilidad de interpretar el montaje a la luz de las observaciones de Walter Benjamin sobre la alegoría, con el propósito de iluminar la posición del artista frente al devenir histórico del arte. Como señalan los filósofos norteamericanos Peter Osborne (1958-) y Matthew Clarke, el estudio que Benjamin dedicó al *Trauerspiel* en su obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [*El origen del drama barroco alemán*] (1925) permitió identificar un conjunto de elementos característicos de estas obras cuyo propósito principal se encontró en poner de relieve la condición de la vida histórica. A través de la simpleza en la presentación de las acciones dramáticas, el empleo de un lenguaje grandilocuente, la ausencia de profundidad psicológica en los personajes, el énfasis en la violencia, el sufrimiento y la muerte, así como el uso de los recursos técnicos propios del teatro, la posición privilegiada asignada al ser humano cedió su lugar a la exhibición de su lucha contra el poder político de su tiempo. A la vez, la aproximación realizada a la historia se llevó a cabo a partir de una contemplación melancólica, en la que las cosas se presentaban como vacías y transitorias. Este carácter melancólico encuentra su fundamento en la alegoría y el énfasis que otorgaba a su despliegue temporal. Esta consideración concibió a la alegoría como una expresión del carácter convencional de lo histórico, al que presentaba como insignificante e indiferente. En ella, la contemplación melancólica del mundo dirigió su atención a la gradual transformación, en un primer momento, de las cosas en ruinas para, en un segundo momento, dar lugar a una nueva totalidad a partir de los elementos viejos. Lo novedoso de la labor llevada a cabo por la alegoría encuentra su carácter distintivo en la manipulación y la reordenación de materiales

diversos, existentes con anterioridad, al tiempo que este procedimiento constructivo se tornó evidente en la configuración de lo producido.<sup>55</sup>

A la luz de las observaciones de Benjamin, Bürger perfiló las coincidencias entre el montaje y la alegoría a partir de la manera de proceder del artista, así como su posición frente a la condición histórica en la que lleva a cabo su obra. En cuanto al procedimiento del artista, el punto de contacto entre la alegoría y el montaje tiene lugar tanto en el recurso a materiales previamente existentes que son dotados de un nuevo sentido al incorporarse a la obra como en la puesta en evidencia de la configuración de la obra. Por su parte, de acuerdo con Bürger, la mirada melancólica del artista ante los objetos privados de sentido y la comprensión de la historia como decadencia característicos de la alegoría barroca habrían encontrado su actualización en dos rasgos de los movimientos artísticos de vanguardia. Por un lado, la melancolía del artista se convirtió en una “fijación por lo singular” en la que el artista situado en las primeras décadas del siglo XX desarrolló una “consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación”. Por el otro, el carácter decadente de la historia, frente al que la alegoría barroca sostuvo una confianza en la existencia de un mundo más allá del meramente humano, se transformó “en una afirmación [...] entusiasta del mismo mundo” en la que, sin embargo, se atisbó la manifestación de una posición angustiada por las limitaciones a las posibilidades de acción que el desarrollo técnico y la propia organización social del capitalismo impusieron a los habitantes de las urbes modernas.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Peter Osborne y Matthew Clarke, “Walter Benjamin”, <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/benjamin/> (consultado el 10 de enero de 2014).

<sup>56</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 134-135.

La interpretación del montaje a la luz de las observaciones de Benjamin sobre la alegoría fue igualmente desarrollada, entre otros, por los historiadores del arte Benjamin Buchloh (1941-) y Craig Owens (1950-1990) en la década de 1980, y con la cual buscaron comprender algunas prácticas específicas de la producción artística de esos años. En su ensayo “Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art” [“Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”] (1982), Buchloh caracterizó las diversas estrategias de la apropiación, entre las que se encuentra el montaje, a partir de las observaciones de Benjamin sobre el quehacer literario de Baudelaire y la relación que sostuvo con su tiempo permiten identificar un proceso determinante en la gradual conversión de los objetos cotidianos en mercancías que tuvo lugar desde el siglo XIX. En esta condición, la preeminencia del valor de cambio de los objetos sobre su valor de uso los convirtió en meras comodidades para sus propietarios. Como consecuencia, la transformación de los objetos en mercancías supuso una profunda devaluación en su condición. Frente a ello, el ejercicio de apropiación en el que el artista hace suyos diversos objetos para incorporarlos en su obra, los despoja del significado degradado que se les ha otorgado de manera corriente. Junto a ello, la búsqueda de coincidencias y nuevos vínculos entre los fragmentos seleccionados por el artista les otorga un nuevo sentido a cada uno de ellos, operación con la que son “redimidos” de su precaria condición anterior.<sup>57</sup>

Por su parte, Owens, en su escrito “The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism” [“El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo”] (1980) encontró en el montaje un recurso para discutir las relaciones entre el modernismo y el

---

<sup>57</sup> Benjamin Buchloh, “Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *ArtForum* 21, núm. 1 (1982): 44.



posmodernismo artísticos. Desde este punto de vista, la apropiación de imágenes artísticas no persiguió la restauración de un posible significado originario sino, por el contrario, añadir uno nuevo que suplantaría a todos aquellos que anteriormente habían tenido las imágenes y objetos empleados por el artista. Asimismo, el interés de los artistas por el montaje y la organización fragmentaria de las obras apuntó al reconocimiento de los efectos del paso del tiempo sobre toda creación humana. Con ello, la distancia respecto a un posible origen se incrementa para dar paso a la descomposición y, particularmente, a la conversión en ruina de todo objeto. Así, la superposición de imágenes a que lleva el montaje enfatiza el aspecto estructural del procedimiento seguido por el artista, consistente en rechazar la conversión de la obra de arte en espacio para una narración y, con ello, subrayar un carácter secuencial, repetitivo en la obra, integrada por una acumulación de materiales diversos.<sup>58</sup>

### **La recuperación de la historia por el montaje**

Una última etapa en la consideración estética del montaje se vislumbra en ciertas prácticas artísticas realizadas a partir de la década de 1990 y continuadas hasta el presente, en las que se recurre a imágenes, grabaciones audiovisuales y documentos impresos de autores y procedencias diversas como material básico para la conformación de piezas artísticas. Una primera caracterización de la nueva condición del montaje al interior de estas obras se desprende del ensayo del curador y crítico de arte alemán Jan Verwoert (1972-) “Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art” [“Viviendo con fantasmas:

---

<sup>58</sup> Craig Owens, “The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism”, *October 12*, núm. 102 (1980): 69-72.

de la apropiación a la invocación en el arte contemporáneo”] (2007). En su escrito, Verwoert afirma que con el final de la Guerra Fría se conformaron nuevas condiciones históricas en las que las estrategias artísticas de la apropiación, dentro de las que puede incluirse el montaje, cobró un nuevo significado respecto a las décadas anteriores. De acuerdo con el curador alemán, el desarrollo del soterrado conflicto bélico, junto con la amenaza de una catástrofe nuclear, dio lugar a una experiencia singular de la historia, en la que, a lo largo de cuarenta años, la continuidad histórica pareció suspenderse. Así, se “redujo el horizonte histórico” y las creaciones culturales se convirtieron en “figuras inanimadas, en material visual previamente deshumanizado [*pre-objectified*] convertido en mercancía [*commodified*] listo para recogerse y usarse”. Junto a ello, las diversas interpretaciones estéticas formuladas en torno a esta condición histórica, más allá de sus divergencias, compartían un carácter común, deudor del tiempo en el que fueron formuladas. A decir de Verwoert, ensayos representativos de ese momento, como “Pictures” [“Imágenes”] (1979) de Douglas Crimp (1944-), “Postmodernism and Consumer Society” [“El posmodernismo y la sociedad de consumo”] (1982) de Fredric Jameson (1934-), o el anteriormente considerado “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” (1980) de Craig Owens, al recurrir a la teoría de la alegoría de Walter Benjamin, documentan la experiencia de “la muerte de la modernidad y del sentido de la historia que implicaba.” Esta consideración se concretó en los objetos y obras empleadas en el acto de apropiación “a través de la acumulación de la materia muerta de signos vaciados en la forma de la alegoría, la ruina del lenguaje.”<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Jan Verwoert, “Living with Ghosts: From Appropriation to Evocation in Contemporary Art”, *Art & Research* 1, núm. 2 (2007), 2 y 4.

Sin embargo, con el final de la Guerra Fría se revitalizó la sensación de movimiento de la historia, lo que se acompañó del reconocimiento de la existencia de diversas experiencias y documentos históricos susceptibles, cuando menos potencialmente, de ser recuperados y conocidos públicamente. De esta manera, se dejó de lado “la sensación de una pérdida general de la historicidad” para dar lugar a la “sensación de una excesiva presencia de la historia”. Alejado de la mera celebración por las nuevas condiciones políticas e históricas surgidas en la década de 1990, Verwoert reconoce el poderío de “la cultura de mercancías capitalista [*capitalist commodity culture*] para determinar la forma de nuestra realidad diaria” y, con ello, las dificultades que la práctica de la apropiación (y, dentro de ella, el montaje) enfrenta para convertirse en un ejercicio de naturaleza crítica. A la luz de esta nueva circunstancia histórica, el crítico alemán describe el carácter de la apropiación en el presente como la realización de un corte en “la sustancia de esta cultura de la mercancía”, gracias al cual se sustraiga este fragmento de la “lógica dominante”, y se le pueda conferir un uso diferente. Este uso renovado radica en la capacidad de lograr que el objeto apropiado exponga “las estructuras que dan forma [a] todas [las] capas” de la cultura de la mercancía del capitalismo, y que, al mismo tiempo, muestre “los diferentes tiempos que [dicho objeto] habita [y] los diferentes vectores históricos que lo cruzan”, con el propósito general de revelar “en y a través de sí mismo las enigmáticas [*riddled*] relaciones y dinámicas históricas que hoy determinan lo que las cosas significan.”<sup>60</sup>

A la luz de las nuevas condiciones históricas reconocidas por Verwoert, diversos historiadores del arte han formulado aproximaciones a las prácticas artísticas que se

---

<sup>60</sup> Jan Verwoert, “Living with Ghosts: From Appropriation to Evocation in Contemporary Art”, 3-4.

incorporan al renovado interés por la historia que caracteriza el final del siglo XX y los primeros años del XXI. Así, por ejemplo, el ensayista francés Nicolas Bourriaud (1965-), en su libro *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain* [*Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*] (2002) caracterizó algunas actividades artísticas recientes a la luz del interés por trazar itinerarios en medio de la abundante oferta de creaciones culturales, tanto históricas como actuales. De acuerdo con Bourriaud, la labor del artista se manifiesta en la selección, la modificación y la manipulación de las creaciones que encuentra disponibles en el ámbito cultural en el que se encuentra inserto. Este ejercicio se acompaña de una concepción singular de los elementos a partir de los que se constituyen las obras, pues al desprenderse de su posición habitual en la historia del arte son comprendidos como parte de un gran acervo de formas y obras que el artista puede seleccionar, modificar y exhibir como parte de su propio quehacer artístico. Con ello, la importancia anteriormente otorgada a la originalidad de la obra de arte es sustituida por el interés en dar lugar a nuevas estrategias de uso del patrimonio cultural existente de la humanidad, tanto pasado como presente. Como consecuencia, la elaboración de relaciones entre elementos anteriormente inconexos o la modificación de vínculos previamente existentes constituyen las preocupaciones fundamentales de esta labor artística.<sup>61</sup>

Por su parte, el historiador del arte norteamericano Hal Foster (1955-) prestó atención a estas prácticas en su ensayo “An Archival Impulse” [“Un impulso archivístico”] (2004), para encontrar en la creación de grandes archivos de documentos, imágenes y grabaciones

---

<sup>61</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, trad. Silvio Mattoni (Argentina: Adriana Hidalgo, 2009), 9-13.

por parte de algunos artistas la ocasión de dejar de lado el recurso a las observaciones sobre la alegoría de Walter Benjamin llevadas a cabo por Bürger, Buchloh y Owens, así como la interpretación de Bourriaud. Frente a la mirada melancólica del paso de la historia y del agravamiento de las condiciones de vida que caracteriza a las propuestas amparadas en la alegoría benjaminiana, y frente a la aparente celebración acrítica de las condiciones culturales del presente realizada por Bourriaud, Foster identifica, en las obras a las que dirige su atención, la apuesta por una comprensión constructiva del pasado, que la convierte en un recurso con considerables posibilidades críticas. De acuerdo con Foster, los artistas se interesan en indagar elementos diversos de la historia de la humanidad para “conectarlos” entre sí. Los contactos establecidos de esta manera, no obstante su posible arbitrariedad, ofrecen la oportunidad de formular una crítica a la conformación de los archivos públicos y a la manera como la memoria cultural y el presente se muestran homogéneos, sin mayores diferencias entre los elementos que se encuentran presentes en ellos. Al mismo tiempo, estas obras permiten concebir una esperanza utópica, en la que la recuperación de diversos proyectos artísticos e intelectuales del pasado, más allá de su aparente caducidad, ofrecen la posibilidad de dar lugar a maneras diferentes de establecer relaciones sociales en la actualidad.<sup>62</sup>

Finalmente, el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman (1953-) ha puesto de relieve la importancia filosófica, estética e histórica del montaje a través de diversos escritos y aproximaciones a la producción artística contemporánea. Una apretada exposición de las preocupaciones fundamentales de esta empresa se encuentra en una entrevista al

---

<sup>62</sup> Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October 110*, núm. 110 (2004), 21-22.

historiador realizada por el artista Pedro G. Romero, en la que se considera la posibilidad de un “conocimiento por el montaje”. Para ello, el pensador francés recupera las afinidades existentes entre un conjunto de intelectuales que reconocieron y buscaron intervenir críticamente en las difíciles condiciones económicas, políticas, artísticas y culturales que tuvieron lugar entre las décadas de 1920 y 1930 en el continente europeo. De esta manera, en la diversidad de tentativas, ya históricas, ya filosóficas, ya artísticas, emprendidas, entre otros, por el historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929), el escritor francés Georges Bataille (1897-1962), el cineasta soviético Lev Kuleshov (1899-1970), o los anteriormente mencionados Walter Benjamin, Sergei Eisenstein o Bertolt Brecht, Didi-Huberman reconoce una preocupación común con respecto a la importancia que cobra la labor de concebir a la historia “en términos de estallido y reconstrucción” y la relevancia que, como método para su comprensión, adquiere el montaje.<sup>63</sup> La centralidad concedida a este recurso descansa, entre otras fuentes, en los promisorios horizontes de utilización del montaje que Benjamin perfiló para la investigación histórica y la fecundidad que estas consideraciones entrañan para la práctica de la historia del arte y la producción artística. De acuerdo con esta perspectiva, a través del montaje se pone en obra la recuperación y la yuxtaposición de “documentos singulares”, que de manera apresurada podrían ser considerados como “desechos de la observación”, pero que, gracias a una doble labor de

---

<sup>63</sup> Pedro G. Romero, “Conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, *Minerva*, núm. 5 (2007), 19-20. La relevancia que, al interior de las investigaciones realizadas por Didi-Huberman, cobran los distintos usos y elaboraciones del montaje en los quehaceres de Warburg o Brecht, han sido objeto de consideración, respectivamente, en los volúmenes *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada, 2009) y *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, trad. Inés Bértolo (Madrid: Antonio Machado, 2008).

desmontaje y remontaje, adquieren una “legibilidad”<sup>64</sup> que permite “acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica”. Aunque circunscrito de manera especial a la consideración de las imágenes, Didi-Huberman repara sobre una de las condiciones que hacen factible la labor del montaje, a saber, que “para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera”, de lo que, conducido a la reflexión en torno a la historia, se observa que de la “reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio que buscamos.”<sup>65</sup> A su vez, de acuerdo con el historiador francés, esta manera de proceder resultaría una característica común a las obras de Brecht y del escritor W. G. Sebald (1944-2001), del artista visual Gerhard Richter (1932-), o de los cineastas Santiago Álvarez, Artavazd Pelechian (1938-), y Jean-Luc Godard, quienes a partir de la conformación de un “montaje documental”, es decir, del ensamblaje “de la documentación histórica más estéril, incluso la más despiadada”, dan lugar a un “lirismo documental”.<sup>66</sup>

### **La relevancia del montaje para Edoardo Sanguineti**

El recorrido formulado en torno a las diferentes concepciones del montaje a lo largo del siglo XX y los primeros años del XXI permite observar la mutua dependencia que guarda este procedimiento con las condiciones históricas en las que tiene lugar su ejercicio. Desde este

---

<sup>64</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 179.

<sup>65</sup> Pedro G. Romero, “Conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, 19-20.

<sup>66</sup> Georges Didi-Huberman, “Modest Masterpiece: Bertolt Brecht’s *War Primer*”, en ed. David Evans, *Appropriation* (China: The White Chapel Gallery / MITPress, 2009), 33-34.

punto de vista, es posible reconocer en la trayectoria del desarrollo artístico y teórico del montaje la alternancia de momentos de gran plenitud e impacto de su ímpetu crítico y circunstancias en las que sus repercusiones resultan notablemente mermadas por su asimilación a las condiciones políticas a las que el artista desea confrontar críticamente. No obstante las dificultades enfrentadas, las transformaciones del montaje permiten aproximarse a los cambios históricos a los que respondieron los artistas y los teóricos que confiaron en su pertinencia como recurso para el quehacer artístico y la reflexión en torno a la condición del arte y de la humanidad en un mundo dominado en su gran mayoría por el capitalismo.

Por su parte, la labor teórica y artística de Sanguineti, iniciada en la década de 1950 y continuada hasta su muerte en 2010, conoció buena parte de las condiciones históricas y las problemáticas asociadas al montaje anteriormente esbozadas. Así, aun cuando no conociese de primera mano todas las referencias citadas, tanto los rasgos formales adoptados por su práctica como las preocupaciones artísticas y políticas que animaron su desarrollo, compartieron algunos de los problemas vigentes en el momento histórico en que tuvieron lugar. Una ilustración de ello se encuentra en la conformación de su producción poética, novelística y teatral realizada en las décadas de 1950 y 1960. En esos años, el quehacer intelectual y artístico de Sanguineti se apoyó en la recuperación de algunos procedimientos literarios y escénicos de los primeros movimientos de vanguardia, así como en las consideraciones de los filósofos asociados a la Escuela de Fráncfort, en particular aquellas debidas a Walter Benjamin y Theodor Adorno, para cimentar sus posiciones críticas frente a la condición del arte al interior del capitalismo. De esta manera, la comprensión del efecto del curso histórico sobre los materiales a disposición del artista y, en particular, del lenguaje, sirvió para que en la poesía del italiano se prestara una gran atención a los recursos



empleados. Los poemarios *Laborintus* (1956) y *Erotopaegnia* [Juegos de amor] (1960), las novelas *Capriccio italiano* [Capricho italiano] (1963) e *Il giuoco dell'oca* [El juego de la oca] (1967), así como las obras de teatro *K.* (1960) o *Traumdeutung* [La interpretación de los sueños] (1965) muestran la importancia otorgada al devenir histórico del lenguaje y su empleo como vehículo de posiciones ideológicas confrontadas. Ante esta condición, el escritor italiano dio lugar a procedimientos de escritura que complicaron tanto el acto lector como la comprensión de las obras, y, con ellos, forzó a una compenetración atenta al desarrollo de los escritos como a la superposición de referencias históricas y lingüísticas presentes en ellos.

Por su parte, la labor de rescate y adaptación de la tradición artística que Sanguineti llevó a cabo desde la década de 1970, sumó su voz a los debates en torno a la concepción del pasado en la práctica del arte que caracterizó y sobrepasó a las discusiones en torno a la posmodernidad. El escritor italiano dedicó, por un lado, buena parte de su producción escrita al estudio de importantes figuras históricas de la literatura como Dante Alighieri o Giovanni Bocaccio (1313-1375). Asimismo, llevó a cabo una fecunda labor de traducción de la poesía, entre otros, de Tito Lucrecio Caro (99 a.C.-55 a.C.), William Shakespeare (1564-1616) o Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), así como de obras escénicas tales como *Las Bacantes* de Eurípides (480 a.C.-406 a.C.) o *Fedra* de Lucio Anneo Séneca (4 a.C.-65 d.C.). Finalmente, tradujo y adaptó al teatro obras originalmente concebidas para la página impresa como *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533) o *Faust* [*Fausto*] de Johann Wolfgang von Goethe. Gracias a ello, Sanguineti convirtió a sus estudios sobre historia de la literatura en interpretaciones interesadas en comprender, a través de las fuentes visitadas, el horizonte histórico en el que tuvieron lugar. De igual manera, concibió su labor de traducción

en polémica con la búsqueda de fidelidad al escrito original. Frente a ello, persiguió actualizar las obras traducidas con expresiones propias del habla contemporánea, así como con problemáticas pertinentes al momento histórico en que emprendió esos proyectos. De esta manera, el pasado de las artes se convirtió en un recurso de gran importancia para reflexionar en torno a las condiciones políticas y artísticas presentes en las últimas décadas, con lo que se dejó de lado su carácter de meros acervos culturales de la humanidad.

Finalmente, el interés de Sanguineti por la interpretación del devenir histórico del arte y de las sociedades humanas lo condujo a desarrollar obras multimedia cercanas a las artes visuales, en las que propuso una perspectiva crítica de las formas adoptadas por el capitalismo en el cambio de siglo. En obras como la ya comentada *Ritratto del Novecento* o la instalación *Work in regress. Una catena de montaggi* [El trabajo en regresión. Una cadena de montajes] (2006), el escritor italiano tomó como punto de partida archivos documentales impresos, fonográficos y fílmicos para tratar de comprender la diversidad de eventos que acontecieron en el siglo XX. Así, en tanto que *Ritratto del Novecento* ofreció una interpretación del desarrollo histórico de la centuria pasada a partir de cuatro ejes temáticos fundamentales, *Work in regress* recuperó la importancia del trabajo y las precarias condiciones materiales de los obreros a partir del tratamiento cinematográfico de estos problemas. Con ello, Sanguineti mostró las posibilidades críticas que permanecen latentes en los acervos históricos para, a través de su tratamiento, iluminar los problemas del presente.

Sin embargo, el reconocimiento de las coincidencias artísticas e intelectuales del escritor italiano con las preocupaciones políticas y de la práctica del arte en los diferentes momentos históricos identificados precisa de un complemento. De esta manera, resulta igualmente pertinente indagar en torno a la especificidad de los posicionamientos teóricos y

los resultados del ejercicio artístico llevados a cabo por Sanguinetti. Tanto su compromiso político de cuño decididamente marxista, la preeminencia que su quehacer literario tuvo en la conformación de su punto de vista, o la voluntad de colaborar con artistas de otras disciplinas, lo mismo plásticas que musicales o cinematográficas, resultan determinantes para llevar a cabo esta aproximación crítica. Con ello, se podrá discernir la singularidad de su labor, la naturaleza y alcance de sus contribuciones a los debates acontecidos en cada circunstancia histórica, así como los límites o problemáticas existentes al interior de sus interpretaciones. El desarrollo de los diversos aspectos involucrados en esta propuesta de acercamiento a la obra artística e intelectual de Sanguinetti es materia del siguiente capítulo.

## Capítulo 2:

### **“Ce n’est que superposition d’images de catalogue” [Esta no es más que una superposición de imágenes de catálogo]: Edoardo Sanguineti, la alegoría y el montaje**

En 1967, Edoardo Sanguineti dedicó, en un gesto que repetiría en tantas otras ocasiones con motivo de su obra, la segunda de sus novelas, *Il giuoco dell’oca* [*El juego de la oca*], a su esposa Luciana Garabello (1934-2018). El escrito, conformado por ciento once fragmentos, está precedido por las siguientes palabras:

per Luciana ,  
perchè ci giuochi:  
ce n’est que superpositions  
d’images de catalogue:<sup>67</sup>

La alusión a un pasaje del *Primer Manifiesto del Surrealismo*, firmado por André Breton (1896-1966) en 1924, al que remiten las dos últimas líneas del ofrecimiento de Sanguineti a su pareja, no ha pasado desapercibido a los críticos y estudiosos de la obra del escritor italiano. Ejemplo de ello es, por un lado, la interpretación que ofrece Linda Hutcheon (1947-) en su libro *Narcisistic Narrative. The Metafictional Paradox* [Narrativa narcisista. La paradoja metaficcional] (1980), en el que detalla brevemente la naturaleza de *Il giuoco dell’oca*: “[l]a usual trama lineal de la ficción es reemplazada [...] por un efecto de *collage* acumulativo de imágenes verbales tomadas de fuentes impresas, vinculables (por el lector) únicamente por *motivo* y tema, y el ‘yo’ narrador que alternativamente yace en un ataúd o se sienta a la mesa para escribir, ‘la faccia al pubblico’ [‘con el rostro al público’], haciendo

---

<sup>67</sup> Edoardo Sanguineti, *Smorfie* (Milán: Feltrinelli, 2007), 123. La traducción castellana del texto, realizada por Herman Mario Cueva, y publicada en 1969 por la casa editora venezolana Monte Ávila Editores consigna: “para Luciana, / para que lo juegues: ce n’est que superpositions / d’images de catalogue [esto no es más que superposiciones / de imágenes de catálogo]”.

borrosa (por su visión miope y la pobre luz de su vela) las imágenes visuales que aquí son verbalizadas.”<sup>68</sup> Por su parte, el semiólogo italiano Paolo Fabbri (1939-2020), en una entrevista realizada en 2005 con la escritora Mili Graffi (1940-) en torno a la obra narrativa de Sanguineti, destacó la importancia de prestar atención a las referencias visuales que conformaron el punto de partida de *Il giuoco dell’oca*. A lo largo de la conversación, Fabbri afirmó: “[e]stoy convencido de que el trabajo a realizar hoy es el de ir a buscar las fuentes, las fuentes visuales, no aquellas literarias, porque este es un texto que se ocupa de lo visible[;] como dice en la dedicatoria a Luciana: *ce n’est que superposition [sic] d’images de catalogue*.”<sup>69</sup>

Sin duda, las observaciones ofrecidas por Hutcheon y Fabbri indican elementos fundamentales para comprender la singularidad de la novela de Sanguineti, sea a la luz de los procedimientos formales, sea a partir del acervo de referencias visuales, que la obra pone en juego. Sin embargo, acaso también sea posible recuperar el pasaje de André Breton para convertirlo en un recurso interpretativo de la obra literaria e intelectual del escritor italiano. Para ello, junto al recuerdo del aprecio de Sanguineti por el quehacer artístico del surrealismo, resulta pertinente recuperar el entorno del que formaron parte las líneas presentes en la dedicatoria del *Giuoco dell’oca*. Como parte del *Primer Manifiesto del Surrealismo*, Breton dirigió con violencia su crítica al cultivo de ciertas manifestaciones del realismo en el quehacer literario y, particularmente, el novelístico. Concebido como una

---

<sup>68</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980), 84.

<sup>69</sup> Mili Graffi, “Entrevista a Paolo Fabbri su *Il giuoco dell’Oca* e *l’Orologio astronomico* di Edoardo Sanguineti”, *Il Verri*, núm. 20 (2005). Disponible electrónicamente en: [http://www.paolofabbri.it/interviste/edoardo\\_sanguineti.html](http://www.paolofabbri.it/interviste/edoardo_sanguineti.html) (consultado el 1 de marzo de 2015).

degeneración del positivismo, que el escritor francés hacía remontar hasta Santo Tomás de Aquino (1224/1225-1274) para finalizar con Anatole France (1844-1924), el realismo de las novelas aludidas por Breton aparece lastrado por un rasgo fundamental, consistente en la abundancia y la desmedida precisión de las descripciones ofrecidas a lo largo de las obras. A la par de acusar a estos escritos de buscar “halagar a la opinión pública en sus más bajos apetitos”, el escritor francés concentró su atención en las características de lo narrado y se percató de las funestas consecuencias de esa “claridad que linda con la estulticia, una vida de perros.” De acuerdo con Breton, la conformación de un “estilo pura y simplemente informativo” restringió las posibilidades del lector a quien, a través del “carácter circunstancial, inútilmente minucioso, de todas [las] anotaciones”, se le aclaraba cualquier duda posible sobre los personajes y las situaciones. A su vez, las descripciones que articulaban la organización de las novelas dieron lugar a una precariedad sin par: “[n]ada puede comparárseles en vacuidad; *son meras ilustraciones de catálogo yuxtapuestas*,<sup>70</sup> que el autor utiliza cada vez con mayor desenfado, aprovechando cualquier oportunidad para deslizarme sus tarjetas postales y obligarme a concordar con él sobre lugares comunes.”<sup>71</sup>

El acre enfrentamiento planteado por Breton en su escrito respecto a la esterilidad del lenguaje y la mera repetición de situaciones banales como parte de las obras literarias, fueron dos problemas recuperados, a su vez, por Sanguineti. Como se verá en el recorrido propuesto a lo largo de este capítulo, el quehacer literario del escritor italiano puede interpretarse a la luz de las respuestas que concibió a las cuestiones formuladas por Breton. Por un lado, la

---

<sup>70</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>71</sup> André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 22-23.

obra temprana del escritor italiano tuvo como punto de partida el reconocimiento de la neutralización de las producciones culturales y, en particular, del lenguaje, al interior del capitalismo, para dar lugar a una práctica literaria crítica, en la que el quehacer artístico y sus manifestaciones se convirtieron en escenarios polémicos de reflexión sobre las condiciones históricas de su tiempo, durante las décadas de 1950 y 1960. Por su parte, la obra de madurez y tardía del poeta genovés descansó en la aparente banalidad de las situaciones cotidianas, mismas que fueron abordadas literariamente a través de una labor de montaje lingüístico y de referencias culturales, con el propósito de dotarlas de un sentido alegórico y una notable potencia crítica para confrontar, por un lado, algunos de los problemas teóricos y estéticos de la literatura italiana de las tres últimas décadas del siglo XX, y, por el otro, comprender las transformaciones culturales que tuvieron lugar en el mismo arco temporal. Finalmente, el reconocimiento de estos dos elementos sentará las bases para estudiar, en los capítulos posteriores, la fisonomía y la naturaleza de las colaboraciones interdisciplinarias llevadas a cabo por Sanguineti con los compositores Luciano Berio, Luca Lombardi, y Andrea Liberovici.

### **Un “eroismo patético, cinico” [heroismo patético, cínico]: la condición de las vanguardias artísticas en la segunda mitad del siglo XX**

Como parte de sus conversaciones con el periodista y ensayista italiano Antonio Gnoli (1949-), llevadas a cabo entre febrero y junio de 2004 y publicadas posteriormente bajo el título de *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali* [La canción de Sanguineti. Conversaciones inmorales] (2006), Edoardo Sanguineti recordó las condiciones históricas en

las que tuvo lugar la publicación de sus primeras obras poéticas, narrativas y ensayísticas. De acuerdo con el escritor, hacia la década de 1960, las formas adquiridas por el sistema capitalista guardaban profundas diferencias respecto de aquél en el que se desarrollaron los primeros movimientos de vanguardia en la primera mitad del siglo XX. Bajo la preeminencia del “neocapitalismo”, comprendido por el escritor como la “globalización en acto, la última fase del imperialismo”, las posibilidades del quehacer artístico se enfrentaban a condiciones y dificultades específicas. La atención prestada por Sanguineti a las diversas prácticas artísticas de su tiempo, así como a las consideraciones teóricas en torno a ellas y a las denominadas vanguardias históricas, no se realizó con el propósito de “dar vida a un nuevo expresionismo, a un nuevo dadaísmo, a un nuevo surrealismo o a un nuevo futurismo”. Por el contrario, orientaciones como “el *nouveau roman* [nueva novela] o la *nouvelle vague* [nueva ola], el *nouveau réalisme* [nuevo realismo] que es cualquier cosa menos que neorealista, el *new dada* [nuevo dadá], los apocalípticos en Inglaterra, la *beat generation* [generación beat] en los Estados Unidos, la nueva generación poética en Rusia, el Grupo 47 en Alemania, que no es una vanguardia pero inventa al ‘grupo’”, resultan hermanadas, desde el punto de vista de Sanguineti, por su naturaleza de “iniciativas literarias que poco en común tienen con el pasado” y por la búsqueda de asumir “el mismo compromiso político que aquellas vanguardias tuvieron en una realidad completamente diferente”.<sup>72</sup>

Algunos de los rasgos que determinaban a los obstáculos encontrados por el quehacer artístico en ese momento histórico fueron estudiados por Sanguineti en sus ensayos “Sociología de la vanguardia” (1964) y “Sopra l’avanguardia” [“Sobre la vanguardia”]

---

<sup>72</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali* (Milán: Feltrinelli, 2006), 156-158.



(1963), en los que centró su atención en la condición del artista y el destino de la obra de arte al interior de las nuevas condiciones de expansión del capitalismo, cuyo desarrollo es revelado con claridad por el arte de vanguardia, que “confiesa indiscretamente el mecanismo escondido y en [el] que finalmente precipita con firme lógica todo el movimiento de la cultura romántica y burguesa”. Con el propósito de comprender la gradual incorporación del artista a las relaciones económicas imperantes en su tiempo y la conversión de las obras de arte en mercancías, el escritor italiano propone un proceso compuesto por dos momentos cuya actualización, sin embargo, ocurre de manera simultánea. En el primero de ellos, denominado *heroico-patético*, se encuentra al artista en el instante de realización de su obra, en el que busca sustraerse al efecto de las relaciones económicas para dar lugar a una creación que se concibe como inmune a esas determinantes sociales. El “heroísmo patético” del artista tiene lugar, de acuerdo con Sanguineti, ya desde el momento en el que se concibe a la producción artística como “la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida”, un cometido que se piensa garantizado por una pretendida “ausencia de toda relación formal con los productos reconocidos en el mercado contemporáneo” y que asume, incluso, “el riesgo de que su propia obra [...] no exista, [de que] no entre en los canales de comunicación estética y social, con el propósito de evitar –como si ello fuera posible– ese filtro de la mercantilización que terminará por degradar fatalmente todos sus significados”. Sin embargo, esta voluntad del artista por mantener una lejanía respecto a las condiciones económicas en las que se encuentra inmerso coincide con una posición antitética, pues ésta “opera poniendo entre decorosos paréntesis la buena inversión de capitales que por otro lado

desea ver esperándolo a él a la vuelta de la esquina”.<sup>73</sup> El embarazo derivado de esta condición es la que caracteriza, a su vez, al segundo de los momentos propuestos por Sanguineti, denominado *momento cínico*. El “cinismo” al que alude el escritor italiano se desprende del reconocimiento, por parte del artista, de la competencia que entabla dentro del mercado con otros productores artísticos, y de la que únicamente unos cuantos resultarán, finalmente, beneficiados. La disputa librada entre artistas se dirime, entonces, por el lanzamiento “al mercado del consumo estético de una mercancía capaz de vencer, con un movimiento sorprendente y audaz, la competencia débil y casi inerte de los productores menos astutos y menos libres de prejuicios”.<sup>74</sup> A pesar de las resistencias de los movimientos artísticos de vanguardia a que sus obras resultasen asimiladas y neutralizadas, la búsqueda por “restituirle al arte mercantilizado [...] su posibilidad de actuar estéticamente [...] por escapar a su destino de esterilidad juglaresca, de conservar un título de nobleza cualquiera en la mar de los instrumentos masivos de comunicación”, en el mejor de los casos, consigue que el precio de las obras se incremente “antes de precipitar en el museo”. Así, al interior del neocapitalismo, museo y mercado conforman una identidad, en la que se cristaliza el descenso del arte desde su ámbito de pretendida autonomía hacia el “nivel del mercado” para ser “inmediatamente catapultado al elevado e inofensivo olimpo de los clásicos”. De esta manera, el museo desempeña, para Sanguineti, una tarea específica, consistente en “la

---

<sup>73</sup> Edoardo Sanguineti, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, trad. Antonio Pasquali (Caracas: Monte Ávila, 1969), 8-10.

<sup>74</sup> Edoardo Sanguineti, *Por una vanguardia revolucionaria*, trads. Irene Cusien, Diana Guerrero, Emilio Renzi (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), 85-86.

sublimación que en él se produce de toda la realidad comercial del hecho estético”, con la que se neutraliza, finalmente, la obra de arte.<sup>75</sup>

### **La “letteratura della crudeltà” [literatura de la crueldad]: ideología y alegoría**

Lejos de asumir como destino irremediable de la práctica artística el proceso anteriormente descrito, Sanguineti perfiló posibles procedimientos de confrontación susceptibles de extenderse más allá del ámbito de la literatura, como se verá posteriormente.<sup>76</sup> Una de las primeras formulaciones ofrecidas por el escritor italiano se encuentran en un ensayo de 1967 titulado “La letteratura della crudeltà” [“La literatura de la crueldad”]. En él, el escritor italiano se aproxima al movimiento surrealista para destacar, como parte de su legado, el carácter problemático de las tareas que impuso al quehacer artístico y que, en su dificultad e, incluso, insolubilidad, acompañó a las posiciones artísticas desarrolladas con posterioridad. De acuerdo con Sanguineti, hasta la década de 1960, ninguno de los movimientos artísticos que surgieron “estuvo [...] en grado de desembrollar y de superar (o de cortar)” dos de los cometidos planteados por el surrealismo. Tales propósitos consisten, por un lado, en “salir fuera de la literatura, poniéndose ‘fuera de toda preocupación estética’ (‘o moral’, como proseguía la letra del *Manifiesto* 1924)”, y, por el otro, en “poner la literatura (el surrealismo) al servicio de la revolución”. A pesar de que, de acuerdo con el italiano, la tentativa surrealista fracasó en el cumplimiento de los propósitos que se trazó, ellos constituyeron el horizonte a

---

<sup>75</sup> Edoardo Sanguineti, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, 11-13.

<sup>76</sup> El abordaje de esta cuestión es materia de la segunda parte de esta investigación, en la que se estudiará cómo las estrategias delineadas por Sanguineti para el caso de la literatura se encuentran con los problemas propios de otras disciplinas artísticas, entre las que se distinguirá el caso de la música.

partir del que “cada vanguardia, después del surrealismo, sea cual sea la forma que asuma, está o cae, y en cada caso se justifica o se juzga, sobre el terreno de esta doble prueba, a la que ella es abiertamente llamada”. Ante la envergadura de las dificultades planteadas por el surrealismo, Sanguineti concibió la posibilidad de una literatura “capaz de frustrar desde las raíces una problemática similar”, a la que denominó “literatura de la crueldad”. La alusión al “teatro de la crueldad” del francés Antonin Artaud (1896-1948) llevada a cabo por el escritor italiano persigue la recuperación, sobre todo, de un ejercicio llevado a cabo con “rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta”, susceptible de ser conducido más allá de las fronteras del teatro. Junto a la importancia que Sanguineti concedió a la labor teórica y literaria de Artaud, resulta preciso atender a las observaciones sobre las que descansa este proyecto de “literatura de la crueldad”, así como las consecuencias que se desprenden para su realización concreta.<sup>77</sup>

De primera mano, Sanguineti resalta el papel determinante del lenguaje en el establecimiento de las relaciones entre el hombre y las cosas que lo rodean, así como en la conformación de jerarquías entre ellas. En cuanto al primer aspecto, el italiano señala que “la experiencia de las palabras condiciona (precede) aquella de las cosas”, pues “la palabra es concretamente [...] una ideología en la forma del lenguaje”. La naturaleza ideológica del lenguaje, al tiempo que “vuelve histórica nuestra experiencia”, conduce al reconocimiento del segundo de los elementos recuperados por el escritor italiano, al que denomina la “función clasificadora” del lenguaje. Con ella, Sanguineti remite a la palabra como “modo y forma de clasificación” de las cosas, de tal manera que “cada estructura de lenguaje” da lugar a una

---

<sup>77</sup> Edoardo Sanguineti, “Letteratura della crudeltà”, en eds. Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, *Gruppo 63* (Milán: Bompiani, 2013), 897.

“visión del mundo”. A partir de estas premisas, la “literatura de la crueldad” perfilada por Sanguineti resulta caracterizada como “el espacio experimental donde se decide la dialéctica, como se gusta decir en el presente, de las palabras y las cosas”. Al asumir el carácter ideológico y la naturaleza clasificatoria del lenguaje, la literatura así perfilada constituye “una experimentación crítica de las jerarquías de lo real, la cual es *vivida* en las palabras”.<sup>78</sup> Gracias a estas observaciones, el escritor italiano repara en la capacidad de la palabra para “proponer una nueva dimensión clasificatoria, en el acto en el que experimenta y critica, en el horizonte de la literatura, los nexos reales de las cosas mismas”, con lo que se vuelve posible criticar e, incluso, tener experiencia del “fin de las jerarquías [y] de los *valores*”. Con ello, en tanto que “experiencia de la palabra”, la “literatura de la crueldad” vislumbrada por Sanguineti estaría en capacidad de experimentar “la superación de las instituciones y del estado” para constituir, a su vez, “la revolución sobre el terreno de las palabras”.

Una vez asentadas las consideraciones teóricas sobre la condición y las implicaciones ideológicas del lenguaje, así como sobre las posibilidades críticas y revolucionarias desprendidas de su proyecto de literatura, Sanguineti concluye su exposición con el esbozo del recurso a emplear por una “literatura de la crueldad”. De acuerdo con el poeta italiano, “ningún examen crítico de la palabra literaria se sustrae, en nuestros días, a un sistemático [...] alegorismo [*sic*]”. Afirmado como fenómeno común a diversos campos del saber, “desde el gramatical hasta el sociológico” y como “confesión interna de la insuficiencia de la palabra [...] institucionalizada”, la alegorización adquiere una notable prominencia. De ello da

---

<sup>78</sup> La aparente proximidad de la posición refrendada por Sanguineti a las investigaciones que, en ese mismo momento histórico, tenían lugar en el ámbito del pensamiento postestructuralista, resultará desmentida más adelante, pues se conocerá la mirada crítica del poeta genovés en torno al quehacer algunas de las figuras más destacadas de esa orientación intelectual.

prueba, a decir de Sanguineti, “la exégesis *bíblica* que hoy se desarrolla, en el inmenso horizonte de la literatura profana”, pues contribuye a reconocer, explícita o implícitamente, y de manera profunda e inmediata, el “nivel de alegoría (de alegorización) de que un texto dado puede ser portador, de que un lenguaje dado está en grado de hacerse (cor)responsable”. Como consecuencia, concluye el escritor italiano, “[u]na literatura de la crueldad, desde el punto de vista de la crítica (del examen crítico de la palabra literaria), obra conscientemente –clínicamente– por alegoría” y ello constituye “la dificultad para quien escribe la verdad, hoy”.<sup>79</sup>

**“Che cosa significa, oggi, narrare?” [¿Qué significa hoy narrar?]: el lenguaje como material artístico**

No obstante la brevedad con la que es detallado el carácter alegórico del proyecto de literatura perfilado por Sanguineti, otros escritos permiten delinear con mayor precisión las manifestaciones concretas que le permitieron concebir esta manera de proceder en sus obras literarias tempranas y que, con el paso del tiempo, lo condujeron a vislumbrar otras posibilidades de escritura. En cuanto a su producción novelística, una de las claves la ofrecen los apuntes realizados como parte de las lecciones dictadas en el seminario del VI Corso Internazionale d’Alta Cultura [Curso Internacional de Alta Cultura] de la Fundación Cini en 1964 y posteriormente publicados, ese mismo año, con el título de “Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia” [“El tratamiento del material verbal en

---

<sup>79</sup> Edoardo Sanguineti, “Letteratura della crudeltà”, 896-898.

los textos de la nueva vanguardia”]. En estas notas, se abordan los casos de algunos escritores italianos asociados a las prácticas literarias de vanguardia a principios de la década de 1960 y que, por la singularidad de sus procedimientos, adquieren el carácter de representantes de las tendencias existentes al interior de la nueva literatura italiana. Dentro del breve muestrario, en el que se consideran, alternativamente, la narrativa de Enrico Filippini (1932-1988) y Roberto di Marco (1932-1988) y el quehacer poético de Nanni Balestrini (1935-2019) y Antonio Porta (1935-1989), Sanguineti se incorpora, gracias a su obra novelística, en el primero de los bloques. La adición de su nombre a la nómina de narradores responde al reconocimiento que lleva a cabo en su obra de las dificultades enfrentadas por el ejercicio novelístico hacia esa década. De acuerdo con el italiano, en ese momento histórico la novela aparecía “degradada a mimesis de la existencia en sentido naturalista, de la manera más chata y banal”. La precariedad de estas condiciones conduce a Sanguineti a formular una serie de interrogantes en torno al presente de la narración: “¿qué proyecto de narrativa resulta hoy describable, en general?, ¿qué significa hoy narrar? [,] ¿para qué narrar?”.

Para ofrecer una respuesta a estos cuestionamientos, el escritor italiano presta atención a dos formas narrativas, el mito y la fábula, que, en ese mismo momento histórico, comparten la fatalidad del destino de la novela, y que, sin embargo, se encuentran estrechamente emparentadas. La poca fortuna de las circunstancias en las que se hallan las formas invocadas por Sanguineti hace que el mito resulte “confinado en las bibliotecas de los institutos de historia de las religiones”, en tanto que la fábula es relegada al “ejercicio semiclandestino de la transmisión oral”. La superación de estas dificultades tiene su clave, a decir del italiano, en la cercanía que, desde un punto de vista antropológico, la novela guarda con las fábulas y los mitos. La investigación antropológica, de acuerdo con Sanguineti,

permite identificar un rasgo que se presenta de manera continuada en la “función fabuladora” y que, sin ignorar las formas específicas que ella cobra en cada “marco histórico y social”, consiste en que “aquello de lo cual se viene fabulando siempre se presenta, es concebido y utilizado, como un cuento que es a la vez y con la mayor indiscriminación imaginable, verdadero y falso a la vez”. Sanguineti hace descansar sus afirmaciones, por un lado, en las investigaciones del folclorista soviético Vladimir Propp (1895-1970), de quien rescata la consideración de la fábula como mediadora entre “la condición natural y la condición histórica del hombre”, y que lleva a cabo permanentemente su función a través de la “historia de una iniciación”. Por el otro, apela a la concepción de todos los géneros literarios (y en los que se incluye al relato épico y, en beneficio de lo argumentado, a la novela) como prolongaciones de “la narración mitológica” propuesta por el historiador de la religión Mircea Eliade (1907-1986). Sin importar la diversidad de fines perseguidos por cada una de estas aproximaciones teóricas, así como la diferencia de planos en los que tiene lugar su quehacer, confirma que las prácticas narrativas “trata[n] de contar una historia significativa, de relatar una serie de acontecimientos dramáticos que tuvieron lugar en un pasado más o menos fabuloso”.<sup>80</sup>

A pesar de que las condiciones históricas en las que tiene lugar el quehacer inicial de Sanguineti han “censurado y disuelto a su manera el mito y la fábula”, los hallazgos de la investigación antropológica adquieren un inestimable valor como herramientas para perfilar procedimientos narrativos que hagan frente, de manera crítica, a esta situación. En primer lugar, el escritor italiano se percató de que si el narrador asume y hace suyas las observaciones

---

<sup>80</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil (Barcelona: Labor, 1991), 181-182.



de Propp y Eliade, entonces tiene a su disposición “un repertorio mitológico prefabricado y, en cierta manera, podrá saber de antemano lo que debe de contar”. Por su parte, el interés en el doble carácter de verdad y falsedad presente en la narración de las fábulas, y que, por la cercanía anteriormente argumentada, resulta común tanto a la novela como al mito, conduce a Sanguineti a reparar en la naturaleza del sueño. A pesar de las adversidades de su momento histórico, el escritor italiano se percata de la universalidad de la experiencia onírica, “reservada por lo menos [al] cine privado de toda inteligencia”, y lo convierte en un “modelo o forma de *fábula* completamente practicable y por todos practicada [,] a la vez verdadera y falsa”. La atención prestada al sueño, así como el esfuerzo por comprender la especificidad de sus características, convierte a la “fábula onírica” en una “estructura ejemplar” para “remontarse hacia una exacta percepción narrativa, reintentando [de manera inversa] la filogénesis de la novela y procediendo del sueño a la fábula y de la fábula al mito”. Las consecuencias narrativas de la vía perfilada por el italiano redundan en una “adopción del lenguaje del sueño”, al que el narrador trata de imitar “alusivamente, utilizado un léxico francamente regresivo, una sub-habla oniroide que se articule entre registros deliberadamente depauperados y restringidos, en una sintaxis atolondrada y deficiente”.<sup>81</sup>

Los resultados de los procedimientos descritos por Sanguineti encuentran dos importantes ilustraciones en la obra de teatro *Traumdeutung* [*Interpretación de los sueños*] (1964), que constituye un ejemplo notable de la elaboración del lenguaje en clave “onírica”, y la novela *Il giuoco dell’oca* [*El juego de la oca*] (1967), en el que el tratamiento enrarecido del lenguaje rebasa los límites del texto narrativo para obrar un efecto de extrañamiento sobre

---

<sup>81</sup> Edoardo Sanguineti, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, 37-42.

los objetos mundanos que constituyen su horizonte de referencias. *Traumdeutung* presenta en escena la confusión y la crisis emocional de una mujer anónima, que rememora, de manera atropellada, los acontecimientos recientes de su vida amorosa. De las condiciones a partir de las que se desarrolla la historia de la obra se tiene noticia de manera directa, a través del propio testimonio de la protagonista, así como indirectamente, de mano de la recreación que su amante, repartido en tres intérpretes, hace de momentos específicos de su relación con ella. Concebida para un cuarteto de actores, integrado por una mujer y tres hombres, denominados, respectivamente, voz femenina (VF) y voz masculina (VM) 1, 2 y 3, *Traumdeutung* busca subvertir tanto a la realización escénica de la obra, como al planteamiento lingüístico de la trama. El primero de los elementos se ilustra en las instrucciones que prologan el desarrollo de la pieza, en la que se detallan sus elementos escénicos fundamentales:

In scena, quattro sedie, e di fronte a ogni sedia un leggio, come per l'esecuzione di un quartetto per archi. Gli attori entrano in scena tutti insieme, al modo degli esecutori musicali, e vestiti come tali, recando la parte come uno spartito, che collocheranno sopra i leggii, dopo un breve inchino a quattro verso il pubblico. Pausa di attesa, consultazione delle parti ecc.<sup>82</sup>

Por su parte, el tratamiento del lenguaje ilustra, de nueva cuenta, el recurso a la confusión y el atolondramiento de la expresión, así como la aparente pobreza y deficiencia de su organización como procedimientos fundamentales para el trastocamiento crítico del lenguaje. En este caso, como consecuencia de su utilización, el personaje representado por la actriz, una sonámbula obnubilada por su proximidad al sueño e inmersa en un accidentado

---

<sup>82</sup> Edoardo Sanguineti, "Traumdeutung", en eds. Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, *Gruppo 63* (Milán: Bompiani, 2013), 387. La traducción castellana de este pasaje es el siguiente: "En escena, cuatro sillas, y de frente a cada silla un atril, como para la ejecución de un cuarteto de cuerdas. Los actores entran en escena todos juntos, al modo de los ejecutantes musicales, y vestidos como tales, llevando la parte como una partitura, que colocarán sobre los atriles, después de una breve reverencia al público realizada por los cuatro. Pausa de espera, consulta de las partes, etc."

empeño por recordar las causas de su condición, es conformado únicamente de manera vaga. De ello son responsables, por un lado, el habla balbuceante, errática y reiterativa con el que reflexiona en torno a su estado:

In principio, naturalmente, tutto era molto confuso [...] C'era già una serie di cose confuse, forse, prima. E non dico cose confuse perchè io me le sono confuse dopo, ma è che erano proprio già confuse così, allora, e c'erano come delle figure che non so dire come potevano essere, perchè, così, in principio, era che io, in fondo, non vedevo niente. Ma forse la confusione non era in quel niente che io vedevo allora, ma era in parole che io dicevo, forse, sottovoce, così un po' da sonnambula, tanto per dire, un po' come adesso.<sup>83</sup>

Por el otro, como parte fundamental de lo narrado tienen lugar virajes inesperados, como la multiplicación de las instancias del personaje femenino, que se intercambia, alternativamente, con una mujer representada en un lienzo y dispuesta en las mismas condiciones que ella:

Era come che fossi seduta, allora, quando parlavo così, seduta sopra una sedia, e forse facevo la sonnambula davvero, ma seduta sopra il letto, naturalmente. E mi ricordo che a un certo punto alzavo una mano, un braccio, molto adagio, così. Credo di aver visto un quadro, una volta, dove c'è una donna così, che sta seduta, e che ha il braccio un po' alzato, così, e anche la mano, naturalmente, e che si vede solo di profilo, la donna.<sup>84</sup>

A ello puede sumarse, finalmente, la profundización en el oscurecimiento de la trama derivada de la superposición de los parlamentos de cada uno de los personajes, o su alternancia en una organización que semeja un tratamiento musical de la palabra. Así, por ejemplo, entre las líneas que describen la situación del personaje femenino, se inserta una

---

<sup>83</sup> Edoardo Sanguineti, "Traumdeutung", 387. La traducción castellana de este pasaje es la siguiente: "Al principio, naturalmente, todo era muy confuso [...] Ya era una serie de cosas confusas, tal vez, desde antes. Y no digo cosas confusas porque las haya confundido después, sino porque ya, entonces, eran propiamente confusas, y eran como las figuras que no se decir cómo podían ser, porque, al principio, era que yo, en el fondo, no veía nada. Pero quizás la confusión no era en aquella nada que yo veía entonces, sino que era en las palabras que decía, quizás, con voz queda, un poco sonámbula, por decirlo, un poco como ahora".

<sup>84</sup> Por su parte, este pasaje puede ser leído de la siguiente manera: "Era como que estuviese sentada, entonces, cuando hablaba así, sentada sobre una silla, y quizás hacía la sonámbula de verdad, pero sentada sobre la cama, naturalmente. Y recuerdo que, en un cierto punto, alzaba una mano, un brazo, muy lentamente, así. Creo haber visto un cuadro, una vez, donde hay una mujer así, que está sentada, y que tiene el brazo un poco alzado, así, y también la mano, naturalmente, y que se ve sólo de perfil, la mujer."

sutil indicación (“[y] después hay un momento que es un momento en verdad extraordinario, en que ellos abren la boca, de golpe, y hablan todos juntos”), para que se yuxtaponga el habla balbuceante de todos los personajes:

VF E questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura  
 VM1 Credo che ero appena tornato in casa, e certo che per  
 VM2 Mettiamo allora che sono sempre in macchina, e vado  
 VM3 Il posto l’ho riconosciuto subito, io, ma adesso non

VF molto. Ma quello che è bello è che siamo tutti compo-  
 VM1 me è stata una bella sorpresa, che mi trovo tutte le luci  
 VM2 abbastanza in fretta. Deve essere un’autostrada, ap-  
 VM3 saprei mica dire bene che posto che era. Poteva essere,

VF sti così, fermi, e che adesso nessuno mi guarda più,  
 VM1 accese, e così ho capito subito che quella era tornata di  
 VM2 punto perchè vado così in fretta. Ho in testa che ci ho  
 VM3 ad ogni modo, una specie di santuario, come una meta<sup>85</sup>

Asimismo, un poco más adelante, junto a la incorporación de vocablos coloquiales, tiene lugar el entrecruzamiento y la alternancia de las expresiones y las voces de cada uno de los personajes, organizado de manera semejante a las relaciones establecidas entre instrumentos y melodías en una obra musical:

VM1 E lei prima non dice niente. E piange ancora.  
 VM2 Cioè, se uno immagina che

VM2 siamo in una colonia di nudisti, è allora che capisce.  
 E io le dico: “Be’, è la volta buona che ti si vede”,

VM1 Ma poi la vedo che striscia per terra, che sono sempre  
 VM2 o qualcosa del genere.

VM1 lì in piedi, io, fermo, vicino alla porta aperta.  
 VM2 E le dico, poi: “Prendi il sole?” Intanto scendo dal-  
 VM3 Mentre guardo

<sup>85</sup> La traducción castellana es la siguiente: “VF Y este hecho, que hablamos todos juntos, no dura / VM1 Creo que apenas había regresado a casa, y es cierto que para / VM2 Notemos que estoy siempre en el coche, y que voy / VM3 El lugar lo reconocí rápidamente, yo, pero ahora no / VF mucho. Pero lo que es bonito es que estamos todos com- / VM1 mí fue una bella sorpresa, que me encuentro todas las luces / VM2 bastante rápido. Debe ser una autopista, jus- / VM3 sabría decir qué lugar era. Podría ser, / VF puestos así, firmes, y que ahora ninguno me mira más, / VM1 encendidas, y así comprendí rápidamente que ella había regresado de / VM2 to porque voy tan rápido. Tengo en mente que tengo / VM3 de cualquier modo, una especie de santuario, como un lugar /”.

VM1 E striscia  
 VM2 la macchina, e faccio il giro, e le vengo vicino, e vedo  
 VM3 così, ho un po' le vertigini e faccio per scendere.

VM1 lontano da me, come facendo un lungo giro.  
 VM2 che è tutta vestita.

VM2 Allora faccio un'altra cosa. Metto un piede sotto la  
 gonna, lì a lei.

VM3 Ma ecco che arriva una ragazza, su per la roccia.

VM2 Così la tiro su, la gonna, e così lei resta con il sedere in  
 aria, che quello è davvero nudo.

VM2 E io mi curvo lì, allora, e lì sul sedere, a lei, con la ma-  
 VM3 L'ultimo tratto è come pianeggiante, e io la vedo che

VM2 no aperta, giù qualche bel colpo, e faccio ciak, ciak,  
 VM3 arriva di lontano, con molto sforzo, molto.

VM2 così.

VM3 E io parlo forte, ma che lei non mi sente, e dico: "È la  
 ragazza del mio cuore".<sup>86</sup>

Por su parte, la novela *Il giuoco dell'oca*, constituye otro sugerente ejemplo en el que, como señalan Paolo Fabbri y Mili Graffi en la conversación aludida al comienzo del capítulo, se insinúa como una obra compuesta a partir de un importante correlato visual. De ello dan prueba, por un lado, el comentario de Fabbri, quien afirma que el fragmento LVIII remite a un lienzo del francés René Magritte (1898-1967), y, por el otro, las semejanzas que Graffi encuentra en el pasaje LXVI con un probable cuadro del norteamericano Edward Hopper

---

<sup>86</sup> La traducción de este pasaje se lee de la siguiente manera: "VM1 Y ella primero no dice nada. Y ahora llora. / VM2 Es decir, si uno imagina que / VM2 estamos en una colonia de nudistas, es entonces que entiende. / Y le digo: "¡Bah!, es de una vez por todas que se te ve", / VM1 Pero después la veo que se arrastra por la tierra, que estoy siempre / VM2 o algo por el estilo. / VM1 ahí de pie, yo, firme, cerca de la puerta abierta. / M2 Y le digo, después: "¿Tomas el sol?" Entretanto descendo del / VM3 mientras miro / VM1 Y se arrastra / VM2 coche, y doy un paseo, y me le aproximo, y veo / VM3 así, tengo un poco de vértigo y hago por descender. / VM1 lejos de mí, como haciendo un largo paseo. / VM2 que está toda vestida. / VM2 Entonces hago otra cosa. Pongo un pie bajo la / falda, ahí a ella. / VM3 Pero entonces llega una muchacha, arriba por la roca. / VM2 Entonces la levanto, la falda, y así ella queda con el culo al / aire, que está en verdad desnudo. / VM2 Y me agacho ahí, entonces, y ahí sobre el culo, a ella, con la ma- / VM3 El último tramo está como plano, y la veo que / VM2 no abierta, un buen golpe, y hago ¡chak!, ¡chak! / VM3 llega desde lejos, con mucho esfuerzo, mucho. / VM2 así. / VM3 Y hablo fuerte, pero ella no me escucha, y digo: "Es la / muchacha de mi corazón".

(1882-1967) o el LXII con un *decollage* del italiano Mimmo Rotella (1918-2006), así como la evocación que realiza del punto de vista del italianista Tibor Wlasics (1936-1998), quien habría encontrado una escena del neerlandés Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516) o de Peter Bruegel (1525-1569) en el pasaje XV.<sup>87</sup> Junto a estas referencias provenientes del ámbito artístico, el fragmento LXXIX constituye un ejemplo revelador del quehacer literario de Sanguineti. Considerado de manera aislada, el pasaje comparte el carácter abigarrado, acaso hermético, de los otros momentos que integran la novela. Sin embargo, al empatarlo con la referencia visual a la que remite, que en este caso consiste en un objeto corriente, el empaque de un trompo de la marca “Voiced Bopper Top”, tanto la escritura como el producto se iluminan desde una renovada perspectiva. De esta manera, se revelan, por un lado, las propiedades efrásticas del texto del escritor italiano, en tanto que, por el otro, la mundanidad de un producto cualquiera es incorporado como parte de una obra artística y es susceptible de recibir un tratamiento literario. El fragmento LXXIX de la novela, por su brevedad, admite ser transcrito en su totalidad:

Tutta la scena della bambina rossa con le scarpette rosse nei piedi, *MADE IN HONG KONG*, con il cilindretto giallo in mano, con la trottolina per terra, in primo piano, con il NO. 661, con il dischetto bianco, con il buco, sta sopra. Le note sono *fa re re* (un’ottava sopra) *re* (un’ottava sopra) *re* (un’ottava sopra) *re do*, ecc. Il titolo è VOICEDBOPPERTOP (V rosso, O giallo, I rosa, C rosso, E verde, D viola, B verde, O rosa, P giallo, P bruno, E rosso, R viola, T bruno, O verde, P rosso). Tutto il resto è giallo. Le scene gialle sono quattro. Due mani in A, freccia da destra a sinistra, una mano sopra, una mano sotto, la tacca verso destra. Una mano in B, freccia dall’alto in basso, la tacca verso sinistra. Una mano in C, nessuna freccia, due righe di movimento a sinistra, due righe di movimento a destra, la tacca verso sinistra, *fa re* (un’ottava sopra) *re* a sinistra, *la* a destra. Nessuna mano in D, nessuna freccia, due righe di movimento a sinistra, tre righe di movimento a destra, la tacca verso destra, *la fa do* a sinistra, *si* al centro, *re re* a destra, *la re* in un angolo. Nel buco della scena della bambina rossa ci metto il tagliandino con il buco. Faccio coincidere i buchi, li sovrappongo. Il tagliandino dice di guardarci il mondo. Dice *look through this hole at the world*. Il tagliandino arriva da Praga, via Milano. Ci guardo il mondo.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Mili Graffi, “Intervista a Paolo Fabbri su *Il giuoco dell’Oca* e *l’Orologio astronomico* di Edoardo Sanguineti”.

<sup>88</sup> Edoardo Sanguineti, *Smorfie*, 219. La traducción castellana es la siguiente: “Toda la escena de la niña de rojo con las zapatillas rojas en los pies, *MADE IN HONG KONG* [*HECHO EN HONG KONG*], con el cilindro

A la luz del fragmento apenas citado, es posible considerar la siguiente imagen, que muestra una reproducción fotográfica del embalaje con el que era comercializado originalmente el juguete:<sup>89</sup>

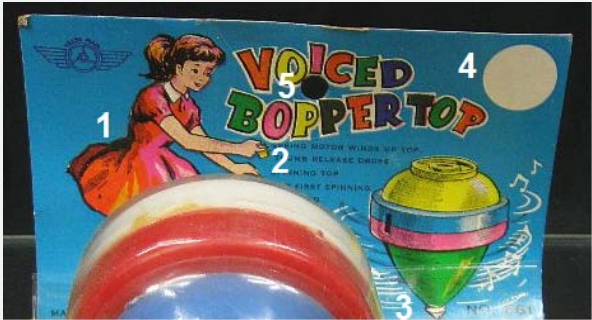



**Figura 1.** Embalaje de un trompo de la marca “Voiced Bopper Top”, ca. 1940.

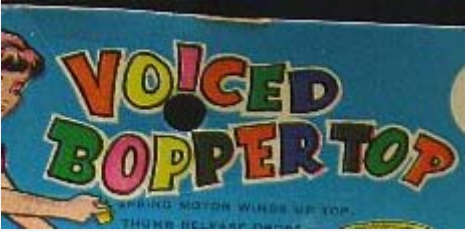



amarillo en la mano, con el trompo en el suelo, en primer plano, con el NO. 661, con el disco blanco, con el orificio, está arriba. Las notas son *fa re re* (una octava arriba) *re* (una octava arriba) *re do*, etc. El título es VOICEDBOPPERTOP [TROMPOCANTARÍN] (V roja, O amarilla, I rosa, C rojo, E verde, D violeta, B verde, O rosa, P amarillo, P parda, E roja, R violeta, T parda, O verde, P rojo). Todo el resto es amarillo. Las escenas amarillas son cuatro. Dos manos en A, flecha de derecha a izquierda, una mano arriba, una mano abajo, la muesca hacia la derecha. Una mano en B, flecha de arriba abajo, la muesca hacia la izquierda. Una mano en C, ninguna flecha, dos líneas de movimiento a la izquierda, dos líneas de movimiento a la derecha, la muesca hacia la izquierda, *fa re* (una octava arriba) *re* a la izquierda, *la* a la derecha. Ninguna mano en D, ninguna flecha, dos líneas de movimiento a la izquierda, tres líneas de movimiento a la derecha, la muesca hacia la derecha, *la fa do* a la izquierda, *si* al centro, *re re* a la derecha, *la re* en una esquina. En el orificio de la escena de la niña de rojo pongo el cupón con el orificio. Hago coincidir los orificios, los sobrepongo. El cupón habla de ver el mundo. Dice *look through this hole at the world* [mira el mundo a través de este orificio]. El cupón llega de Praga, a través de Milán. Miro el mundo.”

<sup>89</sup> Dada la antigüedad del juguete que sirve como pretexto para el pasaje en cuestión, la imagen en cuestión se desprende de la página electrónica de subastas Ebay. Por las características de la fotografía, algunos de los elementos descritos por Sanguinetti resultan imposibles de verificar, en tanto que los demás se corresponden cabalmente. Ebay, “Vintage 1960’s Plastic Voiced Bopper Top in Package” <http://www.ebay.com/itm/Vintage-1960s-Plastic-Voiced-Bopper-Top-in-Package-/111476344486> (consultado el 18 de enero de 2015).

El pasaje considerado resulta de interés por el doble efecto de extrañamiento que lleva a cabo. Por un lado, el tratamiento del lenguaje, si bien alejado del patente carácter onírico de *Traumdeutung*, da lugar a una situación fragmentaria, en la que se suceden anotaciones aparentemente inconexas. Sin embargo, la brevedad de la escena descrita por Sanguineti permite descomponerla en cada uno de sus momentos para relacionarlos, cuando es posible, con la región del empaque del juguete al que aluden. De esta breve labor de reconstrucción es posible observar cómo el objeto que constituye la referencia del pasaje resulta, a su vez, deformado, a través del trastocamiento de la función descriptiva del lenguaje. Las correspondencias establecidas entre el fragmento de *Il giuoco dell'oca* y el trompo *Voiced Bopper Top* se ilustra en la siguiente tabla:

FRAGMENTO	IMAGEN
<p>“Tutta la scena della bambina rossa con le scarpette rosse nei piedi [1], <i>MADE IN HONG KONG</i>, con il cilindretto giallo in mano [2], con la trottolina per terra, in primo piano, con il NO. 661 [3], con il dischetto bianco [4], con il buco [5], sta sopra.”</p>	
<p>“Le note sono <i>fa re re</i> (un’ottava sopra) <i>re</i> (un’ottava sopra) <i>re</i> (un’ottava sopra) <i>re do</i>, ecc.”</p>	



<p>“Il titolo è VOICEDBOPPERTOP (V rosso, O giallo, I rosa, C rosso, E verde, D viola, B verde, O rosa, P giallo, P bruno, E rosso, R viola, T bruno, O verde, P rosso).”</p>	
<p>“Tutto il resto è giallo. Le scene gialle sono quattro.”</p>	
<p>“Due mani in A, freccia da destra a sinistra, una mano sopra, una mano sotto, la tacca verso destra.”</p>	<p>No figura en la reproducción.</p>
<p>“Una mano in B, freccia dall’alto in basso, la tacca verso sinistra.”</p>	<p>No figura en la reproducción.</p>
<p>“Una mano in C, nessuna freccia, due righe di movimento a sinistra, due righe di movimento a destra, la tacca verso sinistra, <i>fa re</i> (un’ottava sopra) <i>re a sinistra, la a destra.</i>”</p>	
<p>“Nessuna mano in D, nessuna freccia, due righe di movimento a sinistra, tre righe di movimento a destra, la tacca verso destra, <i>la fa do a sinistra, si al centro, re re a destra, la re in un angolo.</i>”</p>	

**Tabla 1:** Momentos del fragmento LXXIX de la novela *Il giuoco dell’oca* y sus correspondencias visuales.

La consideración del vínculo establecido entre el lenguaje y el objeto aludido en el fragmento abordado de *Il giuoco dell'oca* muestra los alcances críticos de los procedimientos literarios concebidos por Sanguineti. Por un lado, la función referencial de la escritura resulta abolida, al apartarse de los procedimientos descriptivos más al uso. Con ello, cobra relevancia la materialidad del lenguaje, al tiempo que se da lugar a una forma literaria alejada de la narración o de la poesía. Por su parte, la comprensión del trompo es modificada, pues se le desplaza de su consideración como un simple objeto mundano, y se descubre la peculiaridad de los elementos que lo constituyen.

### **Una “poesía informale” [poesía informal]: el tratamiento poético del lenguaje**

La elaboración del lenguaje propuesta por Sanguineti para el caso de la narrativa se continúa con sus consideraciones en torno a la poesía, dominio que permite comprender y ampliar las referencias teóricas y los procedimientos lingüísticos que condujeron su quehacer poético. Ya en 1961, el escritor italiano redacta un breve ensayo, titulado “Poesía informale?” [“¿Poesía informal?”], en el que elabora una respuesta a algunas de las acres valoraciones críticas que se habían realizado, hasta el momento, en torno al volumen *Opus metricum* (1960) y a las obras en él contenidas, *Laborintus* (1956) y *Erotopaegnia* (1960). Tales objeciones se cristalizaron, por ejemplo, en el escepticismo del crítico y poeta Cesare Vivaldi (1925-1999), quien, para abordar la singularidad de la poesía del italiano, reconoce, no sin reservas, la necesidad de recurrir a préstamos terminológicos ajenos a la literatura (“*action poetry*, si se permite hablar de poesía con términos copiados de la crítica de arte”), o la

valoración negativa que el poeta Andrea Zanzotto (1921-2011) llevó a cabo sobre el uso del lenguaje presente en *Laborintus* (al que calificó de “sincera transcripción de una crisis nerviosa”). A estas posiciones, Sanguineti opone un conjunto de aclaraciones, en las que esclarece la naturaleza y el sentido del tratamiento del lenguaje realizado en su obra. Así, es posible comprender que con su poesía, en primera instancia, se enfrentó críticamente a una de las alternativas que condujo la labor de otros literatos ya desde la década de 1950. Esta orientación, de acuerdo con el escritor italiano, se caracterizó por la voluntad de evitar “el terreno ‘franco’ de la vanguardia europea” y el aparente carácter informe derivado de su ejercicio. En cambio, se optó por un “terreno constructivo” y “progresivo” que confió en la claridad de la articulación formal del poema como solución y que, sin embargo, se resolvió en “el más virtuoso horror verbal” y se reveló como “una regresión hacia el decadentismo”.

Junto a los problemas “técnico-expresivos” que Sanguineti identificó entre su labor poética y algunas prácticas artísticas de su tiempo (como la música o el expresionismo abstracto en pintura), se impuso, en consonancia con su producción novelística, la voluntad por dar lugar a una poesía que asumiera y exhibiera la crisis política y de lenguaje de su momento histórico. Para ello, el escritor italiano recupera la multiplicidad de significados que se articulan en torno al concepto de “alienación”, de los que identifica, por un lado, “el obvio significado clínico [...] de ‘agotamiento nervioso’”, y, por el otro, aquellos derivados del pensamiento marxista, con su “valor sociológicamente diagnóstico” debido a Karl Marx, y su costado “estético” desarrollado por el efecto de extrañamiento concebido por Bertolt Brecht. Con ello, la puesta en marcha del distanciamiento esbozado por el escritor italiano entabla una polémica con “una poesía, históricamente concreta, [con] una poética literaria, [con] una idea de la lírica”, imperantes en el momento histórico en el que el escritor italiano

ofreció sus consideraciones. El planteamiento crítico perfilado por Sanguineti persiguió “superar el formalismo y el irracionalismo de la vanguardia”, a partir de la asunción y la exacerbación de estos mismos elementos, para llevarlos al punto de una contradicción “prácticamente insuperable”. De esta manera, el quehacer poético se convierte en la respuesta a la toma de conciencia de una situación histórica específica en la que, de acuerdo con el italiano, “no es posible ser inocentes: que la forma no se pone, en ningún caso, más que a partir, para nosotros, de lo informe, y en este horizonte informe que, nos guste o no nos guste, es el nuestro”.<sup>90</sup>

A su vez, el proyecto de alienación del lenguaje y del propio quehacer artístico en el terreno de la poesía, se detalla en la entrevista que Sanguineti sostuvo con el escritor Ferdinando Camon (1935-) en 1966, y publicada bajo el título de “Por una vanguardia revolucionaria”. A la par del rescate de la escritura “oniroide” vislumbrada como solución para el planteamiento de sus novelas, el escritor italiano recupera el motivo de la neutralización de toda obra de arte y la conversión de toda creación cultural en parte de una “galería de momias expuestas” propias del capitalismo tardío. De esta condición, Sanguineti desprende una aproximación al lenguaje en el que se enfatiza su carácter histórico, no natural, y que le permite tratar “a todas las lenguas como lenguas muertas”. Así, la inclusión de pasajes en diversas lenguas al interior de los textos poéticos dio lugar a una superposición de aquellas de mayor antigüedad, como el griego y el latín (empleado en su forma vulgar, y llamativo “por su gusto a muerto” y por constituir una “especie de *depósito histórico*”) como aquellas más modernas, como el inglés o el francés (cuyo uso, de nueva cuenta, “es el *viejo*

---

<sup>90</sup> Edoardo Sanguineti, “Poesía informale?”, en eds. Renato Barilli y Angelo Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria* (Milán: Feltrinelli, 1976), 82-85. El subrayado presente en algunos pasajes figura en el original.

francés, de origen libresco, empleado no como citación[, es decir,] como referencial al Clásico y justificación, sino al contrario como algo *desenterrado de las ruinas*). Asimismo, Sanguineti recurre al empleo de algunos elementos simbólicos recuperados por Carl Gustav Jung (1875-1961) en sus estudios sobre los arquetipos, pero con un objetivo diferente. Más allá del interés por caracterizar a esos símbolos “desde un punto de vista cultural”, para descubrir “el problema global de la universalidad, potencial y activa, de ciertas imágenes”. De esta manera, Sanguineti se aproxima a ellos “como un repertorio de símbolos, como una especie de vocabulario simbólico que podía ser empleado a la manera de una mitología, que era inmediatamente aplicable en el nivel de la poesía”.<sup>91</sup>

Una ilustración de estos procedimientos se encuentra en el vigésimo tercer poema de *Laborintus* (1954), volumen con el que cobró notoriedad el quehacer literario de Sanguineti y detonante de numerosas polémicas. En esta muestra, cuyas características son compartidas por todos los poemas incluidos en el volumen, tiene lugar una elaborada superposición de referencias. Este entrecruzamiento comprende, por un lado, la inclusión de diversas lenguas, así como numerosas alusiones a la historia del pensamiento y la música occidentales, acompañadas del reconocimiento al repertorio de símbolos que el escritor italiano encontró en la obra de Jung:

s.d. ma 1951 (unruhig) καὶ κρίνουσιν e socchiudo gli occhi  
 οἱ πολλοί e mi domanda (L): fai il giuoco delle luci?  
 καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα quale continuità! andante K. 467  
 qui è bella la regione (lago di Sompunt) e tu sei l'inverno Laszo veramente  
 et j'y mis du raisonnement e non basta et du pathétique e non basta  
 ancora καὶ τῶν ποιητῶν and CAPITAL LETTERS  
 et ce mélange de comique ah sono avvilito adesso et de pathétique  
 una tristezza ah in me contengo qui devoit plaire  
 sono dimesso et devoit même sono dimesso, non umile  
 surprendre! ma distratto da futilità ma immerso in qualche cosa

<sup>91</sup> Edoardo Sanguineti, *Por una vanguardia revolucionaria*, 40-43. Las cursivas se encuentran presentes en el original.

and CREATURES gli amori OF THE MIND di spiacevole realmente  
très-intéressant mi è accaduto dans le pathétique un incidente  
che dans le comique mi autorizza très-agréable  
a soffrire!

e qui convien ricordarsi che Aristotile  
sì c'è la tristezza mi dice c'è anche questo ma non questo  
soltanto, io ho capito and REPRESENTATIONS non si vale mai  
OF THE THINGS delle parole passioni o patetico per significar  
le perturbazioni and SEMINAL PRINCIPLES dell'animo; et πάθη  
tragicam scaenam fecit πάθημα e L ma leggi lambda: in quel momento παθητικών  
ho capito κ αὶ κρίνουσιν ἄμεινον egli intende  
sempre di significar le fisiche and ALPHABETICAL NOTIONS affezioni  
del corpo: come sono i colpi  
i tormenti è come se io mi spogliassi le ferite le morti  
di fronte a te

et de ea commentarium reliquit  
(de λ) ecc. de morte ho capito  
che non avevo (coloro che non sono trascurati!) mai  
RADICAL IRRADIATIONS ecco: avuto niente  
e ho trovato (in quel momento); che cosa può trovare  
chi non ha mai avuto niente?

TUTTO; and ARCHETYPAL IDEAS!  
this immensely varied subject-matter is expressed!  
et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Italia, Feltrinelli, 43. La traducción castellana de este poema es la siguiente: “s.d. pero 1951 (unruhig [intranquilo]) και κρίνουσιν y entreabro los ojos / οί πολλοί y me pregunta (L): ¿haces el juego de las luces? / καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ¡cual continuidad! Andante K. 647 / aquí es bella la región (lago de Sompunt) y tú eres el invierno verdaderamente Laszo / et j’y mis du raisonnement [y puse el razonamiento] y no basta et du pathétique [y de patético] y no basta / todavía καὶ τῶν ποιητῶν y CAPITAL LETTERS [LETRAS MAYÚSCULAS] / et ce mélange de comique [y esta mezcla de cómico] ah estoy abatido ahora et de pathétique [y patético] / una tristeza ah en mi contengo qui devoit plaire [que debía complacer] / despedido et devoit même [y debía propiamente] despedido, no humilde / surprendre [sorprende]! pero distraído de futilidades pero inmerso en alguna cosa / and CREATURES [y CREATURAS] los amores OF THE MIND [DE LA MENTE] de lamentable realmente / très-intéressant [muy interesante] me sucedió dans le pathétique [en lo patético] un incidente / que dans le comique [en lo cómico] me autoriza très-agréable [muy agradable] / a sufrir! / y qui convien [que conviene] recordar que Aristóteles / si hay la tristeza me dice hay también esto pero no esto / únicamente, comprendí and REPRESENTATIONS [y REPRESENTACIONES] no se vale pero / OF THE THINGS [DE LAS COSAS] de las palabras pasiones o patético para significar / las perturbaciones and SEMINAL PRINCIPLES [y PRINCIPIOS SEMINALES] del ánimo: y πάθη / tagicam scaenam fecit πάθημα y L pero lee lambda: en ese momento παθητικών / comprendí και κρίνουσιν ἄμεινον él entiende / siempre significar las físicas and ALPHABETICAL NOTIONS [y NOCIONES ALFABÉTICAS] afecciones / del cuerpo: como son los golpes / los tormentos es como si y como si yo me desvistiera las heridas las muertes / de frente a ti / et de ea commentarium reliquit / (de λ) etc. de muerte comprendí / que no (los que no son abandonados!) pero RADICAL IRRADIATIONS [IRRADIACIONES RADICALES] he aquí: tuve nada / y encontré (en aquél momento); ¿qué cosa puede encontrar / quien no ha tenido nada? / TODO; and ARCHETYPAL IDEAS e IDEAS ARQUETÍPICAS]! / this immensely varied subject-matter is expressed! [¡y esta materia inmensamente variada es expresada!] / et j’avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes! [¡y satisfice el gusto barroco de mis compatriotas!]”.

Este pasaje ilustra las posibilidades de realización literaria de las preocupaciones y procedimientos propuestos por Sanguineti. La interrupción continuada de la escritura remite, por un lado, a la naturaleza caótica de la existencia humana que tiene lugar en el momento histórico en el que fue redactado el poema. A su vez, el atropellado desarrollo del poema se complementa con la superposición de diversos registros lingüísticos, en los que, como se reconoció anteriormente, cobra relevancia su diversidad, para hacer del texto poético un terreno en el que coexisten, alternativamente, numerosas alusiones históricas.

**“Nuestro mundo es literalmente *abyecto*”: alegoría y montaje como herramientas críticas**

Las posibilidades críticas de esta primera etapa del quehacer literario de Sanguineti, fueron caracterizadas por el escritor francés Roland Barthes (1915-1980) en un comentario redactado en 1967 para el catálogo de obras y autores de la editorial Feltrinelli. No obstante la gran variedad de planteamientos teóricos existentes al interior del marxismo, de acuerdo con Barthes, la labor de Karl Marx (1818-1883) posibilitó el encuentro con una evidencia concreta, en la que “el mundo capitalista, el mundo moral, nuestro mundo, es literalmente *abyecto*: despreciable”. Como consecuencia de esta afirmación, la comprensión del quehacer literario y de la figura del escritor fueron modificados profundamente. A partir de los hallazgos del marxismo, el carácter crítico de la literatura, que “ha dicho siempre lo que, en el mundo ‘no funciona’”, precisa enfrentar una “dificultad capital”: “incluir en su crítica del mundo [a] la lengua con la que se repudia” para que ésta sea, a su vez, “también repudiada.”

No obstante su complejidad, Barthes considera que Sanguineti hizo suyo el reto planteado al escritor para perfilar una solución que se articuló a partir de dos posiciones fundamentales. Por un lado, argumenta que el italiano “rechaza el arte realista, que se complace en describir la sujeción capitalista con la lengua misma del orden burgués”. Por el otro, “libera y explora las palabras y las imágenes, y mezcla los sentidos poéticos con los géneros novelescos, bajo la apariencia de una clásica empresa de vanguardia.” La naturaleza del planteamiento de Sanguineti, lejos de resultar una “liberación [...] ingenuamente positiva” se ofrece, por el contrario, como un quehacer calificado por Barthes como “dialéctico” en el que “el babelismo, de lenguaje e imaginario, compuesto por Sanguineti, pretende copiar, de una manera paródica, el caos profundo del mundo neocapitalista”, y, al mismo tiempo, libera un “crisol [...] de los sentidos primitivos, de las imágenes esenciales, de las figuras inconscientes, de las conexiones alquímicas, eróticas, oníricas.” De esta manera, “al buscar la verdad de su mundo”, Sanguineti apela a “la explotación paródica de las formas” para dar lugar a una escritura que “ironiza el orden pero también desordena la ironía, que destruye la retórica pero también exalta la figura.”<sup>93</sup>

Las observaciones de Barthes sobre las posibilidades críticas y literarias del tratamiento del lenguaje llevado a cabo por Sanguineti, se complementan, a su vez, con el rescate de la importancia que el pensamiento de Walter Benjamin tuvo para la conformación de la obra del escritor italiano. De manera particular, la influencia de Benjamin cobra notoriedad en la superposición de referencias que caracteriza a los escritos revisados hasta el momento. La importancia otorgada por el poeta italiano a la condición ruinoso de las

---

<sup>93</sup> Roland Barthes, *Variaciones sobre la literatura*, trad. Enrique Folch González (Barcelona: Paidós, 2002), 165-166.



creaciones culturales y su rehabilitación crítica como punto de partida para la realización de obras artísticas ilustra su cercanía con Benjamin en cuanto a la importancia de la alegoría y el montaje. Como señala el italianista John Picchione (1949-) en su libro *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices* [La Neovanguardia: Debate teórico y prácticas poéticas] (2004), desde el comienzo de su quehacer literario Sanguineti rechazó la concepción de una obra de arte orgánica, defendida, en el ámbito del marxismo, por György Lukács, y optó por el nexo entre montaje y alegoría sostenido por Benjamin. El recurso a estos dos elementos da lugar a una obra artística caracterizada por su naturaleza efímera, en la que los elementos que la componen se acumulan de manera discontinua y aparentemente desarticulada. Sin embargo, esta manifestación aparente da lugar a una función crítica que apuntala un programa revolucionario, en el que el artista se convierte en un “adversario del capitalismo”, como igualmente afirmó Barthes. Así, el carácter fragmentario de la obra artística rechaza el privilegio otorgado al orden y la armonía formal del arte como representaciones equívocas de la organización social existente y, en cambio, simula la alienación inherente a las sociedades capitalistas, al tiempo que enfatiza el carácter artificial del arte. De acuerdo con Picchione, la lectura que Sanguineti hace de Benjamin se confronta de manera crítica con la comprensión “posmoderna” de la alegoría y el montaje, en la que el énfasis del escritor italiano en la tarea crítica posibilitada por ambos procedimientos se opone a la asociación de éstos con el “colapso de metanarrativas y la disolución de formas de unidad sociales y psicológicas”.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> John Picchione, *The New Avant-garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 64.

### El “ritorno all’ordine” [retorno al orden]: la polémica en torno al *poetese* y el *narratese*

A partir de la década de 1970, el acentuado dinamismo de la vida política y cultural italiana se acompañó de una transformación en el quehacer literario, en sus manifestaciones poéticas, novelísticas y teatrales. Gradualmente, un amplio sector del público, así como una buena parte de los jóvenes escritores, se distanciaron e, incluso, abandonaron las prácticas literarias asociadas al neovanguardismo de la década anterior. En el caso de la poesía, una ilustración de estas nuevas tendencias la representó la obra de algunos poetas que fueron conocidos, de manera imprecisa, como “poetas enamorados” [*poeti innamorati*]. Esta denominación tuvo su origen en el título de la antología *La parola innamorata* [La palabra enamorada] (1978) compilada por los escritores italianos Giancarlo Pontiggia (1952-) y Enzo Di Mauro (1955-) en la que se reunieron, entre otros, algunos ejemplos del quehacer poético de Milo De Angelis (1951-), Giuseppe Conte (1945-), Maurizio Cucchi (1945-) o Cesare Viviani (1947-). Ya en el ensayo de presentación de la obra, con el título de “La statua vuota” [“La estatua vacía”], Pontiggia y Di Mauro propusieron como posible principio común a los escritores agrupados una renovada comprensión de la palabra poética derivada de tres rasgos fundamentales:

- enamorada, y por ello impertinente y socarrona, indiferente a las proclamas y a los cónclaves de la justicia;
- coloreada, porque no traza dibujos y recorridos, es decir, la línea que va de una verdad a un error como reconocimiento de una verdad, sino que crea la desorientación fulminante (y deslumbrante) de un alejarse del sentido que es la apariencia de ese alejarse, y su disimulación;
- saqueadora, y por ello en un movimiento de seducción y de alejamiento en el cual la cosa no es acercada o exceptuada a la/de la vista, sino que introduce en un paisaje donde de improviso es arrancada de ese espacio y la cosa se transforma en otro, en el otro que es la lengua del origen.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Giancarlo Pontiggia y Enzo Di Mauro (eds.), *La parola innamorata* (Milán: Feltrinelli, 1978). Reproducida electrónicamente en: <http://ellisse.altervista.org/index.php?/archives/343-La-parola-innamorata.html> (consultada el 1 de marzo de 2015).

De acuerdo con los italianistas y críticos literarios Romano Luperini (1940-) y Pietro Cataldi (1961-) en su obra *La scrittura e l'interpretazione* [La escritura y la interpretación] (1999), más allá de lo desconcertante de las formulaciones propuestas por los antologadores de *La parola innamorata*, la aparición de este volumen marcó el inicio de la transición de la figura de los “poetas-intelectuales”, como Pier Paolo Pasolini (1922-1975) o el propio Sanguineti y vigentes hasta finales de la década de 1960, hacia su contraparte, los “poetas-poetas”, que frecuentemente reivindicaron “la superioridad de su propia pureza” y cuya influencia resultó dominante hasta comienzos de la década de 1990. Aunque el quehacer poético de los miembros de esta generación de autores resulta difícilmente reducible a un conjunto de principios unificadores, la “pureza” de su labor se caracterizó, a decir de Luperini y Cataldi, por un “retorno al subjetivismo lírico, a la concepción órfica de la poesía y a la línea de la tradición simbolista” en el que se atribuyó “una función sacra a la poesía”, confiada “en el poder de la belleza” y en la identificación de “verdad y belleza”. Estos rasgos se completaron con un “rechazo a medirse con temáticas histórico-sociales fuertes”, que redundó en una poesía “cultivada fuera del mundo y, quizá, en contra de él, como alternativa radical o como momento residual de verdad y autenticidad en un mundo inauténtico”.<sup>96</sup>

Sanguineti adquirió una posición crítica, a la vez airada y consternada, ante la aparición de *La parola innamorata*. Lejos de constituir una manifestación novedosa en la historia de la literatura, las prácticas poéticas de los “poetas enamorados” guardaron puntos en común con algunos fenómenos literarios que el escritor italiano identifica en su ensayo “Poesia e verità” [“Poesía y verdad”] (1995), redactado en recuerdo del polaco Witold

---

<sup>96</sup> Romano Luperini y Pietro Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, volumen III, (Italia: Palumbo, 1999), 1147.

Gombrowicz (1904-1969). En él, Sanguineti rememora cómo, durante el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, en buena parte del quehacer poético europeo (cuando menos el realizado en Italia, Francia y Polonia) e, incluso, latinoamericano (ilustrado por el caso de la poesía argentina) tuvo lugar lo que caracterizó como un “regresivo retorno al orden”, cuya manifestación primordial fue la creación del “mito de la poesía pura”. Las formas adquiridas por esta “mitología” se cristalizaron en la conformación de una “teología poética”, una “religión de la palabra” que se desarrolló entre un “aristocrático culto al bardo y al vate” y el recurso a elementos propios del “orfismo, [el] mallarmeanismo, [el] simbolismo y [el] esteticismo”,<sup>97</sup> que degeneró en un uso poético del lenguaje al que el escritor italiano denominó, con un acentuado carácter negativo, como *poetese*.<sup>98</sup>

De acuerdo con Sanguineti, la “tenacidad” inherente a la “teología poética” anteriormente descrita, cobró una renovada actualidad en la concepción de la poesía defendida en la presentación de *La parola innamorata*. Con su ensayo “Tutto il potere all’immaginazione” [“Todo el poder a la imaginación”] (1978), la atención del escritor italiano se concentra en el intento de caracterizar la naturaleza del “Retorno del Sublime” con el que se presentó a los “poetas enamorados”, así como las consecuencias de este quehacer poético. Para ello, Sanguineti parte del destino de muchas de las obras en cuestión

---

<sup>97</sup> Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio* (Milán: Feltrinelli, 2001), 169.

<sup>98</sup> Los neologismos *poetese* y *narratese* acuñados por Sanguineti para referirse, respectivamente, a las prácticas poéticas y narrativas que consideró regresivas a lo largo del siglo XX, suponen una considerable dificultad para su rendición al español. Aunque sería posible optar por las castellanizaciones “poetesco” y “narrativesco”, que guardarían una semejanza en su carácter de novedades lingüísticas con sus pares italianos, se corre el riesgo de la pérdida del carácter negativo que acompaña a las originales y que, como me señaló el italianista Erminio Risso en una conversación personal, resulta determinante para comprender las argumentaciones ofrecidas por el poeta italiano. De ahí que se prefiera presentarlas en italiano a lo largo del cuerpo del escrito, tanto en la presente mención como en las venideras.

para ser leídas en voz alta, en medio de una representación teatral. La oralidad de estos poemas se entrecruza, de acuerdo con el italiano, con cada una de las características defendidas por los antologadores y exhibe sus dificultades. De esta manera, la consideración del rasgo “enamorado” de la “palabra enamorada” conduce a Sanguineti a proponer una crítica, no exenta de ironía, de las posibles referencias teóricas que nutren la nueva práctica poética. De acuerdo con el italiano, el “gran exhibicionismo de verdadera pasión humana, púdicamente asintáctica y neolática” de la “palabra enamorada” se apoyaría en el pensamiento de algunas de las figuras más relevantes del postestructuralismo francés, tales como el propio Barthes, o Jacques Lacan (1901-1981), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), o Julia Kristeva (1941-), cuyo “sabor a lacanismo, kristevismo, etc.” no resultaría más que la manifestación de “la Máquina Deseante que se arranca del dorso las palabras, blandamente”. Por su parte, lo “coloreado” de la “palabra enamorada” redundaría, a decir de Sanguineti, en un “efecto poético [...] impresionante, emotivo, de Sublime Delirio, metafísicamente garantizado [...] que rehúye de los significados”. Finalmente, al proclamarse “saqueadora” y afirmar la desaparición del sentido y de las cosas, el énfasis en la oralidad de la “palabra enamorada” “vuelve a proponer la pura magia encantadora” en la que “la Lengua del Deseo es aquella del Origen, de lo Originario [y] la poesía es de nuevo Poesía, el órgano de la Intuición de la Esencia”. A la luz de estas consideraciones, el “Retorno del Sublime” promovido por los jóvenes poetas se correspondería, entonces, con la recuperación de un hermetismo comprendido como “la eterna retórica de la palabra automáticamente poética”, producto de una “cauta elaboración [...] del patrimonio cultural reificado en las colecciones editoriales de la poesía del siglo XIX”. Con ello, la suspensión

del sentido y de las cosas operada por la “palabra enamorada” se mostraría, en realidad, como el “pleno Retorno al Orden”.<sup>99</sup>

Esta polémica se continuó, a su vez, con el renovado vigor que adquirió el quehacer narrativo italiano hacia comienzos de la década de 1980. Como observa el italianista británico Michael Caesar en el panorama de la literatura italiana posterior a la Segunda Guerra Mundial para el volumen *The Cambridge History of Italian Literature* [La historia Cambridge de la literatura italiana] (1996), el quehacer novelístico de esa década se caracterizó, por un lado, por la importancia que cobraron temáticas tales como las “‘raíces’, lo personal, la familia, lo regional o lo étnico”, mismas que se continuaron con un viraje en las referencias literarias que nutrieron el quehacer de las jóvenes generaciones, quienes prestaron atención a otras tradiciones literarias y, en particular, “al mundo de habla inglesa”. Esta modificación de referencias y problemáticas se acompañó del rol cada vez más preponderante adoptado por la industria editorial italiana en esa década. De acuerdo con Caesar, “los criterios comerciales” gradualmente permearon las consideraciones de la crítica y del público sobre el quehacer literario. Estas condiciones se derivaron, por un lado, del nuevo perfil adquirido por las casas editoriales, concentradas en pocas instancias y tendientes a acrecentar sus vínculos internacionales a través de “compras o acuerdos de cooperación”. Por otro lado, la publicación de libros encontró en “los medios impresos y la televisión” un punto de apoyo para “extender la interfaz entre editoriales y público [y] para promover productos particulares y dirigidos a grupos específicos de lectores”.<sup>100</sup> A su vez, el italianista Roco Capozzi en su

---

<sup>99</sup> Edoardo Sanguineti, *Scribili* (Milán: Feltrinelli, 1985), 149-150.

<sup>100</sup> Peter Brand y Mario Gentile (eds.), *The Cambridge History of Italian Literature* (Reino Unido: Cambridge University Press, 1996), 599-600.

ensayo “The new Italian novel” [“La nueva novela italiana”] (2003), señala que el éxito comercial de algunos de los nuevos autores como Antonio Tabucchi (1943-2012), Pier Vittorio Tondelli (1955-1991), Daniele Del Giudice (1949-), Andrea De Carlo (1952-), Aldo Busi (1948-), Roberto Pazzi (1946-), Alessandro Baricco (1958-), Susanna Tamaro (1957-) o Paola Capriolo (1962-), condujo a que sus obras fueran valoradas negativamente por algunos críticos que “se lamentaban del futuro supuestamente sombrío del género”. De acuerdo con Capozzi, la polémica se concentró en el hecho de que “la ficción contemporánea es criticada por su falta de conciencia social o política”, así como en las características formales y temáticas presentes en las obras, de las que Sanguineti llegó a afirmar, a decir de Capozzi, que “el estilo y el contenido de estos nuevos escritores constituía una elegancia inútil”.<sup>101</sup>

En efecto, Sanguineti consideró que, desde la década de 1970, se consolidó una “posición dominante” que enfatizó “la restauración del lirismo, de la narración ‘bien hecha’”,<sup>102</sup> y a la que denominó negativamente con el término *narratese*. La posición crítica rubricada por el escritor italiano adquiere mayor claridad al recuperar, brevemente, el espíritu polémico que todavía animaba las discusiones en torno al desarrollo de la novela hacia el año de 1993. Como parte del reportaje “Romanzo, capriccio poco italiano. Prima leggere, poi giudicare” [“La novela, capricho poco italiano. Primero leer, después juzgar”] realizado por los escritores Paolo Di Stefano (1956-) y Raffaele Crovi (1934-2007), Sanguineti apunta a la importancia de reconocer los problemas enfrentados por el ejercicio de la novela en las dos

---

<sup>101</sup> Rocco Capozzi, “The new Italian novel”, en eds. Peter Bondanella y Andrea Ciccarelli, *The Cambridge Companion to Italian Novel* (EUA: Cambridge University Press, 2003), 214.

<sup>102</sup> Rosario Scrimeri y Aurora Conde, “Entrevista a Edoardo Sanguineti”, *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 5 (1998): 382.

últimas décadas del siglo XX. Por un lado, observa el escritor italiano, el desarrollo histórico del quehacer novelístico lo muestra como “un género problemático y carente de continuidad”, lo que ocasiona que la propia noción de novela no pueda presentarse como una “categoría precisa e inmutable”. Junto a ello, afirma que la búsqueda de “coordenadas nuevas” que caracterizó al quehacer narrativo en la década de 1960, representada, entre otros, por escritores como Alberto Arbasino (1930-2020), Giorgio Manganelli (1922-1990), o Italo Calvino (1923-1985), resulta “olvidada”, “extraviada”, en los escritores posteriores. Lejos de sugerir la reproducción de “aquellas fórmulas” de la neovanguardia como posible respuesta al predicamento de la narración con el que se enfrentan los escritores más jóvenes, Sanguineti considera necesario “reflexionar sobre las razones de la crisis del narrar”. La novedad del momento histórico obliga a reconocer, por un lado, que “sería equivocado pedir a las novelas de hoy reflejar la experiencia o la realidad” pues “la eventual relación que instaura [con ellas] está, en dado caso, muy alejado de la crónica”. Al mismo tiempo, la consideración del “narrador como productor de novelas” resulta insuficiente para enfrentar una situación en la que “el cine y la televisión [son] las que cuentan las historias”. Así, la tentativa de exigir al escritor el mero desarrollo de una historia resulta parangonable con la idea de “pedirle a un cuadro que realizara la función de la fotografía”. Ante ello, un hipotético joven escritor se ve conducido a una situación límite: “antes de escribir, debería preguntarse por qué contar una historia y con cuáles estrategias estilísticas”.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Paolo Di Stefano y Raffaele Covi, “Romanzo, capriccio poco italiano. Prima leggere, poi giudicare”, *Corriere della Sera*, 19 enero, 1993, 29. Disponible en: [http://archiviostorico.corriere.it/1993/gennaio/19/romanzo\\_capriccio\\_poco\\_italiano\\_prima\\_co\\_0\\_930119401.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1993/gennaio/19/romanzo_capriccio_poco_italiano_prima_co_0_930119401.shtml) (consultado el 1 de marzo de 2015).



## El proyecto del “realismo alegórico”

A partir de la década de 1970, el desarrollo de la obra literaria de Sanguineti mantuvo una permanente fidelidad, no exenta de instancias críticas, a las posiciones políticas rubricadas desde el comienzo de su producción literaria. Sin embargo, las soluciones formales y las temáticas abordadas, sobre todo, en su poesía, acusaron una lejanía aparente respecto del ejemplo dado por *Laborintus* o *Erotopaegnia*. El volumen de poesía *Wirrwarr* [*Caos*], publicado en 1972, resulta un ejemplo llamativo en el desarrollo de la obra literaria de Sanguineti, por el acentuado contraste entre las dos colecciones de poemas que lo conforman. Por un lado, la sección titulada “T.A.T.”, acrónimo de Thematic Apperception Test [Prueba de Apercepción Temática], reúne un conjunto de escritos fechados entre 1966 y 1968, cuyas características formales tienen notables semejanzas con aquellos contenidos en *Laborintus* o *Erotopaegnia*. De estas propiedades resulta representativo el texto que inaugura la colección, realizado en noviembre de 1966:

(e: eh!); è nascosta; e devo dire, e voglio (per intanto) dire; (e per emozione): eh!; dire: eh, meine Wunderkammer! Mein Rosenfeld!; (corno di unicorno!); (cercando (per esempio) l'exaltation vague);

e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue du Bois; e devo dire: tu sei un granchio (per insinuazioni) petrificato; e: è nascosta (nevrotico stigma) dentro la mia bocca; (e la cosa è incominciata); (...); (forse, veramente); (non ricordo, di preciso, quando, nemmeno); e tu sei un camaleonte (per inibizioni) secco; nascosta sopra la mia lingua; (ma la cosa); (...); (ma quella notte, non la racconto) (...); (e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché aux Herbes, cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!) e a scavare qui, sempre (cercando); cercando (eh! qui!); nella mia bocca, nella mia lingua: questo grotesque: questo grotesque triste:

scrissi: è del capricorno? è tornato (più ardente di prima); (era un frammento di conversazione); poi scrissi: nel caso che; e sopra: nel caso che LUI fosse (e: nel caso che LUI); e sotto: nel caso (e: nel; e: ne; e: n);

e: in tormento; (e per incutere

terrore: (disgusto, forse); nelle ragazze, anche);  
 e il 24  
 febbraio scrisse: je ne pense plus; perché tu sei una  
 mosca, un ragno (in gelatina); (in un pezzo, in confusione, d'ambra);  
 PS. in realtà trattasi di SAG  
 (e qui, eh! qui  
 segue una lunga linea, una freccia); (una lingua); (oscena);  
 ittari;  
 e: O (una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina  
 seguente);  
 je ne médite plus; perché scrisse (: e tu sei un teatro  
 anatomico): vedi E3 sopra la carta (ma pensa 6D, con il Parc d'Egmont,  
 nella notte, e con il conservatorio, e con l'albergo stesso  
 d'Egmont, e con tutto, insomma, con tutto); e perché  
 scrisse: j'écris; (e: j'écris encore); (e: j'écris moins);  
 encore moins:<sup>104</sup>

Al atropellado carácter de este poema, en el que se reconocen, con facilidad, rasgos anteriormente presentes, como la recurrencia de los paréntesis en el desarrollo del texto, o la inserción de pasajes en diversas lenguas, se contraponen los escritos que componen la segunda parte de *Wirrwarr*, titulada *Reisebilder [Imágenes de viaje]*. Esta colección de poemas, compuesta a lo largo de 1971, guarda como característica dominante una continuada

<sup>104</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 95. La traducción castellana de este poema es la siguiente: “(y: ¡eh!); escondida; y debo decir, y quiero (por tanto) decir; (y // por emoción): ¡eh!; decir: eh, mein Wunderkammer! [¡mi cámara de maravillas!] Mein // Rosenfeld! [¡mi campo de rosas!]; (¡cuerno de unicornio!); (buscando (por ejemplo) l'exaltation // vague [la exaltación vaga]); // y descendiendo (el 22 de abril) por la Rue Royale [Calle Real], después por la Rue // du Bois [Calle del Bosque]; y debo decir: eres un cangrejo (por insinuaciones) petrificado; y: // escondida (neurótico estigma) dentro de mi boca; (y la cosa // comenzó); (...); (quizá, verdaderamente); (no recuerdo, con precisión, // cuándo, ni mucho menos); y eres un camaleón (por inhibiciones) seco; escondida // sobre mi lengua; (pero la cosa); (...); (pero aquella noche, no la // platico) (...); (y descendiendo hacia la Rue de la Montagne [Calle de la Montaña], hacia el Marché // aux Herbes [Mercado en las Hierbas], buscando); escondida así, a cavar; a cavar aquí; (¡eh!) // y a cavar aquí, siempre (buscando); buscando (¡eh! ¡aquí!); en mi // boca, en mi lengua: este grotesque [grotesco]: este grotesque [grotesco] // triste: // escribí: ¿es del capricornio? se convirtió (más ardiente // que antes); (era un fragmento de conversación); después escribí: en el caso que; // y sobre: en el caso que ÉL fuese (y: en el caso que ÉL); y debajo: en // el caso (y: en; y: e; y: n); // y: en tormento; (y para inculcar // terror: (disgusto, quizá); en las muchachas, también); // y el 24 // de febrero escribí: je ne pensé plus [no pienso más]; porque eres una // mosca, una araña (en gelatina); (en una pieza, en la confusión, de ámbar); // PD. en realidad se trata de SAG // (y aquí, ¡eh! aquí // sigue una larga línea, una flecha); (una lengua); (obscena); //ittari; // y: O (un buñuelo deforme que termina en la página (obscena); en la página siguiente); // je ne médite plus [no medito más]; porque escribí (: y eres un teatro // anatómico): ve E3 sobre la hoja (pero piensa 6D, con el Parc d'Egmont [con el Parque de Egmont], // en la noche, y con el conservatorio, y con el hotel mismo // de Egmont, y con todo, en suma, con todo); y porque // escribí: j'écris [escribo]; (y: j'écris encore [escribo todavía]); (y: j'écris moins [escribo menos]); // encore moins [todavía menos]:”.

alusión a eventos de la cotidianidad del poeta, y en los que tiene cabida, entre otros, la consideración sobre el envejecimiento propio y la vida en pareja, o el recuerdo de conversaciones entre amigos o eventos políticos. Así, por ejemplo, el disfrute de una copa de helado o el retoque del cabello se combinan con observación sobre los amores juveniles para dar lugar a un poema, el número 29, que, sin prescindir de la interrupción en su desarrollo, adquiere, sin embargo, una mayor claridad:

non saprei scriverla più, per te, una lettera infinita, sopra fogli di scuola  
con rigatura regolare, con fregi a matita rossa e blu, con festoni  
di cuori e fiori, piena di D maiuscole (per Du, per Dein), di  
*für uns* sottolineati con forza:

(una lettera come quella che spiavamo

l'altro giorno, in mano a due civili fanciulletti, al piano superiore  
di un Bus 94):

nemmeno se tu fossi quella minuscola pseudohawaiana  
berlinese senza seno, senza reggiseno, che si esibiva incautamente per noi:  
(per noi, seduti a succhiarci una coppa alla banana, sotto  
una bandierina con la scritta "EIS", da un gelataio galante che sembra un macellaio):

nemmeno se io fossi quell'osceno fauno di mezza

età che io sono davvero, ormai:

guardami in faccia, almeno

quando mi tagli i capelli sul balcone, che sto lì a torso nudo, nel vivo  
sole di mezzogiorno, nel vento:

mi sognavo simile a un Hoffmann

in delirio: e sono quasi il sosia di un mediocre comico inglese:<sup>105</sup>

La coexistencia de poemas dueños de características tan dispares entre sí resulta explicable a partir de dos elementos de importancia. El primero de ellos se encuentra en el progresivo alejamiento de los procedimientos que condujeron el tratamiento del lenguaje

<sup>105</sup> La traducción castellana del poema es la siguiente: "no sabría escribirla más, para ti, una carta infinita, sobre hojas de escuela / con rayado regular, con tachones a lápiz rojo y azul, con festones / de corazones y flores, llena de D mayúsculas (por Du [tú], por Dein [tu]), de / *für uns* [para nosotros] subrayados con fuerza: / (una carta como aquella que espiábamos / el otro día, en la mano de dos cívicas chiquillas, en el piso superior / de un Bus 94): / ni siquiera si tú fueses aquella minúscula pseudohawaiana / berlinesa sin senos, sin sostén, que se exhibía incautamente para nosotros: / (para nosotros, sentados para comer un helado con plátano, bajo / una banderita con la inscripción "EIS", de un heladero galante que parece un carnicero): / ni siquiera si yo fuese aquel obsceno fauno de media / edad que soy en verdad, ahora: / mírame a la cara, al menos / cuando me cortas el cabello sobre el balcón, que estoy ahí con el torso desnudo, en el vivo sol del mediodía, en el viento: / me soñaba semejante a un Hoffmann / en delirio: y soy casi el sosia de un mediocre cómico inglés:".

realizado por Sanguineti en sus primeras obras poéticas. Como notó el escritor retrospectivamente, parte de las modificaciones estilísticas de su escritura consistieron en que “ya no escribo más en ‘laborintesco’, en ‘erotopaegnesco’, en ‘purgatoriodelinfernesco’”.<sup>106</sup> El segundo factor, que acompañó el distanciamiento antes mencionado, se resolvió en la gradual incorporación de referencias manifiestas a la experiencia cotidiana como parte del entramado poético, que con el tiempo llegarán a convertirse, incluso, en ejes temáticos de los textos así concebidos. La naturaleza de esta transformación se detalla, con particular claridad, en uno de los poemas que componen el siguiente volumen publicado por Sanguineti en 1978, con el título de *Postkarten* [*Tarjetas postales*], y en el que compiló escritos realizados entre 1972 y 1977.

Fecha en marzo de 1976, el poema número 49 de *Postkarten*, presenta, bajo la forma de una “receta de cocina”, una vía posible para el ejercicio de la actividad poética, un procedimiento que, al paso de los años, dará prueba de su fecundidad y, sobre todo, de su relevancia teórica y crítica. Por la pertinencia del texto, la completa transcripción del mismo y la posterior atención a algunos de sus momentos, es importante para comprender el desarrollo de la obra literaria de Sanguineti. En el poema en cuestión es posible leer:

per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente fresco di giornata): c’è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine ha un suo sapore assai diverso: (e dovrei perderci un’ora almeno, adesso, qui, a cercare le opportune citazioni: e francamente non ne ho voglia):  
conviene curare
spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti più desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l’anagrafe: da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):  
ho fatto il nome
di Stendhal: ma, per lo stile, niente codice civile, oggi (e niente Napoleone, dunque, naturalmente): (si può pensare, piuttosto, al Gramsci dei *Quaderni*, delle *Lettere*, ma condito in una salsa un po’ piccante: di quelle che si trovano, volendo, là in cucina, presso il giovane Marx): e avremo una pietanza gustosamente commestibile, una specialità

<sup>106</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzione e ricordi*, (Milán: Rizzoli, 2006), 18.

verificabile: (verificabile, dico, nel senso che la parola può avere in Brecht, mi pare, in certi appunti dell'*Arbeitsjournal*): (e quanto all'effetto V, che ci vuole, lo si ottiene con mezzi modestissimi): (come qui, appunto, con un pizzico di Artusi e Carnacina):

e  
 concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati segnali socializzati): (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore): (che vengono a significare, poi, nell'insieme:

attento, o tu che leggi, e manda a mente):<sup>107</sup>

La descomposición del poema permite identificar, por un lado, el legado intelectual y artístico que el italiano asume para conformar el sentido de la labor poética que propone (Karl Marx, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht), en tanto que, por el otro, la alusión gastronómica remite a las reflexiones sobre la ciencia de la cocina formuladas por Pellegrino Artusi (1820-1911), y a las numerosas recetas publicadas por Luigi Carnacina (1988-1981). Al mismo tiempo, pone de relieve la recuperación de hechos realmente acontecidos como materiales a elaborar en la conformación del texto poético (“per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente / fresco di giornata”). El cuidado prestado al detalle de las fechas y los lugares (“conviene curare / spazio e tempo: una data precisa, un

---

<sup>107</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 209. La traducción castellana es la siguiente: “para preparar una poesía, se toma “un pequeño hecho verdadero” / (posiblemente / fresco del día): hay una receta similar en Stendhal, lo sé, pero al final / tiene un sabor propio muy diferente: (y aquí debería perder al menos una hora, aquí, / ahora, para buscar la cita oportuna: y francamente no tengo ganas): / conviene cuidar / el espacio y el tiempo: una fecha precisa, un lugar escrupulosamente definido, / son los ingredientes / más deseables, para el caso: (igualmente para los personajes, a designarse / respetando al Registro Civil: / a identificarse mediante rasgos objetivamente reconocibles): / mencioné el nombre / de Stendhal: pero, por el estilo, ningún código civil, hoy (y ningún Napoleón, por tanto, / naturalmente): (se puede pensar, más bien, en el Gramsci de los *Cuadernos*, de las *Cartas*, pero / condimentado en una salsa un poco picante: de aquellas que se encuentran, queriendo, allá en la cocina, / donde el joven Marx): y tendremos un plato gustosamente comestible, una especialidad / verificable: (verificable, digo, en el sentido que la palabra puede tener en Brecht, me parece, / en ciertos apuntes del *Arbeitsjournal* [*Diario de trabajo*): (y en cuanto al efecto V, que aquí se quiere, se le obtiene / con medios modestísimos): (como aquí, justamente, con una pizca de Artusi y Carnacina): / y / concluyo que la poesía consiste, en suma, en esta especie de trabajo: poner palabras como / en cursiva, y entre comillas: y esforzarse por hacerlas memorables, como tantas bromas ingeniosas / y breves: (que se imprimen en la cabeza, así, con un / contorno de señales adecuadas / socializadas): (como son los encabezados, las aliteraciones, y, digamos, las habituales metáforas): / (que vienen a significar, después, en el conjunto: / atento, oh tú que lees, y ténlas en la mente):”

luogo scrupolosamente definito”), así como aquellos de los involucrados en el hecho (“item per i personaggi, da designarsi rispettando l’anagrafe: / da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili”) cumple una doble labor. Por un lado persigue, en efecto, dar fe de la realidad del acontecimiento considerado. Por el otro, sienta las bases para perfilar una poesía que, por lo compacto de su factura (“la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come / in corsivo, e tra virgolette:”) y por el recurso distanciado a ciertos guiños convencionales de la oralidad y la escritura (“con un qualche / contorno di adeguati segnali / socializzati [...] come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore”), resulte “memorable” (“e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute / e brevi:”) y dirija la atención del lector a lo que se destaca en el texto poético (“attento, o tu che leggi, e manda a mente”).

La naturaleza de aquello que se presenta al lector de los poemas de Sanguineti se muestra con claridad en tres conversaciones considerablemente posteriores, realizadas entre finales de la década de 1990 y la primera mitad de la de 2000, y en las que, sin embargo, se revisa el perfil temático y formal adquirido por su poesía ya desde la publicación de *Postkarten*. Un rasgo común a los tres diálogos en cuestión lo constituye, no por azar, el esclarecimiento de la relevancia alcanzada por el “pequeño hecho verdadero (posiblemente / fresco, del día)” en la ulterior producción poética del escritor italiano. Así, por ejemplo, en la entrevista realizada por la periodista italiana Maria Serena Palieri (1953-), publicada en 2002 bajo el título de “Sanguineti: io do il cattivo esempio” [“Sanguineti: yo doy el mal ejemplo”], el italiano indica que el “pequeño hecho verdadero” remite a “*elementos de la realidad, en su mayoría poco poéticos, banales, marginales, para llevarlos a una dimensión alegórica*”. Al caracterizar este quehacer como “una estrategia típica de una posible

modernidad”, Sanguineti considera que el poeta, cuando se percata de que el único recurso con el que cuenta es la lírica, se concibe y se ofrece como “[t]estigo del ‘hecho verdadero’, [en] lo que llamo de buena gana *realismo alegórico*”. Un realismo que resulta “no mimético”, en el que “un hecho se convierte en un síntoma digno de ser recogido, contado, trabajado”, y cuya fuerza se obtiene “del hecho de que [...] insinúa una visión del mundo, no la declama”.<sup>108</sup>

A su vez, las posibilidades críticas del proyecto de realismo alegórico concebido por Sanguineti se amplían en el intercambio que sostuvo en 2005 con la italianista Marisa Napoli, publicado con el título “Intervista con Edoardo Sanguineti” [“Entrevista con Edoardo Sanguineti”] en el sitio electrónico de la editorial italiana Fabio D’Ambrosio. En este encuentro, al tiempo que el escritor italiano reconoce que la “idea del ‘pequeño hecho verdadero’” se convirtió, ya desde la década de 1970, en un “hilo conductor” de su poesía, ofrece algunas notas aclaratorias en torno a la naturaleza de este recurso. De esta manera, es posible comprender que el “pequeño hecho verdadero” no se trata, necesariamente, de un “tramo de autobiografía exhibido o en presencia del sujeto”, sino que puede ser lo mismo “un hecho vivido” que “cualquier cosa de la que se tiene noticia, de la que se es testigo, de la que es posible también ser partícipe”. El rasgo determinante del procedimiento en cuestión se encuentra, entonces, en que “dentro del evento que se cuenta, que se evoca, que se sugiere, aparezca el signo de una experiencia que ilumina algo de la realidad”. De esta manera, a decir

---

<sup>108</sup> Maria Serena Palieri, “Sanguineti: io do il cattivo esempio”, *L’Unità*, 22 de noviembre, 2002, 27. Disponible en la dirección electrónica: <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/70000/67170.xml?key=sanguineti+io+do+il+cattivo+esempio&first=1&orderby=1> (consultado el 18 de octubre de 2014). Los énfasis son nuestros.





De acuerdo con el escritor italiano, en este poema cuenta “que debo cambiar mis lentes, mi vista ha disminuido y ya no puedo conducir el auto; con poco dinero, espero poder ver el mundo de otro modo; pero la realidad es lo que es, no es posible que yo la vea de otra manera”. Sin embargo, una ulterior aproximación al texto, cuyo autor permanece anónimo en la conversación con Patat, permitió reconocer a Sanguineti los alcances críticos de su poema. Como evoca el escritor, un crítico italiano “afirmó que era un texto claramente marxista”, en el que se mostraba que “la realidad no depende de cómo la miramos, es lo que es [,] [n]inguna mirada puede contra ella[,] [c]ambiar los lentes para ver de otro modo acarrea una desilusión”. De esta manera, la lectura recordada por el escritor remataba con la afirmación del posicionamiento político de ese escrito, pues “sólo un marxista podía haber escrito esa poesía en la que lo real se imponía de un modo definitivo sobre el relativismo burgués”.<sup>111</sup>

Más allá de la confirmación de la ideología refrendada por Sanguineti, la observación sobre las posibilidades críticas derivadas del realismo alegórico resultó determinante como alternativa al desarrollo de una literatura enfrentada con el carácter dominante del *poetese* y del *narratese*. En abril de 1987, el escritor italiano redactó un pequeño escrito programático publicado originalmente con el título “Per un’opposizione letteraria artistica” [“Por una oposición literaria artística”] en la revista *alfabeta*, y posteriormente recuperado por el poeta y crítico italiano Filippo Bettini (1950-2012) y el crítico literario Francesco Muzzioli

---

lentes, a destruirse de golpe): / (y pude / esperar, por un instante, poderme rehacer, a poco precio, una vida y una vista):”.

<sup>111</sup> Alejandro Patat, “El estilo de no tener estilo. Entrevista con Edoardo Sanguineti”, *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 1998, disponible en <http://www.lanacion.com.ar/213589-el-estilo-de-no-tener-estilo> (consultada el 18 de octubre de 2014).

(1949-) con el título “Per una poetica di ‘realismo allegorico”” [“Por una poética de ‘realismo alegórico””] para la compilación *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* [Grupo '93. La aventura reciente del debate teórico literario en Italia] aparecido en 1990. El ensayo, que por su brevedad y relevancia, admite ser transcrito en su totalidad, ofrece observaciones relevantes sobre las posibles respuestas críticas a las condiciones de la literatura italiana de la década de 1980, como aquella posterior:

Es tiempo de volver a proponer, en el cuadro más largo de una cultura de oposición a las “ideas dominantes” (a las “ideas de la clase dominante”), un rol históricamente adecuado para una oposición literaria y artística, en la confrontación del consumo hoy hegemónico. Me limito a tres breves anotaciones.

a) Existe un área intelectual que ahora se reúne, sin olvidarse de Benjamin, en torno a la noción de alegoría. Creo que es posible elaborar una poética de “realismo alegórico” (de “alegorismo realista”), que opere tanto como imagen dialéctica orientadora que como puntual distinción polémica.

b) En este horizonte, la lucha contra el *poetese* y contra el *narratese*, que actualmente regulan el mercado, puede ya mirar a una superación de la problemática romántico-burguesa, replanteando, en términos históricamente y materialistamente determinados, aquellas perspectivas antilíricas y antirománticas que emergieron, con fuerte carga alternativa, en la cultura europea de los años cincuenta y sesenta.

c) El actual debate en torno de la crítica se volverá verdaderamente fecundo si sabe resolverse, finalmente, en una crítica radical de la “literariedad”, como categoría y como institución. El verdadero problema teórico es la razón práctica de la literatura. Es un problema, por lo tanto, de una concreta práctica cultural y social. Es un problema, en primera instancia, de práctica de la escritura.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Edoardo Sanguineti, “Per un’opposizione letteraria artistica”, *alfabeta* 103 (1987), disponible en <http://www.alfabeta2.it/2010/07/25/per-un%E2%80%99opposizione-letteraria-artistica-%C2%ABalfabeta%C2%BB-n-103-dicembre-1987/> (consultado el 18 de octubre de 2014), y reproducido como “Per una poética di ‘realismo allegorico””, en eds. Filippo Bettini y Francesco Muzzioli, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (Lecce: manni, 1990), 70-71.





*narratese*, que resultará angular en las formulaciones literarias de Sanguineti. Así, el poema de *Glosse* abunda:

amo, così, quella grande politica

che è viva nei gesti della vita quotidiana, nelle parole quotidiane (come ciao,  
pane, fica, grazie mille): (come quelle che ti trovi graffite dentro i cessi,  
spraiate sopra i muri, tra uno slogan e un altro, abbasso, viva):  
(e poi,  
lo so che non si dice, ma, alla fine, mi sono odiosi e uomini e animali).<sup>115</sup>

La atención prestada a las diversas manifestaciones del habla cotidiana, permiten a Sanguineti incorporar a sus poemas las expresiones que conforman una determinada interpretación del mundo, compartida por un ámbito considerable de personas. Muestra de ello se encuentra en la ocasión de un viaje a Colombia, realizado en 1995, que enfrentó al escritor italiano con una gran variedad de elaboraciones del castellano y a partir de las que compuso algunos de los escritos compilados en el volumen *Corollario* [*Corolario*] (1996). Así, por ejemplo, la consulta a tres astrólogos colombianos, repartida en igual número de días, sirve, por un lado, como punto de partida para superponer diversos registros lingüísticos y recuperar la peculiaridad de las expresiones propias de la adivinación:

che la semana era tutta divina (para procurarse el amor, giust' appunto),  
me lo garanti, al primo colpo, già il 4, insinuato di striscio sotto l'uscio,  
negli acerbi splendori dell'aurora, il Tarot inconfutabile di un Frank  
(che è un Frank Solano bogotano), dicendomi, in sostanza, di piantarla di pensare  
al mio passato, poiché sono superdotato (imbarazzante, ma autentico) di un "signo  
futurista": (che mi arrastra hasta el cielo, in verità, e chi sa che altro diavolo mi fa,  
con la mia flecha che se dispara, e con, di conseguenza, nessuno (nessuna) che se resista  
una tentación "hacia usted", che sono mi, non so, che sono yo, e sono qua, sono qui):  
il 6,  
mi arriva la smentita di un Chabeli: mi avverte, in breve, che all'ordine del giorno, per me,  
ci stanno las limitaciones, e così tenderò a desesperarmi, e che devo, allora, tomarmi  
las cosas con la calma, e devo pure, pur carente di tacto, utilizzarmelo al mio meglio,  
il mio poco, se mi voglio ottenermi un po' dei fructos dei miei esfuerzos, e conseguirmi  
la realización delle mie nuove metas:

<sup>115</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, 125. La traducción del fragmento se continúa como sigue: "amo, así, aquella gran política // que está viva en los gestos de la vida cotidiana, en las palabras cotidianas (como adiós, / pan, coño, mil gracias): (como aquellas que te encuentras grafitadas dentro de los excusados, / rayoneadas sobre los muros, entre un eslogan y otro, abajo, viva): / (y entonces, / sé que no se dice, pero, al final, me son odiosos los hombres y los animales):".

e non mi ricordavo più che il 5, questo stesso profeta  
 mi aveva preammonito, addirittura, che, va bene, necessito di afecto (para no perdermi  
 el equilibrio, se non altro), ma che devo guardarmi dall'enredarmi in una qualunque  
 relación amorosa (che mi avrebbe, altrimenti, procurato soltanto, malamente,  
 dudas, desconfianza y tormento): (anziché darmi las satisfacciones):

il 7, ho rinunciato  
 agli oroscopi: (prendendomi la vita come viene, a me, come mi viene, mi conviene).<sup>116</sup>

El cuidado prestado a la reproducción de las expresiones que conforman la jerga adivinatoria, combinadas con los tropiezos propiciados por las semejanzas entre el italiano y el castellano, permite al poeta percatarse de la distancia que mantiene con la articulación del mundo derivada de la lectura del Tarot. De esta manera, la naturaleza extraordinaria que parece regir los designios de una vida (el “signo futurista”, la “flecha que se dispara”, las “tentaciones hacia usted”) o los cuidados a tener en el desarrollo de la misma (“tomarse las cosas con calma”, “no perder el equilibrio” o “realizar nuevas metas”), se conjura con la cómica “renuncia a los horóscopos” por parte del poeta, y la creación de una posible norma de acción, formulada en términos cercanísimos a aquellos propios de la práctica adivinatoria: “la vita [...] come mi viene, mi conviene”.

Al mismo tiempo, es posible encontrar en este escrito uno de los rasgos característicos de buena parte de la producción poética de Sanguineti, a saber, el carácter accidentado de su

---

<sup>116</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gato lupo. Poesie 1982-2001*, 282. La traducción castellana del texto es la siguiente: “que toda la semana era divina (para procurarse el amor, justo a punto), // me lo garantiza, al primer golpe, ya el 4, insinuado de refilón bajo la puerta, // en los acerbos esplendores de la aurora, el Tarot irrefutable de un Frank // (que es un Frank Solano bogotano), diciéndome, en sustancia, que deje de pensar // en mi pasado, pues soy un superdotado (embarazoso, pero auténtico) de un “signo // futurista”: (que me arrastra hasta el cielo, en verdad, y quién sabe que otro diablo me hace, // con mi flecha que se dispara, y, como consecuencia, ningún (ninguna) que se resista // una tentación “hacia usted”, que soy, no sé, que soy yo, y estoy aquí): // el 6, // llega el mentís de un Chabeli: me advierte, en breve, que al orden del día, para mi, // están las limitaciones, y así tenderé a desesperarme, y que debo, ahora, tomarme // las cosas con la calma, y debo, carente de tacto, utilizarlo para mi beneficio, // lo poco, si quiero obtener un poco de frutos [sic] de mis esfuerzos, y conseguir // la realización de mis nuevas metas: // y no recordaba que el 5, este mismo profeta // había premonizado, nada menos, que, bueno, necesito de afecto (para no perder // el equilibrio, si no otra cosa), pero que debo cuidarme de enredarme en una relación // amorosa cualquiera (que me habría procurado, de otra manera, solamente, malamente, // dudas, desconfianza y tormento): (en vez de darme las satisfacciones): // el 7, renuncié // a los horóscopos: (tomando la vida como viene, a mi, como me viene, me conviene):”.

presentación construido a partir de un uso característico de los signos de puntuación. La conversación del escritor italiano con la periodista Maria Serena Palieri, anteriormente citada, ofrece indicios para comprender la relevancia de esta característica formal. De acuerdo con el autor, “los dos puntos, los paréntesis y las comas son los tres instrumentos más simples con los que se puede organizar un texto”, y, a partir de los cuales, se confieren rasgos específicos a la conformación del poema. El uso de los paréntesis, por ejemplo, da la ocasión de que “el discurso [esté] cargado de injertos, [de que crezca] a través de la suerte de microtumores que se injertan a un discurso todavía más elemental, simple, [como] un contracanto”.<sup>117</sup> Junto al considerable poder de sugerencia que guarda la valoración en clave fisiológica de la escritura poética del italiano, la reflexión sobre las decisiones lingüísticas que orientaron su labor como traductor, ofrecidas como introducción al volumen *Teatro antico. Traduzioni e ricordi [Teatro antiguo. Traducciones y recuerdos]* (2006), en el que se compilaron sus traducciones a algunas piezas de la dramaturgia grecolatina, contribuyen a aclarar la importancia de sus procedimientos de escritura. En este escrito, Sanguineti afirma que “el juego de los paréntesis, de los incisos, de la puntuación, que a otros pueden parecer obstáculos, son para mi instrumentos de decibilidad”, una “decibilidad” que remite tanto a los usos escritos como orales del lenguaje. De acuerdo con el italiano, la oralidad del ser humano se lleva a cabo “a través de incisos, digresiones, retornos”, propiedades que se convierten en un rasgo determinante del habla y que es desarrollado, tal vez, de manera inconsciente. De manera específica, Sanguineti propone la existencia de una serie de

---

<sup>117</sup> Maria Serena Palieri, “Sanguineti: io do il cattivo esempio”, 27. Disponible en la dirección electrónica: <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/70000/67170.xml?key=sanguineti+io+do+il+cattivo+esempio&first=1&orderby=1> (consultado el 18 de octubre de 2014).

“estrategias aliterantes inconscientes [...] que responden a una necesidad rítmico-fonética que conduce nuestros discursos [aún] cuando creemos seguir una línea racional, o una línea simplemente al azar”. A su vez, a partir de esta afirmación, el escritor italiano perfila la presencia de un probable rasgo histórico característico del desarrollo cultural de Occidente, al comprenderla como “una cultura en la que las estructuras aliterantes inconscientes tienen una fuerza notable”.<sup>118</sup>

Gracias a esta observación resulta posible comprender otra de las facetas en las que se desarrolla la recuperación del lenguaje cotidiano llevada a cabo por Sanguineti. Por un lado, la atención prestada a las características formales de la articulación lingüística, compuesta de “incisos, digresiones, [y] retornos”, da lugar a la organización formal de varios de sus poemas, conformados a partir de la incorporación de gestos propios de la oralidad. Una manifestación de este procedimiento se encuentra en el poema 59 del poemario *Cose* [*Cosas*] (2002), redactado en febrero de 2001. En este escrito, el recuerdo de una animada conversación entre él y dos mujeres holandesas en el Museo del Louvre se convierte en el punto de partida para una abundante superposición de temáticas:

non hai l'idea come mi piace vivere (adesso):

(ma un po' sempre, da sempre):

ieri, al Louvre, te lo confesso, ho pranzato, tranquillo, con sei distinti nomi femminili:

e a portarli, lì in tutto, c'erano due ragazze: (anche troppe, dirai, che dirai bene):

per brevità, una era Barbara: (ma era anche Francisca e Carolina): (mezza attrice, e mezza, anche, terapeuta): (non l'ho capito, il suo metodo, ma importa poco): (anzi, niente):

l'altra era Donatella: (nonché, per puro amore di completezza, Elena e Maria):

(conosco anche i cognomi: li trascuro): (è spaventoso, ma il caso (le hasard,

le plus grand des hasards par pur hasard) è pieno di senso): (è il senso): (è tutto):

(questa parola (voglio dire: hasard) ha dominato la conversazione):

e ridevano

terribilmente, i sei nomi: (e dicevano, terribilmente: è il vino): (eravamo tre,

dunque, parlavamo tre lingue: e non ci capivamo: (voglio dire: non sempre): però,

eppure, noi ci siamo capiti: anche eccessivamente): e ridevano eccessivamente (lì,

<sup>118</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico*, 15



al ristorante del Richelieu, 1<sup>er</sup> étage):

ci guardavano tutti: ci invidiavano: (adesso, io lo so, tu mi invidi, anche tu): (erano terrificati, tutti, perché ero vecchio, ma vivo): (e siamo stati lo scandalo, per un'ora e più, di uno dei maggiori musei di questo mondo): (e ho cercato di capire, allora, che cosa mai potevano volersi, quelle, da me): (e io, che cosa, io, mi volevo da quelle sei, da quelle due, non so, non lo so bene): (che cosa mai non so, me lo so bene):

(adesso sto volando verso Genova): (io sto volando in tutti quanti i sensi): volo tra le tue braccia (come dicono, qui, taluni, talvolta): (e volo, uccello, dentro il tuo ventre):

Sylvie, oggi, mi ha fatto tutto il suo oroscopo: (dopo le ostriche, la carne, le pere con il cioccolato, il vino: sempre il vino, vedi, il vino rosso e il bianco zuccheroso): ho la mia pelle fresca, così mi ha detto, e sto bene: io sono in forma: e avrò una vita lunghissima (e lucida, e beata) (come sua madre): qui potrei scrivere (scriverti) in eterno:

le donne, certo, sono il paradiso: ma tu, moglie mia, tu sei il paradiso dei paradisi: (l'ho detto anche ai sei nomi, e tu perdonami): (io non dovevo dire niente, è vero): (ma come si fa? come si può resistere?): (al paradiso non si resiste): (non ce la faccio, io, almeno):

dimenticavo di precisare che sono deux jeunes femmes (come dice Jean) di Rotterdam: (che ridevano, sì, assai, te l'ho già rivelato): (ma non erano felici, anche se lo volevano, e lo vogliono, almeno credo): (e non le ho fatte felici affatto, io, è sicuro): (però, adesso, devi essere felice, tu, per me):

l'assistente di volo, un uomo, vedendo che bevevo e bevevo, mi ha detto, proprio adesso: prenez-vous votre temps: (non era regolare, ma bevevo, atterrando: e l'ultima bottiglia, la terza, era un merlot du pays d'oc): (che delizia!):

c'è una parola olandese, speciale (ho fatto male a non notarla, scritta), per esprimere, semivolgarmente (non necessariamente volgarmente), il piacere:<sup>119</sup>

<sup>119</sup> Edoardo Saguineti, *Il gatto lupesco. Poesia 1982-2001*, 398-399. La traducción castellana del poema es la siguiente: “no tienes idea de cómo me gusta vivir (hoy): / (pero un poco siempre, de siempre): / ayer, en el Louvre, te lo confieso, comí, tranquilo, con seis distintos nombres femeninos: / y a llevarlos, todos ellos, eran dos muchachas: (también demasiadas, dirás, que dirás bien): / por brevedad, una era Barbara: (pero era también Francisca y Carolina): (medio actriz, / y medio, también, terapeuta): (no lo comprendí, su método, pero importa poco): (de hecho, / nada): / la otra era Donatella: (además, por puro amor a la completud, Elena y María): / (conozco también los apellidos: los dejo pasar): (es espantoso, pero el azar (le hasard [el azar], / le plus grand des hasards par pur hasard [el más grande de los azares por puro azar] está lleno de sentido): (es el sentido): (es todo): / (esta palabra (quiero decir: hasard [azar] dominó la conversación): / y reían / terriblemente, los seis nombres: (y decían, terriblemente: es el vino): (eramos tres, / entonces, hablábamos tres lenguas: y no nos comprendíamos: (quiero decir: no siempre): pero / sin embargo, nos comprendimos: también excesivamente): y reían excesivamente (ahí, / en el restaurante del Richelieu, 1er étage [primer piso]): / nos miraban todos: nos envidiaban: (hoy, / lo sé, tú me envidias, también tú): (estaban asustados, todos, porque era viejo, pero vivo): / (y fuimos el escándalo, por una hora y más, de uno de los mayores museos de este mundo): / (busqué comprender, entonces, qué cosa podrían querer, ellas, de mi): (y yo, / qué cosa, yo, quería de ellas seis, de ellas dos, no sé, no lo sé bien): (qué cosa / no sé, lo sé bien): / (ahora estoy volando hacia Génova): (estoy volando en todos / los sentidos): vuelo entre tus brazos (como dicen, aquí, algunos, a veces): (y vuelo, / pájaro, dentro de tu vientre): / Sylvie, hoy, me dijo todo su horóscopo: (después / las ostras, la carne, las peras con el chocolate, el vino: siempre el vino, el vino / rojo y el blanco azucarado): tengo mi piel fresca, así me dijo, y estoy bien: / estoy en forma: y tendré una vida larguísima (y lúcida y beata) (como su madre): aquí podría escribir / (escribirte) eternamente: / las mujeres, es cierto, son el paraíso: pero tú, / mujer mía, tú eres el paraíso de los paraísos: (se lo dije también a los seis nombres, y tú / perdóname): (no debía decir nada, lo sé): (¿pero cómo se

La continua interrupción en el desarrollo del poema, elaborada a partir de los tres elementos básicos identificados por Sanguineti (la coma, los dos puntos y los paréntesis), representa, con notable evidencia, la proliferación de temáticas presentes en la oralidad de las conversaciones. De esta manera, en el escrito del italiano tiene lugar el entrecruzamiento de diversos motivos, que se desprenden de momentos específicos en el relato de la anécdota. Así, por ejemplo, es posible distinguir los aspectos abordados brevemente, como son la alegría de vivir del poeta (“no tienes idea de cómo me gusta vivir (hoy): / (pero un poco siempre, de siempre:”), el carácter confesional del escrito (“ayer, en el Louvre, te lo confieso, comí, tranquilo, con seis distintos nombres femeninos:”), la reafirmación del amor por la esposa del italiano (“vuelo entre tus brazos (como dicen, aquí, algunos, a veces): (y vuelo, / pájaro, dentro de tu vientre:”), “las mujeres, es cierto, son el paraíso: pero tú, / mujer mía, tú eres el paraíso de los paraísos: (se lo dije también a los seis nombres, y tú / perdóname): (no debía decir nada, lo sé): (¿pero cómo se hace? ¿cómo se puede resistir?): / (al paraíso no se resiste): (no puedo, yo, al menos:”), o la adivinación de su futuro inmediato (“Sylvie, hoy, me dijo todo su horóscopo: [...] tengo mi piel fresca, así me dijo, y estoy bien: / estoy en forma: y tendré una vida larguísima (y lúcida y beata) (como su madre:”). A su vez, el detalle de la conversación con las dos mujeres holandesas se desdobra en la descripción de cada una de ellas (“eran dos muchachas: (también demasiadas, dirás, que dirás

---

hace? ¿cómo se puede resistir?): / (al paraíso no se resiste): (no puedo, yo, al menos): / olvidaba precisar / que son deux jeunes femmes [dos jóvenes mujeres] (como dice Jean) de Rotterdam: (que reían, sí, mucho, / ya te lo revelé): (pero no estaban felices, aunque lo quisieran, y lo querían, / al menos eso creo): (y no las hice felices en lo absoluto, yo, eso seguro): (pero, hoy, / debes estar feliz, tú, por mí): / el asistente de vuelo, un hombre, viendo que bebía / y bebía, me dijo, hoy mismo: prenez-vous votre temps [tómese su tiempo]: (no era regular, / pero bebía, aterrizando: y la última botella, la tercera, era un merlot du pays d'oc [de la región de Oc]): / (¡qué delicia!): / hay una palabra holandesa, especial (hice mal en no anotarla, / escrita), para decir, semivulgarmente (no necesariamente vulgarmente), el placer:”.

bien): / por brevedad, una era Barbara: (pero era también Francisca y Carolina): (medio actriz, / y medio, también, terapeuta): (no lo comprendí, su método, pero importa poco): (de hecho, / nada): / la otra era Donatella: (además, por puro amor a la completud, Elena y María): (conozco también los apellidos: los dejo pasar):”, “olvidaba precisar / que son deux jeunes femmes [dos jóvenes mujeres] (como dice Jean) de Rotterdam:”), el hilo conductor de su conversación (“(es espantoso, pero el azar (le hasard [el azar], / le plus grand des hasards par pur hasard [el más grande de los azares por puro azar] está lleno de sentido): (es el sentido): (es todo): / (esta palabra (quiero decir: hasard [azar] dominó la / conversación:”), el buen humor que acompañó a la comida (“y reían excesivamente (ahí, / en el restaurante del Richelieu, 1er étage [primer piso]):”), el estupor de los comensales que observaban el encuentro (“nos miraban todos: nos envidiaban: (hoy, / lo sé, tú me envidias, también tú): (estaban asustados, todos, porque era viejo, pero vivo): / (y fuimos el escándalo, por una hora y más, de uno de los mayores museos de este mundo):”), y la tristeza constitutiva de las interlocutoras (“(pero no estaban felices, aunque lo quisieran, y lo querían, / al menos eso creo): (y no las hice felices en lo absoluto, yo, eso seguro:”). Finalmente, la consideración del vuelo aéreo que aborda Sanguineti rumbo a Génova, y las peripecias derivadas de su consumo de alcohol (“el asistente de vuelo, un hombre, viendo que bebía / y bebía, me dijo, hoy mismo: prenez-vous votre temps [tómese su tiempo]: (no era regular, / pero bebía, aterrizando: y la última botella, la / tercera, era un merlot du pays d'oc [de la región de Oc]): / (¡qué delicia!):”).

Al mismo tiempo, el tratamiento alegórico del fragmento se encuentra, por un lado, en los contrastes anímicos identificados por Sanguineti a lo largo del poema, en el que la alegría de vivir que recorre al escritor contrasta con la, aparentemente, insalvable tristeza de

sus interlocutoras, indicio, acaso, de las condiciones de vida hacia comienzos del nuevo siglo. De igual manera, el énfasis sobre el escándalo que provoca su conversación con las dos jóvenes holandesas, o las recomendaciones para la buena administración del alcohol consumido por parte del sobrecargo, exhiben las convenciones culturales que se ciñen sobre el grupo de edad al que pertenece el poeta, y lo reducido de los márgenes que orientan su ejercicio.

Por su parte, la atención a las necesidades “rítmico-fonéticas que conducen nuestros discursos” permitió a Sanguineti concebir escritos en los que el carácter conceptual del lenguaje se alterna con la sonoridad que le es propia. Ejemplo de ello resulta un poema de temática amorosa incluido en la colección *L'ultima passeggiata. Immaggio a Pascoli* [*El último paseo. Homenaje a Pascoli*] (1982):

io ti farò cucù e curuccucù, ragazzina lavandarina, se mi bacia il tuo bacio  
a chi vuoi tu: ti farò reverenza e penitenza, questa in giù, quella in su,  
suppergiù: e tra i tonfi dei miei gonfi fazzoletti poveretti, ti farò, con le mie pene,  
cantilene e cantilene: e ti farò cracrà, crai e poscrai, in questa eternità  
del nostro mai, e poscrigna e posquacchera, da corvo bianco, e stanco, e sordo,  
e torvo:

ma tu, prepara qui, al mio picchio, la nicchia del tuo nicchio: di più,  
prepara, al mio domani, i cani nani delle tue umane mani, le viti dei tuoi diti  
mignolini, le microsecchie delle tue orecchie, le arance delle tue guance, il mini-  
vaso del tuo naso, l'albicocca della tua bocca, i corbezzoli dei tuoi capezzoli:  
e con entrambe quelle tue gambe strambe, preparami anche le anche stanche tue, qui,  
per noi due: per me, vecchio parecchio, prepara, nei tuoi occhi, uno spicchio di specchio:  
io ti farò così, lo sai, lo so, vedrai, lì per lì, il mio cocoricò e chiricchicchi.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gato lopesco. Poesie 1982-2001*, 75. La traducción castellana del texto es la siguiente: “te haré cucú y currucucú, jovencita lavandarina, si me besa tu beso / a quien quieres tú: te haré reverencia y penitencia, esta abajo, aquella arriba, / superabajo: y entre los ruidos de mis pobres pañuelos, te haré, con mis penas, / cantilenas y cantilenas: y te haré cracrà, crà y postcrà, en esta eternidad / de nuestro nunca, y posteriora y postcuàquera, de cuervo blanco, y cansado, y sordo, / y torvo: / pero tú, prepara aquí, en mi pico, el refugio de tu nido: de más, / prepara, en mi mañana, los perros enanos de tus manos humanas, las vidas de tus dedos / meñiques, los microbaldes de tus orejas, las naranjas de tus mejillas, el mini- / vaso de tu nariz, el albaricoque de tu boca, los madroños de tus pezones: / y con tus dos extravagantes piernas, prepárame también tus cansancios, aquí / para nosotros dos: para mí, viejo, prepara, en tus ojos, un gajo de espejo: / te haré, así, lo sabes, verás, ahí por ahí, mi cocoricó y quiriquí:”.

En este escrito, el italiano elabora, por un lado, los elementos tipificados de la relación amorosa, sea en el galanteo de los amantes (“si me besa tu beso / a quien quieres tú: te haré reverencia y penitencia [...] y entre los ruidos de mis pobres pañuelos, te haré, con mis penas, cantilenas y cantilenas”), sea en la comparación entre la conformación de un hogar y la construcción de un nido (“pero tú, prepara aquí, en mi pico, el refugio de tu nido”). A su vez, el recurso a estos estereotipos da lugar a un tratamiento sonoro de las palabras, realizado a través de la aliteración (“te haré, con mis penas, / cantilenas y cantilenas:”, “el albaricoque de tu boca”), o por medio de la incorporación de onomatopeyas (“te haré cucú y currucucú”, “y te haré cracrá, crá y postcrá”, “te haré, así, lo sabes, verás, ahí por ahí, mi cocoricó y quiriquí:”). Así, el italiano da lugar a un escrito humorístico en el que el enternecimiento provocado por lo sugerente del cortejo evocado se acompaña del reconocimiento del carácter repetitivo de la vida amorosa.

Un elemento de gran relevancia se desprende de las observaciones de Lorenzini, pues el breve repertorio de procedimientos empleados por Sanguineti para conducir el tratamiento del lenguaje en su poesía permite identificar al montaje como uno de los aspectos formales que orientan la conformación de los escritos del italiano. De acuerdo con Lorenzini, la variedad de elaboraciones y registros lingüísticos empleados, junto al registro que realiza el poeta de las incidencias de la vida cotidiana, convierten a su poesía en un “diario de gestos y rituales anónimos, contruidos con un sabio montaje de fragmentos móviles, intercambiables”, en los que “la escritura imita la oralidad [a] través de tácticas acumulativas que catalogan eventos aniquilados, en expansión hacia un sentido jamás definitivo, dislocado, inalcanzable y absurdo”. Al mismo tiempo, más allá de la aparente convencionalidad empleada en la presentación tipográfica de los poemas, el tratamiento de la sonoridad de las

palabras se apoya en un “montaje verbal” desarrollado a partir “de la estructura lingüística, métrica, [y] sintáctica”, así como de “los recursos anagramáticos y combinatorios de la palabra” y de las “interferencias entre palabra y música”. Con ello, se obtienen “efectos de modulación, de expresión total de la “carnalidad” del decir” y se asiste a una “puesta en escena o teatralización del cuerpo” con la que se evitan expresiones emocionales y se pone en entredicho la unidad del yo poético, anulado bajo “el disfraz de un lenguaje hecho de sonoridades aliterantes, materiales” y enfrentado a una imagen de “normalidad sumisa”.<sup>121</sup>

**“amo, così, quella grande politica / che è viva [...] nei gesti della vita quotidiana” [amo, así, aquella gran política / que está viva [...] en los gestos de la vida cotidiana]: el realismo alegórico y la observación del mundo**

A la par de las consideraciones sobre los diversos registros del lenguaje y las diversas manifestaciones de la oralidad, Sanguineti encontró en su quehacer poético la oportunidad de reflexionar sobre las diversas transformaciones que tuvieron lugar en el mundo a lo largo de las últimas décadas. Junto al incansable interés por los eventos políticos, económicos y culturales que incidieron en la conformación de la historia reciente de la humanidad, mismos que se abordarán con más detalle en los capítulos posteriores, el escritor italiano igualmente dirigió su atención a los problemas personales y a las modificaciones en los comportamientos de diversos grupos humanos en la conformación de su poesía. La aparente cotidianidad de sus observaciones, en consonancia con su proyecto de realismo alegórico, sirvió para

---

<sup>121</sup> Niva Lorenzini, *La poesía italiana del Novecento* (Italia: il mulino, 1999), 170-172.

comprender, más profundamente, los problemas que se insinúan por debajo de la mundanidad de las situaciones consideradas. Como señala el italianista Enrico Testa en un breve recorrido sobre la obra poética de Sanguineti, con el paso del tiempo, ciertas temáticas se impusieron como presencia constante en su quehacer literario. Problemas como “el cuerpo y el amor, lo privado y la ‘gran revista’ del mundo, la instancia funeraria y la reflexión sobre el tiempo” conocieron diversos abordajes y desarrollos en la producción poética del escritor italiano. A su vez, en las cercanías del cambio de siglo, los intereses de Sanguineti se ampliaron, al punto de convertirse en una “estrategia de proximidad a todo aquello que pasa [, a las] mutaciones antropológicas, fenómenos políticos y culturales pero también [a las] siglas, productos, modas[, a la] ‘globalización’ [o] al ‘posmoderno’”.<sup>122</sup>

El papel preponderante de la recuperación de hechos realmente acontecidos para la conformación de la obra literaria que orienta al proyecto de realismo alegórico perfilado por Sanguineti, da lugar a una solidaridad entre su quehacer poético y sus consideraciones en torno a “las mutaciones antropológicas, políticas y culturales” señaladas por Testa. Una muestra patente de la continuada cercanía del escritor italiano con las transformaciones de la vida cotidiana se encuentra en algunas de sus consideraciones sobre el desarrollo tecnológico y los cambios en la experiencia humana a los que dan lugar. Así, por ejemplo, el poema 25 de la colección *Codicillo* [Codicilo], en la que se reúnen escritos realizados entre 1982 y 1984, permite a Sanguineti establecer un paralelismo entre las dificultades propias de un videojuego y la práctica de la escritura. Fechado en enero de 1984, el poema señala:

con l’astromash qui dell’intellivision (che vale “intelligent vision”, è noto) ho già  
toccato i miei 17mila e oltre (ma non oltre quest’oltre di riflessi): (mia moglie  
è sui 18): (mia figlia è meglio non parlarne, che spara cifre vertiginose, siderali,

---

<sup>122</sup> Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Turín: Einaudi, 2005), 178-179.

astrosmashtiche): (e un giorno o l'altro, per me, per la tensione che ci pone, ci sviene):

se un testo è un test, è un vero testo un test come questo, dove esplodono gli astri e le astronavi, dove i cieli si mutano i colori, tra sibiletti pulsanti vaganti, in un orgasmo distruttivo, dove mi sborro e mi spappolo una cannonata di orgia computerizzata, questa porcata eccitata di coglionata sbrindellata):

mi cavo gli occhi miei, mentre mi faccio due nuvoline effimere antimissili, e spermicide: (chi le vive le vive: chi mi vive mi vive: chi vive vive: e scrive):<sup>123</sup>

El poema toma como pretexto una anécdota personal para reflexionar sobre el acelerado desarrollo tecnológico de las últimas décadas del siglo XX. Por un lado, el contraste entre la grandísima facilidad de la hija de Sanguineti para jugar con el videojuego *Astrosmash* (1981) y la precaria habilidad del poeta y de su esposa, remite a las consideraciones del escritor sobre las modificaciones culturales que el desarrollo de la televisión y sus accesorios trajo consigo. El reconocimiento de la importancia de este fenómeno se ilustra en una de las conversaciones que el escritor italiano sostuvo con el artista y periodista genovés Giuliano Galletta (1955-) entre octubre de 2001 y abril de 2002, publicadas con el título *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo* [*Sanguineti / Novecientos. Conversaciones sobre la cultura del siglo XX*] (2005). En ellas, Sanguineti evoca el reto que representó el advenimiento de la televisión para sus coetáneos, acostumbrados “a enfrentarse a la vida y a la experiencia cultural en un mundo donde [aquella] no existía” y la correspondiente dificultad de las generaciones más jóvenes

---

<sup>123</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupo*. *Poesie 1982-2001*, 35. La traducción castellana del poema es la siguiente: “con el astrosmash aquí del intellivision (que significa "intelligent vision" ["visión inteligente"], nótese) ya / llegué a mis 17 mil y más allá (pero no más allá de estos otros reflejos): (mi mujer / está sobre los 18): (de mi hija es mejor no hablar, que dispara cifras vertiginosas, siderales, / astrosmashticas): (y un día o el otro, para mí, por la tensión en que nos pone, / me desmayo): / si un texto es un test, es un verdadero texto un test como este, donde / explotan los astros y las astronaves, donde los cielos cambian sus colores, entre silbados / pulsantes errantes, en un orgasmo destructivo, donde me vengo y me deshago / en un cañonazo de orgía computarizada, esta porquería excitada de pendejadas / rasgadas): / me arranco las greñas, mientras me hago dos nubecillas antimisiles, / y spermicidas: (quien las vive las vive: quien me vive me vive: quien vive vive: y escribe):”



para concebir esa situación histórica. Así como el mundo previo a la existencia de la televisión, comparable a uno “donde no [hubiera] todavía trenes o la luz eléctrica” puede resultar desconcertante para una persona joven, el testimonio del escritor como protagonista de esa transición, le permite notar que “los hábitos de la vida cotidiana están conectados inextricablemente con estas experiencias”, al punto de reconocer que “todo el discurso colectivo y social, la información y la formación, encontraron en la televisión e propio centro y horizonte general”.<sup>124</sup>

Sin embargo, resulta determinante reparar en la posición asumida por Sanguineti en el poema. Lejos de abandonarse a la mera denuncia de los aspectos negativos de la televisión y de los videojuegos (desde luego, no ignorados por el escritor), por el contrario, perfila la posibilidad de comprender el propio quehacer al trasluz de una nueva experiencia. En este caso, la comparación entre las desesperantes dificultades planteadas por el juego *Astrosplash* (“en un orgasmo destructivo, donde me vengo y me deshago / en un cañonazo de orgía computarizada, esta porquería excitada de pendejadas / rasgadas): / me arranco las greñas”) y las exigencias propias de la escritura, permite que el autor italiano se percate de la prueba que representa la redacción de un escrito (“si un texto es un test, es un verdadero texto un test como este”) y el aliciente que representan estos obstáculos para la afirmación de la propia vitalidad (“quien las vive las vive: quien me vive me vive: quien vive vive: y escribe”).

Al mismo tiempo, la lucidez de la perspectiva de Sanguineti en su relación con el desarrollo tecnológico se continúa en la atención que prestó, casi veinte años más tarde, a las transformaciones en el habla y la escritura provocadas por la consolidación de la internet en

---

<sup>124</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 78.

el gran público. Como detalla una breve entrevista de 2002 realizada por el periodista Andrea Benigni, titulada “Sanguineti: “SMS e chat non distruggono la poesia” [“Sanguineti: los SMS y el chat no destruyen la poesía”], el escritor italiano reconoce, por un lado, la peculiaridad de su “relación con la tecnología”, misma que adquiere rasgos “un poco primitiv[os]” y que se desarrolla “con una cierta pereza”. Sin embargo, señala lo equivocado de alimentar “una nostalgia [...] de un mundo incontaminado” y la pertinencia, en cambio, de “considerar las grandes ventajas que la tecnología produce”, así como sobre la naturaleza y los alcances de sus transformaciones.

De este impulso crítico ofrece una ilustración el poema número 65 del volumen *Cose* (2002), fechado en marzo de 2001. En él, desde un punto de vista formal, Sanguineti parte de las convenciones empleadas en las conversaciones escritas llevadas a cabo a través de teléfonos celulares y equipos de cómputo personales. Estos elementos le permiten adentrarse en las transformaciones de la experiencia del mundo derivadas de la preeminencia cobrada por el desarrollo tecnológico, así como sus posibles repercusiones en el quehacer literario. De esta manera, la alusión a una ruptura amorosa es el punto de partida para una consideración sobre el lenguaje en el presente:

il mio messaggio ti dice così:		
	maggiore di due punti, meno parentesi aperta (>:-()):	
tu mi rispondi, invece:	due punti meno di (che è di maiuscola) (: -D):	
		io ti replico,
allora:	due punti e un asterisco: e chiudo la parentesi (:*)): e poi, due punti e apostrofo, meno parentesi aperta (:’-():	
		ma tu ti correggi, finalmente, un po’,
con due punti, meno parentesi aperta (:-(():		dopo due punti, ormai, sono una sbarra
obliqua, e metto, in mezzo, un meno (:-/):		e adesso, CIAO: non ti internetto,

non ti chatto più (ripeto: CIAO e CIAO): GRIDO IL SILENZIO, MUTO:<sup>125</sup>

De acuerdo con Sanguineti, el empleo de los emoticones en la conformación del poema responde a la voluntad de utilizar “esta escritura como un jeroglífico que viene a subrogar la palabra y a quemarla, a consumirla”. Este cometido, junto a la ironía con la que es llevado a cabo, se desarrolla a partir de la naturaleza de las relaciones que entabla el quehacer literario con las condiciones históricas en las que tiene lugar. Así, en la conversación antes mencionada, el escritor italiano afirma que es “natural [que] una escritura [...] trate de reflejar a su manera los procesos del tiempo”, aunque, al mismo tiempo, el carácter de esa aproximación precisa de “ser receptiva” y de realizarse “de manera irónica y polémica”. De ahí que reconozca, por un lado, la influencia de los hábitos derivados de la redacción de mensajes de textos telefónicos o digitales en la conformación de los recursos expresivos de una persona. De acuerdo con Sanguineti, es importante considerar “la diferente percepción física del objeto de escritura” que tiene lugar en los nuevos dispositivos tecnológicos, pues es posible afirmar que desde “los ojos, la influencia pasa después al nivel consciente, interviniendo en el léxico, en la sintaxis”. Este proceso ilustra parte del dinamismo del lenguaje a través de un fenómeno que no es exclusivo de la amplia difusión de la tecnología en el presente, y que el escritor describe como la adopción de “formas verbales que, quizá, al inicio nos fastidian, pero después se vuelven obvias y entonces entran en nuestro consumo”. Sin embargo, el reconocimiento de las transformaciones en los

---

<sup>125</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, 405. Una traducción al castellano del poema es la siguiente: “mi mensaje te dice así: / mayor que dos puntos, menos paréntesis abierto (>:-(): / tú me respondes, en cambio: / dos puntos menos de (que es de mayúscula) (:-D): / yo te replico, / entonces: / dos puntos y un asterisco: y cierro el paréntesis (:-\*)): y después, dos puntos / y apóstrofe, menos paréntesis abierto (:’-(): / pero tú te corriges, finalmente, un poco, / con dos puntos, menos paréntesis abierto (:-(): / después dos puntos, ahora, soy una barra / oblicua, y pongo, en medio, un menos (:-/): / y ahora, ADIÓS: no te interneteo, / no chateo más contigo (ripeto: ADIÓS y ADIÓS): GRITO EL SILENCIO, MUDO:”.

comportamientos y en los hábitos culturales desprendidos del quehacer tecnológico no se acompaña de su adopción irreflexiva. Para ello, Sanguineti evoca la fascinación del escritor Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) con la invención del telegrama y el convencimiento, que después se probó errado, de las modificaciones que operaría en el quehacer literario. De manera análoga, el poeta italiano reconoce que el teléfono celular “es un producto útil [...] pero no por esto terminaremos todos por escribir únicamente con el lenguaje de los sms”. A su vez, afirma su confianza en la permanencia de otras prácticas de escritura “más íntima”, representadas por “la carta [y] el diario personal”, opuestas al “ritmo frenético [y] el exceso de rapidez [del] teléfono que suena a cada momento y [del] e-mail que debe responderse inmediatamente”, que condicionan, por su naturaleza, a “un rebajamiento en la calidad de la comunicación”.<sup>126</sup>

Los documentos considerados, en los que cobra evidencia la atención de Sanguineti a las transformaciones de la vida cotidiana en las últimas décadas, culminó en el bosquejo de una propuesta teórica en la que los comportamientos y los hábitos culturales, tan caros para el italiano, podrían comprenderse como una permanente labor de montaje. La formulación de esta posición conoce una de sus exposiciones más ambiciosas, por la amplitud de las observaciones y la envergadura de las tesis propuestas, en la conferencia de 2001 titulada “Per una teoria della citazione” [“Para una teoría de la cita”]. En ella, atiende el acto de citar en diversos contextos para vincularla con el procedimiento del montaje y perfilar, gracias a éste, una posible concepción de la historia reciente de la humanidad. Este objetivo halla

---

<sup>126</sup> Andrea Benigni, “Sanguineti: “SMS e chat non distruggono la poesia”, *La Repubblica*, 3 diciembre, 2002. Disponible en: [http://www.repubblica.it/online/spettacoli\\_e\\_cultura/sanguisanguis.html](http://www.repubblica.it/online/spettacoli_e_cultura/sanguisanguis.html) (consultado el 16 de enero de 2015).

expresión en la fórmula “el siglo XX es el siglo del montaje”, con la que Sanguineti remite a las posibilidades interpretativas que se desprenden del montaje para aproximarse a diferentes dominios de la vida cultural de los últimos cien años. El punto de partida para esta posición se encuentra en la consideración de los procedimientos asociados al montaje en el campo de las artes, en los que cobra relevancia el tratamiento que el artista realiza de los materiales con los que cuenta al momento de elaborar su obra. La selección, modificación y yuxtaposición del acervo histórico y material del que dispone el artista, disponible lo mismo en las técnicas propias de su disciplina como en imágenes, movimientos, sonidos, o palabras, constituye un procedimiento susceptible de ser identificado en diversos ámbitos de la vida humana. La posibilidad de afirmar esta conclusión se desprende de la observación, elaborada en amplitud por el escritor italiano, de que “todo es cita... combinación de códigos”.

Como parte de su conferencia, Sanguineti apela a algunas referencias básicas a partir de las que puede comprenderse la relevancia que, en la historia de la humanidad, tiene el tratamiento de un conjunto de citas. No obstante su pertenencia al ámbito de la literatura y el teatro, las fuentes atendidas por el escritor italiano ayudan a reconocer la longeva presencia de la elaboración de citas en el desarrollo de diversas tradiciones culturales. En primer lugar, el ensayo “Arte allusiva” del filólogo italiano Giorgio Pasquali (1885-1952) identifica dos elementos relevantes. Por un lado, la importancia que la alusión y la cita guardan como recursos básicos del quehacer literario. Por el otro, estos recursos se ofrecen como un guiño a la inteligencia del lector con el que se busca dirigir la atención al repertorio de referencias comunes que comparten el autor y su público, en tanto que miembros de una determinada tradición cultural. Junto al ensayo de Pasquali, Sanguineti recupera la obra *Europäische Literatur (Literatura europea)* de Ernst Robert Curtius (1886-1956), para mostrar que, en un

determinado momento histórico, se comparte un reparto de referencias y temáticas comunes entre los miembros de una determinada cultura. En este caso, el texto de Curtius, aunque concentrado en la literatura de la Edad Media, enfatiza la importancia del recurso a un acervo compartido sobre el que opera una selección para dar lugar a una obra literaria. Al mismo tiempo, destaca las implicaciones del devenir histórico sobre este patrimonio colectivo que, con el paso del tiempo, se transforma para dar lugar a nuevos puntos de partida, y gradualmente caer en el olvido, hasta que es rescatado por su posterior recuperación. Por último, Sanguineti remite a la labor teatral de Bertolt Brecht y la caracterización que de ellas ofreció Benjamin. En este caso, el escritor italiano recurre a las observaciones del filósofo alemán para recuperar uno de los procedimientos recurrentes de las piezas teatrales de Brecht, en el que una determinada situación habitual se descontextualiza para insertarla en un nuevo ámbito. Con esta operación, el desarrollo de la narración se interrumpe y se da lugar a relaciones novedosas entre elementos antes considerados ajenos o dispares. Estas observaciones destacan las múltiples posibilidades de transformación que pueden operarse sobre un mismo repertorio de referencias comunes, al punto de convertir este procedimiento en un acto fundamental en la lucha política del siglo XX.<sup>127</sup>

A partir de esta caracterización del quehacer artístico, Sanguineti sienta las bases para una comprensión del montaje que permitiera convertirlo en clave de interpretación para iluminar los principios constructivos presentes en diversos comportamientos humanos más allá del ámbito artístico (una tentativa a la que denominará, de manera aproximada, como “antropológica” del montaje). El objetivo perfilado por el escritor italiano consiste en

---

<sup>127</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà* (Milán: Feltrinelli, 2010), 338-344.

identificar un posible “sistema de codificación general que ofrece modelos entre los cuales me muevo y no puedo no moverme”, en el que el procedimiento del montaje resulta determinante. Como consecuencia de esta consideración, el ser humano vive “según ciertos modelos de comportamiento que se cruzan, se modifican, que prevén iniciativas ulteriores de desarrollo”.<sup>128</sup> Para ello, identifica la importancia que reviste la elaboración y el tratamiento de un conjunto de citas en ámbitos diversos. Una ilustración de este punto de vista se encuentra al prestar atención al habla, tanto cotidiana como su elaboración en el caso de la literatura. En ella, cada hablante realiza un proceso de selección, modificación, combinación, y estructuración de un repertorio de palabras y frases ya existentes que integran el lenguaje en cuestión, y que permiten la comunicación entre los individuos. Con mayor especificidad, Sanguineti afirma que cualquier manifestación lingüística resulta articulada estructural e ideológicamente como parte de un sistema de mutuas relaciones entre elementos básicos, entre los que se cuentan palabras, sintagmas, sonidos, ritmos, imágenes y secuencias. De esta manera, todas las expresiones lingüísticas se revelarían como “contextualidades ensambladas”, resultado de un trabajo continuado de “intratextualidad e intertextualidad”. Por ende, de acuerdo con el italiano, cualquier mensaje verbal, sea simple o complejo, es producto de una labor de montaje.<sup>129</sup> Finalmente, estas consideraciones serían susceptibles de extenderse a diversas situaciones, como la selección de los gestos corporales, el comportamiento, o la vestimenta por los que opta una persona en una situación determinada. Estos ejemplos permitirían vislumbrar que las manifestaciones de los diversos terrenos humanos estarían cimentadas en un conjunto de procedimientos de selección, elaboración y

---

<sup>128</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 336-337.

<sup>129</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 203.

combinación de un acervo de elementos básicos que llevan a cabo los miembros de una determinada comunidad.<sup>130</sup>

### **El montaje: de la literatura a las artes**

Las consideraciones de Sanguineti sobre el tratamiento del lenguaje y las posibilidades críticas que se desprenden del uso de la alegoría y el montaje, no se circunscriben únicamente al ámbito de la literatura o de la reflexión continuada sobre el devenir histórico de la humanidad. Por el contrario, representan el punto de partida fundamental para comprender y valorar las diversas manifestaciones que estos principios cobraron en las colaboraciones del escritor italiano con Berio, Lombardi y Liberovici, en las que la agudeza de las observaciones ofrecidas por Sanguineti se encontraron con las formulaciones de cada uno de los músicos sobre los mismos problemas. Lejos de presumir una influencia ejercida de manera unívoca, por el contrario, el estudio de cada una de las obras que constituyen la materia de la segunda parte de la investigación ilumina dos aspectos de importancia. Por un lado, la mutua modificación de las posiciones de cada uno de los artistas involucrados en la conformación de las piezas a estudiar. Por el otro, se torna evidente la necesidad de discernir estrategias analíticas que permitan descubrir las posibilidades críticas latentes en esas obras, para restituirles su actualidad. El tratamiento y desarrollo de estas cuestiones es la materia de los siguientes capítulos.

---

<sup>130</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 335-339.



### Capítulo 3:

**“with usura ... no music is made to endure not to live with but to sell and sell quickly” [con usura ... no se hace música para que dure y para la vida sino para venderse y pronto]: *Laborintus II* (1965) de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio**

**“incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum, / secundum Lucianum” [aquí comienza la secuencia de secuencias, que es la música de las músicas, / según Luciano]:<sup>131</sup> Sobre el encuentro de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio en la década de 1960**

En las últimas décadas de su vida, Edoardo Sanguineti dedicó un considerable número de entrevistas y ensayos a valorar retrospectivamente su trayectoria literaria así como las diversas colaboraciones artísticas de las que formó parte. Una de sus elaboraciones más generosas, por lo sugerente de sus observaciones, se encuentra en el breve escrito titulado “Rap e poesía” [“Rap y poesía”] (1996), redactado con motivo del estreno de la obra escénica *Rap* (1996), que concibió junto al compositor italiano Andrea Liberovici (1965-). A la par de la recuperación de las virtudes estéticas y políticas de algunas prácticas artísticas enmarcadas en la cultura pop, tales como la música punk o el rap, Sanguineti dirigió su atención a las condiciones en las que, hasta ese momento, había tenido lugar su encuentro con otros músicos. Para ello, esbozó una tipología provisoria en la que identificó algunos puntos de

---

<sup>131</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco*, 319. El pasaje citado forma parte del inicio del poema “Sequentia” que Sanguineti redactó a partir de las obras que integran el ciclo de piezas para instrumentos solistas *Sequenze* [Secuencias] compuesta por Berio entre 1958 y 2002.

referencia básicos para el abordaje de las coincidencias entre el quehacer poético y el musical.

De acuerdo con el escritor genovés,

[e]n la tipología de las relaciones de colaboración entre poesía y música, existen dos polaridades fundamentales: por un lado, se da el caso de un escritor que, sin pensar en lo absoluto en la música, escribe un texto, que un músico utiliza porque juzga que lo puede emplear para sus fines expresivos, estimulado, aparte del aspecto temático, por el de la organización lingüística; por el otro, se presenta el caso de una colaboración que nace porque el músico le pide expresamente un texto a un autor; luego, se dan los casos intermedios, en los que el autor propone materiales ya escritos, que el músico selecciona a su libre albedrío.<sup>132</sup>

Entre el considerable número de músicos con los que Sanguineti colaboró a partir de la década de 1960 y hasta el final de su vida, la figura del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) representó uno de los colaboradores con quienes estableció los encuentros más fértiles. De acuerdo con el poeta italiano,

Berio es, acaso, el músico que mejor encarna mi idea de colaboración, que se ha prolongado hasta hoy; aunque a veces hemos dejado períodos prolongados entre una colaboración y otra, nunca se rompió una línea de continuidad, entre otras cosas porque aunque se modificaran nuestras poéticas y las formas de nuestro lenguaje -como es natural en una investigación-, siempre nos movimos con cierta simetría: los problemas, tanto de lenguaje poético como de lenguaje musical que se planteaban, a menudo presentaban analogías, incluso en la obvia diferencia de dos modalidades comunicativas más bien heterogéneas.<sup>133</sup>

La “simetría” identificada por Sanguineti entre su quehacer literario y la producción musical de Berio, a partir de la que se estableció una notable mancuerna creativa a lo largo de varias décadas, tuvo su origen en el encuentro de ambos creadores acontecido entre 1960 y 1961, posibilitado por el semiólogo italiano y amigo común Umberto Eco (1932-2016).<sup>134</sup> La labor de Berio durante las décadas de 1950 y 1960, de acuerdo con el musicólogo británico Paul Griffiths (1947-), se caracterizó por el recurso reiterado a dos elementos formales en la composición de sus obras. Por un lado, “el gusto por gestos ágiles, casi físicos” en la

<sup>132</sup> Edoardo Sanguineti, “Rap y poesía”, trad. María Teresa Meneses, *Luvina*, núm. 53 (2008): 75.

<sup>133</sup> Edoardo Sanguineti, “Rap y poesía”, 75-76.

<sup>134</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 38.

organización musical y exhibido en piezas como *Sequenza I* (1958) para flauta sola, *Sequenza V* (1966) para trombón solo, o *Sequenza VII* (1969) para oboe solo. A su vez, el interés del compositor por las investigaciones lingüísticas de su tiempo, le permitió fusionar “la música con el lenguaje [para] crear una fluida reciprocidad entre el sonido verbal y el sonido instrumental, el sentido lingüístico y el significado musical”, como se muestra en obras para voz sola, como *Sequenza III* (1965) para voz femenina, y acompañada, como *Circles* [Círculos] (1960) para soprano, arpa y dos percusionistas, *Epifanie* [Epifanías] (1959-1961) para soprano y orquesta, o *Sinfonia* [Sinfonía] (1968-1969) para ocho voces y orquesta.<sup>135</sup> Junto a ello, el interés de Berio por el lenguaje y sus posibilidades sonoras lo condujo a tomar como punto de partida la producción literaria de algunos escritores contemporáneos para la creación de obras vocales. Tal es el caso de su aproximación a la literatura del irlandés James Joyce (1882-1941) en las piezas *Chamber Music* [Música de cámara] (1953) para voz femenina, clarinete, violonchelo, y arpa, basada en tres poemas recogidos en la publicación del mismo nombre, o *Thema (Omaggio a Joyce)* [Tema (Homenaje a Joyce)] (1958-1959) para cinta magnética, cuya base se encuentra en el capítulo 11 de la novela *Ulysses* [*Ulises*]. Asimismo, Berio abordó la poesía del norteamericano e.e. cummings (Edward Estlin Cummings) (1894-1962) en la ya mencionada *Circles*.<sup>136</sup>

En este contexto, la colaboración de Sanguineti y Berio durante la década de 1960 dio como resultado tres obras escénicas: *Passaggio* [Pasaje] (1961-1962) para soprano, coro y ensamble instrumental; *Esposizione* [Exposición] (1963), y *Laborintus II* (1965), para voces,

---

<sup>135</sup> Paul Griffiths, “Luciano Berio”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e755> (consultado el 11 de mayo de 2018).

<sup>136</sup> Marinella Ramazzotti, “Luciano Berio’s *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex-Tempore* 16, núm. 1 (2010): 81.

ensamble instrumental y cinta magnética.<sup>137</sup> *Passaggio*, la primera de las obras concebidas por ambos artistas, se estrenó el 6 de mayo de 1963 en Milán, Italia. De acuerdo con el musicólogo italiano Gianfranco Vinay (1945-), la pieza es dueña de “una voluntad explícita de contestación política y cultural”, con la que se buscó criticar tanto “la ópera tradicional” como “la moral burguesa y la religión”. Repartida en seis estaciones, la obra muestra los padecimientos de un personaje femenino, referido simplemente como *Lei* [Ella], en su encuentro con “los partisanos de un “orden” social y político conforme a los valores del mundo capitalista (jerarquía, dinero, explotación de los débiles, ...)”.<sup>138</sup> De acuerdo con Sanguineti, la concepción de la protagonista de la obra se desprendió de las figuras femeninas que Berio y el propio escritor italiano recuperaron: en el caso del compositor, la periodista checa Milena Jesenská (1896-1944), y, en el caso del poeta, la teórica marxista y activista política Rosa Luxemburg (1871-1919). De estas dos referencias surgió el personaje de la obra quien, sin representar a ninguna de las dos, alude a ambas a través de las diversas vicisitudes que padece en la obra (su encarcelamiento y tortura, su abandono, o su venta como parte de una subasta). Así, la pieza se plantea como una alegoría y no como una obra de “carácter [...] mimético, naturalista”. Junto a este conjunto de referencias históricas, Sanguineti y Berio recurrieron a dos recursos artísticos para el planteamiento de la obra. Por un lado, el desarrollo escénico se amparó en las observaciones de Brecht sobre el teatro épico, en el que cobró importancia el “efecto de extrañamiento buscado a través de la interrupción de la narración”.<sup>139</sup> Por su parte, el planteamiento musical de Berio, descrito por él mismo,

---

<sup>137</sup> Eric Marinitsch (ed.), *Luciano Berio* (Austria: Universal Edition, 2008), 15, 36 y 41.

<sup>138</sup> Gianfranco Vinay, “*Passaggio* – Note de programme”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/6839/#program> (consultado el 1 de marzo de 2015).

<sup>139</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 39.

organiza a la soprano, al ensamble instrumental y a los dos coros de tal manera que cada uno de ellos desarrolla independientemente “una serie de relaciones armónicas y de registros (en tanto que serie de acordes, campos armónicos u organización polifónica)” que constituyen la estructura de las diversas secciones de la obra. De esta manera, se establecen transiciones súbitas o graduales entre los elementos textuales y musicales de la pieza. Así, se pasa “de la densidad y de la complejidad textual máxima a la mínima; de la capacidad instrumental máxima (*piano-forte*, agudo-grave, largo-corto) a la mínima; del *tutti* al *solo*; del ruido al sonido; de lo hablado a lo cantado (con todas las emisiones vocales intermedias); de la voz al instrumento; de lo indeterminado a lo determinado; de lo discontinuo a lo continuo”.<sup>140</sup>

Por su parte, el ballet *Esposizione* constituyó la segunda colaboración de Sanguineti y Berio. Compuesta entre 1962 y 1963, fue estrenada el 18 de abril de 1963 como parte del programa del Festival de Música de Venecia. El musicólogo alemán Ulrich Dibelius (1924-2008) afirmó que la obra “amalgama una acción teatral, que se desarrolla sobre el escenario y entre los espectadores –basada en una idea de Ann Halprin [(1920-)] y su Dance Workshop Company de San Francisco y también representada por ellos– [...] Es una especie de teatro interactivo que busca la movilidad total en las fronteras del absurdo”.<sup>141</sup> De acuerdo con Sanguineti, la obra se concibió como “un cuadro [...] alegórico de la condición presente y la ‘exposición’ que tenía su modelo en la idea benjaminiana de la Expo universal como gran exhibición de las mercancías, para dar, en cambio, una exhibición de desechos... y la mercancía así degradada en esta especie de basura universal.” En consonancia con este

---

<sup>140</sup> Luciano Berio *apud*. Ivanka Stoianova, “Luciano Berio. Chemins en Musique”, *La revue musicale*, núms. 375-377 (1985): 237-238.

<sup>141</sup> Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, trad. Isabel García Adanez (Madrid: Akal, 2004), 151.

propósito, se optó por dotar a la coreografía realizada de un carácter complejo, en el que, entre otras estrategias, se incluyeron, por ejemplo, “exhibiciones muy acrobáticas de parte de los bailarines que estaban sobre una especie de cuadro sueco de gimnasia pero blando; salían y descendían mientras otros personajes acumulaban esta basura y la arrojaban.”<sup>142</sup> Sin embargo, como recordó el escritor italiano, el resultado musical pareció insatisfactorio para Berio quien retiró la pieza del catálogo de sus obras.

No obstante, algunos de los elementos presentes en la música compuesta para *Esposizione* fueron reelaborados como parte de *Laborintus II*, la tercera obra realizada por Sanguineti y Berio, compuesta entre 1963 y 1965 y estrenada el 26 de septiembre de este último mismo año en París, Francia. La pieza fue comisionada por la Radio Televisión Francesa y la Radio Italiana para conmemorar el séptimo centenario del nacimiento del escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321). Concebida como una obra susceptible de ser presentada “como un evento teatral, una narrativa, una alegoría, un documental, una pantomima, etc.”, y ejecutada “en el teatro, en concierto, en televisión, en la radio, al aire libre, etc.”<sup>143</sup>, el homenaje rendido a Alighieri se realiza a partir de la recuperación de tres temáticas presentes en sus textos *Vita Nova* [*Vida nueva*] (1293-1295), *Il Convivio* [*El convite*] (1304-1307), *De Monarchia* [*La monarquía*] (1312-1313) y la *Divina Commedia* [*La divina comedia*] (ca. 1304-1321): la memoria, la muerte y la usura. Para ello, Sanguineti elaboró una selección de pasajes presentes en las tres obras dantescas mencionadas, y añadió fragmentos de los libros V y XV de las *Etymologiarum sive Originum* [*Etimologías o los*

---

<sup>142</sup> Edoardo Sanguineti, “Laborintus: Berio\_Dante\_Sanguineti. Dante. Arte che genera arte. Una lezione di Edoardo Sanguineti – ‘Luciano Berio. Il musicista che meglio incarna la mia idea di collaborazione’”, [http://www.xlibro.com/Edoardo\\_Sanguineti.html](http://www.xlibro.com/Edoardo_Sanguineti.html) (consultado el 1 de marzo de 2015)

<sup>143</sup> Luciano Berio, *Laborintus II* (Viena: Universal Edition, 1976), 3.

*orígenes*] (622-633) y *Chronica Minora* [*Crónica menor*] del arzobispo y teólogo hispanogodo Isidoro de Sevilla (ca. 556-636) (en los que figuran algunos pasajes genealógicos del pueblo hebreo aparecidos en el Antiguo Testamento bíblico), del canto XLV “With Usura” [“Canto XLV. Con usura”] del poemario *The Cantos* [*Los Cantos*] (1917-1969) del escritor estadounidense Ezra Pound (1885-1972), del pasaje “East Coker” de los *Four Quartets* [*Cuatro Cuartetos*] (1945) del poeta norteamericano Thomas Stearns Eliot (1888-1965), así como algunos momentos extractados de los poemarios *Laborintus* y *Purgatorio de l’Inferno* de Sanguineti, y pasajes redactados específicamente para la obra. Por su parte, la música compuesta por Berio se compone de diversas alusiones a la historia de la música, tanto en sus prácticas más antiguas, representada en la forma de los madrigales, o realizaciones contemporáneas, en pasajes atonales, de improvisación libre, y jazzísticos.

La gran variedad de referencias literarias y musicales que convergen en *Laborintus II* supone un reto de envergadura para su abordaje e interpretación. Así lo ilustran, por ejemplo, dos comentarios sobre la obra formulados en momentos históricos diferentes. Por un lado, la reseña del compositor británico Reginald Smith-Brindle (1917-2003) sobre la grabación de la pieza y publicada en 1977, consideró que la obra “aunque colorida y altamente potente en sus mejores momentos, no es una de las composiciones más exitosas e integradas de Berio”. Las razones para la consideración de Smith-Brindle se encuentran, entre otras, en los siguientes aspectos:

Si un laberinto es una confusión de caminos en los que no se puede encontrar la ruta correcta salvo por buena suerte o por tenacidad, entonces *Laborintus II* es justamente un laberinto, tanto por su significancia en general como por el significado de sus partes... Mientras que *Passaggio* tiene una clara dirección y propósito, incluso si ese propósito es generar sentimientos de confusión, enojo y aprehensión, *Laborintus II* parece no tener mensaje alguno... El problema, como yo lo veo, está en el texto, compilado por Edoardo Sanguineti... Lo único que encuentro es una confusión desconcertante. Algunas partes

son lo suficientemente claras. Está el diluvio, la genealogía de Abraham, dos discursos sobre la naturaleza del arte y de la música, pero ¿qué los vincula?...¿Cuál es el mensaje general de la composición?...Musicalmente, no hay ningún problema; de hecho, *Laborintus II* es relativamente clara, y a menudo mucho más convencional y directa que otras obras de Berio de este periodo... Quizá todo esto es parte del laberinto en el que nuestro destino es perder nuestro camino en la confusión y la desesperanza. Como no tenemos ninguna pista sobre si esta es la intención del compositor o no, sólo podemos concluir que mientras la primera mitad de *Laborintus II* es musicalmente profunda y convincente, la segunda mitad cae en un revoltijo de contrastes que tienen aspectos débiles e, incluso, negativos.<sup>144</sup>

Por su parte, el musicólogo belga Lieven Bertels, con motivo de la incorporación de *Laborintus II* en la programación de la sala de conciertos de Brujas, Bélgica en el año 2003, caracterizó a la pieza como

una típica ópera sin historia de Berio [que] lejos de ser una mera expresión verbal o vocal, descansa fuertemente en el sentido de Berio por la tradición operística italiana. El texto cortado [*cut-up text*] parecido a la poesía beat [*beat-like*] produce un número de temas centrales incluyendo la memoria, la usura, y la música misma. La música es a veces altamente dramática pero fácilmente puede convertirse en un jazz ligero [*light-hearted jazz*] o incluso un sentido de swing funky no muy diferente de las películas policíacas italianas baratas de los sesentas, con todo y los acompasados motivos del bajo [*walking bass motives*]. El narrador y los cantantes a menudo se relacionan el uno con el otro como actores y *choros* en una tragedia griega, y a veces los dos son devorados por el andamiaje abstracto ofrecido por pequeños pasajes de *Elektronische Musik* [música electrónica] al estilo de Colonia.<sup>145</sup>

A pesar de la diferencia cronológica existente entre las dos aproximaciones documentadas, y no obstante las valoraciones divergentes sobre la importancia de la superposición de elementos textuales y musicales en la conformación de la obra (que, en el caso de Smith-Brindle, es considerada como la causa de la poca fortuna de la pieza, en tanto que para Bertels son motivo de encomio por la gran cantidad de referencias y alusiones que suscitan), esta

<sup>144</sup> Reginald Smith-Brindle, “*Laborintus II* by Luciano Berio”, *Music & Letters* 58, núm. 4 (1977): 501-502.

<sup>145</sup> Lieven Bertels, “Luciano Berio: *Laborintus 2*”, <http://www.ictus.be/home2.html> (consultado el 1 de marzo de 2015). Es menester señalar que la referencia ya no se encuentra disponible en la dirección electrónica del Ensamble Ictus, y únicamente figura como nota en el programa de mano de un festival que tuvo lugar en Australia en 2014 donde se presentó la pieza con la participación del cantante Mike Patton.



propiedad formal de *Laborintus II* remite a una clave de gran importancia para su abordaje y comprensión. Más allá de lo numeroso de las temáticas y las referencias literarias y musicales presentes en la pieza, al dirigir la atención al procedimiento artístico que subyace a la organización de ambos dominios, es decir, al montaje, y a las posiciones teóricas, tanto estéticas como políticas, que hacen de este recurso una herramienta crítica y de interpretación del presente, insinúan la posibilidad de renovar la comprensión de la obra. A fin de abrirse paso por el entramado de referencias que articulan la pieza de Sanguineti y Berio, resulta necesario atender las consideraciones de ambos artistas en torno a la situación social del arte durante la década de 1960, así como a la condición histórica de los materiales artísticos y sus posibilidades de tratamiento. Como se verá, el encuentro con las circunstancias históricas propias del capitalismo por parte de cada uno de los artistas los condujo a atender, de manera individual, los efectos de este modo de producción en la factura y en la recepción, respectivamente, de la literatura y la música. A su vez, la identificación de estos problemas dio la pauta para la conformación de procedimientos artísticos susceptibles de enfrentar la adversidad de estas condiciones. De esta manera, con el propósito de revertir la creciente neutralización y asimilación en la que se abismaron la gran mayoría de las producciones culturales realizadas en ese periodo histórico, tanto el escritor como el compositor italianos asumieron esta condición para exhibir y conjurar críticamente tales efectos negativos.

**“Un lavoro dentro i detriti della storia e la sperienza” [Un trabajo dentro de los detritos de la historia y la experiencia]: Sanguineti y Berio sobre la mercantilización de la producción literaria y musical durante la década de 1960**

Gracias a algunos de los testimonios inéditos de Berio, recuperados recientemente por la musicóloga italiana Angela Ida de Benedictis (1966-), es posible conocer con mayor detalle algunas de las preocupaciones estéticas y políticas que orientaron la creación y la organización textual y sonora de *Laborintus II*. Entre las observaciones formuladas por el compositor italiano, revisten especial importancia dos pasajes, en los que se perfila la naturaleza de los materiales artísticos empleados en la conformación de la obra, así como los principios generales que condujeron su elaboración. En el primero de tales fragmentos, la pieza se muestra como “un trabajo dentro de los detritos de la historia y de la experiencia”.

A su vez, el segundo de los extractos, ofrece una caracterización de la obra como

una composición de teatro musical donde muchos y diversos aspectos teatrales y no teatrales son seleccionados, combinados y transformados sin elementos privilegiados. El tema fundamental es el catálogo. No sólo catálogo de citas, de la *Vita Nuova*, de la *Divina Commedia*, del *Convivio*, del *Monarquía*, de las *Epistole*, de Ezra Pound, Eliot y Sanguineti y de las *Etimologie* de Isidoro de Sevilla, sino también catálogo como enumeración de temas, de imágenes y de significados. El todo transformado, deformado, repetido y sobrepuesto como polifonía de imágenes que se desarrolla en diversas direcciones. Por ejemplo, el tema de la usura (para nosotros es la mercantilización [*mercificazione*] de los contenidos y la reducción de los valores al mercado) se desarrolla casi inocentemente de las etimologías, pasando por Pound (*Cantos* 45) y terminando en un verdadero y propio catálogo (típicamente neo-barroco y sanguinetiano) de cosas y de objetos: casi un desesperado amasijo de detritos verbales y de escorias semánticas que se acumulan frenéticamente hasta incluir indiferentemente citas, fechas, nombres, voces enciclopédicas[.]<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Luciano Berio, *apud*. Angela Ida de Benedictis, “From *Esposizione* to *Laborintus II*: transitions and mutations of ‘a desire for theatre’”, contenido en: Giordano Ferrari (ed.), *Le théâtre musical de Luciano Berio I: De Passaggio à La Vera Storia* (París: L’Harmattan, 2013), 213.

En medio de las observaciones contenidas en este pasaje, la importancia concedida al problema de la usura y su caracterización como “la mercantilización de los contenidos y la reducción de los valores al mercado” resulta una clave fecunda para comprender las diversas maneras como se organizaron y se vincularon entre sí el ámbito textual y el sonoro a lo largo de la obra. Para ello, es menester recordar el horizonte histórico al que se enfrentaron los productores artísticos alrededor del mundo, y, especialmente, los italianos al comienzo de la década de 1960. De acuerdo con la musicóloga Rossana Dalmonte (1935-) y la italianista Niva Lorenzini, en este período cobraron especial evidencia las consecuencias de la incorporación de las prácticas artísticas al pujante desarrollo del capitalismo que signó los primeros años de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, el quehacer literario, musical o plástico, entre otros, fueron amenazados por su acentuada neutralización política, acompañada de su asimilación a la creciente especialización del trabajo al interior del modo de producción capitalista que caracterizó a ese período.<sup>147</sup>

A la luz de este panorama, tanto Sanguineti como Berio emprendieron diversas tentativas, de alcance y profundidad variados, por comprender las condiciones en las que tuvo lugar la asimilación de la práctica literaria y musical al interior del capitalismo, así como las manifestaciones de este fenómeno al interior de sus respectivos ámbitos artísticos. A esta empresa añadieron, a su vez, el esfuerzo continuado por concebir procedimientos críticos de escritura y de composición que les permitieran confrontar la precaria situación en la que se encontraban sus quehaceres profesionales. Así, a fin de poder adentrarse en esta condición,

---

<sup>147</sup> Rossana Dalmonte y Niva Lorenzini, “Situation de la poésie et de la musique au debut des années soixante en Italie”, trad. Daniel Haefliger, *Revue Contrechamps* núm. 1 (1983): 67-74. Disponible también en la dirección electrónica <http://books.openedition.org/contrechamps/1740> (consultado el 23 de abril de 2018).

ambos artistas prestaron especial atención al proceso de mercantilización de las producciones literarias y musicales de su tiempo.

Para ello, Sanguineti observó que los fenómenos de las vanguardias históricas y las neovanguardias surgidas hacia las décadas de 1950 y 1960 permitieron reconocer la difícil relación que ambos movimientos artísticos guardaron con respecto a las condiciones económicas de sus respectivos horizontes históricos. En este escenario, el quehacer artístico alternó entre las posibilidades abiertas por su relativa autonomía como ámbito de actividades humanas especializadas y las dificultades desprendidas de su asimilación y neutralización como consecuencia del desarrollo de la economía capitalista. Ante los desafíos abiertos por la naturaleza del momento histórico en que ambos artistas llevaron a cabo su colaboración, en el ámbito estético de sus tentativas conjuntas adquirió una importancia central 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”.<sup>148</sup>

En tanto que los puntos de vista y las estrategias artísticas perfiladas por Sanguineti durante este período fueron caracterizadas en el capítulo anterior,<sup>149</sup> resulta conveniente atender los rasgos generales de las consideraciones históricas y estéticas formulados por Berio, así como los procedimientos compositivos que perfiló en algunos de los escritos que redactó hacia finales de la década de 1950 y a lo largo del decenio posterior. Las observaciones del compositor italiano sobre las condiciones enfrentadas por la práctica musical dirigieron su atención a tres ámbitos de gran importancia para el abordaje de

---

<sup>148</sup> Edoardo Sanguineti, *Por una vanguardia revolucionaria*, 11.

<sup>149</sup> *Vid. supra*, 74 y ss.

*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 de la música pop, especialmente el jazz y el rock.

A través de las consideraciones de Berio, el horizonte histórico descrito en sus ensayos se reveló como un período poco propicio para el desarrollo y la recepción del quehacer musical. Así, el proceso de composición de las obras 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, la producción musical y 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, que dio lugar a una “ilusión de orden y equilibrio [...] perfecta”.<sup>150</sup>

En el caso de la ópera, el compositor italiano consideró que, desde las primeras décadas del siglo XX, el ejercicio de esta tradición musical exhibía importantes dificultades para actualizar sus procedimientos textuales, sonoros y escénicos, y se mostraba incapaz de aproximarse de manera fecunda a las cambiantes condiciones económicas, políticas y culturales del horizonte histórico entonces vigente. El acentuado y diversificado desarrollo del modo de producción capitalista en los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial condujo a que la producción operística se ciñera a los criterios de “la ley de la oferta y de la demanda”, de tal manera que buena parte de los programas ofrecidos por las salas de

---

<sup>150</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, (Torino: Einaudi, 2013), 25.

concierto y teatros respondió a las preferencias del público al tiempo que las condicionó. De frente a este escenario, Berio consideró que las obras que cumplieron con tales criterios fueron lastrados por su conversión en “productos de masa”, “kitsch”, compuestos a partir de “la deformación, muy a menudo inconsciente, de aquellos elementos que [...] contribuyeron a la estructura de la ópera” y a hacer de ella “una forma auténtica e inimitable de representación”.<sup>151</sup>

Por su parte, al aproximarse a la valoración del quehacer musical que afirmó elaborar los hallazgos compositivos de Arnold Schönberg y Anton Webern y que condujo, eventualmente, a la conformación del serialismo y sus variadas manifestaciones teóricas y sonoras, Berio identificó algunas dificultades de considerable importancia. Estos desafíos se insinuaron, en un primer momento, en la acentuada tendencia al interior del capitalismo a “congelar la experiencia en esquemas y maneras” que darían como resultado que “las poéticas de Schönberg y Webern se [convirtiesen] en El Sistema Dodecafónico”. El compositor italiano vislumbró una instancia de este problema en las tentativas por “codificar la realidad musical” en un “Sistema Dodecafónico” y en conceder una importancia central a la “manipulación de doce notas” acompañada del olvido de que la notación musical remite, en última instancia, a fenómenos físicos sonoros. En estos intentos, Berio reconoció “una marca de fetichismo”, de “procedimientos de tipo neopositivista”, que reproducían la voluntad por “reducir a la inmovilidad y a objetos etiquetados [a] los procesos vivos” que caracterizó al capitalismo durante la década de 1960.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 43-45.

<sup>152</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 436-438.

Finalmente, en el caso de la música pop, Berio prestó especial atención a dos de sus manifestaciones más relevantes durante la década de 1960, el jazz y el rock, a fin de identificar, sucesivamente, sus afinidades y divergencias, así como su situación al interior del modo de producción capitalista. Para ello, se percató de la semejanza en las respuestas que ambas prácticas musicales suscitaban en sus escuchas, caracterizadas por su inmediatez. Sin embargo, tales efectos eran resultado, de acuerdo con el punto de vista del músico italiano, por motivos diferentes. En cuanto a su producción, el jazz se distinguió por su conformación a partir de “un flujo constante de citas más o menos disfrazadas” elaboradas a través del citado de diversos “comportamientos formales” musicales, entre los que se encontraban “comportamientos de trabajo, comportamientos vocales, instrumentales, corporales, estilos de ejecución, inflexiones vocales, [o] patrones de hábitos motrices con el instrumento”, de forma tal que la práctica jazzística resultó comparable con la actividad del pintor que, para llevar a cabo sus obras, “copia y [tiende] siempre a construir la imagen a base de esquemas que ha aprendido a manipular”. Por su parte, el rasgo distintivo del rock se encontró en el “eclecticismo musical” que caracterizó su producción, resultado de un espíritu inclusivo y una voluntad por llevar a cabo una “integración de la idea (simplificada) de una multiplicidad de la tradición”. Por su parte, la recepción del jazz y del rock se diferenció, en un primer momento, por la importancia concedida, respectivamente, a la singularidad del intérprete individual y a las características sonoras del grupo musical en su conjunto. Asimismo, en las condiciones de su escucha, la recepción del jazz pareció orientada a una audición distraída, como consecuencia de las tensiones existentes entre su complejidad melódica y armónica y la mayor sencillez de su organización métrica y rítmica. En cambio, el rock pareció demandar una asimilación mucho más concentrada al depender de su empleo

como acompañamiento en las pistas de baile, o bien, en el caso de su ejecución en conciertos, por el alto volumen requerido para su interpretación, así como por la novedad en la articulación textual y vocal que propuso la joven música. Sin embargo, a pesar de la riqueza de cada una de estas prácticas musicales, su incorporación a la dinámica económica y cultural del capitalismo condicionó de manera acentuada el desarrollo de sus rasgos distintivos. Así, en el momento en el que la práctica del jazz, surgida de las comunidades negras de Estados Unidos, se enfrentó a la preeminencia política y económica de la población blanca norteamericana, ocupó una posición social precaria y desempeñó un rol “más pasivo cada vez”, hasta el punto de convertirse en “una forma de actividad musical casi sin ideología y sin una reconocible relación con el comportamiento social”. Por su parte, la relevancia artística y social del rock fue rápidamente afectada por los criterios estéticos y los intereses económicos de las grandes compañías de grabación al interior de las naciones más industrializadas.<sup>153</sup>

De frente a los efectos negativos que el horizonte histórico descrito por Berio tuvo sobre las diversas manifestaciones de la producción musical de la década de 1960, el músico italiano tomó como punto de partida algunas de las consecuencias a las que condujo el desarrollo de la música serial durante la década anterior, en la que compositores como Bruno Maderna (1920-1973), Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o Henri Pousseur (1929-2009), persiguieron la “necesidad común de cambiar, de aclarar, de profundizar y de desarrollar la experiencia serial”. De acuerdo con el compositor italiano, tales esfuerzos dieron lugar a dos orientaciones que buscaron concretar los propósitos

---

<sup>153</sup> Luciano Berio, “Comentarios sobre el rock”, trad. Mariano Flores Castro, *Pauta* núm. 5 (1983): 6-7, 8-11.



perfilados, ya a través del intento de “refutar la historia” de la música, ya a partir de una relectura crítica de ese mismo acervo histórico. No obstante el posterior alejamiento de Berio de la práctica serial, su cercanía con la segunda de las alternativas apenas perfiladas lo condujo a indagar en torno a las posibilidades de afirmar, a través de su labor compositiva, “una continuidad entre realidades [musicales] diversas[,] muy alejadas entre ellas y, a veces, también triviales.” Para ello, partió del reconocimiento de la presencia permanente en el quehacer musical de “un rumor de historia y de experiencias musicales, una virtualidad de elecciones, de las cuales continuamos extrayendo, precisándolos y también transformándolos, funciones y procesos musicales.” La posibilidad de “dotar de sentido” al “rumor musical” identificado por el compositor italiano se acompañó de la exigencia de “saber hacernos responsables seleccionando conscientemente esta cosa o esta otra”, con el propósito de “comprender qué posición y qué combinación de los eventos seleccionados, filtrados, corresponde mejor a [las] exigencias” del músico.<sup>154</sup>

El interés de Berio por la historia de la producción musical y las posibilidades compositivas que podrían desprenderse de su consideración e interpretación, constituyó un elemento determinante en su quehacer durante la década de 1960. Esta inquietud lo condujo, por un lado, a acercarse a la obra del compositor Claudio Monteverdi. La posibilidad de concebir un “teatro para los oídos” comenzó a cobrar forma gracias a la consideración y el estudio de “las implicaciones” de los *madrigali rappresentativi* [madrigales representativos] del Renacimiento tardío, y, especialmente, aquellos creados por Monteverdi, como la ópera *L’Orfeo* [El Orfeo] (1607) y la compilación *Madrigali guerrieri et amorosi* [Madrigales

---

<sup>154</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica* (Bari: Laterza, 2011), 65, 69, 72.

guerreros y amorosos] (1638), de la que la pieza *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* [El combate de Tancredo y Clorinda] (1624) resultó un modelo particularmente fértil.<sup>155</sup> Al proponer un arreglo de esta última obra en 1966, para una dotación vocal e instrumental consistente en tres voces (soprano, barítono, tenor), clavecín e instrumentos de cuerda (tres violas, violonchelo, contrabajo), el músico italiano observó que la pieza se revelaba, al trasluz del horizonte histórico, político y cultural de la década de 1960, como una pieza susceptible de numerosas interpretaciones, que permitirían concebirla, alternativamente, como una airada protesta contra la guerra del Vietnam,<sup>156</sup> como “una ópera, pero también un *madrigal representativo*, un *ballet* pero también una *cantata*, un *documental*, un *documental de actualidad*, pero también un *happening* para la aristocracia veneciana del siglo XVII.” Como consecuencia de esta realización, Berio se abocó a desarrollar las posibilidades implícitas en 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*” [el subrayado es mío]. Esta condición, de acuerdo con Berio, únicamente habría de ser desarrollada y conducida a importantes consecuencias a lo largo del siglo XX, tanto en el teatro épico concebido por Brecht (“el narrador de Monteverdi en realidad ayuda al público a analizar los hechos en el momento en que se presentan”), como en “las investigaciones sobre la representación escénica” llevadas a cabo a partir de 1920, y “en los más recientes desarrollos del teatro musical como entidad distinta a la ópera” de la década de 1960.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane* (Torino: Einaudi, 2006), 91-92.

<sup>156</sup> Suzanne G. Cusick, “Monteverdi studies and ‘new’ musicologies”, en John Whenham y Richard Wistreich (eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2007), 259.

<sup>157</sup> Luciano Berio, “*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (nota dell’autore)” <http://www.lucianoberio.org/node/1275> (consultado el 11 de mayo de 2018). Las cursivas figuran en el original.

Las posibilidades compositivas abiertas por la música de Monteverdi coincidieron con otro de los hallazgos que Berio derivó de su interés por el “rumor de historia” presente en la práctica musical de su tiempo. En este caso, la atención que prestó a la construcción y las técnicas de ejecución propias de diversos instrumentos musicales le permitió observarlos bajo una nueva luz, en la que se le presentaron como “depositarios concretos de una continuidad histórica” que, a semejanza de otras creaciones humanas, como las herramientas y los edificios, “tienen una memoria”. Esta “memoria”, de la que están acompañados todos los instrumentos musicales, comprende “las huellas de los cambios musicales y sociales [así como el] marco conceptual dentro del que son desarrollados y transformados.” De esta manera, el quehacer compositivo representa, entonces, un intento de conciliación entre “una idea, una reflexión teórica” y “una realidad instrumental (o vocal)”, en el que el pensamiento del compositor se convierte en “un contenedor consciente del instrumento con su concreto fardo de historia”. Así, el músico creador precisa de renunciar a la tentativa de concebir a los instrumentos musicales como “simples generadores de sonido” para reconocer, en cambio, “la dimensión idioléctica [de cada] instrumento y la gran cantidad de detalles técnicos, de anécdotas y de estilos de ejecución que [los] impregnan” y que constituyen, en todo momento, una dimensión expresiva inherente al instrumento, susceptible de ser elaborada musicalmente.<sup>158</sup>

La importancia otorgada por Berio a la historicidad de los instrumentos musicales y de la voz humana, así como sus potenciales elaboraciones compositivas, fueron desarrolladas en diversos ensayos redactados a lo largo de la década de 1960, en los que el problema del

---

<sup>158</sup> Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezione americane*, 21, 23-24.

gesto musical desempeñó un papel determinante. Una de las primeras formulaciones de este interés se encuentra en el ensayo de 1963 titulado “Del gesto e di Piazza Carità” [Del gesto y de la Plaza Caridad], en el que el músico italiano perfiló los rasgos generales del gesto musical, así como su importancia en el desarrollo de la música del siglo XX. Para ello, con el propósito de precisar el sentido específico de su concepción del gesto musical, Berio lo distinguió de la interpretación que se daba al término “gesto” en la práctica pictórica de su tiempo, en la que se concebía como “un acto espontáneo, nuevo, que debe ser aferrado y que se aprecia justamente por el hecho de que nació en ese momento y por vez primera, sin remitir a una historia suya precedente”. Por el contrario, el interés del compositor italiano se centró, sobre todo, en la historicidad que impregnaba un acto determinado. Así, de manera provisoria, concibió al gesto como “el acto de hacer alguna cosa, de suscitar una comunicación cualquiera; o sea, un residuo, una síntesis, una selección de procedimientos típicos [...] deducida de un contexto significativo a su vez inseparable de la propia historicidad y de otros gestos precedentes a su vez inseparables de otros conceptos significativos en los que quisiéramos siempre reencontrar todos los gestos que fueron necesarios”. El énfasis concedido a la historicidad del gesto condujo a Berio a delinear una manera específica de elaborar las posibilidades artísticas y críticas latentes en su interior. En ella, resulta necesario asumir y confrontar las dificultades a las que se enfrenta cualquier gesto, en riesgo permanente de “cristalizarse en símbolos, [de] transformarse en ‘catálogo de gestos’, [en] pedazos de naturaleza muerta, [en] esquemas de procesos ya acontecidos y consumidos históricamente, [o en] sumarios de historias ya contadas y de las cuales cada uno puede siempre conocer el final en relación al ‘mejor de los mundos posibles’”. Ante esta condición, el músico italiano apostó por el desarrollo de una conciencia de la mistificación

de los gestos y, al mismo tiempo, por una labor de recuperación de los mismos, alejada de su estabilización como “simple operación arqueológica”, y, en cambio, guiada por el “*corto circuito* que instituye [al ser incorporado] en un contexto más o menos conscientemente seleccionado y escogido”.<sup>159</sup>

Las observaciones de Berio sobre el gesto musical, así como los hallazgos desprendidos de sus estudios sobre las obras de Monteverdi, lo condujeron a formular algunas de sus posibilidades artísticas y a concebir algunas estrategias compositivas derivadas de ellas. Un ejemplo de la importancia de tales consideraciones se encuentra en las conferencias “Problemi di teatro musicale” [“Problemas de teatro musical”] y “Del gesto vocale” [“Del gesto vocal”] que el músico italiano ofreció en la Universidad de Harvard en enero de 1967. En ellas, recuperó algunas de las observaciones presentes en el ensayo “Del gesto e di Piazza Carità” para acompañarlas de los hallazgos derivados de algunas de las obras instrumentales y escénicas que realizó en la época. Así, en el primero de los ensayos, el compositor italiano afirmó “la posibilidad de separar y de extrañar los variados elementos de la representación y de la ejecución [para] reensamblarlos combinándolos de manera diferente”, lo que habría de dar lugar a un “teatro musical” en el que “el espectador es llevado hacia una serie de eventos presentados como un collage de situaciones diversas.” A fin de sentar las bases para una “praxis de ejecución que prevé la presencia de instrumentos musicales”, Berio perfiló “seis clases de elementos que deben ser tomados en cuenta para obtener un resultado definible como ‘teatro musical’”:

- 1.- Caracteres instrumentales convencionales y uso convencional del instrumento en un contexto social específico. Un caso podría ser aquél de un recital pianístico.

---

<sup>159</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 30-33. Los términos en cursiva aparecen en el original.

- 2.-Modificaciones de los elementos de la clase precedente. Un piano preparado o amplificado, o un recital pianístico en Mongolia.
- 3.- Acciones sonoras y eventos sonoros extraños a las características instrumentales y a las acciones de las clases 2 y 3, como aquellas producidas por la combinación del piano con otras fuentes sonoras (voz, orquesta, bocinas, etc), toses en el público, un disparo de fusil o el timbrazo de un teléfono.
- 4.- Asociación del sonido con modelos o fuentes extrañas; el piano que suena como un arpa, un *pizzicato* de las cuerdas, un *stacatto* de corno francés (una trompeta que suena como una voz humana es el caso más común).
- 5.- Gestos y movimientos del cuerpo conectados con las cuatro clases de elementos precedentes.
- 6.- Gestos y movimientos del cuerpo no conectados con nada de lo que ha sido dicho anteriormente.<sup>160</sup>

Por su parte, con el segundo de los ensayos, el músico italiano vislumbró un conjunto de “seis clases de interacciones” encaminadas al tratamiento de la voz como parte de su proyecto de teatro musical:

1. Carácter vocal convencional (pero no gestual) y uso convencional de la voz ligada a una articulación verbal convencional. Un ejemplo podría ser una línea vocal dada que presenta una convencional distribución de las sílabas (es el caso de la mayor parte de la música vocal de nuestra cultura).
2. Modificaciones de los sonidos de la clase precedente (vocalizando, murmurando, susurrando, nasalizando, etc.).
3. Sonidos producidos sin implicar los canales vocales (golpes de las manos, chasquidos de los dedos, etc.).
4. ‘Gestos vocales’ en general y sonidos asociados a modelos o fuentes externas (reír, jadear, toser, imitar a un pájaro o un saxofón, cantar en estilo de jazz, etc.).
5. Movimientos del cuerpo que simulan el sonido como viene producido en las clases precedentes: en particular, acciones de la mano sobre la boca.
6. Movimientos del cuerpo que no simulan ni producen sonido, como pasear por aquí y por allá o llevar el tiempo con las manos o un pie.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 53-55.

<sup>161</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 66.

**“Un catalogo di riferimenti” [“Un catálogo de referencias”]: Descripción general de *Laborintus II***

La obra de Sanguineti y Berio ha sido objeto de diversas tentativas de abordaje. Entre ellas destaca la esclarecedora aproximación emprendida por el músico británico Peter F. Stacey en su investigación doctoral en musicología *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)* [Tendencias contemporáneas en la relación de música y texto con referencia especial a *Pli selon pli* (Boulez) y *Laborintus II* (Berio)] (1984); el extenso estudio de una parte de la obra de Berio realizado por la musicóloga búlgara Ivanka Stoianova, publicado como un número especial de la revista periódica *La revue musicale* bajo el título *Luciano Berio. Chemins en musique* [Luciano Berio. Caminos en música] (1985); y, por último, el comentario del libreto prolijamente documentado por la italianista y musicóloga Vivienne Suvini-Hand como parte del volumen *Sweet Thunder. Music and Libretti in 1960s Italy* [Dulce relámpago. Música y libretos en la Italia de 1960] (2006).<sup>162</sup> A la luz de las consideraciones y procedimientos literarios y compositivos perfilados, respectivamente, por Sanguineti y Berio, es posible contribuir a este acervo de investigaciones al proponer un análisis de *Laborintus II* en el que sea presentada como una sólida consideración en torno a los efectos negativos del desarrollo del capitalismo sobre los materiales literarios y musicales disponibles a los dos artistas, en la

---

<sup>162</sup> Se tiene noticia de una cuarta investigación, a saber, el escrito recepcional de Ingvild Skaatan titulado *In my end is my beginning. En studie av forholdet mellom tekst og musikk i Luciano Berios verk A-ronne og Laborintus II* [En mi final está mi comienzo. Un estudio de la relación entre texto y música en las obras de Luciano Berio *Laborintus II* y *A-Ronne*], presentado para obtener el grado de Maestro en Musicología por la Universidad de Oslo, Noruega, en 2005. El desconocimiento de la lengua noruega obliga, desafortunadamente, a prescindir de su auxilio en este escrito.

que el montaje cobró una importancia determinante como principio de organización estructural y temático.

Dada la considerable extensión de la obra, así como lo numeroso de las secciones en las que se encuentra repartida, resulta conveniente proponer una selección en la que se encuentren comprendidos algunos pasajes en los que se aborden las temáticas de interés para este estudio y en los que las estrategias literarias y musicales identificadas sean empleadas con especial claridad. Para ello, sin embargo, resulta conveniente tener en cuenta un panorama general del desarrollo de la obra. En la conformación de esta perspectiva general, uno de los procedimientos concebidos por Sanguineti, a saber, la construcción de la pieza por medio de la yuxtaposición de estaciones narrativas, así como una de las estrategias concebidas por Berio, consistente en la superposición de pasajes musicales contrastantes y desarrollados en grado diverso, permitirán comprender la relevancia de las líneas temáticas que vertebran a la obra y las realizaciones sonoras de las que se compone.

Concebida, alternativamente, como “un evento teatral, una narración, una alegoría, un documental, [o] una pantomima” para un amplio ensamble instrumental (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),<sup>163</sup> *Laborintus II* fue descrita por Berio, desde un punto de vista temático, como un “catálogo, entendido en su acepción medieval [,] que relaciona los temas dantescos de la memoria, de la muerte y de la usura —es decir, la reducción de todas las cosas a una sola medida de valor”. A su vez, al delinear el

---

<sup>163</sup> Luciano Berio, *Laborintus II*, 3.



planteamiento musical de la obra, el compositor reconoció dos grandes principios generales que condujeron su realización. El primero de ellos, relacionado con el tratamiento vocal de los pasajes textuales, destaca que “las palabras aisladas y las frases” fueron elaboradas, alternativamente, como “entidades autónomas”, o bien, como “parte de la estructura sonora concebida como un todo”. Por su parte, el segundo perfila una ampliación al dominio musical del principio del catálogo que orientó la conformación del texto escrito por Sanguineti. De acuerdo con Berio, la organización musical de la obra puede comprenderse como “un catálogo de referencias, de actitudes y de simples técnicas instrumentales, un catálogo de carácter un poco didáctico, como las imágenes de un libro escolástico que tratan de las visiones dantescas y del gesto musical”. Como consecuencia, el tratamiento musical de la obra hace que el desarrollo instrumental se convierta en una extensión “de la acción vocal de los cantantes” y, a su vez, organiza a la música electrónica como una extensión “de la acción instrumental”.<sup>164</sup>

El desarrollo temporal del catálogo de referencias documentales e instrumentales que representa *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, a los que se suman breves gestos instrumentales. Este fondo sonoro acompaña, a su vez, la presentación de un fragmento del

---

<sup>164</sup> Luciano Berio, “*Laborintus II* (nota dell’autore)”, *Centro Studi Luciano Berio*, <http://www.lucianoberio.org/node/1509?356130551=1> (consultado el 3 de enero de 2016).

encuentro del poeta florentino con Beatrice Portinari (1266-1290) 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 cavilaciones que Thomas Stearns Eliot incorporó al poema “East Coker” en sus *Four Quartets* [*Cuatro cuartetos*], realizadas hacia la mitad de su vida en el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. El ulterior 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 atonal. 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 contrapone, en un acentuado contraste, una sonoridad próxima al silencio, que es vulnerada 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 cantar LXV, “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 absoluto 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 Sanguneti, 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.

Una vez bosquejado el desarrollo general de la obra, es posible dirigir la atención a tres aspectos que resultan fundamentales para la comprensión de la naturaleza de los procedimientos literarios y musicales concebidos por Sanguineti y Berio en la conformación de *Laborintus II*, así como para valorar los alcances estéticos y políticos de tales propuestas. Para ello, es necesario reconocer, en primer lugar, la manera como Sanguineti perfiló la actualidad de la obra dantesca y derivó un conjunto de procedimientos literarios y algunos núcleos temáticos de importancia. Posteriormente, esta revisión permitirá comprender la importancia otorgada a la equiparación entre la usura y la conversión en mercancía de las producciones humana y su importancia para la organización textual y sonora de la obra. Así, se atenderá a la manera como el escritor genovés desarrolló el interés compartido por Alighieri y Pound en torno al problema de la usura y conformó un montaje textual que permite entender las razones por las que *Laborintus II* puede ser comprendido como una elaboración de “detritos históricos”. Finalmente, se atenderá brevemente a la manera como Berio organizó el tratamiento musical de la obra a través de la alternancia entre independencia y solidaridad de los elementos textuales y sonoros a lo largo de la obra. Mientras que la autonomía del desarrollo sonoro será puesta de relieve con las alusiones a la tradición musical renacentista y jazzística, la solidaridad se ilustrará con la consideración de un pasaje dedicado a la aglutinación de diversas referencias históricas, que Berio duplicó a través de una cuidadosa labor de montaje sonoro.

**“La modernità di Dante” [la modernidad de Dante]: El proceso de actualización de la obra de Dante Alighieri llevado a cabo por Sanguineti**

Al prestar atención a las observaciones que Sanguineti formuló con respecto al horizonte estético, político y económico en el que se encontraban las diversas agrupaciones neovanguardistas europeas durante la década de 1960, es posible reconocer una estrecha solidaridad entre la importancia reconocida a los “programas poéticos”, las “soluciones formales” y las “inquietudes temáticas” formulados por tales movimientos y la relevancia que tales aspectos cobraron en la conformación de *Laborintus II*.<sup>165</sup> En efecto, la organización del texto redactado por el escritor genovés en su colaboración con Berio tuvo como punto de partida la conformación de un programa poético que se apoyó en una rica valoración de la obra literaria de Dante Alighieri, cuyos inicios tuvieron lugar durante la década de 1950, como parte de las labores necesarias para la preparación de la tesis de grado [*tesi di laurea*] que Sanguineti redactó sobre la *Divina Commedia*, y que, en el decenio posterior, dio lugar a la publicación de sus estudios críticos *Interpretazione di Malebolgia* [Interpretación de Malebolgia] y *Tre studi danteschi* [Tres estudios dantescos], publicados en 1961, así como *Il realismo di Dante* [El realismo de Dante], aparecido en 1966.<sup>166</sup> De acuerdo con diversas consideraciones retrospectivas sobre este período de su trayectoria literaria, el poeta genovés asimiló algunos de los hallazgos ofrecidos por las investigaciones sobre literatura medieval y sobre el legado dantesco llevadas a cabo por los filólogos Ernst Robert Curtius (1886-

---

<sup>165</sup> Edoardo Sanguineti, *Por una vanguardia revolucionaria*, 11. Asimismo, *vid. supra*. 154.

<sup>166</sup> David Lummus, “Edoardo Sanguineti’s New Dante”, 41-42, contenido en: Paolo Chirumbolo y John Picchione (eds.), *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde* (London: Legenda, 2013), 41-42.

1956), Leo Spitzer (1887-1960), Eric Auerbach (1892-1957) y Gianfranco Contini (1912-1990), así como las fecundas interpretaciones de la obra de Alighieri concebidas por los poetas Thomas Stearns Eliot y Ezra Pound. Gracias a estas aportaciones, Sanguineti identificó diversos procedimientos literarios en la producción del célebre poeta florentino que resultaron susceptibles de incorporarse como soluciones formales a su propio quehacer y convertirse en sólidas alternativas a las orientaciones literarias existentes al comienzo de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, el escritor genovés perfiló una aproximación a la *Divina Commedia* como si se tratase del resultado de una “obra de montaje”, en la que Alighieri alternó 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.<sup>167</sup> De esta manera, al prestar atención a la articulación del recorrido por los diversos círculos del infierno o el ascenso por el escarpado terreno del purgatorio, cobró evidencia que su construcción narrativa descansó en la “idea de que se pasa de un momento de pausa a otro momento”, en la conformación de “un itinerario[,] una suite de momentos definidos por diversas estaciones contiguas que forman una cadena”. A su vez, la *Vita Nova* fue concebida por Sanguineti como la exposición de una teoría de la lírica, lo que le permitió vislumbrar, en el “onirismo [y] el carácter visionario” de algunos de los pasajes de esta obra, la posibilidad de rehabilitar la pertinencia literaria de una escritura onírica que se sumara a las consideraciones teóricas sobre los sueños formuladas por el psicoanálisis freudiano y al

---

<sup>167</sup> Edoardo Sanguineti, “Sanguineti, il cinema, il Novecento”, <https://radiospazioteatro.wordpress.com/2017/05/19/sanguineti-il-cinema-il-novecento/> (consultado el 7 de mayo de 2018).

tratamiento artístico de los mismos llevada a cabo por el surrealismo.<sup>168</sup> Finalmente, el empleo de variadas formas literarias y la incorporación de diversas referencias y registros lingüísticos en la producción literaria de Alighieri condujo a Sanguineti a perfilar la posibilidad de una “instrumentación expresiva potencialmente omnívora[,] desmesuradamente, verdaderamente babélica” a la que denominó, a través de un neologismo, como “mixtilingüismo” [*mistilinguismo*]. Esta escritura, potencialmente desarrollada en el quehacer literario de Pound y Eliot y algunos de los escritores agrupados en la neovanguardia literaria italiana de comienzos de la década de 1960, tomaría como punto de partida la “huida de los vínculos métricos tradicionales”, la disponibilidad de “todos los idiomas, las formas, [y] los estilos”, así como “los extranjerismos [*forestierismi*]” incorporados en la lengua italiana. Con ello, eventualmente se liquidarían “las mamparas tradicionalmente erigidas para proteger la separación de la lengua poética”.<sup>169</sup>

A la par de las soluciones formales puestas de relieve por Sanguineti, el poeta genovés identificó, en la obra de Alighieri, algunos aspectos temáticos que contribuyeron a la concepción del texto de *Laborintus II*. El primero de ellos lo encontró en “el carácter enciclopédico” de la *Divina Commedia*, en el que “la exploración de ultratumba” emprendida por Dante resulta, en realidad, una “exploración del universo que agota la propia dimensión cósmica”, al desarrollarse desde “la profundidad extrema del Infierno” para concluir en “el Paraíso”.<sup>170</sup> Por su parte, el segundo elemento se desprendió de un problema ideológico

---

<sup>168</sup> Edoardo Sanguineti, “Lezione publica di Edoardo Sanguineti: Dante 1965”, <https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E> (consultado el 1 de mayo de 2018).

<sup>169</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali* (Milano: Feltrinelli, 2000), 287, 294, 296.

<sup>170</sup> Edoardo Sanguineti, “Laborintus: Berio\_Dante\_Sanguineti. Dante. Arte che genera arte. Una lezione di Edoardo Sanguineti – ‘Luciano Berio. Il musicista che meglio incarna la mia idea di collaborazione’”.

específico que consideró de gran relevancia, consistente en “el tema del dinero, de la maldición de la riqueza, finalmente de la burguesía naciente de la época de Dante, a la que él fue absolutamente hostil, aún a pesar de que lo realizó desde el punto de vista de una nostalgia por la feudalidad, por el imperio” y que fue retomada por Eliot y Pound en clave conservadora.<sup>171</sup> La interpretación formulada por Sanguineti, de signo político radicalmente opuesto al emprendido por los dos poetas anglosajones, persiguió el intento de “poner en evidencia, en lo posible, [la] modernidad” de Alighieri, sin “hacer de [él] algo que no es, es decir, un revolucionario”. Para ello, el escritor genovés propuso una lectura que consideró emparentada con las observaciones de Marx y Engels sobre la obra del escritor francés Honoré de Balzac (1799-1850):<sup>172</sup> así como para los fundadores del marxismo Balzac apareció, de acuerdo con el escritor italiano, como “un hombre de derecha, conservador, reaccionario” pero dueño de un punto de vista que “permite descubrir una hostilidad en contra de la ideología dominante de la época”, Alighieri se conformó ante la mirada de Sanguineti como una figura “que no comprende las necesidades históricas, pero [a quien] su observación del mundo le permite predecir las contradicciones y los desarrollos que no están más que apenas dibujados vagamente” en su horizonte histórico, sin importar que su “oposición a la

---

<sup>171</sup> Edoardo Sanguineti *apud*. Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, 24-26.

<sup>172</sup> El paralelismo esbozado por Sanguineti se apoya en las consideraciones fragmentarias que Marx y Engels formularon en torno a la obra literaria de Balzac. Como ilustra la recopilación de pasajes realizada por el filósofo español Valeriano Bozal, no obstante la cercanía política del escritor francés con la pujante burguesía francesa, Marx elogió la “comprensión profunda de las relaciones reales” presentes en el capitalismo así como la precisión de las descripciones realizadas por Balzac en obras como *Melmoth reconciliado* (1820), *La obra maestra desconocida* (1831) o *Los campesinos* (1844). A su vez, Engels prestó atención al gran proyecto de *La comedia humana*, en la que encontró “la historia más maravillosamente realista de la *sociedad* francesa” entre 1816 y 1848, y en la que lo certero de las observaciones del literato francés así como el carácter satírico de sus descripciones muestran que Balzac se vio “forzado a contrariar sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos” y pudo ver “la ineluctabilidad del fin de sus aristócratas queridos”, a los que mostró como “no merecedores de mejor suerte”. Véase Karl Marx y Friedrich Engels, *Textos sobre la producción artística*, trad. Valeriano Bozal (Madrid: Alberto Corazón, 1972), 165-168.



burguesía naciente [...] se explique desde un punto de vista conservador y no progresista”. De esta manera, la modernidad de la obra dantesca puesta de relieve en *Laborintus II* cobra especial contundencia en “la idea de una totalidad del universo, de una visión global del mundo y de la lengua múltiple” y de “la idea del dinero, o, finalmente, de la burguesía o del capitalismo en tanto que mal del mundo”.<sup>173</sup>

**“l’usuriere altra via tiene” [el usurero tiene otro camino]: Posibilidades críticas del montaje literario en *Laborintus II***

El acervo de procedimientos formales y la importancia temática concedida al problema de la usura derivados de la aproximación a la obra de Alighieri concebida por Sanguineti cobraron una sólida manifestación literaria como parte de uno de los pasajes centrales del texto de *Laborintus II*. En este fragmento, que sucede a la recuperación y la elaboración de las alusiones dantescas al amor y al sueño, el escritor genovés integró una rica labor de montaje concebida a partir del interés común de Alighieri y Pound por las características y las consecuencias de la actividad usuraria. Para ello, se valió de la yuxtaposición de algunos momentos de la *Divina Commedia* (los cantos infernales VI, VII, VIII, IX y XI) y de *The Cantos* (el poema XLV, “With usura” [Con usura]) en los que esta coincidencia temática se manifiesta explícitamente. Al extractar citas textuales de desigual longitud y fidelidad, el poeta genovés conformó una clave para comprender, en primer lugar, la naturaleza de los procedimientos artísticos sobre los que descansó la organización de *Laborintus II*, y, en

---

<sup>173</sup> Edoardo Sanguineti *apud*. Ivanka Stoïanova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, 24-26.



recorrido por el sexto círculo infernal, destinado a los heresiarcas, la fantasía de Alighieri afirma la correspondencia existente entre la naturaleza y el quehacer divinos, y el arte y el conocimiento humanos (“‘Filosofia’, mi disse, ‘a chi la ’ntende, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende // dal divino ’ntelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, // che l’arte vostra quella, quanto pote, / segue, come ’l maestro fa ’l discente; / sì che vostr’arte a Dio quasi è nepote. // Da queste due, se tu ti rechi a mente / lo Genesì dal principio, conviene / prender sua vita e avanzar la gente”).<sup>175</sup> En contraposición al carácter virtuoso representado por el cultivo de la sabiduría y un comportamiento ceñido al orden natural del mundo, Alighieri señala la transgresión de la armonía mundana inherente a las actividades de los usureros, entregados a la búsqueda de beneficios puramente materiales (“e perché l’usuriere altra via tene, / per sé natura e per la sua seguace / dispregia, poi ch’in altro pon la spene”).<sup>176</sup> Estas consideraciones, a su vez, son acompañadas por una referencia a las funestas consecuencias que el ejercicio de la usura tiene sobre la existencia humana. La precariedad de las condiciones vitales descritas proviene, sin embargo, de un fragmento derivado del canto XLV compuesto por Pound. Para el poeta estadounidense, la figura de la usura se convirtió en un recurso literario que, como detalló el estudioso norteamericano de su obra Carroll Franklin Terrell (1917-2003), le permitió

---

<sup>175</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, trads. Nicolás González Ruiz y José Luis Gutiérrez García (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 72-73. La traducción castellana del pasaje en cuestión es la siguiente: “‘La filosofía –me dijo– enseña, y no en un solo punto, cómo la naturaleza toma principio del divino intelecto y de su arte; y, si estudias bien tu *Física* encontrarás sin mucha rebusca que el arte sigue a la naturaleza cuanto puede, como el discípulo al maestro, de modo que vuestro arte es casi nieto de Dios. De estos dos principios se deduce, si te acuerdas de los comienzos del Génesis, que conviene sacar utilidad de la propia vida y multiplicarse[.]”

<sup>176</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 72-73. La traducción castellana del pasaje en cuestión es la siguiente: “[Y] como el usurero sigue otro camino, desprecia a la naturaleza y al arte y en otra cosa pone su esperanza.”

“dramatizar las fuerzas que obran en la naturaleza humana para impedir que la raza humana cree un paraíso en la tierra”.<sup>177</sup> La desolación descrita en los versos “[w]ith usura hath no man a house of good stone / each block cut smooth and well fitting / that design might cover their face, / with usura / hath no man a painted paradise on his church wall / *harpes et luz*”<sup>178</sup> remite, con especial relevancia, a la imposibilidad de concebir una representación pictórica que, desde un punto de vista religioso, ejerza un efecto vinculante entre quienes carecen del atisbo de un paraíso terrenal (“hath no man a painted paradise on his church wall”). A su vez, las dos líneas que cierran el planteamiento de la estrofa ensamblada por Sanguineti (“no music is made to endure nor to live with / but it is made to sell and sell quickly”) ofrecen una sutil modificación del original poundiano, en el que la alusión a la música se troca por una referencia al ámbito de las artes visuales (“no picture is made to endure nor to live with / but it is made to sell and sell quickly” [no se pinta cuadro para que dure y para la vida / sino para venderse y pronto]).<sup>179</sup> Los versos recuperados remiten a uno de los efectos de la actividad usuraria que Pound estimó entre los más perniciosos de la historia de la cultura occidental. Dicha valoración figura en el volumen *A Guide to Kulchur* [*Guía de la kultura*] (1938), en el que el poeta denunció a la usura como una práctica “opuesta a las artes, [situada en] las antípodas de la melodía, de la invención melódica, del diseño”, responsable de un intento continuado por “suplantar a las artes y establecer el intercambio de lujos, [por] vencer al

---

<sup>177</sup> Terrence Carroll, *A Companion to The Cantos of Ezra Pound* (EUA: University of California Press, 1980), 178.

<sup>178</sup> Ezra Pound, *The Cantos* (EUA: Penguin Books, 1996), 229. La traducción castellana del pasaje, de acuerdo con la aproximación emprendida por José Vázquez Amaral, es la siguiente: “Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra / con cada canto de liso corte y acomodo / para que el dibujo les cubra la cara, / con usura / no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su iglesia / *harpes et luz* [arpas y laúdes].” Véase Ezra Pound, *Cantares completos. Tomo I*, trad. José Vázquez Amaral (Madrid: Cátedra, 1994), 837.

<sup>179</sup> Ezra Pound, *The Cantos*, 229 y Ezra Pound, *Cantares completos. Tomo I*, 837.

diseño, que no cuesta nada materialmente y que sólo puede venir de la inteligencia, y establecer la riqueza como criterio”.<sup>180</sup> De igual forma, la alusión musical incorporada por Sanguineti a los versos del poeta norteamericano remiten a otro de los efectos perniciosos de la práctica usuraria que Pound identificó en el caso del quehacer musical, en el que la dependencia de las obras sonoras con respecto a su realización a cargo de los intérpretes fue trastocada por el surgimiento de la figura histórica de los “ejecutantes estrella”, quienes dejaron de “pensar en la música” y condujeron a la abolición de “cualquier jerarquía de valores”.<sup>181</sup>

A su vez, la segunda de las estrofas propone una inversión del motivo de la representación pictórica de un paraíso terrenal propuesta por Pound, y se concentra en la descripción literaria del paisaje infernal realizada por Alighieri. En efecto, el largo encadenamiento de versos construido por Sanguineti (“novi tormenti, novi tormentati: / e piova eterna: / e grandine: / maladette piova, e fredda: / e acqua tinta, e greve: / e grandine / grossa, e neve: / per l’aere tenebroso: / sopra lor vanità che par persona: / con usura: / e tutto l’oro ch’è sotto la luna e che già fu, / di quest’anime stanche non potrebbe farne posare una: / e il foco eterno: / e tra li avelli fiamme:”) se desprende de la selección y yuxtaposición de apenas unas cuantas líneas provenientes de los cantos VI, VII, VIII y IX del infierno dantesco, en los que el poeta florentino recorre los círculos correspondientes a los seducidos por la gula, a los avaros y los pródigos, los iracundos y los heresiarcas. Este horizonte infernal se compone, por un lado, del tempestuoso clima del tercer círculo del infierno, descrito en el sexto de los cantos, en el que la lluvia que permanentemente se abate sobre los voraces

---

<sup>180</sup> Ezra Pound, *Guide to Kulchur* (London: Faber & Faber, 1988), 282.

<sup>181</sup> Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, 170-171.

provoca la fetidez del suelo enlodado (“novi tormenti, novi tormentati: / e piova eterna: / e grandine: / maladette piova, e fredda: / e acqua tinta, e greve: / e grandine / grossa, e neve: / per l’aere tenebroso:”).<sup>182</sup> A él se superponen los horrores de la ciudad de Dite, emplazada en el sexto círculo infernal para el martirio de los herejes, rodeada de llamas (“il foco eterno”) y desolada en el cementerio que resguarda en su interior (“e tra gli avelli fiamme”), como afirman, respectivamente, los cantos octavo y noveno.<sup>183</sup> En medio de este panorama, Sanguineti incorpora la descripción que Alighieri formula sobre las penosas condiciones en las que se encuentran los habitantes de los círculos del infierno. De esta manera, se alude a la reducción de los golosos a meras sombras que son pisadas por quien transita su encierro (“sopra lor vanità che par persona”), presente en el canto sexto,<sup>184</sup> así como a la impotencia de la riqueza terrenal para evitar el sufrimiento de los avariciosos mostrada en el séptimo de los cantos (“ché tutto l’oro ch’è sotto la luna / e che già fu, di quest’anime stanche / non potrebbe farne posare una”).<sup>185</sup> Finalmente, el cierre de la estrofa completa la inversión temática con respecto al pasaje precedente, al añadir la acusación que Pound realiza sobre la usura y su condición de pecado que atenta contra el desarrollo de la naturaleza, la sensibilidad y el conocimiento humanos<sup>186</sup> (“with usura, / sin against nature: / [...] CONTRA NATURAM” [con usura, / pecado contra natura: / [...] CONTRA NATURAM]),<sup>187</sup> presente en el cantar LXV. Al mismo tiempo, el verso “with usura the line grows thick:” remite, de acuerdo con Terrell,<sup>188</sup> a una sugerente intuición que el poeta norteamericano desarrollo en

---

<sup>182</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 46.

<sup>183</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 57, 63-64.

<sup>184</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 46.

<sup>185</sup> Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 52.

<sup>186</sup> Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, 281.

<sup>187</sup> Ezra Pound, *The Cantos*, 229 y Ezra Pound, *Cantares completos. Tomo I*, 837.

<sup>188</sup> Carroll F. Terrell, *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*, 179.

su *Guide to Kulchur*, y en la que vislumbró la posibilidad de una futura erudición humana en la que el estudio de las diversas cualidades pictóricas de un lienzo abriría la posibilidad de conocer “el grado de tolerancia o intolerancia con respecto a la usura de la época y el entorno que la produjo”.<sup>189</sup>

La trama de correspondencias establecida a través del montaje de los extractos de las obras de Alighieri y de Pound muestra la fertilidad de la aproximación estética y política concebida por Sanguineti, al identificar las afinidades existentes entre ellas y recuperar su pertinencia crítica de frente al momento histórico en el que tuvo lugar la composición de *Laborintus II*. A través de la actualización literaria de la figura de la usura como representación del desarrollo histórico del capitalismo hacia mediados del siglo XX y la mercantilización de la producción artística, el poeta genovés logró trastocar la orientación política original de los posicionamientos formulados por Alighieri y Pound. Al mismo tiempo, con plena consciencia de que la tradición económica y política del marxismo consideró a la usura como uno de los antecedentes históricos que permitieron el eventual surgimiento del modo de producción capitalista en Europa,<sup>190</sup> Sanguineti consiguió mostrar la actualidad de la denuncia de los efectos negativos que el desarrollo de la economía animada

---

<sup>189</sup> Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, 27.

<sup>190</sup> La importancia que el reconocimiento de la práctica económica de la usura cobró en los estudios emprendidos por Marx, encaminados a comprender la génesis histórica del modo de producción capitalista, fue puesta de relieve por el historiador egipcio-británico Eric Hobsbawm. Como parte de su introducción al apartado dedicado a las “Formaciones económicas precapitalistas”, que forma parte del conjunto de apuntes redactados por el intelectual alemán y agrupados bajo el título *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (1857-1858), Hobsbawm señaló tres aspectos económicos que, de acuerdo con Marx, condujeron eventualmente a la conformación del capitalismo a partir del feudalismo. De acuerdo con el historiador, los factores involucrados fueron los siguientes: “primero, [la conformación de] una estructura social rural que permite ‘poner en libertad’ al campesinado en determinado momento; segundo, el desarrollo artesanal urbano, que genera la producción de mercancías especializada, independiente, no agrícola, bajo la forma artesanal, y tercero, la acumulación de riqueza monetaria derivada del comercio y la usura”. Cfr. Karl Marx y Eric J. Hobsbawm, *Formaciones económicas precapitalistas* (México: Siglo XXI, 2009), 44.

por la búsqueda incesante de beneficios tuvo sobre la sensibilidad, la inteligencia y la creatividad humanas. De manera especial, el acento crítico adquirido por las observaciones de Pound en torno al empobrecimiento de la producción artística asimilada al mero intercambio comercial, fue asumido por Berio como recurso fundamental para elaborar los materiales musicales con los que contó en la composición de *Laborintus II*, como se mostrará a continuación.

**“with usura [...] no music is made to endure nor to live with but to sell and sell quickly”  
[con usura [...] no se hace música para que dure y para la vida sino para venderse y pronto]: Las elaboraciones musicales del montaje concebidas por Berio en *Laborintus II***

Las diversas tentativas emprendidas por Berio a fin de dar lugar a un teatro musical que abordara críticamente las dificultades enfrentadas por el quehacer artístico al interior del capitalismo conformaron un acervo de realizaciones articuladas en torno a un mismo desafío compositivo. La precariedad del horizonte histórico descrito por el compositor italiano lo condujo al esfuerzo por concebir “nuevas técnicas [y] perspectivas de encuentro” entre los diversos elementos involucrados en la conformación de sus obras. A través de esta búsqueda, persiguió promover “una relativa autosuficiencia del discurso musical, del discurso escénico y del texto” a fin de hacer posible “el desarrollo de una polifonía hecha de tres discursos diferentes pero solidarios”.<sup>191</sup> La alternancia entre independencia y solidaridad propuesta por

---

<sup>191</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 162.



Berio cobró manifestaciones de importancia dentro del desarrollo temporal de *Laborintus II*, a través de las que es posible constatar algunas de las maneras como el músico italiano elaboró sonoramente el procedimiento de montaje perfilado por Sanguineti, así como los posicionamientos críticos derivados de la yuxtaposición de diversas fuentes literarias en torno al problema de la mercantilización de la producción artística.

Dos momentos en los que la autonomía del quehacer sonoro perfilado por Berio conoce importantes realizaciones corresponden a las secciones comprendidas entre las letras de ensayo C y D, y aquella identificada con la letra V. En ellas, el compositor italiano aludió a prácticas musicales provenientes de horizontes históricos diversos que, de acuerdo con los problemas tematizados por el planteamiento de *Laborintus II*, resultaron hermanadas por su común reducción a mercancías al interior del capitalismo. Esta conversión se volvió evidente a partir de la recuperación de gestos instrumentales y procedimientos formales fácilmente reconocibles y característicos, que fueron incorporados abruptamente al desarrollo de la trama musical compuesta por Berio, y sometidos a un proceso de deformación acústica que representó la indigencia en la que se encontraban inmersos históricamente.

En el primero de los casos, el compositor italiano remitió a la tradición del madrigal renacentista para musicalizar un montaje de fragmentos derivados del capítulo XXIII de la *Vita Nova* de Alighieri. En este caso, Sanguineti recuperó un momento en el que una enfermedad padecida por el poeta florentino lo condujo, a través de una secuencia de visiones pesadillescas, al reconocimiento de su propia mortalidad y la de su amada, Beatrice Portinari. A través de la yuxtaposición de breves pasajes del texto dantesco, el escritor genovés dio cuenta de la fragilidad anímica de Alighieri (“io piangea con li occhi, / bagnandoli di vere lacrime:”), de su desesperación y del abandono al que se entregaron, momentáneamente, sus

pensamientos (“e io chiamava la Morte, / e dicea: / dolcissima, dolcissima Morte, vieni a me: / or vieni a me, / ché molto io ti desidero: / io porto già lo tuo colore:”).<sup>192</sup> El tratamiento sonoro concebido por Berio se conformó a partir de la recuperación de algunos rasgos estilísticos y formales propios del madrigal tardorrenacentista y de un guiño a la otrora relevancia histórica de los intervalos musicales de tercera mayor y menor, fundamentales en la conformación de la tradición musical tonal europea. Así, la claridad de la forma global de la canción, repartida en un esquema tripartito (A-B-A’) y construida a partir de la sucesión entre homofonía y polifonía característicos del madrigalismo, adquirió un carácter marcadamente disonante, resultado de la yuxtaposición de melodías y secuencias armónicas de acordes aumentados y disminuidos, compuestas, respectivamente, a partir de la sucesión y la superposición de intervalos de terceras mayores y menores. De esta manera, la combinación de dos aspectos sonoros fácilmente reconocibles conduce a un relativo extrañamiento del diseño general del pasaje musical. Véanse, a continuación, el Ejemplo 1, en el que se muestra la realización de las características apenas señaladas:

---

<sup>192</sup> Sanguineti, *Per musica*, 54-55. Las traducciones castellanas de los pasajes citados, basadas en la labor de Nicolás González Ruiz y José Luis Gutiérrez García, son, respectivamente, las siguientes: “y lloraba por los ojos, / bañándolos en lágrimas verdaderas:”, “y llamaba a la Muerte, / diciendo: / ¡Dulcísima, dulcísima Muerte, ven a mí: / ven, pues, a mí, / que mucho te deseo: / ya ves que tengo tu color”. Véase Dante Alighieri, *Obras completas de Dante Alighieri*, 552.

4/2  $\text{♩} = 60$  ("Canzonetta")

(C)

Fl.

Clar. in Si<sup>b</sup> 1<sup>o</sup>

Clar. in Si<sup>b</sup> 2<sup>o</sup>

Clar. basso in Si<sup>b</sup>

Tr. 2<sup>a</sup> sord. wawa

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

Perc. I Spring coils metal sticks

Perc. II Triangoli

Arpa 1<sup>a</sup>

Arpa 2<sup>a</sup>

Vc. 1<sup>o</sup>

Vc. 2<sup>o</sup>

Voci\*)

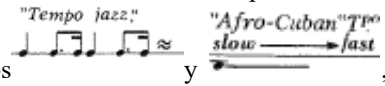
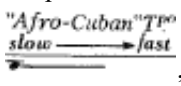

4/2  $\text{♩} = 60$  ("Canzonetta")

**Ejemplo 1:** Alusión sonora a la tradición musical madrigalista (primeros compases de la letra de ensayo C). La conformación de la textura homofónica descansa en el predominio de triadas disminuidas dispuestas en su segunda inversión asignadas tanto a las voces como a los instrumentos de acompañamiento (clarinetes, trompetas, arpas, violonchelos). De esta manera, el carácter relativamente asequible y familiar del pasaje, reforzado por el *tempo* lento con el que es ejecutado, es sometido a un proceso de extrañamiento derivado de las continuadas disonancias a partir de las que se conforma la trama sonora de la sección.

A su vez, en el segundo de los casos, Berio incorporó la lectura pregrabada de un fragmento del montaje textual comentado anteriormente<sup>193</sup> y dedicado al problema de la usura, como parte de una sección instrumental dedicada a la improvisación. Este pasaje se compone a partir de la superposición de diversos gestos musicales propios del jazz<sup>194</sup> y su ejecución contempla el encuentro del registro sonoro de una realización previa de sus contenidos y su actualización a cargo de los miembros del conjunto instrumental reunido con ocasión de la obra. A pesar de que el compositor italiano consideró que las alusiones al jazz presentes a lo largo de *Laborintus II* son “una [más] entre [las] muchísimas otras referencias” que componen el “catálogo musical” representado por la pieza, su inclusión remite al interés de Berio por las condiciones en las que tenía lugar el quehacer musical al interior del modo de producción capitalista.<sup>195</sup> En efecto, la incorporación de este pasaje buscó hacer evidentes los problemas vinculados a la improvisación al interior de las tradiciones musicales de la música de concierto y del jazz. Así, el primero de estos ámbitos resultó lastrado por la ausencia de “una verdadera unanimidad de discurso” entre los ejecutantes y su consecuente sustitución por una “unanimidad de comportamiento” integrada por “unidades primarias y de

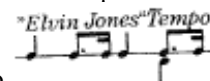
<sup>193</sup> *Vid. supra*, 175.

<sup>194</sup> Entre los gestos musicales comprendidos en esta sección de *Laborintus II* figuran diversas alusiones a comportamientos vocales e instrumentales característicos de la práctica del jazz. Así, entre ellos es posible identificar alusiones a la técnica vocal del *scat*, a las secuencias cromáticas de sonidos ascendentes y descendentes que caracterizan el soporte rítmico proporcionado por las “walking bass líneas” ejecutadas por los contrabajos, patrones rítmicos habituales en la batería e, incluso, remisiones a importantes instrumentistas.

Sobre estos últimos, es posible reconocer los patrones rítmicos  y , así como las alusiones a “estilos de ejecución” ampliamente reconocidos: , vinculado al quehacer del

organista, arreglista y director de orquesta alemán Conny Scheffel, y el patrón rítmico dedicado al influyente baterista norteamericano Elvin Jones (1927-2004).

<sup>195</sup> *Vid. supra*, 154 y ss.

 *Elvin Jones* “Tempo”

naturaleza psicomotora”, entre las que figuraban “cosas extravagantes[,] acciones exilarante [y] sonidos poco usuales”, en oposición a las unidades derivadas y evolutivas que caracterizaron a la práctica musical de siglos pasados. Por su parte, la improvisación jazzística apareció a los ojos del compositor como una potencial y fértil alternativa a la práctica musical de su tiempo, pues su realización respondería a la naturaleza de los procedimientos de los que se desprende, en los que Berio señaló “la extracción rápida de módulos musicales y de gestos instrumentales del gran depósito de la memoria” y el desarrollo de una importante capacidad “de reacción en el encuentro con los *partners* [compañeros] y también en el encuentro con uno mismo.”<sup>196</sup> La incorporación de este pasaje improvisatorio, la contraposición existente entre su grabación y su ejecución en vivo, y el recuento de las condiciones en que tuvo lugar el ejercicio de ambas prácticas musicales, conformaron una representación sonora del difícil horizonte histórico en el que se insertaba el quehacer musical durante la década de 1960. De esta manera, las alusiones a diversos momentos de la historia musical occidental, cristalizadas a través de las remisiones a la música renacentista y al jazz, buscaron evidenciar el acentuado proceso de asimilación y conversión en mercancía de los resultados de la actividad musical reconocidos por el compositor italiano. Véase, a continuación, el Ejemplo 2, en el que se muestra el tratamiento de los gestos pertenecientes al ámbito del jazz perfilado por Berio:

---

<sup>196</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, 90, 92-93.

(V)

Clar. in Si *Fast* *sf p* *f* *segue ad lib.* \*

Tbn. 1<sup>o</sup> *sf p* *segue ad lib.* \*

Perc. I *Traps Fast (Tpo. jazz)* *(p-mf)* *segue ad lib.*

Perc. II *Sn. dr. - Tomtom ad lib.* *con la dinamica della Perc. I*

Cb. *pizz Fast*

Voce 1<sup>a</sup> *Fast* *scat ad lib.* *sf p* *f* *segue ad lib., sempre più acuto* \*

REGISTRAZIONE

Voce *Testo: e tutto l'oro che é sotto la luna e che già fu di queste anime stanche non*

Clar.

Tbn.

Cb. *pizz* *[♩ = 112]*

**Ejemplo 2:** Incorporación de gestos musicales propios de la tradición jazzística (primeros compases de la letra de ensayo V). La asignación de pautas de comportamiento instrumental a la voz, al clarinete, al trombón, al contrabajo y a las percusiones se da en función de la alusión explícita formulada por Berio a la práctica musical del jazz. Sin embargo, resulta necesario enfatizar la distancia con la que el compositor italiano se refiere al ámbito sonoro al que remite en esta sección de la pieza, indicado por las notas de ejecución que acompañan al pasaje correspondiente. En ellas, Berio señala que los instrumentistas son “reagrupados aquí como ‘combo’”, al tiempo que “aconseja el estilo ‘free jazz’ de los años sesenta” para su realización. De esta manera, el recurso a la gestualidad musical jazzística es tratada como uno más de los elementos del catálogo de referencias sonoras conformado para *Laborintus II*. Finalmente, el cuidadoso extrañamiento perfilado en el fragmento comentado se refuerza a través del contraste entre la relativa flexibilidad permitida en la ejecución (“[e]stas partes son libres y también facultativas, en el sentido de que deben ser decididas y preparadas en base a la posibilidad de improvisación de los instrumentistas individuales y de la cantante”) y los elementos que han de llevarse a cabo de manera estricta (“[e]n cualquier caso, las partes del contrabajo y de las percusiones deben ser ejecutadas como están escritas”).

Por su parte, uno de los momentos en los que se evidenció la estrecha solidaridad establecida por Berio entre el dominio textual y el sonoro se encuentra en el pasaje comprendido entre las letras de ensayo N y O, así como en su reexposición, ubicada entre las letras de ensayo W, X e Y. Ambos fragmentos corresponden a lo que Sanguineti caracterizó como “extensos elencos, para indicar la acumulación de todas las realidades posibles del universo”.<sup>197</sup> En ellos, el poeta genovés concibió un montaje compuesto a partir de algunas selecciones de su poemario *Laborintus* y de un conjunto de alusiones dispares, pertenecientes a ámbitos heterogéneos del quehacer humano y alusivos a horizontes históricos diversos. No obstante la considerable longitud de ambos fragmentos, resulta conveniente prestar atención a su conformación, a fin de identificar, entre la aglutinación de referencias, semejanzas en su organización interna. Así, pues, en el primero de los pasajes se lee lo siguiente:

tutto tutto tutto tutto  
dalla biblioteca  
    al babuino  
dal 1265  
    al 1321  
dal cianuro di potasio  
    alla cronaca cittadina  
dalla cresima  
    alla corte dei conti  
dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita  
    alla rendita del 4%  
dalla carotide  
    alla tibia  
dall'elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne  
    al 1965  
dal fegato  
    al frigorifero  
dal francobollo  
    al formaggio  
dalla prova del nove  
    al cavallo di Troia  
dal lapsus linguae

---

<sup>197</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano*, 78.







Infierno concebido por Alighieri y aquellos cuya vida tenía lugar dentro del horizonte histórico del capitalismo hacia la década de 1960, al estar caracterizada por la imposibilidad de tener una percepción del presente.<sup>200</sup> A partir de esta semejanza, la acumulación de referencias perfilada por Sanguineti revela la yuxtaposición de alusiones que remiten, alternadamente, a las características animales del ser humano y su vínculo con la naturaleza, al pasado de la humanidad, y a diversos elementos y prácticas características del modo de producción capitalista. Así, en cuanto a los primeros, aparecen referencias a la anatomía del cuerpo humano (la carótida, la tibia, el hígado), así como a algunas especies animales (el babuino, el elefante de mar). Por su parte, con respecto a la perspectiva histórica conformada por el escritor genovés, figuran remisiones al arco vital de Alighieri (nacido en 1265 y muerto en 1321), a la importancia de minerales que desempeñaron un papel determinante en los albores de la humanidad (el pedernal y el cobre), la recuperación de prácticas religiosas de la antigüedad y el medioevo europeos que prometían el dominio del orden íntimo de la naturaleza (el ritual católico de la confirmación, el conocimiento sobre la naturaleza y las potencias de los elementos que la conforman), la evocación de las dificultades enfrentadas por los seres humanos en su búsqueda por obtener conocimiento del mundo (ejemplificado por los ídolos de la tribu, denunciados por el filósofo inglés Francis Bacon como errores recurrentes en la formación de juicios por parte del ser humano, y los *lapsus linguae* descritos por Sigmund Freud como manifestaciones del inconsciente), la rememoración de importantes acontecimientos históricos (el mítico caballo de Troya, la revolución rusa de 1917, la detonación de las bombas atómicas en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en 1945, la

---

<sup>200</sup> Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento* (Lecce: manni, 2006), 158.

guerra entre la India y China de 1962), la inserción de diversas regiones lunares cuyos nombres, en ocasiones, remiten a un paisaje próximo al Infierno dantesco (la Palus Putredinis [Pantano de la Podredumbre], el Mare Humorum [Mar de la Humedad] y el Valles Mortis [Valle de la Muerte]), que a su vez son contrastadas por la remisión a regiones geográficas terrestres (las ciudades norteamericanas de Santa Fé, Nuevo México, una de las capitales más antiguas de los Estados Unidos, y Paradise Valley, Arizona, cuya traducción -Valle Paraíso- contrasta con el carácter infernal aludido por las diversas regiones lunares incorporadas en el texto, así como algunas capitales europeas, como Bruselas y París) o avenidas ubicadas en algunas naciones europeas de gran prominencia económica (las italianas “via Moscati 7” y “via Vespucci 25”, junto a la alemana “Kastanienallee 34”). Finalmente, en cuanto a los aspectos de mayor actualidad incluidos en el recuento conformado por Sanguineti, figuran elementos de un acusado carácter efímero, resultado de su pertenencia a las manifestaciones cotidianas al interior del capitalismo, entre los que se cuentan, por ejemplo, los recuentos periodísticos que se debaten entre su carácter de testimonio y su naturaleza pasajera (“las crónicas periodísticas ciudadanas”), fenómenos económicos (“el rendimiento del 4%”), algunas mercancías que forman parte del mercado internacional (el refrigerador, las estampillas postales, el queso, los caramelos, la miel), un conjunto de remisiones a instituciones y cargos públicos de naturaleza administrativa (la secretaría telefónica, el rectorado de alguna universidad, el Mills College, donde Berio cumplió diversas actividades docentes), procedimientos para verificar la corrección de las operaciones aritméticas elementales (la “prueba del nueve”, que a su vez remite a usos coloquiales, en los que las personas buscan cerciorarse de la justeza de sus procedimientos a través de un conjunto de pasos), e, incluso, un elemento en apariencia banal, como el polvo. Al aglutinarse, una después de la otra, cada

una de estas referencias parecen remitir a la pila de ruinas conformada por la historia humana descrita por Walter Benjamin en la novena de sus tesis sobre la filosofía de la historia.<sup>201</sup>

El tratamiento sonoro de ambos pasajes propuesto por Berio establece una importante correspondencia con la acumulación de “ruinas” perfilado por Sanguineti. En efecto, la elaboración musical de los fragmentos apenas comentados refuerza, e, incluso, parece duplicar, el efecto de acumulación de alusiones históricas realizado por el escritor genovés a través de la yuxtaposición de gestos vocales e instrumentales concebidas por el músico italiano. El montaje sonoro comprendido entre las letras de ensayo N y O parece concebido a través de la superposición de diversos niveles vocales e instrumentales que alternan entre momentos de relativa autonomía en su desarrollo y momentos en los que el conjunto de intérpretes actúa como un sólido bloque sonoro. El tratamiento vocal del texto considera la repartición del conjunto de referencias históricas conformado por Sanguineti entre cada uno de los miembros del coro de actores perteneciente al ensamble instrumental de la pieza. En tanto que el primero de los intérpretes se aboca a la realización de una atropellada lectura de del texto, llevada a cabo con desesperación y a una considerable intensidad (indicadas en la partitura con los términos italianos *disperato* y *fortissimo*, respectivamente), los siete ejecutantes restantes intervienen con la potente pronunciación simultánea de diversos fragmentos del texto (requeridos, a su vez, *sempre fortissimo*), que puntúan o se superponen al recitado del pasaje, y que acompañan, en cada intervención, con la ejecución de algunos instrumentos de percusión. De esta manera, el pasaje se reparte entre la mediana inteligibilidad de la palabra hablada y su conversión en un amasijo sonoro cercano al ruido,

---

<sup>201</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México: Ítaca / UACM, 2008), 44.

como consecuencia de la superposición de las frases del texto. Asimismo, la interacción entre el intérprete solista y el conjunto vocal conduce, gradualmente, desde la interrupción momentánea del texto hasta su completo desvanecimiento en la acumulación de sonoridades lingüísticas. Con ello, el progresivo amontonamiento de mercancías arruinadas insinuado en el catálogo de alusiones redactado por Sanguineti se duplica, en un primer nivel sonoro, a través de la gradual transformación de la palabra en un acervo de sonoridades desprovistas, en su conjunto, de sentido. La organización del tratamiento vocal realizado por Berio remite a dos de los principios perfilados por el compositor como parte de la incorporación de los gestos vocales dentro del teatro musical que concibió durante la década de 1960. Tales procedimientos corresponden, por un lado, al empleo del “uso convencional de la voz ligada a una articulación verbal convencional”, y, por el otro, a su modificación a través de una “caracterización psicológica que [sugiere] claramente estados psicológicos”, cristalizada en la indicación *disperato* con la que se solicita la lectura del texto de Sanguineti por el primero de los miembros del coro. El señalamiento incorporado por el músico italiano con respecto a las cualidades de la ejecución vocal no busca dar cuenta de un propósito mímico o representativo, sino dar lugar a un efecto de distanciamiento en el que la “desesperación” de la interpretación opere como una indicación “de tiempo y dinámica” y como una “descripción de la secuencia de aquellas emociones en las que cada ser humano está constantemente inmerso”.<sup>202</sup> Véase, a continuación, el ejemplo 3:

---

<sup>202</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 66-67. Asimismo, *vid. supra*. 163-164.

CORO ①

	novimus enim tenebras aquas ventos ignem fumum:	vediamo insieme il passato, il futuro: let's look together at the past and the future:	ho detto: quol qu'elle fesse elle est déair: im-pro-ter-to-na-bi-li-ter excedens I said:	
②	per te ho inventato il rame e la polvere for you I invented copper and dust		novimus enim tenebras aquas ventos ignem fumum	quol qu'elle fesse elle est déair
③	ho liberato la lettera -erre- e la lettera -ci- da un penitenziario di tabacco I freed the letter -r- and the letter -c- from a chain gang	vediamo insieme il passato, il futuro together we watch the past and the future	ho detto	ho detto
④	ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley I dragged hares and nails to Paradise Valley	ho detto	ho detto	ho detto
CORO ⑤	di te ho anche detto: perfectiones intelligibiles I also said of you: perfectiones intelligibiles	ho detto	ho detto	ho detto
⑥	ho detto	ho detto	ho detto	ho detto
⑦	ho detto	ho detto	ho detto	ho detto
⑧	ho detto	ho detto	ho detto	ho detto

**Ejemplo 3:** Tratamiento vocal propuesto por Berio al texto redactado por Sanguineti (compases intermedios de la letra de ensayo O). El elenco de referencias históricas perfilado por el escritor italiano es repartido entre los actores que conforman el conjunto coral de la pieza y para su ejecución se requiere un carácter permanentemente *disperato* [desesperado] y *fortissimo* [fuertísimo]. En este caso, es posible observar la manera como el músico italiano alternó entre la primacía concedida a la inteligibilidad del texto redactado por Sanguineti como parte de su realización, otorgada a la primera voz del coro, y la preeminencia concedida a las dimensiones sonoras pasaje y sus posibilidades de estratificación, como muestran, respectivamente, la superposición de las frases asignadas al resto del coro, cuya comprensión es obstruida por la simultaneidad de las emisiones vocales, así como en la gradual repetición del pasaje “ho detto” [dije] en abierta contraposición y choque con la lectura global del escrito del poeta genovés.

A su vez, la actividad del conjunto instrumental para estas secciones fue concebida por Berio como un montaje de gestos sonoros considerablemente diferenciados y ejecutados, en general, con una muy fuerte intensidad (indicada por *ff* a lo largo de la partitura). La superposición de sonoridades perfilada por el compositor italiano comprendió la repartición del ensamble de ejecutantes a partir de las afinidades tímbricas entre cada uno de los instrumentos y la asignación de acciones sonoras repetitivas que evidenciaron la diferente naturaleza de las posibilidades de ejecución de cada uno de los grupos instrumentales conformados. De esta manera, a lo largo de toda la sección, la flauta repite un conjunto de secuencias melódicas ubicadas, por lo general, en el registro agudo del instrumento, caracterizadas por un acentuado contraste dinámico e interpretadas con creciente rapidez con cada una de sus repeticiones. Por su parte, otro conjunto instrumental se conformó a partir de

la unión de los clarinetes, las trompetas y los trombones, a los que se asignó la realización de diversos módulos sonoros, compuestos, en un primer momento, por numerosos *glissandi* ejecutados con una relativa independencia rítmica, para continuarse con la ejecución de acordes acentuadamente disonantes y sostenidos por períodos largos de tiempo, y finalizar con la recuperación del gesto instrumental inicial de los *glissandi* pero realizados sobre un conjunto diferente de sonoridades. A ello se suma el bloque instrumental conformado por los dos percusionistas del ensamble de intérpretes, cuyas actividades son resultado de la yuxtaposición de breves gestos sonoros que puntúan el desarrollo del montaje textual y la gradual incorporación de motivos rítmicos de carácter jazzístico. Finalmente, a lo largo de la segunda mitad de este pasaje, se incorporan, espaciados, algunos efectos sonoros llevados a cabo por las arpas a través de la repetición de rápidos *glissandi* realizados en el registro agudo de las arpas, la repetición de brevísimas secuencias melódicas agudas ejecutadas por los violonchelos y la imitación de estos comportamientos por parte del grupo de cantantes. De esta manera, la paulatina superposición de gestos instrumentales conforma una urdimbre sonora cuyo resultado global asemeja a la acumulación de referencias mundanas formulada en el texto redactado por Sanguineti, al tiempo que se revela como producto de una cuidadosa labor de montaje de comportamientos instrumentales. Véase, en seguida, el Ejemplo 4.

The musical score for Example 4 is a complex orchestration. It begins with a 15-measure section where multiple instruments (Clarinet in G, Trumpet, Trombone, Percussion I and II, Arpa, and Voice) play overlapping, rhythmic patterns. The percussion parts are marked with 'Elvin Jones tempo' and 'tempo jazz', indicating a specific rhythmic feel. The 20-measure section follows, showing a clear contrast. The percussion continues with a strong, rhythmic presence, while the voices and arpa play softer, more melodic lines. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ppp stacc.*, and *ppp marc.*, as well as performance instructions like 'glissandi' and 'staccati'. The overall structure is highly layered and rhythmic, characteristic of Berio's style.

**Ejemplo 4:** Montaje de gestos instrumentales (compases finales de la letra de ensayo O). De manera análoga a la abundante yuxtaposición de referencias históricas llevada a cabo por Sanguineti en su texto literario, Berio concibió una apretada superposición de sonoridades diferentes obtenidas a partir de la simultaneidad de comportamientos instrumentales variados. En el pasaje se muestran dos posibilidades de realización del montaje sonoro, llevado a cabo tanto de manera sincrónica como diacrónica. El primero de los casos se ilustra a partir de la coincidencia temporal entre los módulos asignados a los conjuntos de clarinetes, trompetas y trombones (compuestos por *glissandi* de alturas, registros y perfiles rítmicos mutuamente diversos, pero vinculados por un mismo comportamiento dinámico global) y las alusiones rítmicas vinculadas al ámbito del jazz asignadas a las percusiones (en las que es posible constatar, a su vez, el montaje establecido entre la remisión a las convenciones de ejecución genéricas de esa tradición musical - señaladas por la indicación “tempo jazz” [tempo de jazz]- y la imitación de las características expresivas de un intérprete específico -perfiladas por la nota “Elvin Jones tempo” [tempo de Elvin Jones]-). Por su parte, la segunda de las alternativas de realización del montaje se presenta a partir del acentuado contraste derivado de la abrupta yuxtaposición de dos tramas sonoras acusadamente diferentes, en las que la fuerte dinámica global del inicio del ejemplo se continúa, sin mayor preparación, con un conjunto de comportamientos instrumentales apenas audibles, compuesto de rápidos *staccati* de las voces, *glissandi* continuos llevados a cabo por las arpas y brevísimos pasajes sonoros en los platillos empleados por los percusionistas y en los tres violonchelos del conjunto.



**“Il fango che ci sta alle spalle” [“El fango que está a nuestras espaldas”]: *Laborintus II* como una labor continuada de montaje**

La aparente autonomía establecida entre el tratamiento de los dominios literario y musical de *Laborintus II* alude, sin embargo, a una de las características del tratamiento musical del lenguaje y de los textos literarios que Sanguineti descubrió en el quehacer compositivo de Berio. De acuerdo con el poeta genovés, “la ‘puesta en música’ de la palabra no podrá ser concebida [...] más que como una forma de ‘transcripción’”, consistente en “meter la expresión verbal dentro de una ‘máquina ulterior que amplifica y transcribe el sentido en un plano diverso de la percepción y de la inteligencia’”.<sup>203</sup> El procedimiento descrito alusivamente por Sanguineti, al tiempo que remite al amplio repertorio de obras vocales compuestas por el músico italiano, establece igualmente correspondencias con las posibilidades que Berio formuló, hacia los últimos años de su vida, con respecto al establecimiento de las relaciones entre la “dramaturgia musical” y la “dramaturgia narrativa”. En efecto, el compositor enfatizó la relevancia que, en el encuentro de ámbitos artísticos diversos, adquiriría el establecimiento de analogías estructurales entre la componente literaria y su elaboración musical, por encima del establecimiento de correspondencias y similitudes de una mayor y más asequible evidencia. De esta manera, el conjunto de la obra realizada debería establecer una sólida correspondencia y coincidencia entre el texto literario y la realización sonora, sustentada en la comunidad del “diseño global” y en la atención prestada a “las trayectorias narrativas” perfiladas al interior de la componente literaria. Sin embargo,

---

<sup>203</sup> Edoardo Sanguineti, “La messa in scena della parola”, contenido en: Enzo Restagno (ed.), *Berio* (Torino: EDT, 2013), 76.

al abordar “los momentos particulares” de la pieza, Berio vislumbró un amplio horizonte de alternativas disponibles, conducidas por la voluntad de “salvaguardar [la] autonomía” entre las dimensiones literarias y musicales, así como por el interés de establecer diversos grados de confrontación entre ambos. De esta manera, el horizonte compositivo disponible al quehacer sonoro comprendía tanto la oportunidad de “expresar, comentar e incluso describir” el texto literario como la alternativa de “alienarse, ser indiferente y entrar en conflicto” con aquél.<sup>204</sup>

A la luz de estas consideraciones, así como de la atención prestada a los procedimientos formativos literarios y musicales desarrollados, respectivamente, por Sanguineti y Berio, es posible argumentar en favor de la existencia de una importante analogía estructural global entre el punto de partida representado por el texto redactado por el poeta genovés y la elaboración sonora perfilada por el músico italiano. De acuerdo con esta perspectiva, el interés del escritor por la historicidad de las diversas referencias textuales compendiadas y elaboradas como parte de *Laborintus II*, encontró su análogo en la cuidadosa labor de alusión musical llevada a cabo por el compositor, informada por la consideración histórica de la práctica musical occidental. Asimismo, ambos creadores desplegaron una mirada atenta a las condiciones históricas, políticas y culturales en las que desarrollaron sus quehaceres artísticos. Frente a la gradual neutralización y conversión de la literatura y la música en instancias pasajeras de entretenimiento al interior del capitalismo, Sanguineti y Berio optaron por conformar una obra que exhibiese la precariedad a la que se enfrentaban las producciones culturales y artísticas de su tiempo. De esta manera, el recurso al montaje

---

<sup>204</sup> Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, 159.

resultó determinante para la organización de los materiales literarios y musicales de los que se compone la pieza, en los que la inicial valoración histórica de la que se desprendieron, abrió paso a una abrupta superposición de referencias que buscó mostrar el carácter artificial de la práctica artística y suscitar en el espectador la adopción de una considerable distancia crítica ante ella.

Sin embargo, las afinidades y reciprocidades temáticas y estructurales entre los ámbitos literario y sonoro de *Laborintus II* fueron contrastadas, en cada uno de los momentos de la obra, por la puesta en marcha de una de las alternativas formativas contempladas por Berio como parte de la realización de un teatro musical de naturaleza crítica. Tal estrategia consistió en el mantenimiento de la autonomía entre el texto literario y su elaboración sonora, cristalizado en la confección de una “polifonía hecha [de] discursos diferentes pero solidarios”, en la que la música entró deliberadamente en conflicto con el escrito formulado por Sanguineti. En consonancia con esta afirmación, es posible comprender el continuo desfase existente entre las manifestaciones literarias del quehacer montajístico emprendido por el poeta genovés y las elaboraciones sonoras del montaje musical conformado por el compositor. El desplazamiento existente entre ambos dominios condujo a que la yuxtaposición de referencias históricas, literarias y culturales propuesto por Sanguineti no coincidiera, momento a momento, con la superposición de alusiones y gestos sonoros concebido por Berio, y viceversa, en una práctica que, lejos de resultar inédita, resultaba común a la producción artística de su tiempo, como ilustraron, entre otros, las tentativas del cineasta francés Jean-Luc Godard<sup>205</sup> por posicionarse críticamente frente a la acentuada

---

<sup>205</sup> Ángel Quintana, “Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard” *Panambí* núm. 4 (2017), *passim*.

neutralización y comercialización de la producción cinematográfica, así como la prominente pasividad a la que se sometía el gran público, a través del establecimiento de fricciones entre el montaje sonoro y visual de sus filmes.

El abordaje de *Laborintus II* vuelve patentes las dificultades existentes hacia mediados de la década de 1960 para conformar un repertorio conceptual literario y musicológico que diera cuenta explícitamente, y tratara como tales, a los procedimientos de montaje empleados por Sanguineti y Berio. El carácter alusivo y frecuentemente analógico de las descripciones ofrecidas por el poeta y el compositor italianos en los escritos que redactaron a lo largo de ese momento histórico pone de relieve, sin embargo, la gradual toma de conciencia con respecto a los vínculos susceptibles de establecerse entre diversos dominios artísticos, cristalizados en el reconocimiento de un común horizonte político y cultural adverso, así como las afinidades existentes entre sus estrategias compositivas. Asimismo, no obstante las considerables dificultades vinculadas al intento por comprender los principios formales que vertebraron la organización de *Laborintus II* y las relaciones establecidas entre el abundante número de referencias históricas, literarias, musicales y culturales puestas en juego a lo largo de su desarrollo, la pieza representa una fecunda tentativa colaborativa por responder a las crecientes dificultades enfrentadas por la producción artística en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, el deliberado extrañamiento del texto literario redactado por Sanguineti y el prominente enrarecimiento de la trama musical propuesta por Berio, derivados de su específica aproximación al montaje, se vieron forzados a adquirir nuevas fisonomías al paso de los años, como resultado de los eventos políticos y culturales que tuvieron lugar durante las décadas de 1970 y 1980, y en los que la urgencia por participar en los debates sobre la así llamada “posmodernidad” obligaron

a la conformación de nuevas posibilidades de elaboración del montaje, como se apreciará en las colaboraciones de Sanguineti a ser revisadas en los próximos capítulos.

**Capítulo 4:**  
**“Ditemi cosa fai dei vostri classici, signori, e vi dirò súbito chi siete”**  
**[Díganme qué hacen de sus clásicos, señores, y les diré rápidamente**  
**quiénes son]: *Faust. Un travestimento* (1985-1990) de Edoardo Sanguineti**  
**y Luca Lombardi**

En los primeros meses de 1985, por encargo de la pareja de actores napolitanos Mario Santella y Marialuisa Santella, directores de la compañía teatral “Alfred Jarry”, Edoardo Sanguineti redactó la pieza escénica *Faust. Un travestimento* [Faust. Un travestimento].<sup>206</sup> Para Sanguineti, esta ocasión representó la oportunidad de aproximarse a la leyenda alemana de Fausto, un relato por el que mantuvo un continuado interés a lo largo de su vida, y que cultivó de maneras diversas. Esta inclinación se manifestó, lo mismo en el cuidado que prestó a “las infinitas variantes” literarias en las que cristalizó la historia del atribulado erudito alemán, que, de manera específica, en la especial predilección que alimentó por la versión concebida por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. La encomienda escénica requerida condujo al escritor italiano a tomar como punto de partida la primera parte del *Fausto* de Goethe con el propósito de “repararla ‘a contrapelo’”. Este cometido permitió entrever diversas vías de elaboración, dentro de las que cobró relevancia el esfuerzo por recuperar las posibilidades artísticas contenidas en el recuerdo de las representaciones marionetísticas de la historia fáustica que impresionaron vivamente al autor alemán en su infancia y que animaron las primeras redacciones de la obra goetheana. Para ello, Sanguineti puso en obra “una desenvuelta

---

<sup>206</sup> Teresa Zonno, “...chi le può assegnare alle cose, il giusto, il vero nome?”, <http://www.performaticum.de/framesI/sezion/past2-E.html> (consultado el 21 de mayo de 2018).

mescolanza de estilos”, en la que, en palabras del escritor, se sucedieron y superpusieron, alternativamente, “la serie televisiva y el teatro épico, la comedia patética y el espectáculo de variedades, la tragedia y la opereta, el melodrama y la farsa”.<sup>207</sup>

Algunos meses después del estreno de la pieza y la publicación del guion, el compositor romano Luca Lombardi (1945-) se acercó a Sanguineti a fin de solicitarle un texto susceptible de fungir como punto de partida para la composición de una ópera. El poeta genovés sugirió a Lombardi que se aproximase a *Faust. Un travestimento*. Como consecuencia de su lectura, el músico italiano reconoció una especial afinidad con el “multilingüismo” de Sanguineti, con su capacidad para “usar una variedad de niveles del discurso en una manera muy original y libre de prejuicios”, y, de manera más relevante, con su “habilidad para deslizarse de un nivel al otro del discurso”. Este elemento coincidió con el interés de Lombardi por dar lugar a un “pluralismo” musical, entendido no como una organización sonora “azarosa y sin elección”, sino, más bien, como producto de una sólida planificación compositiva crítica. De esta manera, a lo largo de un período de cinco años, entre 1986 y 1991, Lombardi compuso su ópera, guiado por el interés de reconciliar un número reducido y compacto de recursos musicales y una cuidadosa elección de alusiones al horizonte musical de su tiempo, en el que tuvieron cabida “lo serio y lo burlesco, lo refinado y lo trivial, lo popular y lo artístico”, y polaridades tales como “la comedia y la tragedia, la espontaneidad y la planeación calculada, la complejidad y la simplicidad”.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento* (Roma: Carocci, 2003), 123-124.

<sup>208</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays* (Baden-Baden: Valentin Koerner, 2006), 212.

En este capítulo, se propondrá una aproximación a *Faust. Un travestimento* en el que se mostrará la importancia central del montaje en la concepción y la composición de la obra, así como la relevancia artística, estética y política de los resultados de su elaboración. De esta manera, será posible comprender algunas de las consideraciones teóricas que cimentaron los puntos de vista de Sanguineti y Lombardi sobre los materiales literarios y musicales empleados, respectivamente, en la organización textual y sonora de la ópera. Asimismo, se comprenderán los cometidos que condujeron los “deslizamientos discursivos” presentes en algunos de los procedimientos de escritura y composición musical involucrados en la conformación de la pieza. Finalmente, a la luz de las condiciones históricas en las que tuvo lugar la creación y el estreno de la obra dramática, ganarán claridad algunos de los posicionamientos políticos y estéticos refrendados, no sin tensiones, en la obra del poeta genovés y el músico romano. Gracias a ello, se identificará el rechazo compartido por ambos artistas a la conversión del teatro y la música en mercancías al interior del capitalismo. De igual forma, se mostrará la pertinencia de concebir a los clásicos literarios y escénicos como “formas de experiencia remotas” susceptibles de funcionar como un recordatorio permanente de la posibilidad de “cambiar la vida y modificar el mundo”,<sup>209</sup> postulada por Sanguineti, y la tentativa por construir, a través del tratamiento musical, “un prisma a través del cual podemos mirar el mundo desde puntos de vista diversos y contrastantes”,<sup>210</sup> defendida por Lombardi.

---

<sup>209</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 38.

<sup>210</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 234.



### **Corporalidad, musicalidad, *travestimento*: Edoardo Sanguineti y el teatro**

Las aproximaciones teatrales llevadas a cabo por Sanguineti hasta la década de 1980 comprendieron las piezas escénicas originales del escritor genovés *K.* (1960), *Traumdeutung* (1965), *Storie naturali* (1971), a las que se sumaron las traducciones de las obras clásicas grecolatinas *Las bacantes* (1968) de Eurípides, *Fedra* (1969) de Lucio Anneo Séneca, *Las troyanas* (1978) de Eurípides, *Las coéforas* (1978) de Esquilo, *La fiesta de las mujeres* (1979) de Aristófanes, *Edipo tirano* (1980), y las reelaboraciones de las piezas clásicas *Orlando Furioso* (1970, en colaboración con el director Luca Ronconi), la propia *Faust. Un travestimento* (1985) y *Commedia dell'Inferno* (1989).<sup>211</sup> Lo numeroso de las experiencias teatrales del escritor genovés lo condujo a reconocer y valorar un conjunto de elementos que consideró determinantes para el quehacer escénico. Frente a la escritura poética, caracterizada por Sanguineti como una actividad realizada “en soledad” y acechada por la persistente posibilidad de que sus resultados permanezcan desconocidos por un lapso de tiempo considerable, la escritura teatral apareció como una alternativa para escapar de estas limitaciones y, simultáneamente, dar lugar, en las ocasiones más propicias, a la oportunidad de llevar a cabo una labor colaborativa y de “escribir un texto adecuado a un espacio, al cuerpo de un actor, a una voz”. Lo promisorio del quehacer escénico identificado por el autor italiano cristalizó, a lo largo de los años, en la composición de numerosos “experimentos” que, no obstante su carácter discontinuo y la variedad de recursos empleados, buscaron siempre “[proponer] un problema nuevo, un problema a resolver de algún modo, tal vez ya

---

<sup>211</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, 322-337.

afrontado de una cierta manera, pero todavía afrontable de otra.”<sup>212</sup> Del considerable número de tentativas emprendidas, Sanguineti desprendió una tercia de aspectos a los que dirigió su atención con mayor insistencia, consistente en el reconocimiento de la dimensión corpórea que acompaña a cualquier texto (especialmente, el escénico), la ‘musicalidad’ de la palabra, y la formulación de una práctica de escritura, a la que dio el nombre de *travestimento*.<sup>213</sup>

El reconocimiento de la corporalidad y la sonoridad involucrados en la práctica escénica se derivó de una mirada específica sobre la naturaleza de los escritos destinados a

---

<sup>212</sup> Edoardo Sanguineti, *Per musica*, 187.

<sup>213</sup> De acuerdo con el *Grande dizionario Hoepli spagnolo* de Laura Tam, así como con el *Dizionario spagnolo compatto Zanichelli*, los términos italianos *travestire* y *travestimento* pueden ser vertidos al castellano, respectivamente, como “disfrazar” y como “disfraz”. Sin embargo, resulta ilustrativo atender a los significados que corresponden a ambos significantes al interior de la lengua italiana, como son ofrecidos por el *Grande dizionario Hoepli italiano* de Aldo Gabrielli. En esta obra, es posible observar que el verbo *travestire* es caracterizado como “vestire qualcuno con abiti che non siano i suoi consueti e truccarlo in modo da farlo apparire una persona diversa” [vestir a alguien con ropas que no le son habituales y maquillarlo a modo de hacerlo aparecer como una persona diferente]. A su vez, el sustantivo *travestimento* es definido como “azione e risultato del travestire o del travestirsi” [acción y resultado del disfrazar o del disfrazarse] y como “trasformazione esteriore, alterazione, deformazione di qualcosa” [transformación exterior, alteración, deformación de alguna cosa]. Por su parte, el conjunto de significados atribuidos a los términos ‘disfrazar’, ‘disfraz’ y ‘travestir’ por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española muestra los puntos de contacto y las divergencias existentes con respecto a sus correspondencias italianas. Así, *disfrazar* es caracterizado, sucesivamente, como “[d]esfigurar la forma natural de alguien o de algo para que no sea conocido”, como “[d]isimular, desfigurar con palabras y expresiones lo que se siente”, y, finalmente, como “[v]estirse de máscara”. A su vez, *disfraz* es descrito, alternativamente, como “artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido”, “[v]estido de máscara que sirve para las fiestas y saraos, especialmente en carnaval”, y, “[s]imulación para dar a entender algo distinto de lo que se siente”. Por último, el vocablo *travestir* es definido, únicamente, como “[v]estir a alguien con la ropa del sexo contrario”. A fin de mantener las numerosas posibilidades abiertas por el peculiar empleo que realiza Sanguineti del italiano *travestire*, en el que se alude al enmascaramiento del traductor pero también a la elaboración de algunos manierismos propios del autor original de las obras abordadas, se optará por emplear la expresión *travestimiento* a lo largo del presente capítulo. Véanse *Grande dizionario Hoepli spagnolo*, s. vv. “travestire”, “travestimento”, visitado el 21 de mayo de 2018, [https://www.grandidizionari.it/dizionario\\_italiano-spagnolo.aspx](https://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano-spagnolo.aspx); *Grande dizionario Hoepli italiano*, s. vv. “travestire”, “travestimento”, visitado el 21 de mayo de 2018, [https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano.aspx](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx); *Dizionario spagnolo compatto Zanichelli*, s. vv. “travestire”, “travestimento”, visitado el 21 de mayo de 2018, [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_spagnolo/](https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/); *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, s. vv. “disfrazar”, “disfraz”, “travestir”, “visitado el 21 de mayo de 2018, <https://www.rae.es/>.

la escena. De acuerdo con Sanguineti, los textos teatrales pueden ser considerados como “un gesto físico”, pues su realización supone el empleo y la puesta en evidencia de la voz y la corporalidad del actor que le “da realidad” a lo escrito. La importancia adquirida por el “cuerpo-voz” perfilado por el poeta genovés lo condujo, a su vez, a desarrollar las posibilidades vocales y sonoras latentes en la escritura escénica para perfilar “una idea ampliada de música”. En esta elaboración, Sanguineti se percató de la riqueza desprendida del empleo de numerosos recursos vocales, entre los que se encontraron comprendidos aquellos vinculados con “la recitación [*recitazione*]”<sup>214</sup> habitual y la incorporación de elementos extraídos de sus colaboraciones musicales previas, como “el grito, el canto, el aullido, [y] todo el ruido vocal”. Asimismo, reconoció la posibilidad de llevar a cabo un “empleo manipulado” de procedimientos literarios de procedencia diversa, a través de los cuales puso de relieve, simultáneamente, los problemas abordados por la situación escénica y la sonoridad implícita en la palabra escrita.<sup>215</sup>

Por su parte, con el término *travestimento*, Sanguineti remitió a una práctica de escritura que conformó gradualmente, a partir de su reelaboración de obras escénicas consideradas clásicas dentro del patrimonio cultural europeo. En ella, el poeta genovés reunió el ejercicio de la traducción, la reescritura y la actualización, para dar lugar a textos que describió, alternativamente, como “una ‘recreación’” y “no [como] una traducción [o] una parodia”, como “un *d’après de* [a partir de]” y no como un “*à la manière de* [a la manera

---

<sup>214</sup> Si bien la traducción habitual al castellano del sustantivo italiano *recitazione* es “actuación”, en este caso, al optar por la alternativa “recitación” se busca enfatizar la dimensión oral del quehacer escénico perfilada por Sanguineti.

<sup>215</sup> Edoardo Sanguineti, *Per musica*, 188-190.

de]”.<sup>216</sup> No obstante el carácter elusivo de la formulación ofrecida por el escritor italiano, los puntos de partida de esta práctica descansaron en dos grupos de consideraciones, dirigidas, por un lado, a recuperar la relevancia política de los clásicos literarios y la labor de traducción que, en repetidas ocasiones, acompaña su difusión, y, por el otro, a destacar el dinamismo histórico inherente a la producción artística.

En repetidas ocasiones, el poeta genovés señaló que la importancia de los clásicos literarios, tanto antiguos como modernos, estriba en su “radical diferencia” con respecto al presente, a través de la que muestran “formas de experiencia remotas, incluso impracticables, y, no en pocas ocasiones, incomprensibles”. Lejos de representar “imágenes de la duración [o] monumentos de la eternidad”, las obras clásicas ofrecen importantes lecciones sobre “la dialéctica histórica” inherente al desarrollo de la humanidad en su conjunto y, al mismo tiempo, “abren un futuro posible, en cuanto están ahí para decirnos, de hecho, que se puede cambiar la vida y modificar el mundo”. A la luz de la relevancia política de las “palabras, [las] imágenes, [los] sonidos, [las] formas” contenidos en las obras clásicas, Sanguineti buscó “operar de modo que el clásico llegue, hoy, a los oprimidos, y no actúe como testigo del dominio sino como estímulo para la revuelta”. Dado que “[u]n clásico vive[,] en primer lugar, en la traducción”, el escritor genovés identificó el carácter central revestido por este quehacer y mostró algunos de los factores que condicionan su realización. Entre tales elementos, destacó que la práctica del traductor se lleva a cabo a partir de “módulos que pertenecen, en última instancia, a una clase [social] determinada”, al tiempo que su labor se inserta en un proceso de “reinterpretación perpetua, imparabile, de un *corpus* cambiante de textos, inscritos

---

<sup>216</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, 232.

en un canon cambiante”, en los que un “código hegemónico está en continuo conflicto con otros códigos, alternativos”.<sup>217</sup>

Al reconocimiento de los factores políticos presentes en la práctica de la traducción, Sanguineti añadió las manifestaciones de la subjetividad del traductor presentes en los escritos vertidos a otra lengua. El análisis de las condiciones en las que tiene lugar la representación escénica, permitió que el escritor italiano observara que las palabras recitadas por los actores, lejos de corresponder al autor de la pieza ejecutada, pertenecen, en última instancia, al traductor. De ello, Sanguineti perfiló un irónico esbozo de las consecuencias del ejercicio de traducción, en la que el practicante de tal actividad fue descubierto como “un simulador”, como alguien que “habla enmascarado”, en tanto que la naturaleza de la tarea emprendida fue resumida en la fórmula: “[t]raduciendo un clásico, [y] traduciendo en general, yo traductor finjo que es otro el que habla, pero, en realidad, digo aquello que quiero y esto me resulta más fácil porque obro clandestinamente.”<sup>218</sup> Estas condiciones permitieron vislumbrar a Sanguineti la posibilidad de potenciar el anudamiento de las determinaciones subjetivas y aquellas políticas y culturales presentes en el ejercicio de la traducción, para dar lugar a una práctica artística singular, el *travestimento*, modelada al amparo del dinamismo propio del quehacer artístico a lo largo de su historia. Para ello, el poeta genovés elaboró una fértil analogía con el desarrollo histórico de la producción plástica, al recuperar el vínculo retrospectivo susceptible de establecerse entre la serie de variaciones *Le déjeuner sur l’herbe d’après Manet* [El almuerzo sobre la hierba a partir de Manet], realizadas por Pablo Picasso (1881-1973) entre las décadas de 1950 y 1960, el lienzo de 1863 *Déjeuner sur l’herbe*

---

<sup>217</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 37-38.

<sup>218</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano* (Genova: il melangolo, 2012), 94.

[Almuerzo sobre la hierba], elaborado por Édouard Manet (1832-1883), el grabado *Urteil des Paris* [El juicio de Paris] (ca. 1510-1520), realizado por Marcantonio Raimondi (ca. 1480- ca. 1534)) y Raffaello Sanzio (1483-1520), y la pintura *Concerto campestre* [Concierto campestre] (1510) de Tiziano Vecellio (ca. 1477/1490-1576). Cada una de estas piezas, resultado de la recuperación, la reelaboración y el desplazamiento de los “modelos [o] arquetipos” precedentes, fue descrito por Sanguineti como una serie sucesiva de *travestimenti*, en los que Manet y Picasso buscaron “tocar la realidad concreta, el duro presente, poniéndolo sobre sus hombros [pero] apoyándose en un [...] *déjà vu* [ya visto]”.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> El recorrido propuesto por Sanguineti precisa del reconocimiento de diversos elementos plásticos y temáticos que son recuperados y elaborados sucesivamente en cada una de las imágenes. De esta manera, en el grabado *Urteil des Paris* (ca. 1510-1520), realizado por Marcantonio Raimondi / Raffaello Sanzio es posible observar a un grupo de comensales en la esquina inferior derecha de la ilustración, dispuesto únicamente de manera secundaria como parte de la composición general, en la que el personaje mítico que da nombre al lienzo delibera a quién de las tres diosas griegas Hera, Atenea y Afrodita habrá de otorgar el reconocimiento de la más bella. A su vez, en la pintura *Concerto campestre* (1510) de Tiziano Vecellio, el conjunto secundario de figuras apenas mencionado cobra una mayor prominencia. En la pieza, el posible carácter alegórico de la representación (ya como elaboración del encuentro entre la poesía y la música, ya como alusión a los cuatro elementos primigenios de la naturaleza) se acompaña de características contrastantes: la permanencia de la desnudez de las mujeres y las vestimentas con las que son cubiertos los hombres, así como la diversidad de las acciones realizadas, en la que la placidez de la obra de Raimondi/Sanzio es sustituida por la producción musical y poética. Por su parte, el óleo *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet lleva a cabo una considerable transformación de las obras anteriores, al sustituir el carácter mitológico y alegórico de los dos primeros lienzos por un decidido carácter mundano y erótico, al tiempo que se reproducen las pautas compositivas de la escena a través de la disposición espacial de cada una de las figuras principales. Finalmente, en las variaciones plásticas realizadas por Pablo Picasso en torno a la obra de Manet, el artista español abordó en pinturas, grabados y cerámicas la escena campestre para elaborarla de acuerdo con procedimientos compositivos derivados de varias de las orientaciones visuales surgidas en el siglo XX, al tiempo que sometió a numerosas transformaciones a cada uno de los personajes principales de la escena, considerados individual y grupalmente, y ataviados, desnudados o distorsionados en función de cada una de las acometidas realizadas por Picasso. De esta manera, las correspondencias identificadas por Sanguineti muestran las tensiones entre la fidelidad guardada con respecto a una obra considerada original y sus sucesivas reelaboraciones, en las que los hallazgos artísticos se compaginan con las preocupaciones temáticas y plásticas de cada uno de los productores visuales, así como con las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales de los respectivos horizontes históricos en los que tiene lugar su realización. Puntos de partida introductorios para la sutil trama de relaciones entre cada una de las obras comentadas pueden encontrarse en: “El juicio de Paris – Colección – Museo Nacional del Prado”, Museo Nacional del Prado, visitado el 11 de marzo de 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/f8b061e1-8248-42ae-81f8-6acb5b1d5a0a>, “Marcantonio Raimondi | The Judgment of Paris”, The Metropolitan Museum of Art, visitado el 11 de marzo de 2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>, “Almuerzo sobre la hierba – Musée d’Orsay”, Musée d’Orsay, visitado el 11 de marzo de 2021, [https://m.musee-orsay.fr/es/obras/commentaire\\_id/almuerzo-sobre-la-hierba-7123.html](https://m.musee-orsay.fr/es/obras/commentaire_id/almuerzo-sobre-la-hierba-7123.html) y “Musée d’Orsay: Picasso / Manet: El almuerzo sobre la hierba”, Musée d’Orsay,

De este ejemplo, el poeta genovés destacó el progresivo efecto de extrañamiento recíproco derivado de las sucesivas elaboraciones de las obras involucradas en este ejemplo, y perfiló la posibilidad de dar lugar a producciones literarias sustentadas en un “*déjà lu* [ya leído]”.<sup>220</sup>

Véase, a continuación, la figura 2.



**Figura 2:** Elaboraciones históricas del motivo pictórico del desayuno en el campo propuestas por Edoardo Sanguineti. A. *Urteil des Paris* (ca. 1510-1520) de Marcantonio Raimondi / Raffaello Sanzio. B. *Concerto campestre* (1510) de Tiziano Vecellio. C. *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet. D. *Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet, 27 février 1960 -1960-* de Pablo Picasso.<sup>221</sup>

visitado el 11 de marzo de 2021, <https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/article/picasso-manet-le-dejeuner-sur-lherbe-20437.html>.

<sup>220</sup> Edoardo Sanguineti, *Per musica*, 232.

<sup>221</sup> Marcantonio Raimondi / Raffaello Sanzio, *Urteil des Paris*, ca. 1510-1520, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Urteil\\_des\\_Paris.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Urteil_des_Paris.jpg). Tiziano Vecellio, *Concerto campestre*, 1510, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta\\_campestre.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta_campestre.jpg). Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Edouard\\_Manet\\_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Edouard_Manet_-)



### En torno a la composición de *Faust. Un travestimento*

Una parte considerable de los escritos escénicos redactados por Sanguineti fue ocupada por diversos *travestimenti*, entre los que figuraron el temprano *Orlando Furioso* (1970), elaborado a partir de la obra homónima de Ludovico Ariosto (1474-1533) y concebido para un exitoso montaje escénico y televisivo dirigido por el director Luca Ronconi (1933-2015), la *Commedia dell'Inferno* [Comedia del Infierno] (1989), derivada de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri, y los tardíos *Sei personaggi.com, un travestimento pirandelliano* [Seis personajes.com, un *travestimento* pirandelliano (2001), concebida a partir de la pieza *Sei personaggi alla ricerca di autore* [Seis personajes en busca de autor] de Luigi Pirandello (1867-1936), y *L'amore dell tre melerance, un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* [El amor de las tres naranjas, un *travestimento* fantástico del guion de Carlo Gozzi] (2001), desprendido de la obra teatral *L'amore delle tre melerance* de Gozzi (1720-1806). Dentro de este repertorio de piezas teatrales se incorporó *Faust. Un travestimento*, cuya composición formó parte de las numerosas alusiones al legado goetheano presentes en la poesía, el teatro y la narrativa del escritor genovés. De ello dan muestra las diferentes instancias de esta influencia documentadas por el italianista neerlandés Pieter de Meijer, quien observó, por ejemplo, cómo algunos poemas de la colección *Reisebilder* (1971) remiten a una selección de obras del pensador alemán, en las que figuran *Tag- und Jahreshefte* [Diarios y anuarios], *Schweizer Reisen* [Viajes suizos], *Dichtung und Wahrheit*

---

[Luncheon on the Grass - Google Art Project.jpg](http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/pablo%20picasso%20le%20dejeuner%20sur%20l%27herbe.jpg). Pablo Picasso, *Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet*,  
27 février 1960, 1960,  
<http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/pablo%20picasso%20le%20dejeuner%20sur%20l%27herbe.jpg>



[*Poesía y verdad*] (1811) y *Westostlicher Divan* [*Diván de Oriente y Occidente*] (1819). Por su parte, el *Faust* constituye el punto de partida de algunas referencias presentes, por un lado, en la pieza escénica *K.* (1960), en la que el diálogo imaginario sostenido por Franz Kafka (1883-1924) y Gustav Janouch (1903-1968) incorpora fragmentos textuales de la obra de Goethe, y, por el otro, en la novela *Il Giuoco dell'Oca* (1967), en la que se proponen, sucesivamente, la descripción de una lectura de la escena “Strasse” [Calle] y la disposición temática de una biblioteca personal, organizada según las materias estudiadas por Fausto.<sup>222</sup> Las menciones compendiadas por de Meijer dan testimonio de la relevancia adquirida por la obra del escritor alemán en el quehacer de Sanguineti, quien lo consideró como “el último grande de una tradición europea occidental”, un punto de referencia fundamental para el desarrollo de la figura del intelectual y para la conformación de la poesía, la prosa, el teatro y la traducción a lo largo de los siglos XIX y XX. En la valoración del poeta genovés, Goethe representó “un autor que lo ha inventado todo”, sin el cual “no habría existido nada de lo que vino después”.<sup>223</sup>

A la luz de las consideraciones de Sanguineti sobre la obra de Goethe, es posible aproximarse de manera más detenida al “homenaje” al autor alemán que representa, no obstante “las libertades que se concede”, *Faust. Un travestimento*.<sup>224</sup> De acuerdo con el poeta genovés, la redacción de este *travestimento* buscó potenciar la cercanía originaria de la pieza teatral goetheana con las populares funciones de teatro de marionetas [*Puppenspiel*] del siglo XVIII, a través de las que el escritor alemán conoció la leyenda de Fausto. Para ello,

---

<sup>222</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 128-133.

<sup>223</sup> Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura* (Milano: Franco Angeli, 2011), 124.

<sup>224</sup> Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura*, 124.

Sanguineti concibió la posibilidad de “repasar a ‘contrapelo’” la pieza del célebre escritor alemán a través de una “desenvuelta mezcla de estilos”. Con la redacción de su guion, el poeta genovés buscó, de manera deliberada, conjurar la posibilidad de suscitar “una unidad [o] continuidad tonal” en la realización escénica, y, por el contrario, dar lugar a numerosas y variadas “soluciones interpretativas”. Para ello, emprendió una cuidadosa labor de montaje que se manifestó en la yuxtaposición de numerosas alusiones estilísticas, en las que se encontraron comprendidas, como se mencionó anteriormente, “la serie televisiva y el teatro épico, la comedia patética y el espectáculo de variedades, la tragedia y la opereta, el melodrama y la farsa”. Este procedimiento condujo, a su vez, a un principio de variación permanente que operó, sucesivamente, en cada uno de los niveles de la obra, en “cada escena[,] en cada parlamento al interior de cada escena, y en cada palabra al interior de cada parlamento”. De esta manera, el guion compuesto por el poeta genovés redundó en la composición de “una trama [*canovaccio*] verbalmente definida hasta el último detalle”.<sup>225</sup>

Una primera exposición a la pieza escénica concebida por el poeta genovés hace evidentes algunas diferencias importantes con respecto al texto que le sirve de base. Así, en primer lugar, es posible notar una considerable reducción y reorganización de las escenas que componen la puesta en escena de la leyenda de Fausto. Como se sabe, la obra de Goethe se inaugura con la “Dedicatoria”, el “Preludio en el teatro” y el “Prólogo en el cielo”, concebidos por el pensador alemán como antesala general de su obra. A su vez, la primera parte del *Fausto* goetheano se conforma, sucesivamente, por las escenas “Noche”, “Delante de la puerta de la villa”, “Gabinete de estudio (I)”, “Gabinete de estudio (II)”, “Sótano de la

---

<sup>225</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 123-124.

taberna de Auerbach en Leipzig”, “Cocina de la bruja”, “Calle (I)”, “Atardecer”, “Paseo”, “La casa de la vecina”, “Calle (II)”, “Jardín”, “Pabellón”, “Bosque y cueva”, “Alcoba de Gretchen”, “Jardín de Marta”, “En la fuente”, “En las murallas”, “Noche”, “Catedral”, “Noche de Walburga”, “Intermezzo: Sueño de una noche de Walburga o Las bodas de Oberón y Titania”, “Campaña en día nublado”, y “Prisión”.<sup>226</sup>

Por su parte, el libreto compuesto por Sanguineti propone una división de la obra en dos tiempos, que corresponden, el primero, al encuentro de Fausto con Mefistófeles, el establecimiento de su apuesta y el ulterior rejuvenecimiento del personaje central, en tanto que el segundo se concentra en el romance de Fausto con Greta (así nombrada por decisión del escritor italiano) y su infeliz culminación. Asimismo, como se verá a continuación, las escenas confeccionadas por Sanguineti carecen de las didascalias ofrecidas por el autor alemán, a la vez que son denominadas de manera esquemática, una condición que parece indicar la suposición de una previa familiaridad del lector con la pieza original. De esta manera, el Primer Tiempo de la pieza se conforma de las escenas “Noche” (correspondiente al cuadro inicial “Noche”, “Delante de la puerta” (una reelaboración de la escena “Delante de la puerta de la villa”, de la que se conserva únicamente el encuentro de Fausto y Wagner con la manifestación canina de Mefistófeles), “Estudio” (en la que se funden las escenas “Gabinete de estudio (I)” y “Gabinete de estudio (II)”, y se elimina el diálogo sostenido por Mefistófeles y un joven estudiante universitario), “Taberna” (que guarda una considerable cercanía con la correspondiente escena “Sótano de la taberna de Auerbach en Leipzig”), y “Cocina de la bruja” (igualmente próxima a la correspondiente “Cocina de la bruja” en la

---

<sup>226</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto. Partes I y II*, trads. Pedro Gálvez y Carlos Fortea Gil (México: De Bolsillo, 2014), 50 y ss.

obra de Goethe). Por su parte, el Segundo Tiempo se compone de las escenas “Calle” (próxima a “Calle (I)”), “Atardecer”, “Jardín”, “Recámara de Greta”, “Bar”, “Plazoleta”, “Noche de Walburga” y “Cárcel”.<sup>227</sup>

De igual forma, una lectura inicial de *Faust. Un travestimento* revela un acentuado contraste entre el carácter de la obra concebida por Goethe y aquella propuesta por Sanguineti. Estas diferencias se hacen evidentes, por un lado, en el ambiente de cada una de las escenas que componen ambos escritos. En tanto que en la obra goetheana predominan, alternativamente, el talante trágico o cómico a lo largo de cada uno de sus cuadros, el guion presentado por el italiano exhibe una permanente inestabilidad, mantenida en todo momento, y conjura el predominio de uno u otro de los extremos tonales aludidos. Al mismo tiempo, la naturaleza de los diálogos que conforman las piezas exhibe importantes divergencias, entre las que destacan sus disposiciones formales y los registros empleados en ellos. Así, el cuidado prestado por Goethe a la versificación cede su lugar a la superposición de pasajes en prosa y en verso en la escritura de Sanguineti. De igual forma, el registro culto que acompaña la escritura del pensador alemán, incluso en los momentos en los que incorpora expresiones acusadamente coloquiales, es desplazado por una aguda sucesión de registros en la redacción del literato italiano, en los que se yuxtaponen de forma continuada alusiones recargadamente eruditas y expresiones deliberadamente vulgares.

Una tentativa por comprender la naturaleza de los procedimientos literarios involucrados en la composición de *Faust. Un travestimento*, encuentra un sólido apoyo en los comentarios que, en ocasiones diversas, Sanguineti formuló en torno a la obra. Entre ellos,

---

<sup>227</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 51 y ss.

las notas de presentación de la pieza, de las que se recuperó una parte al inicio de este capítulo, revisten gran importancia. En ellas, el escritor italiano detalló que uno de los cometidos centrales que persiguió en la redacción de la pieza consistió en dar lugar a un guion susceptible de recibir diversos tratamientos interpretativos que, sin embargo, se enfrentarían a la imposibilidad de dar lugar a “alguna unidad [o] continuidad tonal”. Esta dificultad se desprendería del carácter “perpetuamente abigarrado, inestable[,] variado y variable [...] de cada escena[,] de cada diálogo al interior de cada escena[, y de] cada palabra al interior de cada diálogo”. Para conseguir este resultado, Sanguineti se valió de dos recursos fundamentales que operaron, respectivamente, en la confección de los parlamentos de todos los personajes y en la conformación de cada uno de los momentos de la obra. De esta manera, en los diálogos es posible discernir la yuxtaposición de pasajes prosísticos y otros “tradicionalmente versificados[,] debidamente rimados [y] entonables”, cristalizados en “recitativos[,] arias[,] concertados debidamente alienados”. A su vez, el poeta genovés apostó por “una desenvuelta mescolanza de estilos”, en la que, como se observó anteriormente, se alternaron, ya en sucesión, ya simultáneamente, “la serie televisiva y el teatro épico, la comedia patética y el espectáculo de variedades, la tragedia y la opereta, el melodrama y la farsa”.<sup>228</sup>

Otra clave para la comprensión de los procedimientos empleados por Sanguineti en la escritura de *Faust. Un travestimento* se encuentra en la conversación que el poeta genovés sostuvo con los miembros de la compañía teatral alemana Laboratorio teatro tra le righe [Laboratorio teatro entre líneas], con motivo del estreno de la versión teatral de la pieza en

---

<sup>228</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 124-125.

Alemania, en 1996. A la pregunta sobre los efectos en la conformación de los personajes que persiguió obtener como parte de su tentativa de reescritura, el poeta genovés señaló que buscó “conducirlos hacia la realidad contemporánea, involucrarlos en nuestra experiencia cotidiana, con la búsqueda deliberada de un ‘estilo bajo’”. Esta condición tuvo un modelo formal en “la gran lección de Shakespeare” con respecto a “la ‘mezcla de estilos’, en dirección realista”, estudiada por el filólogo alemán Erich Auerbach (1892-1957).<sup>229</sup> Esta alusión a la labor de Auerbach remite a algunas observaciones contenidas en el volumen *Mimesis* (1942), en las que el especialista alemán dirigió su atención a los procedimientos literarios empleados por el escritor inglés en varias de sus obras escénicas, encaminados a mostrar su decidida oposición a “las tendencias [...] hacia la separación estricta entre lo elevado y lo cotidiano-realista” presentes en su momento histórico. De acuerdo con el estudioso germano, la gradual ampliación del horizonte político, económico, cultural, experimentado por una parte de la población europea a lo largo del siglo XVI cristalizó en importantes modificaciones formales y temáticas de las obras literarias, apoyadas en una “conciencia más libre”, susceptible de “abarcar un mundo ilimitado”, que contribuyó al enriquecimiento “del círculo de vida representado”. A la luz de estas condiciones históricas, Shakespeare apostó por una variada “mezcla estilística” en la que se encontraron “lo alto y lo bajo[,] lo noble y lo vulgar[,] lo trágico y de lo cómico”. Auerbach identificó un conjunto de procedimientos que el poeta inglés empleó de manera recurrente en sus obras, tanto individual como simultáneamente. En este acervo de recursos figuraron, por un lado, una continuada atención al “elemento corpóreo-criatural” de los personajes y las situaciones

---

<sup>229</sup> Laboratorio teatro tra le righe, “*Faust. Un travestimento*”, <http://www.performaticum.de/pdf/editions/faust.pdf> (consultado el 21 de mayo de 2018).

representadas, así como a “los objetos triviales y de todos los días”. De igual forma, se concibieron diversas “mezclas”, cristalizadas en el encuentro “entre personas de rango bajo y alto”, en la alternancia de “formas de hablar elevadas e inferiores”, y en la yuxtaposición de situaciones y personajes trágicos y cómicos. Este último elemento condujo a la formulación de variadas soluciones, como la alternancia entre “argumentos trágicos” (vinculados, por ejemplo, con la política o con pasajes cruciales de la trama”) y “escenas cómicas, rufianescas y populares”; la inserción de “bufones y otros tipos cómicos” dentro de las “escenas trágicas”, a fin de interrumpir el desarrollo de la acción escénica y elaborar comentarios sobre las afirmaciones, sentimientos y eventos que tienen lugar en ella; la conformación de personajes que reúnen en sí mismos una faceta trágica y una cómica, realista o sarcástica, mutuamente contrapuestas.<sup>230</sup>

Las observaciones de Auerbach son susceptibles de organizarse en una gradación en la que son comprendidos diversos aspectos de la obra, desde aquellos más generales, correspondientes a la organización global de la pieza, hasta aquellos más bien puntuales, vinculados con la conformación de los diálogos sostenidos entre los personajes. De esta manera, un posible recorrido supondría, sucesivamente, la consideración del carácter predominante de cada una de las escenas del escrito y sus diversas yuxtaposiciones, su respectiva organización interna y las relaciones entre los personajes, la naturaleza de los caracteres involucrados en el texto, y, finalmente, las características propias de las expresiones asignadas a las figuras participantes en el desarrollo de la pieza. No obstante la considerable extensión del *Fausto* redactado por Goethe y, correspondientemente, del

---

<sup>230</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trads. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 293-295, 307.

*travestimento* concebido por Sanguineti, es posible apuntar los rasgos generales de algunos momentos destacados de ambas obras, en los que son ilustrados con claridad los diversos procedimientos identificados por Auerbach y recuperados por Sanguineti.

Un ejemplo de los procedimientos empleados por Sanguineti lo constituye la escena “Calle”, elaborada a partir del cuadro “Calle (I)” propuesto por Goethe. Este pasaje, que supone el encuentro de Fausto con Greta y Margarita, respectivamente, exhibe con especial amplitud la gama de recursos a disposición del escritor italiano. En ambos escritos, la reunión de los amantes se prefigura en los últimos momentos de la visita de Fausto y Mefistófeles a la cocina de la bruja. En el texto goetheano, una vez rejuvenecido, el sabio alemán dirige su mirada a un espejo dispuesto en la habitación de la hechicera apenas visitada. En él, contempla un atisbo del arquetipo de la mujer, Helena, de la que queda prendado. Sin embargo, al tiempo que el personaje demoníaco interrumpe el estupor fáustico para apresurar la continuación de sus andanzas, prefigura la encarnación de la figura femenina en una modesta jovencita. De esta manera, es posible leer en la obra de Goethe:

Faust Lass mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!  
 Das Frauenbild war gar zu schön!  
 Mephistopheles Nein! Nein! Du sollst das Muster allelr Frauen  
 Nun bald leibhaftig vor dir seh'n.  
*Leise.*  
 Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,  
 Bald Helenen in jedem Weibe.<sup>231</sup>

Por su parte, el *travestimento* propuesto por Sanguineti, trastoca drásticamente el carácter del encuentro entre Fausto y Greta, así como la naturaleza de ambos personajes.

---

<sup>231</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto. Partes I y II*, 230-231. La traducción castellana del pasaje, debida a Pedro Gálvez y Carlos Fortea Gil es la siguiente: “Fausto ¡Deja que mire de nuevo fugazmente al espejo! / Demasiado hermosa era esa imagen de mujer. / Mefistófeles ¡No y no! El paradigma de todas las mujeres / has de tenerlo pronto ante ti en carne viva. / *Por lo bajo.* /Pues pronto, con esa bebida en el cuerpo, / no habrá mujer en que no veas una Helena.”



Estas importantes modificaciones se insinúan en la reelaboración del momento final apenas recuperado, en la que el protagonista de la historia observa pasajeramente a la figura femenina como parte de la secuencia de imágenes de una cinta de video reproducida en una televisión. El azoro provocado por la belleza de la mujer apenas contemplada es conjurado por la intervención de Mefistófeles quien, con ironía y acentuado desprecio, desecha toda pretensión de conceder una dignidad metafísica al vistazo de Helena, y contribuye, con ello, a reforzar el carácter decididamente mundano, inmanente, del tratamiento sanguinetiano. Así, es posible leer en el texto del escritor italiano:

Faust Lasciami, che me lo guardo, un momento ancora, il videotape:  
 quell'immagine massmedianica, davvero, è così bella, troppo!  
 Mefistofele Ma no, no, che l'arciarchetipo di tutte le arcifemmine,  
 tu te lo troverai davanti, tra un po', bello che incarnato.  
 Con questo liquorino, li imbudellato, tutto incorporato,  
 ti contempli un'Elena tu, in una troia qualunque.<sup>232</sup>

En el cuadro siguiente, el texto original del escritor alemán dispone las condiciones del reconocimiento entre Fausto y Margarita como parte de un encuentro furtivo, en el que el protagonista acomete un precipitado intento de seducción que, no obstante su fracaso, contribuye a inflamar los pensamientos y las pasiones de ambos enamorados. La escena da comienzo cuando el rejuvenecido profesor alemán se percata de que la joven camina sola por la acera. Al abordarla, con la cortesía propia de la época, Fausto toma a la muchacha del brazo y, con equívoca galantería, elogia la belleza de la mozuela y se ofrece para acompañarla durante su caminata de regreso al hogar. Ella, abochornada, rechaza atropellada y secamente

---

<sup>232</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 86-87. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “Fausto ¡Déjame, que miro, un momento más, el video: / esa imagen massmediática, de veras, es tan bella, demasiado! / Mefistófeles No, no, que el archiarquetipo de todas las archimujeres, / tú te lo encontrarás de frente, dentro de un poco, bello y encarnado. / Con este licorcito, que te chupaste, todo incorporado, / te contemplarás una Helena tú, en una puta cualquiera.”

la tentativa del sabio alemán, al desmentir la distinción social implícita en el sustantivo “Fräulein” (“dama” en la traducción de Pedro Gálvez, “señorita” en la rendición de José Roviralta) con el que se dirige a ella, privilegio exclusivo de las mujeres de la clase alta alemana, liberar su brazo de la mano del inesperado pretendiente y apresurar su marcha solitaria. Así, el intercambio entre los personajes recibe el siguiente tratamiento literario:

Faust Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,  
 Meinem Arm und Geleit Ihr anzutragen?  
 Margarete Bin weder Fräulein, weder schön,  
 Kann ungeleitet nach Hause gehn.<sup>233</sup>

La reelaboración concebida por Sanguineti conduce a que el encuentro entre ambos personajes tiene lugar a partir de una conversación plena de alusiones sexuales, en las que el doble sentido de los parlamentos cobra forma a través del montaje de un acervo de remisiones a relatos fantásticos infantiles y a la producción videográfica en la que se insinuó la figura femenina en la escena anterior. De esta manera, el Fausto concebido por Sanguineti se aproxima con lascivia a Greta, al llamarla, sucesivamente, “mi bella cenicienta” y “mi caperucita roja eléctrica”, e invitarla a sostener un encuentro sexual que es disimulado bajo la figura de una prueba de video. El lance del protagonista es respondido por la joven en la misma clave y con gran agudeza. Para ello, la muchacha se asume como “bella durmiente” y esquiva la tentativa carnal al ridiculizar el comportamiento del sabio alemán, a quien denomina “querido machito feroz”, y poner en entredicho la realidad de sus supuestas proporciones físicas y sus dotes amorosas, que, de tan limitadas, no lograrían arrancarla de su sopor. En este pasaje es posible leer lo siguiente:

---

<sup>233</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Partes I y II*, 232-233. La traducción castellana del pasaje, debida a Pedro Gálvez y Carlos Fortea Gil, es la siguiente: “Fausto Hermosa dama, ¿puedo atreverme / a ofrecerle mi brazo y mi compañía? / Margarete Ni soy una dama ni soy hermosa, / y puedo ir a casa sin compañía.”

Faust Mia cenerentola bella, mio cappuccetto rosa shocking,  
 ce lo facciamo, insieme, un provino, con la mia superotto?  
 Greta Caro maschietto mannaro, che piccola macchinetta che tieni,  
 per potermi svegliare, a me, che sono la bella addormentata.<sup>234</sup>

Al mismo tiempo, este intercambio representa un ulterior enriquecimiento de los personajes originales, quienes resultan caracterizados como poseedores de comportamientos acentuadamente contrapuestos y, sin embargo, tensamente yuxtapuestos dentro de sí. Este montaje de estados de ánimo elaborados literariamente, reúnen, en el caso del profesor alemán, tanto la sofisticación de sus actualizadas tribulaciones universitarias presentes al inicio del *travestimento* sanguinetiano<sup>235</sup> como las numerosas y variadas manifestaciones del irrefrenable deseo sexual despertado por su encuentro con Greta. Al mismo tiempo, la delicadeza del comportamiento y los sentimientos de la joven son acompañados de vehementes inflexiones anímicas y discursivas, como la apenas observada.

A su vez, en el texto original de Goethe, después de que Margarita rechaza la compañía de Fausto, el sabio alemán evoca, arrobado, el virtuosismo del comportamiento de la joven alemana, la belleza de su rostro y la delicada austeridad de cada uno de sus gestos. El atisbo de la pureza de espíritu de la muchacha a través de la vivacidad de sus labios y mejillas, así como el recato de sus palabras y su mirada, dan muestra de la desbordada

---

<sup>234</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 89. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “Fausto Mi bella cenicienta, mi caperucita roja eléctrica, / ¿nos echamos, juntos, una pruebita, con mi superocho? / Greta Querido machito feroz, qué pequeña maquineta tienes, / para poder despertarme, a mí, que soy la bella durmiente.”

<sup>235</sup> En efecto, los primeros momentos de la reelaboración propuesta por Sanguineti son frecuentemente citados como un notorio ejemplo de la reactualización emprendida por el poeta italiano. En ella, las lamentaciones proferidas por el personaje alemán derivadas de la insuficiencia de sus estudios, adquirieron un notable carácter contemporáneo en el texto italiano. Así, mientras que en la obra original Fausto menciona a “la filosofía, [la] jurisprudencia, [la] medicina [y la] teología”, en el *travestimento* se integra un repertorio en el que figuran, entre otras, “la psicología de la edad evolutiva[,] la sociología de los medios de comunicación de masas, la bibliografía [,la] biblioteconomía [,] la cibernética [,] la informática, la telemática, la biología [,] la ecología, [,] la micro- y la macrofísica, la meta- y la patafísica”. Véanse, al respecto, Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Partes I y II*, 82-83 y Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 51.

fascinación experimentada por el protagonista de la historia, quien vive su encuentro con una emoción juvenil, propia de su renovada condición física. Así, en el original goetheano es posible leer:

Faust Beim Himmel, dieses Kind ist schön!  
 So etwas hab'ich nie gesehn.  
 Sie ist so sitt-und tugendreich,  
 Der Lipper Rot, der Wange Licht,  
 Die Tage der Welt vergess' ich's nicht!  
 Wie sie die Augen niederschlägt,  
 Hat tief sich in mein Herz geprägt;  
 Wie sie kurz angebunden war,  
 Das ist nun zum Entzücken gar!<sup>236</sup>

Por su parte, el *travestimento* redactado por Sanguineti trastoca la ingenuidad del embeleso original de Fausto y lo transforma en una consideración acentuadamente mundana de las características físicas y de comportamiento de la joven, acompañada de una jocosa descripción de los efectos corporales y anímicos que el encuentro provoca en el protagonista. En este pasaje destaca la facilidad con la que el escritor genovés yuxtapone y monta tres registros diversamente contrapuestos, en los que la tosquedad de la valoración del conjunto corporal de la muchacha alemana (“che pezzo di ragazzotta” [“qué pedazo de viejota”]) se superpone a la traviesa caracterización de su rostro, llevado a cabo con cuidadosa atención a la sonoridad del parlamento y a la elegancia de su conformación (“e che labbra a luci rosse, che guance più neve che neve” [“y qué labios de brillos rojos, qué mejillas más níveas que la nieve”]), para rematarse por el talante popular del reconocimiento de la honda impresión

---

<sup>236</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Partes I y II*, 231-232. La traducción castellana del fragmento citado elaborada por Pedro Gálvez y Carlos Fortea Gil es la siguiente: “Fausto ¡Por los cielos, que es hermosa la niña! / Nunca he visto nada semejante. / Es tan virtuosa y honesta, / Y también, al mismo tiempo, algo desdeñosa. / El carmín de sus labios, la luz de sus mejillas / ¡no olvidaré en los días que aún me restan de vida! / El modo que tiene de bajar los ojos / Ha penetrado profundamente en mi corazón; / ¡y cuán parca fue en palabras! / Es, realmente, todo un encanto.”

causada en el sabio alemán por esta situación (“che mi è venuto l’embolo, a me, nelle mie ardenti arterie” [“que me vino un émbolo, a mí, en mis ardientes arterias”]). De esta manera, en el texto redactado por Sanguineti se lee lo siguiente:

Faust Dio bonino, che pezzo di ragazzotta, che è questa,  
che non me la sono mai vista, io, una che è fatta così.  
È un fiore di perla rara,  
è la vespa vispa, che punge:  
e che labbra a luci rosse, che guance più neve che neve!  
Come faccio che me la dimentico, questa roba da paranoia?  
Buttava lì i suoi occhi, giù, con una piccola smorfia,  
che mi è venuto l’embolo, a me, nelle mie ardenti arterie:  
e poi, come che ha tagliato corto e bene, subito:  
mi è stato l’incantesimo del fuoco.<sup>237</sup>

Al continuar con el desarrollo y la conclusión del cuadro original compuesto por Goethe, el estupor de Fausto es interrumpido por el ingreso en escena de Mefistófeles, a quien el sabio alemán exige, bajo amenaza de deshacer el trato suscrito por ambos personajes al comienzo de la obra, su complicidad para hacerse del amor de Margarita. El personaje diabólico busca demorar la urgencia del protagonista al constatar la religiosidad y la inocencia de la muchacha y la impotencia de sus malas artes ante una tal pureza de espíritu. Frente al embate de la criatura demoníaca, la impaciencia de Fausto crece y lo conduce a afirmar, con inesperada y desbordada voluptuosidad, su ansia por poseer a la joven niña. El desenfreno de los apetitos del sabio alemán es censurado, con ironía, por Mefistófeles quien, a pesar de la tentativa del protagonista por liquidar el convenio firmado por ambas figuras de no ver saciadas sus expectativas, logra apaciguar la naciente pasión del sabio alemán y

---

<sup>237</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 89. La traducción castellana del *travestimento* propuesto por el escritor italiano es la siguiente: “Fausto Ay, diosito, qué pedazo de viejota, que es esta, / que nunca había visto, yo, una hecha así. / ¡Es un bombón, una perla rara, / es una avispa avispada, de esas que pican: / y qué labios de brillos rojos, qué mejillas más níveas que la nieve! / ¿Cómo le hago que me olvido, de este objeto de paranoia? / Y tan dejaba caer sus ojos, así, con una pequeña mueca, / que me vino un émbolo, a mí, en mis ardientes arterias: / y después, como que terminó, rápidamente: / me hizo el hechizo del fuego.”

conducirla a través de una dilatada empresa de seducción acompañada de la promesa de un gozo de mayor calado y amplia duración. Así, la escena concluye con dos ofrecimientos del personaje diabólico. Uno de ellos, consistente en la obtención de un regalo que habrá de ser ofrendado por Fausto a Margarita como prueba de su pasión, y, el otro, la conducción de Fausto a la recámara de Margarita para que, mientras la muchacha se ocupa de sus tareas cotidianas, él pueda sosegar sus afanes con el disfrute de las pertenencias y los aposentos de su nuevo amor. De esta manera, el prolongado intercambio entre ambos personajes, cobra la siguiente forma en el original goetheano:

Faust Hör, du musst mir die Dirne schaffen!  
Mephistopheles Nun, welche?  
Faust Sie ging just vorbei.  
Mephistophele Da die? Sie kam von ihrem Pfaffen,  
Der sprach sie aller Sünden frei;  
Ich schlich mich hart am Stuhl vorbei,  
Es ist ein gar unschuldig Ding,  
Das eben für nichts zur Beichte ging;  
Über die hab'ich keine Gewalt!  
Faust Ist über vierzenhn Jahr doch alt.  
Mephistopheles Du sprichst ja wie Hans Liederlich,  
Der begehrt jede liebe Blum'für sich,  
Und dünkelt ihm es wär'kein Ehr'  
Und Gunst die nicht zu pflücken wär';  
Geht aber doch nicht immer an.  
Faust Mein Her Magister Lobesan,  
Lass er mich mit dem Gesetz in Frieden!  
Und das sag'ich ihm kurz un gut,  
Wenn nicht das süsse junge Blut  
Heut' Nacht in meinen Armen ruht:  
So sind wir um Mitternacht geschieden.  
Mephistopheles Bedenk was gehn und stehen mag!  
Ich brauche wenigstens vierzehn Tag',  
Nur die Gelegenheit auszuspüren.  
Faust Hätt'ich nur sieben Stunden Ruh,  
Brauchte den Teufel nicht dazu,  
So ein Geschöpfchen zu verführen.  
Mephistopheles Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos;  
Doch bitt'ich, lasst's euch nicht verdrriessen:  
Was hilft's nur g'rade zu geniessen?  
Die Freud' ist lange nicht so gross,  
Als wenn ihr erst herauf, herum,  
Durch allerlei Brimborium,  
Das Püppchen geknetet und zugericht't,



En la puesta en obra del *travestimento* de este pasaje, Sanguineti se benefició de la tosquedad de los exabruptos a través de los que se manifiesta la atropellada superposición del embeleso juvenil y la lujuria difícilmente disimulada de Fausto. Para ello, la mirada extasiada que caracteriza a la contemplación de la muchacha en el texto original se transforma en el áspero afán del protagonista por poseer a la “bella puttarella” [“bella putita”] con la que apenas se encontró. La rústica manifestación de los deseos del sabio alemán es secundada por la drástica conversión argumental de Greta, quien es desplazada de la sobriedad propia de su inocencia y su devoción religiosa, a un ámbito acentuadamente profano, en el que su atractivo corporal es resultado de su asistencia cotidiana a las prácticas de aeróbics en un gimnasio popular y el cultivo de la apariencia física vuelto habitual por los nacientes videoclips musicales de la década de 1980. A ello se suma el recurso a expresiones juveniles de las que Fausto se vale para declarar, con rudeza, sus desbordados apetitos sensuales y dar cuenta de la conversión de la adolescente en un fetiche sexual. A su vez, las amonestaciones que Mefistófeles hace al lúbrico comportamiento del protagonista son formuladas en un registro deliberadamente coloquial, en el que cobra relevancia una gran variedad de insinuaciones de marcada índole sexual. Esta condición acompaña a las maneras como el sabio alemán y el personaje diabólico abordan las aspiraciones carnales del protagonista, ya para reiterarlas (como ilustran la conversión de Fausto en un murciélago sexual con la frase “se quel sangue caldo / non me lo succhio” [“si esa sangre caliente / no

---

Mefistófeles ¡No! / Estará en casa de una vecina. / Y mientras tanto, a solas, / acariciando futuras dichas, / podéis saciaros con esos devaneos. / Fausto ¿Podemos ir? / Mefistófeles Todavía es muy temprano. / Fausto ¡Procura conseguirme un regalo para ella! / *Sale.* / Mefistófeles ¿Regalos de inmediato? ¡Eso ya es audaz! ¡No le faltará el éxito! / Conozco más de un sitio hermoso / y más de un tesoro largamente enterrado; / tendré que revisar un poco. / *Sale.*”



me la chupo”] o la fanfarronería con que afirma sus capacidades amorosas en el parlamento “sette minuti, ci vogliono, ... per fottersi la cara creaturina” [“siete minutos, se necesitan, ... para cogerse a la linda criaturita”]), ya para conducir las de manera interesada (como muestra el gradual despliegue de la seducción sugerido por Mefistófeles, llevada a cabo según las costumbres de las telenovelas, o una trastocada templanza en el lance amoroso, parangonada con la conducción de un automóvil en el diálogo “se parti in quarta, non parti, non vieni” [“si arrancas en cuarta, no arrancas, no sales”]). De esta manera, el montaje de registros expresivos y lugares comunes operado por Sanguineti propone una certera y erudita crítica de las demostraciones de masculinidad que resultaron características en las últimas décadas del siglo XX. Así, en la conversación entre ambos personajes concebida por el escritor genovés es posible leer lo siguiente:

Fausto Senti un po', tu: me la devi sbattere qui, la bella puttarella.  
 Mefistofele La bella quale?  
 Faust Ma quella, che ci è sparita appena adesso.  
 Mefistofele Quella? Ti arriva fresca lì, dall'aerobiotica,  
 la travoltina culturista:  
 me lo sono studiato per un'ora, io, il suo breaking,  
 nella minipalestra del quartiere:  
 è la narcisetta da videoclip,  
 e a me mi scappa, quella, per il mio povero potere.  
 Faust Ma ci avrà già i suoi quattoridici, minimi.  
 Mefistofele Parli come un rockettaro,  
 che si pensa che si piglia ogni primula di primavera,  
 che se la pesca, che se la scola,  
 la prima scolarina che passeggia:  
 e non è vero, invece, che uno si azzecca ogni buco.  
 Faust Caro avv,  
 non ci rompere niente, con la tua prudenza giurisperdente,  
 a uno che gli prude: perchè ti dico, io,  
 che se quel sangue caldo  
 non me lo succhio, questa sera stessa,  
 per noi due, a mezzanotte, buonanotte, e amen.  
 Mefistofele Ma tu ragiona un po', ma pensa un po' al possibile!  
 Ci vuole un paio di settimane,  
 per montarsela, con quella, l'occasione propizia.

Faust Sette minuti, ci vogliono, se me li trovo, soltanto,  
 e non ci vuole il diavolo, davvero,  
 per fottersi la cara creaturina.  
 Mefistofele Eh, ma adesso parli come un paninaro:  
 su, non ti perdisti il coraggio:  
 che gusto c'è, a degustarla al primo colpo?  
 Una felicità non è mica così grande,  
 se uno, prima, un po' di qua, un po' di là,  
 non se la insalsa e non se la condisce,  
 la sua bambolina, con i suoi ghirigori, con i suoi ghiribizzi,  
 come si vede nelle telenovelas, ecc. ecc.  
 Faust Ci ho un appetito forte, io, senza che ci vuole l'aperitivo.  
 Mefistofele Be', adesso basta, però:  
 sul serio, che io ti dico, con quella bella bambina,  
 una volta per tutte, adagio, e rallentare.  
 Se parti in quarta, non parti, non vieni.  
 Si deve farsi furbi, ecco.  
 Faust Io voglio una reliquia, di quel tesoro, di quell'angelo:  
 portami nel suo letto:  
 voglio il suo reggipetto, il suo reggicalze, non so,  
 un indumento intimo, per la mia voglia di intimità.  
 Mefistofele Allora, per farti toccare con una mano, che ci ho l'intenzione  
 di riuscirci soccorrevole e servizievole, al tuo stravizio,  
 non ci sprechiamo un solo secondo utile:  
 oggi, io ti infilo, te, nella sua cameretta.  
 Faust E la vedrò? e me l'avrò?  
 Mefistofele Ma no, ma no, ma no.  
 Sarà da una vicina, la piccina.  
 Ma in quel frattempo, tu, solo e soletto,  
 potrai coltivarti le tue speranze delle tue delizie future,  
 pascerti d'aria con il suo profumo.  
 Faust Andiamo?  
 Mefistofele È presto, ancora.  
 Faust Ci pensi, tu, per un regalo?  
 Mefistofele Un regalo, così subito? Mica male. Ce la farai, vedrai.  
 Io conosco una buona boutique, e un antiquario che va.  
 Parto in perlustrazione, addio.<sup>239</sup>

<sup>239</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 89-92. La traducción castellana del *travestimento* concebido por el escritor italiano es la siguiente: "Fausto Oye, tú: me la tienes que traer aquí, a esa bella putita. / Mefistófeles ¿Cuál bella? / Fausto Esa, la que acaba de desaparecer ahorita. / Mefistófeles ¿Esa? Te llega fresca, de los aerobics, / la arrolladora culturista: / ya me lo estudié por una hora, yo, su meneo, / en el mini gimnasio del barrio: / es la narcisista de los videoclips, / y se me escapa, ella, a mi pobre poder. / Fausto Pero tendrá sus catorce, mínimo. / Mefistófeles Hablas como un roquero, / que piensa que se coge a cada primula de primavera, / que se la pesca, que se la bebe, / a la primera estudiantita que pasea: / y no es verdad, en cambio, que uno acierta todos los hoyos. / Fausto Querido abg., / no jodas, con tu prudencia jurisprudente, / a uno que le trae ganas: porque te digo, yo, / que si esa sangre caliente / no me la chupo, esta misma tarde, / para nosotros dos, a la medianoche, buenas noches, y amén. / Mefistófeles ¡Pero razona un poquito, piensa un poquito en lo posible!

Al ser abordada para su musicalización, la continuada labor de montaje emprendida por Sanguineti como parte de su *travestimento* del *Fausto* de Goethe encontró numerosos y fecundos paralelismos en el quehacer emprendido por Lombardi. A fin de comprender las consideraciones estéticas y los procedimientos musicales que vertebraron la aproximación del compositor italiano, resulta conveniente indagar en la poética del montaje sonoro que conformó a lo largo de las décadas de 1970 y 1980.

### **La poética del montaje de Luca Lombardi**

A lo largo de cuatro años (1986-1990), el proyecto de la realización operística de *Faust. Un travestimento* cobró una notable relevancia como parte del desarrollo del quehacer musical de Lombardi. De acuerdo con el compositor, la confección de la obra tuvo lugar en un período de importantes modificaciones en sus puntos de vista estéticos y políticos. En medio de estas transformaciones, coincidieron, alternativamente, la voluntad por identificar y perfilar las líneas maestras que condujeron los procedimientos compositivos empleados en la creación

---

/ Se necesita un par de semanas, / para armar, con ella, la ocasión propicia. / Fausto Siete minutos, se necesitan, si los encuentro, solamente, / y no se necesita al diablo, de veras, / para cogerse a la linda criaturita. / Mefistófeles Ah, pero ahora hablas como un ricachón: / ánimo, no pierdas el ánimo: / ¿qué gusto hay, en degustarla a la primera? / Una felicidad no es tan grande, / si uno, primero, un poquito aquí, un poquito allá, / no le pone sal y la condimenta, / a su muñequita, con sus arabescos, con sus caprichos, / como se ve en las telenovelas, etc., etc. / Fausto Tengo un apetito voraz, yo, sin que necesite un aperitivo. / Mefistófeles ¡Bah! Ya basta: / en serio, que te lo digo, con esa bella criatura, / de una vez por todas, despacio, y baja la velocidad. / Si arrancas en cuarta, no arrancas, no sales. / Hay que reconocer que la cagaste. / Fausto Yo quiero una reliquia, de ese tesoro, de ese ángel: / llévame a su cama: / quiero su sostén, su ligero, no sé, / una prenda íntima, para mi necesidad de intimidad. / Mefistófeles En tal caso, para hacerte tocar con una mano, que tengo la intención / de resultarte socorredor y servicial, en tu vicio, / no desperdiciemos ni un solo segundo útil: / hoy, te meto, a ti, en su recámara. / Fausto ¿Y la veré? ¿Y me la dará? / Mefistófeles Que no, que no, que no. / Estará con una vecina, la pequeña. / Pero, mientras tanto, tú, solo, solito, / podrás cultivar las esperanzas de tus delicias futuras, / vivir del aroma de su perfume. / Fausto ¿Vamos? / Mefistófeles Es muy pronto, todavía. / Fausto ¿Piensas, tú, en un regalo? / Mefistófeles ¿Un regalo, tan rápido? No está mal. Lo vas a lograr, ya verás. / Conozco una buena boutique, y un buen anticuario. / Me voy de cacería, adiós.”

de algunas de sus piezas recientes, el permanente interés por comprender la relevancia crítica y artística de las elecciones musicales involucradas en la conformación de tales prácticas, y el examen crítico de algunas de las convicciones políticas que habían acompañado y, en buena medida, orientado, la labor composicional del músico italiano hasta ese momento. De manera particular, el dinamismo y la incertidumbre que acompañaron las consideraciones y el quehacer de Lombardi a lo largo de esta etapa encontraron una significativa representación en la figura literaria del Fausto de Goethe, por la que el compositor había cultivado una especial afinidad desde su infancia y que, a la luz del *travestimento* concebido por Sanguineti, se convirtió en un promisorio punto de partida para el desarrollo de sus inquietudes artísticas y políticas.

Lejos de resultar una labor de excepción en la trayectoria profesional del músico romano, la aproximación al texto redactado por el poeta genovés se insertó dentro de un conjunto de acercamientos previos a diversas producciones literarias, en las que Lombardi identificó fértiles afinidades entre el quehacer literario y musical. De ello, resultaron casos ejemplares, por un lado, las incursiones en la obra del poeta soviético Vladimir Mayakovsky (1893-1930), en la que Lombardi destacó una acentuada alternancia entre estilos poéticos. Lo pronunciado de los contrastes presentes en la lírica del escritor ruso condujo al músico italiano a perfilar la posibilidad de un “poliestilismo” musical, en la que el tejido sonoro de las obras así compuestas, se integrase a partir de la “concentración y la ausencia de mediación entre diferentes capas estilísticas”. A su vez, el interés por la producción escrita del novelista norteamericano John Dos Passos (1896-1970), especialmente en la serie de novelas *U.S.A. Trilogy* [Trilogía EUA] (integrada por *The 42nd Parallel* -1930-, *1919* -1932- y *The Big Money* -1936-), permitió que Lombardi descubriese en la “técnica literaria” empleada en la

composición de tales textos, la puesta en obra de un “montaje de una multiplicidad de códigos expresivos”.<sup>240</sup>

Al amparo de estas experiencias y observaciones previas, el músico romano emprendió una sutil labor de aproximación al texto redactado por Sanguineti, en el que reconoció un principio compositivo fundamental que vertebró la totalidad de la reelaboración escénica de la obra goetheana. Este recurso, al que Lombardi denominó “multilingüismo”, consistió en el empleo de “una variedad de niveles de discurso en una manera muy original y libre de juicios”, a través de los cuales el poeta genovés consiguió “deslizarse” con una notable facilidad. La presencia de este procedimiento, ya en la conformación de cada uno de los diálogos de la obra, ya en la sucesión de los cuadros que la integran, llamó la atención del compositor italiano por las consecuencias estéticas a las que dio lugar. De acuerdo con Lombardi, tales resultados consistieron en la creación de un efecto de alienación, en el que “cada palabra [...] está puesta entre comillas” y a partir del que fue posible lograr que “cosas familiares [fueran] vistas de una manera diferente”.<sup>241</sup>

A fin de elaborar musicalmente las posibilidades estéticas y políticas que Lombardi vislumbró en el escrito de Sanguineti, el músico romano prestó atención a las condiciones históricas en las que tuvo lugar su labor compositiva. De acuerdo con su perspectiva, el progresivo debilitamiento del conflicto político e ideológico representado por la Guerra Fría dio lugar a un importante desplazamiento cualitativo en la valoración de los recursos sonoros disponibles para el quehacer musical. La transformación a la que dio lugar la coyuntura histórica enfrentada propició que “los materiales tonales ya no [fueran] el dominio de los

---

<sup>240</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 132-133.

<sup>241</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 233-234.

capitalistas y [que] los materiales atonales no [fueran] progresistas por naturaleza (o viceversa)”. Como consecuencia de ello, la cercanía a una determinada posición política no resultaría un criterio suficiente para garantizar la naturaleza crítica de una pieza musical, al tiempo que cobraría una mayor relevancia la manera como los materiales sonoros fueran “usados por un compositor en una obra específica”.<sup>242</sup>

Sin embargo, a la luz de las condiciones políticas, económicas, artística y culturales identificadas por Lombardi, su interés por el “multilingüismo” presente en la escritura de Sanguineti, así como por el “poliestilismo” de la producción poética de Mayakovsky o el montaje de “códigos expresivos” de las piezas de Dos Passos, lo condujo a reconocer las debilidades presentes en algunas de las orientaciones y prácticas musicales y artísticas comunes en la época, cristalizadas en el recurso a la cita, al collage o al pastiche. El empleo de “materiales heterogéneos” como parte de la práctica musical se confrontaba con dos riesgos de envergadura, consistentes, por un lado, en el abandono a “la arbitrariedad y el capricho” en cada una de las decisiones asumidas como parte del proceso compositivo, y, por el otro, en el intento por “fundir esta pluralidad en un todo unificado” y “encerrar la multiplicidad de la realidad en una jaula”. Así, la “tendencia hacia una fusión de diferentes realidades musicales y culturas” encaminada a la creación de una ‘música del mundo’ [*world music*] representaría una perspectiva “conciliadora y comprometida”.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 250.

<sup>243</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 126, 132. Las prácticas identificadas por Lombardi (la cita, el collage, el pastiche) y los efectos ideológicos derivados de su empleo recurrente en numerosos ámbitos artísticos durante la década de 1980 establecen considerables afinidades con las observaciones ofrecidas por el historiador del arte Hal Foster, quien identificó dos grandes orientaciones al interior de los debates sobre el posmodernismo que signaron a ese decenio. Una de tales manifestaciones, a las que parecen estar dirigidas las críticas formuladas por el músico italiano, correspondió a aquella denominada por Foster como “posmodernismo neoconservador”, caracterizada por diversos rasgos sobresalientes, entre los que destacaron: el recurso a “una mezcla ecléctica de estilos arcaicos y estructuras contemporáneas”; el uso

Con el propósito de confrontar críticamente tales dificultades, el músico italiano vislumbró la posibilidad de dar lugar a un “programa compositivo preciso”, cimentado en “razones intrínsecamente musicales y razones extra-musicales, es decir, motivaciones filosóficas y sociales”.<sup>244</sup> Para ello, Lombardi perfiló el ejercicio de su quehacer compositivo a partir de dos orientaciones extremas, en medio de las cuales llevaría a cabo su práctica musical. La primera de tales alternativas consistió en el esfuerzo por dar lugar a una *música exclusiva*, desprendida considerablemente de una valoración crítica de la producción plástica y musical minimalista, en la que el compositor identificó acusadas limitaciones vinculadas, por un lado, al carácter mecánico de los procedimientos de desarrollo perfilados por los artistas cercanos a esta orientación, y, por el otro, a la preeminencia concedida a uno de los ámbitos musicales (melodía, armonía, ritmo, timbre) en detrimento de los otros. Sin embargo, la reducción deliberada de los materiales empleados como punto de partida para la construcción de la obra artística llamó la atención de Lombardi, quien perfiló la posibilidad de derivar la urdimbre sonora de sus piezas a partir de la articulación de elementos escalísticos, armónicos, rítmicos y tímbricos previamente seleccionados o contruidos por él, y en los que las posibilidades de transformación resultaran limitadas ya desde el momento de su concepción, a fin de proponer un ámbito de acción acotado que resultase un desafío a las

---

frecuente de “cita[s] de estilos históricos, su mezcla de [éstas], a menudo llamadas ‘pastiche’”; una voluntad deliberada de acercamiento con el público que fue conducida a través de un quehacer “elitista en sus alusiones históricas y manipulador en sus clichés consumistas”; y por el desdibujamiento de la “conciencia histórica”, para convertirse en una “amnesia consumista”. De acuerdo con el historiador del arte norteamericano, estas condiciones dieron lugar a la conformación de una “política cultural” específica, para la que “la cultura debía ser únicamente afirmativa del status quo”. Cfr. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism* (China: Thames & Hudson, 2016), 699.

<sup>244</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 132.

propias capacidades compositivas del músico italiano.<sup>245</sup> La segunda posibilidad cristalizó en la conformación de una *música inclusiva*, cuya factura se apoyó en la “conciencia de [la] pluralidad de materiales[,] técnicas [y] culturas musicales” existente con mayor evidencia en las últimas décadas del siglo XX, así como en el descentramiento de la hegemonía cultural, artística y musical ejercida por la Europa occidental y los Estados Unidos al que condujeron tales elementos. Para ello, el desarrollo del “potencial revolucionario [y] la fuerza expresiva y representacional” contenidos en las numerosas y diversas “dimensiones musicales” que conformaron su horizonte histórico, encontró en el montaje su principio de articulación fundamental.<sup>246</sup>

De acuerdo con Lombardi, el recurso al montaje inauguró una promisorio condición para su práctica compositiva, el descubrir una manera efectiva de “evitar la neutralización de materiales [musicales] heterogéneos” y, al mismo tiempo, “incrementar su potencial y presentarlos como medios artísticos en una confrontación compleja y abierta con la realidad”. Para ello, resultó necesario llevar a cabo un desplazamiento en las estrategias y procedimientos involucrados en la labor de composición, a fin de “enfaticar las relaciones entre objetos y materiales [musicales] más bien que en los objetos individuales y los materiales mismos”. El reconocimiento y la elaboración de las posibilidades estéticas y políticas del montaje descansaron en la atención que Lombardi dirigió, desde la década de 1970, a la obra teórica y musical del compositor alemán-austríaco Hanns Eisler (1898-1962). En ella encontró numerosas y fecundas observaciones y pautas de acción que le permitieron concebir diversas tentativas encaminadas a reforzar el carácter social, crítico y revolucionario

---

<sup>245</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 130.

<sup>246</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 125-126.



de la producción musical de frente a las cambiantes condiciones históricas del momento. Aun cuando la apasionada admiración con la que el compositor italiano popularizó y elaboró el legado de Eisler menguó progresivamente durante los decenios de 1980 y 1990, hasta resolverse en una acentuada divergencia con respecto a sus valoraciones iniciales, la impronta de las lecciones extraídas por Lombardi resultó determinante en los años que anticiparon y acompañaron la conformación de *Faust. Un travestimento*.<sup>247</sup>

En efecto, la aproximación del compositor romano a la obra de Eisler fue orientada por la búsqueda de “articular, en [su] música, una consciencia de la realidad (tanto de sus costados positivos como de sus costados negativos, de sus contradicciones, de su variedad y riqueza)”, así como de “expresar [su] deseo de cambiar esa realidad”. Gracias a la detallada labor de investigación que emprendió en torno a la producción artística del músico alemán,<sup>248</sup> Lombardi aprendió, entre otros elementos, “a diferenciar entre varios géneros musicales y a confrontar el problema de las relaciones entre géneros, qué tipo de material usar y cómo tratar este material.”<sup>249</sup> Parte de las claves para los hallazgos del músico italiano se encontró en la

---

<sup>247</sup> Las transformaciones acaecidas en las valoraciones ofrecidas por Lombardi en torno del quehacer musical de Eisler se encuentran cristalizadas, por ejemplo, en los artículos “Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione. Hanns Eisler, o di un’alternativa” [Revolución de la música o música de la revolución. Hanns Eisler, o de una alternativa] (1973) y “Su Eisler” [Sobre Eisler] (1998). En tanto que en el primer escrito el músico romano afirmó: “Pero no se trata de ‘rehabilitar’ [a Eisler] tardíamente y darle el lugar que merece en la historia de la música. Lo que realmente importa es ver en él a un compositor que nos puede dar guías concretas para una praxis político-musical presente.”, en el segundo de los textos señaló: “En vez de hacer de él una suerte de santo[,] sería mejor liberar a Eisler, en la medida de lo posible, de su caparazón ideológico, a fin de descubrir o redescubrir alguna música que, con sus méritos y sus limitaciones distintivas, ayude a completar una imagen de este siglo atormentado.” Véase Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 42, 263.

<sup>248</sup> Esta aproximación se manifestó en el esfuerzo de Lombardi por difundir la obra del compositor alemán y concretado, entre otras instancias, en la preparación y presentación de la antología de escritos *Musica della rivoluzione* [Música de la revolución] (1978) y en la traducción al italiano del volumen de entrevistas con Eisler realizadas por el dramaturgo alemán Hans Bunge (1919-1990) *Con Brecht* (1978), ambas reseñadas elogiosamente por Sanguineti poco después de su publicación. Véase, al respecto, Edoardo Sanguineti, *Scribili*, 211-213.

<sup>249</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 66, 76.

recuperación de algunas de las propuestas compositivas formuladas por Eisler durante las décadas de 1930 y 1940, encaminadas, alternativamente, a la transformación de las funciones sociales desempeñadas por la práctica musical, y a la posibilidad de perfilar renovadas correspondencias entre la imagen cinematográfica y las orientaciones más críticas del arte musical de su tiempo. Así, la tentativa por un quehacer sonoro comprometido y articulado con la lucha de clases precisó asumir que, al interior de las sociedades capitalistas, la música se ha empleado de manera negativa para provocar “estado[s] de estupefacción psíquica o de emoción caótica en el escucha”. Frente a ello, la producción artística concebida por el compositor alemán descansó en la búsqueda por “activar a [los] miembros [del movimiento de los trabajadores] para la lucha y fomentar la educación política”. De igual forma, persiguió conformar “nuevos métodos de técnica musical” que hicieron factible la realización de piezas destinadas, ya a la “ejecución práctica” a cargo de los propios obreros (bajo la forma de “canciones de lucha [o] canciones satíricas”), ya a la escucha y la formación del público interesado en la actualidad y la organización políticas (cristalizada en “obras didácticas, montaje coral y piezas corales con un contenido teórico”). Junto a ello, vislumbró un cambio general en los cometidos sociales, estéticos y políticos asignados al arte sonoro, entre los que destacan, por el auxilio que prestan a la comprensión de *Faust. Un travestimento*, la sustitución de la música instrumental por una acentuada preponderancia de la música vocal, la elaboración de formas como la balada para yuxtaponer observaciones sobre las condiciones históricas imperantes y “citas irónicas de música convencional”, la utilización de la ópera para formular “crítica[s] social[es], representar costumbres sociales [y] destruir

efectos operáticos convencionales”, y la dotación de independencia a la música de teatro y cinematográfica para dar lugar a un “comentario musical”.<sup>250</sup>

El interés de Eisler por los vínculos entre el ámbito cinematográfico y el quehacer musical se repartió, como señaló el germanista Albrecht Betz (1943-), en el tratamiento de “la relación entre imagen móvil, música, sonido original y sonido sintético” y en el descubrimiento de algunos aspectos de interés, entre los que figuraron “[e]l empleo de nuevos materiales musicales en el cine[,] la disposición instrumental en su relación con el micrófono[,] [p]roblemas de mezcla, incluida la relación de diálogo y música [y] [l]a relación de dramaturgia musical y acción de la película”. La resolución de una parte de estas cuestiones le permitió, eventualmente, esbozar algunos vínculos fecundos entre la realización cinematográfica y la musical, en la que el quehacer sonoro abandonaría el carácter “romántico-descriptivo” o de mero acompañamiento que habitualmente le era asignado como parte de las producciones fílmicas, para dar lugar, en cambio, a “un contrapunto dramático del acaecer visual”, caracterizado como “una relación de pregunta y respuesta, de posición y negación”, en la que “el curso musical es *contramontado* [...] frente al visual.”<sup>251</sup>

A la luz de las interrogantes perfiladas por Eisler, Lombardi encontró un sólido sustento teórico en el volumen *Composing for the Films* [*Composición para el cine*] (1947), que el compositor alemán redactó junto a Theodor Adorno. A pesar de las importantes divergencias y desencuentros intelectuales y prácticos que se suscitaron entre Eisler y Adorno y que signaron la posterior fortuna de este escrito conjunto, el compositor romano recuperó

---

<sup>250</sup> Hanns Eisler, *A Rebel in Music. Selected Writings*, trad. Marjorie Meyer (London: Kahn & Averill, 1999), 59, 116-119.

<sup>251</sup> Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, trad. Ángel-Fernando Mayo (Salamanca: Tecnos, 1994), 171-172, 174. El énfasis es del original.

la primacía otorgada por ambos autores al “método compositivo” empleado en la organización sonora de las piezas musicales concebidas para el cine, al tiempo que perfiló la posibilidad de elaborarlas en función de los desafíos identificados como parte de su quehacer musical.<sup>252</sup> El “método compositivo” aludido correspondió a la tentativa formulada por Eisler y Adorno para emancipar al quehacer musical de la “opresión comercial” a la que se vio supeditado como parte de su incorporación a la creciente industria cinematográfica norteamericana en la primera mitad del siglo XX. Con el propósito de conformar una práctica compositiva crítica al interior de la producción fílmica de su tiempo, crecientemente asimilada a las necesidades económicas del capitalismo, los dos autores alemanes concibieron tres momentos mutuamente vinculados para dar lugar a su cometido, consistentes en “la planeación objetiva, el montaje, y el rompimiento con [los mecanismos de] neutralización” de la música empleada en el cine. Esta propuesta tomó como punto de partida el estudio de las condiciones técnicas en las que tenía lugar la realización cinematográfica, para descubrir que tres de sus elementos constitutivos, a saber, las “imágenes, [las] palabras, y [la] música”, mantenían una relación heterogénea entre sí. A la luz de la relativa independencia con la que cada uno de estos aspectos eran elaborados como parte del quehacer fílmico, Eisler y Adorno buscaron confrontarse con los intentos habituales por disimular la disparidad existente entre cada uno de estos aspectos y perfilaron el reconocimiento de “la divergencia estética de los medios como un potencial medio de expresión legítimo”. Para ello, encontraron en el montaje una vía posible para vincular las imágenes cinematográficas y la música, a partir de una relación “no de semejanza, sino, como

---

<sup>252</sup> Luca Lombardi, *The Construction of Freedom and Other Essays*, 131-132.

regla, de pregunta y respuesta, [de] afirmación y negación, [de] apariencia y esencia”, modelada, de manera provisoria, a la manera de la “música incidental” compuesta para los “dramas” y las “comedias musicales”. La yuxtaposición de elementos sonoros y escénicos referida por Eisler y Adorno destacó por la envergadura de sus efectos, en los que agruparon, alternativamente, la interrupción del “contexto dramático”, el enriquecimiento del significado de las situaciones presentadas, la posibilidad de impedir una posible “ilusión de unidad entre dos medios” y de conjurar el intento por “camuflar el carácter ilusorio” de la obra de arte, y, finalmente, evitar la identificación del público con los personajes de las obras o el establecimiento de alguna “empatía estética” con las situaciones ofrecidas a los espectadores.<sup>253</sup>

El montaje de las imágenes fílmicas y la música perfilado por el compositor y el filósofo alemanes tendría lugar a partir del empleo de un “procedimiento planificador” [*planende Verfahrensweise*], consistente en “la libre y consciente utilización de todos los recursos musicales [disponibles] sobre la base de una comprensión precisa de la función dramática de la música, que es diferente en cada caso”. A fin de evitar un posible “sincretismo” o “eclecticismo” en el empleo de los “materiales, procedimientos y formas” musicales a disposición del compositor, la planificación entrevista por Eisler y Adorno supondría el emplazamiento de “recursos musicales de la más variada naturaleza”, cuya elaboración estaría determinada por “los modos contemporáneos más avanzados de composición [,] caracterizados por una construcción minuciosa y la determinación inequívoca de cada detalle por el todo” o por la aplicación del montaje a la organización

---

<sup>253</sup> Theodor Adorno y Hanns Eisler, *Composing for the Films* (London: Continuum, 2005), 70, 73-74.

musical, bajo la forma del empleo de “elementos estilísticos contradictorios sin mediación” y el uso de la “inconsistencia” derivada de esta yuxtaposición “como un elemento artístico”. En el ámbito compositivo, el empleo del montaje en el establecimiento de relaciones entre la música y las imágenes cinematográficas, así como su puesta en obra a partir de la planificación del quehacer compositivo, conduciría a la “refracción [del] contenido expresivo [y] la esencia puramente musical” de los materiales sonoros empleados. Asimismo, esta tentativa posibilitaría la ruptura de los diversos mecanismos de neutralización de la labor musical presentes en la industria cinematográfica, en los que el trabajo de composición se supeditó a los requerimientos tecnológicos y comerciales de la producción filmica, y condicionó un acentuado empobrecimiento y asimilación del quehacer musical orientado al cine.<sup>254</sup>

### **La realización musical de *Faust. Un travestimento***

La elaboración musical de *Faust. Un travestimento* representó un importante hallazgo en el desarrollo del quehacer compositivo de Lombardi. La realización de la ópera supuso una amplia y variada elaboración de las posibilidades abiertas por la tentativa del músico italiano de dar lugar a una música exclusiva y una música inclusiva, así como de la continuada asimilación y el desarrollo de las consideraciones y procedimientos derivados de la obra de Eisler. El proceso de composición de la obra, así como las manifestaciones concretas de las orientaciones artísticas que nutrieron su concepción, han sido estudiados, entre otros, por los

---

<sup>254</sup> Theodor Adorno y Hanns Eisler, *Composing for the Films*, 80, 83-84, 88.

musicólogos Hanns-Werner Heister (1946-) <sup>255</sup> y Gabriele Becheri<sup>256</sup>, quienes dirigieron su atención a la solidaridad establecida entre el texto redactado por Sanguineti y el tratamiento musical concebido por Lombardi. Para ello, Heister y Becheri se concentraron en las estrategias literarias involucrados en la conformación del guion de la obra, así como los diversos procedimientos musicales ideados como parte de la ópera. Las ricas miradas panorámicas ofrecidas por Heister y Becheri ofrecen consideraciones centrales para comprender los fundamentos musicales sobre los que descansó *Faust. Un travestimento*. Sin embargo, en su generalidad y amplitud, la puesta en obra de los principios de montaje y de composición planificada que Lombardi recuperó de Eisler y Adorno recibieron una atención menos detallada, en la que se mantienen latentes las consecuencias derivadas del quehacer llevado a cabo por el músico italiano.

En el caso del montaje, los novedosos resultados musicales derivados de su empleo continuado a lo largo de la ópera encuentran una importante ilustración en la escena de la “Taberna de Auerbach”, correspondiente al cuarto acto del primer tiempo de *Faust. Un travestimento*. La atención crítica dirigida a este cuadro se ha concentrado en la peculiaridad de los materiales musicales empleados en su composición, así como en lo llamativo de algunas de las sonoridades resultantes. Así, la inclusión de dos fragmentos de los himnos nacionales de la República Democrática Alemana y la República Federal Alemana, así como la apropiación de la pieza “Sympathy for the Devil” [Simpatía por el diablo] del conjunto británico The Rolling Stones, han sido puestas de relieve como muestras de la incorporación

---

<sup>255</sup> Cfr. Hanns-Werner Heister, “Luca Lombardi: Faust Oper” *Dissonanze* núm. 30 (1991), 19-23.

<sup>256</sup> Cfr. Gabriele Becheri, “The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi”, en Lorna Fitzsimmons (ed.), *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation* (Great Britain: Bloomsbury, 2008), 231-243.

de registros musicales diversos propias de la música compuesta durante la década de 1980. Sin embargo, una mirada más cercana al desarrollo literario y musical de este acto ofrece la posibilidad de comprender la relevancia estética y política adquirida por el montaje como recurso compositivo en *Faust. Un travestimento*, así como la naturaleza y el funcionamiento de los elementos literarios y musicales involucrados en su organización.

El texto compuesto por Sanguineti guarda una considerable cercanía con la acción escénica y con los recursos formales presentes en el escrito original de Goethe. En ambas redacciones, Mefistófeles conduce a Fausto a una taberna ubicada en el sótano de un edificio de la ciudad de Leipzig, con el propósito de mostrar al protagonista las satisfacciones mundanas a las que se entregan con alegría y desenfado algunos de los habitantes del poblado alemán. En medio del desagrado mostrado por Fausto ante la tosquedad de los comportamientos presenciados, el cuadro original ofrece, como señala la germanista española Helena Cortés Gabaudan (1962-), una severa crítica humorística a la “vulgaridad” y la “superficialidad” de los estudiantes universitarios de su tiempo.<sup>257</sup> Este motivo, a su vez, fue recuperado y elaborado por Sanguineti para ubicar a las figuras de los escolares en el subproletariado [*sottoproletariato*] alemán y perfilar una consideración mucho menos severa que aquella ofrecida por Goethe, sin descuidar las contradicciones presentes en ese ámbito social. De igual forma, es posible identificar importantes afinidades entre la composición de las escenas redactadas por Goethe y Sanguineti, de las que resulta central el empleo de algunos procedimientos próximos a la música escénica y, en particular, a la tradición de la ópera bufa. De acuerdo con Cortés Gabaudan, la presencia de los recursos musicales en el

---

<sup>257</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, tr. Helena Cortés Gabaudan (Madrid: Abada / Universidad Autónoma de Madrid, 2010), 804-805.



texto goetheano se halla cristalizada en el privilegio concedido a los registros vocales masculinos para el desarrollo de la escena. En ella, dos de los estudiantes, Brander y Frosch, son tenores, y los dos restantes, Siebel y Altmayer, son bajos, en tanto que Mefistófeles es interpretado por un barítono. Esta repartición vocal, característica de la ópera cómica, se acompaña, a su vez, del intercambio de canciones y parlamentos de gran socarronería entre cada uno los personajes.<sup>258</sup> Por su parte, el *travestimento* concebido por Sanguineti se benefició de los elementos musicales apenas enumerados para proponer una considerable actualización de las alusiones históricas presentes en el escrito original.

La relevancia adquirida por los diversos procedimientos compositivos perfilados por Lombardi, a saber, la alternancia entre una ‘música exclusiva’ y una ‘música inclusiva’, así como la recuperación del montaje y la composición planificada ideados por Eisler y Adorno, gana en claridad al prestar atención al desarrollo diacrónico de la escena. Para ello, resulta conveniente repartir la mirada entre la organización interna del texto redactado por Sanguineti y las adecuaciones literarias y las diversas soluciones musicales a las que dio lugar el músico italiano.

Así, el cuadro da inicio de forma inmediata, con la presentación de los cuatro estudiantes reunidos en la taberna de Auerbach. Ante el aburrimiento experimentado por la cuarteta de amigos, los personajes intercambian bromas, insultos e invitaciones para animar la reunión. La voluntad por reavivar el encuentro se apoya en el recurso a la interpretación de tonadas y canciones populares de naturaleza humorística. Como consecuencia de los requerimientos musicales de la realización operística, Lombardi simplificó los diálogos

---

<sup>258</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, 804-805.

intercambiados por los personajes y enfatizó su naturaleza socarrona a través del encadenamiento de diversas triadas mayores, en las que las funciones tonales tradicionales resultaron suspendidas. De esta manera, el infortunio de la velada es señalado por el siguiente intercambio entre los cuatro estudiantes universitarios:

PRIMO STUDENTE Oh, ma nessuno che ci beve, nessuno che ci ride, qui?  
 SECONDO STUDENTE È merito tuo, guarda, che non ci tiri fuori niente:  
 non un stronzata, non una cazzata  
 PRIMO STUDENTE Voilà, uno e due!  
 SECONDO STUDENTE Sei un porco super, te!  
 TERZO STUDENTE Petto in fuori, che si canta, si beve, si grida –  
 uh hò, là oh!  
 QUARTO STUDENTE Ahiàhiah, rovinato sono, rovinato:  
 due tappini, a me, che il scemo mi spacca i timpani.  
 TERZO STUDENTE Sentì, che terremoto:  
 che voce, uhè, che polmoni!  
 PRIMO STUDENTE Tarà, larà, dadà!  
 QUARTO STUDENTE Larà, tarà, dadà!  
 PRIMO STUDENTE Be', le gole sono rodiate, adesso, e si va:<sup>259</sup>

Este diálogo, a su vez, fue sometido a un elaborado tratamiento musical, que Lombardi hizo descansar en el empleo de dos procedimientos compositivos repetidos, de manera consistente, a lo largo del cuadro, en los momentos en que la acción recae sobre uno o más de los estudiantes. El primero de estos procedimientos estribó en el empleo de numerosas triadas mayores puestas en relación fuera del marco de referencia de la tonalidad. Para ello, de acuerdo con Becheri, el compositor italiano diseñó una tabla en la que repartió

---

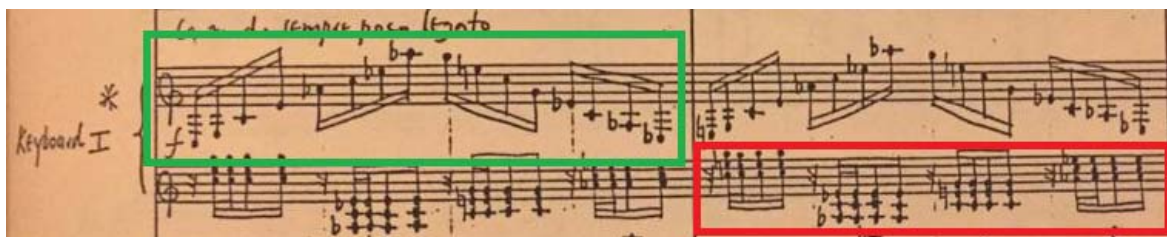
<sup>259</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 67. Conviene recordar que, a lo largo de la escena, como, por lo demás, en toda la obra, Lombardi realizó un considerable número de supresiones y adecuaciones de los parlamentos redactados por Sanguineti. Por la atención puesta al encuentro entre la palabra y la música, el recorrido propuesto tomará en consideración el texto derivado de la intervención del compositor romano. Así pues, la traducción castellana de la conversación entre estudiantes es la siguiente: “PRIMER ESTUDIANTE ¡Oh! ¿Pero que ninguno bebe, ninguno ríe aquí? / SEGUNDO ESTUDIANTE Es mérito tuyo, mira, que no te sacas nada: / ni una pendejada, ni una mamada / PRIMER ESTUDIANTE ¡Aquí están, una y dos! / SEGUNDO ESTUDIANTE ¡Eres un súper puerco, tú! / TERCER ESTUDIANTE Saquen el pecho, que se canta, se bebe, se grita – / ¡uh, oh, la, oh! / CUARTO ESTUDIANTE ¡Ay, ay, ay! Estoy arruinado, arruinado: / denme dos tapones, que este estúpido me rompe los tímpanos. / TERCER ESTUDIANTE ¡Escucha, qué terremoto: / qué voz, uff, qué pulmones! / PRIMER ESTUDIANTE ¡Tará, lará, dadá! / CUARTO ESTUDIANTE ¡Lará, tará, dadá! / PRIMER ESTUDIANTE Bah, que ya se acostumbraron los gañotes, ahora, y se continúa:

cada uno de los doce acordes mayores que pueden construirse sobre cada una de las alturas que conforman la escala cromática. Posteriormente, el músico romano otorgó un número, entre el 1 y el 12, a cada uno de los acordes construidos. Por último, formuló diversas posibilidades de selección y combinación de los elementos contenidos en el repertorio de triadas así integrado, basado en la conformación de diversas permutaciones de los materiales sonoros disponibles. Este tratamiento, como señaló Becheri, emparentó la manera de proceder de Lombardi con las estrategias pre-compositivas empleadas en la música serial, en las que se disponían con anterioridad los elementos a ser utilizados en la conformación de la obra musical.<sup>260</sup>

El segundo recurso compositivo concebido por Lombardi consistió en la elaboración rítmica de las secuencias de triadas mayores derivadas a partir del procedimiento apenas descrito. Para ello, Lombardi repartió la realización de algunos motivos rítmicos característicos a los teclados que conformaron la dotación instrumental empleada en *Faust. Un travestimento*. De acuerdo con la partitura de la obra, los gestos sonoros asignados al primero de los teclados consisten, por un lado, en una serie de arpeggios ascendentes y descendentes en semicorcheas, y, por el otro, en la repetición de un mismo acorde ejecutado en un patrón de tres fusas y dos semicorcheas. Véanse, a continuación, los elementos apenas mencionados:

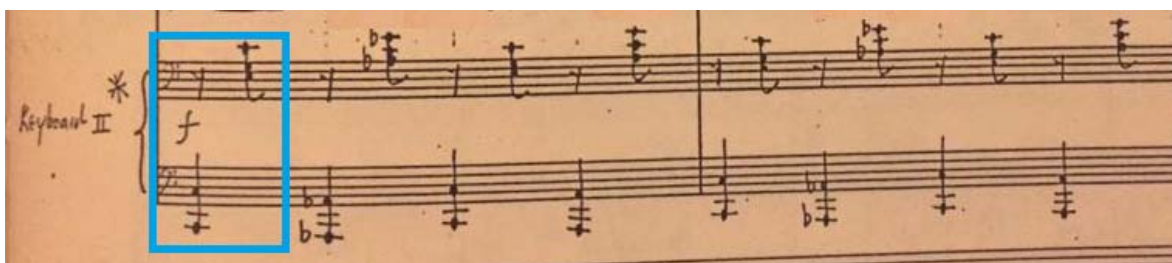
---

<sup>260</sup> Gabriele Becheri, "The Faustian Disguise", 237-238.



**Ejemplo 5:** Motivos rítmicos característicos presentes en el primero de los teclados (cc. 1096-1097). El recuadro verde corresponde a los arpeggios ascendentes y descendentes de triadas mayores realizados en semicorcheas (en este caso, se presenta el encadenamiento de acordes *DoM-LabM*). El recuadro rojo, por su parte, muestra el segundo motivo rítmico, correspondiente a la repetición de un mismo acorde ejecutado a partir de la sucesión de dos semifusas y dos semicorcheas (en este caso, se presenta la secuencia de acordes *DoM-LabM*).

Por su parte, el segundo de los teclados ejecuta los mismos acordes que su contraparte, aunque organizados a partir de una disposición rítmica diferente. En este caso, los gestos sonoros corresponden a la ejecución de las triadas en cuestión dispuestas en una manera intencionadamente sencilla. Esta disposición corresponde a la presentación más simple de cada uno de los acordes, ofrecidos en su forma fundamental y con una extensión más bien reducida entre las voces que los conforman. A su vez, los motivos rítmicos empleados resultan igualmente sencillos, al consistir en la ejecución de la tónica de cada una de las triadas seguida, en contratiempo, de los demás grados que la conforman. Véase, a continuación, el siguiente ejemplo:



**Ejemplo 6:** Motivo rítmico característico presente en el segundo de los teclados (cc. 1106-1107). El recuadro azul señala la ejecución de un mismo acorde, repartido en dos momentos sucesivos. A la interpretación de la tónica del acorde, cuya sonoridad es reforzada por su ejecución en octavas, le sucede la realización del acorde en su posición fundamental.

La deliberada simplicidad con la que Lombardi organizó los pasajes sonoros correspondientes a los cuatro estudiantes reunidos en la taberna de Auerbach condujo a Becheri a sugerir el establecimiento de un paralelismo entre lo rústico de las maneras y los pensamientos refrendados por los personajes y la sencillez de la urdimbre sonora que acompañó su despliegue escénico. Sin embargo, resulta pertinente entretener la posibilidad de una lectura diferente de las decisiones compositivas sostenidas por el músico romano. Para ello, es menester atender la importancia que, como se verá más adelante, cobraron para la organización de la ópera las alusiones a la práctica musical del rock, especialmente aquellos desarrollos llevados a cabo en el Reino Unido durante las décadas de 1960 y 1970. A la luz de estos pormenores generales, resulta llamativo que la organización rítmica y armónica de una buena parte de la escena comentada guarda una considerable semejanza con la introducción de la pieza “Baba O'Riley” del grupo inglés The Who, compuesta en 1971. En esta obra, los músicos británicos apelaron al empleo de sintetizadores programables para ejecutar patrones ascendentes y descendentes en semicorcheas a partir de acordes mayores, así como algunos pasajes rítmicos de una mayor elaboración, que condujeron a una trama sonora de mayor complejidad. Estas afinidades permiten pensar en que el proceso compositivo llevado a cabo por Lombardi se apoyó en una riqueza de referencias y procedimientos aún más vastos, en los que el atolondrado carácter de los estudiantes universitarios entraría en una productiva contradicción con respecto al reconocimiento de las virtudes del quehacer juvenil encomiadas por la canción del grupo británico.

*Primera canción: “La mia Germania amata...” [“Mi Alemania amada...”]*

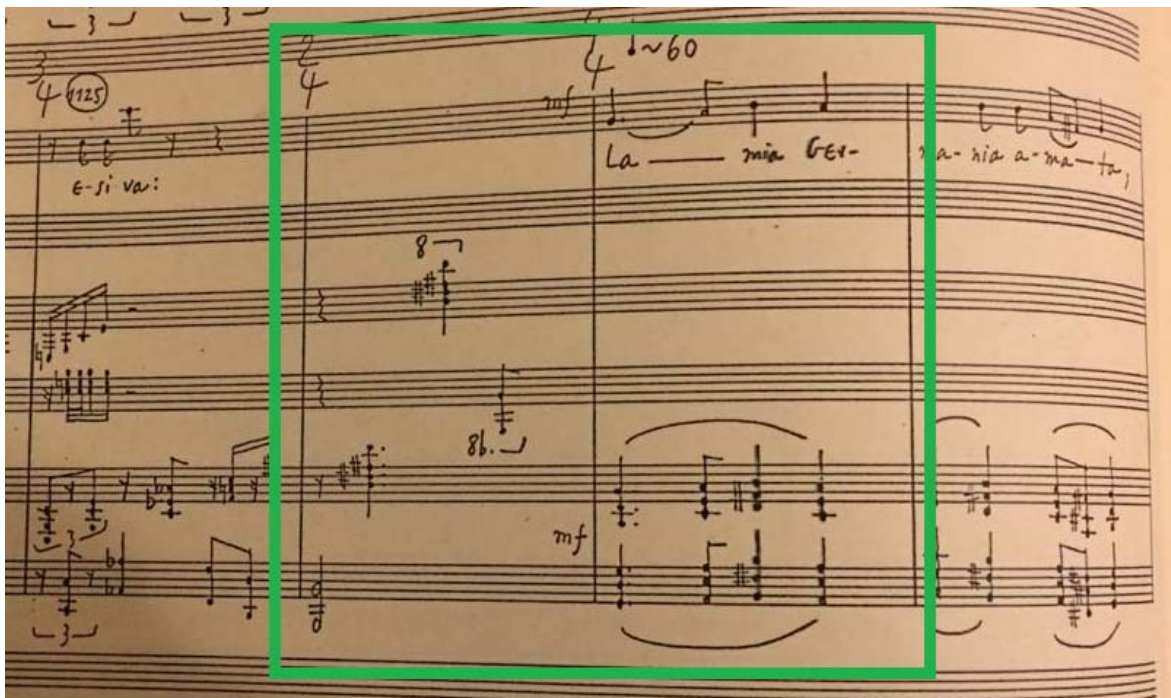
Luego del intercambio de bromas e insultos entre los estudiantes con los que comienza la escena, el primero de ellos asume la invitación de interpretar una tonada para diversión de sus compañeros. La decisión del personaje, recibida entre gestos de aprobación y de burla, inaugura la sucesiva presentación de canciones de índole popular que caracterizan al cuadro en su conjunto. Mientras que, en el escrito de Goethe, la primera pieza interpretada cuestiona la permanencia del Sacro Imperio Romano (“Das liebe, heil'ge Röm'sche Reich / Wie hält nur noch zusammen?” [“El querido Sacro Imperio Romano, / ¿cómo es que puede mantenerse todavía?”]),<sup>261</sup> el travestimento concebido por Sanguineti alude, con irónica melancolía, a la separación entre la República Democrática Alemana y la República Federal Alemana, vigente tanto al momento de la redacción como de la elaboración operística de la obra (“La mia Germania amata / in due sta un po' tagliata” [“Mi Alemania amada / en dos está un poquito cortada”])<sup>262</sup>. Dos aspectos del tratamiento musical de este pasaje resultan de gran valor para comprender la puesta en marcha de los principios compositivos ideados por Lombardi. El primero de ellos corresponde a la manera como se incorpora la canción a la trama sonora de la pieza. Esta inserción tiene lugar sin mayor preparación que apenas una brevísima pausa e interrumpe, por medio de un acentuado contraste en el carácter de la música, el vertiginoso desarrollo de la escena. El encadenamiento de estos elementos sonoros remite a uno de los principios formulados por Eisler y Adorno, consistente en el montaje de materiales musicales sin llevar a cabo ninguna elaboración ulterior, es decir, sin mediación

---

<sup>261</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto. Partes I y II*, 192-193.

<sup>262</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 67.

entre ambos elementos. Este recurso, a su vez, formará parte de varios de los momentos posteriores del cuadro. Véase, a continuación, el siguiente ejemplo:



**Ejemplo 7.** Montaje de materiales sonoros contrastantes sin preparación musical previa (cc. 1125-1128). El recuadro muestra el momento en el que se yuxtaponen el animado acompañamiento musical de la reunión de los estudiantes y la primera de las canciones que forman parte de la escena. Obsérvese la ausencia de indicaciones sonoras que señalen el arribo del primer número deliberadamente musical.

A su vez, el segundo aspecto de relevancia del pasaje se encuentra en las propiedades formales de la canción, en la que los versos redactados por Sanguineti fueron sometidos a una singular elaboración musical. Frente a la sucesión de triadas mayores que caracteriza el inicio de la escena, el lamento por la separación política del territorio alemán se construye a partir del montaje de dos pasajes tonales, derivados, respectivamente, de los himnos nacionales de la Alemania Occidental y la Alemania Oriental. El fragmento sonoro correspondiente al verso “La mia Germania amata” se enmarca bajo la tonalidad de Sol mayor. En él, la primera mitad de la melodía desprendida del canto nacional de la Alemania

Federal es acompañada por la secuencia de acordes *SolM-Lam-Sim* (cuyas funciones tonales corresponden a la progresión I-ii-iii), en tanto que la segunda mitad descansa sobre la sucesión *DoM-Sim-Lam-Fa#m-SolM* (representantes de la progresión IV-iii-ii-vii-(V7)-I, que afirma la tonalidad en cuestión). Por su parte, la melodía extraída del himno de la Alemania Democrática, compuesto por Eisler, es armonizada por dos secuencias de acordes mayores, sin un vínculo tonal explícito, a saber, *DoM-SolM-LabM* y *RebM-MiM-SibM*. El contraste en el tratamiento de los materiales sonoros abordados en este pasaje muestra en operación, de nueva cuenta, al procedimiento sugerido por Eisler y Adorno, consistente en la yuxtaposición directa de elementos musicales acusadamente diversos. Al mismo tiempo, el fragmento parece remitir a un posicionamiento de parte del compositor con respecto a la situación geopolítica entonces vigente, en el que las divergencias sonoras entre ambos elementos evocarían las disparidades ideológicas y políticas entre las dos naciones alemanas, y en las que, sin embargo, la estabilidad armónica que acompaña al himno occidental parecería constituir un indicio de la creciente hegemonía del bloque capitalista, en tanto que la inestabilidad sonora del pasaje extractado del himno oriental aludiría al debilitamiento del bloque socialista hacia finales de la década de 1980, y su posterior desintegración. Sin embargo, la comprensión de las sugerencias abiertas por esta alusión enfrenta las dificultades derivadas de su brevedad, pues al presentarse como parte del animado discurrir continuo de la obra musical corren el riesgo de pasar casi desapercibidas para una recepción temprana de la pieza, en la que la percepción del conjunto cobra una mayor prominencia frente a los detalles específicos. De frente a estas condiciones, el fragmento parece resolverse en un guiño del compositor italiano discernible, mayormente, gracias a la observación minuciosa y detallada del pasaje y a una familiaridad considerable con el horizonte histórico del momento



y con el desarrollo de la producción intelectual y musical de Lombardi, aspectos que, en su conjunto, no resultan fácilmente asequibles a un amplio número del público potencial de la obra a la luz del gradual desdibujamiento de ese acervo de referencias, derivado de la distancia temporal. Véase, a continuación, el siguiente ejemplo, en el que se muestran los elementos apenas descritos:

A

B

**Ejemplo 8.** Montaje de dos pasajes de los himnos nacionales de la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana (cc. 1127-1130). En A se muestra la melodía recuperada del himno occidental y su respectivo acompañamiento sonoro, de considerable estabilidad tonal. En B, por su parte, se presenta la elaboración del pasaje melódico derivado del himno oriental y el ámbito de mayor inestabilidad armónica en el que se inserta.

*Segunda y tercera canciones: “Prendi su il volo, signor uccello...” [“Emprende el vuelo, señor pájaro...”] y “C’era una sorca una volta in cantina...” [“Érase una vez una rata en un sótano...”]*

Apenas concluida la interpretación de la pieza dedicada a la separación de las dos Alemanias, la música recupera, de manera violenta e intempestiva, el carácter frenético y bullicioso del

comienzo, para acompañar las acres objeciones del segundo de los estudiantes, fastidiado por el abordaje de un tema político en el entorno festivo de su reunión. Exasperado, el personaje exclama: “Che cesso di una litania! La canzone engagée / la cavolata cantata!” [“¡Qué mierda de letanía! ¡La canción comprometida / las pendejadas cantadas!”],<sup>263</sup> y, de inmediato, propone un viraje en la conversación, a la que conduce hacia un conjunto de grotescas consideraciones humorísticas sobre la pasión amorosa. A la pregunta formulada por el segundo estudiante: “Lo sapevate, voi, che cos’è quella cosa che ce lo tira su, l’uomo, e ce lo tiene su, bello diritto?” [“¿Lo saben, ustedes, qué cosa es esa cosa que levanta, al hombre, y lo tiene arriba, bello derecho?”], el primero de los escolares acomete una nueva tentativa por reavivar el ánimo de los comensales y entona una breve canción de amor, cuyos únicos versos consisten en la cuarteta: “Prendi su il volo, signor uccello, / saluta forte l’amor mio bello: / lascia vedere, che ci hai cervello: / educazione, giù là il cappello:” [“Emprende el vuelo, señor pájaro, / abraza fuerte a mi bello amor: / deja ver, que tienes cerebro: / educación, al suelo el sombrero”].<sup>264</sup>

Apenas terminada la intervención del primero de sus compañeros de mesa, el segundo estudiante suma sus esfuerzos a la burla generalizada sobre la temática amorosa y, con fanfarronería, anuncia su contribución como una novedad discográfica e invita a sus amigos para entonar juntos el coro de su ‘primicia’ (“Signori, e signori! Attenzione, attenzione! Una canzone, un LP novità, / che voi ci fate tutto il coro, oh!” [“¡Señoras, y señores! ¡Atención, atención! ¡Una canción, un *long-play* de novedad, / que aquí ustedes hacen el coro!”]). La canción interpretada por el joven universitario (“C’era una sorca una volta in cantina...”

<sup>263</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 67.

<sup>264</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 68.

[“Érase una vez una rata en un sótano...”]) exagera la tosquedad de las consideraciones intercambiadas por los comensales, al comparar los efectos anímicos derivados del sentimiento amoroso con los trastornos fisiológicos padecidos por una rata envenenada. La dureza de los puntos de vista contenidos en los versos de la tonada es redoblada, como se verá inmediatamente, por los recursos musicales elaborados por Lombardi.

En términos generales, el texto redactado por Sanguineti guarda una considerable cercanía con las imágenes ofrecidas por el original goetheano. Sin embargo, la rendición de los versos del escritor alemán a la lengua italiana adquiere algunas propiedades formales que resultan de interés, pues contribuyen a comprender la conformación del tratamiento musical del que son objeto. Una breve inspección de cada una de las estrofas muestra dos características métricas que se presentan de manera recurrente a lo largo de la pieza. Tales propiedades corresponden, por un lado, a la longitud de cada uno de los versos, que, en su gran mayoría, se trata de endecasílabos; por el otro, los bloques de los que se compone la canción están organizados a partir del esquema conocido como *rima baciata* [rima besada], en el que cada par de versos coinciden en la terminación de la última de sus palabras, según el esquema AABCCDD. Como muestra de ello, véase, a continuación, la primera de las estrofas compuestas por el poeta genovés, en la que se indican, con cursivas, las terminaciones correspondientes de cada verso, y, con corchetes, el pareado entre cada uno de ellos:

SECONDO STUDENTE

C’era una sorca, una volta, in <i>cantina</i> ,	]
che burro e lardo, <i>fettina a fettina</i> ,	
si era impolpata un panzone, che è <i>vero</i> ,	]
che si sembrava il dottore <i>Lutero</i> :	
la cuoca allora ci ha messo il <i>veleno</i> :	]
ci andava stretto ‘sto mondo <i>terreno</i> ,	

manco ci avesse l'amore lì in *seno*.  
 CORO  
 Manco ci avesse l'amore lì in *seno*.<sup>265</sup> ]

A partir de estos elementos, el tratamiento musical concebido por Lombardi consistió, en primer lugar, en elaborar una fórmula rítmica para cada uno de los versos, integrada, salvo esporádicas variaciones, por tres repeticiones del motivo corchea-semicorchea-semicorchea y rematada por el motivo corchea-corchea:

♪ - ♪ - ♪   ♪- ♪ - ♪   ♪ - ♪ - ♪   ♪- ♪  
 C'e-ra u-na   sor-ca, u-na   vol-ta, in can - ti-na

Posteriormente, el compositor italiano repartió cada una de las estrofas de acuerdo al pareado de los versos para asignar, a cada una de las parejas así construidas, una realización sonora característica. De esta manera, la melodía correspondiente al primer par de versos consistió en la secuencia ascendente de alturas mi-sol#-si-re#, pertenecientes al acorde *MiM7*, ejecutada sobre una base armónica proporcionada, preponderantemente, por el segundo de los teclados. El acompañamiento realizado por este instrumento corresponde a la sucesión ascendente de acordes *DoM-MiM-SolM-SiM*, cuyo tercer grado corresponde a cada

<sup>265</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 69-70. La traducción castellana de la primerar estrofa es la siguiente: “SEGUNDO ESTUDIANTE / Érase una vez una rata en un sótano, / que mantequilla y tocino, rebanada a rebanada, / se había empacado un panzón, que es verdad, / se parecía al Doctor Lutero: / la cocinera ahora ha puesto el veneno: / se hacía chiquito este mundo terrenal, / ni siquiera tenía amor en el pecho. / CORO / Ni siquiera tenía amor en el pecho.” A continuación, se ofrece el texto de la segunda y tercera estrofas redactadas por el escritor italiano: “SECONDO STUDENTE E corre in giro, e poi fuori, la sorca, / che nelle pozze si pompa acqua sporca, / la casa intiera si graffia e si gratta, / niente ci serve che ha fatto la matta: / con molta angoscia si storce per ore, / ma troppo forte ci viene il dolore, / manco lì in seno ci avesse l'amore. / CORO Manco lì in seno ci avesse l'amore. / SECONDO STUDENTE In pieno giorno, dall'angoscia morsa, / viene in cucina, a correre di corsa, / e casca lì, davanti al focolare, / che fa la pena, così, a rantolare: / l'avvelenante a ridere si messe: / – ecco che canta le sue note fesse, / manco lì in seno l'amore ci avesse. / CORO Manco lì in seno l'amore ci avesse.” Vid. Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 69-70. A su vez, la traducción castellana del pasaje es la siguiente: “SEGUNDO ESTUDIANTE Y corre a darse una vuelta, y luego, fuera, la rata, / que en los charcos se bebe agua sucia, / la casa entera rasguña y rasca, / de nada sirve que se hiciera la loca: / con mucha angustia se retuerce por horas, / pero más fuerte le viene el dolor, / ni siquiera tenía amor en el pecho. / CORO Ni siquiera tenía amor en el pecho. / SEGUNDO ESTUDIANTE En pleno día, amordazada por la angustia, / va a la cocina, a pegar una carrera, / y se cae, delante del fuego, / que lástima, así, agonizante: / la envenenante se echó a reír: / – y canta sus notas chillonas, / ni siquiera tenía amor en el pecho. / CORO Ni siquiera tenía amor en el pecho.”

una de las alturas presentes en la melodía interpretada por el segundo de los estudiantes. Al mismo tiempo, este conjunto de acordes pone en suspenso cualquier posible relación tonal entre cada uno de ellos. Véase, a continuación, la organización del pasaje apenas referido:

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a circled number '1160'. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a circled number '1160'. It features a melody with an ascending contour, highlighted by a green box. The lyrics are written below the notes. The second and third staves are for piano accompaniment, showing chords and triplets, with a red box highlighting the harmonic support. The bottom staff continues the piano accompaniment with triplets. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f'.

**Ejemplo 9.** Elaboración de los primeros dos versos de la canción “C’era una volta una sorca in cantina...” (cc. 1160-1161). Obsérvese la melodía ascendente construida a partir del motivo rítmico corchea-semicorchea-semicorchea (indicada por los recuadros color verde), así como el soporte armónico elaborado por el segundo de los teclados (indicado por los recuadros color rojo).

Por su parte, la musicalización de la siguiente pareja de versos puede considerarse como una respuesta a los eventos sonoros del pasaje precedente. Si bien el fragmento en cuestión guarda una considerable semejanza con los principios constructivos que articulan la melodía y el acompañamiento del fragmento inmediatamente anterior, de manera global se invierte la marcha de las sonoridades involucradas para conformar un diseño marcadamente



descendente. De esta manera, el segundo estudiante interpreta la secuencia de alturas sol-mi-do-la, correspondiente al acorde *Lam7*, en tanto que el soporte armónico ofrecido por el segundo teclado se integra a partir de la sucesión de acordes mayores *MibM-DoM-LabM-FaM*, con la consecuente suspensión de un contexto tonal habitual. Véanse, a continuación, los elementos que conforman el pasaje apenas descrito:

**Ejemplo 10.** Elaboración de la segunda pareja de versos de la canción “C’era una volta una sorca in cantina...” (cc. 1162-1163). Obsérvese el diseño descendente en la construcción de la melodía (indicada por los recuadros en color verde) y el acompañamiento de los dos teclados (indicados por los recuadros en color rojo).

A su vez, la tercera pareja de versos contrasta, en su construcción, con los pasajes anteriormente descritos. Por un lado, el desarrollo de la melodía deja de lado su ímpetu característico y adquiere un perfil más bien estático, apto para el recitado, y basado en la repetición de la altura *fa#*. Asimismo, el acompañamiento ejecutado por el segundo de los

teclados se torna menos variado, al apoyarse únicamente en la alternancia de los acordes *ReM* y *SiM*, de los que la altura entonada por la voz forma, respectivamente, el tercer y quinto grado, sin renunciar a la deliberada suspensión de cualquier sugerencia tonal. Véase, a continuación, las características formales apenas descritas:

**Ejemplo 11.** Elaboración de la tercera pareja de versos de la canción “C’era una volta una sorca in cantina...” (1164-1165). Obsérvese el carácter estático de la melodía (indicada por los recuadros en color verde), encaminada al recitado de los versos compuestos por Sanguineti, así como la menor variedad del acompañamiento proporcionado por los teclados (indicados por el recuadro en color rojo).

Finalmente, el último de los pasajes que conforman la canción contribuye a reforzar la acusada naturaleza irónica y grotesca del número interpretado por la cuarteta de



estudiantes. En este caso, el coro perfilado por Lombardi contrasta, de nueva cuenta, con el pasaje inmediatamente precedente, al estar compuesto por un mayor dinamismo en la línea melódica y el acompañamiento. El contorno melódico de los versos finales de la tonada estudiantil recupera parte de su movilidad característica, sin alcanzar la amplitud interválica presente en los fragmentos anteriores, a la par que adquiere una mayor variedad cromática en su conformación. Por su parte, el acompañamiento reafirma la inestabilidad armónica del pasaje, al encadenar las parejas de acordes *ReM-MibM* y *SibM-SiM*. Obsérvese, a continuación, la presencia de los elementos apenas descritos:

A

B

**Ejemplo 12.** Elaboración de la última pareja de versos de la canción “C’era una volta una sorca in cantina...” (1166-1167). Obsérvese el dinamismo y variedad de la melodía (detalles indicados por los recuadros en color verde en A y en B) y el acompañamiento (indicados, a su vez, por los recuadros en color rojo en A y en B), así como la incorporación del coro en la conclusión del pasaje en cuestión (indicado, finalmente, por el recuadro azul en B).



*Entrada a la taberna de Auerbach y cuarta canción: “C’era una volta un re...” [“Érase una vez un rey...”]*

Al terminar la interpretación de la tercera canción de la velada, en medio de la manifiesta ebriedad del grupo de estudiantes, tiene lugar la entrada en escena de Mefistófeles y de Fausto, guiados por el empeño del personaje diabólico en mostrarle al sabio alemán la sencillez, no exenta de malicia, que acompaña a las diversiones juveniles (“Tanto per incominciare, io devo portarti / in mezzo a un’allegra brigata compagnevole, / che così vedi quanto è facile, che uno si lascia vivere”) [“Y para comenzar, debo llevarte / en medio de una alegre brigada sociable, / para que así veas como es fácil, que uno se deje vivir.”]<sup>266</sup> De manera semejante a los pasajes anteriores, el texto redactado por Sanguineti evidencia una considerable fidelidad con respecto al escrito original de Goethe. Sin embargo, conforme se desarrolla el diálogo entre los personajes principales de la historia y los jóvenes comensales, cobra evidencia un conjunto de alusiones al horizonte histórico en el que fue compuesto el *travestimento* ideado por el poeta genovés. La aparición de las figuras sobresalientes del relato es recibida con hostilidad por parte de los universitarios reunidos en la taberna, quienes transforman su sorpresa inicial (“Che razza che sono, per te, questi foresti?”) [“¿De qué raza son, para ti, estos extranjeros?”] en una torpe tentativa por burlarse de los fuereños recién llegados a través de una burda bravata (“Tu fatti in là, e lascia che ci lavoro io: / un bicchierotto pieno, e io ci cavo, / i vermi del naso, a quei due ragazzi, come niente”) [“Tú quédate ahí, y déjame a mí: / un tarro lleno, y yo les saco, los mocos de la nariz, a esos dos

---

<sup>266</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 70.

güeyes, como si nada.”].<sup>267</sup> Ante la fanfarronería de los comensales, el personaje diabólico responde con un marcado desdén por la tosquedad del comportamiento de los jóvenes escolares (“Il sottoproletariato non se lo fiuta, il diavolo, / nemmeno quando te li prende per il collo”) [“El subproletariado no se las huele, con el diablo, / ni siquiera cuando te los agarras por el pescuezo.”]<sup>268</sup> y, en la antipatía de su decir, transforma la alusión al “populacho” [*das Völkchen*] de Goethe por una remisión al “subproletariado” [*il sottoproletariato*] en una clara alusión a la creciente pauperización de la población italiana que caracterizó a las últimas décadas del siglo XX y que representó un problema de gran interés para Sanguineti. A continuación, la tirantez inicial del intercambio de saludos entre los personajes de la escena, acentuada por el talante burlón de uno de los estudiantes cuando se percata de las dificultades de Mefistófeles para caminar con normalidad (“Cosa ci ha che zoppica, lo stronzo, lì da un piede?”) [“¿Qué tiene este pendejo, que cojea, de un pie?”], cede paso, gradualmente, a un lisonjero reconocimiento de las capacidades interpretativas del grupo de amigos (“Abbiamo sentito / innalzarsi un coro, qui, di voci intonate”) [“Escuchamos / alzarse un coro, aquí, de voces afinadas”] y a una festiva petición para que la criatura demoníaca interprete un “estreno absoluto” [*prima esecuzione*] que anime de nueva cuenta la reunión (“E allora, su, una cantatina!” [“¡Y, entonces, vamos, una cantadita!”], pide uno de los jóvenes, “Ma una novità, però, una prima esecuzione” [“Pero una novedad, un estreno absoluto.”], reafirma otro).<sup>269</sup> La respuesta ofrecida por Mefistófeles constituye uno de los guiños históricos de mayor fecundidad en el desarrollo de la obra, en el que la remisión a la notable tradición musical

<sup>267</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 70-71.

<sup>268</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 71.

<sup>269</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 71-72.

española formulada por Goethe es sustituida por Sanguineti por una referencia a la influyente producción musical británica, representada por el grupo de rock The Rolling Stones (“Siamo appena ritornati dal Regno Unito, / dall’isola felice dell’whisky e dei Rolling Stones” [“Apenas acabamos de regresar del Reino Unido, / de la isla feliz del whisky y de los Rolling Stones.”]).<sup>270</sup> Como se verá a continuación, esta cita da pie a una rica adaptación por parte de los dos artistas italianos de la pieza “Érase una vez un rey...”, compuesta por el célebre escritor alemán para criticar, con aguda ironía, a la realeza alemana de su tiempo.

El tratamiento musical concebido por Lombardi para esta sección de la cuarta escena de *Faust. Un travestimento* se apoya en la recuperación y la yuxtaposición de materiales sonoros de considerable influencia en el desarrollo del quehacer sonoro de Occidente. Dentro del acervo de recursos empleados por el compositor italiano figura, entre el final de la tercera canción y la entrada en escena de Mefistófeles y Fausto, el reforzamiento sónico de los efectos anímicos y corporales negativos en los cuatro estudiantes producto del consumo de alcohol, a través del uso de melodías caracterizadas por su irregularidad rítmica y superpuestas a un sencillo soporte armónico de acordes mayores de séptima encadenados de manera relativamente inestable, lo que dificulta la afirmación de un claro centro tonal. A su vez, la conversación entre los personajes centrales de la historia y los jóvenes universitarios se despliega gracias a la sucesión de diseños melódicos de marcada simplicidad, con los que se refuerza, musicalmente, el aturdimiento de los sentidos padecido por los cuatro escolares, y la conformación de un modesto acompañamiento integrado por fluctuantes concatenaciones de acordes mayores y mayores con séptima cuyas sonoridades están

---

<sup>270</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 72.

dispuestas de maneras considerablemente elementales. Junto a la cuidadosa utilización de los recursos sonoros apenas enumerados, Lombardi dotó de una llamativa característica a las intervenciones del personaje diabólico, manifestada especialmente en los momentos en los que sus cualidades vocales son aludidas, consistente en la repartición de sus parlamentos entre las voces de una contralto y un barítono que, en ocasiones, entonan de manera simultánea a distancia de una octava. Asimismo, el músico italiano se valió del uso de dos convenciones propias del rock y de la ópera, respectivamente, en el que la repetición de un dinámico motivo rítmico realizado por la guitarra eléctrica se entrelaza con la rápida sucesión cromática ascendente ejecutada por los instrumentos de teclado para preparar la llegada del momento climático del pasaje, consistente en el desarrollo de la alusión a The Rolling Stones incluida por Sanguineti como parte de su *travestimento*.

La referencia al conjunto británico dio lugar a una de las elaboraciones musicales de mayor solidez en el montaje sonoro que vertebra la escena de la taberna de Auerbach. A la yuxtaposición de referencias históricas y culturales concebida por Lombardi se añadió la utilización de una de las piezas emblemáticas de la agrupación londinense, “Sympathy for the Devil” [Simpatía por el diablo], estrenada en 1968, para musicalizar la versión italiana de la canción “Érase una vez un rey...” redactada por Goethe. Esta inclusión representó, por un lado, el reconocimiento de las afinidades existentes entre el *Fausto* de Goethe y los orígenes literarios de la obra compuesta por Mick Jagger, quien tuvo como punto de partida la reelaboración del mito faústico llevada a cabo por el escritor soviético Mijaíl Bulgákov

(1891-1940) en su novela *El Maestro y Margarita* (1928-1940).<sup>271</sup> Asimismo, la incorporación de la canción de The Rolling Stones afirmó una considerable cercanía entre la naturaleza crítica del texto original goetheano, en el que se evidenciaron los excesos y las excentricidades de la nobleza alemana de su tiempo, y el recuento de momentos centrales de la historia de la humanidad ofrecido por la canción de los músicos británicos, en el que se alude a diversas revueltas enfrentadas a un precario horizonte político y a manifestaciones de considerable violencia, hermanados por la toma de partido crítica que exigieron a sus contemporáneos. Finalmente, el compositor italiano llevó a cabo una elaborada modificación de la referencia sonora original, a la que sometió a una acentuada disminución del tempo, pero preservó algunos de sus rasgos característicos, como el perfil rítmico del acompañamiento (descrito por Mick Jagger y Keith Richards como una “samba”), el conjunto instrumental empleado (integrado por una guitarra y un bajo eléctricos, un teclado, una batería y diversas percusiones), algunos rasgos del diseño melódico (a través del que Lombardi estableció un admirable paralelismo entre el texto inglés original y la traducción italiana del escrito de Goethe propuesta por Sanguineti), así como el planteamiento armónico del original (cuya primera sección está compuesta en la tonalidad de la menor, en tanto que la segunda sección, en la que tiene lugar el coro de la pieza, lleva a cabo una modulación a la tonalidad de mi mayor). Obsérvese, a continuación, las semejanzas existentes entre la obra compuesta por el conjunto británico y el tratamiento formulado por el compositor italiano:

---

<sup>271</sup> Las referencias documentales de las que se nutrió la composición de “Sympathy for the Devil” son abordadas en el volumen colectivo Luke Dick y George A. Reisch (eds.), *The Rolling Stones and Philosophy. It’s Just a Thought Away* (Chicago: Open Court, 2012), 231 y ss.

CHORUS

B7 B7sus4 E

Pleased to meet you hope you guess my name. But what's

B7 E

puz-zling you is the na-ture of my game.

**Ejemplo 13.** Sección central de la pieza “Sympathy for the Devil” de The Rolling Stones (cc. 22-29 de la reducción para piano y voz). A fin de reconocer las semejanzas entre la obra original del conjunto británico y el tratamiento propuesto por el compositor italiano, resulta conveniente reparar en algunos elementos característicos. Uno de ellos consiste en la confección del perfil rítmico del pasaje, elaborado a partir del empleo recurrente de síncopas presentes en la melodía interpretada por la voz y en el acompañamiento instrumental esbozado. el perfil rítmico del pasaje se construye a partir de la recurrencia continuada al empleo de síncopas presentes en la melodía interpretada por la voz y en el acompañamiento esbozado. Asimismo, en cuanto al ámbito armónico, el coro de la pieza se apoya en la secuencia de acordes *MiM* y *Si7*, es decir, el primer y quinto grados de la tonalidad de mi mayor.

*Piu mosso*

(110) *f*

le su-ru-re,  
e fra-ter-li,  
ma-mo-

*f*

*f*

(cimb.) *f* *pp*

suadrem  
colpire con le dita

*f*

3<sup>a</sup> volta (113) 2<sup>a</sup> volta (113) (113)

M. Z. *f*

al si-gno-re,  
e so-rel-le,  
e si-pu-a-ge,

pi-a-di-so-  
ci sui pa-ter-  
che pon-dia-  
ma-

la- giac-ca so- pia- e-3 pan-ta- lo-ni giu-  
di ven-ta- no, li-3 cor-te; piu po-ten-zi-  
ci-3 giat-3 fin-3 ma-mo, lau-lo che ad-her-er-ia-  
mo

chit. el.

Basso el.

K. I.

Perc. 1

2

3

**Ejemplo 14.** Incorporación de los rasgos generales de la pieza “Sympathy for the Devil” de The Rolling Stones para musicalizar los versos de la canción “C’era una volta un re...” como parte de *Faust. Un travestimento* (cc. 1310-1317). Obsérvese la cercanía existente entre las características de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de la pieza del conjunto inglés con la elaboración propuesta por Lombardi. En el caso del perfil rítmico, tanto la melodía como el acompañamiento mantienen una considerable fidelidad al original, salvo el *tempo* más lento concebido por el compositor italiano. De igual manera, el andamiaje armónico, ejecutado por la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y el primero de los teclados, comparte las mismas características estructurales de la obra original, al organizarse en torno a la tonalidad de mi mayor y descansar en la misma secuencia de acordes (*MiM* y *SiM(7)*, es decir, el primer y quinto grados de esa tonalidad).

#### *Celebración de la bebida y cierre de la escena*

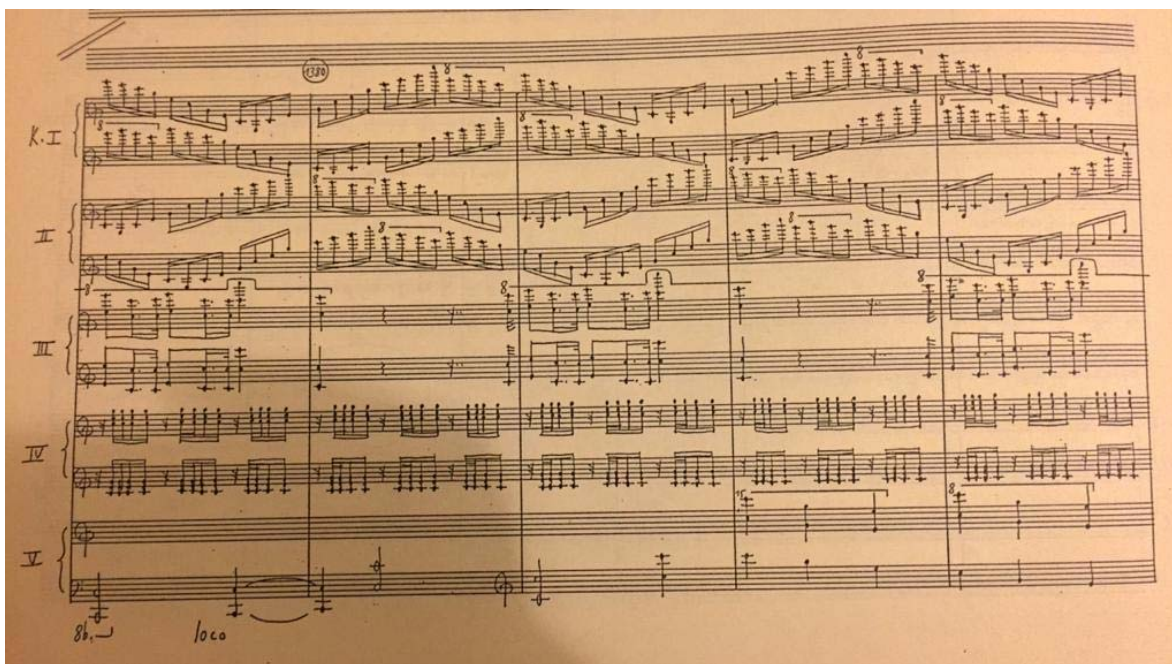
Al concluir la interpretación de la adaptación de “Sympathy for the Devil” compuesta por Lombardi, tiene lugar un corte abrupto en el desarrollo musical del cuadro, y al tema del



conjunto británico se yuxtapone, sin preparación alguna, la agitada sucesión de arpeggios con los que dio comienzo la escena y que acompañan a una breve celebración de la buena fortuna de la pieza interpretada y de las bondades de las bebidas alcohólicas ingeridas por el grupo de estudiantes. Así, se superponen con gran rapidez el aplauso concedido por el primero de los escolares al espectáculo ofrecido por Mefistófeles (“Bravò, bravò: stupendo!”) [“¡Bravo, bravo!: ¡estupendo!”], la rememoración de las alusiones presentes en el texto de Goethe emprendida por el segundo y el tercer universitarios, (“Unghie puntute, e zampa fina!” [“¡Garras afiladas, y patas delgadas!”] y “E, per tutti i pulcioni, che così sia!” [“¡Y, para todos los pulgones, que así sea!”], respectivamente), el elogio de la liberación anímica producida por el alcohol formulado por el cuarto estudiante (“Viva la libertà!” [“¡Viva la libertad!”]), y, por último, la tumultuosa ovación ofrecida a las bebidas consumidas (“Viva il vino spumeggiante!” [“¡Viva el vino espumoso!”]).<sup>272</sup> Finalmente, la efusividad de los personajes es interrumpida sonoramente por el uso de uno de los recursos operísticos empleados con mayor frecuencia para indicar la conclusión de una escena, consistente en el encadenamiento de rápidos arpeggios ascendentes y descendentes basados en el acorde de Do mayor, encomendados a los teclados, y que acompañan la salida del escenario de todos los personajes.

---

<sup>272</sup> Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, 73.



**Ejemplo 15.** Conclusión de la cuarta escena de *Faust. Un travestimento* (cc. 1379-1383). En el pasaje seleccionado es posible apreciar el empleo de un procedimiento compositivo frecuentemente empleado para indicar el cierre de un cuadro, consistente en la repetición de un mismo acorde (en este caso, *DoM*), dispuesto y ejecutado de maneras diversas, ya como arpeggios ascendentes y descendentes (a cargo de los dos primeros teclados), ya como bloques repetidos a gran velocidad sin modificación alguna (asignados al tercero y cuarto de los instrumentos electrónicos), ya como apoyo refuerzo de sonoridad (en el caso del quinto teclado). Resulta pertinente observar el distanciamiento crítico operado por Lombardi con respecto al legado histórico y expresivo aludido en este pasaje, al concebir la realización de este pasaje de una manera susceptible de automatizarse en los sintetizadores al uso y propiciar una ejecución mecánica, sin voluntad expresiva e inhibidora de un despliegue virtuosístico de parte de los instrumentistas.

**“[S]montiamo in certo modo lo spettacolo, cioè *montiamolo*” [Desmontemos en cierto modo el espectáculo, es decir, *montémoslo*]: Alcances críticos del montaje literario y musical en *Faust. Un travestimento***

A la luz de las consideraciones anteriores, es posible reconocer la relevancia formal e ideológica adquirida por el montaje como parte de la redacción y la posterior musicalización de *Faust. Un travestimento*. La delicada yuxtaposición de registros y elaboraciones lingüísticas llevada a cabo por Sanguineti, así como la sólida reciprocidad establecida entre

la organización diversos recursos sonoros empleados por Lombardi, contribuyeron a que la obra teatral y su tratamiento operístico representasen firmes posicionamientos estéticos y políticos ante las dificultades artísticas y sociales que caracterizaron al horizonte histórico comprendido, aproximadamente, entre la segunda mitad de la década de 1970 y la primera mitad del decenio de 1990. Por lo que respecta al ámbito de las artes, la confección de las obras de ambos artistas italianos se enfrentó decididamente a la primacía adquirida en este período por la práctica del pastiche en la producción literaria, musical, plástica, cinematográfica y arquitectónica, documentada por el teórico literario norteamericano Fredric Jameson (1934-) y caracterizada, alternativamente, como una “imitación de estilos muertos, [un] discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global”, y como una “canibalización al azar de todos los estilos del pasado, [un] libre juego de la alusión estilística”.<sup>273</sup> La gratuidad del abordaje aleatorio de los registros históricos y artísticos descrito por Jameson fue confrontado por una cuidadosa labor de selección y organización de las fuentes verbales y sonoras empleadas por Sanguineti y Lombardi, en la que resultó determinante la acentuada consciencia histórica que orientó su quehacer y que persiguió dar lugar a perspectivas ideológicas específicas. Junto a la decidida oposición compartida a la arbitrariedad de los efectos derivados de la mera superposición de referencias culturales común al horizonte histórico en el que tuvo lugar la creación de sus obras, ambos artistas asumieron, si bien de maneras diversas, la crisis política que afectó a los numerosos círculos intelectuales de izquierda vinculados al marxismo en este período. Ante el creciente debilitamiento de las prácticas, las agrupaciones y los puntos de

---

<sup>273</sup> Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, trads. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco (Buenos Aires: Imago Mundi, 1991), 36-37.

vista cercanos a la izquierda acaecido en numerosas regiones del mundo, y la gradual afirmación mundial de políticas y gobiernos de cuño derechista,<sup>274</sup>, Sanguineti refrendó la importancia de reconocer las transformaciones culturales derivadas de este escenario para emplearlas, eventualmente, como herramientas de gran utilidad para formular severos cuestionamientos de las producciones artísticas e ideológicas de su tiempo. A su vez, de frente a los rasgos generales del momento histórico, Lombardi emprendió una dilatada labor de cuestionamiento de sus propias posiciones políticas que lo condujo, eventualmente, a valorar las debilidades y fortalezas de sus primeras convicciones intelectuales, con el propósito de suscitar el encuentro con otros horizontes culturales, especialmente aquellos vinculados a la recuperación de sus orígenes judíos. No obstante su relativo alejamiento con respecto a su juvenil filiación marxista, el músico italiano mantuvo una considerable instancia crítica frente a las manifestaciones políticas y estéticas que caracterizaron al fin de siglo, al tiempo que refrendó una permanente atención a las prácticas musicales pertenecientes a horizontes sonoros aparentemente alejados de la tradición concertística. De manera sobresaliente, la recuperación emprendida por Lombardi del legado de Eisler representa un fecundo ejemplo de elaboración y desarrollo de posicionamientos políticos y procedimientos artísticos que, en el apogeo de los debates sobre el posmodernismo, apresuradamente fueron considerados como agotados y obsoletos. El recurso del músico italiano a las estrategias de composición perfiladas por Eisler y elaboradas teóricamente en tensa colaboración con Adorno, abrieron la posibilidad de perfilar alternativas al carácter

---

<sup>274</sup> Un sólido y vasto panorama de las dificultades políticas que caracterizaron al período aludido se encuentra en el capítulo primero, titulado “The Defeat of Critical Thinking (1977-93)” [La derrota del pensamiento crítico (1977-1993)], de Razmig Keucheyan, *The Left Hemisphere. Mapping Critical Theory Today*, trad. Gregory Elliott (EUA: Verso, 2013), 7 y ss.

crecientemente ideológico y esteticista del que se dotó al quehacer musical en las últimas décadas del siglo, tanto en las grabaciones discográficas, como en las salas de concierto y en el ámbito cinematográfico.<sup>275</sup> Así, más allá de las posibles disparidades derivadas de la puesta en marcha de las tentativas formuladas por el compositor alemán, el quehacer de Lombardi muestra la existencia de sólidas alternativas críticas a la clausura aparente de horizontes y tradiciones de pensamiento y de factura artística. Con ello, *Faust. Un travestimento* constituyó un importante intento por formular una respuesta provisoria al interior de la artes de frente al cambiante horizonte histórico durante la década de 1980, que sentó las bases para las posteriores elaboraciones formales y políticas del montaje que Sanguineti llevó a cabo en los decenios posteriores.

---

<sup>275</sup> Un panorama de las graduales transformaciones de la música cinematográfica en la segunda mitad del siglo XX, entre las que destacan la afirmación de su carácter emotivo y de reafirmación del carácter de los filmes, la prominencia adquirida por la música pop, y la diversa elaboración de las tradiciones sonoras regionales en concordancia con las tendencias compositivas internacionales, se encuentra en Kathryn Kalinak, *Film Music. A Very Short Introduction* (Great Britain: Oxford University Press, 2010), 71-90.

**Capítulo 5:**  
**“Vi parlo dei proletari” [Les hablo de los proletarios]: *Work in regress.***  
***Una catena di montaggi* (2006) de Edoardo Sanguineti y Andrea**  
**Liberovici**

Entre los meses de junio y julio de 2006, como parte del festival *Mutazione Cornigliano. Iniziative culturale a Cornigliano* [Mutación Cornigliano. Iniciativas culturales en Cornigliano], tuvo lugar la exhibición *Uomini, Fabbrica, Territorio* [*Hombres, Fábrica, Territorio*] en la ciudad de Génova, Italia. Organizada con el propósito de “reconstruir la memoria de la industria y el trabajo siderúrgico” desarrollados a lo largo del siglo XX en el distrito genovés de Cornigliano, la muestra comprendió cuatro grandes secciones. La primera, a cargo de Marco Salotti, llevó el título de “La Fabbrica e il Territorio” [“La fábrica y el territorio”]. En ella, a partir de tres ejes temáticos (transformaciones territoriales y ambientales, el proceso productivo, la utilización del acero), se integró una selección de imágenes filmicas sobre las relaciones entre la modernidad y el papel que las fábricas desempeñaron en este período. La segunda sección, titulada “Arte e acciaio” (“Arte y acero”), reunió un conjunto de entrevistas filmadas con diversos intelectuales italianos, entre los que figuraron los artistas visuales Francesco Di Terlizzi (1896-1987), Eugenio Carmi (1920-), Arnaldo Pomodoro (1926-) y Achille Perilli (1927-), el crítico de arte Gillo Dorfles (1910-2018), el escritor y periodista Carlo Vita Fedeli (1925-), el empresario y botánico Gianluopo Osti (1920-2013), y el filósofo Umberto Eco (1932-2016). Por su parte, la tercera sección, “Paessaggio Mutante” (“Paisaje Mutante”), consistió en una selección de fotografías y reportajes sobre la zona de Cornigliano, realizados a partir de la década de 1980. Finalmente, la última sección de la muestra estuvo integrada por la instalación de video *Work in regress.*

*Una catena di montaggi* [El trabajo en regresión. Una cadena de montajes], producida por la compañía artística *teatrodelsuono*, concebida por Sanguineti y el compositor y director teatral Andrea Liberovici (1962-), con el auxilio de los artistas multimedia Fabrizio Ligi Barboni, encomendado al montaje del video, y Corrado Silveri, a cargo del diseño plástico de la obra, con el propósito de ofrecer una consideración sobre las transformaciones del trabajo a lo largo del siglo XX así como la variedad de tratamientos cinematográficos de las que han sido objeto tales modificaciones.<sup>276</sup>

El punto de partida de la pieza lo constituyó una selección de algunos pasajes de diversa duración extraídos de un acervo de dieciocho películas en las que el problema del trabajo resultó una temática alternativamente central o secundaria. El conjunto de filmes reunido por Sanguineti y Liberovici comprendió las obras *La sortie de l'usine Lumière a Lyon* [La salida de la fábrica Lumière en Lyon] (1895) de Louis y Auguste Lumière (1864-1948 y 1862-1954, respectivamente), *Stachka* [La huelga] (1925) de Sergei Eisenstein (1898-1948), *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), *À nous la liberté* [Para nosotros la libertad] (1931) de René Clair (1898-1981), *Kameradschaft* [Camaradería] (1931) de Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel (1900-1983), *L'Atalante* [El Atalante] (1934) de Jean Vigo (1905-1934), *Modern Times* [Tiempos modernos] (1936) de Charles Chaplin (1889-1977), *La terra trema* [La tierra tiembla] (1948) de Luchino Visconti (1906-1976), *Tout va bien* [Todo va bien] (1972) de Jean-Luc Godard (1930-) y Jean-Pierre Gorin (1943-), *Der Stand der Dinge* [El estado de las cosas] (1982) de Wim Wenders

---

<sup>276</sup> Società per Cornigliano SpA, “Mutazione Cornigliano – Iniziative Culturali a Cornigliano nei mesi di giugno-luglio 2006”, <http://www.percornigliano.it/news/mutazione-cornigliano-iniziative-culturali-a-cornigliano-nei-mesi-di-giugno-luglio-2006/> (consultado el 9 de octubre de 2018).

(1945-), *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog (1942-), *Raining Stones* [Lloviendo piedras] (1993) de Ken Loach (1936-), *Breaking the Waves* [Rompiendo las olas] (1996) y *Dancer in the Dark* [Bailando en la oscuridad] (2000) de Lars von Trier (1956-), y *Kill Bill vol. 1* (2003) de Quentin Tarantino (1963-). Presentada como un video reproducido de manera continuada en un bucle, *Work in regress* constituyó, de acuerdo con Liberovici, “una reflexión a cuatro manos sobre el relato del trabajo a través de las imágenes en movimiento del pasado siglo[,] [c]ualquier trabajo, desde el obrero al gángster”.<sup>277</sup> Asimismo, la obra buscó “inducir en el espectador una reflexión sobre cómo, al paso de los años, simplemente cambiaron las modalidades del trabajo pero no la relación explotador-explotado que, de hecho, siempre permaneció presente e idéntica”.<sup>278</sup>

Si bien la obra realizada por los artistas italianos ha sido objeto de apreciaciones y valoraciones diversas, lo mismo en el momento de su estreno en 2006 que en su posterior rescate y recuperación en 2014, las tentativas de aproximación formuladas han privilegiado de manera inmediata el reconocimiento de la impronta crítica que impulsó la concepción de la pieza de video. Así, por un lado, la italianista Francesca Masoero (1983-) celebró a *Work in regress* por la cristalización de un “mensaje político y ético explícito” destinado a “subrayar cómo, al paso de los años, sólo ha habido una evolución del trabajo en el ámbito de las modalidades productivas, mientras que la relación entre jefe y empleado ha permanecido siempre idéntico y siempre anclado en la lógica explotador-explotado”.<sup>279</sup> De

---

<sup>277</sup> Andrea Liberovici y Edoardo Sanguineti, “*Work in regress. Una catenna di montaggi, vimeo*”, <http://vimeo.com/112499851> (consultado el 9 de octubre de 2018).

<sup>278</sup> Francesca Masoero, “Sanguineti e l’esperienza cinematografica” (Tesis de licenciatura, Università degli Studi di Bologna, 2007), 142.

<sup>279</sup> Francesca Masoero, “Sanguineti e l’esperienza cinematografica”, 109.



igual manera, el poeta Lello Voce (1957-) caracterizó a la proyección como un “destello cruel de sentido”, resultado de la convergencia del quehacer de Liberovici, encargado de la “reescritura del *soundtrack* de las citas filmicas [que] las somete a una torsión en ocasiones brutal, con una acrobacia formal que las compele a significados nuevos”, y la labor de Sanguineti, quien construyó un “retículo analítico, un patrón reflexivo que dialoga con la analogía de sonidos e imágenes”.<sup>280</sup> Sin embargo, la rapidez con la que se ha dado por sentado el cometido crítico de la obra se ha acompañado de una menor atención a la manera como se articularon los intereses y preocupaciones estéticas y políticas de ambos productores artísticos italianos, así como la manera en que estos elementos fueron objeto de una cuidadosa elaboración artística, no exenta de tensiones a lo largo de su realización.

Como consecuencia de ello, en este capítulo se prestará atención a las numerosas tentativas de Sanguineti por conformar una descripción de las condiciones económicas, políticas, culturales e ideológicas que caracterizaron los últimos años del siglo XX, y que determinaron las condiciones de vida y de trabajo de una gran parte de la población mundial. Asimismo, se abordarán algunos de los puntos de vista de Liberovici sobre el horizonte histórico comprendido y las posibilidades críticas y estéticas que derivó de las producciones audiovisuales de mayor difusión. A partir de la recuperación de estos elementos, se emprenderá una revisión de *Work in regress* en la que se mostrará la mutua solidaridad existente entre los puntos de vista de ambos artistas y el uso del montaje como un procedimiento constructivo para conformar una práctica artística de una acentuada naturaleza

---

<sup>280</sup> Lello Voce, “Sanguineti, cinema e lavoro secondo Liberovici: ‘Work in regress’”, *Il fatto quotidiano*. Diciembre 8, 2014. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/12/08/sanguineti-cinema-e-lavoro-secondo-liberovici-work-in-regress/1257838/>

crítica. Finalmente, se valorarán las virtudes y debilidades de la pieza con respecto a las difíciles condiciones materiales que buscó comprender y confrontar.

**“Che cosa chiede il vecchio compagno al giovane compagno?” [¿Qué cosa le pide el viejo compañero al joven compañero?]: Las críticas de Edoardo Sanguineti a la globalización**

El interés de Sanguineti por las transformaciones históricas del trabajo al interior del capitalismo cobró diversas manifestaciones a lo largo de su carrera intelectual. Alternativamente, el escritor genovés publicó poemas, ensayos y notas periodísticas sobre las modificaciones políticas, económicas, y culturales desprendidas del desarrollo del modo de producción capitalista.<sup>281</sup> De igual forma, concedió numerosas entrevistas en las que puso en relación numerosos eventos políticos y cuestiones de actualidad en función de las cambiantes condiciones históricas y económicas.<sup>282</sup> Finalmente, en tres ocasiones, participó de la vida política institucional italiana, como consejero comunal de la ciudad de Génova, entre 1976 y 1981; como diputado independiente del Partido Comunista Italiano, en el período comprendido entre 1979 y 1983; finalmente, en 2007, como candidato a síndico de Génova dentro de las elecciones primarias de una coalición de partidos políticos de

---

<sup>281</sup> Véanse, en particular, los escritos periodísticos compilados en los volúmenes *Giornalino*, *Giornalino Secondo*, *Scribili*, los ensayos académicos recopilados por Erminio Risso en las colecciones *Ideologia e linguaggio*, *Il chierico organico*, y *Cultura e realtà*, así como las colecciones “Ballate (1982-1989)”, contenido en el volumen *Il gatto lopesco. Poesia 1982-2001*, y algunos escritos tardíos de ocasión compilados en el volumen *Varie ed eventuali. Poesia 1995-2010*.

<sup>282</sup> Véanse, entre otros, los volúmenes de entrevistas tardías *Sanguineti’s Song. Conversazioni immorali* (2006), realizada por el periodista Antonio Gnoli, en el que se abordan diversas cuestiones políticas, artísticas y culturales vigentes en el cambio de siglo, así como las colecciones coordinadas por el escritor Giuliano Galletta *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo* y *La ballata del quotidiano*, en las que se compendian, respectivamente, un conjunto de conversaciones televisivas sobre diversos aspectos del siglo XX, así como numerosas observaciones sobre problemas de actualidad en la vida política italiana.

centroizquierda conformada por las agrupaciones Unione a Sinistra [Unión de Izquierda], Partito dei Comunisti Italiani [Partido de los Comunistas Italianos] y Partito della Rifondazione Comunista [Partido de la Refundación Comunista].

De manera particular, desde la década de 1970 y hasta su muerte, acaecida en 2010, Sanguineti dirigió su atención recurrentemente a las transformaciones políticas que condujeron a la desintegración del bloque socialista hacia finales del decenio de 1980, la creciente hegemonía económica y cultural del modo de producción capitalista representada por la globalización en los últimos años del siglo XX, así como las diferentes manifestaciones críticas en torno a la mundialización formuladas por posiciones políticas de signo diverso en ese mismo período. Las valoraciones ofrecidas por Sanguineti tomaron como punto de partida el reconocimiento de dos factores mutuamente entrelazados, consistentes en “la victoria, a nivel mundial, del capitalismo” y “la derrota [...] del proletariado en todos los países”.<sup>283</sup> A la luz de estas circunstancias históricas, el poeta genovés concentró su interés en algunas condiciones representativas de los cambios económicos e ideológicos que acompañaron la internacionalización de la economía capitalista en el cambio de siglo. Así, con respecto al ámbito económica, Sanguineti conformó un repertorio de situaciones vitales en el que reunió la descripción de algunas de las dificultades materiales y laborales enfrentadas, ya de manera individual, ya de manera colectiva, por los miembros de las diversas clases sociales que conforman la población italiana y, sin ignorar su respectiva especificidad, aquella mundial.

---

<sup>283</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, 303.

La gradual afirmación del capitalismo globalizado, al conceder una acentuada primacía a la obtención de beneficios económicos y volver aceptable la competencia entre los diversos miembros de la población, se acompañó de un violento e “incesante aplastamiento” de numerosas figuras sociales y profesionales, en el que “las clases medias, el pequeño industrial, el pequeño negociante, el artesano, [o] el campesino” fueron convertidos en “libérrimos desocupados subproletarizados”. Así, junto a la “reducción a mercancía” del obrero fabril y su conversión en “accesorio de la máquina” que caracterizaron la prominencia adquirida por la actividad industrial en el capitalismo desde el siglo XIX y, de manera más notable, durante la primera mitad del siglo XX, el cambio de siglo se acompañó de una “brusca sumisión” de los trabajadores intelectuales a los imperativos “del desarrollo capitalista tecnológicamente maduro” y una cada vez más patente conversión en “dependientes ‘asalariados’ del capital”, una condición extendida, experimentada y compartida por un creciente número de profesionales, entre los que se encuentran reunidos, entre otros, aquellos dedicados a la investigación científica, el cuidado de la salud, el derecho, las finanzas, la administración pública, la informática, las artes o la religión. A su vez, el desarrollo de la mundialización capitalista condujo al predominio de algunas grandes compañías transnacionales por encima de empresas e industrias locales, medianas y pequeñas, enfrentadas a un creciente y diversificado proceso de “aniquilación”, en el que las grandes haciendas internacionales organizan para su propio beneficio diversos ámbitos, como el “económico, [el] cultural[,] la producción[,] los comercios[,] las ciencias [y] las artes”. De esta manera, el horizonte económico y material derivado del capitalismo globalizado dio lugar a un “nuevo medioevo”, que tiene como escenario las relaciones geopolíticas establecidas entre cada uno de los continentes, en los que se “pone de frente,

cuerpo a cuerpo, los imperios y las barriadas, la homogenización más desenfrenada y el más individualista delirio, la masificación plenaria y el mudo solipsismo”. Finalmente, a la par de las dificultades y los efectos negativos desprendidos de este proceso histórico, el poeta genovés se percató de la conformación de variadas respuestas de signo político diverso ante el carácter “verdaderamente regresivo” de la gradual “aculturación capitalista” dominante en el cambio de siglo. Estas reacciones, caracterizadas por la defensa de “particularismos” alternativamente nacionales, regionales o locales, condujeron, a su vez, al reconocimiento de las transformaciones ideológicas que acompañaron a la afirmación internacional del capitalismo.<sup>284</sup>

Las dificultades aludidas por Sanguineti fueron consecuencia de uno de los debates ideológicos más importantes de las últimas décadas del siglo XX. De acuerdo con el escritor italiano, esta controversia tuvo lugar durante la década de 1980, en la que la gradual debacle política y económica del bloque socialista fue acompañada por “el advenimiento de la globalización”, caracterizada como la “fase suprema del capitalismo”.<sup>285</sup> La extensión del modo de producción capitalista a nivel mundial fue apuntalada por dos consideraciones solidarias, en las que, por un lado, se afirmó que la “victoria” del capitalismo hacía “terminar la historia”<sup>286</sup> y, por el otro, que “el rol de las ideologías había [...] terminado”.<sup>287</sup> En repetidas ocasiones, el poeta genovés observó que con el término “ideología” remitía a “un sistema propio de valores, un código de convicciones, creencias [y] comportamientos” a través de los que, sin conformar un conjunto compacto y coherente de puntos de vista, los

---

<sup>284</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, 304-306.

<sup>285</sup> Edoardo Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano* (Lecce: manni, 2001), 43.

<sup>286</sup> Edoardo Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano*, 43.

<sup>287</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 12.

seres humanos llevan a cabo su vida práctica y buscan “resolver los problemas concretos frente a los cuales se enfrentan”. Sin embargo, la relevancia política, económica y cultural de las discusiones que marcaron el cierre del siglo pasado condujo a Sanguineti a señalar que las consideraciones sobre el final de la historia y de las ideologías representaron “fórmulas de seducción”, cuyo objetivo real consistió en hacer creer que “murió la ideología marxista”, al tiempo que “el proletariado, el mundo de los trabajadores [fue] desarmado de la consciencia de clase”. De esta manera, la consciencia de la contraposición histórica entre la burguesía y el proletariado, así como el reconocimiento del carácter revolucionario de esta clase social, fueron desplazados de la posición central que ocupó durante buena parte del siglo XX, para ser sustituida por la publicidad, caracterizada como “un artificio de seducciones, de persuasión oculta en la que las ideas son vendidas como productos”.<sup>288</sup>

De frente a los problemas económicos, políticos e ideológicos apenas descritos, Sanguineti enfatizó, en repetidas ocasiones, la importancia histórica del establecimiento de vínculos de solidaridad entre intelectuales provenientes de diversos ámbitos laborales y el creciente proletariado mundial, conformados a partir de las dificultades materiales compartidas y la cercanía con el legado teórico y político del marxismo. No obstante la difusión generalizada del “cosmopolitismo” como perspectiva cultural y política acorde con el desarrollo del capitalismo globalizado, acompañada del correspondiente debilitamiento y descrédito de las perspectivas “internacionalistas” cimentadas en el reconocimiento de los conflictos de clase intrínsecos al modo de producción capitalista,<sup>289</sup> el escritor genovés insistió en la relevancia política del quehacer de los intelectuales en el presente. En

---

<sup>288</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 9, 11-12.

<sup>289</sup> Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, 306.

concordancia con la tradición teórica y práctica fundada por el filósofo y dirigente político Antonio Gramsci (1891-1937), la figura del intelectual aludida por Sanguineti reunió quehaceres tan dispares como aquellos llevados a cabo por “un político[,] un sacerdote de una cierta religión, un moralista, un artista, [o] un científico”, considerados en función de dos criterios mutuamente relacionados. El primero de ellos, consistente en el reconocimiento, explícito o implícito, consciente o inconsciente, de la condición de “portavoces” del “grupo social” al que se encuentran vinculados cada uno de estos actores políticos. El segundo, por su parte, correspondiente a la influencia, alternativamente local, regional, nacional o internacional, que cada una de estas figuras ejerce en la conformación de “visiones del mundo” y “valores que penetran la vida cotidiana”. Estas valoraciones permitieron dejar de lado una muy difundida consideración, en la que las polémicas entre diversos intelectuales son consideradas como meras discrepancias entre puntos de vista estrictamente personales, para ser concebidas como un “conflicto entre grupos sociales” que buscan hacerse de una creciente hegemonía, es decir, fortalecer su capacidad para “conquistar una primacía en la persuasión, una primacía ideológica, que permite obtener el consenso y extenderlo”.<sup>290</sup> De esta manera, a la luz de las condiciones económicas, políticas y culturales derivadas de la mundialización del modo de producción capitalista en el cambio de siglo, el poeta genovés señaló como tarea fundamental de los intelectuales cercanos al creciente proletariado internacional aquella de “colaborar en difundir o consolidar, lo mucho o poco de lo que sean capaces, la consciencia de clase”, en un momento histórico en el que esta clase social “sale de una derrota planetaria [y] ha perdido totalmente la consciencia de sí”.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, 13-14.

<sup>291</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 30.

La realización de este cometido encontró un punto de apoyo programático en las “Tesis sobre la historia” redactadas por Walter Benjamin. De manera particular, Sanguinetti recuperó la figura del “odio de clase”, abordada en la doceava de las tesis perfiladas por el filósofo alemán, como una clave fundamental para articular las coincidencias subyacentes a varias de las luchas políticas que se posicionaron críticamente frente al capitalismo globalizado al cierre de la década de 1990 y los primeros años de la siguiente. En esta tesis, Benjamin ofreció una importante crítica a una de las posiciones teóricas refrendadas al interior de la socialdemocracia alemana y que, al paso de los años, ejerció una considerable influencia sobre los programas políticos de numerosas organizaciones obreras. Esta posición cristalizó en un acentuado énfasis sobre “el papel de redentora de las generaciones *futuras*” que se le atribuyó “a la clase trabajadora”, en detrimento de su carácter de “clase vengadora, que lleva a su fin la obra de la liberación en nombre de tantas generaciones de vencidos”. Como consecuencia de este desplazamiento, la preeminencia del “ideal de los descendientes liberados” sobre “la imagen de los antepasados esclavizados” condujo al debilitamiento de dos de los baluartes teóricos y prácticos sobre los que se había apoyado el quehacer político de muchas de las agrupaciones y movimientos políticos de liberación del pasado, consistentes en “el odio [y] la voluntad de sacrificio”.<sup>292</sup>

A fin de comprender la pertinencia política y estética del rescate teórico puesto en obra por Sanguinetti, conviene recuperar las precisiones ofrecidas por el filósofo franco-brasileño Michael Löwy (1938-) en torno a las filiaciones políticas presentes en la reivindicación del odio de clase realizada por Benjamin. De acuerdo con Löwy, el filósofo y

---

<sup>292</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 49.



crítico literario alemán estuvo al tanto de que uno de los puntos de apoyo fundamentales para la lucha revolucionaria se encontraba en el cruce de tres orientaciones históricas fundamentales, consistentes en el recuerdo de “las víctimas del pasado”, el reconocimiento de “las esperanzas de las generaciones futuras” y, de manera central, en la “solidaridad con las [generaciones] del presente”. Sin embargo, el énfasis otorgado a la figura del odio de clase en la doceava tesis sobre la historia representó un decidido enfrentamiento con la reducción de “las emociones de los oprimidos” a meras expresiones de “resentimiento envidioso [o] rencor impotente”, refrendada, de manera “aristocrática”, por ejemplo, por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Al mismo tiempo, buscó poner de relieve la condición de estos elementos como “fuente de acción, de revuelta activa, de praxis revolucionaria”. Para ello, resultó necesario exhibir la sutil articulación entre el odio de clase y la memoria histórica de los oprimidos puesta en obra por Benjamin. A semejanza de Marx, el odio de clase recuperado por las posiciones benjaminianas no aludió al “odio hacia individuos”, sino que remitió, en cambio, a una “hostilidad irreconciliable” con la opresión y con el sistema político-económico vigente, alimentada por la “indignación ante los sufrimientos del pasado y del presente”. De esta manera, la reciprocidad establecida entre el odio de clase y la memoria histórica de los oprimidos cristalizaría en una concepción específica del proletariado, que habría de comprenderse a sí mismo como “hereder[o] de varios siglos o milenios de lucha, de los combates fallidos de los esclavos, los siervos, los campesinos y los artesanos”. No obstante las dificultades históricas enfrentadas por las numerosas tentativas revolucionarias que han tenido lugar al interior del capitalismo, es menester observar que, en las afirmaciones ofrecidas por Benjamin, permanece latente el descubrimiento de profundas afinidades entre diversas tradiciones de lucha política,

articuladas por el recuerdo de los sufrimientos e injusticias padecidas por las generaciones anteriores. Así, a la luz de su devenir histórico y político, el judaísmo, el cristianismo o los movimientos obreros compartirían importantes semejanzas entre sí, a las que se sumarían las luchas de liberación nacionales que tuvieron lugar en los dos últimos siglos en Asia, África y, de manera relevante, América Latina, una región en la que Löwy encontró un sólido ejemplo del “papel inspirador de las víctimas del pasado”, representado, de manera no exhaustiva, por la recuperación, como parte del “imaginario revolucionario” de “las figuras de José Martí [(1853-1895)], Emiliano Zapata [(1879-1919)], Augusto Sandino [(1895-1934)], Farabundo Martí [(1893-1932)] [o] Ernesto ‘Che’ Guevara [(1928-1967)]”.<sup>293</sup>

Las precisiones ofrecidas por Löwy permiten comprender el cometido perseguido por Sanguineti al proponer la recuperación de la figura del odio de clase elaborada por Benjamin. Lejos de ser acompañadas por una recepción unánime en el ámbito intelectual italiano, las observaciones del escritor genovés recibieron una desigual acogida, pues fueron, alternativamente, celebradas por algunos de los sectores de la izquierda política como parte de una longeva y documentada tradición de reflexión sobre el legado práctico y teórico del comunismo a la luz de las condiciones históricas del nuevo siglo, y criticadas acremente por intelectuales y periodistas cercanos a periódicos y organizaciones políticas liberales o de derecha, al ser caracterizadas como manifestaciones de la obsolescencia o incapacidad del marxismo para comprender las transformaciones políticas y culturales del presente.<sup>294</sup> Las

---

<sup>293</sup> Michael Löwy, *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, tr. Horacio Pons, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, 128-132.

<sup>294</sup> Al respecto, véase la recopilación de notas y entrevistas periodísticas que se desprendieron de la defensa pública de los puntos de vista de Sanguineti en los primeros días del año 2007, compilada por la escritora italiana Nadia Cavalera, “Edoardo Sanguineti, l’odio di classe e Benjamin”, <http://www.nadiacavalera.it/blog/2010/edoardo-sanguineti-lodio-di-classe-e-benjamin.html> (consultado el 9 de octubre de 2018).

divergencias suscitadas por los posicionamientos de Sanguineti resultaron indicativas de las condiciones históricas en las que tuvo lugar su formulación. Como señaló el poeta genovés, la recuperación del odio de clase dejó de lado la posibilidad de refrendar una “posición violenta, agitada o de barricada”. En cambio, buscó poner de relieve la naturaleza de las circunstancias vigentes en el cambio de siglo, en las que “los capitalistas no tienen ninguna duda o abandono sobre su pertenencia de clase” y el creciente proletariado mundial se enfrentaba a un acentuado debilitamiento en la posibilidad de comprender su posición y su relevancia histórica.<sup>295</sup>

### **En torno a la poética del montaje de Andrea Liberovici**

El interés de Sanguineti por los problemas y debates políticos, estéticos y artísticos presentes en el cambio de siglo, estableció un fértil encuentro con el quehacer musical, escénico y plástico de Liberovici. Si bien la producción sonora del compositor turinés tuvo inicio en su juventud más temprana con la publicación de los álbumes *Oro* (1978) y *Liberovici* (1980), fue a partir de comienzos de la década de 1990 que su labor cobró una mayor continuidad y diversidad en sus manifestaciones, cristalizadas, principalmente, en la realización de obras escénicas multimedia. Entre estas piezas, concebidas ya de manera individual, ya colaborativamente, destacaron, por su número considerable, aquellas realizadas junto a Sanguineti, en el período comprendido entre 1996 y 2006. Estas obras se repartieron, alternativamente, entre el teatro (*Rap* -1996-, *Sonetto* -1997-, *Macbeth Remix* -1998-, y

---

<sup>295</sup> Edoardo Sanguineti, *La ballata del quotidiano*, 91-92.

*SeiPersonaggi.com* -2001-), la danza (*Poètanzi!* -2006-) y la videoinstalación (*Work in regress* -2006-). Común a estas realizaciones resultó la tentativa, sostenida por Liberovici, de articular tres ámbitos fundamentales, consistentes, respectivamente, en la elaboración acústica y electrónica de fuentes sonoras diversas; la grabación, la selección y el tratamiento digital de imágenes en movimiento; y, la incorporación de recursos actorales, narrativos y tecnológicos de nuevo cuño al teatro.

Esta acometida descansó en las consideraciones que el músico italiano elaboró sobre el horizonte histórico en el que tuvo lugar su producción artística. En ellas, Liberovici reconoció algunos de los efectos del capitalismo globalizado en diversos ámbitos humanos, entre los que figuraron la economía, la política y la cultura, y enfatizó la relevancia que las producciones audiovisuales, en sus manifestaciones televisivas, cinematográficas y electrónicas, adquirieron para que una parte considerable de la población mundial conformase numerosas perspectivas en torno a sus condiciones materiales de vida. A partir de una analogía, en la que el quehacer audiovisual fue caracterizado como “la lengua dominante de los últimos años”, el músico italiano perfiló la posibilidad de “leer el mundo” de la “globalización planetaria”. Sin embargo, en un examen más cercano, la preeminencia adquirida por estas producciones fue lastrada por dos sesgos importantes, consistentes en la primacía otorgada a la búsqueda de beneficios comerciales, y el carácter parcial, interesado, de la información disponible en ellas. Estos elementos condujeron a la conformación de una “dictadura de la [...] multimedialidad”, encaminada a una “idiotización [*rincoglionimento*] de masa”. A la luz de estas condiciones, Liberovici propuso como “tarea de la cultura y del arte” el aprendizaje de la “lengua dominante” de la producción audiovisual con el propósito de “corromperla, subvertirla”, para convertirse, en una alusión a las observaciones de los

filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari (1930-1992), en “extranjeros dentro de la propia lengua”.<sup>296</sup> La puesta en marcha de esta posibilidad supuso el reconocimiento de dos observaciones centrales, consistentes, por un lado, en percatarse de que “la tecnología” es “únicamente el medio en el que la lengua del inmenso *discount* [descuento, remate] occidental se impone para vender productos”, por lo que el empleo de las “máquinas con las que esa lengua se transmite” aparece únicamente como una posibilidad, supeditada a la importancia fundamental de comprender las maneras en que la primacía de la producción audiovisual y la preeminencia otorgada a los beneficios comerciales y económicos inciden y condicionan las “elecciones” de las personas.<sup>297</sup>

El reconocimiento de la importancia adquirida por el quehacer audiovisual en el presente así como la tentativa por “subvertir” su predominio y confrontar la gran variedad de efectos ideológicos que produjo, condujeron a Liberovici a prestar atención a las transformaciones que tuvieron lugar en la figura y el desempeño profesional del compositor musical en el cambio de siglo, al tiempo que abrieron la posibilidad de asumir crítica y productivamente lo novedoso de las condiciones históricas enfrentadas. Las posibilidades

---

<sup>296</sup> La alusión de Liberovici a las observaciones críticas formuladas por Deleuze y Guattari remiten al volumen conjunto *Kafka. Por una literatura menor* (1975), en la que ambos filósofos perfilaron el sentido de la “literatura menor”, caracterizada “no [como] la literatura de un idioma menor, sino [como] la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”. Las producciones literarias consideradas por Deleuze y Guattari compartieron una terna de propiedades formales, consistentes, respectivamente, en: a) “el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”; b) “en ellas todo es político” (pues mientras que en las obras representativas de las “grandes” literaturas [se deja al] medio social como una especie de ambiente o de trasfondo”, en las producciones literarias menores “cada problema individual” abordado se magnifica y “se conecta de inmediato con la política”); y, c) “todo adquiere un valor colectivo” (ya que, ante la debilidad de las posiciones políticas y artísticas ocupadas, los puntos de vista vertidos en las obras menores se convierten en “una acción colectiva, y lo que dice o hace [el escritor] es necesariamente político, y, gracias a ello, se abren las posibilidades de dar lugar a una “enunciación colectiva e incluso revolucionaria” a través de la que se abre la “posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra consciencia y de otra sensibilidad”. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, tr. Jorge Aguilar Mora (México: Era, 1990), 28-43.

<sup>297</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro* (Venezia: Marsilio, 2006), 53, 54.

abiertas por las crecientes capacidades de tratamiento digital de sonidos e imágenes, acompañados de su relativa accesibilidad, permitieron al músico turinés vislumbrar la eventual desaparición de “la figura del compositor de música ‘sola’” y aquella del “compositor de arte visual” para ser sustituidas, gradualmente, por el quehacer de un “compositor global” que abrace, como punto de partida artístico, la unidad conformada por la pareja de elementos “sonido-visión”.<sup>298</sup>

La solidaridad entre ambos materiales perfilada por Liberovici hizo suyas las transformaciones en el “modo de percibir e interpretar la realidad” introducidas por la producción audiovisual y descubrió que, en la base de la acelerada yuxtaposición de acontecimientos, temporalidades y espacios geográficos característica de noticieros o videoclips musicales, el montaje revistió un papel central como principio constructivo. De manera particular, el reconocimiento de la gran variedad de posibilidades formales abiertas por la amplia utilización del montaje en la producción de videoclips en el cambio de siglo condujo al músico italiano a proponer a esta práctica artística como un modelo especialmente fecundo para la conformación de su propio quehacer estético. Así, a pesar de la recurrente asimilación y conversión de tales realizaciones audiovisuales en “spots comerciales” de considerable duración, Liberovici identificó un conjunto de características formales artísticamente promisorias, consistentes, respectivamente, en estar “liberados de la prisión de la narración”, en estar “estructurados y montados sobre la música [y] no sobre la historia”, así como su condición de “síntesis extrema del arte visual, de la actuación, de la música [y] del texto”.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, 45-46.

<sup>299</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, 31-54.

El acercamiento a las propiedades de los videoclips permitió que Liberovici, en concordancia con Sanguineti, observara que el montaje surgió como “una técnica compositiva” propia del cine que, a lo largo del siglo XX, “se extendió [...] a todas las artes”.<sup>300</sup> Merced a esta consideración, un amplio número de producciones artísticas realizadas a partir de la década de 1950 resultaron hermanadas por la práctica sostenida del “robo” [*prelievo*] y la yuxtaposición de pasajes textuales, estereotipos escénicos o fragmentos sonoros y audiovisuales, propios y ajenos.<sup>301</sup> Asimismo, dentro del acervo de obras aludidas por el compositor italiano, cobraron especial relevancia aquellas cuya manifestación descansa en su despliegue temporal, y fueron caracterizadas como “fruto[s] de un montaje de secuencias”.<sup>302</sup> De esta manera, la importancia del montaje y la elaboración de las propiedades formales de los videoclips condujeron al músico italiano a concebir, ya en sus primeras colaboraciones junto a Sanguineti, la posibilidad de un “[t]eatro musical de *montaje*”, cuyos principios básicos fueron extendidos y desarrollados, al paso del tiempo, en las demás obras compuestas en conjunto por ambos artistas. Para ello, Liberovici se valió de la conformación de bloques constructivos básicos compuestos a partir del montaje de “palabra, gesto y luz”, que darían lugar a un “fotograma-compás musical-fragmento [*fotograma-battuta musicale-tassello*]”. A su vez, perfiló diversas estrategias de “montaje creativo” para combinar entre sí las unidades elementales así generadas, entre las que se encontraron fórmulas como “uno después del otro”, “uno sobre el otro”, “uno pausa otro”, o

---

<sup>300</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, 42.

<sup>301</sup> Edoardo Sanguineti y Andrea Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* (Milano: Bompiani, 1998), 81. Los énfasis figuran en el texto original redactado por el propio músico italiano.

<sup>302</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, 42.

“*punto contra punto*”, y que le permitieron integrar obras descritas como “escenografía[s]-partitura[s] [*sceneggiature-partiture*]”.<sup>303</sup>

A partir de estos procedimientos, Liberovici buscó incidir en la “atención del interlocutor” a través de un conjunto de “estrategias para activar en [el público] una atención dialéctica, dinámica, crítica y no rendida”.<sup>304</sup> Para ello, el artista italiano perfiló una triada de efectos estéticos susceptibles de provocarse alternativa o simultáneamente durante la ejecución de sus obras. El primero, denominado “emotivo”, se apoyó en la “eficacia” de la música empleada en la conformación de las piezas. El segundo, por su parte, referido como “creativo”, descansó en la capacidad del texto poético para dar lugar a una voluntad de “juego” en el espectador. Finalmente, el tercero, nombrado como “intelectual”, enfatizó la confección de las obras como “un mosaico musical *in progress* [en progreso]” resultado de “un diseño preciso y no [de] un elenco de casualidades”, al tiempo que “riguroso y preciso en su mecánica interna pero absolutamente libre y reinventable en su totalidad”. Así, las producciones artísticas de Liberovici representaron una tentativa por conseguir que el público “integrara” y “reelaborara a su gusto” una historia a partir del gran número de “contrastes y analogías” a los que daría lugar la “síntesis de informaciones [...] montadas entre sí”.<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> Edoardo Sanguineti y Andrea Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, 81. Los énfasis figuran en el texto original redactado por el propio músico italiano.

<sup>304</sup> Andrea Liberovici, *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, 47.

<sup>305</sup> Edoardo Sanguineti y Andrea Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, 81-83.



### **Descripción global de *Work in regress***

A diferencia de las obras anteriormente abordadas, a las que acompañan un número considerable de escritos, entrevistas, testimonios y grabaciones que dan cuenta de los detalles involucrados en su concepción y composición, el caso de *Work in regress* resulta, en cambio, limitado por la breve cantidad de documentos que permitan conocer los pormenores relevantes para una comprensión más amplia de los criterios y materiales que incidieron en su realización. Sin embargo, a pesar de estas dificultades, es posible emprender una tentativa por aclarar la relevancia de buena parte de los elementos textuales y audiovisuales presentes en la pieza, así como las relaciones que se establecieron entre ellos. Así, resulta de gran utilidad la apretada descripción que Liberovici ofreció a la italianista, anteriormente mencionada, Francesca Masoero sobre las diversas etapas que conformaron su colaboración con Sanguineti. De acuerdo con el músico turinés, el punto de arranque se encontró en un conjunto de escritos redactados por el poeta genovés sobre el problema del trabajo y que dieron la pauta para concebir un “recorrido visual y musical” que estuviese emparentado con ellos. A continuación, ambos artistas compartieron el quehacer de seleccionar los filmes y los pasajes susceptibles de emplearse en la pieza final. Posteriormente, Liberovici y un breve equipo de colaboradores se dieron a la tarea de “montar los varios trozos de película, desordenándolos y, posteriormente, dispersando también las didascalias escritas por [Sanguineti]”. Finalmente, el compositor italiano añadió una banda sonora compuesta de música original y de diversos pasajes sonoros presentes en las películas seleccionadas, en los

que estuvieron comprendidos las conversaciones sostenidas entre los personajes, el ruido ambiente de las locaciones, e, incluso, algunos fragmentos musicales.<sup>306</sup>

A fin de comprender la organización general de *Work in regress*, se presenta el siguiente recuento panorámico de la obra, en el que se indican los diversos momentos que la conforman. Esta descripción esquemática toma en cuenta tres elementos determinantes en la composición de la pieza, a saber, los pasajes textuales redactados por Sanguineti, las secuencias fílmicas extractadas y montadas como parte del video, y los eventos sonoros que integran la banda sonora concebida por Liberovici. El atisbo perfilado permitirá, a su vez, comprender con mayor detalle una parte de los resultados estéticos y políticos desprendidos de los vínculos establecidos entre texto, imagen y sonido por los dos artistas italianos.

Así, en primer lugar, al ámbito literario de la obra comprendió la incorporación de fragmentos del poema “Ballata del lavoro” [Balada del trabajo],<sup>307</sup> redactado por el escritor genovés en noviembre de 1982, con motivo de la develación pública de la escultura “Monumento al lavoro” [Monumento al trabajo] del artista plástico italiano Gino Guerra (1926-2002), y en el reconoció las penosas condiciones en las que tiene lugar el nacimiento de un gran número de seres humanos, el gradual y atropellado desarrollo de sus capacidades físicas e intelectuales, el encomio de la incansable voluntad por lograr su plena liberación, y la considerable duración de este empeño. A ello se añadió un repertorio de veintiún

---

<sup>306</sup> Francesca Masoero, “Sanguineti e l’esperienza cinematografica”, 142-143.

<sup>307</sup> La obra de Guerra consistió en una espiral vertical de bronce sobre cuyos costados exteriores fueron talladas numerosas figuras humanas entrelazadas, semejantes a trabajadores, y que, gracias su acentuado dinamismo, parecen ascender solidariamente a lo largo de la superficie. Véase, al respecto de la obra: Ports of Genoa, “Il Monumento al Lavoro e alla Città di Genova di Gino Guerra” <https://www.youtube.com/watch?v=FYHfGYU5TA0> (consultado el 1 de marzo de 2020). La representación del difícil camino hacia la emancipación material del proletariado cristalizada en la pieza escultórica fue secundada por el texto del escritor genovés. Al respecto, véase Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, 184-185.

“carteles”, susceptibles de organizarse en función de diversas afinidades temáticas existentes entre sí. De esta manera, es posible identificar, alternativamente, la presencia de descripciones generales sobre el desarrollo histórico de las condiciones de trabajo al interior del capitalismo (recuperadas en las frases 2, 5, 10, 14, 16),<sup>308</sup> la formulación de alusiones históricas a las relaciones entre los seres humanos y la maquinaria que emplean para llevar a cabo sus labores (mostradas en los textos 1, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 12),<sup>309</sup> diversas apreciaciones críticas sobre el destino de los principios enarbolados por la Revolución Francesa y considerados como horizontes fundamentales para las sociedades modernas (presentadas en los fragmentos 17, 18 y 19),<sup>310</sup> y puntos de vista generales sobre las condiciones en las que

---

<sup>308</sup> Los pasajes redactados por Sanguineti corresponden a las siguientes observaciones: “2.- In “Tempi moderni” il lavoro è solo un incidente nell’ambito del processo di produzione.”; “5.- Il lavoro di oggi appare forse meno faticoso fisicamente ma è anche più de-solidarizzante.”; “10.- Il mobbing, è la forma moderna del lavoro, quella che distrugge la coscienza di classe.”; “14.- La classe operaia non è più al centro della significazione: ma questo non è decisivo: chi lavora oggi, anzi, è molto meglio sfruttato.”; y, “16.- La profezia di Marx si è avverata”. Las respectivas traducciones castellanas de los pasajes anteriores son las siguientes: “2.- En “Tiempos modernos” el trabajo es sólo un incidente en el ámbito del proceso de producción.”; “5.- El trabajo de hoy aparece, quizá, menos fatigoso físicamente pero es también más des-solidarizante.”; “10.- El *mobbing*, es la forma moderna del trabajo, aquella que destruye la conciencia de clase.”; “14.- La clase obrera no está más en el centro de la significación: pero esto no es decisivo: quien trabaja hoy, más bien, es explotado mucho mejor.”; y, “16.- La profecía de Marx se volvió realidad.”

<sup>309</sup> Por su parte, los fragmentos aludidos corresponden a los siguientes “carteles” formulados por el escritor genovés: “1.-L’uomo scompare dentro la macchina.”; “3.- I contadini proteggevano il lavoro del mulo, e quindi il mulo stesso.”; “6.- Potrei considerare equivalenti la fatica del colpo di zappa del contadino e la tensione psicofisica del bancario davanti al computer.”; “7.- Sulle macchine non si può intervenire, realmente: Si può solo subire il fatto di essere sempre appendici.”; “8.- Nella catena di montaggio, per quanto infernale e dura, c’era comunque la possibilità d’evitare la meccanica sottomissione attraverso il sapere.”; “9.- Ognuno è solo davanti al computer e in concorrenza con gli altri.”; “11.- Credo che gli strumenti moderni quanto più sono precisi tanto più sono inutili, inutilizzati, inutilizzabili.”; y, “12.- Oggi una generazione di uomini comprende non si sa quante generazioni di macchine.” Las traducciones castellanas de los pasajes apenas mencionados son, respectivamente, las siguientes: “1.- El hombre desaparece dentro de la máquina.”; “3.- Los campesinos protegían el trabajo de la mula, y, por tanto, a la mula misma.”; “6.- Podría considerar equivalentes la fatiga del golpe de pala del campesino y la tensión psicofísica del empleado bancario frente a su computadora.”; “7.- Sobre las máquinas no se puede intervenir, realmente: se puede sólo sufrir el hecho de ser siempre apéndice.”; “8.- En la cadena de montaje, por cuanto infernal y dura, había, sin embargo, la posibilidad de evitar la sumisión mecánica a través del saber.”; “9.- Cada uno está solo delante de la computadora y en competencia con los otros.”; “11.- Creo que los instrumentos modernos cuanto más precisos tanto más inútiles, inutilizados, inutilizables.”; y, “12.- Hoy una generación de hombres comprende no se sabe cuántas generaciones de máquinas”.

<sup>310</sup> Los posicionamientos críticos formulados por Sanguineti se cristalizaron en las siguientes preguntas: “17.- Dov’è la Libertà?”; “18.- Dov’è l’Uguaglianza?”; y, “19.- Dov’è la Fraternalità?”. Estas interrogantes son,

tenía lugar la confrontación política en la primera década del siglo XXI (propuestos en los “carteles” 4, 13, 15, 20 y 21).<sup>311</sup>

El elenco de materiales textuales integrado por Sanguineti se yuxtapuso, ya como refuerzo, ya como elemento relativamente independiente, al ámbito visual de la proyección. En él se privilegió la recuperación de pasajes fílmicos en los que cobró prominencia la representación individual y colectiva de los seres humanos en relación con las diversas circunstancias materiales en las que ha tenido lugar el desempeño de alguna actividad laboral a lo largo de la historia. Así, a través del montaje plástico perfilado por los artistas italianos, se contrastó una variedad de imágenes en las que figuró: la desesperación que acompaña al desempleo; la explotación de los trabajadores derivada de la creciente mecanización de la industria y el tratamiento digital de las capacidades humanas; la coexistencia de labores surgidas en diversos horizontes temporales y la contraposición entre la aparente rusticidad de unas y la sofisticación tecnológica de otras; las tentativas de organización política de los trabajadores; la masificación del trabajo y su conversión en un quehacer monótono y alienante; las confrontaciones entre obreros y patronos y los recursos empleados para dirimirlas (en las que figuró tanto el asesinato como la creación de grupos de choque); la

---

respectivamente, traducidas al castellano como sigue: “17.- ¿Dónde está la Libertad?”; “18.- ¿Dónde está la Igualdad?”; y, “19.- ¿Dónde está la Fraternidad?”

<sup>311</sup> Los puntos de vista propuestos por el poeta genovés se cristalizaron en los siguientes fragmentos: “4.- Il capitale non sembra davvero avere la stessa preoccupazione nei confronti del lavoratore.”; “13.- La rappresentazione umanistica non è più efficace.”; “15.- Il 98% del genere umano è proletarizzato, o sottoproletarizzato, ma non sa di esserlo.”; “20.- La pubblicità serve a sedurre attraverso la menzogna. Se questo passaggio lo applico alla politica si arriva alle forme oggi dominanti del dominio.”; y, “21.- La comunicazione pubblicitaria rappresenta bene, oggi, il delirio del mondo.” Las traducciones correspondientes a cada uno de los pasajes son las siguientes: “4.- El capital no parece tener, en verdad, la misma preocupación en las confrontaciones con el trabajador.”; “13.- La representación humanística ya no es eficaz.”; “15.- El 98% del género humano está proletarizado, o subproletarizado, pero no sabe que lo está.”; “20.- La publicidad sirve para seducir a través del engaño. Si este pasaje lo aplico a la política, se llega a las formas hoy dominantes del dominio.”; y, “21.- La comunicación publicitaria representa bien, hoy, el delirio del mundo.”

internacionalización de las relaciones laborales propias del capitalismo; y la voluntad por establecer vínculos de solidaridad entre los obreros.

Finalmente, la banda sonora de la pieza se conformó a partir del montaje de fuentes sonoras diversas que, en relación con los elementos textuales y visuales, establecieron vínculos cambiantes, que oscilaron entre el reforzamiento del sentido de las asociaciones derivadas de la yuxtaposición de ámbitos y una relativa independencia entre sí. De acuerdo con este marco general de posibilidades, Liberovici se valió de la utilización de los componentes auditivos presentes en la banda sonora de algunos de los filmes seleccionados para *Work in regress*, de los que enfatizó, alternativamente, las manifestaciones sonoras humanas, los ruidos ambientales y mecánicos, e, incluso, los pasajes musicales preexistentes. Junto a ello, el compositor italiano recurrió al tratamiento electrónico de algunos ruidos cuya naturaleza acústica remitió, de manera recurrente, al ámbito laboral y entre los que figuraron el ruido de los pasos de un grupo de trabajadores o los sonidos producidos por mecanismos industriales nunca identificados con precisión. Por último, el músico italiano añadió la composición de pasajes instrumentales originales, en los que se distinguieron dos orientaciones generales, a saber, secuencias sonoras de un acentuado carácter sombrío y de lento desarrollo, y fragmentos dotados de una considerable vivacidad e ímpetu rítmico.

### **¿Un manifiesto para el siglo XXI?: Análisis de *Work in regress***

Una aproximación más detenida al encadenamiento audiovisual presentado por *Work in regress* permite reconocer la considerable cercanía que guarda la obra, tanto en su organización formal como en los problemas abordados a lo largo de su desarrollo, con la

relectura del *Manifiesto del Partido Comunista* emprendida por Sanguineti en los últimos años de su vida. De manera específica, la deuda de la pieza con el escrito redactado por Marx y Engels se encuentra cristalizada en la recuperación y la elaboración de dos de sus aspectos centrales perfiladas por el escritor genovés y realizadas por Liberovici como parte del video. Tales aspectos corresponden, por un lado, al reconocimiento de la cuidadosa labor de montaje textual realizada por los dos intelectuales alemanes en la confección de su manuscrito, y, por el otro, a las consideraciones históricas sobre el desarrollo económico y político del proletariado, así como su gradual conformación en una clase social revolucionaria.

Como parte de su labor ensayística, Sanguineti propuso numerosos acercamientos a la obra de Marx y Engels, dentro de los que puso de relieve la importancia que la producción literaria cobró para ambos filósofos alemanes, ya como ámbito de interés, ya como herramienta fundamental de la lucha política. Alternativamente, el poeta italiano elogió la amplia atención que los dos intelectuales dirigieron a las variadas manifestaciones literarias de su tiempo (“no discutían solamente de los clásicos económicos” sino que también “se ocuparon [de] novelas de folletín como *Los misterios de París* de Eugene Sue, indagando minuciosamente en la ideología de fondo”)<sup>312</sup>, sus excepcionales dotes polémicas (“Marx fue uno de los más grandes escritores satíricos de los tiempos modernos”)<sup>313</sup>, o, en fin, la potencia expresiva de su escritura (de la que el *Manifiesto del Partido Comunista* representa un ejemplo de una “eficacísima estructura retórica y [una] asombrosa habilidad oratoria”)<sup>314</sup>. El

---

<sup>312</sup> Cristina Taglietti, “Gramsci e le Lecciso”, <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2005/02/02/gramsci-e-le-lecciso/> (consultado el 9 de octubre de 2018).

<sup>313</sup> Edoardo Sanguineti, *Scribilli*, 54.

<sup>314</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 306-307.

repertorio de cualidades identificadas por Sanguineti se enriquece merced a su coincidencia con la caracterización que el filósofo británico Peter Osborne ofreció de la composición textual del *Manifiesto del Partido Comunista*. De acuerdo con Osborne, la eficacia política de este escrito descansó en el recurso al montaje de “una multiplicidad de formas [literarias] recibidas”, entre las que se distinguen “el catecismo, la narrativa histórica, el cuento gótico, el programa político[,] la crítica (la crítica de la economía política, condensada en la descripción del capitalismo) y la reseña literaria (de la literatura socialista y comunista previa, en la sección tres).”<sup>315</sup> La puesta en obra de este montaje exigió prestar atención a dos aspectos vinculados con el empleo de las “formas literarias preexistentes” recuperadas por Marx y Engels: su consideración individual como “elemento[s] composicional[es] diferenciado[s]” y la “producción de significado relacionalmente”, derivado de la “posición [de cada una de ellas] dentro del todo”.<sup>316</sup> De esta manera, en lo tocante al ámbito textual, la conjunción de estos elementos se alimentó del intento por cristalizar la promesa de dar lugar a una literatura universal derivada del desarrollo y la expansión mundial del modo de producción capitalista y la coincidencia de tradiciones literarias de orígenes diversos que acompañó a este fenómeno. Asimismo, el *Manifiesto del Partido Comunista* representó una tentativa por realizar una épica moderna, concebida como “un texto enciclopédico” resultado de la apropiación de numerosos “estilos y convenciones literarias” y la conformación de un “espacio supranacional” textual análogo al “mercado mundial” creado por el capitalismo. Finalmente, el escrito redactado por Marx y Engels dotó de algunos rasgos determinantes a

---

<sup>315</sup> Peter Osborne, “Remember the Future? The *Communist Manifesto* as Historical and Cultural Form” *Socialist Register* núm. 34 (1998), 199.

<sup>316</sup> Peter Osborne, *How to read Marx* (EUA: W.W. Norton & Company, 2006), 85.

la “forma manifiesto”, caracterizada como una “performance” en la que la “extraordinaria comprensión del contenido en un texto corto” y el empleo del “tiempo verbal del presente absoluto” representa una “apuesta por el futuro”, una “voluntad por hacer realidad un futuro particular”.<sup>317</sup>

Las observaciones de Sanguineti y de Osborne contribuyen a valorar más plenamente las afinidades que la composición audiovisual de *Work in regress* guarda con la confección del *Manifiesto del Partido Comunista*. Al tomar en consideración los cuatro aspectos con los que el filósofo británico describió la elaboración textual de la obra de Marx y Engels (a saber, el montaje de diversas formas literarias, la tentativa por crear una literatura universal, la voluntad por conformar un escrito de carácter enciclopédico, y el establecimiento de una temporalidad absoluta), es posible reconocer algunas coincidencias relevantes entre el célebre texto político y el montaje realizado por los dos artistas italianos. Así, en primer lugar, la recuperación de formas literarias preexistentes llevada a cabo por los pensadores alemanes fue reproducida en *Work in regress* a través de la selección de películas adscritas a géneros cinematográficos diversos, ya en cuanto a su tono (por ejemplo, la comedia representada por *Modern Times* o el drama ilustrado por *Raining Stones* o *Breaking Waves*), ya en cuanto a su temática (cristalizada, entre otras referencias, por el encuentro del cine histórico -*Stachka*, *Fitzcarraldo*-, político -*Stachka*, *Tout va bien*, *Raining Stones*-, o de acción -*Kill Bill*-). A su vez, la promesa futura de la conformación de una literatura universal como consecuencia de la expansión mundial del capitalismo, perfilada por Marx y Engels, encuentra su equivalente en el variado horizonte nacional de las producciones cinematográficas empleadas por

---

<sup>317</sup> Peter Osborne, *How to read Marx*, 86-88.



Sanguineti y Liberovici. A pesar de que el conjunto de filmes escogidos por los dos artistas italianos refleja la preeminencia cultural de ciertas regiones hegemónicas (como es el caso de las producciones estadounidenses, francesas, alemanas o inglesas empleadas), es posible reconocer un modesto contrapeso con la incorporación de algunos grupos humanos con los que la población europea entró en contacto a raíz de la expansión de la economía capitalista (ilustrado por las comunidades amazónicas que aparecen representadas en *Fitzcarraldo* o por la vida en el Japón descrita en *Kill Bill*). Por su parte, la tentativa de convertir al *Manifiesto del Partido Comunista* en una obra de carácter enciclopédico se corresponde, en el caso de *Work in regress*, con la apropiación de los numerosos estilos y convenciones cinematográficas presentes en las películas seleccionadas, en tanto que la voluntad por construir un espacio supranacional encuentra una analogía en la diversidad relativa de los países de origen de los filmes empleados, así como por la variedad de espacios narrativos figurados en cada uno de ellos. Finalmente, la configuración de un tiempo absoluto a lo largo de las páginas del escrito de Marx y Engels tiene su contraparte en la ausencia de un despliegue cronológico en la obra compuesta por Sanguineti y Liberovici, en la que, si bien la filmación en blanco y negro o en color de los pasajes cinematográficos seleccionados, así como la nitidez de sus imágenes, pueden remitir al momento histórico en el que fueron realizadas las obras originales, su yuxtaposición en el despliegue de *Work in regress* no privilegia una ordenación cronológica de los fragmentos, sino que muestra, como se verá a continuación, diferentes aspectos del desarrollo del capitalismo descrito por Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista*.

Para ello, es menester observar que la aproximación temática formulada por Sanguineti y Liberovici como parte de la concepción de *Work in regress* se apoyó en el

reconocimiento y la elaboración de tres núcleos de problemas presentes en la primera sección del escrito de los intelectuales alemanes, titulada “Burgueses y proletarios”. Tales cuestiones consistieron, respectivamente, en la atención prestada a las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales vinculadas al desarrollo mundial del modo de producción capitalista; en el reconocimiento de la prominencia adquirida por el desarrollo tecnológico como parte importante de la expansión internacional del capitalismo y la consideración de las dificultades enfrentadas por los trabajadores de frente a estas circunstancias; y la descripción de las precarias condiciones materiales de vida del proletariado y las etapas de su gradual conformación como clase revolucionaria. A partir de estos elementos, es posible comprender las consideraciones formuladas en los pasajes textuales que acompañan al despliegue temporal de *Work in regress* así como el sentido general del montaje audiovisual perfilado por los dos artistas italianos.

**“La profezia di Marx si è avverata / L’uomo scompare dentro la macchina” [La profecía de Marx se volvió realidad / El hombre desaparece dentro de la máquina]: En torno al cumplimiento de las tendencias de desarrollo del capitalismo perfiladas por Marx y Engels y las asimetrías existentes entre las condiciones de trabajo del proletariado y la progresiva incorporación de maquinaria dentro de las actividades de producción**

El marco de referencia general para la conformación del argumento de *Work in regress* fue resultado de la labor de recuperación y actualización de las descripciones ofrecidas por Marx y Engels con respecto a tres fenómenos históricos mutuamente relacionados: la expansión

mundial del modo de producción capitalista, el papel desempeñado por la burguesía en este proceso, y el recuento de las modificaciones económicas, políticas y culturales derivadas de estas circunstancias. De acuerdo con las observaciones formuladas por los dos filósofos alemanes, el gradual fortalecimiento económico y político de la burguesía europea condujo a la conformación de “un mundo a imagen y semejanza” de esta clase social. Para ello, en el ámbito nacional, el progresivo asentamiento de la economía capitalista impulsado por los miembros de ese estrato social dejó de lado de manera definitiva las relaciones sociales, las actividades laborales, las prácticas religiosas y las normas morales que disimularon las formas de explotación propias del feudalismo, para sustituirlas por un acentuado individualismo (ilustrado por la primacía del “cálculo egoísta” entre los seres humanos), por la conversión de la inmensa mayoría de trabajadores en asalariados, por la búsqueda incesante por incrementar la producción de mercancías y obtener beneficios materiales crecientes (ambiciones representadas por la defensa permanente de “la libertad de comercio”) y por una “explotación abierta, descarada, directa y brutal”. Al mismo tiempo, el imperativo de crear un entorno económico propicio para la distribución y el consumo de la abundante producción material e intelectual europea obligó a la difusión y adopción internacional del modo de producción capitalista, promovido por el surgimiento de nuevas y pujantes industrias, por la generalización del empleo de materias primas provenientes de diversas regiones geográficas, y por el riesgo latente de catástrofes económicas privadas y nacionales, que se resolvieron en la afirmación de “un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones”.<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista* (Moscú: Progreso, 1990), 29-31.

De igual manera, dentro del cambiante horizonte histórico apenas descrito, Marx y Engels reconocieron la importancia adquirida por el desarrollo tecnológico, así como la relevancia que cobró el estudio de la naturaleza de las diversas relaciones que los trabajadores establecieron con este fenómeno. Como consecuencia de ellos, los filósofos alemanes identificaron algunas tendencias generales derivadas del creciente despliegue tecnológico que acompañó a la gradual afirmación del capitalismo. Así, destacaron las consecuencias negativas desprendidas de la creciente diferenciación, especialización y simplificación de las actividades laborales, junto con el incremento en la construcción e incorporación de nuevas y más poderosas maquinarias como parte del proceso de producción. De esta manera, el quehacer del trabajador se presentó como un conjunto de funciones ajenas, reducidas en número y dificultad, drásticamente empobrecidas por su carácter repetitivo, y sin capacidad de provocar atención, entusiasmo o una afirmación de sus capacidades humanas en quien las desempeñaba. Simultáneamente, las relaciones profesionales establecidas entre los obreros y las máquinas gradualmente llevaron a los seres humanos a ocupar una posición secundaria, accesoria, con respecto a la centralidad adquirida por el funcionamiento de los recursos tecnológicos. Asimismo, las asimetrías existentes entre los operarios y las sofisticadas herramientas con las que llevaban a cabo sus labores condujeron a la acentuada explotación del proletariado, cristalizada en el incremento del número de funciones a desempeñar durante la jornada de trabajo, en el aumento del volumen de mercancías producidas, y en la reducción del salario recibido por los empleados. Finalmente, la gradual comprensión de los factores económicos y políticos que determinaban las condiciones de vida de los trabajadores así como su conversión en una clase revolucionaria, se acompañaron de iniciativas colectivas que, alternativamente, buscaron restituir las condiciones de trabajo anteriormente existentes,

o bien, persiguieron destruir las innovaciones tecnológicas introducidas en el ámbito laboral, al considerarlas responsables de la desesperada situación vital y material del proletariado, sin reparar todavía en la importancia revestida por las contradicciones entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción características del capitalismo.<sup>319</sup>

A la luz de estas observaciones, desde finales de la década de 1990 y a lo largo del decenio posterior, Sanguineti emprendió una continuada labor de recuperación y defensa de la actualidad de los argumentos ofrecidos por Marx y Engels. Para ello, se apoyó de manera recurrente en el señalamiento de que la globalización representó el cumplimiento “de eso que Marx había visto con antelación”,<sup>320</sup> de “la más importante previsión de Marx”.<sup>321</sup> Las alusiones formuladas por el poeta genovés en torno a la realización de las condiciones anticipadas por los dos filósofos alemanes correspondieron a algunos de los fenómenos mencionados anteriormente, entre los que destacaron el gradual desmantelamiento de las formas de organización económica previamente existentes en diversas partes del mundo, así como a la desaparición del entramado político, jurídico, cultural y social que había acompañado a las formaciones históricas desplazadas. Asimismo, remitieron al predominio internacional de la economía capitalista, en el que la inicial conformación de un mercado mundial a manos de la naciente burguesía europea se resolvió, al cabo de los siglos, en la práctica del imperialismo, en el que las tensiones inherentes al modo de producción capitalista cobraron una acusada prominencia.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, 33-35.

<sup>320</sup> Guido Caserza, “Novecento, l’affresco globale”, <http://www.mannieditori.it/rassegna/edoardo-sanguineti-ritratto-del-novecento-4> (consultado el 9 de octubre de 2018).

<sup>321</sup> Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, 34.

<sup>322</sup> Edoardo Sanguineti, “A Bisceglie si può capire quanto grande è il Mediterraneo”, <https://www.bisceglielive.it/news/cultura/105528/edoardo-sanguineti-a-bisceglie-si-puo-capire-quanto-e-grande-il-mediterraneo> (consultado el 9 de octubre de 2018). En este caso, conviene enfatizar la alusión que

Junto a ello, las consideraciones de Marx y Engels sobre el desarrollo tecnológico al interior del capitalismo, así como aquellas en torno a las transformaciones que la acusada presencia de este ámbito impulsaba en la vida de los seres humanos, constituyó un interés recurrente en el quehacer intelectual y literario tardío de Sanguineti. Junto a las observaciones críticas que formuló, como parte de su labor poética, en torno a la creciente popularidad adquirida por los videojuegos y el desafío perceptivo que representaban ya desde la década de 1980 o alrededor de las posibilidades y ambivalencias expresivas derivadas del auge de las comunicaciones digitales en el cambio de siglo,<sup>323</sup> la atención prestada por el escritor genovés a las manifestaciones contemporáneas de la tecnología cobró mayor claridad hacia los últimos años de su vida. De manera específica, su participación como anfitrión virtual de la instalación de video que enmarcaba la muestra tecnológica *Festival dell'Innovazione* [Festival de la Innovación], llevada a cabo en Roma en junio de 2007, pocos meses después

---

Sanguineti formula con respecto a las observaciones de Vladimir Illich Uliianov Lenin sobre el desarrollo del capitalismo en su etapa imperialista. De acuerdo con el revolucionario ruso, tal estadio estaría caracterizado, de manera general, por los siguientes rasgos: “1) la concentración de la producción y del capital llegada hasta un grado tan elevado de desarrollo, que ha creado los monopolios, los cuales desempeñan un papel decisivo en la vida económica; 2) la fusión del capital bancario con el industrial y la creación, sobre la base de este ‘capital financiero’, de la oligarquía financiera; 3) la exportación de capitales, a diferencia de la exportación de mercancías, adquiere una importancia particularmente grande; 4) la formación de asociaciones internacionales monopolistas de capitalistas, las cuales se reparten el mundo; y 5) la terminación del reparto territorial del mundo entre las potencias capitalistas más importantes.” (Vladimir Illich Uliianov Lenin, *Obras escogidas* (Moscú: Progreso, 1974), 238). Asimismo, es menester subrayar que el guiño del escritor italiano forma parte de diversas aproximaciones críticas al fenómeno de la globalización que fueron perfiladas en los primeros años del siglo XXI y en las que las que fueron recuperadas las observaciones de teóricos marxistas que abordaron el problema, entre los que se contaron a Lenin, Nicolai Bujarin o Rosa Luxemburgo. De manera general, tales consideraciones rechazaron la supuesta originalidad del proceso de mundialización capitalista para caracterizarla como un desarrollo ulterior de la tendencia imperialista en el desarrollo del modo de producción capitalista, en el que la hegemonía política y económica estadounidense carecía de contrapesos en el ámbito internacional. Al respecto, véanse, entre otros, Atilio Borón, “Clase de cierre: La cuestión del imperialismo”, en Atilio Borón, Javier Amadeo y Sabrina González (comps.), *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 473 y ss, James Petras y Henry Veltmeyer, *Imperio con imperialismo. La dinámica globalizante del capitalismo neoliberal*, trad. Susana Guardado del Castro (México: Siglo XXI, 2006), *passim*, y Atilio Borón, *América Latina en la geopolítica del imperialismo* (Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2013), 37 y ss.

<sup>323</sup> Vid. *supra*. 133, 136.

del estreno de *Work in regress*, amplió algunos motivos presentes igualmente en su colaboración con Liberovici. Como señaló en una entrevista con el periodista Antonio Gnoli, realizada en los días previos a la inauguración de la exhibición, Sanguineti afirmó que la consideración de la actividad científica y tecnológica no puede ser separada de “su contexto histórico social concreto”. Entre las consecuencias derivadas de esta condición, cobraron relevancia algunas manifestaciones de la dependencia que, en el presente, guardan tales quehaceres con el desarrollo del capitalismo. En concordancia con el filósofo de la ciencia austríaco Paul Feyerabend (1924-1994),<sup>324</sup> el poeta italiano destacó que la investigación actual en ciencia y tecnología se orienta considerablemente por “razones militares y económicas”, en cuya su promoción inciden sectores educativos e industriales interesados en beneficiarse de sus hallazgos y realizaciones, como “la universidad, la industria cada vez más inmaterial, los grandes centros médicos y farmacológicos, [o] el ejército”. A su vez, como consecuencia de esta circunstancia, en el ámbito social identificó la conformación de “una ingenuidad positivista que se encuentra en la cándida opinión pública”, cristalizada en la

---

<sup>324</sup> La alusión formulada por Sanguineti a la obra del pensador austríaco remite, entre otros elementos, a la valoración histórica crítica que este último formuló sobre algunos de los costados negativos que han acompañado al desarrollo del quehacer científico y tecnológico a lo largo de los siglos. Un ejemplo ilustrativo de los puntos de vista formulados por Feyerabend que, a su vez, refrendan las consideraciones del escritor italiano, se encuentra en la siguiente apreciación: “En los siglos XVI y XVII se dio una competencia (más o menos) leal entre la ciencia y la filosofía occidentales antiguas y la nueva filosofía científica; jamás hubo una competencia limpia entre este conjunto de ideas y los mitos, las religiones y los procedimientos de las sociedades no occidentales. Estos mitos, estas religiones y estos procedimientos desaparecieron o se deterioraron no porque la ciencia fuese mejor, sino porque *los apóstoles de la ciencia eran los conquistadores más decididos* y porque *suprimieron materialmente* a los portadores de las culturas alternativas. No hubo ninguna investigación. No hubo ninguna comparación ‘objetiva’ de métodos y resultados. Hubo colonización y supresión de los puntos de vista de las tribus y naciones colonizadas. Estos puntos de vista fueron sustituidos primero por la religión del amor fraterno y después por la religión de la ciencia. Unos pocos científicos estudiaron las ideologías tribales, pero -al estar llenos de prejuicios e insuficientemente preparados- fueron incapaces de encontrar prueba alguna de superioridad o, cuanto menos, de igualdad (y, en caso de haberla descubierto, no la habrían reconocido como tal). De nuevo vemos cómo la superioridad de la ciencia no es el resultado de la investigación ni de los argumentos, sino de presiones políticas, institucionales e incluso militares.” Véase al respecto Paul Feyerabend, *La ciencia en una sociedad libre*, trad. Alberto Elena (México: Siglo XXI, 1982), 118-119.

fascinación por las más recientes novedades científicas y tecnológicas.<sup>325</sup> Esta obnubilación se descubrió como indicio de una importante modificación en las relaciones establecidas entre los seres humanos y las herramientas utilizadas por ellos, en la que se oponían las prácticas de “las culturas tradicionales, [de] la civilización campesina y rural”, con aquellas de las sociedades más opulentas en el presente. En tanto que, en las primeras, la producción de un utensilio y de un concepto gozaba una vigencia que se extendía a través de numerosas generaciones, en las segundas, por su parte, a cada generación humana corresponde una acelerada sucesión de “productos tecnológicos” y “productos ideológicos”, cuya relevancia es disminuida considerablemente por un “precoz envejecimiento”.<sup>326</sup> De esta manera, el descubrimiento de la reciprocidad entre innovación y obsolescencia característica del presente, así como la dinámica análoga de asimilación y desplazamiento de formas de organización económica y social antiguas llevado a cabo por el pujante despliegue de la economía capitalista, condujo a Sanguineti a argumentar en favor de la actualidad de las numerosas perspectivas que Walter Benjamin ofreció sobre la conversión en ruinas de las producciones humanas al interior del capitalismo, en el que objetos de diversa naturaleza resultan destinados, ya desde el momento de su aparición, “al desastre, al deterioro, al final”.<sup>327</sup> La recuperación de las observaciones de Benjamin emprendida por el escritor

---

<sup>325</sup> Antonio Gnoli, “Sanguineti e la scienza”. *La Repubblica*. Junio 6, 2007. [https://www.repubblica.it/2007/06/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza.html?ref=search](https://www.repubblica.it/2007/06/sezioni/spettacoli_e_cultura/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza.html?ref=search)

<sup>326</sup> Edoardo Sanguineti, “Holoset” <https://www.youtube.com/watch?v=DvjC1ZHMvQ8> (consultado el 1 de marzo de 2020).

<sup>327</sup> Las consideraciones de Benjamin aludidas por Sanguineti figuran, entre otros escritos, en la novena de las *Tesis sobre filosofía de la historia*, en la que el elenco de producciones humanas es descrito como “una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 44), así como en el *Libro de los Pasajes*, en los apartados destinados a la consideración de la renovación arquitectónica de la ciudad de París encomendada al funcionario público francés Georges-Eugène Haussmann, cuya realización se presentó como indicio de la transitoriedad y caducidad de las tentativas materiales abocadas a garantizar la permanencia del capitalismo (Walter Benjamin, *Libro de los*



italiano volvió relevante la promesa crítica y política latente en los puntos de vista del pensador alemán, sintetizada por la filósofa norteamericana Susan Buck-Morss (1942-), quien señaló que

[l]a debris de la industria cultural no nos enseña la necesidad de rendirnos ante la catástrofe histórica, en cambio la fragilidad del orden social nos dice que esta catástrofe es necesaria. La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad. Y lo fugaz del poder temporal no provoca tristeza; informa la práctica política.<sup>328</sup>

La articulación entre cada uno de los aspectos anteriormente descritos, a saber, el predominio internacional del capitalismo, la importancia cobrada por el desarrollo tecnológico, y las posibilidades críticas derivadas de la obsolescencia de las producciones humanas, fue elaborada de manera sobresaliente en la conformación de *Work in regress*. Como muestra el pasaje audiovisual contenido entre los minutos 2'26" y 4'33", Sanguineti y Liberovici organizaron una denuncia del creciente estrechamiento de las actividades y capacidades humanas en función de las necesidades de reproducción de la economía capitalista. Para ello, recuperaron dos fragmentos de filmes producidos en horizontes históricos relativamente distantes (*Modern Times* -1936- y *Der Stand der Dinge* -1982-), en los que la representación cinematográfica de las tensiones entre el quehacer humano y la innovación tecnológica revistió una importancia considerable, y cuyo montaje, más allá de la historicidad de las soluciones plásticas puestas en marcha en cada una de las obras seleccionadas, permitió aludir a la actualidad de los alcances profesionales de la extensión del modo de producción capitalista. Así, al amparo del segundo de los carteles redactados

---

*Pasajes*, 147 y ss). Para algunas de las consideraciones ofrecidas por Sanguineti en torno al motivo de las ruinas en la obra de Benjamin, véanse Antonio Gnoli, "Sanguineti e la scienza" y Edoardo Sanguineti, *Scribilli*, 108.

<sup>328</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof (Madrid: Visor, 1995), 189, 193.

por Sanguineti (“2.- En *Tiempos modernos* el trabajo es únicamente un incidente en el ámbito del proceso de producción”), el pasaje comentado da inicio con la incorporación de una escena de la película *Modern Times*, en el que tiene lugar la presentación de una maquinaria concebida para automatizar y optimizar la alimentación de los obreros. El personaje de Chaplin aparece sentado en uno de los asientos que conforman este dispositivo, al tiempo que se le obliga a ingerir, con creciente premura, pequeños cubos de comida y un elote cocido. Sin embargo, al cabo de unos instantes, la velocidad con la que le son ofrecidos los alimentos excede las capacidades del protagonista de la película y su rostro exhibe acusados indicios de agobio e impotencia, mientras el artífice del mecanismo y los miembros de la junta directiva de la fábrica donde se desarrolla la historia observan complacidos la situación. A su vez, el noveno pasaje escrito por el poeta genovés (“9.- Cada uno está solo delante de la computadora y en competencia con los otros.”) acompaña la presentación de un montaje de diversos fragmentos de la película *Der Stand der Dinge*, en el que se contrasta la voluntad productiva de los trabajadores y la acentuada asimilación de las capacidades humanas y sus actividades laborales a las posibilidades ofrecidas por el tratamiento informático contemporáneo. El primer aspecto es representado por uno de los intérpretes del filme de Wenders, quien realiza un intento fallido por redactar unas líneas auxiliado de una máquina de escribir. Por su parte, el segundo elemento es ilustrado por la estupefacta consulta que uno de los protagonistas de la obra del cineasta alemán realiza de la información digitalizada de su trayectoria artística. Como elemento de articulación entre ambos momentos de *Work in regress*, la frase número dieciséis del conjunto perfilado por el intelectual italiano (“16.- La profecía de Marx se volvió realidad”), alude, de manera sucinta, a la difusión internacional del capitalismo y una de las consecuencias desprendidas de este fenómeno, consistente en la

asimilación de actividades aparentemente lejanas entre sí (el trabajo fabril y el quehacer artístico) a las necesidades de esta forma de organización de la economía y la indefensión en la que se encuentran los trabajadores involucrados.

Al mismo tiempo, los contrastes presentados por Sanguineti y Liberovici en este pasaje tienen su contraparte en el montaje sonoro concebido por el músico italiano. En efecto, es posible afirmar que las sonoridades elaboradas por Liberovici duplican las confrontaciones propuestas en el ámbito visual, al yuxtaponer dos ámbitos auditivos dueños de propiedades acusadamente diferenciadas y que remiten, respectivamente, a algunas manifestaciones del quehacer humano y el entorno natural y urbano en el que tienen lugar, y algunos de los ruidos que se producen en los espacios industriales. Así, en el primer conjunto de sonidos figuran el tarareo de una melodía ligera interpretado por una mujer y extractado del filme *Tout va bien* de Godard y Gorin, así como los ruidos ambientales (entre los que figuran el romper de las olas en la costa portuguesa, el golpeteo de las teclas y del rodillo de una máquina de escribir, o el proceso de impresión de una imagen) y las voces del doblaje italiano presentes en la banda sonora de la película de Wenders. Por su parte, el segundo elenco de sonoridades está integrado por las emisiones amplificadas de un mecanismo que emplea aire para su funcionamiento y el murmullo producido por la rotación de algún dispositivo mecánico, cuyas fuentes sonoras permanecen deliberadamente veladas. A partir del repertorio integrado por el compositor italiano, los sonidos industriales predominan a lo largo de todo el pasaje, y mientras que en el fragmento de *Modern Times* cobran una notable prominencia para reforzar el avasallamiento del personaje, en los pasajes recuperados de *Der Stand der Dinge* se superponen a la banda sonora distorsionada del filme alemán, acaso para multiplicar el choque entre las manifestaciones humanas y su gradual desvanecimiento en el

entorno fabril. De esta manera, a través de la representación del desplazamiento y la subordinación de los trabajadores ocasionado por la abundante presencia tecnológica en los espacios de trabajo, el encadenamiento audiovisual realizado por Sanguineti y Liberovici elabora, plásticamente y auditivamente, los efectos negativos que acompañan la preeminencia internacional de la economía capitalista en diversos ámbitos laborales en el presente. Véase, a continuación, la secuencia conformada por las figuras 3 a 10, correspondientes al pasaje comprendido entre los minutos 2'26" y 4'33" de *Work in regress*, en los que se muestra la afirmación del cumplimiento de las tendencias de desarrollo del capitalismo esbozadas por Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista*, y el carácter vinculante que desempeña con respecto a las asimetrías derivadas de la incorporación de tecnología en el ámbito de la producción y las cambiantes condiciones de trabajo y de organización política de los trabajadores.



**Figura 3**



**Figura 4**



**Figura 5**



**Figura 6**



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

**“per questa scala ci impari a lottare, / e fare fine a tutto il dominare, / e, te con gli altri, tutti liberare:” [por esta escalera aprendemos a luchar, / y a poner fin a todo dominar, / y, tú con los otros, a todos liberar:] Las condiciones de vida y la organización política del proletariado**

Asimismo, Sanguineti y Liberovici dirigieron su atención al recuento que Marx y Engels ofrecieron sobre el surgimiento histórico del proletariado y el perfil general de la lucha política que habrían de seguir los miembros de este estamento para convertirse en la clase social que resolvería las múltiples contradicciones vinculadas al modo de producción capitalista. Para ello, los artistas italianos recuperaron las descripciones ofrecidas en el

*Manifiesto del Partido Comunista* acerca de los momentos por los que atraviesa la conformación de una sólida organización política proletaria y revolucionaria.

Este recorrido da inicio con las tentativas de resistencia individual que llevan a cabo los empleados al interior de sus centros de trabajo, debilitadas por el aislamiento en el que se encuentran los obreros. A raíz de las derrotas sufridas, poco a poco, los trabajadores integran organizaciones, ya dentro de sus espacios laborales, ya entre los practicantes de una misma actividad al interior de una localidad determinada, para emprender sus primeros esfuerzos conjuntos dirigidos en contra del desarrollo del modo de producción capitalista. Sin embargo, la insuficiente comprensión de los factores que condicionan sus precarias condiciones de vida conduce a los obreros a cometer importantes errores políticos (como el incendio de sus centros de trabajo, o la destrucción de las mercancías extranjeras disponibles en el mercado y de la moderna maquinaria incorporada a las actividades productivas), con lo que se convierten en baluartes de la creciente burguesía para acelerar y fortalecer el desenvolvimiento del capitalismo. Gradualmente, las confrontaciones entre el proletariado y la burguesía abandonan sus manifestaciones particulares y el aprendizaje derivado de las contiendas políticas sostenidas dan lugar a la conformación de “coaliciones (sindicatos)” que luchan por la defensa de los salarios de los trabajadores y a “asociaciones permanentes” que buscan “asegurarse los medios necesarios” para asumir las posteriores confrontaciones políticas y económicas que puedan presentarse. Sin escatimar la importancia de las conquistas políticas y económicas obtenidas por los sindicatos, Marx y Engels subrayan el cambio cualitativo al que dan lugar estos movimientos políticos, que contribuyen a configurar la lucha política como una confrontación entre clases sociales. De igual forma, los pensadores alemanes enfatizan el impulso que las victorias sindicales dan al fortalecimiento y la

ampliación de la unidad entre los obreros, quienes reconocen la comunidad de los intereses defendidos por sus diversas organizaciones regionales. Este reconocimiento conduce, finalmente, a la creciente centralización de los esfuerzos de los trabajadores y a la organización nacional de sus agrupaciones para conformar un partido político con una marcada orientación de clase. Una vez integrada esta formación, su estabilidad y su fortaleza son puestas a prueba por numerosos factores económicos y sociales, entre los que figuran los embates organizados por los diversos grupos de la burguesía, el mantenimiento de la competencia entre los obreros derivada de la continuidad del modo de producción capitalista, la resistencia que los miembros de la clase media (en los que se encuentran comprendidos “el pequeño industrial, el pequeño comerciante, el artesano, [o] el campesino”) oponen al riesgo de verse arruinados y su búsqueda por restablecer las antiguas relaciones de producción abolidas por el desarrollo del capitalismo, y, finalmente, las dificultades desprendidas del carácter errático y políticamente inestable del lumpenproletariado, alternativamente cercanos a los sectores reaccionarios de la población y al proletariado. De esta manera, a pesar de la envergadura de las dificultades enfrentadas y las eventuales derrotas que hayan de presentarse, la organización política del proletariado “resurge [,] siempre más fuerte, más firme, más potente”, al tiempo que robustece sus experiencias de lucha, incorpora nuevos miembros a sus filas y acrecienta la comprensión teórica de su papel histórico.<sup>329</sup>

El tránsito perfilado por Marx y Engels recibió un amplio tratamiento audiovisual como parte de la composición de *Work in regress* y conformó una parte importante de la

---

<sup>329</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, 34-37.

duración total de la obra. De manera específica, el aislamiento inicial en el que se encuentran los obreros al interior de sus centros de trabajo fue representado por el montaje de los fragmentos extraídos de los filmes *Raining Stones*, *Modern Times*, *Der Stand der Dinge*, *La terra trema* y *Tout va bien*, comprendido entre los minutos 0'27" y 6'54". En este amplio pasaje, Sanguineti y Liberovici recuperaron escenas en las que se constata, alternativamente, la dureza de las actividades realizadas por los trabajadores, la soledad en la que tiene lugar su desempeño, y la variedad de ámbitos que enmarcan estos quehaceres, en los que resultan comprendidos los entornos industriales, urbanos, marítimos y rurales. El acompañamiento sonoro concebido para este primer pasaje llevó a cabo un montaje compuesto a partir de fragmentos de las bandas sonoras de las películas utilizadas, de las que se destacaron las voces y los rumores de las inmediaciones en las que tienen lugar cada una de las historias, para ser contrapuestas con grabaciones modificadas electrónicamente de equipos industriales y gestos físicos propios de los centros de trabajo, así como con pasajes instrumentales originales de carácter tenso, ejecutados por instrumentos de cuerda en su registro grave. De esta manera, el entrelazamiento de los componentes visuales y sonoros mantiene una considerable independencia, a través de la que se evita el reforzamiento de los elementos plásticos a través de las sonoridades seleccionadas.

Posteriormente, con algunas interrupciones, entre los minutos 6'11" y 10'30", el montaje audiovisual concebido por los dos artistas italianos recupera el proceso de conformación de diferentes organizaciones de lucha política y económica de los trabajadores delineado por Marx y Engels. Para ello, se encadenan diversos pasajes en los que el aislamiento inicial de los operarios es sustituido por su representación colectiva y la puesta en marcha de tentativas de agrupación y acción política. Así, se retoman fragmentos



derivados de los filmes *Tout va bien*, *Stachka*, *Sortie de l'usine Lumière a Lyon*, *Metrópolis*, *A nous la liberté* y *L'Atalante*, en los que se muestran diversos conglomerados de obreros, captados, por un lado, en situaciones comunes al interior de los centros de trabajo (cambios de turno, realización de sus actividades, discusiones con sus patronos) que hacen patentes la monotonía de sus quehaceres, el embrutecimiento de sus capacidades físicas e intelectuales, y las asimetrías existentes entre empleados y directivos, y, por el otro, representados en intentos iniciales de organización a través de la destrucción de maquinaria y protestas sindicales. A su vez, la conformación de la banda sonora perfilada para esta sección se vale de la utilización de pasajes instrumentales originales y un fragmento presente en la musicalización norteamericana del filme *Stachka*, en los que cobra prominencia una deliberada utilización de las sonoridades para reforzar las escenas cinematográficas presentadas, y en las que parecen actualizarse recursos compositivos frecuentemente empleados, como el uso de pasajes instrumentales de naturaleza sombría y opresiva para denotar el carácter repetitivo y enajenante de las actividades laborales, o el empleo de una marcha militar de matices gallardos para acompañar la creciente organización obrera.

Por su parte, de manera discontinua, entre los minutos 13'27" y 20'03", el encadenamiento audiovisual concebido por Sanguineti y Liberovici recupera la alternancia entre la creciente solidaridad y formación política de los trabajadores y las continuas amenazas que enfrentan las organizaciones obreras, caracterizada por Marx y Engels. Para ello, la camaradería entre los operarios fomentada por las agrupaciones laborales se representa a través del montaje de pasajes provenientes de los filmes *Stachka* y *Kameradschaft*, mientras que dos extractos de las películas *Kill Bill Vol. 1* y la propia *Stachka* muestran manifestaciones del uso de miembros del lumpenproletariado para mermar la

fortaleza de las organizaciones y las iniciativas obreras. La sonorización de esta sección presenta el mayor número de pasajes instrumentales y grabaciones de campo originales, en los que destacan melodías de una considerable austeridad en su organización, una acusada lentitud en su despliegue, un relativo carácter sombrío, y en las que se emplea un amplio repertorio de instrumentos musicales (piano, clarinete, vibráfono, cuerdas). La superposición de registros sonoros de maquinarias industriales en pleno funcionamiento y de gotas de agua a los fragmentos musicales anteriores, afirma, de nueva cuenta, el establecimiento de una considerable independencia entre el carácter vibrante de las imágenes y la distancia emotiva con la que se desarrolla la banda sonora asociada a este pasaje de *Work in regress*.

Finalmente, entre los minutos 24'06" y 24'54", se alude a la descripción ofrecida por Marx y Engels sobre la alternancia entre triunfos y derrotas que caracteriza a la lucha política del proletariado frente a la burguesía, así como los posibles desenlaces finales de esta confrontación política (con la victoria de una u otra clase social, o la derrota de ambas). Paralelo, los artistas italianos emplearon un extracto del filme *Breaking the Waves*, en el que se muestra la acre resolución de un desperfecto al interior de una plataforma petrolera. En el fragmento recuperado, la felicidad de los trabajadores por el correcto manejo de la contingencia y la solidaridad establecida entre ellos cede paso a un accidente que condena a uno de los personajes principales del largometraje a permanecer cuadripléjico. En este caso, la confección sonora del pasaje refuerza el carácter general de la escena, a través del empleo de una agitada y sombría melodía ejecutada por un instrumento de cuerda y la grabación de un conjunto amplificado de pasos que remiten a la caminata de los trabajadores, que es interrumpida, en los instantes que muestran la poca fortuna del desenlace, por los gritos de auxilio de los obreros y el sonido del petróleo que se derrama en el escenario del filme.

Los momentos audiovisuales anteriormente comentados muestran, con mayor o menor evidencia, un costado de los efectos de sentido resultado de la organización del montaje fílmico y sonoro en torno a los núcleos temáticos perfilados por Sanguinetti. En efecto, en tales pasajes es posible constatar el establecimiento de un conjunto de asociaciones diversas, que oscilan, por un lado, entre la conformación de puntos de vista inesperados y de gran capacidad de sugerencia que abren la posibilidad de una comprensión de mayor profundidad sobre las dificultades económicas y políticas que han marcado el desarrollo histórico del trabajo, así como las tensiones ideológicas y estéticas que acompañan el tratamiento artístico del quehacer humano. Al mismo tiempo, sin embargo, tienen lugar encadenamientos audiovisuales en los que parecen refrendarse motivos y representaciones que, por su mayor claridad y familiaridad argumentativa, remiten a un repertorio de situaciones y elaboraciones artísticas y conceptuales que son patrimonio histórico de las diversas tradiciones de lucha política al interior de la izquierda y que, no obstante, han sufrido una merma en su potencia explicativa y sus alcances prácticos al paso de las décadas. El acentuado contraste entre ambos conjuntos de resultados expresivos, lejos de resultar una debilidad en la organización general de la obra suscita, en cambio, la oportunidad de reconocer los desafíos que acompañan a la producción artística de obras dueñas de un decidido posicionamiento político, en las que resulta determinante la necesidad de elaborar una crítica detenida sobre las convicciones ideológicas y los materiales a disposición de los artistas, así como sus posibilidades de desarrollo de frente al horizonte histórico en el que tiene lugar su empleo.

De esta apertura resulta ilustrativo el fragmento contenido entre los minutos 6'55" y 8'20", en el que dos escenas recuperadas de los filmes *Modern Times* de Chaplin y *Stachka*

de Eisenstein son yuxtapuestas a algunas tomas de la biblioteca de Sanguineti en las que figuran las traducciones italianas de las obras completas de Marx, Engels y Freud, al tiempo que la banda sonora creada por el conjunto estadounidense The Alloy Orchestra para una edición norteamericana del largometraje soviético es confrontada con la música original compuesta por Liberovici, para ser, finalmente, enmarcadas por la sexta de las didascalias redactadas por el poeta genovés (“6.- Potrei considerare equivalenti la fatica del colpo di zappa del contadino e la tensione psicofisica del bancario davanti al computer.”). En primer lugar, la observación del intelectual italiano, presentada al final de la secuencia de imágenes, compendia el acervo de efectos negativos que acompañaron al desarrollo del modo de producción capitalista a lo largo del siglo pasado abordados a lo largo de *Work in regress*, entre los que se cuentan el creciente número de actividades profesionales asimiladas a las relaciones económicas propias de esta organización del trabajo humano, las transformaciones en la naturaleza del vínculo entre hombres y mujeres y las herramientas involucradas en la realización de sus quehaceres, y, en fin, el estrechamiento de las posibilidades de desarrollo de las capacidades físicas e intelectuales comprendidas en tales labores. Cada uno de estos elementos se ilustra, sucesivamente, en la remisión a los ámbitos rurales y urbanos en el fragmento compuesto por Sanguineti. Asimismo, la equivalencia perfilada entre los trabajos propios de los campesinos y los empleados bancarios alude a la extensión de las relaciones abstractas que, de acuerdo con la tradición marxista, hacen posible la equiparación de labores en apariencia incompatibles al interior del capitalismo. En consonancia con las observaciones del *Manifiesto del Partido Comunista* sobre el desarrollo histórico de la economía capitalista, el pasaje redactado por Sanguineti exhibe la manera como las características de cualquier profesión resultan alcanzadas y transformadas por la búsqueda afanosa de un beneficio

económico que se desea permanentemente creciente. De igual forma, el engañoso contraste entre la aparente sencillez del azadón y la complejidad de los modernos equipos computacionales invita a atender el progresivo extrañamiento de las relaciones entre los seres humanos y el instrumental disponible para la realización de sus quehaceres, al desdibujarse la posibilidad de establecer un vínculo orgánico entre el trabajador y las herramientas que, de acuerdo con la naturaleza de su actividad profesional, resulten necesarias. Finalmente, las manifestaciones físicas negativas del desarrollo del modo de producción capitalista son ilustradas por las remisiones al cansancio físico y mental que se desprende como consecuencia de las exigencias de mayor ganancia que inciden en la organización y realización de las actividades laborales.

Al mismo tiempo, la sombría actualidad de los fenómenos económicos comprendidos en la frase de Sanguineti es contrastada con el encadenamiento de las imágenes seleccionadas de los filmes de Chaplin y Eisenstein, así como con las acentuadas diferencias entre la música concebida por The Alloy Orchestra y Liberovici. El montaje visual se conforma a partir de la sucesión de tres fragmentos filmicos, en los que se muestran, respectivamente: un pasaje de *Modern Times*, en el que la presentación pública de un dispositivo automático destinado a la alimentación de los trabajadores de la fábrica en la que trabaja Charlot es estropeada por una falla en el funcionamiento de la maquinaria, misma que golpea con rapidez y de manera continuada el rostro agobiado y desesperado del protagonista del filme; una breve secuencia filmada por Liberovici, en la que se superponen las imágenes de los lomos de varios de los volúmenes que integran las ediciones italianas de las obras completas de Freud y de Marx y Engels; un extracto de *Stachka*, en el que se muestra en pantalla una cita del artículo “La disciplina del partido y la lucha contra los socialdemócratas kadetizantes”, redactado por

Lenin en 1907, acompañado de su traducción a la lengua inglesa, y en el que el teórico y líder político ruso enfatiza la importancia política de la organización del proletariado, al señalar que “La fortaleza de la clase trabajadora es la organización. Sin la organización de las masas, el proletariado no es nada. Organizado lo es todo. Estar organizado significa unidad de la acción, unidad de la actividad práctica.”<sup>330</sup> A su vez, la banda sonora de este pasaje de *Work in regress* se articula a partir de la yuxtaposición de la música para instrumentos de cuerda compuesta por Liberovici, en la que una breve melodía atonal se ejecuta acompañada por un fondo sonoro construido a partir de un pequeño bloque de sonidos agudos y realizados con un muy marcado y agitado trémolo, y la música incidental elaborada por el conjunto norteamericano, organizada a partir de motivos sonoros que evocan, de maneras diversas, al ámbito militar, ya por el continuo redoble marcial de tambores, ya por la sucesión de melodías tonales a la búsqueda de un esforzado carácter heroico que es debilitado por la modesta recreación electrónica de los timbres de algunos instrumentos de aliento metal. De esta manera, el encuentro de los elementos ideológicos, filmicos y sonoros apenas descrito, da lugar a un desconcertante resultado político y estético: por un lado, la apretada denuncia de los efectos negativos del capitalismo formulada por el escritor italiano entabla un vínculo de recíproco reforzamiento con la representación visual de la vulnerabilidad de los trabajadores, la importancia del patrimonio teórico y práctico de la tradición marxista y aquella psicoanalítica, y la actualidad de la búsqueda por constituir sólidas agrupaciones de lucha política; por el otro, sin embargo, la vehemencia de las posiciones ideológicas apenas esbozadas parece debilitarse considerablemente al ser acompañadas por la acusada sencillez

---

<sup>330</sup> Lenin [Vladimir Illich Ulianov], *Obras completas. Tomo XI* (Madrid: Akal, 1976), 343.

de los pasajes sonoros empleados en su musicalización. Véase a continuación la secuencia formada por las figuras 11 a 14, correspondiente al pasaje comprendido entre los minutos 6'55" y 8'20" de *Work in regress*. En ella se muestra el montaje audiovisual compuesto por fragmentos de los filmes *Modern Times* de Charles Chaplin y *Stachka* Sergei Eisentein, así como de imágenes de la biblioteca de Sanguineti. La yuxtaposición de fragmentos fílmicos y sonoridades originales y derivadas de la banda sonora de la musicalización norteamericana del filme ruso muestra de manera productiva las tensiones ideológicas y estéticas que acompañaron la realización de la obra colaborativa de los artistas italianos.



Figura 11



Figura 12

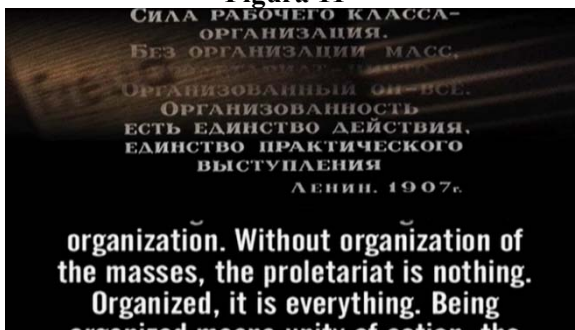


Figura 13



Figura 14

Los efectos de sentido desprendidos del fragmento audiovisual apenas descrito constituyen un ejemplo de primera importancia para comprender las tensas posibilidades críticas desprendidas del recurso al montaje en la composición de *Work in regress*. En efecto, los marcados contrastes entre cada uno de los ámbitos que conforman la pieza, así como la

ambigüedad política y estética de sus resultados, podrían conducir a establecer una apresurada afinidad con algunas prácticas artísticas y perspectivas teóricas ampliamente difundidas en el horizonte histórico del cambio de siglo, en las que la presencia de un prominente carácter irónico destacó como uno de los rasgos distintivos de tales orientaciones. Así, como señaló el historiador del arte norteamericano Hal Foster en su obra *The Return of the Real* [*El retorno de lo real*] (1996), el auge de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo durante la década de 1980 fue resultado del encuentro y la recepción accidentada de dos itinerarios críticos de gran influencia a lo largo del decenio anterior, a saber, la crítica ideológica e institucional y algunas de las manifestaciones del postestructuralismo. La primera de esas orientaciones se resolvió en un impulso creciente por denunciar las contradicciones materiales presentes al interior de la producción cultural y artística, que condujo, sin embargo, a poner en entredicho la efectiva incidencia política del quehacer profesional de artistas y críticos, así como a la formulación de posicionamientos teóricos y estéticos debilitados por un acentuado carácter dogmático, alejado del dinamismo propio de la realidad del momento histórico. Por su parte, la segunda trayectoria intelectual derivó en un escepticismo generalizado con respecto a la posibilidad, los alcances y la pertinencia de la actividad artística y los procedimientos compositivos involucrados en su realización. De acuerdo con Foster, el horizonte artístico, cultural y político así conformado dio lugar a una “perspectiva histórica según la cual el arte aparece despojada de sus contenidos históricos y conexiones discursivas, como si fuera una serie sincrónica de tantos estilos, dispositivos o significantes acumulables, con los que montar o bien manipular



pastiches[,] sin que ninguno sea considerado más necesario, ni pertinente ni avanzado que los demás”.<sup>331</sup>

Sin embargo, Sanguineti mantuvo una atenta mirada crítica con respecto a la naturaleza de las relaciones estéticas y políticas que el uso de la ironía podía establecer entre el productor artístico y sus obras. Como indicó en una conversación con el poeta y traductor argentino Pablo Anadón (1963-) sostenida en 1998, “[l]a ironía es una actitud intelectual, distanciada, que señala justamente esa distancia entre el arte y la vida”, una condición que, en el caso de la producción literaria, condujo a afirmar una “insuperable distancia que se ha creado entre la poesía y las cosas, entre la literatura y la experiencia”.<sup>332</sup> La separación, constatada por Sanguineti, entre el quehacer artístico y el ámbito histórico y social en el que esta labor tiene lugar, se inserta en un amplio repertorio de observaciones formuladas al interior de la tradición marxista, en el que han sido puestos de relieve los costados político e ideológico de algunos recursos expresivos, y que fueron recuperados por el propio intelectual italiano. Así, por ejemplo, cobran especial relevancia las consideraciones que Gramsci formuló hacia mediados de la década de 1930 en torno a las consecuencias políticas de la ironía, al describirla, alternativamente, como un recurso empleado “para indicar la distancia del artista respecto del contenido mental de su creación”, como un guiño utilizado por “intelectuales particulares, aislados[,] sin responsabilidad inmediata ni siquiera en la construcción de un mundo cultural”, y como un elemento “literario o intelectualista”, que en

---

<sup>331</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2001), pp. 94, 106, 120-121, 125-126.

<sup>332</sup> Pablo Anadón, “Retrato del poeta neovanguardista. Poesía, traducción y política según Edoardo Sanguineti”, <https://eltrabajodelashoras.blogspot.com/2010/05/en-memoria-de-edoardo-sanguineti-1930.html> (consultado el 21 de diciembre de 2019).

el ámbito de la lucha política “indicaría una forma de distanciación relacionada en realidad con el escepticismo más o menos *diletante* debido a la desilusión, al cansancio o a la ‘superhombría’.”<sup>333</sup> A las debilidades políticas de la ironía, el intelectual sardo opuso la relevancia “ética y estética” del “sarcasmo apasionado”, en el que encontró elaboradas “las contradicciones de un período de transición”, a través de la crítica de “las concepciones dominantes y dirigentes”, y a búsqueda por recuperar y defender “las expresiones humanas subalternas” y dotar de una “forma nueva [...] al núcleo vivo de las aspiraciones contenidas en [las] creencias” populares.<sup>334</sup> Asimismo, a las observaciones de Gramsci es posible añadir el recuento que el ensayista venezolano Ludovico Silva (1937-1988) ofreció en su estudio *El estilo literario de Marx* (1971)<sup>335</sup> acerca de la relevancia teórica y política de la utilización de la ironía en la obra del filósofo alemán. De acuerdo con Silva, el uso que Marx llevó a cabo de la figura irónica a lo largo de su producción escrita se apoyó en la articulación de dos momentos solidarios, a saber, un “módulo conceptual” y un “módulo perceptual o estilístico”. Mientras que el primero se cristalizó en la “infinita capacidad [...] para mirar *del revés*, o por el reverso, todos los fenómenos sociales de los que los economistas, filósofos y políticos veían tan sólo la apariencia, el anverso”, el segundo se afirmó en la “infinita capacidad para construir frases y períodos en cuya fase ascendente se presenta irónicamente

---

<sup>333</sup> Sobre el motivo de la “superhombría” presente en las observaciones de Gramsci, el filósofo español Francisco Fernández Buey (1943-2012) ofreció una aclaración pertinente, al describirlo como “la pretensión de situarse por encima de lo que se discute concretamente, *más allá del bien y del mal*”. Véase, al respecto, Francisco Fernández Buey, “Sobre Gramsci en el mundo de hoy”, contenido en Dora Kanoussi (comp.), *Gramsci en Río de Janeiro*, trad. Cristina Ortega Kanoussi (México: BUAP / International Gramsci Society / Plaza y Valdés, 2004), 282.

<sup>334</sup> Antonio Gramsci, *Antología*, trad. Manuel Sacristán (México: Siglo XXI, 1999), 307-308.

<sup>335</sup> Como parte de sus comentarios sobre los usos de la sátira en la obra de Marx y Brecht perfiladas en su ensayo “Una strofa e il suo rovescio” [Una estrofa y su vuelta del revés] (1978), Sanguineti subrayó la importancia de la obra de Silva, a la que consideró como un “excelente libro” [*aureo libretto*]. Véase Edoardo Sanguineti, *Scribili*, 54.

lo que pudiéramos llamar el anverso o la apariencia de las cosas [y] en cuya fase descendente aparece el reverso o la estructura real oculta tras los fenómenos.” Gracias a ello, las “ironías estilísticas” empleadas por Marx desempeñaron una “función de denuncia, de alumbramiento de la realidad”, en la que la variada consideración de diversos ámbitos sociales le permitió abarcar “desde la ironización de detalles hasta la ironización del sistema capitalista en su conjunto, pasando por una burla feroz contra los apologistas del sistema”.<sup>336</sup> De esta manera, tanto la primacía concedida a la ironía como los acentos específicos que acompañaron a su elaboración como parte de los debates políticos, culturales y artísticos que enmarcaron el cambio de siglo, son susceptibles de ponerse en cuestión al trasluz de las consideraciones apenas referidas. En concordancia con los puntos de vista de Gramsci y Silva, el repertorio de fragmentos textuales, fílmicos y sonoros de los que se compone *Work in regress* refrenda una decidida voluntad por recuperar la promesa de liberación depositada en cada una de las situaciones vitales representadas audiovisualmente. Asimismo, la elaboración de cada uno de esos elementos a través del montaje se opone críticamente a la mera superposición irónica de referencias históricas y culturales, para sustituirla por una cuidadosa puesta en relación de elementos visuales y sonoros, en la que la variedad de resultados desprendidos de la yuxtaposición de materiales es asumida y puesta en obra productivamente. De esta manera, en la aparente trivialidad de algunos de los momentos de la pieza de video de Sanguineti y Liberovici, se encuentra cristalizada la relevancia estética y política de mostrar, también, aquellos aspectos en los que la representación artística de las condiciones de vida del proletariado se enfrentan al debilitamiento de su efectividad, sin renunciar, por ello, a las

---

<sup>336</sup> Ludovico Silva, *El estilo literario de Marx*, (México: Siglo XXI, 1971), 116-118, 121.

premisas críticas centrales del proyecto político abrazado sin reparos por el poeta genovés y abordado, con una mayor distancia, por el músico italiano.

**“chi lavora oggi, anzi, è molto meglio sfruttato” [quien trabaja hoy, más bien, es explotado mucho mejor]: sobre la relevancia estética y política del montaje de fragmentos textuales, visuales y sonoros propuesto por Sanguineti y Liberovici**

El abordaje crítico de las condiciones económicas y políticas existentes a comienzos del siglo XXI propuesto por Sanguineti y Liberovici a través de *Work in regress* representa un ejemplo de importancia dentro de la producción artística contemporánea. Como señala la historiadora del arte británica Angela Dimitrakaki, desde los primeros años de la década de 2000 es posible señalar la existencia de un “giro laboral” [*labour turn*] en el ámbito de las artes visuales internacionales. De acuerdo con Dimitrakaki, la atención prestada a los problemas económicos, políticos, sociales y culturales vinculados al trabajo en el marco de la globalización ha cobrado algunas formas recurrentes, entre las que se cuentan, alternativamente, la incorporación de situaciones vitales vinculadas a la actividad laboral como temáticas explícitas de las obras (como ilustra el caso de la fotógrafa mexicana Dulce Pinzón (1974-), en su serie fotográfica *The Real Story of Superheroes* [La historia real de los superhéroes] -2004-2008-, dedicada a las actividades llevadas a cabo por migrantes latinoamericanos en los Estados Unidos), la inclusión de trabajadores remunerados como parte del desarrollo de las obras (una orientación en la que diversas instalaciones del artista visual español Santiago Sierra (1966-) representan un caso polémico, en cuanto al papel desempeñado por el artista y las relaciones económicas y éticas que establece con las

personas empleadas), las dificultades en el reconocimiento y la correcta apreciación de las convergencias y las diferencias entre el trabajo manual y el trabajo inmaterial afirmado como característico del presente (puesto en evidencia en la acción *La fe mueve montañas* -2002- del artista belga Francis Alÿs (1959-)) o, en fin, la consideración de las condiciones de producción en las que tiene lugar el quehacer artístico contemporáneo, así como las asimetrías existentes entre los actores del entorno profesional vinculado a las artes visuales (artistas, estudiantes, críticos, galeristas) y su difícil asimilación a las exigencias económicas que acompañan a la mundialización del capitalismo (un esfuerzo emprendido, entre otros, por la propia Dimitrakaki, así como los críticos Ben Davis o Marina Vishmidt (1976-)).<sup>337</sup>

Dentro del recuento ofrecido por la historiadora del arte británica, destaca una continuada labor de recuperación de la obra teórica de Karl Marx para comprender las transformaciones históricas del modo de producción capitalista, así como para describir las tendencias económicas, políticas, sociales y culturales que se desarrollan en su interior. Sin embargo, como señala Dimitrakaki, el recurso al legado marxista se reparte en una considerable variedad de aproximaciones, entre las que es posible distinguir discrepancias en cuanto a las perspectivas que conducen las diversas orientaciones formuladas. Frente a la preeminencia concedida, en el ámbito del arte, a las investigaciones emprendidas por algunos teóricos del marxismo autonomista (entre los que se cuentan los filósofos italianos Antonio Negri (1933-), Franco “Bifo” Berardi (1949-), Paolo Virno (1952-) o Maurizio Lazzarato

---

<sup>337</sup> Angela Dimitrakaki, “The Spectacle and Its Others: Labor, Conflict and Art in the Age of Global Capitalism”, en Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art* (India: John Wiley & Sons, 2011), 191 y ss. y Angela Dimitrakaki, “Extensive Modernity: On the Refunctioning of Artists as Producers”, en Pam Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art* (India: John Wiley & Sons, 2018), 245 y ss.

(1955-)),<sup>338</sup> sometida, sin embargo, a críticas de envergadura en cuanto a la ambivalencia que guardan con respecto al horizonte histórico actual,<sup>339</sup> los puntos de vista refrendados por Sanguineti y Liberovici muestran la pertinencia política y artística de una elaboración diferente de las consideraciones teóricas de Marx y Engels.

En efecto, como se mostró a lo largo de este capítulo, los dos artistas italianos mantuvieron una atenta mirada a las manifestaciones actuales del capitalismo mundializado al tiempo que formularon una robusta defensa de la vigencia de muchas de las consideraciones ofrecidas por los intelectuales alemanes en sus publicaciones originales. A pesar de la relativa dificultad que ofrece la pieza para volver evidente su deuda con el *Manifiesto del Partido Comunista*, *Work in regress* representa un sólido ejemplo que evidencia, alternativamente, la fecundidad del montaje como procedimiento compositivo dentro de la producción artística contemporánea, y la riqueza de posibilidades temáticas abiertas al tratamiento artístico del acervo teórico marxista. Las numerosas sugerencias ideológicas derivadas de la yuxtaposición de los fragmentos cinematográficos seleccionados por Sanguineti y Liberovici amplían el reducido repertorio de obras que emprenden

---

<sup>338</sup> Una perspectiva en la que se apoya, si bien críticamente, la propia Dimitrakaki, y que, en otros ámbitos, ha fungido como punto de partida para la elaboración de publicaciones, intervenciones y obras artísticas. Véanse, entre otras Jorinde Seijdel y Liesbeth Melis, eds. “A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain”. Número especial, *Open* núm. 17 (2009) o las aproximaciones teóricas y artísticas emprendidas por Marcelo Expósito, “marceloexposito.net”, <http://marceloexposito.net/> (consultado el 10 de diciembre de 2018).

<sup>339</sup> De manera particular, cobran relevancia las observaciones formuladas por los intelectuales argentinos Atilio Borón (1943-) y Néstor Kohan (1967-), cercanos a la comprensión del marxismo como filosofía de la praxis, y quienes llevaron a cabo numerosas tentativas críticas de variada fortuna en torno a una de las obras centrales del marxismo autonomista, *Imperio* (2000), publicada por Antonio Negri y Michael Hardt (1960-). En tanto que Kohan señaló reiteradamente la defensa teórica que este escrito, junto con otras publicaciones de amplio renombre, llevó a cabo de la impotencia política que debilita a diversas agrupaciones de izquierda (cfr. Néstor Kohan, *Nuestro Marx*, <http://www.rebellion.org/docs/98548.pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2018)), Borón dirigió su atención a las insuficiencias desprendidas de la aceptación acrítica de las condiciones económicas y políticas de la globalización (cfr. Atilio Borón, *Imperio & Imperialismo. Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri* (Buenos Aires: CLACSO, 2004), *passim*).

afortunadas tentativas de reelaboración de la producción teórica de Marx y Engels a través del montaje, y entre las que se cuentan la novela *Die Ästhetik des Widerstands* [*La estética de la resistencia*] (1975) del escritor alemán Peter Weiss (1916-1982), o el largometraje *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx / Eisenstein / Das Kapital* [*Noticias de la antigüedad ideológica – Marx / Eisenstein / El Capital*] (2008), realizado por el escritor y cineasta alemán Alexander Kluge (1932-). En su conjunto, estas piezas ilustran, como señaló el crítico literario Fredric Jameson con motivo del estreno de la película de Kluge, que “Marx [...] es un clásico, y toda la tradición marxista y comunista, de duración más o menos igual a la edad de oro ateniense, es precisamente esa edad de oro de la izquierda, a la que se volverá una y otra vez con los resultados más apabullantes y fanáticos, productivos y contradictorios.”<sup>340</sup>

---

<sup>340</sup> Fredric Jameson, “Marx y el montaje”, *New Left Review*, núm. 58 (2009), 110.

## Conclusiones

En medio de las tensiones que tuvieron lugar en el ámbito político italiano durante el año de 1977, Sanguineti redactó un conjunto de fragmentos poéticos dueños de un acentuado carácter polémico, a los que agrupó bajo el título de “Cinque risposte” [Cinco respuestas]. Como parte de los pasajes concebidos por el escritor genovés, el tercero de los poemas destaca por la riqueza de las alusiones que formula y las observaciones que ofrece. En efecto, el texto da inicio con un recuento de las modificaciones formales por las que atravesó el quehacer poético de Sanguineti, entre la composición del volumen *Laborintus* (1954) y las primeras formulaciones del realismo alegórico que perfiló en la década de 1970 (“quando mi allontanai dal labirinto, ne compresi la forma: / (quella forma, / così, l’ho compresa due volte: costruendo il labirinto, e allontanandomi):”),<sup>341</sup> para continuarse con el reconocimiento de las semejanzas de este recorrido literario con una de las historias que conforman el volumen *Me-Ti. Buch der Wendungen* [*Me-Ti. Libro de las mutaciones*] (1965) de Bertolt Brecht (“(e posso raccontare, adesso, volendo, la parabola del matematico Ta): (posso / raccontarla due volte: secondo le regole del giuoco, una volta: e un’altra volta, poi, / contro le regole):”)<sup>342</sup>,

---

<sup>341</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 396. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “cuando me alejaba del laberinto, comprendí la forma: / (aquella forma, / así, la comprendí dos veces: construyendo el laberinto, y alejándome):”. Sobre las sucesivas estrategias de composición textual que Sanguineti empleó en su quehacer poético, *vid. supra* 74 y ss.

<sup>342</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 396. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “(y puedo contar, ahora, queriendo, la parábola del matemático Ta): (puedo / contarla dos veces: según las reglas del juego, una vez: y otra vez, luego, contra las reglas):”. La alusión formulada por Sanguineti remite al relato “Violar las reglas del juego”, en el que Brecht narra la siguiente historia: “El matemático Ta trazó una figura muy irregular e invitó a sus alumnos a calcular su superficie. Los alumnos dividieron la figura en triángulos, rectángulos y otras figuras de superficie calculable; / pero ninguno pudo obtener la superficie con exactitud. Entonces el maestro Ta tomó una tijera, recortó la figura, la colocó sobre uno de los platillos de una balanza, la pesó y colocó sobre el otro platillo un rectángulo fácilmente calculable. Luego fue recortando el rectángulo hasta que los platillos se equilibraron. Me-Ti lo calificó de dialéctico, porque -a diferencia de sus alumnos, que sólo comparaban figura con figura- había considerado la figura a calcular como un trozo de papel con peso (y de esa manera había resuelto el problema como un poema real, sin tener en cuenta las reglas).” De acuerdo con la alusión a esta parábola formulada por Sanguineti, es posible establecer un paralelismo entre el



y rematar con una valoración de los aprendizajes derivados de este itinerario intelectual (“(e voglio dire, anche, che bisogna prendere e lasciare, nel tempo):”).<sup>343</sup> Junto a ello, el intelectual italiano añadió una aguda posdata, en la que se ponen de relieve algunos de los factores políticos y sociales vinculados al ejercicio de la producción literaria:

(PS. sul piano del linguaggio, non si deve chiedere chi parla, ma per chi, contro chi, a nome di chi):

[...]

(e devi anche chiederti, prima di tutto, forse, come parli): (perchè il tuo modo

è il tuo luogo): (dice dove stai, quando parli: dice da che parte stai, infatti):

(il tuo linguaggio ti parla contro, tante volte):

(e tante volte io mi parlo contro, così):<sup>344</sup>

Las cuestiones propuestas por el poeta genovés como parte de la apostilla a su escrito (“¿para quién habla?”, “¿a nombre de quién habla?”, “¿contra quién habla?”, “¿cómo habla?”) representan, por un lado, una fértil tentativa por comprender críticamente el carácter social de las diversas manifestaciones literarias e intelectuales italianas que tuvieron lugar a finales de la década de 1970. Al mismo tiempo, y más allá de las circunstancias históricas específicas en las que tuvo lugar la composición del poema, las preguntas formuladas permiten caracterizar de manera general algunas de las preocupaciones centrales que orientaron el quehacer artístico de Sanguineti, así como la naturaleza de las respuestas que

---

problema matemático descrito por Brecht y el desafío representado por el quehacer poético emprendido por el escritor italiano. De esta manera, la incapacidad de las tentativas escolares por resolver la cuestión matemática sería análoga a la esterilidad de las aproximaciones puramente académicas a la producción literaria, en tanto que la potencia desprendida de la resolución del acertijo matemático gracias a su consideración como un problema real se correspondería con la consideración de la labor poética como una actividad práctica, dueña de consecuencias estéticas e ideológicas reales. Cfr. Bertolt Brecht, *Me-Ti. El libro de las mutaciones*, trad. Nélida Mendilazarzu de Machain (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969), 44-45.

<sup>343</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 397. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “(y quiero decir, también, que hace falta llevar y dejar, en el tiempo):”.

<sup>344</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, 397. La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “(P.D.: en el plano del lenguaje, no se debe preguntar quién habla, sino para quién, contra quién, / a nombre de quién): / [...] / (y también debes preguntarte, ante todo, cómo hablas): (porque tu modo / es tu lugar): (dice dónde estás, cuando hablas: dice de qué lado estás, de hecho): / (tu lenguaje habla en tu contra, muchas veces): / (y muchas veces hablo en mi contra, así):”.

formuló a lo largo de su trayectoria literaria, y que han sido objeto de consideración a lo largo del presente estudio.

Así, la aproximación a la práctica artística de Sanguineti formulada en las páginas anteriores permite reconocer que, ante las interrogantes “¿para quién habla?” y “¿a nombre de quién habla?”, el escritor genovés asumió plenamente las tareas políticas encomendadas por Gramsci a los intelectuales comunistas, y orientó su producción literaria al afán de establecer un intercambio exigente con el proletariado internacional y contribuir, en grado diverso, a la liberación política y económica de esta clase social. A su vez, en cuanto a la pregunta “¿contra quién habla?”, a lo largo de esta investigación ha sido posible reconocer el costado polémico que animó, continuadamente, la producción literaria de Sanguineti y que lo llevó a confrontarse críticamente con algunas de las tendencias artísticas, políticas, filosóficas y económicas de mayor influencia en el panorama intelectual italiano durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. En términos generales, se mostró la voluntad del escritor genovés por caracterizar y enfrentar literariamente a algunas de las variadas manifestaciones sociales y culturales de la creciente alienación que acompañó al desarrollo y al apogeo del capitalismo en Italia en los decenios de 1960 y 1970.<sup>345</sup> Asimismo, se exhibió el análisis artístico e ideológico al que sometió a muchas de las orientaciones literarias que asumieron, ya de manera celebratoria, ya de manera ambivalente, la generalizada afirmación de un nuevo horizonte histórico (la “posmodernidad”) caracterizado por un acentuado escepticismo y relativismo político, filosófico y cultural, que acompañó a la primacía económica del modo de producción capitalista en el período

---

<sup>345</sup> *Vid. supra*, 77 y ss.

comprendido entre las décadas de 1970 y 1980.<sup>346</sup> Finalmente, se presentó la decidida impronta crítica que sostuvo ante la defensa ideológica generalizada de las bondades de la economía capitalista y la búsqueda por ofrecer un contraste con los efectos negativos más prominentes de la “globalización”, entre los que destacó repetidamente el crecimiento de las asimetrías económicas entre una minoría de la población mundial dueña de la riqueza internacional y una mayoría enfrentada a condiciones de vida crecientemente precarizadas, la desorientación y la confusión ideológicas que acompañaron a buena parte de los habitantes del planeta, y la debilidad política de las numerosas tentativas de organización social que se reclamaron anticapitalistas en el cambio de siglo.<sup>347</sup>

De manera aún más relevante, la búsqueda por responder a la pregunta sobre “¿cómo habla?” Sanguineti, permite valorar la importancia que el intelectual italiano otorgó al montaje como recurso compositivo en su producción literaria. Para ello, es menester enfatizar el reconocimiento que el poeta genovés llevó a cabo de la reciprocidad existente entre la elección de una u otra posibilidad expresiva en el ámbito del lenguaje, la situación social de los hablantes y los artistas, y la orientación ideológica cristalizada en cada una de estas decisiones. En una de las más certeras formulaciones del problema, el escritor italiano observó que

[I]a opción por esta o por aquella palabra es, de hecho, opción, siempre, por una idea y una categoría históricamente determinada, es decir, por un orden de ideas y de categorías, por un método y un sistema de clasificación, por una orientación práctica. En resumen, lo repetimos, por una ideología. Cada palabra, en este sentido, es alusiva y culta, porque reenvía a otro, a un contexto ideológico-práctico. Está en un lenguaje que está conectado a una orientación concreta. Está, en resumen, en una cultura determinada (como mínimo en tanto que “léxico familiar”, y más adelante, de grupo, de clase, de nación, etc.). Clases diversas usan léxicos diversos, usan lenguas diversas. El terreno lexical, el terreno de la

---

<sup>346</sup> *Vid. supra*, 104 y ss.

<sup>347</sup> *Vid. supra*, 277 y ss.

lengua es un lugar de conflicto ideológico, es un espacio abierto a la lucha por la hegemonía lingüística. En resumen, por la hegemonía ideológica.<sup>348</sup>

Al concebir el lenguaje como un medio en el que se coagulan dinámicamente los conflictos ideológicos y prácticos entre las clases sociales que conforman una sociedad, Sanguineti señaló un conjunto de problemas que consideró centrales para la producción literaria. De esta manera, el escritor genovés enfatizó la necesidad de comprender, alternativamente, “cómo un lenguaje funciona como ideología social”, cómo “un lenguaje, un estilo, importa [...] no en cuanto descifre de una expresión individual, sino de una asunción social, de una objetivación de valor”, cómo “un estilo [...] se convierte en el signo ideológico propio de una clase social”, y, finalmente, cómo “si la ideología dominante es aquella de la clase dominante[,] el estilo dominante [es] aquél de la clase dominante.”<sup>349</sup> Como se mostró a lo largo del presente estudio, la voluntad crítica impulsada por las cuestiones anteriores condujo al escritor genovés a prestar atención a las transformaciones históricas de la lengua italiana, ya en su empleo cotidiano, ya en su elaboración literaria. En cuanto al primer aspecto, ello fue ilustrado, entre otros momentos, por el recurso continuado a la oralidad, a los diversos registros de habla de la población, a los préstamos lingüísticos provenientes de otras tradiciones, al tratamiento verbal de sucesos de actualidad, y a la dimensión ideológica que acompañó a cada una de estas manifestaciones.<sup>350</sup> Por su parte, las posibilidades literarias abiertas por el segundo ámbito fueron puestas especialmente de

---

<sup>348</sup> Edoardo Sanguineti, *Scribilli*, 287. Las consideraciones formuladas por Sanguineti forman parte de los numerosos debates sobre las dimensiones políticas, sociales y económicas del lenguaje que han tenido lugar al interior de la tradición marxista. Un amplio recuento histórico de tales discusiones se encuentra en Jean-Baptiste Marcellesi y Bernard Gardin, *Introducción a la sociolingüística. La lingüística social*, trad. María Victoria Catalina (Madrid: Gredos, 1979), *passim*.

<sup>349</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, p. 187.

<sup>350</sup> *Vid. supra*, 121 y ss.

relieve a través de la atención crítica que prestó al desarrollo histórico de la producción literaria italiana, tanto en las temáticas abordadas como en los procedimientos compositivos empleados por numerosos autores, así como en las tentativas de reelaboración de autores y obras de la tradición literaria nacional e internacional, como quedó de manifiesto en su recuperación de las piezas de Dante Alighieri, en la práctica del *travestimento* del *Faust* de Goethe, o, en fin, en el esfuerzo por mostrar la actualidad del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels.<sup>351</sup>

A la luz del conjunto de factores apenas recuperados, la opción por el montaje en la producción literaria de Sanguineti representa una “solución socialmente, históricamente adecuada”<sup>352</sup> a los problemas ideológicos y prácticos vinculados a la producción literaria y artística de frente al cambiante horizonte histórico en la que tuvo lugar su ejercicio. Lejos de representar un recurso compositivo fijo, el escritor genovés supo adecuar las posibilidades políticas y estéticas abiertas por el montaje para confrontar críticamente la naturaleza acentuadamente mudable que caracterizó la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. De esta manera, en cada uno de los ejemplos abordados a lo largo de esta investigación, el montaje desempeñó funciones diferentes, derivadas de la coyuntura histórica enfrentada. Así, en el caso de *Laborintus II*, el recurso al montaje inauguró la posibilidad para que el poeta italiano ofreciera una descripción artística crítica del capitalismo en la que se conjugaron una elaborada expresividad lingüística, una amplia erudición literaria y un sólido posicionamiento ideológico. A su vez, con *Faust. Un travestimento*, el empleo del montaje permitió confrontar el viraje conservador y esteticista

---

<sup>351</sup> Vid. *supra*, 143 y ss., 204 y ss., 276 y ss.

<sup>352</sup> Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, 187.

común a buena parte de la producción literaria italiana de las décadas de 1970 y 1980, a través de la yuxtaposición de diferentes horizontes lingüísticos y la afirmación de la fecunda actualidad de las obras canónicas de la literatura occidental. Finalmente, en el caso de *Work in regress*, el intelectual italiano se valió del montaje audiovisual de fragmentos de obras consideradas clásicas dentro de la historia de la cinematografía mundial para proponer un importante crítica encaminada a confrontar los efectos negativos desprendidos de la hegemonía económica, política e ideológica del capitalismo en el cambio de siglo, y, al mismo tiempo, a reconocer y elaborar productivamente las tensiones políticas, ideológicas y estéticas que acompañan a los intentos por actualizar las observaciones teóricas ofrecidas por Marx y Engels.

Junto a ello, los sucesivos abordajes propuestos a lo largo de esta investigación a las colaboraciones interdisciplinarias de Sanguineti con Berio, Lombardi y Liberovici, permiten reconocer, en primer lugar, una acentuada afinidad entre los problemas lingüísticos, literarios e ideológicos propuestos por el escritor italiano y las cuestiones artísticas e intelectuales de interés a cada uno de los músicos. En todos los casos, cobró relevancia el sólido conocimiento de la tradición y la técnica musicales europeas poseído por los compositores, comparable al saber lingüístico y literario propio del poeta genovés. Asimismo, se reveló el interés compartido por comprender las cambiantes condiciones históricas en las que tiene lugar la producción artística y las posibilidades de tratamiento de los materiales disponibles a los artistas. De igual forma, se puso de manifiesto la común atención de todos los creadores a las dimensiones políticas e ideológicas de la producción artística, si bien con grados de elaboración y orientaciones intelectuales diferentes, que, lejos de mermar el carácter crítico de cada una de las obras estudiadas, contribuyeron a mostrar su relevancia histórica, así como

su actualidad y vigencia.<sup>353</sup> A la par, y de manera más relevante para esta investigación, los ejemplos colaborativos considerados permitieron evidenciar al montaje como un principio compositivo de gran plasticidad y potencia, susceptible de perfilar fecundas vías de tratamiento de los materiales empleados por las diversas artes. Al mismo tiempo, el estudio de las piezas seleccionadas hizo posible reconocer que el montaje ofrece una sólida base para la organización formal de las tentativas de cooperación interdisciplinaria recurrentes en la producción artística contemporánea.

De esta manera, en un tiempo en el que el horizonte político e ideológico parece cerrado a la consideración de otras formas de organización económica, y en las que las tentativas críticas formuladas al interior de diversos entornos intelectuales se conforman con el esbozo de un limitado anticapitalismo o con la repetición de consignas vacías, la obra de Sanguineti se revela como el resultado de una práctica en la que reconciliaron con gran potencia una cuidadosa factura formal y un rico tratamiento temático, capaz de abordar crítica y creativamente los problemas más relevantes de su momento histórico. Asimismo, el quehacer del escritor genovés representa una fecunda línea de investigación sobre la relevancia teórica y práctica del montaje, cimentada en la permanente actualización del legado histórico de la tradición marxista y articulada a través de una sólida formación intelectual y política, siempre atenta a las condiciones históricas en las que tuvo lugar su producción artística, y cercana a un vasto horizonte de producciones culturales, eruditas y populares. Gracias a ello, la obra de Sanguineti inaugura la posibilidad de establecer un diálogo crítico de pujante actualidad con otros senderos contemporáneos de interpretación,

---

<sup>353</sup> *Vid. supra*, 152 y ss., 214 y ss., 289 y ss.

en los que se ha privilegiado, alternativamente, un acento melancólico sobre el destino y las posibilidades de actualización del legado marxista, o bien, una acentuada fascinación por la discusión predominantemente teórica, alejada de la consideración detenida sobre las desiguales condiciones materiales de existencia de las diversas regiones del mundo.



## Bibliografía

Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

\_\_\_\_\_. *Escritos musicales IV*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2008.

\_\_\_\_\_. *Escritos musicales V*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2011.

Adorno, Theodor y Hanns Eisler. *Composing for the Films*. London: Continuum, 2005.

Alighieri, Dante. *Monarchia*. Milán: Arnaldo Mondadori, 1965.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Dante Alighieri*. Traducido por Nicolás González Ruiz y José Luis Gutiérrez García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Traducido por Monique Perriau y Vicente Carmona. Madrid: Abada, 2005.

Anadón, Pablo. “Retrato del poeta neovanguardista. Poesía, traducción y política según Edoardo Sanguineti”. Visitado el 21 de diciembre de 2019.  
<https://eltrabajodelashoras.blogspot.com/2010/05/en-memoria-de-edoardo-sanguineti-1930.html>

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la literatura*. Traducido por Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2002.

Becheri, Gabriele. “The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi”. En: *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, editado por Lorna Fitzsimmons, 231-243. Great Britain: Bloomsbury, 2008.

Benigni, Andrea. “Sanguineti: ‘SMS e chat non distruggono la poesia’”. *La Repubblica*. Diciembre 3, 2002.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Traducido por Jesús Aguirre. España: Taurus, 1987.

\_\_\_\_\_. *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2004.

\_\_\_\_\_. *Libro de los Pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. México: Ítaca / UACM, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Traducido por Michael W. Jennings, Brigid Doherty y Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Berio, Luciano. *Laborintus II*. Viena: Universal Edition, 1976.

\_\_\_\_\_. “Comentarios sobre el rock”. Traducido por Mariano Flores Castro. *Pauta* núm. 5 (1983): 5-16.

\_\_\_\_\_. *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino: Einaudi, 2006.

\_\_\_\_\_. *Intervista sulla musica*. Bari: Laterza, 2011.

\_\_\_\_\_. *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013.

\_\_\_\_\_. “*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (nota dell’autore)”. Visitado el 11 de mayo de 2018. <http://www.lucianoberio.org/node/1275>

\_\_\_\_\_. “*Laborintus II* (nota dell’autore)”. Visitado el 3 de enero de 2016. <http://www.lucianoberio.org/node/1509?356130551=1>

Bertels, Lieven. “Luciano Berio: *Laborintus 2*”. Visitado el 1 de marzo de 2015. <http://www.ictus.be/home2.html>

Betz, Albrecht. *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Traducido por Ángel-Fernando Mayo. Salamanca: Tecnos, 1994.

Bloch, Ernst. *Heritage of Our Times*. Traducido por Neville Plaice y Stephen Plaice. Great Britain: University of California Press, 1991.

Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.

Borón, Atilio. *Imperio & Imperialismo. Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri*. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

\_\_\_\_\_. “Clase de cierre: La cuestión del imperialismo”. En: *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, compilado por Atilio Borón, Javier Amadeo y Sabrina González, 473-498. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

\_\_\_\_\_. *América Latina en la geopolítica del imperialismo*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2013.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducido por Silvio Mattoni. Argentina: Adriana Hidalgo, 2009.

Brand, Peter y Mario Gentile, eds. *The Cambridge History of Italian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 1996.

Brecht, Bertolt. *Me-Ti. El libro de las mutaciones*. Traducido por Nélica Mendilarzu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

Buchloh, Benjamin. "Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art", *ArtForum* 21, núm. 1 (1982): 43-56.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducido por Jorge García. Barcelona: Península, 2000.

Capozzi, Rocco. "The new Italian novel". En *The Cambridge Companion to Italian Novel*, editado por Peter Bondanella y Andrea Ciccarelli, 214-232. EUA: Cambridge University Press, 2003.

Carroll, Terrence. *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. EUA: University of California Press, 1980.

Caserza, Guido. "Novecento, l'affresco globale". Visitado el 9 de octubre de 2018. <http://www.mannieditori.it/rassegna/edoardo-sanguineti-ritratto-del-novecento-4>

Cavalera, Nadia. "Edoardo Sanguineti, l'odio di classe e Benjamin". Visitado el 9 de octubre de 2018. <http://www.nadiacavalera.it/blog/2010/edoardo-sanguineti-lodio-di-classe-e-benjamin.html>

Conte, Giuseppe. “Il discorso”. Visitado el 31 de enero de 2015.  
[http://www.giuseppeconte.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=47:il-discorso&catid=35:limpresa-di-santacroce&Itemid=54](http://www.giuseppeconte.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=47:il-discorso&catid=35:limpresa-di-santacroce&Itemid=54)

Conde de Lautreamont (Isidore Ducasse). *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Traducido por Aldo Pelegrini. Barcelona: Barral, 1970.

Cusick, Suzanne G. “Monteverdi studies and ‘new’ musicologies”. En: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, editado por John Whenham y Richard Wistreich, 249-260. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

Dalmonte, Rossana y Niva Lorenzini, “Situation de la poésie et de la musique au debut des années soixante en Italie”. Traducido por Daniel Haefliger. *Revue Contrechamps* núm. 1 (1983): 67-74.

De Benedictis, Angela Ida. “From *Esposizione* to *Laborintus II*: transitions and mutations of ‘a desire for theatre’”. En: *Le théâtre musical de Luciano Berio I: De Passaggio à La Vera Storia*, editado por Giordano Ferrari, 177-246. París: L’Harmattan, 2013.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1990.

Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Traducido por Isabel García Adanez. Madrid: Akal, 2004.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Espasa, 2014. También disponible en <https://www.rae.es/>.

Dick, Luke y George A. Reisch, eds. *The Rolling Stones and Philosophy. It’s Just a Thought Away*. Chicago: Open Court, 2012.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tomas posición. El ojo de la historia, 1*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado, 2008.

\_\_\_\_\_. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009.

\_\_\_\_\_. “Modest Masterpiece: Bertolt Brecht’s *War Primer*”. En *Appropriation*, editado por David Evans,. China: The White Chapel Gallery / MITPress, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adrian Hidalgo, 2011.

Dimitrakaki, Angela. “The Spectacle and Its Others: Labor, Conflict and Art in the Age of Global Capitalism”. En: *Globalization and Contemporary Art*, editado por Jonathan Harris, 191-211. India: John Wiley & Sons, 2011.

\_\_\_\_\_. “Extensive Modernity: On the Refunctioning of Artists as Producers”. En: *A Companion to Modern Art*, editado por Pam Meecham, 245-262. India: John Wiley & Sons, 2018.

Di Stefano, Paolo y Raffaele Crovi. “Romanzo, capriccio poco italiano. Prima leggere, poi giudicare”. *Corriere della Sera*. Enero 19, 1993

*Dizionario spagnolo compatto Zanichelli*. Bologna: Zanichelli, 2017. También disponible en [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_spagnolo/](https://dizionari.corriere.it/dizionario_spagnolo/).

Ebay. “Vintage 1960’s Plastic Voiced Bopper Top in Package”. Visitado el 18 de enero de 2015. <http://www.ebay.com/itm/Vintage-1960s-Plastic-Voiced-Bopper-Top-In-Package-/111476344486>

Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Traducido por Norah Lacoste. México: Siglo XXI, 1986.

\_\_\_\_\_. *La forma del cine*. Traducido por María Luisa Puga. México: Siglo XXI, 1986.

Eisler, Hanns. *A Rebel in Music. Selected Writings*. Traducido por Marjorie Meyer. London: Kahn & Averill, 1999.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Labor, 1991.

Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Traducido por José Emilio Pacheco. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio Nacional, 1989.

Expósito, Marcelo. “marceloexposito.net”. Visitado el 10 de diciembre de 2018.  
<http://marceloexposito.net/>

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Traducido por Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Fernández Buey, Francisco. “Sobre Gramsci en el mundo de hoy”. En: contenido en Dora Kanoussi (comp.), *Gramsci en Río de Janeiro*, compilado por Dora Kanoussi, 261-286. Traducido por Cristina Ortega Kanoussi. México: BUAP / International Gramsci Society / Plaza y Valdés, 2004.

Feyerabend, Paul. *La ciencia en una sociedad libre*. Traducido por Alberto Elena. México: Siglo XXI, 1982.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

\_\_\_\_\_. “An Archival Impulse”. *October*, núm. 110 (2004): 3-22.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. China: Thames & Hudson, 2016.

Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: SEP / UAM / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Gnoli, Antonio. “Sanguineti e la scienza”. *La Repubblica*. Junio 6, 2007. [https://www.repubblica.it/2007/06/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza.html?ref=search](https://www.repubblica.it/2007/06/sezioni/spettacoli_e_cultura/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza/sanguineti-scienza.html?ref=search)

Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov. Un nuevo cine político*. Traducido por Ramón Font. Barcelona: Anagrama, 1976.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Traducido por Helena Cortés Gabaudan. Madrid: Abada / Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fausto. Partes I y II*. Traducido por Pedro Gálvez y Carlos Fortea Gil. México: De Bolsillo, 2014.

Graffi, Mili. “Entrevista a Paolo Fabbri su *Il giuoco dell’Oca* e *l’Orologio astronomico* di Edoardo Sanguineti”, *Il Verri*, núm. 20 (2005).

Gramsci, Antonio. *Antología*. Traducido por Manuel Sacristán. México: Siglo XXI, 1978.

*Grande dizionario Hoepli italiano*, 3ª ed. Editado por Aldo Gabrielli. Milano: Hoepli, 2015.

También disponible en [https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano.aspx](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx).

*Grande dizionario Hoepli spagnolo*. 3ª ed. Editado por Laura Tam. Milano: Hoepli, 2009.

También disponible en [https://www.grandidizionari.it/dizionario\\_italiano-spagnolo.aspx](https://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano-spagnolo.aspx).

Griffiths, Paul. “Luciano Berio”. Visitado el 1 de marzo de 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e755>

Heister, Hanns-Werner. “Luca Lombardi: Faust Oper”. *Dissonanze* núm. 30 (1991): 19-23.



Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Traducido por Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

\_\_\_\_\_. “Marx y el montaje”, *New Left Review*, núm. 58 (2009): 103-110.

Kalinak, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction*. Great Britain: Oxford University Press, 2010.

Keucheyan, Razmig. *The Left Hemisphere. Mapping Critical Theory Today*. Traducido por Gregory Elliott. EUA: Verso, 2013.

Kluge, Alexander. *120 historias del cine*. Traducido por Nicolás Gelormini. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.

Kohan, Néstor. *Nuestro Marx*. Visitado el 10 de diciembre de 2018. <http://www.rebellion.org/docs/98548.pdf>

Kriebel, Sabine, Joshua Sperling y Kirsten Barndt. “Montage”. Visitado el 7 de marzo de 2020. <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>

Laboratorio teatro tra le righe. “*Faust. Un travestimento*”. Visitado el 21 de mayo de 2018. <http://www.performaticum.de/pdf/editions/faust.pdf>

Lenin [Vladimir Illich Uliánov]. *Obras escogidas*. Moscú: Progreso, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obras completas. Tomo XI*. Madrid: Akal, 1976.

Liberovici, Andrea. *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*. Venezia: Marsilio, 2006.

Liberovici, Andrea y Edoardo Sanguineti. “*Work in regress. Una catenna di montaggi, vimeo*”. Visitado el 9 de octubre de 2018. <http://vimeo.com/112499851>

Lisa, Tommaso. *Pretesti ecfraistici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*. Florencia: Società Editrice Fiorentina, 2004.

Löwy, Michael. *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Lombardi, Luca. *Faust. Un travestimento*. Milano: Ricordi, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Construction of Freedom and Other Essays*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 2006.

Lorenzini, Niva. *La poesía italiana del Novecento*. Bologna: il mulino, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sanguineti e il teatro della scrittura*. Milano: Franco Angeli, 2011.

Lukács, Georg. *Problemas del Realismo*. Traducido por Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Lumms, David. "Edoardo Sanguineti's New Dante". En: *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde*, editado por Paolo Chirumbolo y John Picchione, 40-55. London: Legenda, 2013.

Luperini, Romano y Pietro Cataldi, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, III. Italia: Palumbo, 1999.

Marcellesi, Jean-Baptiste y Bernard Gardin, *Introducción a la sociolingüística. La lingüística social*. Traducido por María Victoria Catalina. Madrid: Gredos, 1979.

Marinitsch, Eric, ed. *Luciano Berio*. Austria: Universal Edition, 2008.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Textos sobre la producción artística*. Traducido por Valeriano Bozal. Madrid: Alberto Corazón, 1972.

\_\_\_\_\_. *Manifiesto del Partido Comunista*. Moscú: Progreso, 1990.

Marx, Karl y Eric J. Hobsbawm. *Formaciones económicas precapitalistas*. México: Siglo XXI, 2009.

Masoero, Francesca. “Sanguineti e l’esperienza cinematografica.” Tesis de licenciatura, Università degli Studi di Bologna, 2007.

Museo Nacional del Prado. “El juicio de Paris – Colección – Museo Nacional del Prado”. Visitado el 11 de marzo de 2021. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/f8b061e1-8248-42ae-81f8-6acb5b1d5a0a>

Musée d’Orsay. “Almuerzo sobre la hierba – Musée d’Orsay”. Visitado el 11 de marzo de 2021. [https://m.musee-orsay.fr/es/obras/commentaire\\_id/almuerzo-sobre-la-hierba-7123.html](https://m.musee-orsay.fr/es/obras/commentaire_id/almuerzo-sobre-la-hierba-7123.html)

\_\_\_\_\_ . “Musée d’Orsay: Picasso / Manet: El almuerzo sobre la hierba”. Visitado el 11 de marzo de 2021. <https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/article/picasso-manet-le-dejeuner-sur-lherbe-20437.html>

Napoli, Marisa. “Entrevista con Edoardo Sanguineti”. Visitado el 18 de octubre de 2014. <http://www.dambrosioeditore.it/2005/09/01/intervista-a-edoardo-sanguineti/>

Olive, Jean-Paul. *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*. París: L’Harmattan, 1998.

Osborne, Peter. “Remember the Future? The *Communist Manifesto* as Historical and Cultural Form” *Socialist Register* núm. 34 (1998): 190-204.

\_\_\_\_\_ . *How to read Marx*. EUA: W.W. Norton & Company, 2006.

Osborne, Peter y Matthew Clarke. “Walter Benjamin”. Visitado el 10 de enero de 2014. <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/benjamin/>

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism", *October 12*, núm. 102 (1980): 67-86.

Palieri, Maria Serena. "Sanguineti: io do il cattivo esempio". *L'Unità*. Noviembre 22, 2002.

Patat, Alejandro. "El estilo de no tener estilo. Entrevista con Edoardo Sanguineti". Visitado el 18 de octubre de 2014. <http://www.lanacion.com.ar/213589-el-estilo-de-no-tener-estilo>

Pensky, Max. "Method and time: Benjamin's Dialectical Images". En *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, editado por David S. Ferris, 177-198. EUA: Cambridge University Press, 2006.

Petras, James y Henry Veltmeyer. *Imperio con imperialismo. La dinámica globalizante del capitalismo neoliberal*. Traducido por Susana Guardado del Castro. México: Siglo XXI, 2006.

Perloff, Marjorie. "Collage and Poetry". En *Encyclopedia of Aesthetics*, editado por Michael Kelly, 384-387. Nueva York: Oxford University Press, 1998.

Picchione, John. *The New Avant-garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Pinel, Vincent. *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2004.

Pontiggia, Giancarlo y Enzo Di Mauro, eds. *La parola innamorata*. Milano: Feltrinelli, 1978.

Ports of Genoa. "Il Monumento al Lavoro e alla Città di Genova di Gino Guerra". Visitado el 1 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=FYHfGYU5TA0>

Pound, Ezra. *Guide to Kulchur*. London: Faber & Faber, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cantares completos. Tomo I*. Traducido por José Vázquez Amaral. Madrid: Cátedra, 1994.

\_\_\_\_\_. *The Cantos*. EUA: Penguin Books, 1996.

Quintana, Ángel. “Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard” *Panambí* núm. 4 (2017): 49-63.

Ramazzotti, Marinella. “Luciano Berio’s *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique”, *Ex-Tempore 16*, núm. 1 (2010).

Rambaldi da Imola, Benvenuto. “Commentum super Dantis Alidgherij Comoedia”. Consultado el 1 de marzo de 2015. <http://151.100.4.82/xtf/view?docId=bibit001607/bibit001607.xml&chunk.id=d7003e27539&toc.id=&brand=newlook>

Revueltas, José. *Obra reunida 5. Obra varia II. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Tierra y libertad (guion cinematográfico)*. México: Era / CONACULTA / Instituto de Cultura del Estado de Durango / Secretaría de Cultura del Estado de Guerrero / Universidad Autónoma de Coahuila, 2014.

Risso, Erminio. *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*. Lecce: manni, 2006.

Romero, Pedro G. “Conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, *Minerva*, núm. 5 (2007).

Sadoul, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. Traducido por Jaime Goded. México: Era, 1973.

San Cirilo de Alejandría. “Salve a nobis, Deipara Maria”. Consultado el 1 de marzo de 2015. <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/SalveANobis.html>

Sanguineti, Edoardo. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Traducido por Antonio Pasquali. Caracas: Monte Ávila, 1969.

\_\_\_\_\_. *Por una vanguardia revolucionaria*. Traducido por Irene Cusien, Diana Guerrero, Emilio Renzi. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

\_\_\_\_\_. “Poesia informale?” En *Gruppo 63. Critica e teoría*, editado por Renato Barilli y Angelo Guglielmi, 81-85. Milano: Feltrinelli, 1976.

\_\_\_\_\_. *Scribilli*. Milán: Feltrinelli, 1985.

\_\_\_\_\_. “Per una poética di ‘realismo allegorico’”. En *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, editado por Filippo Bettini y Francesco Muzzioli, 70-71. Lecce: manni, 1990.

\_\_\_\_\_. *Per musica*. Milano: Ricordi, 1993.

\_\_\_\_\_. *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*. Milano: Feltrinelli, 2000.

\_\_\_\_\_. *Atlante del Novecento italiano*. Lecce: manni, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli, 2001.

\_\_\_\_\_. *Faust. Un travestimento*. Roma: Carocci, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. Génova: il melangolo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Come si diventa materialista storici*. Lecce: manni / Centro per la Riforma dello Stato, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*. Milano: Feltrinelli, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*. Milano: Rizzoli, 2006.

\_\_\_\_\_. *Smorfie*. Milano: Feltrinelli, 2007.

\_\_\_\_\_. “Rap y poesía”. Traducido por María Teresa Meneses. *Luvina*, núm. 53 (2008): 75-78.

\_\_\_\_\_. *Ritratto del Novecento*. Lecce: manni, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cultura e realtà*. Milán: Feltrinelli, 2010.

\_\_\_\_\_. *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*. Milán: Feltrinelli, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*. Milán: Feltrinelli, 2010.

\_\_\_\_\_. *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Milán: Feltrinelli, 2010.

\_\_\_\_\_. *Conversazioni musicali*. Génova: il melangolo, 2011.

\_\_\_\_\_. *La ballata del quotidiano. Interviste di Giuliano Galetta (1994-2009)*. Génova: il melangolo, 2012.

\_\_\_\_\_. “La messa in scena della parola”. En *Berio*, editado por Enzo Restagno, 74-78. Torino: EDT, 2013.

\_\_\_\_\_. “Laborintus II”. En *Omaggio a Luciano Berio*, editado por Susanna Venturi, 12-17. Ravena: Edizioni Moderna, 2013.

\_\_\_\_\_. “Letteratura della crudeltà”. En *Gruppo 63*, editado por Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli y Angelo Guglielmi, 895-898. Milán: Bompiani, 2013.

\_\_\_\_\_. “Traumdeutung”. En *Gruppo 63*, editado por Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, y Angelo Guglielmi, 387-392. Milán: Bompiani, 2013.

\_\_\_\_\_. “Laborintus: Berio\_Dante\_Sanguineti. Dante. Arte che genera arte. Una lezione di Edoardo Sanguineti – ‘Luciano Berio. Il musicista che meglio incarna la mia idea di collaborazione’”. Visitado el 1 de marzo de 2015. [http://www.xlibro.com/Edoardo\\_Sanguineti.html](http://www.xlibro.com/Edoardo_Sanguineti.html)

\_\_\_\_\_. “Lezione publica di Edoardo Sanguineti: Dante 1965”. Visitado el 1 de mayo de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E>

\_\_\_\_\_. “Sanguineti, il cinema, il Novecento”. Visitado el 7 de mayo de 2018. <https://radiospazioteatro.wordpress.com/2017/05/19/sanguineti-il-cinema-il-novecento/>

\_\_\_\_\_ . “A Bisceglie si può capire quanto grande è il Mediterraneo”. Visitado el 9 de octubre de 2018. <https://www.bisceglielive.it/news/cultura/105528/edoardo-sanguineti-a-bisceglie-si-puo-capire-quanto-e-grande-il-mediterraneo>

\_\_\_\_\_ . “Holoset”. Visitado el 1 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DvjC1ZHMvQ8>

Sanguineti, Edoardo y Andrea Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*. Milano: Bompiani, 1998.

San Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Traducido por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

Scrimeri, Rosario y Aurora Conde. “Entrevista a Edoardo Sanguineti”. *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 5 (1998): 381-387.

Seijdel, Jorinde y Liesbeth Melis, ed. “A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain”. Número especial, *Open* núm. 17 (2009).

Silva, Ludovico. *El estilo literario de Marx*. México: Siglo XXI, 1971.

Smith-Brindle, Reginald. “*Laborintus II* by Luciano Berio”. *Music & Letters* 58, núm. 4 (1977): 501.

Società per Cornigliano SpA. “Mutazione Cornigliano – Iniziative Culturali a Cornigliano nei mesi di giugno-luglio 2006”. Visitado el 9 de octubre de 2018. <http://www.percornigliano.it/news/mutazione-cornigliano-iniziative-culturali-a-cornigliano-nei-mesi-di-giugno-luglio-2006/>

Sonntag, Brunhilde. *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Alemania: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1977.



Stoianova, Ivanka. “Luciano Berio. Chemins en Musique”, *La revue musicale*, núms. 375-377 (1985).

Taglietti, Cristina. “Gramsci e le Lecciso”. Visitado el 9 de octubre de 2018. <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2005/02/02/gramsci-e-le-lecciso/>

Testa, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Turín: Einaudi, 2005.

The Metropolitan Museum of Art. “Marcantonio Raimondi | The Judgment of Paris”. Visitado el 11 de marzo de 2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>

Verwoert, Jan. “Living with Ghosts: From Appropriation to Evocation in Contemporary Art”, *Art & Research* 1, núm. 2 (2007). <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>

Vinay, Gianfranco. “*Passaggio* – Note de programme”. Consultado el 1 de marzo de 2015. <http://brahms.ircam.fr/works/work/6839/#program>

Voce, Lello. “Sanguineti, cinema e lavoro secondo Liberovici: ‘Work in regress’”. *Il fatto quotidiano*. Diciembre 8, 2014. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/12/08/sanguineti-cinema-e-lavoro-secondo-liberovici-work-in-regress/1257838/>

Wellmer, Albrecht. *Líneas de fuga de la modernidad*. Traducido por Peter Storandt Diller. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Zonno, Teresa. “...chi le può assegnare alle cose, il giusto, il vero nome?”. Visitado el 21 de mayo de 2018. <http://www.performaticum.de/framesI/sezion/past2-E.html>