

CARLOS IVÁN LINGAN PÉREZ

ENES Morelia, UNAM

lingan.carlos@gmail.com

ORCID: 0009-0000-0575-9778

“UNA CÁMARA DE ECO DE LA MEMORIA”:
RESONANCIAS ENTRE EL MONTAJE LITERARIO DE EDOARDO SANGUINETI
Y EL MONTAJE MUSICAL DE LUCIANO BERIO¹

“AN ECHO CHAMBER OF MEMORY”:
RESONANCES BETWEEN EDOARDO SANGUINETI’S LITERARY MONTAGE
AND THE MUSICAL MONTAGE BY LUCIANO BERIO

PALABRAS CLAVE:

Edoardo Sanguineti,
Luciano Berio,
montaje, literatura,
música.

El presente artículo de investigación propone un estudio comparado del poema *Novissimum Testamentum* (1982) de Edoardo Sanguineti y la obra musical *Canticum Novissimi Testamenti* (1989-1991) de Luciano Berio. Para ello, toma como punto de partida la relevancia adquirida por el montaje en ambas piezas, como procedimiento compositivo y como herramienta crítica. La argumentación propone algunos elementos básicos de las poéticas del montaje concebidas por Sanguineti y Berio durante las décadas de 1970 y 1980. A su vez, aborda las manifestaciones textuales y temáticas del montaje a lo largo del poema, y sus correspondientes elaboraciones sonoras en la pieza musical. Finalmente, propone una valoración sobre la actualidad artística y crítica de ambas piezas en el presente.

KEYWORDS:

Edoardo Sanguineti,
Luciano Berio,
Montage, Literature,
Music.

This paper proposes a comparative study of Edoardo Sanguineti’s poem Novissimum Testamentum (1982) and Luciano Berio’s musical work Canticum Novissimi Testamenti (1989-1991). In order to do so, this research takes as its of departure the relevance given to montage, both as a compositional procedure and as a critical tool. This exposition identifies some key aspects of the poetics of montage conceived, respectively, by Sanguineti and Berio during the Seventies and Eighties. Along

¹ El presente trabajo de investigación fue realizado gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC), y contó con la asesoría del Dr. Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich (ENES Morelia, UNAM).

with it, it studies the textual and thematic manifestations of montage all along the poem as well as the sonic elaborations of montage in the musical piece. Lastly, it proposes an assessment of the artistic and critical timeliness of both works.

Introducción

La cercanía entre la producción literaria de Edoardo Sanguineti y el quehacer musical de Luciano Berio dio lugar a varias obras conjuntas y elaboraciones sonoras repartidas entre las décadas de 1960 y 2000 (Osmond-Smith: 68-77). Junto a las piezas *Passaggio* (1961-1962), *Laborintus II* (1965) y *a-ronne* (1974-1975), realizadas colaborativamente, figuraron diversas aproximaciones musicales que Berio formuló a algunos textos de Sanguineti. Dentro de este segundo grupo de realizaciones, destaca *Canticum Novissimi Testamenti* (1989-1991), para cuatro clarinetes, cuarteto de saxofones y ocho voces, en la que el compositor italiano tomó como punto de partida el poema *Novissimum Testamentum* (1982) del escritor genovés. Aun a pesar de su relativa distancia temporal y la independencia que guardaron al ser concebidas, un abordaje comparativo concentrado en las preocupaciones teóricas y los procedimientos compositivos empleados por Sanguineti y Berio permite reconocer importantes afinidades entre las poéticas de ambos artistas. Tales coincidencias se concretaron, por un lado, en la importancia que concedieron a la valoración crítica del desarrollo histórico de sus ámbitos profesionales y, por el otro, en el interés compartido por reelaborar productivamente los acervos de experiencias literarias y musicales conformados a partir del devenir temporal de estas artes. En medio de estas preocupaciones comunes, el procedimiento constructivo del montaje resultó determinante para articular la sensibilidad histórica refrendada por la pareja de artistas y sus búsquedas por dar lugar a materiales textuales y sonoros susceptibles de emplearse en sus respectivos quehaceres artísticos.

El presente artículo de investigación busca mostrar la reciprocidad existente entre cada uno de los aspectos apenas enumerados y las maneras como se cristalizaron en la conformación de *Novissimum Testamentum* y *Canticum Novissimi Testamenti*. Para ello, en primer lugar, ofrece un panorama de las circunstancias históricas en las que se encontraron tanto el quehacer literario como el musical durante las décadas de 1970 y 1980.

Posteriormente, considera las posiciones críticas de Sanguineti con respecto al desarrollo de la práctica poética italiana y muestra las perspectivas que lo condujeron a la recuperación del montaje como una estrategia de escritura acorde con los desafíos del período. A continuación, atiende las dificultades que Berio reconoció en la práctica musical del período y la pertinencia del mismo recurso constructivo para desarrollar y organizar diversos componentes sonoros. Al amparo de estos elementos, se propone el abordaje de *Novissimum Testamentum* a fin de estudiar algunas de las manifestaciones literarias del montaje y los efectos de sentido a los que da lugar a lo largo de la obra. En concordancia, se formula una caracterización de *Canticum Novissimi Testamenti* en la que se ponen de relieve la solidaridad existente entre el montaje literario y el sonoro. Finalmente, se ofrece una valoración con respecto a la actualidad y la relevancia crítica de las prácticas textuales y musicales estudiadas.

Transformaciones en la producción literaria y musical durante las décadas de 1970 y 1980

En el período comprendido entre los decenios de 1970 y 1980, la industria editorial italiana adquirió una gran preponderancia y los intereses económicos y comerciales gradualmente permearon las consideraciones de la crítica y del público sobre el quehacer literario. Tales 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 diversos convenios comerciales. Al mismo tiempo, estas empresas se apoyaron en la prensa y la televisión para ampliar su influencia entre la población italiana y orientar la promoción de los nuevos títulos hacia sectores específicos del público (Caesar: 599-600). En medio de este horizonte, los jóvenes escritores y la crítica especializada italianos se distanciaron de las prácticas literarias y los posicionamientos políticos que habían caracterizado al experimentalismo y al neovanguardismo de las décadas anteriores. De acuerdo con Romano Luperini y Pietro Cataldi (1147), en el caso de la poesía, tuvo lugar la transición de la figura de los “poetas-intelectuales”, representada por Pier Paolo Pasolini o el propio Sanguineti, hacia su contraparte, los “poetas-poetas”, cuya influencia resultó predominante hasta poco antes del cambio de siglo. Aun cuando la producción poética de los miembros de esta nueva generación de autores resulta difícilmente reducible a un conjunto de principios unificadores, su

labor se caracterizó, alternativamente, por el regreso a un marcado subjetivismo, la atribución de un carácter sagrado al quehacer poético y la afirmación de la existencia de un vínculo entre la belleza y la verdad latente en lo expresado por sus poemas. Junto a ello, se difundió una considerable reticencia con respecto a la conformación de posicionamientos políticos explícitos frente a las transformaciones de la sociedad italiana y, en cambio, se privilegió un relativo aislamiento del mundo, amparado en la convicción de que la práctica de la poesía representaba la frágil manifestación de la posibilidad de conducir una existencia auténtica al interior de las sociedades contemporáneas.

Por su parte, en el ámbito de la música de concierto, durante las décadas de 1970 y 1980 tuvo lugar el debilitamiento de algunas de las prácticas musicales y las perspectivas teóricas que habían sido predominantes en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El énfasis en la compleja y rigurosa organización interna de las obras musicales, así como el prestigio cultural que había acompañado a la práctica del serialismo integral europeos o al experimentalismo norteamericano, fueron gradualmente sustituidos por perspectivas compositivas marcadamente divergentes. Así, ganaron prominencia una diversidad de corrientes en las que se encontraron, alternativamente: la recuperación de una voluntad expresiva amparada en la reelaboración de rasgos de la música Romántica; el interés por simplificar la estructura de las piezas a partir del recurso a elementos sonoros de horizontes históricos del pasado y, en ocasiones, acompañarlas de un correlato místico o religioso; o, entre otras, la búsqueda por suscitar encuentros entre ámbitos artísticos anteriormente tenidas por incompatibles, como ilustraron la variedad de aproximaciones a la música pop o a las tradiciones musicales más allá de los ámbitos norteamericano y europeo occidental del período (Williams: 526-534). Estas transformaciones, sin embargo, suscitaban importantes debates en torno a la naturaleza y la relevancia estética y política de tales producciones. De esta manera, como observó Paul Griffiths (257), llamó la atención el progresivo abandono de convicciones artísticas y sociales refrendadas explícitamente y un recurrente viraje hacia la esfera individual por parte de numerosos compositores. A esta circunstancia se sumó la abundancia de realizaciones sonoras que, sin embargo, resintieron la ausencia de hitos o innovaciones de envergadura. De igual forma, cobró relevancia la importancia de esclarecer los puntos de partida que condujeron los distintos abordajes a la historia de la música de concierto, toda vez que, en algunos de ellos, fue posible reconocer la presencia de perspectivas que retomaron, ya de manera ingenua, ya con una insuficiente reflexión, ele-

mentos tradicionales de la práctica musical del pasado e, incluso, incorporaron perspectivas de carácter ideológico o religioso que refrendaban, al mismo tiempo, una decidida reticencia a la discusión y valoración crítica de sus posiciones (Wellmer: 296-297).

La recuperación del montaje literario como estrategia crítica en la producción literaria de Edoardo Sanguineti en las décadas de 1970 y 1980

De frente a las transformaciones en el quehacer poético italiano apenas descritas, Sanguineti (2001a: 169) señaló una creciente pérdida de la impronta crítica que había caracterizado a la producción literaria de los decenios anteriores. De acuerdo con esta perspectiva, el debilitamiento de la vocación polémica condujo a la restauración de puntos de vista problemáticos, entre los que contó la afirmación de una presunta “pureza” de la poesía, sustentada en la recuperación de procedimientos de escritura próximos al simbolismo y al esteticismo, así como la conformación de una figura aristocrática del poeta. De mano de estas consideraciones críticas, Sanguineti concibió el proyecto de un “realismo alegórico”, como una estrategia artística para confrontarse con las tendencias de desarrollo que marcaban a la producción literaria italiana de las décadas de 1970 y 1980. Así, en este período, el escritor genovés (Sanguineti 1990: 70-71) articuló su quehacer poético y narrativo a partir de algunos aspectos centrales. Tales elementos consistieron en la necesidad de insistir en la naturaleza práctica de la literatura y mostrarla como resultado de un quehacer específico que establece vínculos con su entorno social y cultural. Con ello, buscó oponerse a la preeminencia del lirismo y el romanticismo imperantes en la época, auspiciados por los intereses económicos de la industria editorial italiana. Asimismo, Sanguineti señaló la importancia de dotar de un carácter alegórico a las obras literarias, a fin de que poemas y narraciones conformaran “imágenes dialécticas” susceptibles de mostrar críticamente las tensiones latentes al interior de las condiciones de vida de esa época. Para ello, consideró relevante la recuperación de la impronta constructiva y reflexiva de algunos procedimientos de escritura característicos de la producción literaria de los decenios de 1950 y 1970, entre los que destacó el recurso al montaje.

La alusión formulada por Sanguineti a la noción de “imagen dialéctica” descansó en la cercanía del escritor italiano con la producción teórica

de Walter Benjamin, lo que le permitió elaborar literariamente estas observaciones como parte de su proyecto de “realismo alegórico”. No obstante la riqueza de sentidos latentes en el término acuñado por Benjamin (Hillach: 649-706), resulta de gran importancia su voluntad por recuperar mercancías y prácticas en apariencia irrelevantes y desdibujadas históricamente como claves para comprender las tensiones que acompañaron a la abrumadora expansión de las relaciones económicas y sociales del capitalismo. De acuerdo con Max Pensky (183-184), los vestigios históricos de objetos y quehaceres tenidos por insignificantes fueron elaborados y reconocidos teóricamente como depositarios tanto de las huellas de la violenta difusión de la economía capitalista como de las esperanzas utópicas de los sucesivos grupos humanos que buscaron hacer frente, a menudo de manera inconsciente, al trastocamiento de sus condiciones de vida y sus relaciones sociales. Sin embargo, la reactivación de las perspectivas críticas latentes en los objetos y quehaceres recuperados por Benjamin precisó de su incorporación a construcciones conceptuales y literarias (las “imágenes dialécticas”) en las que el procedimiento del montaje resultó un principio organizador determinante. En concordancia con las observaciones de Susan Buck-Morss (84), el pensador alemán buscó dar lugar a pasajes textuales en los que la yuxtaposición de los materiales históricos rescatados condujo a la conformación de montajes literarios que preservaban las incompatibilidades y disparidades entre los elementos empleados pero que, al mismo tiempo, fomentaban su influencia recíproca y propiciaban el reconocimiento, si bien frágil y efímero, de las contradicciones presentes en las condiciones de vida del capitalismo y la necesidad de su crítica. La solidaridad entre “imágenes dialécticas” y montaje reconocida por Benjamin resultó determinante para la producción literaria de Sanguineti durante las décadas de 1970 y 1980. La gradual conformación de los poemarios que publicó en esa época dio cuenta de las diversas tentativas del intelectual italiano por concebir estrategias de escritura que elaboraran productivamente la reciprocidad entre procedimientos postulada por el filósofo alemán, y, de manera específica, las posibilidades críticas abiertas por el montaje.

La recuperación del montaje en la producción musical de Luciano Berio en las décadas de 1970 y 1980

Por su parte, Berio mantuvo una permanente atención a las tensiones que acompañaron a la diversidad de manifestaciones en las que se repartió

la producción musical del período. Así, el compositor italiano (Berio 2011: 75-77, 90-94) señaló algunas de las dificultades latentes en la relativa unilateralidad con la que algunas orientaciones sonoras privilegiaron, alternativamente, los aspectos teóricos y constructivos de las obras musicales o el ejercicio de la improvisación abstractamente considerado como acto liberador, a despecho de la posesión de un oficio compositivo sólido y de la consistencia global y la musicalidad de las obras derivadas de estas perspectivas. De igual forma, Berio guardó una considerable distancia frente a los intentos por restituir prácticas musicales del pasado, como en el caso del neorromanticismo, tentativa a la que asemejó con un intento por “resucitar fantasmas” (Vela del Campo). Al mismo tiempo, reconoció el desafío representado por la separación existente entre la riqueza y la capacidad de sugerencia de las obras de Helmut Lachenmann o Brian Ferneyhough y los escollos enfrentados al momento de su ejecución y, sobre todo, su recepción pública (Muller y Berio: 17).

Ante los problemas observados por Berio entre los compositores más jóvenes del período, el músico italiano sugirió (Berio 2011: 72-73, 86), como provisoria tentativa de explicación, la presencia de una “crisis del sentido de la historia”. Esta crisis se cristalizó en las considerables dificultades para superar los ámbitos particulares en los que cada una de las orientaciones del quehacer musical se desarrollaba y lograr articularlas en un panorama general junto a las demás perspectivas sonoras existentes, tanto del pasado como del presente. Frente a ello, la labor compositiva de Berio tomó como punto de partida la historicidad de la música y sus numerosas manifestaciones culturales. Como consecuencia, la organización de cada una de sus obras se planteó al trasluz de un proceso de selección de técnicas, gestos corporales y estilos de ejecución vocales e instrumentales procedentes de diversos horizontes históricos. El acervo así conformado se sometió a un continuo proceso de combinación y desarrollo, para valorar la mayor o menor pertinencia de uno u otro ensamblaje sonoro, en función de los cometidos musicales perseguidos (Berio 2006: 21-24). De esta manera, el interés de Berio por los efectos de sentido abiertos por la puesta en relación de elementos sonoros y tradiciones musicales variadas le permitió concebir un amplio repertorio de piezas en las que planteó cuestiones críticas de importancia. Así, por ejemplo, algunas de sus acciones escénicas buscaron trastocar las asociaciones y expectativas del público, en tanto que una parte de sus obras solistas y para diversas dotaciones instrumentales perfilaron un virtuosismo centrado en la capacidad de vincular simultáneamente alusiones históricas y culturales dispares y en

la oportunidad de suscitar asociaciones tímbricas y gestuales inesperadas o desusadas (Berio 2006: 54 y Berio 2013: 30-33, 53-55, 66, 82-83).

Manifestaciones del montaje literario en Novissimum Testamentum de Edoardo Sanguineti

Como observó Luigi Weber (227-238), bajo la apariencia de un texto poético construido a partir de prácticas literarias habituales en la historia literaria italiana (la recuperación del verso endecasílabo y su organización en octavas), así como de la recuperación de tópicos elaborados abundantemente en la marcha histórica de las artes a partir de la figura del productor artístico (el amor, la corporalidad, el envejecimiento, la muerte, la valoración del legado), el poema de Sanguineti fue resultado de una minuciosa labor de escritura. En efecto, entre otros recursos, el poeta genovés retomó diversos elementos lingüísticos y literarios, cristalizados en los variados registros expresivos del italiano, en las manifestaciones de la oralidad y los proverbios populares, y en los hitos estilísticos y temáticos que marcaron la historia de la producción literaria italiana. Junto a ello, la elaboración de los materiales acopiados por el escritor italiano se apoyó en el despliegue de un amplio repertorio de procedimientos textuales, en los que estuvieron comprendidos esquemas métricos y de rimado clásicos, el empleo abundante de aliteraciones, juegos de palabras y enumeraciones, la realización de citas y alusiones, y un continuo proceso de montaje de estos elementos. De frente a la importancia adquirida por la sostenida labor de montaje literario a lo largo de *Novissimum Testamentum*, el abordaje de algunas de sus manifestaciones permite comprender los alcances críticos puestos en obra a lo largo del poema.

El citado de formas literarias clásicas como montaje

Como se señaló anteriormente, y como mostrarán las sucesivas remisiones a la obra en cuestión, una primera aproximación al texto de Sanguineti emplea un sostenido recurso a dos procedimientos de versificación y de organización del texto poético de gran presencia y relevancia histórica en la historia literaria italiana. Así, como característica sobresaliente, la conformación de los versos de *Novissimum Testamentum* descansa en

la recuperación del endecasílabo, derivado de la influencia del decasílabo francés y la poesía mediolatina y fundamental en el desarrollo de la poesía italiana a lo largo de los siglos (Bertone: 83-86). De igual forma, la consistente agrupación de tales versos en octavas a lo largo del escrito remite a la relevancia de esta estrofa en la literatura italiana, cuyo empleo para fines narrativos resultó determinante en el quehacer de Giovanni Bocaccio, Ludovico Ariosto o Torquatto Tasso (*Dizionario di métrica e retorica*: 72).

El recurso al citado de procedimientos de escritura que, con el paso del tiempo, se convirtieron en referencias clásicas para el quehacer literario, resultó una práctica recurrente en la producción poética de Sanguineti. Alejado de una consideración monumental del pasado literario, el poeta genovés caracterizó el desarrollo histórico de la práctica literaria como un ejercicio de montaje en el que continuamente se combinaban citas, materiales literarios, referencias culturales y perspectivas ideológicas (Sanguineti 2009: 27). De esta manera, la yuxtaposición de alusiones literarias cultivada por el escritor italiano buscó subrayar el carácter artificial de la literatura (Sanguineti 2010a: 341) y al acto de citación como “una referencia a algo que se ha enfriado, que ha adquirido una extrañeza” (Sanguineti 2001c: 48). El extrañamiento aludido por Sanguineti se derivó de la perspectiva que desarrolló en torno a las obras consideradas como clásicas (Sanguineti 2010a: 37-38), de las que subrayó la “radical diferencia” que guardan con respecto al presente. Así, en tales escritos se encuentran latentes variadas representaciones textuales de formas de vida y experiencias prácticas que, por su lejanía temporal, pueden resultar difíciles de comprender para quienes emprenden un acercamiento a ellas. Sin embargo, esa misma extrañeza alberga el recordatorio permanente de las transformaciones que, al paso han acompañado a los seres humanos y contribuye a mantener viva la posibilidad de modificar las condiciones de vida existentes en un momento histórico determinado. De esta manera, los clásicos literarios adquieren una singular condición como “estímulos para la revuelta”.

El montaje de registros expresivos

La impronta crítica que animó la valoración de las obras y procedimientos literarios clásicos se articuló con la recuperación y la yuxtaposición de registros expresivos marcadamente contrastantes realizadas a lo largo de

Novissimum Testamentum. Esta práctica encuentra una clara ilustración en las dos siguientes octavas, en las que Sanguineti (2010b: 132) abordó las manifestaciones del deseo sexual en el ámbito de la pareja:

quando è finito ogni gesto d'amore,
dopo i baciari e dopo i carezzari,
e dopo gli abbracciari e gli avvinghiari,
e poi, dopo gli stringeri e i leccari,
e dopo, ancora, i succhiari e i pompari,
dopo i fellari e dopo gli irrumari,
e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri,
e, finalmente, tutti gli orgasmari,

così con uomo, e anche così con donna,
così con altro, e anche così con me,
in quel fiato che ancora può soffiare,
se un soffio soffia, è soffio di parole:
e così amore finisce in romanza,
e si chiude in canzone e in cantilena:
amore muore in strambotto e in rispetto,
spira in stornello, in elegia, in sonetto:²

La combinación de endecasílabos rimados y otros carentes de coincidencias entre sí, a la par de su agrupación en octavas, mostró la vitalidad de estos procedimientos clásicos para concebir una crítica al marcado esteticismo que caracterizó a la práctica poética en boga en Italia durante los decenios de 1970 y 1980. Esta confrontación tuvo lugar a partir de la conformación de un acentuado contraste entre dominios expresivos, sustentada en el reconocimiento del carácter político de las expresiones

² La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “cuando ha terminado cada gesto de amor, / después del besarse y después del acariciarse, / y después de los abrazarse y de los estrecharse, / y luego, después de los apretarse y los lamerse, / y después, todavía, de los chuparse y de los mamarse, / después de las felaciones y después de los sexos orales, / y, en todas las poses, todos los follarse, / y, finalmente, todos los orgasmarse, // así con un hombre, y así también con una mujer, / así con otro, y así también conmigo, / en ese aliento que todavía puede soplar, / si un soplo sopla, es soplo de palabras: / y así el amor termina en romanza, / y se cierra en canción y en cantilena: / el amor muere en estrambote y en respeto, / expira en estribillo, en elegía, en soneto:”.

coloquiales y su relevancia social y cultural (Sanguineti 2010b: 125) y su importancia como indicios de las transformaciones históricas de la vida cotidiana (Lorenzini 170-172). Así, por ejemplo, en el quinto y sexto versos de la primera octava (“e dopo, ancora, i succhiari e i pompari, / dopo i fellari e dopo gli irrumari”), el escritor italiano propuso la yuxtaposición de expresiones coloquiales y términos médicos y jurídicos que aluden a la práctica del sexo oral y que da lugar a un contraste entre el ingenio característico del habla cotidiana y la cuidadosa labor de descripción de la terminología legal. De esta manera, los verbos “succhiare” (chupar, succionar) y “pompare” (cuyo sentido habitual remite al acto de bombear, por ejemplo, un líquido, pero que, en el dominio cotidiano se orienta, más bien, hacia la felación, con una especial cercanía al término inglés *blowjob*) del primero de los versos se diferencian marcadamente con el talante erudito que parece acompañar al uso del verbo latino “fellare” (succionar, del que se desprende “fellazione” —felación—, empleada en el ámbito jurídico y médico) y el rescate del término profesional “irrumare” (que, en el ámbito médico y forense, remite a la práctica del sexo oral, especialmente la felación).

De igual manera, otro ejemplo del acentuado contraste entre ámbitos expresivos que caracteriza al pasaje en cuestión se encuentra al comparar los dos versos con los que cierra la primera octava y los cuatro versos con los que concluye la segunda de las estrofas así agrupadas. En el primer caso (“e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri, / e, finalmente, tutti gli orgasmari,”), Sanguineti recurrió a dos expresiones coloquiales que remiten, respectivamente, a la práctica del acto sexual (“fottere”, equivalente, en cuanto a su sentido, a los verbos castellanos “coger”, “follar”, “culear”) y a alcanzar el orgasmo (“orgasmarsi”, emparentado, a su vez, a las expresiones “orgasmarse”, “venirse” o “terminar”, comunes en el español). Por su parte, en el segundo grupo de versos (“e così amore finisce in romanza, / e si chiude in canzone e in cantilena: / amore muore in strambotto e in rispetto, / spira in stornello, in elegia, in sonetto:”), el poeta italiano elaboró un repertorio histórico de formas poéticas orales y escritas (la romanza, la canción, la cantilena, la elegía, el soneto) y procedimientos de escritura (el estribillo, el estrambote) que han sido empleadas para el tratamiento de la temática amorosa, pero cuya inserción al interior de la superposición de registros expresivos y tradiciones culturales que conforma *Novissimum Testamentum*, adquiere un matiz irónico con respecto a la aparente dignidad que, de primera mano, podría suscitar la erudita recuperación de la historia literaria.

La enumeración caótica como montaje

De igual manera, otra de las manifestaciones del montaje llevadas a cabo por Sanguineti a partir de la recuperación de un procedimiento literario clásico se encuentra en el empleo recurrente de la enumeración caótica a lo largo del poema. Un ejemplo de ello se halla repartido en dos octavas ubicadas hacia la mitad del texto (Sanguineti 2010b: 133, 135) y en las que el sujeto poético hace un inventario de los bienes terrenales que deja a sus herederos:

il nostro mondo è un grande magazzino,
 che, a farci qui il catalogo completo,
 e ragionato, e illustrato, e aggiornato,
 con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio,
 è corta un'ora, e una vita è cortissima:
 e adesso, proprio, che do il calcio a tutto,
 né i dromedari sto a sponsorizzarmi,
 né i legni dolci, le ruote, le rotule:
 [...]
 così, lasciando voi, lascio a chi ha voglia
 i triregni, gli scheletri, le foche,
 i violoncelli, le pipe, i garofani,
 le bibbie, le varici, i maremoti:
 lascio le Azzorre, lascio le grammatiche,
 le sedute spiritiche, le trappole,
 i motocross, gli alpini, le aspirine,
 le supergirls, le cacche, le vetrine:³

³ La traducción castellana del pasaje es la siguiente: “nuestro mundo es un gran almacén, / que, para hacer aquí el catálogo completo, / y razonado, e ilustrado, y actualizado, / con todos los precios, al por mayor, y al detalle, / es poco una hora, y una vida es cortísima: / y ahora, justamente, que le doy un paseo a todo, / ni a los dromedarios les pediré patrocinarme, / ni a las maderas dulces, las ruedas, las rótulas: // [...] // así, dejándolos, dejo a quien tenga ganas / las tiaras papales, los esqueletos, las focas, / los violonchelos, las pipas [o, también, las pajas], los claveles, / las biblias, las várices, los maremotos: / dejo las Azores, dejo las gramáticas, / las sesiones espiritistas, los cacharros [o, también, las patrañas o las trampas], / el motocross, los cazadores alpinos, las aspirinas, / las superchicas, las porquerías, las vitrinas:”. En este caso, resulta de interés observar la variedad de traducciones posibles que admiten algunos de los términos empleados por Sanguineti, como es el caso de los sustantivos “pipe” (que puede ser vertido al español como “pipas” o las expresiones coloquiales “pajas” o “chaquetas” que aluden a la masturbación) o “trappole” (que puede remitir a los términos castellanos “trampas”, “patrañas” o “cacharros”).

En este pasaje, la primera de las estrofas caracteriza al mundo como un gran almacén de mercancías, al tiempo que observa que la tentativa de llevar a cabo un inventario de sus elementos resultaría imposible de realizar para un individuo. Ante la envergadura de esta dificultad, la segunda octava ofrece un recuento dispar de diversos elementos, que resulta factible agrupar a partir de sus afinidades conceptuales, lo que permite identificar alusiones a fenómenos de la naturaleza (“las focas[,] los claveles[,] los maremotos[,] las islas Azores”), a aspectos de la corporalidad humana (“los esqueletos[,] las vérices[,] la masturbación”), a utensilios propios de los seres humanos (“las tiaras papales[,] las pipas[,] las aspirinas[,] las vitrinas”) o, en fin, a diversas manifestaciones culturales (en la que se alternan prácticas religiosas, presentes en las alusiones a la Biblia católica y a “las sesiones espiritistas”, así como prácticas humanísticas, latentes en la remisión a los libros de gramática, y, por último, en la mención al proceso de reificación de la mujer en las sociedades contemporáneas). Al prestar atención a este pasaje, es posible reconocer que su construcción se apoya en el reconocimiento y la elaboración del desarrollo histórico de los efectos de sentido que han acompañado a la figura retórica de la enumeración caótica.

Como señaló Helena Beristáin (1995: 30-32, 177-178), a lo largo de los siglos la enumeración fue empleada por diversos productores literarios como recurso para afirmar comprensiones diversas de la realidad, ya a partir de la voluntad por dar cuenta de la unidad y armonía del mundo a través de una cuidadosa organización de elementos que progresa ordenadamente en el cuerpo del texto, ya a partir de la constatación de una fractura de la totalidad expresada por medio de la aglutinación desordenada de referencias. De manera particular, Leo Spitzer (1945: 25 y ss.) caracterizó a la enumeración caótica como uno de los rasgos formales sobresalientes de la literatura moderna, merced al cual fue posible perfilar una elaboración poética y narrativa del cambiante entorno social de los siglos XIX y XX. Así, de acuerdo con este punto de vista, la creciente producción, circulación y exhibición de mercancías en espacios públicos (como almacenes, bazares o las tempranas tiendas departamentales) dio lugar a perspectivas artísticas abrumadas por la diversidad de elementos presentes en la vida cotidiana de los grandes centros urbanos y en las que la acumulación de alusiones a objetos de naturaleza dispar incluidos como parte de las obras de arte mostraba la voluntad por comprender de manera global el caótico despliegue de las actividades humanas. Tales observaciones de Spitzer fueron recuperadas como parte del quehacer poético de Sanguineti (2001b: 71-72) y,

en el caso de *Novissimum Testamentum*, el recurso a la enumeración caótica contribuyó a conformar una representación irónica de la débil posición que los seres humanos guardan de frente a las transformaciones en las condiciones de vida de las sociedades contemporáneas y las dificultades aparejadas a los intentos por comprender esta circunstancia vital.

Manifestaciones del montaje sonoro en Canticum Novissimi Testamenti de Luciano Berio

La aproximación de Berio a *Novissimum Testamentum* dio lugar a una primera realización para coro (1988) y una reelaboración posterior formulada entre 1989 y 1991, concebida para una dotación instrumental compuesta por cuatro clarinetes, un cuarteto de saxofones y ocho voces. Ambas tentativas tuvieron como punto de partida un detallado reconocimiento de la trama de procedimientos literarios puestos en obra por Sanguineti en la conformación de su texto poético. Así, para el compositor italiano (Berio 1991: VII), la sencillez aparente del poema fue resultado, en cambio, de una “construcción rigurosa” en la que se articularon “imágenes cotidianas, estereotipos sentimentales, figuras ásperas y amargas, invenciones irónicas, parodias y citas” para dar lugar a un abordaje temático que alternó entre alusiones a aspectos “cotidianos y universales, banales y especulativos, privados y políticos”. De frente a la riqueza de procedimientos de escritura y de situaciones humanas presentes en *Novissimum Testamentum*, la segunda versión de *Canticum Novissimi Testamenti*, en torno a la que se articularán las siguientes apreciaciones, se creó a partir de la conformación de once secciones conducidas por una singular adaptación del texto poético.

La reorganización del texto poético como labor de montaje

El subtítulo dado por Berio a *Canticum Novissimi Testamenti* resulta indicativo de algunos de los procedimientos compositivos básicos empleados por el músico italiano en su aproximación a *Novissimum Testamentum*. De acuerdo con el compositor (Berio 1991: III), su obra admite ser concebida como una “balada para cuatro clarinetes, cuarteto de saxofones y ocho voces”. La alusión formulada por Berio a la tradición musical de la balada remite al desarrollo histórico de esta forma musical y al reconocimiento

de la frecuencia con la que ha sido empleada para tratar una pluralidad de cuestiones humanas en una variedad de registros, lo mismo graves que mordaces o irónicos. Junto a ello, la historia de esta práctica sonora revela el progresivo delineado de una disposición general de las piezas así construidas, en las que resultó característica su articulación en torno a la alternancia entre estrofas que desarrollan el asunto tratado y la recurrencia de otras que se repiten a manera de fórmula o estribillo (Porter: 72-73). A la luz de estos elementos, Berio (2011: 73) reconoció en la recuperación y actualización del modelo musical de la balada la posibilidad de organizar un repertorio de elementos textuales y sonoros provenientes de horizontes históricos y prácticos diversos para dotarlos de nuevas funciones y sentidos. La realización de esta alternativa requirió, sin embargo, una pronunciada reorganización del texto poético redactado por Sanguineti.

En concordancia con las características formales y temáticas de la balada, el tratamiento dado por el compositor italiano al poema de Sanguineti condujo a una considerable modificación del escrito original. Para ello, a fin de aproximarse a los modelos de repetición textual propios de la balada, Berio añadió una breve línea que funcionó como estribillo a lo largo de la pieza, a saber, el verso en latín “Canticum” (susceptible de traducirse al castellano como “cántico”, “cantar” o “canción”). De igual forma, llevó a cabo una labor de selección y reorganización de los versos de *Novissimum Testamentum* para derivar las estrofas que conformaron el texto de su obra. Como resultado del trabajo de montaje textual de los pasajes empleados por el músico italiano, la redacción obtenida guarda una estricta fidelidad en cuanto a la organización de cada línea del poema original, pero muestra una disposición global alejada del modelo que le sirvió como punto de partida, al omitir una cantidad considerable de secciones y dar lugar a combinaciones diversas entre los fragmentos que fueron mantenidos. Asimismo, el texto resultante exhibe algunas semejanzas generales con respecto a la balada, al conformarse a partir de secciones integradas por un estribillo y una estrofa, pero también hace patentes sus divergencias frente a las manifestaciones históricas de la práctica musical a la que alude, pues los versos se agrupan en conjuntos de longitud muy variable y el tratamiento sonoro perfilado por Berio vuelve aún más evidentes estas diferencias, debido a los procedimientos de variación musical permanente sobre los que descansa *Canticum Novissimi Testamenti*.

De esta manera, en cuanto a la conformación del texto concebido por Berio, la segunda de las estrofas de la obra musical muestra con claridad las afinidades y divergencias con respecto al poema de Sanguineti.

Al considerar el pasaje redactado por el compositor italiano (Berio 1991: VIII) es posible constatar su naturaleza constructiva pues el ensamblaje de fragmentos textuales es indicado por paréntesis y puntos suspensivos ubicados entre los versos seleccionados. De igual forma, al comparar la construcción literaria realizada por Berio con el escrito original de Sanguineti es posible advertir la reorganización de extractos provenientes de diversas estrofas de *Novissimum Testamentum* (ver tabla 1). Finalmente, esta labor da como resultado el reforzamiento del montaje textual de expresiones cotidianas para aludir al final de la vida (la llegada del otoño, la caída de la noche, el cierre de un negocio, tirar la toalla, hacer un balance, poner punto y aparte), al tiempo que potencian la impronta irónica y distanciada del sujeto poético con respecto a sus interlocutores, a quienes advierte acerca de la secrecía que habrá de guardar con respecto a sus motivaciones personales y, a la vez, adelanta que nada habrá de heredarles.

Tabla 1

Organización de la segunda estrofa del montaje textual realizado por Luciano Berio para su obra *Canticum Novissimi Testamenti* a partir del poema *Novissimum Testamentum* de Edoardo Sanguineti

Texto redactado por Luciano Berio	Ubicación en el escrito de Edoardo Sanguineti
Canticum	No está presente en el texto original.
considerate che siamo in autunno, e il giorno va, mentre la notte viene: (...)	Primeros dos versos de la tercera octava.

<p>sono qui a farmi il testamento, apposta, ma voi, per voi, non vi aspettate niente: se il mio privato me lo tratto in piazza, (...)</p>	<p>Primeros tres versos de la quinta octava.</p>
<p>se oggi chiudo e sbaracco e mollo e stacco, getto la spugna e faccio il punto e a capo, sarà perché tengo ragioni buone, che tutte non le vengo a raccontare:</p>	<p>Últimos cuatro versos de la segunda octava.</p>

Fuentes: (Berio 1991: VIII) y (Sanguineti 2010b: 129)

a. Nota: La traducción castellana del pasaje en cuestión es la siguiente: “Cantico // consideren que estamos en otoño, / y el día se va, mientras la noche viene: / (...) / estoy aquí para hacerme el testamento, a propósito, / pero ustedes, para ustedes, no esperen nada: / si lo privado lo trato en público, / (...) / si hoy cierro y me largo y cedo y me alejo, / tiro la toalla y hago un balance y punto y aparte, / es porque tengo buenas razones, / pero no todas se las vengo a platicar:”

El montaje sonoro a partir de la recuperación de gestos vocales

Aun cuando Berio tomó como punto de partida la disposición habitual de la balada como criterio para organizar las diversas secciones de *Canticum Novissimi Testamenti*, y las construyó a partir de la unión de un estribillo y una estrofa, las sucesivas elaboraciones musicales del texto poético conformado por el compositor italiano evidencian un tratamiento de gran riqueza y del que se desprenden las marcadas diferencias que caracterizan a cada apartado de la obra. De acuerdo con los procedimientos compositivos de Berio anteriormente descritos, destacan dos elementos centrales de su poética musical. El primero de ellos consiste en la ampliación del

repertorio de posibilidades vocales a partir de la recuperación de formas de articulación aparentemente extra-musicales y reminiscentes de diversos ámbitos humanos, en las que figuran alusiones al habla cotidiana o a sonoridades próximas al ruido (susurros, chasquidos producidos por la boca o trinos realizados con el golpeteo de la mano sobre los labios), así como prácticas habituales del canto operístico y coral. El segundo de los aspectos empleados por el compositor italiano se encuentra en su interés por subrayar las cualidades sonoras y los efectos de sentido latentes en el texto que concibió a partir del poema de Sanguineti. En concordancia con esta búsqueda, Berio exploró diversas estrategias de segmentación de su escrito a fin de repartirlo en frases, en palabras, en sílabas y en fonemas, aun a despecho de su inmediata comprensión. De esta manera, la combinación de ambas estrategias compositivas dio lugar a un montaje de gestos vocales y pasajes textuales dispuestos, ya de manera simultánea, ya en abrupta sucesión, a lo largo de la obra.

Un ejemplo de la realización del montaje sonoro concebido por Berio se encuentra en la sexta sección de *Canticum Novissimi Testamenti* (Berio 1991: 73-95), en la que el compositor italiano elaboró el siguiente fragmento del poema original de Sanguineti, comentado anteriormente: “così con uomo, e anche così con donna, / così con altro, e anche così con me, / in quel fiato che ancora può soffiare, / se un soffio soffia, è soffio di parole: / e così amore finisce in romanza / e si chiude in canzone e in cantilena: / amore muore in strambotto e in rispetto, / spira in stornello, in elegia, in sonetto?”. De manera particular, la transición entre los números de ensayo 32 y 33 de la partitura ofrece una rica ilustración de los efectos de sentido derivados del uso del montaje literario y sonoro perfilado por Berio. A lo largo de los compases que conforman el primero de los números de ensayo (ej. 1), la lectura de los cuatro primeros versos del pasaje (“così con uomo, e anche così con donna, / così con altro, e anche così con me, / in quel fiato che ancora può soffiare, / se un soffio soffia, è soffio di parole: e così amore finisce in romanza”) se encomienda a todos los intérpretes del octeto vocal. En concordancia con la alusión del poema a la voz de los amantes convertida en aliento (*soffio*) después del acto sexual, la ejecución del pasaje alterna entre la superposición de dos formas de emisión vocal. Al comienzo de la sección, se requiere a los cantantes susurrar muy quedamente breves secuencias de sonidos de altura indefinida, conformadas, en su mayoría, a partir de cortos fragmentos del texto. Sin embargo, al cierre del número de ensayo, el silencioso rumor vocal es interrumpido abruptamente por la superposición de diseños melódicos definidos, rea-

lizados a un volumen considerable e interpretados a la manera del canto coral, en los que se anticipa la temática del tratamiento artístico del sentimiento amoroso (“e così amore finisce in romanza”).

Ej. 1: Últimos compases del número de ensayo 32 de *Canticum Novissimi Testamenti*, detalle del octeto vocal.

Fuente: Berio, Luciano. *Canticum Novissimi Testamenti*. 1991.

© by kind permission of Universal Edition A.G. Wien.

El contraste entre los asuntos abordados y las técnicas vocales empleadas se continúa en el número de ensayo 33 (ej. 2) a través de la drástica yuxtaposición de la musicalización los dos versos siguientes (“e si chiude in canzone e in cantilena: / amore muore in strambotto e in rispetto,”) y la recuperación de dos formas de emisión de la voz cantada. Así, el tópico de la elaboración literaria del amor aludido por el texto poético es repartido entre las voces de la primera soprano y las dos contraltos, a quienes se les requiere, respectivamente, el uso del canto normal y una realización marcadamente nasal de la voz. De esta manera, la soprano remite a la conversión del amor en canción (“e si chiude in canzone”) por medio de una melodía y su reexposición realizadas en el estrecho ámbito de una tercera menor (Mi-Fa-Mib-Re) e interpretadas en *forte*. Al mismo tiempo, las con-

traltos interpretan el fragmento en su totalidad (“e si chiude in canzone e in cantilena: / amore muore in strambotto e in rispetto”) pero apoyadas en el empleo permanente de la voz nasal en *forte* y la ejecución de un sencillo diseño rítmico que divide silábicamente al texto y cuya realización simultánea da lugar a la conformación de una base armónica medianamente disonante (resultado de la disposición de las voces a distancia de una segunda mayor, a saber, La y Si), reforzada por los dos clarinetes en Sib del conjunto instrumental. Como consecuencia de ello, en tanto que la actividad de la soprano parece conducir a un tratamiento expresivo del pasaje, la labor de las contraltos opone una sonoridad deliberadamente burda que construye una perspectiva irónica y distanciada con respecto a la sublimación de la pasión amorosa a través de las artes. En su conjunto, el pasaje comprendido entre las letras de ensayo 32 y 33 evidencia la solidaridad establecida por Berio entre la búsqueda de posibilidades para el tratamiento sonoro del texto literario y una aguda atención a los problemas e inflexiones presentes en el poema de Sanguineti, a fin de conformar una aproximación musical amparada en el recurso al montaje y cuyo ámbito de acción oscila entre una relativa autonomía y una considerable cercanía a la conformación estructural y temática de *Novissimum Testamentum*.

33 $\frac{5}{8}$ ♩ = 92 $\frac{7}{8}$ \square \square $\frac{6}{8}$

S. 1^a *f*
c si chiu - de

1^a *f sempre nasale*
c si chiu - de in can - zo - ne e in

A. *f sempre nasale*
c si chiu - de in can - zo - ne e in

T. 2^o

B. 1^o 2^o

33 $\frac{5}{8}$ ♩ = 92 $\frac{7}{8}$ \square \square $\frac{6}{8}$

Ej. 2: Primeros compases del número de ensayo 33 de *Canticum Novissimi Testamenti*, detalle del octeto vocal.

Fuente: Berio, Luciano. *Canticum Novissimi Testamenti*. 1991.

© by kind permission of Universal Edition A.G. Wien.

Conclusiones

Las estrategias literarias y musicales empleadas por Sanguineti y Berio representaron importantes tentativas de posicionarse críticamente con respecto a las orientaciones dominantes en la práctica artística de las décadas de 1970 y 1980. De acuerdo con algunas reconstrucciones históricas del período, el quehacer de las artes se enfrentó a la afirmación de una creciente indiferencia con respecto a las dimensiones históricas y sociales de los procedimientos compositivos disponibles para los artistas (Foster: 106), así como a una prominente “canibalización al azar de todos los estilos del pasado [en un] libre juego de la alusión estilística” (Jameson: 36-37). Tal gratuidad en la producción artística fue confrontada por un cuidadoso reconocimiento de la historicidad de los recursos textuales y sonoros empleados, respectivamente, por el escritor y el músico italianos. Junto a ello, la sensibilidad histórica refrendada por Sanguineti y Berio encontró en el montaje un recurso de gran fecundidad para elaborar productivamente las prácticas de escritura y de composición a las que prestaron atención. Gracias a ello, la sólida trama de correspondencias y alusiones que ambos artistas integraron condujo a la realización de producciones relativamente accesibles en su despliegue y de considerable actualidad en el presente. Lejos de agotarse en la conformación de modelos a imitar o repetir, las estrategias perfiladas por la pareja de creadores italianos representan una invitación a la permanente recuperación y transformación creativa y crítica del patrimonio histórico latente en los diversos ámbitos artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

BERIO, LUCIANO. *Canticum Novissimi Testamenti*. Wien: Universal Edition, 1991.

BERIO, LUCIANO. *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Torino: Einaudi, 2006.

BERIO, LUCIANO. *Intervista sulla musica*. Bari: Laterza, 2011.

- BERIO, LUCIANO. *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013.
- BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- BERTONE, GIORGIO. *Breve dizionario di metrica italiana*. Torino: Einaudi, 1999.
- BUCK-MORSS, SUSAN. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995.
- CAESAR, MICHAEL. “Contemporary Italy (since 1956)”, en *The Cambridge History of Italian Literature*. Eds. Peter Brand y Mario Gentile. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 561-606.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- GRIFFITHS, PAUL. *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal, 2009.
- HILLACH, ANSGAR. “Imagen dialéctica”, en *Conceptos de Walter Benjamin*. Eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014: 643-708.
- JAMESON, FREDRIC. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- LORENZINI, NIVA. *La poesía italiana del Novecento*. Lecce: Il Mulino, 1999.
- LUPERINI, ROMANO y PIETRO CATALDI. *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, vol. III. Palermo: Palumbo, 1999.
- MULLER, THEO y LUCIANO BERIO. “‘Music Is Not a Solitary Act’: Conversation with Luciano Berio”, en *Tempo*, 199 (1997): 16-20.
- PENSKY, MAX. “Method and time: Benjamin’s dialectical images”, en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Ed. David S. Ferris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 177-198.
- PORTER, JAMES. “Ballad”, en *The Harvard Dictionary of Music*. Ed. Don Michael Randel. Cambridge: Belknap Press, 2003: 72-73.
- SANGUINETI, EDOARDO. “Per una poetica di ‘realismo allegorico’”, en *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*. Eds. Filippo Bettini y Francesco Muzzioli. Lecce: Manni, 1990: 70-71.
- SANGUINETI, EDOARDO. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli, 2001a.
- SANGUINETI, EDOARDO. “La mia poesia”, en *Communicare. Letterature lingue*, 1 (2001a): 59-90.

- SANGUINETI, EDOARDO. “La poesía italiana del secondo Novecento”, en *Communicare. Letterature lingue*, 1 (2001c): 27-58.
- SANGUINETI, EDOARDO. *Ritratto del Novecento*. Lecce: Manni, 2009.
- SANGUINETI, EDOARDO. *Cultura e realtà*. Milano: Feltrinelli, 2010a.
- SANGUINETI, EDOARDO. *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*. Milano: Feltrinelli, 2010b.
- SPITZER, LEO. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- VELA DEL CAMPO, JUAN ÁNGEL. “Luciano Berio considera que ‘el mercado degrada y falsifica los valores musicales’”, en *El País*. España (26 de noviembre de 1997). Disponible en: <https://elpais.com/diario/1997/11/27/cultura/880585201_850215.html> [27 de junio de 2023].
- WEBER, LUIGI. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*. Bologna: Gedit, 2004.
- WELLMER, ALBRECHT. *Líneas de fuga de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- WILLIAMS, ALASTAIR. “Ageing of the new: the museum of musical modernism”, en *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Eds. Nicholas Cook y Anthony People. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 506-538.

CARLOS IVÁN LINGAN PÉREZ

Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente, en el marco del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, realiza una estancia de investigación en la ENES Morelia, UNAM, dedicada al estudio de los encuentros entre literatura y música contemporáneas a la luz del montaje. Sus intereses de investigación comprenden, entre otros, el estudio de la producción literaria y musical de los siglos xx y xxi, así como las aproximaciones teóricas que, sobre estos ámbitos artísticos, se han propuesto en el marco de la Teoría Crítica. Ha participado en diversos coloquios nacionales e internacionales y, anteriormente, ha desempeñado diversas labores docentes en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y la Facultad de Ciencias, UNAM.