



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE EDUCACIÓN

TESIS DE MAESTRÍA EN LECTURA Y ESCRITURA

**Título de la Tesis: Hacia una poética de Luis Sagasti. La transposición
como dispositivo de escritura y lectura.**

Maestranda: Esp. Prof. Lilian Carolina Pinardi

Directora: Dra. María Gabriela Simón

Codirector: Dr. Luis Emilio Abraham

Lugar y Fecha: Mendoza, 2020

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Magíster en Lectura y Escritura de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Cuyo y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra.

La tesis ha sido elaborada bajo la dirección de los Profesores Dra. María Gabriela Simón y Dr. Luis Emilio Abraham.

AGRADECIMIENTOS

En ocasión de defender su tesis Jacques Derrida se preguntaba si hay un tiempo de la tesis, e incluso, si debería hablarse de una edad de la tesis, o de una edad para la tesis. A continuación confesaba que nunca se había sentido tan joven y a la vez tan viejo. Sin ánimo de comparaciones traigo aquí las palabras del filósofo francés porque cifran la medida de una experiencia. Esta tesis está hecha de tiempo, de cronos y de kairós. He tenido la fortuna de transitar ese tiempo en compañía. A quienes me acompañaron debo una gratitud que las palabras pueden expresar limitadamente.

Agradezco a la Mgter. Susana Ortega de Hocevar por su apoyo y acompañamiento constantes y, a través de ella, a la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Cuyo, por construir un espacio de formación en el que la excelencia no está reñida con la hospitalidad.

Agradezco a la Dra. Gabriela Simón, porque esta tesis no existiría de no ser por su persistencia, por su insistencia en desafiarme, por su mirada estricta y amorosa, por su confianza, por su fuerza de gravedad. Gracias por ser mi maestra y por mostrarme los infinitos matices de esa hermosa palabra. Gracias por enseñarme que, al cabo, la lucha es de igual a igual contra uno mismo.

Agradezco al Dr. Luis Emilio Abraham por acceder a acompañarme en este proceso, por su lectura atenta y rigurosa, por su orientación, por su generosidad.

Agradezco a la Dra. Josefa (Marité) Berenguer por su trabajo incansable en la promoción de la lectura y la escritura como prácticas sociales emancipadoras y en ella a la Cátedra Unesco Subsele UNSJ por su compromiso con la educación pública.

Agradezco a la Mgter. Delia B. González (Clarita), por andar y hacer camino en el campo de la literatura para las infancias, por formar un equipo de investigación maravilloso que tengo la fortuna de integrar.

Agradezco a mis profesoras y luego compañeras de la UNSJ Rosa Mónica Cantoni, Cristina Krause, Lali Rovira y Leonor Marra, por dejar una estela que puedo seguir.

Gracias a mi amiga, Luz Azcona, porque me invitó a entrar al mundo Sagasti por una ventana y ya no pude irme.

Agradezco a mis amigas Ana Pelichotti, Liliana Scalia, Gabriela Llull, Ana Trincado, Mariela Escobar, Verónica Elizondo, Mónica Rodríguez y Victoria Barud por existir en mi mundo y hacerlo habitable.

Agradezco a mi mamá, Lilian, porque me enseñó a atravesar el espejo.

A mi papá, Jorge, por estar siempre de este lado.

A mi hermana, Daniela, por ser mi mejor mitad.

A Blanca, Elvira y Guillermina, por no irse nunca.

A Esteban porque es el único que conoce más de cuatro alegorías para transformar el caos en cosmos (y viceversa), porque su mirada me lleva mar adentro.

A mi hija, Paula, por su alma de diamante que fulgura, porque todavía no encuentro palabras para nombrarla.

Agradezco a Luis Sagasti por su generosidad que trasciende la escritura. Por su palabra que borra límites y distancias y se ofrece como un gesto de amistad, como música creada para conciliar el sueño, como sueños contados para mantenernos despiertos.

31/8/ 2020



Facultad de Educación Elemental y Especial

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

RESUMEN

Esta tesis constituye un trabajo de reconstrucción de la poética de Luis Sagasti en un corpus conformado por los textos *Bellas artes* (2011), *Una ofrenda musical* (2017) y *El arte de la fuga* (2016), a partir de herramientas proporcionadas por la teoría literaria y la literatura comparada. Partimos de la hipótesis de que tal poética consiste principalmente en una operación: la transposición de un código artístico a otro, en este caso, de dos artes no verbales (pintura y música) al arte de la palabra, transposición que funciona como dispositivo de escritura y de lectura en la producción de discursos heterosemióticos.

La tesis está organizada en cinco capítulos. En primer lugar, luego de una *Introducción* (capítulo 1), realizamos algunas consideraciones sobre el marco teórico metodológico y delineamos las nociones centrales con las que trabajamos (capítulo 2). En el capítulo 3 *Literatura y coleccionismo: Sobre Bellas artes y Una ofrenda musical* describimos las *colecciones* que se ofrecen en cada uno de los textos buscando construir una especie de mapa del recorrido llevado a cabo en la escritura. A continuación exploramos algunos *rasgos* de la propuesta estética de Sagasti comunes a ambos textos. En el cuarto capítulo titulado *Literatura e infancia: Sobre El arte de la fuga* abordamos el tercero de los textos que conforman nuestro corpus. Desde el campo de los estudios sobre literatura infantil y particularmente de la literatura para niños comparada, analizamos los procedimientos constructivos de una textualidad compleja en la medida en que confluyen en ella códigos verbales, plásticos y musicales para la construcción de un discurso heterosemiótico. En el capítulo 5: *Notas sobre una poética* sistematizamos algunas nociones centrales de la estética de Luis Sagasti a partir de reflexiones del escritor diseminadas en entrevistas y ponemos en diálogo nuestro análisis de los textos del corpus con su mirada en torno a algunos planteos que consideramos de relevancia en relación con su poética. Por último, el capítulo 6 ofrece las conclusiones.

Consideramos que es posible leer en la propuesta estética de Luis Sagasti también un gesto político, en la medida en su escritura opera en el límite entre las artes, los lenguajes y los sentidos. En este marco, los procedimientos transpositivos, en tanto dispositivos de escritura y de lectura, trabajan para construir una lengua nueva que funciona en el cruce entre códigos y lenguajes.

Abstract

Based on the tools provided by the literary theory and comparative literature, this thesis reconstructs the poetics of Luis Sagasti in a corpus made up of the texts *Bellas artes* (2011), *Una ofrenda musical* (2017) and *El arte de la fuga* (2016). We hypothesize that such poetics consists mainly about the transposition from one artistic code to another, in this case, from two non-verbal arts (painting and music) to literature. The transposition works like a writing and reading device to produce heterosemiotic discourses.

The thesis is organized into five chapters. In the first place, after an introduction (chapter 1), we make some considerations about the theoretical-methodological framework and outline the central notions we have worked with (chapter 2). In Chapter 3 "Literature and Collectionism: *Bellas artes* and *Una ofrenda musical*" we describe the collections offered in each text, seeking to build a kind of map of the journey carried out in writing. Below we explore some features of Sagasti's aesthetic proposal common to both texts. In the fourth chapter entitled "Literature and childhood: *El arte de la fuga*" from the children's literature field of studies, we analyze the constructive procedures of heterosemiotic discourse. In chapter 5: "Notes on a poetics", we systematize some central notions of Luis Sagasti's aesthetics based on ideas that the writer has disseminated in interviews. Finally, Chapter 6 is about conclusions.

We consider that it is possible to read in Luis Sagasti's aesthetic proposal also a political gesture, in so far as his writing operates between the arts, the senses, and languages. In this framework, transpositional procedures, as writing and reading devices, work to build new languages and new codes.

ÍNDICE

1. CAPÍTULO 1 Introducción	10
1.1. Palabras iniciales	11
1.2. Antecedentes	12
1.3. Hoja de ruta	14
2. CAPÍTULO 2 Marco Teórico- Metodológico	17
2.1. Sobre la noción de poética y autopoética	19
2.2. Sobre la noción de dispositivo	26
2.3. Sobre la noción de transposición	29
3. CAPÍTULO 3 Literatura y coleccionismo: sobre <i>Bellas artes</i> y <i>Una ofrenda musical</i>	33
3.1. Sobre <i>Bellas artes</i>	35
3.1.1. La colección en <i>Bellas artes</i>	38
3.1.1.1. Luciérnagas	38
3.1.1.2. Haikus	42
3.1.1.3. Corderos	44
3.1.1.4. Enuma Elish	48
3.1.1.5. Tinnitus	50
3.1.1.6. Burbujas	52
3.1.1.7. Bichitos de luz	53
3.1.1.8. Luciérnagas	55
3.1.2. Sobre el título <i>Bellas artes</i>	57
3.2. Sobre <i>Una ofrenda musical</i>	65
3.2.1. Sobre el título <i>Una ofrenda musical</i>	67

3.2.2.	La colección en <i>Una ofrenda musical</i> _____	71
3.2.2.1.	Lullaby _____	71
3.2.2.2.	Silencios _____	74
3.2.2.3.	El órgano gigante de la ciudad de Himmelheim _____	79
3.2.2.4.	Guerras _____	81
3.2.2.5.	Las hormigas del cielo _____	83
3.2.2.6.	Pájaros exóticos _____	84
3.2.2.7.	Da Capo _____	86
3.3.	Rasgos de la poética de Sagasti en <i>Bellas artes y Una ofrenda musical</i> _____	89
3.3.1.	Ficción, Referencialidad, Autoficción _____	89
3.3.2.	Intertextualidad, Metaficción, Autorreferencialidad _____	96
3.3.3.	Montaje, contrapunto, variaciones _____	108
4.	CAPÍTULO 4 Literatura e Infancia. Sobre <i>El arte de la fuga</i> _____	124
4.1.	Literatura para las infancias _____	128
4.2.	El arte de la fuga: un discurso heterosemiótico _____	130
4.2.1.	El texto verbal: historia de una fuga _____	130
4.2.1.1.	Nota y Coda _____	130
4.2.1.2.	El relato de viajes _____	134
4.2.1.3.	El mapa del viaje: historia de un contrapunto _____	139
4.2.1.4.	Siete personajes que huyen del compositor: procedimientos metaficcionales _____	143
4.2.2.	El texto visual: imágenes de la fuga _____	146
4.2.3.	El texto musical: la banda sonora de la fuga _____	149
4.2.4.	El arte de la fuga o la fuga como arte _____	152
4.2.5.	Libros que enseñan a leer, a mirar y a escuchar _____	157

5.	CAPÍTULO 5 Notas para una poética	162
5.1.	Sobre ficción, referencialidad y verosimilitud	163
5.2.	Sobre géneros literarios	169
5.3.	En la genealogía del formalismo	170
5.4.	Sobre diálogos interartísticos	172
5.5.	Sobre las “funciones” de la literatura	174
6.	CAPÍTULO 6 Conclusiones	176
7.	Bibliografía	183

*El arte es la respuesta, sin duda.
Lo que no sabemos muy bien es cuál es la pregunta.*

Luis Sagasti, *Bellas artes*.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1. Palabras iniciales

En agosto del año 2011, en ocasión de la presentación del libro *Bellas artes*, Jorge Consiglio describía la poética de Luis Sagasti como un disparo efectuado desde una fisura: “el momento de la grieta, del espacio efímero por el que se cuele la clave del universo; el momento del agujero negro, de la puerta entreabierta, de la conmoción súbita” (parr.21). El pasaporte para entrar a ese mundo es, decía Consiglio, “el más puro estupor”.

Recuperamos estas palabras para pensar, si no en la escritura de Luis Sagasti, al menos en sus efectos. Consideramos que se trata de una de las producciones estéticas más originales de la literatura argentina de los últimos años. Su originalidad radica, entre otros aspectos, en una exploración de las posibilidades expresivas de la lengua en su vinculación con otros lenguajes artísticos. Focalizamos este aspecto en tanto partimos de la hipótesis de que la poética de Sagasti consiste principalmente en una operación: la transposición de un código artístico a otro, en este caso, de dos artes no verbales (pintura y música) al arte de la palabra, transposición que funciona como dispositivo de escritura y de lectura en la producción de discursos heterosemióticos.

En el marco de lo señalado, esta investigación procura reconstruir la poética de Luis Sagasti en un corpus conformado por los textos *Bellas artes* (2011), *Una ofrenda musical* (2017) y *El arte de la fuga* (2016).

En primer lugar hacemos referencia al título de la tesis: “Hacia una poética de Luis Sagasti. La transposición como dispositivo de escritura y lectura”.

La preposición *hacia* con la que se inicia el enunciado proviene del español antiguo “fazia”: “de cara a”. De acuerdo con el diccionario de la RAE, “denota el sentido de un movimiento, una tendencia o una actitud”. También significa “alrededor de”, “acerca de”. En nuestra investigación actualizamos la plurisignificación de la preposición para dar cuenta de una aspiración que lleva en sí misma la intuición de sus propios límites. Por una parte, nos colocamos “de cara a” la escritura de Sagasti con el propósito de reconstruir una poética. Sabemos que ese gesto constituye un movimiento que se inicia con una orientación, que devendrá *rodeo*, *giro alrededor* de los textos; se trata, por tanto de un gesto que se inicia pero que no se agota en este intento. Hablamos de *una poética* de Luis Sagasti, en tanto

creemos que esa reconstrucción implica una operación de lectura y, por tanto, hay / habrá otras poéticas posibles.

Por otra parte entendemos, tal como propone Genette (1989), que tal poética puede reconstruirse a partir de la *transtextualidad*, por lo que abordaremos los textos de Sagasti en sus relaciones paratextuales, architextuales y metatextuales. Particularmente nos enfocaremos en las relaciones de intertextualidad e hipertextualidad en las que se encuadran las operaciones de transposición. Hemos encontrado en ellas y en los procedimientos de traducción entre lenguajes, una clave, una puerta de ingreso, que esperamos nos permita describir el dispositivo de escritura de los textos de nuestro corpus. Podríamos decir, parafraseando el epígrafe que seleccionamos: “el arte de Sagasti es la respuesta sin duda”. Nuestra tarea será encontrar las preguntas.

1.2. Antecedentes

Con respecto a los antecedentes de esta investigación, a pesar de que existen aproximaciones teórico-críticas a la narrativa del escritor bahiense, éstas abordan en cada caso una novela en particular sin establecer relaciones entre ellas. A partir del relevamiento que hemos realizado es posible sostener que la crítica no ha reflexionado aún sobre los contactos entre distintos textos de Sagasti, ni se ha planteado la necesidad de establecer rasgos comunes de su literatura entendida, a la vez, como propuesta poética.

Consideramos que el interés que ha suscitado su escritura en los medios de comunicación, no ha sido acompañado aún por la crítica literaria. Así, podemos encontrar gran cantidad de reseñas y entrevistas al escritor en medios masivos y especializados, pero no encontramos, en la misma medida, estudios críticos que aborden su producción. Los que aquí hemos podido recabar se enfocan en novelas particulares pero parece no existir análisis que pongan en contacto distintas novelas tratando de establecer constantes en su escritura. Así, por ejemplo, María Cristina Ares (2015) en el artículo “El arte visual en la literatura en *Bellas artes* de Luis Sagasti” analiza la transposición de la pintura a la palabra en la novela del escritor bahiense. En su estudio aborda las estrategias discursivas mediante las cuales la escritura provoca una experiencia estética similar a la percepción visual. La investigadora

encuentra, en este fenómeno, un gesto deliberado por repensar los límites y alcances de la disciplina estética.

En esta misma línea se inscribe su análisis sobre la novela *Maelstrom*. En el artículo “La disparidad de las artes en *Maelstrom* de Luis Sagasti”, Ares (2018) postula que la figura del maelstrom funciona como una metáfora de la relación entre arte y literatura; por lo tanto, desde su perspectiva, la propuesta narrativa de Sagasti se instala en el centro del debate contemporáneo sobre la legitimidad de referir al «arte» en singular por su unidad esencial o bien concebirlo como un conjunto de prácticas heterogéneas sin una identidad común.

Por último, en relación con *Una ofrenda musical*, podemos mencionar la lectura crítica que, desde España, realiza Marta Pascua Canelo (2018). En el artículo “Del pentagrama a la página: 'compositio' y 'variatio' en *Una ofrenda musical* de Luis Sagasti”, la investigadora realiza un acercamiento al texto desde la perspectiva de los estudios interartísticos; esto le permite analizar el hibridismo del discurso y la presencia de la música como estructura y como tema, para recabar las estrategias músico-literarias de composición de la novela.

Dado que nuestra investigación se inscribe en la línea de los estudios interartísticos y más puntualmente en los referidos a los procedimientos de escritura y de lectura, reconocemos como un antecedente central para la propuesta que aquí realizamos el análisis llevado a cabo por Miriam Chiani (2014) en su tesis doctoral sobre la obra de Marcelo Cohen: “Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)” tanto por el propósito de su investigación cuanto por los presupuestos teórico-metodológicos que la sustentan. En su tesis, Chiani estudia el trayecto de la música como componente fundamental en los diversos registros discursivos de la escritura de Cohen, lo que le permite establecer los modos en que el escritor articula teóricamente los contactos interartísticos y describir los procedimientos con los que la música ingresa en su literatura. Un objetivo similar orienta nuestro trabajo en el que nos proponemos describir los procedimientos de transposición y traducción entre lenguajes en el cruce entre artes visuales, música y literatura.

Si bien el problema de los diálogos interartísticos puede rastrearse en toda la narrativa de Sagasti, son los textos seleccionados para esta investigación los que centralmente problematizan las vinculaciones entre códigos artísticos. Estos códigos operan con una doble

valencia: son procedimientos constructivos de la arquitectónica textual y constituyen tópicos narrativos, en la medida en que en el problema de la transposición se encuentra tematizado en los textos. En *Bellas artes* se produce una transposición del arte visual a la palabra que interroga sobre los límites de la narración (Ares, 2015). Una operación similar se lleva a cabo en *Una ofrenda musical*, texto en el que se pone en cuestionamiento la posibilidad de transponer las estructuras musicales a la literatura. Mencionamos en último lugar el cuento *El arte de la fuga*, dado que este texto, aun cuando podemos rastrear en él los mismos procedimientos, se inscribe en otro orden, el de la literatura para las infancias. La construcción del objeto estético libro-cd musical materializa de modo más evidente la articulación entre las artes en la construcción de un discurso heterosemiótico.

1.3. Hoja de ruta

Organizamos la tesis en cinco capítulos. En primer lugar, realizamos algunas consideraciones sobre el marco teórico metodológico y delineamos las nociones centrales con las que trabajamos (capítulo 2).

En el capítulo 3 *Literatura y coleccionismo: Sobre Bellas artes y Una ofrenda musical* nos proponemos reconstruir algunos rasgos de la poética de Sagasti en estos textos. Se trata de obras que dialogan no sólo desde el punto de vista temático, sino, particularmente, desde los procedimientos con los que se conforman. Ambos libros se construyen en un movimiento que recuerda el gesto del *coleccionista* tal como lo entiende Walter Benjamin. Los textos de Sagasti se configuran como *colecciones* construidas a partir de materiales heterogéneos, cuyas lógicas de construcción nunca aparecen explicitadas del todo, de ahí que las relaciones deban ser reconstruidas en una operación de lectura. El capítulo, por tanto, está dividido en tres partes, en las dos primeras, referidas a *Bellas artes* y *Una ofrenda musical* respectivamente, procuramos describir las *colecciones* que se ofrecen en cada uno de los textos buscando construir, a partir del análisis de las relaciones de paratextualidad, una especie de mapa del recorrido llevado a cabo en la escritura. En la tercera parte del capítulo, en un movimiento que tiende a un abordaje más general, exploramos algunos “rasgos” (en el sentido barthesiano de esta noción) de la propuesta estética de Sagasti que son comunes a ambos textos. Para ello hemos construido series de tres términos que nos

permiten describir los núcleos que consideramos más significativos de la poética. Así abordamos en primer término las relaciones entre *ficción*, *referencialidad* y *autoficción*; en segundo lugar tratamos los procedimientos en los que la escritura se interroga sobre sí misma (*intertextualidad*, *metaficción* y *autorreferencialidad*), para llegar finalmente al análisis de los procedimientos de *montaje*, *contrapunto* y *variaciones* en los que se centran las operaciones transpositivas.

En el cuarto capítulo titulado *Literatura e infancia: Sobre El arte de la fuga* exploramos el tercero de los textos que conforman nuestro corpus. Aun cuando podemos rastrear en este cuento los mismos procedimientos que en los dos textos anteriormente analizados, este texto se diferencia de ellos fundamentalmente en dos aspectos: por una parte, en tanto se inscribe en otro orden, el de la literatura para las infancias. Por otra parte, en *El arte de la fuga* los lenguajes artísticos se hacen presentes materialmente dado que se trata de un libro ilustrado que incluye un cd musical. En este capítulo, en primer lugar, enmarcamos nuestro abordaje en el campo de los estudios sobre literatura infantil y particularmente en el de la literatura para niños comparada. Luego analizamos los procedimientos constructivos de una textualidad compleja en la medida en que confluyen en ella códigos verbales, plásticos y musicales para la construcción de un discurso heterosemiótico.

En el capítulo 5: *Notas sobre una poética* sistematizamos algunas nociones centrales de la estética de Luis Sagasti a partir de reflexiones del escritor diseminadas en entrevistas. Nos proponemos, basados en tal sistematización, poner en diálogo nuestro análisis de los textos del corpus con su mirada en torno a algunos planteos que consideramos de relevancia en relación con su poética.

Por último, el capítulo 6 ofrece las conclusiones. Podríamos decir que allí volvemos sobre nuestros pasos para tratar de recuperar el camino trazado en busca de las notas principales que nos permiten reconstruir una poética de Luis Sagasti. También procuramos (re)dimensionar el gesto que lleva a cabo en su propuesta estética.

Encontramos en las operaciones de transposición interartísticas lo que Miriam Chiani (2012) denomina un gesto político. Extrapolamos lo que la investigadora plantea en su estudio sobre la producción de Marcelo Cohen, para pensar la escritura de Sagasti, en tanto es posible:

leer en las correspondencias establecidas entre artes en una poética de autor, un gesto político en tanto repartición particular de lo sensible, que en este caso ligamos al intento de redelimitar y especificar la consistencia, los límites, el valor y la eficacia de lo literario frente a otros tipos de lenguajes, relatos, imágenes que definen y caracterizan el estado de la cultura contemporánea y argentina. (p.36)

Queda hecha, entonces, la invitación al lector para iniciar el recorrido que proponemos con el fin de reconstruir una poética que se configura en el diálogo entre lenguajes, poética que se construye, por tanto, como efecto de una mirada y una escucha atentas a los signos del mundo.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO- METODOLÓGICO

Tal como hemos señalado en la introducción, nos proponemos reconstruir la poética de Luis Sagasti y sostenemos que los procedimientos de transposición operan como dispositivos de escritura y de lectura de sus textos. De acuerdo con este propósito, en este apartado delineamos tres conceptos que resultan centrales para el trabajo que realizamos; nos referimos a las nociones de poética, dispositivo y transposición. Las otras nociones teóricas con las que trabajamos -y su correspondiente delimitación- se encuentran diseminadas en los distintos capítulos de la tesis, en tanto hemos considerado más productivo dar cuenta de ellas a la medida que resulte necesario abordarlas.

En primer lugar, enunciamos algunas consideraciones referidas al horizonte de las relaciones entre literatura y otras artes. El estudio de los diálogos interartísticos corresponde a una de las ramas de la Literatura Comparada.¹ Si bien no es nuestra intención desarrollar aquí las particularidades de estos diálogos, señalamos de modo general la perspectiva que enmarca nuestra investigación. Según Chiani (2012) el campo de la Literatura Comparada incluye:

no sólo la tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas tematólogicas, genéricas, etc.; sino también el estudio de las relaciones entre la creación literaria y otros productos culturales (transcodificación heterogénea), para lo cual la semiótica transdiscursiva proporciona ciertas claves teóricas desde las que toda comprensión de un producto cultural se revela como una peculiar forma de comparatismo y de puesta en valor. (p.15)

¹Darío Villaneva (2014) explica la razón de esta pertenencia del siguiente modo: “Resulta obligado radicar en la facultad universal del lenguaje, y en su uso estético que constituye la literatura, el fundamento y origen de la disciplina de la Literatura Comparada. Ciertamente es, asimismo, que en la base de todas las artes está el principio aristotélico de la mimesis, pues la naturaleza humana se nos revela esencialmente mimética. Todas imitan y el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. Pero cada una de ellas lo hace con instrumentos diferentes. Y es aquí donde encontramos de nuevo la razón de ser de los estudios interartísticos como ámbito privilegiado de la Literatura Comparada. El que en esta disciplina tenga cabida no solo la comparación entre la literatura escrita en una lengua y las escritas en otras sino también el estudio de las relaciones entre el arte de la palabra y las demás artes encuentra, asimismo, su razón de ser en la imitación. Refuerza esta universalidad del comparatismo interartístico otro principio aristotélico, el de la catarsis, relacionado con la dimensión psicológica del fenómeno estético, con la emotividad del receptor de la artística y los efectos que esta provoca” (p.185). En el caso de la música se podría poner reparos a la afirmación de su carácter imitativo, en tanto, en general, se la considera como un arte no mimético.

En su análisis de la obra de Marcelo Cohen, Chiani realiza una caución que extrapolamos para enmarcar nuestro estudio de la escritura de Sagasti. Dice la investigadora:

preferimos hablar aquí de una *perspectiva comparada* que permite iluminar y comprender dimensiones de determinados fenómenos que adquieren una relevancia especial a partir de similitudes, diferencias y contrastes (Palermo1996: 1141) y de que esta perspectiva implica de parte del investigador un proceso de selección y puesta en relación de fenómenos no necesariamente conectados entre sí a primera vista; o de una técnica o método, propio de la crítica literaria, que puede valerse tanto de aportes de la teoría literaria como de otras disciplinas (Martín Jiménez 1998). (p.23)

En este marco, consideramos que, para el trabajo de análisis que aquí nos proponemos, resulta necesario adoptar una perspectiva comparada que permita echar mano de conceptos provenientes tanto de la teoría literaria como de otras disciplinas estéticas con el fin de construir un dispositivo teórico para la lectura de los textos de Luis Sagasti.

2.1. Sobre la noción de poética y autopoética

El término poética constituye una noción central en los estudios literarios desde sus orígenes, cuyas transformaciones es posible rastrear a lo largo de su extensa historia. Nuestro propósito aquí no es, parafraseando a María Clara Lucifora (2019), dar cuenta de los *avatares históricos de este vocablo*²; de este largo proceso solo recuperamos aquellos planteos teóricos que nos permiten delimitar los alcances de esta noción para nuestra investigación.

El término poética aparece por primera vez en el título de la obra de Aristóteles³ sobre la creación literaria, texto que desde entonces se constituye en una referencia constante en los

²Con el propósito de establecer las derivaciones históricas de la noción “poética”, en su tesis doctoral *Hablar ex persona: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente*, María Clara Lucifora (2019) rastrea el devenir de la palabra en un apartado titulado “Avatares históricos de un vocablo”. El título da cuenta de las transformaciones y (re)significaciones que ha sufrido una noción central para los estudios literarios desde Aristóteles hasta la actualidad y que la investigadora reconstruye en el desarrollo del capítulo.

³El término aparece en el comienzo del tratado de Aristóteles: “Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras” (pp.127-128).

tratados posteriores especialmente hasta el advenimiento del Romanticismo (Rivas Hernández, 2005; Zonana, 2007; Lucifora, 2019). En la obra del Estagirita está el germen de las dos grandes líneas de investigación en los estudios literarios de occidente: la teoría y la crítica (Bobes, 2003; Doležel, 1997). Doležel (1997) describe el gesto inaugural de Aristóteles del siguiente modo:

El monumental intento de Aristóteles de forjar un sistema lógicamente coherente que abarcara tanto afirmaciones descriptivas como juicios valorativos, facilitó el empujón necesario para el desarrollo de dos tradiciones intelectuales, la poética y la crítica literaria, que han coexistido o competido una con otra a lo largo de los siglos en el estudio occidental de la literatura. En la *Poética*, se han asentado las tareas primordiales de ambas tradiciones que permanecen vigentes entre nosotros hasta el día de hoy. La tarea de la poética es formular la epistemología de un estudio científico del arte poética. La tarea de la crítica consiste en explicar los criterios (discutibles) para las valoraciones estéticas. Aristóteles, en su correlación entre la teoría y la crítica, abordó el dilema básico de la poética: la poética como ciencia tiene que ser descriptiva, pero debido a que estudia fenómenos estéticos, no puede escapar de los supuestos axiológicos. La esencia del tratado de Aristóteles proponía resolver el dilema construyendo una poética de la estructura ideal; sus secciones más avanzadas, aunque en estado fragmentario nos invitan a contemplar una poética no restrictiva cuyo dominio es la experiencia entera, múltiple y en constante expansión, de la poesía. (p.53)

De acuerdo con Doležel, entonces, el texto aristotélico contiene en germen las distintas líneas que los estudios literarios desarrollarán en los siglos posteriores.

A principios del siglo XX serán los formalistas rusos los responsables de recuperar el concepto de poética y asimilarlo al de Teoría Literaria. Todorov y Ducrot (1995) en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* señalan tres acepciones para el término. Tal como nos ha sido transmitido por la tradición, la poética designa:

1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo. etc.) literarias: "la poética de Hugo"; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (p. 98)

Rescatamos la segunda de las acepciones en tanto nuestro análisis se centrará en las elecciones estéticas que pretendemos reconstruir en los textos del corpus; se trata, entonces de “la poética de Sagasti”.

Por su parte, en otro diccionario, Greimas y Courtés (1982) ofrecen tres definiciones. Según Musitano (2012), la primera de las acepciones identifica la poética con “un tipo de “estudio de la poesía”, extensivo a la prosa, realizado en la tradición de Aristóteles, y profundizado a principios del siglo XX por los formalistas rusos” (p.41). Se trata de un estudio que busca establecer la especificidad de las producciones verbales, según lo que Jakobson denomina “la función poética”. La segunda definición considera que los textos literarios “desde el punto de vista semiótico” son una forma específica de discurso literario que depende de una tipología general de los discursos. Desde esta perspectiva no es posible considerar la poética como una ciencia apriorística segura de las características de su objeto.⁴ Por último, en la tercera definición, Greimas y Courtés vinculan la poética con el “hecho poético”, en tanto “campo semiótico autónomo”, con una doble articulación en los planos de la expresión y contenido del discurso (cfr. Musitano, 2012, p.41).

Adriana Musitano (2010) recupera además el vínculo entre poética y mimesis en tanto representación artística. De acuerdo con la investigadora la poética se ubica en una intersección fundante, en el cruce entre teoría del conocimiento, crítica y estética. Su objeto es:

la observación de un grupo de obras como un corpus en el que se realiza el análisis del poiem, de lo hecho. Por lo tanto, esas obras que trascienden lo particular pueden ser aplicadas para el conocimiento y funciones del arte en general, aún cuando estén en relación con una comunidad y un tiempo histórico determinado (p. 9).

⁴Incluimos la cita completa en la que se encuentra la advertencia de los autores sobre la posición de la poética en el marco de la teoría semiótica: “Plantear la literariedad como un postulado de partida, o la poeticidad de una clase particular de discursos, es poner el arado delante de los bueyes: hay un fondo común de propiedades, de articulaciones y de formas de organización del discurso que deben de explorarse antes de tratar de reconocer y determinar la especificidad de un tipo particular. Así, la posición de la poética – considerada como una disciplina apriorística, segura de las características de su objeto– no es sostenible en el ámbito de la teoría semiótica” (Greimas y Courtés, 1982: 309).

Esta concepción coincide con el planteo de Roland Barthes (1994). De acuerdo con el semiólogo francés: “Cuando se coloca frente a la obra literaria, el especialista en Poética no se pregunta: ¿qué quiere decir? ¿De dónde proviene? ¿Con qué se relaciona? Sino que, más simple y más difícilmente, se pregunta: ¿cómo está hecho esto?” (p. 215). Para Barthes esta pregunta ha sido planteada tres veces en la historia, por esta razón, sostiene que la poética tiene tres patrones:

Aristóteles (que en su *Poética* hizo el primer análisis estructural de los niveles y las partes de la obra trágica), Valéry (que pidió que se estableciera la literatura como un objeto del lenguaje), Jakobson (que llama poético a todo mensaje que hace hincapié en su propio significante verbal). Así pues, la Poética, es muy antigua (ligada con toda la cultura retórica de nuestra civilización) y, a la vez, muy nueva, en la medida en que hoy día puede sacar provecho de la importante renovación de las ciencias del lenguaje. (p.215)

Barthes define la poética a partir de la pregunta que se hace el especialista, así, es el gesto de interrogación sobre el texto el que traza la línea que une las teorías de Aristóteles, Valéry⁵ y Jakobson. Esa pregunta está también en Genette cuya poética tiene por objeto “toda la actuación del lenguaje (o la actuación de todo el lenguaje)” (p.216). Pero Barthes encuentra en él algo más, un movimiento según el cual la poética vuelve los ojos sobre sí misma y acepta el retorno del significante en su propio discurso: la poética entonces, en tanto escritura, es objeto de la poética.⁶

⁵En 1937, en ocasión de pronunciar la Lección inaugural del curso de Poética en el Collège de France, Paul Valéry comienza restituyendo el sentido a la palabra Poética: “Mi primera ocupación ha de ser explicar ese nombre de «Poética», que he restituido en un sentido primitivo, que no es el que está al uso. Me ha venido al espíritu y me ha parecido el único adecuado para designar la clase de estudio que me propongo desarrollar en este curso. Normalmente se escucha este término para toda exposición o recopilación de reglas, de convenciones o de pretextos relativos a la composición de poemas” (p.106). Luego añade: “Pero, lo deploramos o nos alegremos, la era de autoridad en las artes ha pasado hace bastante tiempo, y la palabra «Poética» ya sólo despierta la idea de prescripciones molestas y caducas. Y así he creído poder retomarla en un sentido que concierne a la etiología, sin osar sin embargo pronunciar la Poética, de la que la etimología se sirve cuando habla de funciones hematopoiéticas o galactopoiéticas. Pero, por esto último, la noción tan simple de hacer es la que quería expresar. El hacer, el poiein, del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu. Son aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle. Como el acto simple del que hablaba, toda obra puede o no inducirnos a meditar sobre esta generación, y dar origen o no a una actitud interrogativa más o menos pronunciada, más o menos exigente, que la constituye en problema” (p. 108).

⁶Recuperamos la cita completa de Barthes: “Hasta estos últimos tiempos, el especialista en Poética habría podido pasar por el pariente pobre del poeta. Pero precisamente la poética que practica Genette tiene por objeto toda la actuación del lenguaje (o la actuación de todo el lenguaje). No es tan sólo que la poética incluya hoy

Barthes nos invita a leer la poética de Genette. En el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette (1989) redefine esta noción proponiendo que su objeto no es el texto sino la *transtextualidad*, esto es las relaciones entre el texto y otros textos: *intertextualidad*, *paratextualidad*, *architextualidad*, *hipertextualidad*, *metatextualidad*. Recuperamos la explicación que ofrece en la introducción a su libro dado que esta propuesta es central para el trabajo de análisis que realizamos en relación con la escritura de Sagasti. Dice Genette:

El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». (pp.9-10)

Hasta aquí hemos tratado de delinear la noción de poética. Para los fines de nuestra investigación de la obra de Sagasti, nos interesa detenernos especialmente en la síntesis que lleva a cabo Musitano (2010) y que se enriquece desde la propuesta de Barthes (1994) y de Genette (1989). Así, la poética se encuentra en el cruce entre la teoría del conocimiento, la crítica y la estética. Por otra parte, se trata de una disciplina que involucra una pregunta por el texto y por su “trascendencia” (entendida esta última como relación con otros textos o transtextualidad) pero que, además, se sabe ella misma texto, escritura. En suma, es una noción que articula, tal como plantea Lucifora (2019), “las instancias específicas de producción dentro de la literatura (o podríamos extenderlo a cualquier otro espacio artístico),

en su campo al relato (cuyo análisis ha sido ya bien desarrollado) y sin duda incluirá mañana el ensayo, el discurso intelectual —en la medida en que éste quiere ser escrito— sino que también, al volver los ojos hacia su propio lenguaje, consiente y se obliga a considerarse a sí misma, en cierto modo, como objeto de la poética. Este volverse, que es mucho más importante que una simple ampliación, tiende a convertir al especialista en Poética en un escritor, a abolir la distancia jerárquica entre el «creador» y el «glosador». Dicho en otras palabras, el especialista en Poética acepta el retorno del significante en su propio discurso. Al menos, éste es el caso de Genette. Yo no estoy ahora juzgando la escritura en nombre del «estilo» (que es perfecto en Genette, sin embargo), sino de acuerdo con esa clase de poder fantasmático que hace que un escritor se deje llevar por el demonio de la clasificación y la denominación, que acepte sacar a escena su propio discurso. Genette posee este poder, bajo la apariencia de una extremada discreción, que, por otra parte, sigue siendo lo suficientemente retorcida como para volverse glotona (atributo capital del placer de escribir y de leer)” (p.216).

estableciendo un diálogo permanente entre los principios estéticos y las prácticas concretas” (p.21).

Nuestro trabajo, entonces, consistirá en reconstruir la propuesta estética centrada en una producción específica, la literatura de Luis Sagasti. Nos interesa también poner en diálogo nuestra lectura con las reflexiones que lleva a cabo el escritor sobre sus textos. Con este propósito recurrimos una vez más al desarrollo de María Clara Lucifora en su intento de delimitar el término poética y su vinculación con otro, el de autopoética. El camino que va de una noción a otra se traza en relación con quién realiza la formulación de los principios estéticos propios de la poética. La investigadora señala que dichos principios pueden ser expresados por la crítica “que se lanza a la tarea de determinar los presupuestos estéticos de tal o cual autor (por ejemplo, la poética de X), de tal o cual movimiento o escuela artística (por ejemplo, la poética del romanticismo)” (p.21). Lucifora advierte que incluso es posible hablar de la poética de un libro en particular, pues consideramos que un escritor puede presentar diversas poéticas a lo largo de su obra, si se considera que “los principios artísticos que rigen su quehacer literario pueden variar de acuerdo con múltiples vicisitudes” (p.21). Pero los principios estéticos pueden ser formulados también por el escritor:

Por último, también estos principios pueden ser formulados por el mismo escritor, dando lugar a un cuarto vector del término poética que se suma a los ya enunciados por Todorov y Ducrot: el que “se refiere al ejercicio teórico del escritor en torno al objeto literario” (Zonana 2007: 19). Éste es el caso de las autopoéticas que, en las últimas décadas, han suscitado el interés de la teoría y la crítica literaria por aquello que los mismos escritores tienen para decir de sus obras y de qué modo esos discursos influyen en los circuitos de producción y recepción de aquéllas. (p.21)

La noción de autopoética o poética de autor (Lucifora, 2015, 2019; Zonana, 2007, 2010) resulta productiva, entonces, en la medida en que nos permite poner en diálogo nuestro análisis de los textos de Sagasti con las formulaciones que hace el propio escritor en un corpus de entrevistas.⁷

⁷Este diálogo se produciría entre la poética que puede reconstruirse a partir de los textos literarios y la poética que explícitamente formula un escritor. Siguiendo a Lucifora se trata de vincular las reflexiones de los escritores con los índices que pueden encontrarse dentro de los textos regidos por la convención de ficcionalidad, tanto en los casos en los que no declaran los principios de forma abierta y explícita, sino que hay que obtenerlos por inferencia como en aquellos en los que existen declaraciones explícitas de la poética de un autor, pero incluidas en la obra ficcional.

Para completar la delimitación de esta noción recurrimos aquí a otro texto de Lucifora (2015) titulado *Las autopoéticas como máscaras*. En él, la investigadora se propone deslindar el concepto de autopoética. Si bien su trabajo es exhaustivo, tomamos de él solo algunos planteos que nos permiten leer el movimiento que realiza Sagasti en las entrevistas. Recuperamos particularmente un fragmento de la síntesis que realiza la investigadora a partir de diversos aportes teóricos:

...podríamos definir lo autopoético como la especulación o reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario (Zonana), en circunstancias intencionales y discursivas muy heterogéneas (Casas). Se incluyen en este dominio una cantidad muy diversas de textos, cuyo parentesco es fácilmente reconocible incluso por los lectores medios, pero que, sin embargo, escapan a toda sistematización, pues no se ha logrado un consenso teórico acerca de su estatuto y su función (Demers, Casas). Los textos que podemos encuadrar en esta categoría poseen un fuerte carácter fáctico, porque se originan en las prácticas de los escritores e intentan, en muchos casos, alcanzar conclusiones generales sobre la naturaleza del arte, de la literatura, sobre el lenguaje o la condición del artista (Zonana). Sin embargo, no hay en ellos pretensión de universalidad, pues buscan alejarse del tratado teórico, para postular los principios o presupuestos estéticos del autor que firma y cuyo nombre coincide con el de las portadas de sus libros (Casas). (s/p)

Este acercamiento nos permite enmarcar las reflexiones de Luis Sagasti recuperadas de entrevistas, la mayoría de las cuales fueron publicadas en medios gráficos y digitales. Allí, el escritor reflexiona sobre su propia escritura pero también (o a través de ella) sobre el hecho literario en términos más generales. Se trata de textos que Lucifora denomina *autopoéticas referenciales* (textos regidos por la convención de referencialidad), para diferenciarlos de aquellas reflexiones sobre la escritura que se producen al interior de los textos ficcionales y que en general “poseen una voluntad manifiesta de exhibir el artificio y el simulacro del texto, basada en la no identidad entre el sujeto empírico y el sujeto textual”(s/p). Tal distinción no implica, según advierte la investigadora, eludir el hecho de que el yo que aparece en el caso de los discursos regidos por la convención de referencialidad es también una “construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico” (s/p).

Una vez postulada la distinción entre ambos tipos de discurso autopoético, Lucifora realiza dos cauciones: la primera tiene que ver con que tal separación es de índole

metodológica, por lo que los límites pueden tornarse difusos. La segunda es que tanto uno como otro tipo de discurso presentan problemas específicos vinculados con las distinciones en el estatuto de la enunciación. Por esta razón, la investigadora sostiene que: “no se puede eludir el hecho de que existen numerosas y complejas relaciones entre las manifestaciones del espacio autopoético de uno y otro caso”. Siguiendo estas cauciones, nuestro análisis de la obra de Sagasti procurará reconstruir su poética poniendo en diálogo aquello que puede inferirse de sus textos artísticos con sus reflexiones explícitas sobre su escritura, la literatura y el arte en general.

2.2. Sobre la noción de dispositivo

En este apartado nos proponemos delinear la noción de dispositivo formulada inicialmente por Foucault y posteriormente retomada por Deleuze y Agamben. Nos interesa precisar los alcances de esta noción para explicar en qué medida los procedimientos de transposición funcionan como dispositivos de escritura y de lectura en la literatura de Luis Sagasti.

Para Foucault el dispositivo es una red, esto es: un conjunto heterogéneo que comprende “instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas”; como así también “la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos”. El dispositivo es “una especie de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia” (Cfr. Foucault, 1984: 126-127).

Por su parte, entendemos que Giorgio Agamben (2011), en el artículo *¿Qué es un dispositivo?*, se propone otorgar una generalidad mayor a la clase de los dispositivos de Foucault. Por tanto, expande el concepto definiéndolo como:

todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía,

la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar. (s/p)

Al dotar de un grado mayor de generalidad a la noción de dispositivo, Agamben hace posible la inclusión de entidades muy diversas en esta tipología. En todos los casos, según señala Guillermo Vega (2017), hay una materialidad del dispositivo que se circunscribe a la red de relaciones que vincula elementos disímiles entre sí: “lo dicho con lo no dicho, las prácticas discursivas con las prácticas no discursivas, el saber con el poder, etc.” (p.141). Estas cualidades le permiten “tener un emplazamiento histórico y responder a urgencias específicas de un tiempo y espacio singulares. No hay, en consecuencia, universalidad en el dispositivo foucaulteano, sino un carácter fuertemente localizado y ajustado a una coyuntura determinada de fuerzas” (p.141).

La percepción de esta materialidad puede entrañar una dificultad, en tanto los dispositivos poseen una relativa intangibilidad. Pero es allí precisamente donde reside la potencialidad de esta noción. Al respecto Guillermo Vega advierte que es necesario pensar en el dispositivo como portador de un doble estatuto:

Por un lado es una herramienta teórica -una grilla de inteligibilidad- que posibilita la organización de los elementos dispersos que se ofrecen al análisis para trazar entre ellos un principio de racionalidad o inteligibilidad. Por otro, el concepto alude a una red de relaciones que, de acuerdo con su organización estratégica, posee un cierto “orden” pasible de ser estudiado. En esta relativa intangibilidad que se mece entre el concepto teórico y la dimensión de los acontecimientos concretos reside lo “real” del dispositivo, su “materialidad”. (p.142)

Por otra parte, Gilles Deleuze (1990) señala dos dimensiones del dispositivo que nos interesa focalizar, se trata de lo que llama curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Dice Deleuze:

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault: son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo.

Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. (p.55)

Moro Abadía (2003) explica en qué consisten las dimensiones. En relación con las líneas de visibilidad, los dispositivos tienen como primera función hacer ver: “Su régimen de luz describe una arquitectura de la realidad, haciendo visibles ciertas partes y dejando otras en penumbra” (p. 38). Por otra parte, las líneas de enunciación tienen función de hacer hablar a través de la producción de un régimen de enunciación concreto. Estas líneas determinan el espacio de lo enunciable, aquello que puede ser dicho en el campo de un dispositivo dado. Por su parte, Oscar Traversa (2011) hace hincapié en el carácter constructivo del dispositivo en tanto máquina para hacer ver y hacer hablar. En cuanto al régimen de visibilidad señala, siguiendo a Deleuze que éste no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes, sino que, por el contrario, las figuras que se forman a partir de las líneas de luz son inseparables de este o aquel dispositivo.⁸

A partir de este recorrido recuperamos algunas ideas en una síntesis que nos permita delinear la noción de dispositivo.

Entendemos el dispositivo como una red de relaciones que vincula elementos disímiles entre sí -lo dicho con lo no dicho, las prácticas discursivas con las prácticas no discursivas, el saber con el poder-, como una formación que tiene un emplazamiento histórico y responde a urgencias específicas de un tiempo y espacio singulares (Foucault, Vega). Posee un carácter constructivo (Traversa), tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar y modelar tanto los gestos y las conductas como los discursos. Así pueden ser pensados como dispositivos el bolígrafo, la escritura, la literatura, el lenguaje mismo (Agamben). Se trata de es una herramienta teórica, una grilla de inteligibilidad (Vega). En tanto máquina de hacer ver y hacer hablar el dispositivo detenta curvas de visibilidad que determinan lo visible y lo invisible y curvas de enunciación cuyas líneas establecen los límites de lo enunciable (Deleuze, Moro Abadía, Traversa).

⁸En otro texto, Traversa (2009) propone que para entender la noción de dispositivo es necesario articular dos instancias: una que corresponde a la puesta en obra de técnicas de producción signica y otra relacionada con los procesos que posibilitan la circulación discursiva, de manera que la suma de ambos recursos no resulta indiferente en lo que concierne a la producción de sentido. (s/p)

Así pensada, la noción de dispositivo resulta productiva para leer las operaciones de transposición entre las artes no verbales y la literatura en los textos de Sagasti. Tal como nos proponemos mostrar, los procedimientos de traducción entre lenguajes devienen dispositivos de su escritura en tanto imponen un régimen de visibilidad (lo que puede ser visto, percibido, escuchado) y un régimen de enunciación (lo que puede ser dicho) que son inseparables del dispositivo.

2.3. Sobre la noción de transposición

Según Gerard Genette (1982), el objeto de la poética es la transtextualidad a la que considera como trascendencia textual. En su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* el teórico francés explora las relaciones de hipertextualidad, esto es, aquellas que se producen toda vez que un texto (hipertexto) surge a partir de otro (hipotexto) a través de una serie de operaciones de transformación, imitación o transposición. Dice González Martínez (2009):

Baste decir que situamos la transposición dentro del ámbito general de las relaciones textuales, vinculada especialmente con la intertextualidad y la hipertextualidad. Ésta última hace referencia a aquellos casos en los que habitualmente decimos que una obra “está basada” en otra. En virtud de esta circunstancia podemos considerar la obra en cuestión un hipertexto y estudiar la relación que la une con su hipotexto, es decir, con la obra en la que encuentra su origen. Esta relación puede establecerse de maneras muy diversas (derivación, transformación, imitación, etc.) y en grados también muy diferentes, pero sin considerar dicha relación no puede explicarse el origen de ese hipertexto ni algunas de sus características estructurales básicas, como tampoco podrá comprenderse plenamente su sentido. (p.160)

Nos interesa este tipo de relaciones para pensar los procedimientos de traducción y diálogos interartísticos que lleva a cabo Sagasti en los textos de nuestro corpus. Aunque, tal como señala Cristian Palacios (2018), Genette cuestiona la legitimidad de extender a todas las artes las nociones de texto e hipertexto, es posible pensar en relaciones de transtextualidad que involucren textos de diferente naturaleza signíca. Palacios advierte que si bien se puede afirmar que “no hay texto, signo ni discurso que no sea transformación de otros textos, signos o discursos previos, la forma en que se produce el pasaje entre unos y

otros, puede adoptar características muy diferentes” (p.128). El investigador llama *transposición intersemiótica* a la operación consistente en trasladar una obra, género o fragmento de obra, de un sistema de signos a otro de índole diferente.

En estas operaciones existe una perturbación de los lenguajes que genera nuevas posibilidades expresivas. La siguiente cita permite comprender cómo ocurre tal transformación. De acuerdo con Palacios:

Tanto en una traducción *inter linguas* como entre modos semióticos (equivalentes o no) el productor —consciente o inconscientemente— acude tanto a paquetes de recursos previamente estabilizados (...) como a operaciones que no se encontraban sistematizadas. Al afrontar los problemas de reproducción del original en el ritmo, la sugestión y los niveles sintácticos, la lengua de llegada debe desdoblarse en sí misma hasta el extremo de sacar de sí nuevas posibilidades desconocidas hasta el momento por su propia tradición. Esto significa la renovación de la lengua de llegada en sus diferentes niveles. Pero lo mismo puede decirse de la transposición que interpreta (traduce) o traduce (interpreta) “paquetes significantes” de un sistema de signos a otros y al realizarlo debe recurrir a recursos desconocidos en el sistema semiótico que emplea. (p.131)

Nos detenemos en la cita anterior dado que entendemos que es posible extrapolarla para pensar en el modo en que la escritura de Sagasti, en tanto lengua de llegada, se ve transformada en el proceso de transposición intersemiótica, esto es, en el proceso de traducción de los procedimientos de las artes visuales y la música a la literatura.

Mariana Paredes (2013), por su parte, añade una nota a la definición de transposición al apuntar que más allá de las diferencias en cuanto al contexto de su aplicación, este procedimiento siempre se entiende como “un doble proceso de descontextualización y recontextualización, a través del cual se establece un tránsito del contenido inicial al contenido transpuesto” (p.2). La investigadora acude a Sergio Wolf (2001) quien define la acción transpositiva mediante un oxímoron, transponer sería algo así como “olvidar recordando”. La transposición, por tanto, “designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, obliga a un trabajo de desmontaje y reconstrucción, nunca de analogías de traspaso” (Wolf, 2001, tal como aparece citado en Paredes, 2013, p. 5-6).

Una vez delineada la noción de transposición, nos interesa detenernos en un concepto vinculado a ella y que resulta productivo para leer la propuesta de Sagasti, particularmente en uno de los textos de nuestro corpus: *El arte de la fuga*. Se trata de la noción de *discurso heterosemiótico*.

González Martínez (1989, 1997, 1999) define el fenómeno artístico heterosemiótico como aquel que integra en un discurso único registros semióticos heterogéneos (como son la música y el lenguaje verbal). El investigador apunta que resulta insostenible hablar de un código único para explicar los múltiples y complejos mecanismos de generación de sentido que tienen lugar, en general, en cualquier texto y, muy especialmente, en aquéllos que pueden ser considerados como artísticos:

El mensaje artístico se constituye como un espacio semiótico esencialmente heterogéneo, en el que se actualiza una multiplicidad de elementos sígnicos que se constituyen como tales porque adquieren su valor semántico sobre la base de diversos procesos de codificación. Al estructurarse de modo esencialmente ambiguo en relación con el supuesto código de base, como propuesta de interpretación de formas significantes que incluyen los significados denotados y connotados, el mensaje estético obliga a identificar en él códigos muy diferentes. (González Martínez, 1999, pp.71-72)

Para explicar qué entiende por texto heterosemiótico, González Martínez (1999), considera necesario partir de la noción de texto, su propuesta es deudora en gran parte de las formulaciones de la Escuela de Tartu y particularmente de la teoría de Iuri Lotman:

Adoptamos así la idea general de texto de la Escuela de Tartu, y, en concreto, de Lotman (...) y lo consideramos como el objeto de toda comunicación que se constituya sobre una determinada estructura sígnica, lo que nos permite hablar de texto ante una obra musical o músico-verbal. Además, la consideración del texto artístico como una forma de organización de elementos funcionalmente heterogéneos que establecen entre sí relaciones en distintos niveles, abre paso a la heterogeneidad especial potenciada del texto heterosemiótico. Sólo dependerá del grado de heterogeneidad de los elementos considerados, de las unidades materiales implicadas, el que nos encontremos ante un texto homosemiótico o heterosemiótico. (p.16)

Esta conceptualización se completa con la caracterización del texto que lleva a cabo Roland Barthes (1985). Para González Martínez esta perspectiva teórica resulta productiva en tanto considera el texto literario:

no como un producto estético, como una estructura, como un objeto, como un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que hay que encontrar, sino como una práctica significativa, como una estructuración, como un trabajo y un juego, como “un volumen de huellas en trance de desplazamiento”. (Barthes, 1985, p.12-13 tal como aparece citado en González Martínez, 1999, p.16)

De acuerdo con González Martínez, resulta necesario, entonces, ampliar la perspectiva del estudio de los sistemas sígnicos para atender aquellos fenómenos de interacción que se producen en determinados textos. Habla entonces de heterosemiosis “cuando las unidades que interactúan en una manifestación discursiva con carácter sintético, unitario desde el punto de vista de la concepción y percepción, pertenezcan a registros semióticos heterogéneos” (p.13) El investigador aclara que no se trata de fenómenos de intertextualidad ni de la influencia entre dos discursos más o menos vinculados, sino de una relación de consustancialidad constitutiva entre los diversos niveles de una unidad de enunciación y advierte la necesidad de estudiar esta nueva materialidad desde una perspectiva que respete su heterogeneidad constitutiva:

Este fenómeno, en la medida en que se constituye como una realidad nueva, diferente a la mera adición de sus elementos constituyentes, exige un método de estudio que integre en un único proceso discursivo, los diferentes sistemas semióticos implicados, en tanto que se constituyen como diversas dimensiones de un único fenómeno, por lo que, en principio, habrá de ser diferente al que requiere el estudio parcial de cada uno de ellos y deberá abordarse desde una perspectiva que respete su naturaleza esencialmente múltiple. (p.13)

Finalmente González Martínez (1999) define el texto heterosemiótico como “la manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos formando una unidad íntegra y coherente” (p.14). Entendemos que tanto esta noción así definida como las advertencias metodológicas que realiza el investigador resultarán centrales para orientar nuestro trabajo de análisis de los textos de Sagasti, particularmente de *El arte de la fuga*, libro construido como un artefacto heterosemiótico en el que funcionan códigos verbales, visuales y musicales.

3. CAPÍTULO 3

**LITERATURA Y COLECCIONISMO:
SOBRE *BELLAS ARTES* Y *UNA OFRENDA MUSICAL***

*Luna de umbral la de la noche que antecede a los mil desvelos.
Luna de umbral de nuevo allí, entre las estrellas que brotan
de la garganta de Sherezade cuando se narra a sí misma.
La siguiente, entonces, debería corresponder a la primera de la serie.
Y todo tendría que comenzar otra vez.
Dibujar un círculo, ubicarse en el centro y dejar la muerte fuera,
de eso se trata.*

Luis Sagasti, *Una ofrenda musical*.

En este capítulo nos proponemos reconstruir la poética de Luis Sagasti a partir de dos de los libros de nuestro corpus: *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*. Hemos decidido abordar ambos textos en un mismo capítulo; pues tal como señala el escritor, se trata de libros que dialogan no sólo desde el punto de vista temático, sino, particularmente, desde los procedimientos con los que se construyen. El título del capítulo, *Coleccionismo y literatura*, designa una operación central en la escritura de Sagasti a la que nos referiremos con mayor detenimiento en los siguientes apartados. Tanto *Bellas artes* como *Una ofrenda musical* se configuran en un movimiento que Martín Kohan (2011) y María Cristina Ares (2015) señalan, siguiendo las reflexiones de Walter Benjamin (1989a), como propio del coleccionista. Los textos de Sagasti se configuran como colecciones construidas a partir de materiales heterogéneos, cuyas lógicas de construcción, como veremos más adelante en el capítulo, nunca aparecen explicitadas del todo.

Ambos libros, por otra parte, problematizan las vinculaciones entre códigos artísticos. En ellos, además, estos códigos operan con una doble valencia: son procedimientos constructivos de la arquitectónica textual y constituyen tópicos narrativos.

El capítulo está organizado en tres apartados. Los dos primeros abordan *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*, respectivamente. El tercero, por su parte, se detiene en el análisis de los procedimientos comunes a ambos textos. Con este recorrido pretendemos describir el modo en que las operaciones de transposición y traducción entre lenguajes artísticos, en

tanto dispositivos de escritura (y de lectura) constituyen rasgos centrales que nos permiten reconstruir de la poética del escritor.

3.1. Sobre *Bellas artes*

En el año 2010 Luis Sagasti obtuvo una beca de la Fundación Apexart Residency Program para una estadía en Nueva York, que le permitió finalizar su libro *Bellas artes*. El texto presenta hibridez genérica; se trata de una narración que se desliza hacia el ensayo y la poesía, sin embargo, aparece denominado en el paratexto editorial como una novela. Esta clasificación metatextual ha sido a menudo discutida por el propio autor. Interrogado sobre la matriz genérica de *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*, Sagasti responde: “En verdad no sé por qué se los clasifica como novelas (...) A lo que yo escribo, les llamo relatos, para mí son relatos. No me interesa para nada el tema del género, naturalmente es así para mí” (Pinaridi, 2019, p.228).

El texto se organiza en capítulos, la mayoría de los cuales se estructuran a su vez en apartados identificables por el uso del doble espacio. Esta distribución visualmente reconocible se articula a nivel del contenido con una serie de episodios protagonizados por diversos personajes históricos, en muchos de los casos artistas. Sus historias consisten en procesos de transformación. Los acontecimientos que se seleccionan para ser narrados son experiencias a menudo traumáticas a partir de las cuales surgirá una producción artística. El autor tematiza, de este modo, el proceso de creación estética como consecuencia de experiencias vitales transformadoras.

En este capítulo, nos proponemos reconstruir algunos aspectos centrales de la poética de Luis Sagasti en *Bellas artes*. Como hemos señalado, partimos de la hipótesis de que en el centro de esa poética existe una operación que funciona como dispositivo de escritura, operación que se cifra fundamentalmente en la posibilidad de establecer diálogos interartísticos por medio de la transposición de códigos. Es decir, los textos de Sagasti no solo hablan de las otras artes sino que trabajan traduciendo sus lenguajes.

Bellas artes explora particularmente la relación entre artes plásticas y literatura. En el texto, el arte se presenta como tópico narrativo que estructura la trama a nivel del contenido

ya que, como señalamos, la narración se construye en torno a personajes que son artistas o protagonistas de obras de arte. Pero, a la vez, las estrategias constructivas de las artes visuales se traducen a la palabra por medio de diversos procedimientos que con-figuran una forma visual. La aspiración del texto es la de constituirse en una obra de arte conceptual, cuya máxima expresión es el haiku.

Entendemos que tal pretensión se materializa en una multiplicidad de procedimientos de los que intentaremos dar cuenta en los siguientes apartados. Consideramos que, a través de ellos, el texto explora los límites de lo que puede ser narrado, transformándose así en una interrogación sobre las posibilidades de la escritura y del arte en general.

En este apartado nos centraremos en el análisis de las relaciones entre el texto y su paratexto. De acuerdo con Genette (1989) este es “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (p.12). Iuri Lotman (1996) entiende que en el caso del discurso artístico, el texto y su título pueden considerarse como dos textos independientes dispuestos en diversos niveles de la jerarquía texto-metatexto, o bien, como dos subtextos de un único texto: “El título puede referirse al texto que él designa con arreglo al principio de la metáfora o al de la metonimia (...) Como resultado, entre el título y el texto que él designa surgen complejas corrientes de sentido que generan un nuevo mensaje” (p.55).

En *Bellas artes*, la lectura del aparato paratextual merece una atención especial que procure dar cuenta de las complejas relaciones entre texto y paratexto. Para su exploración consideramos pertinente comenzar por el análisis de cada uno de los capítulos, para centrarnos luego en la relación entre el texto y el título del libro.

Bellas artes se estructura en ocho capítulos titulados del siguiente modo: 1. *Luciérnagas*, 2. *Haikus*, 3. *Corderos*, 4. *Enuma Elish*, 5. *Tinnitus*, 6. *Burbujas*, 7. *Bichitos de luz*, 8. *Luciérnagas*. Además, presenta un apéndice y un apartado de agradecimientos.

Interrogado sobre las relaciones entre las artes y la literatura en sus textos dice Luis Sagasti: “yo miro algunos de mis libros como si fuesen discos, sobre todo éstos que son relatos concatenados, que van y vuelven. Los imagino como discos conceptuales, como si fuera *El lado oscuro de la luna*” (Pinardi, 2019, p.229). Sin duda, esta concepción está presente en *Bellas artes* donde es posible leer en algunos de los títulos una especie de

zoología alegórica que recuerda otro disco de Pink Floyd⁹: *Animals*; solo que, en lugar de cerdos, perros y ovejas, encontramos aquí luciérnagas, bichos de luz y corderos. Explorando el resto de los títulos se pueden hallar alusiones a formas visuales -*Haikus, Burbujas*- o auditivas -*Tinnitus*.

Una primera lectura permite, además, advertir la forma circular del texto que se abre y se cierra con el mismo enunciado. Tal recurrencia al inicio y al final ofrece también una pauta de la confluencia de distintos pactos genéricos. Al modo de un ensayo, el capítulo inicial plantea una serie de ideas que constituyen el marco en el que se insertarán los relatos que conecta Sagasti en los apartados siguientes. El capítulo final, por su parte, recupera y retoma los planteos diseminados en el texto, no a modo de desenlace sino de conclusión. En esta organización puede advertirse una estructura argumentativa que da marco a la narración, como si las historias estuvieran dispuestas con el fin de demostrar una tesis.

En el umbral del libro el epígrafe anuncia algunos de los planteos centrales de *Bellas artes*. Se trata de una estrofa de la canción *El anillo del Capitán Beto* de Luis Alberto Spinetta: “Ahí va el capitán Beto por el espacio, /la foto de Carlitos sobre el comando/ y un banderín de River Plate/ y la triste estampita de un santo” (p.9). En su extravío cósmico, en las características del colectivero devenido en astronauta solitario, en la iconografía que lo acompaña (foto, banderín, estampita), el Capitán Beto se parece mucho a los personajes cuyas historias cuenta Sagasti. El juego de perspectivas con que se construye la canción, un foco que se ubica alternativamente dentro y fuera de la nave, es también un anticipo de los procedimientos con los que se contarán esas historias.

Sagasti construye una red de personajes e historias que se conectan. María Cristina Ares (2015) encuentra en este recurso algo que recuerda a la estrategia del coleccionista:

El gesto de Sagasti se asemeja a la práctica del coleccionista, pues es un gesto de acumulación de variados y aparentemente dispares elementos a los que los une un sentido que solo el mentor conoce. El que colecciona le otorga a ese conjunto de piezas reunidas un orden, ese orden es el

⁹*Animals* de 1977 constituye uno de los discos más políticos de Pink Floyd. Estableciendo una relación de intertextualidad con la novela *Rebelión en la granja* de George Orwell, el álbum utiliza a animales como cerdos, perros y ovejas para representar a los diferentes miembros de la sociedad contemporánea. Se trata de una fábula alegórica que critica el sistema económico capitalista que se desarrolló en Reino Unido durante la posguerra y que invita a luchar contra dicho poder opresivo. (Caro Laso, 2019, p.23)

que señala el sentido que se le ha donado a ese conglomerado de materiales. El significado es el que permitió la reunión de esos elementos pues es aquello que subyace a la acumulación y lo que le otorgará unidad a esa heterogeneidad. (p.28)

La forma final de esa colección es una especie de constelación con algunos centros de gravedad que son polos de atracción de las historias (las metáforas astronómicas para describir su escritura son recurrentes en Sagasti). Pero una constelación es una construcción de la mirada, en este caso, una construcción de la lectura. Por esa razón consideramos necesario encontrar un recorrido que nos permita describir la cartografía que construye *Bellas artes*. Comenzar por las relaciones de paratextualidad, en el sentido que sugiere Genette (1989), constituye un camino posible. Con ese propósito abordaremos cada uno de los capítulos prestando especial atención a los títulos y lo que pueden aportar como claves de lectura de las historias y las relaciones que las vinculan. En este camino seguiremos el orden que nos propone el texto para tratar al final el título del libro, en relación con el texto completo. Este paso final nos permitirá dar cuenta de la propuesta del escritor con respecto a las bellas artes y los procedimientos a través de los que profundiza en el vínculo entre artes visuales y literatura.

3.1.1. La colección en *Bellas artes*

3.1.1.1. Luciérnagas

Las luciérnagas son conocidas vulgarmente con el nombre de bichitos de luz. Ambas denominaciones aparecen en *Bellas artes*¹⁰ como título de distintos capítulos. Aunque, como hemos señalado, la motivación de estos títulos en relación con los acontecimientos que se narran no aparece explicitada, en estas denominaciones pueden leerse referencias a una suerte de tipología de personajes. El carácter bioluminiscente¹¹ de estos seres vivos parece ser

¹⁰Nos parece importante señalar que la edición en lengua inglesa de *Bellas artes* se titula *Fireflies*, es decir, luciérnagas. Sagasti, L. (2018). *Fireflies*. (Trad. Fionn Petch). Edinburgo: Charco Press.

¹¹Adam y Bravo (2013) definen la bioluminiscencia como un fenómeno que consiste en la emisión de luz por organismos vivos. En el caso de las luciérnagas (escarabajos de la familia de los lampíridos) consiste en una reacción química que producen los miembros masculinos de la especie para atraer a los miembros femeninos que responden también emitiendo luz. Por otra parte, Coello y Amaguaña (2015) explican que las luciérnagas tienen órganos lumínicos especiales ubicados bajo el abdomen, a los que se conoce como caja de bioluminiscencia. Allí se encuentra no solo oxígeno, sino también calcio, magnesio y un químico natural

el rasgo privilegiado para condensar una serie de relaciones de sentido que es necesario reconstruir.

“El mundo es un ovillo de lana” (p.11), con esta frase inicia *Bellas artes*, esa es la forma del mundo y será también la forma del texto, un ovillo que se irá desmadejando en los sucesivos capítulos para volver a conformarse.

Esta metáfora inicial dará lugar a otra serie de metáforas derivadas. Si el mundo es un ovillo, el problema es encontrar la punta de la madeja, el origen, la explicación, el sentido. El narrador sugiere un curso de acción, en el caso de que no sea posible encontrar la punta:

(...) se toma una parte de la superficie, se jala hacia afuera, se sostiene un pequeño tramo del hilo y se lo corta con un golpe seco. Después, si se encuentra la otra punta ya habrá tiempo de anudarlas. Una receta de cocina. (p.11)

El problema es, entonces, encontrar la punta del ovillo o no encontrarla y cortar un tramo del hilo para que se transforme en punta; con esa punta cortada arbitrariamente construir un sentido: “Unos piensan que el mundo es un ovillo de lana de un cordero que se inmoló hace mucho para que todos pudieran abrigarse. Y encuentran esa idea reconfortante” (p.11). La vía del mito religioso se presenta así como una de las posibles maneras de construir un sentido, aunque no es la única. A continuación el narrador enumerará otras: el mundo está sujeto por hilos que se manejan “desde afuera”, así surge la teoría del complot en la que “un grupo de hombres decide tejer la trama de nuestras vidas” (p.11); o bien, el mundo se sostiene con hilos “desde adentro”, entonces los hombres, seríamos especies de insectos - hormigas, moscas- que damos vueltas en torno a él. Tal vez alguien teje o no hay tejedor, no existe certeza, solo sabemos que la madeja gira sin cesar en el espacio.

Al modo de un mito cosmogónico, el capítulo inicial se interroga por la forma del mundo y por el origen del hombre, y responde estableciendo un sistema de relaciones metafóricas. Sin embargo, a diferencia del mito, la voz narradora no ofrece un único relato sino una multiplicidad de posibilidades de explicación, todas ellas igualmente arbitrarias. Cada respuesta se presenta como un entramado construido con una punta cualquiera del ovillo. Y,

llamado *luciferina*. Cuando las luciérnagas absorben oxígeno, este se combina con la luciferina dentro de las células especiales y reacciona produciendo luz, sin apenas generar calor.

paralelamente, cada intento de explicación es desarticulado por evaluaciones o advertencias del narrador, cuya función es poner en cuestión la validez de lo narrado.

Una madeja donde alguien teje algo. O acaso nadie teja nada de nada. Una gran bufanda sin Penélope que crece sin sentido en el silencio eterno de los espacios infinitos.

De lo que estamos seguros es que desde hace cientos de miles de años la madeja da vuelta sin descanso.

Eso es algo que ya sabían los primeros chamanes con solo mirar las estrellas. (p.12)

En el relato, las coordenadas espaciales se configuran como lugares de la mirada, es decir, como centros desde los que es posible ver-conocer; la cercanía o lejanía y el ángulo de enfoque condicionan las posibilidades de conocimiento. Así los chamanes saben con solo mirar las estrellas, pero también las estrellas pueden ser lugares desde los que se puede mirar. Dice el narrador:

No se ven muy bien las agujas ni el pulóver o la bufanda que resulta de todo esto. Quién se lo probaría. Un dios muerto de frío en la inmensidad del espacio, o un dios que es el espacio a doscientos setenta grados bajo cero, inmóvil, congelado, que observa que en la madeja giratoria cada tanto aparecen insectos fosforescentes que son algo así como luciérnagas, que aparecen de un lado y del otro del ovillo, como si pudieran atravesarlo. Atravesarlo, sí. De lado a lado. Solo esas luciérnagas parecen huir de las agujas. O tal vez sean ellas mismas las agujas. (p.12)

Las luciérnagas, entonces, solo pueden ser vistas desde el espacio. Seres singulares capaces de escapar a la trama, o bien, instrumentos de su confección, aparecen cada tanto diferenciándose del resto de los hombres insectos (moscas u hormigas). Más adelante sentencia el narrador: “Deberíamos buscar entre los hombres únicamente a las luciérnagas: el resto son solo animales cuya escarcha se refleja en los cielos” y se pregunta: “¿Deberíamos convertirnos en luciérnagas?”(p.14). Las luciérnagas son aquellos seres capaces de iluminar la noche con su relato, los hombres (insectos) se acurrucan junto al fuego para escuchar.

El texto se articula en torno a un juego de paralelismos y oposiciones. Existe toda una serie de correspondencias entre el mundo-ovillo y el espacio de las estrellas, también estas se tejen con agujas heladas. Este descubrimiento es, según el narrador, el que llevó a los hombres a contar la historia y a interrogarse sobre el origen, sobre la vida y la muerte:

Y desde que los hombres levantaron por primera vez la cabeza y observaron las estrellas y las comenzaron a distinguir solo por los hilos invisibles de plata helada que las unen, comenzaron también a contar la historia. De por qué el ovillo da vueltas para regresar al mismo lugar cada año; quién es el gran costurero, el gran animal, el gran reno, el gran oso, la gran liebre que teje el pulóver con esas agujas de hielo para abrigar a quienes vayan allí una vez que su piel sea tan blanca como sus propios huesos. Y duerman el sueño sin imágenes y se conviertan, claro, en el sueño de otros. O den material para su insomnio. (p.14)

El relato se configura también a partir de una serie de oposiciones. Arriba/abajo, adentro/afuera, luz/oscuridad, frío/calor, movimiento/inmovilidad, grito/suspiro, principio/fin, nacimiento/muerte, son polos que tensionan la trama. Sin embargo, el carácter antitético de estos pares se relativiza como si su condición de opuestos solo residiera en la perspectiva desde la que se los enfoca. Más que extremos antagónicos resultan ser estados en un ciclo continuo.

“Por dónde empezar si no encontramos la punta y no queremos romper la madeja” (p.14) se pregunta nuevamente el narrador hacia el final del capítulo:

Por dónde empezar.

Empezar por las bocas abiertas de los que escuchan la historia del ovillo frente al fuego, por ejemplo. O la boca abierta de los que caen al frío.

Las bocas siempre se abren cuando es “la primera vez”. Reproducen el abismo helado que distancia las estrellas”. (p.14)

En la interrogación leemos una pregunta por la propia tarea de narrar, que se inicia en este capítulo. Hay un gesto autorreflexivo en el que la narración se interroga por su propia construcción.

El capítulo se cierra con un enunciado que muestra su carácter de preludio en la estructura del texto: “Uno, dos, tres y el cuatro que no se pronuncia, la banda que no respira, y ahí, sí, la música de las esferas comienza a sonar” (p.15).

Decimos preludio apelando deliberadamente a los múltiples sentidos que convoca el término. El diccionario de la RAE enuncia cuatro acepciones, tres de las cuales, corresponden a su uso en el campo semántico de la música:

1. Aquello que precede y sirve de entrada, preparación o principio a algo. 2. Mús. Aquello que se toca o canta para ensayar la voz, probar los instrumentos o fijar el tono, antes de comenzar la ejecución de una obra musical. 3. m. Mús. Composición musical de corto desarrollo y libertad de forma, generalmente destinada a preceder la ejecución de otras obras. 4. m. Mús. Obertura o sinfonía, pieza que antecede a una obra musical.

En numerosas oportunidades Sagasti hace referencia a su propensión a pensar el texto literario en relación con una composición musical. La metáfora de la banda que está por empezar a tocar “la música de las esferas” expresa ese mismo gesto. Por eso, pensar el primer capítulo en términos de un preludio nos permite entender su carácter de entrada, preparación o principio, pero también la libertad en su forma -que es libre en el sentido de que difiere del resto del libro, en algunos aspectos de estilo. Como si el narrador estuviera aquí probando el tono, afinando los instrumentos, muchos de los procedimientos que serán desarrollados en *Bellas artes*, tienen en este primer capítulo una especie de ensayo.

3.1.1.2. *Haikus*

El título designa una composición poética tradicional japonesa. Se compone de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Tal como desarrollaremos en próximos apartados, para Sagasti en *Bellas artes*, esta es la forma de arte total.

Haikus está organizado en 31 apartados que reconocemos por la diagramación y el uso del doble espacio. Este recurso permite delimitar una serie de episodios narrativos que aparecen vinculados por distintos tipos de relaciones. Como el resto de los capítulos del libro, este se construye como una constelación con algunos centros de gravedad, alrededor de los cuales giran las historias. Aunque los motivos de las conexiones no están siempre explícitos, los núcleos narrativos se ordenan en series de simetrías y oposiciones o de oposiciones que entrañan simetrías.

El capítulo comienza con una referencia temporal: “Durante el invierno de 1943” (p.17). Esta fecha será la clave de vinculación de la mayoría de las historias, dado que muchos de los personajes mencionados participan como soldados en alguno de los ejércitos que lucharon la Segunda Guerra Mundial. El narrador comienza relatando el accidente de aviación de quien en ese momento era un piloto alemán que volaba sobre Crimea, y luego sería uno de los artistas más influyentes del siglo XX. Se trata de Joseph Beuys, rescatado por

un grupo de tártaros nómades que ignoraban la guerra. El copiloto Gunnar Vogts murió en el accidente y nunca se supo qué pasó con su cuerpo.

Otra referencia temporal, 1969, introduce la segunda historia. Se trata del año en el que Kurt Vonnegunt publicó la novela *Matadero cinco*. El escritor norteamericano había sido capturado por los alemanes en 1944 y enjaulado en el matadero número cinco de la ciudad de Dresde. El protagonista de su novela, Bill Pilgrim, un alter ego de Vonnegunt, sobrevive a un accidente que le deja cicatrices en la cabeza (como las que tiene Beuys).

Como si se tratara de un espejo deformante, las historias de Beuys y la de Vonnegunt-Pilgrim se reflejan y se invierten: un piloto alemán rescatado por los tártaros, un soldado norteamericano apresado por los alemanes.

Pero el espejo que propone el narrador tiene muchas aristas y ángulos, en los que las historias pueden reflejarse y refractarse. Siguiendo el mismo procedimiento compara las acuarelas de Beuys y los bocetos de otro piloto, francés esta vez, muerto en un accidente aéreo en la misma guerra: Antoine de Saint-Exupéry.

En todos los casos, las experiencias vitales traumáticas de la guerra dan lugar a la producción artística. Beuys generará toda una serie de performances: *I like America and America likes me*, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, *Manresa*; Saint-Exupéry escribirá *El Principito*, Vonnegunt hará lo propio con *Matadero cinco*, cuyo protagonista, es secuestrado por extraterrestres y llevado a Tralfamadore.

Si hay una forma de literatura que pueda parecerse a la del planeta Tralfamadore, esa forma es el haiku. Este será un nuevo centro de gravedad en torno al que girarán otras historias, como la del encuentro entre Matsuo Basho y Kioyi Hatasuko: el más célebre escritor japonés y el mejor calígrafo de haikus, respectivamente.

El relato vuelve a Beuys para añadir otro dato: uno de los soldados alemanes que lo rescató de Crimea afirmó que lo había encontrado desmayado en la cabina del avión. No había tártaros nómades: “Quedan conjeturas. Una grieta” (p.37), afirma el narrador. Beuys ofendido no dice nada más sobre el asunto.

Los tártaros curaron a Beuys con fieltro y grasa de animal. El artista cubría con un sombrero de fieltro su cabeza llena de cicatrices. Tomej es uno de los tártaros que encontró a Beuys,

su propia cabeza será lastimada por las tropas de Stalin que acusarán a los tártaros de haber colaborado con los nazis y los enviarán en trenes, tal como los nazis hacían con los judíos.

En el mismo momento en que Beuys obtenía sus cicatrices, un joven alemán escribía una carta. Se trata de quien sería uno de los filósofos más influyentes del siglo XX: Jürgen Habermas. En 1943 tenía 12 años, y la carta dirigida a un amigo es un texto entusiasta con membrete de las juventudes hitlerianas. Años después, este acto adolescente lo pondrá frente a un abismo.

Las guerras mundiales con sus atrocidades a ambos lados de todas las fronteras constituyen centros de irradiación de las historias que despliega el narrador. Las últimas que presenta el capítulo son las del poeta italiano Ungaretti y la del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein; en ejércitos enemigos durante la Primera Guerra Mundial ambos escriben cartas.

Desde el frente de batalla Ungaretti escribe a su primer editor Gherardo Marone, en sus cartas construye un *ars poética*: “Los adjetivos ocultan la verdadera *presencia* de los objetos es la apuesta formal más drástica. Nombrar, nada más” (p.44). Del otro lado del espejo, Wittgenstein, soldado austríaco capturado en el norte de Italia, afirmará que no se trata de nombrar sino de mostrar hechos:

El mundo está compuesto por hechos, dice en su obra, por hechos que son átomos, la unidad más pequeña con la que puede dividirse la realidad decible (...) En noviembre de 1914 escribe Wittgenstein en su diario: “Parece evidente que la estructura del mundo debe poder ser descrita sin mencionar nombre alguno. En la batalla, en el principio como en el final, el verbo es. (pp. 48-49)

3.1.1.3. Corderos

Como hemos advertido ya, los títulos de los capítulos que designan animales configuran una suerte de zoología alegórica, que el narrador introduce en el primer capítulo. Recordemos que allí, al desarrollar la metáfora del mundo-ovillo advierte: “Unos piensan que el mundo es un ovillo de lana de un cordero que se inmoló hace mucho para que todos pudieran abrigarse. Y encuentran esa idea reconfortante” (p.11). En la primera oración el

narrador alude a la significación cristiana del animal y lo ubica en el plano del sacrificio.¹² La segunda oración parece ofrecer una mirada extrañada sobre la idea de que tal inmolación pudiera resultar reconfortante. Nos detenemos momentáneamente en esta cita, aunque pertenece a otro capítulo, para señalar un gesto que advertimos también en *Corderos*: el tono irónico que impregna por momentos el relato permite inferir una distancia entre el enunciador y lo enunciado.

El cordero es uno de los núcleos que permitirá conectar las diversas historias del capítulo, aunque esta vez el texto se construya como un solo bloque, sin apartados marcados visualmente. El narrador comienza relatando la historia de Adelir da Carli, un sacerdote católico brasileño que en 2008 se ató a 1000 globos de gas. Su objetivo era permanecer 19 horas en el aire para batir un récord que le permitiría, con el premio obtenido, promover las acciones de la Pastoral de las Carreteras que brinda apoyo espiritual y refugio para camioneros en Paranaguá.

La historia es inverosímil pero verificable punto por punto, el tono con que se la relata subraya a través de la ironía y una cierta perplejidad del narrador, el carácter insólito de los acontecimientos. Al parecer el sacerdote no tenía debidamente planificados los medios de descenso y ni siquiera sabía usar adecuadamente el GPS que llevaba para indicar su ubicación. Un viento inesperado cambia el rumbo y el artefacto se dirige hacia el mar: “O

¹²La identificación de Cristo con el cordero tiene su origen en varios textos bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Recuperamos aquí el registro de las distintas apariciones que realiza Elena Carvajal González (2010): “En el texto de Isaías, interpretado con carácter mesiánico por la Patrística, se introduce la comparación del Mesías con el cordero: ‘Fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca’ (Is. 53,7). También el libro de Ezequiel reitera la misma idea en Ez. 46, 13-15 [...] En el Nuevo Testamento es esencial la exclamación de Juan el Bautista al ver a Cristo durante el episodio del bautismo en el Jordán: ‘he aquí el Cordero de Dios’ (Jn. 1, 35). El concepto reaparece con gran fuerza en los Hechos de los Apóstoles donde se cita el pasaje de Isaías (Hch. 8, 32)” (pp.1 y 2).

Por su parte, en su análisis de la imagen simbólica del cordero en los textos de María Zambrano, Ana Bundgård (2001) afirma: “Ahora bien, el Cordero divino es, como hemos apuntado más arriba, también un símbolo de inmolación, tanto en el Antiguo, como en el Nuevo Testamento. En el Éxodo (Ex, 12) la sangre del cordero pascual libra a los hebreos de la exterminación y en Isaías (Is, 53), el siervo de Yahvé paciente como un cordero muere para salvación de los hombres. Juan Bautista, el Precursor, reconoció a Jesucristo como siervo de Dios y como verdadero cordero pascual al decir: ‘Este es el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo’ (Agnus Dei qui tolis peccata mundi) (On, 1,29)” (p. 90).

sea: lo que empezó como Mary Poppins termina en Capitán Ahab” (p.55), concluye el narrador.

Por la misma fecha, abril de 2008, los diarios informan que se escapó volando el chanchito gigante de Pink Floyd en medio del recital de Roger Waters. Se trata de un globo inflado que sobrevuela los espectáculos del músico inglés y representa a Pigs, personajes icónicos del disco *Animals*. El narrador especula con un posible encuentro en el cielo entre da Carli y el cerdo: “¿No es un chivo el diablo?, se pregunta Adelir da Carli con el chanchito que se le viene encima” (p.55). El animal inflable no entra en los cálculos del sacerdote: “Mejor se hubiera encontrado con ovejas o corderos, con el cordero de dios, con vacas sagradas que caen del cielo” (p.55). Esta serie de alusiones intertextuales recupera al mismo tiempo y coloca en un mismo plano: la zoología del disco *Animals* (que no solo se compone de cerdos, sino también de perros y ovejas, estos últimos resultan ser los más inofensivos); la simbología judeo-cristiana ligada al sacrificio, en la figura de los corderos y, por último, la hinduista y la griega antigua en la mención de las vacas sagradas.

El ascenso hacia los cielos del sacerdote parece mucho mejor programado que su inevitable descenso. Estos dos polos, ascensión y caída, le permiten al narrador introducir otras historias. El ahogo por la falta de oxígeno que imagina sentirá da Carli cuando haya subido más allá de lo previsto se parece al que buscaba la artista Marina Abramovic junto a su pareja en la performance *Breathing in/breathing out* en 1977, cuyas bocas se sellaban en un beso suicida: “el oxígeno pasa de un cuerpo a otro, cada vez más opaco y lento hasta que el monóxido de carbono abre las puertas del desmayo. Marina Abramovic llegaba a estados de conciencia que la llevaban a rozar la muerte en cada presentación” (p.56). Las búsquedas estéticas de Abramovic parecen siempre ubicarse en el límite de las posibilidades físicas, como una suerte de sacrificio.

La inevitable caída de Adelir da Carli se vinculará a su vez con otras: la de Primo Levi que cae de una escalera de su casa, la de Saint-Exupéry cuyo avión fue derribado por un caza alemán que no sabía a quién mataba, la de Amelia Earhart, la bella pionera de la aviación, muerta también en un accidente aéreo y que sorprendentemente se parece mucho a Lindberg otro piloto que sobrevoló el Atlántico solo.

La dimensión de estas caídas no parece poder medirse en los metros implicados en el desplazamiento. ¿Cuánto cae y hasta dónde cada uno de estos personajes?

En 1987, Primo Levi cae, atraído por la gravedad del hueco de la escalera de su casa. Al parecer, Levi sufría vértigo. Pero ¿cómo alguien que ha sido arrojado a lo más hondo, que ha vivido en el abismo –y el abismo no es un lugar sino un estado de caída– puede caer de nuevo? Ese agujero que se precipita a los pies de Levi, el hueco de la escalera, ¿eso es Auschwitz? Esa noche que se abrió un día y nunca más se cerró. (p.58)

¿Cuánto cae cada uno de ellos? y ¿cuál es la naturaleza de ese descenso? “El abismo no es un lugar sino un estado de caída” señala el narrador antes de sugerir otra pregunta, esta vez centrada en la intencionalidad, en la opción deliberada de ceder al poder de atracción del abismo. ¿Quiso suicidarse el cura brasileño? ¿y Saint-Exupéry? “¿Qué podría haberlo llevado a querer quitarse la vida luego de escribir un libro como *El Principito*? ¿Qué se ve desde lo alto? ¿Qué se ve desde tan alto? ¿Lo mismo que desde el abismo, como Primo Levi?” (p.59).

Horst Rippert es el aviador alemán que derriba el avión de Saint-Exupéry, lo averiguará muchos años después del acontecimiento y desde entonces comenzará a dibujar corderos tan frenética como secretamente. También dibuja corderos Hauptmann, un alemán emigrado a Estados Unidos, acusado de matar al hijo de Lindberg; lo hace durante el juicio y luego los entrega a los miembros del jurado y al propio juez.

Los personajes que se conectan a lo largo del capítulo se vinculan con la caída, con el suicidio, con el sacrificio; son corderos inmolados o victimarios que dibujan corderos para expiar sus culpas. Rippet dibuja corderos cuando aún no puede confesar que ha matado a Saint-Exupéry. Dibujar corderos es lo único que puede salvarlo. El narrador parece llevar esa experiencia personal a otro plano. Tal vez dibujar corderos represente metonímicamente producir arte y esa, la única forma de salvación:

Cordero de dios. Vacío que todo se lo traga. Como Cleopatra, el Principito busca su muerte voluntaria en la picazón de una serpiente.

En lo alto y en lo bajo: Auschwitz, un vértigo que enmudece, que quita el aliento, vacía pulmones. Corderos. Dibujar corderos antes que allá en lo alto la noche abra su boca en la boca de nuestro cuerpo. Dibujar corderos: lo único que nos salva. (pp. 62-63)

3.1.1.4. *Enuma Elish*

El título del capítulo refiere a las palabras iniciales del mito cosmogónico babilonio¹³, que dan nombre a todo el poema: *Enuma Elish*: “cuando en lo alto”. De acuerdo con la traducción de Fernando Lara Peinado (1981), el texto comienza del siguiente modo: “Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado, / y, abajo, la tierra firme no había sido mencionada con un nombre” (p.2).

La cita¹⁴ que propone el título del capítulo plantea las coordenadas de acuerdo con las que se organiza el texto: en lo alto, en la tierra; y el movimiento descendente entre ellas: la caída. Por otra parte, el cambio de estatuto ontológico que implica poder ser o no ser nombrado constituye otro tópico que anudará las historias del capítulo. En este caso, nuevamente, la diagramación conduce al lector a recorrer nueve apartados de longitud variable, identificables por el uso de doble espacio.

La primera de las historias es introducida por el narrador a partir de una paradoja: “Cosa de verdad curiosa: en lo que va del siglo, nadie ha producido más imágenes que los musulmanes iconoclastas que derribaron las Torres Gemelas” (p.65).

La paradoja se establece entre el carácter iconoclasta de los religiosos musulmanes que se rehúsan a adorar imágenes y la profusión de fotografías generadas a partir de los atentados

¹³Luis Astey (1989) traduce y comenta el poema cosmogónico. Recuperamos aquí su explicación inicial sobre el texto: “Enuma Elish —“Cuando arriba”— es un poema babilónico, originalmente redactado en lengua acadia y escrito en caracteres cuneiformes sobre tablillas de arcilla. Pudo haber sido compuesto hacia los siglos XVIII o XVII a.C., luego de ocurrida la dominación Babilonia, entonces potencia de reciente advenimiento, sobre las antiguas y venerables ciudades-estado sumerias de la Mesopotamia meridional. Elabora dos materias míticas de sentido cosmogónico: la victoria del dios ordenador sobre las fuerzas de lo informe y el proceso de configuración y organización del mundo. Y por ello se le conoce asimismo como “Poema de la Creación” (p.2).

¹⁴Para Genette (1989) los tres procedimientos de la intertextualidad son cita, plagio y alusión, recuperamos las precisiones que el investigador propone para conceptualizar estas nociones: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (p.11).

cuyo origen se les atribuye. De todas ellas, la más famosa es *The falling man*; el fotógrafo, Richard Drew, ya había fotografiado otro cadáver, el de Robert Kennedy.

El narrador no nombra al hombre de la foto, porque, mientras no sea nombrado, mientras no sepamos su nombre, el hombre que cae no terminará de estrellarse contra el suelo:

Y para que no se estampara definitivamente contra el suelo, durante un tiempo nadie quiso revelar su nombre. Pero, como con el pudor el periodista anda cada tanto en veremos, una pesquisa tenaz malogra el limbo ya no hay consuelo para nadie. Su nombre está en cualquier página de la web. La madre sabe que el que cae es su hijo, la sangre corrige miopías y presbicias, pero no quiere develarlo. (p.65)

Dos días antes de que ocurriera el atentado, en la ciudad de Córdoba, alguien cae sin ser visto desde un piso 12. Se trata del escritor Jorge Barón Biza. A diferencia del hombre de la fotografía todos podemos nombrarlo, pero nadie lo vio caer. El narrador insiste en esta constatación con una frase que reitera a lo largo del capítulo: “¿Y cómo es posible que nadie viera caer a Barón Biza?”(p.68).

Nadie vio caer a Barón Biza y eso que en la solapa de su libro había escrito en forma muy clara que era casi imposible sustraerse a un destino que se había llevado a su padre, a su madre y a su hermana. (p.67)

El narrador retoma aquí personajes que ha nombrado en los capítulos anteriores para conectarlos con la caída de Barón Biza. Vuelve a Wittgenstein y a Primo Levi. También ellos sentían en la sangre esta atracción por el abismo; tres de los hermanos del filósofo austríaco se habían suicidado, así como el abuelo del poeta italiano:

¿Hay algo en la sangre de todo esto?

¿Hay algo en el lenguaje?

“Escribo esto porque es la mejor manera que tengo de conocer a mis hermanos”, de una carta de Wittgenstein a Bertrand Russell.

¿Algo en la sangre? Como Primo Levi y su abuelo. De los abuelos también se hereda el color de los ojos. (pp .67-68)

Las historias se tejen y se entrelazan en una trama. Richard Drew, el fotógrafo del hombre que cae de las Torres Gemelas es convocado por los camioneros de Paranaguá para que

capture en una foto a Adelir da Carli. Pagan su pasaje y lo llevan en bote a esperar que el cura pase volando para fotografiarlo.

Y en Paranaguá todos conservan la esperanza de que Drew, el fotógrafo del hombre del salto, salga por las noches a cazar al cura brillante para que no caiga iluminado como Ícaro y saque la foto más hermosa del mundo: la que detiene la muerte, prorroga lo inevitable: foto carnet para la burocracia metafísica. (p.68)

La última historia que introduce el narrador en el capítulo es la de Miriam Stefford, actriz suiza, aviadora, esposa del padre de Barón Biza que muere en un accidente aéreo, en 1931. Su marido construye para ella el mausoleo más grande de Argentina y en el que, se cuenta, están enterradas las joyas. El narrador sugiere que la actriz se salvó con su muerte de otras tragedias, de las que no pudo salvarse Jorge Barón Biza. Su padre desfiguraré con ácido la cara de su segunda esposa y madre del escritor para, luego, pegarse un tiro. Más tarde ella se arroja al vacío. Cae, también, como Miriam que quería unir EEUU con Argentina pero solo llegó a las 14 capitales de provincia argentinas del momento. De acuerdo con el narrador: “El avión cae en el Valle de la Luna, en San Juan”¹⁵ (p.71).

Un último contrapunto cierra el capítulo: Drew se despide de los camioneros en el aeropuerto y su avión se eleva. En otro tiempo y lugar alguien salta, pero esta vez no será fotografiado. *Enuma Elish*... Barón Biza, se tira por la ventana antes de que el sol salga por el horizonte.

3.1.1.5. *Tinnitus*

Tinnitus es la denominación de un fenómeno perceptivo que consiste en oír ruidos o zumbidos que no tienen origen en un estímulo auditivo externo. Es decir, que los sonidos que se escuchan no existen fuera de los oídos y sólo pueden ser percibidos por la persona afectada. Desde el título, el eje de este capítulo se desplaza de la percepción visual a la auditiva, para vincular las historias del filósofo Zhang Yun y el músico Sun Ra. El primero pasa por un proceso de selección que el gobierno chino realiza con el fin de enviar un filósofo al espacio. El segundo aseguraba haber venido del espacio exterior con la misión específica

¹⁵El avión de Myriam Stefford cayó en la localidad de Marayes, a 200 km. aproximadamente del Valle de la Luna.

de salvar al mundo con su música. Los 21 apartados en que se organiza el capítulo alternan entre uno y otro personaje.

Zhang Yun camina con su hijo haciendo equilibrio por las vías del tren. A lo largo del capítulo el narrador vuelve a esta escena en la que el personaje escucha cada vez más cerca el sonido de la locomotora: “Un sonido que es un haz al que le falta un prisma para descomponerse en las siete notas musicales” (p.76).

La caminata haciendo equilibrio sobre la vía y el sonido del pitido del tren acercándose son el punto de partida para las reflexiones sobre lo que ocurrirá en el espacio. Allí se pierde el sentido del equilibrio y se experimenta la sensación de caída libre constante. A este fenómeno se lo denomina mareo espacial y puede producir náuseas e ilusiones ópticas. Lo que se afecta es uno de los órganos del oído interno, la cóclea que tiene forma de espiral como las mejores galaxias: “Es curioso pero el mareo espacial, esa sensación de caída, da idea de descenso por un caracol gigante e infinito. Un nautilus” (p. 78).

En contrapunto con esta historia se presenta la de Sun Ra. No hay ninguna documentación que pueda acreditar su lugar de nacimiento, él por su parte declara venir de un planeta en el que “la música se compone tocando todas las notas al mismo tiempo, sin secuencias. Solo los cambios de volumen permiten saber que algo se está escuchando” (p.76). Su ejército combate el ruido, la dictadura de los sonidos “que son la malla que nos protege de la naturaleza” (p.77).

En 1990 el artista y performer austríaco Wolfgang Flatz golpea su cabeza contra una campana de acero hasta que su cabeza deviene campana. El narrador se pregunta si busca escuchar la música de las esferas. En su audacia, esta apuesta se parece a las de Mariana Abramovic, pero lo que logra Flatz es dejar de escuchar.

Los apartados van disminuyendo su longitud como si fueran adelgazándose hasta alcanzar una única línea, como un sonido que lentamente deja de escucharse: “La ausencia de aire hace imposible los sonidos en el espacio” (p.83).

3.1.1.6. Burbujas

La palabra burbuja proviene del latín *bulbullia* y esta, a su vez, de *bullā* (grito, agitación, burbuja). Según el diccionario de la RAE se trata de una voz onomatopéyica que designa un glóbulo de aire u otro gas que se forma en el interior de algún líquido y sale a la superficie. El título se construye nuevamente como una clave de lectura que permite inferir las relaciones entre las historias y los personajes. Los apartados disminuyen en cantidad pero aumentan en extensión, se trata de cinco partes predominantemente narrativas que presentan alternativamente episodios protagonizados por el astronauta ruso Yuri Gagarin y el músico norteamericano Glenn Miller. Gagarin viajará al espacio en la nave Vostok 1 que transportaba una pequeña cápsula esférica, especie de burbuja, en la que se encontraba el primer cosmonauta. Una burbuja contiene el último grito de Miller, cuyo avión se hunde en el mar. El útero de una madre tiene forma de burbuja, por eso viaja en una burbuja el bebé sin madre que viene del espacio en la película de Kubrick, *2001: Una odisea del espacio*.

El capítulo comienza hablando de Gagarin: “El hombre más corajudo del mundo era hijo de un carpintero y de una ordeñadora de vacas” (p.85). Para el narrador no hay dudas de que el personaje merece tal calificación: no solo se trata del primer ser humano en viajar fuera de la atmósfera terrestre en 1961, sino que en esas circunstancias se atrevió a ser ateo.

El refrán es conocido: en las trincheras no hay ateos; dios, como las luciérnagas, escribió Schopenhauer, solo brilla en la oscuridad. En las trincheras la única luz posible es la del fuego enemigo. Y allá arriba en el espacio, donde la oscuridad es total, o sea que al enemigo ni separar en sílabas, a veintisiete mil kilómetros por hora, dentro de una pequeña nave que cuando alcance la atmósfera llegará a los mil grados y sin ninguna computadora controlando el proceso, Yuri Gagarin, sin empacho, con voz firme y en posición casi fetal, exclama: ‘No veo a ningún dios aquí arriba’. Lo que se dice tener los huevos bien puestos. (p.85)

Siete años después, uno antes de que el hombre llegara a la Luna, Gagarin muere en un vuelo de entrenamiento. Esta historia se conecta con la de Glenn Miller que morirá también en un accidente aéreo en el Canal de la Mancha. Su banda es la enviada para que se sientan en casa las tropas norteamericanas que luchan en Europa durante la Segunda Guerra Mundial: “disparando contra alemanes como disparan contra ciervos en Oregon, patos

silvestres en Arkansas, y negros de Alabama en Alabama. Un alemán negro sería el Santo Grial, piensa más de uno allí (sí, sí)” (p.87).

La de Miller es una banda de jazz sin negros, del otro lado, entre los espectadores, hay un negro con un arma entre las piernas que se pregunta por qué está ahí y no tocando ya que puede hacerlo mucho mejor. Es Pepper Fleming, un músico que luego integrará la banda de Sun Ra.

La muerte de Miller es misteriosa, hay varias versiones, la oficial relata que cayó el avión en el que iba junto con otros dos tripulantes en el mar del Norte. El narrador compara el océano en el que se hunde con un vientre infinito en el que flota el bebé de la escena final de la película de Kubrick, *2001: Una odisea del espacio*. Ese bebé solo percibe el sonido monocorde del monolito, el resto de los fetos perciben el latido del corazón de la madre.

El último grito de Miller queda atrapado en una burbuja que sube desde el fondo del océano. En el apartado final se pregunta el narrador:

¿Dónde terminará esa onda que emergió del mar para convertirse en sonido; contra qué oído chocará para transformarse en el último grito del hombre que le dio la banda de sonido más graciosa y feliz a la época más sombría del siglo? (p.92)

El grito alcanza la superficie y se propaga hacia arriba, lo detiene el vuelo de una gaviota que “se lo lleva consigo hacia algún arrecife donde refugiarse antes de que se haga la noche” (p.93).

3.1.1.7. *Bichitos de luz*

Bichos de luz es otro modo de nombrar a las luciérnagas. Sin embargo, la alternancia de los nombres como título de distintos capítulos nos permite inferir que en la estructura del libro no son equivalentes. ¿Qué clase de personajes son *bichitos de luz*? El penúltimo capítulo es muy breve, se encuentra organizado en cuatro partes, cada una de ellas dedicada a un personajes diferente: la perra Laika, Tensing Norkay (el sherpa de Edmund Hillary), el hombre desconocido que aparece en la foto de la tapa del disco *Abbey Road* de The Beatles y Collins, el astronauta que no pisó la luna.

Siguiendo nuestra hipótesis de que cada animal representa un tipo en una especie de zoología alegórica, creemos que estos personajes pudieron haber sido *luciérnagas* (en el sentido que se atribuye a estos insectos en el primer capítulo). Sin embargo, algo en su naturaleza o en sus circunstancias les arrebató tal condición. Son protagonistas que quedaron en segundo plano o, como el hombre de la tapa de *Abbey Road*, personajes secundarios e ignotos que azarosamente cobraron protagonismo. En el capítulo final del texto, hay una referencia a los bichos de luz que puede desambiguar el sentido, el narrador los califica como seres “que no llegaron a encenderse del todo. O se consumieron muy rápido o nunca llegaron al hervor” (p.100).

En cualquier caso, este capítulo a partir del título se presenta como una interrogación sobre los roles que la historia asigna a los personajes, quiénes serán recordados y por qué. ¿Cuántos bichos de luz hay por cada luciérnaga? ¿Cuántos son necesarios para que una luciérnaga pueda brillar?

Laika fue una perra espacial soviética, fue el primer ser vivo en orbitar la Tierra y, de algún modo, hizo posible la aventura del hombre en el espacio. No sobrevivió los quince días que se dijo, pero durante ese tiempo los campesinos se reunían cada noche para verla, tal como los hombres primitivos se reunían junto al fuego para mirar las estrellas:

Quince días, sin faltar ninguno, por una perra callejera que encontró un oficial del servicio aeronáutico y a la que le bastaron dos meses de entrenamiento para lograr la eternidad. Quince días la perra paseando por las noches claras, saludada con gritos de júbilo y brindis de vodka. (p.95)

El segundo apartado describe la fotografía del primer hombre en la cima del Everest. Contra lo que se puede creer no es Hillary el hombre de la foto sino “Tensing Norkay, un ‘sherpa’ humilde y clave que, en agradecimiento a los dioses de Chomilunga¹⁶ -nombre originario del Everest-, cavó un pozo en la cumbre donde depositó chocolates, caramelos y

¹⁶Sobre el nombre de la montaña más alta del mundo dice Urquí (2018): “Aunque se denomina Sagarmatha en Nepal y Chomolungma en Tíbet desde tiempos inmemoriales, los británicos decidieron bautizarlo en 1865 con el apellido del superintendente de la Gran Campaña Trigonométrica, un macro-proyecto que duró más de 70 años y en el que se cartografió la topografía del subcontinente indio, lo que incluía el Himalaya y el Karakorum. Hasta 1856 no se descubrió que era el pico más alto de la Tierra, destronando al Kangchenjunga, de 8.586 m, también situado en el Himalaya” (p.99).

galletas” (p.96). El rostro de Edmund Hillary no aparece en la foto -que él tomó porque Tensing no sabía hacerlo- pero sí en los billetes de Nueva Zelanda.

El tercer relato se refiere al personaje desconocido que aparece en la tapa del disco de The Beatles. Ocupando el primer plano, los cuatro músicos cruzan un paso de cebra. Atrás, en el margen derecho, un hombre de traje marrón detenido en el cordón de la vereda los mira. ¿Se trata de Pete Best, primer baterista de los Beatles? ¿De Bob Perry o Ferry, el arreglador del grupo, preocupado porque en el instante del flash salía de la casa de su amante y temía ser descubierto por su esposa? El narrador concluye: “Por el contrario, son muchos los ingleses que aseguran ser ese hombre de marrón estupefacto” (p.96). El narrador parece sugerir que el destino del personaje desconocido, tan atado al presente que cambiaría la inmortalidad al precio de evitar un conflicto marital, es anhelado por muchos que hubieran querido ocupar ese rol, ser iluminados por las luciérnagas aunque fuera fugazmente.

El último bloque se dedica al primer viaje tripulado a la luna. Desde el principio se sabía que uno de los astronautas no podría descender, dado que debía quedarse al mando del módulo Columbia y asegurar el regreso. Se trata de Michel Collins al que, asegura el narrador, estos argumentos no pueden consolar. Solo descienden Armstrong y Aldrin; paradójicamente: “La foto más famosa de Neil Armstrong en la Luna es una en la que aparece Buzz Aldrin. Armstrong tomó la fotografía, su imagen se refleja en el casco de su compañero” (p.97).

3.1.1.8. Luciérnagas

Como anunciábamos al iniciar este apartado, el texto de Sagasti tiene una estructura circular. La reiteración del título al comienzo y al final da cuenta de esta circularidad. Pero además, como anticipábamos, esta reiteración expone la hibridez genérica del texto según la cual la narración se desplaza hacia otros géneros como el ensayo. El último capítulo, estructurado en cuatro apartados, funciona como una conclusión, no solo en el sentido de fin o terminación sino de reafirmación de una tesis planteada al inicio y que los sucesivos capítulos han desarrollado. Los planteos centrales del texto son retomados ya sin referencias a los personajes que han protagonizado las historias.

“Así en los hombres como en los animales: por un mecanismo de supervivencia la vista siempre se detiene en aquello que se desplaza” (p.99). ¿Quién puede sustraerse a esa atracción por lo que se mueve? “Quién habrá sido el primero en mirar hacia la noche sin la intención de buscar nada, siquiera sosiego. Libre de preguntas, solo detenido en lo ya quieto” (p.99), se pregunta el narrador.

Si en la mayoría de las historias entrelazadas en el libro han predominado los desplazamientos descendentes, los personajes que caen, aquí el narrador se interroga por el gesto contrario, el de mirar hacia arriba. Hay un haiku allí, un relato intraducible, escrito en todos los idiomas, los del pasado y los del futuro. “Muy de vez en cuando aparece un cazador de haikus” (p.100), son luciérnagas, tan poco frecuentes que tenemos que conformarnos con los relatos sobre ellas, o sobre los bichos de luz.

Algunas historias quedan en el tintero, afirma el narrador y comienza a esbozar un relato que podría haber formado parte del libro, como si el material para la escritura no se hubiera agotado, como si cerrar el texto, concluirlo, fuera tan arbitrario como cortar el hilo de una madeja en un punto cualquiera. Quedan historias por contar, por encadenar porque, sospechamos, a pesar de las diferencias todas son la misma historia. En ese sentido podemos leer el modo en que el narrador concluye:

Mientras haya un fuego habrá una historia que aguarda ser contada. Entonces abriremos bien grande la boca y nos tragaremos todo lo que podamos de la noche.

Y comenzará por primera vez la misma canción. (p.101)

* * *

El libro termina con un Apéndice que vuelve a plantear la equivalencia entre la tierra y las estrellas. Se trata de una lista de las personas del libro que tienen un asteroide a su nombre. El apéndice concluye del siguiente modo: “El asteroide número 12.477 recibe el nombre de Haiku” (p.103).

* * *

Al principio de este apartado exponíamos nuestro propósito de encontrar, en las relaciones entre los títulos y el material de los capítulos, una clave de lectura que nos

permitiera delinear un posible mapa de las relaciones que teje Sagasti. Recorrimos cada uno de los capítulos en el orden que los presenta el texto, tratando de establecer los vínculos entre las historias y los personajes. Planteábamos también al inicio la necesidad de abordar en último lugar el título del libro, dado que este movimiento requería tomar en consideración la obra en su totalidad. En el próximo apartado nos detendremos, entonces, en el título *Bellas artes*. Aspiramos a que este último paso nos permita terminar de configurar el mapa de las relaciones que propone el texto, a la vez que el análisis de algunos procedimientos de escritura nos posibilite dar cuenta de las nociones de arte y de literatura que se construyen en el libro.

3.1.2. Sobre el título *Bellas artes*

El título del libro nos lleva a preguntarnos por el significado de la expresión *Bellas artes*. Se trata de un concepto construido históricamente a lo largo de por lo menos dos milenios durante los cuales su significado se ha transformado. Acudimos a Wladislaw Tatarkiewicz (2008) quien dedica el primer capítulo de su libro *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* a rastrear los orígenes y la evolución de este concepto.

La palabra arte deriva del latín *ars* que era a su vez una traducción del griego. Pero, tal como señala Tatarkiewicz, su significado era muy diferente del actual. En Grecia, en Roma, durante la Edad Media e incluso hasta los comienzos de la Edad Moderna, arte significaba destreza e implicaba el conocimiento de reglas y preceptos: “Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte” (pp.39-40).

El arte, por tanto, implicaba un conjunto de prácticas mucho más amplio que el que tiene hoy en día, no solo incluía actividades como la pintura o la sastrería, sino también la gramática y la lógica eran artes en la medida en que constituyen conjuntos de reglas, son tipos de habilidades.

Tatarkiewicz señala que hasta la Edad Media no existía división entre bellas artes y artesanías. Los antiguos dividieron las artes tomando en consideración si en su práctica estaba involucrado el esfuerzo mental (artes liberales) o el esfuerzo físico (artes vulgares-mecánicas); las primeras eran consideradas infinitamente superiores a las segundas.

Este sistema de conceptos persistió hasta el Renacimiento, época en la que comenzó a tener lugar una transformación muy importante para la evolución del sentido del arte: la separación de los oficios y las ciencias de las artes. Sin embargo, aún fue necesario un arduo proceso de toma de conciencia de que las artes visuales constituían un conjunto coherente. En palabras de Tatarkiewicz:

Por fin comenzó a comprenderse que las obras del escultor están relacionadas con las destrezas, y las obras del pintor y arquitecto se relacionaban hasta tal punto que pueden abarcarse con un solo concepto y denominarse bajo un único nombre común. Hoy día nos parece extraño que esto hubiese ocurrido tan tarde, de que se hubiera podido trabajar durante tanto tiempo sin poseer un concepto general de las artes visuales. El concepto tomó forma en el siglo XVI: sin embargo, no se utilizó ni el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar, se hicieron referencias a las artes del diseño, *arti del disegno*. El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica a estas artes, es lo común a todas ellas. (p.45)

Fue necesario esperar hasta la Ilustración para que se estableciera el término *bellas artes*. De acuerdo con Tatarkiewicz, si bien se había usado antes, no fue hasta finales del siglo XVII que se consolidó a partir de su uso en el título de un libro cuyo tema era la poesía y las artes visuales: *Cabinet des beaux arts*, escrito por fue escrito Charles Perrault en 1690. Casi un siglo más tarde, fue Charles Batteux quien hizo una clasificación completa de estas artes y las aisló explícitamente del resto, pero, para el teórico francés entre las bellas artes se encontraban las visuales, las verbales y la música. Fue Lessing en 1766 quien dio un paso aún más decisivo en el proceso de clasificación cuando propuso diferenciarlas a partir de sus lenguajes:

La pintura y la poesía emplean una diversidad de símbolos: los símbolos de la pintura son las figuras y los colores que se despliegan en el espacio, los símbolos de la poesía —los sonidos articulados en el tiempo. Los símbolos de la pintura son naturales, los símbolos de la poesía arbitrarios... La pintura puede representar objetos que existen uno junto a otro en el espacio, y la

poesía objetos que se suceden uno a otro en el tiempo. (*Laocoonte*, Lessing, 1766, tal como aparece citado en Tatariewicz, 2008, p.93)

Luis Abraham (2015) señala que la distinción llevada a cabo por Lessing se centra en la relación entre medios de representación y objetos representados. Así, considera a la poesía como un arte temporal “porque su medio de representación (el lenguaje) está conformado por signos que se suceden en el tiempo; la pintura es un arte espacial porque sus medios (figuras y colores) se yuxtaponen en el espacio de modo permanente” (p.2).¹⁷

Durante los dos siglos siguientes a la aparición del *Laocoonte*, las tentativas clasificatorias proliferaron, Tatariewicz da cuenta de ello en un extensísimo recorrido que llega hasta el siglo XX. A partir de las guerras mundiales si bien decayó un poco el interés, no cesaron los intentos. En ese contexto, el investigador reconoce dos tendencias: una, maximalista, que multiplica los principios de clasificación y por tanto, los tipos resultantes; otra, minimalista, que cuestiona el valor científico, la utilidad y la practicabilidad que pueda tener una clasificación de las artes. El arte del siglo XX con su tendencia al hibridismo artístico y a la transgresión de los límites, conspira contra las pretensiones de clasificación.

Finalmente, afirma Tatariewicz, tal vez la única distinción válida hasta la actualidad sea aquella que opone las artes reales de las verbales. Las primeras mostrarían cosas, las segundas solo podrían sugerirlas mediante signos:

No hay duda, pues, que ciertas artes presentan cosas, mientras que otras las sugieren simplemente ayudándose de símbolos lingüísticos. Esta diferencia se ha indicado durante mucho tiempo y se ha escrito sobre ella en varias épocas. Cicerón oponía las artes «mudas» a las artes «verbales». San Agustín escribió que existe una diferencia entre un cuadro y las letras (*aliter videtur pictura, uliter videntur Httírae*). Sólo la poesía es creativa, ninguna de las artes restantes lo es; así lo afirmaba Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) contrastando los dos ámbitos del arte. Sólo la poesía es producto de la imaginación, ninguna de las restantes lo es: así separó Francis Bacon

¹⁷ Esta distinción no implica, tal como advierte Luis Abraham (2015), que Lessing niegue la posibilidad de sugerir simultaneidad a la poesía o temporalidad a la pintura: “Pero si se considera la relación entre medios expresivos y objetos representados de forma «simple» y «natural», lo propio de la poesía es narrar acciones o describir elementos en sucesión, mientras que la pintura hace visible lo que se da simultáneamente en el espacio (Lessing, 1960: 99-113)” (p.2).

los dos tipos de arte. El dualismo existente entre las artes reales y las verbales fue expresado en el siglo XVIII mediante la siguiente oposición; bellas artes y bellas letras. Goethe escribió que existe «un gran abismo» (eine ungehenere Kluft) entre las artes visuales y las literarias. En el siglo XIX se mantuvieron ideas parecidas: von Hartmann distinguió dos tipos de artes: las artes de la percepción y las artes de la imaginación (1887). Y T. Munro pensaba en la misma división mundo clasifica las artes, según su modo de transmisión, en aquellas que muestran objetos y las que simplemente los sugieren (1951). (p.101)

Luego de su extenso análisis de todos los intentos clasificatorios a través de la historia de la humanidad, para Tatarkiewicz sería esta la única clasificación que podría quedar en pie. Y es justamente en esa tensión en la que parece construirse *Bellas artes*. El texto de Sagasti (y gran parte de su escritura) se propone desafiar la pretendida distinción entre las artes visuales, en tanto artes que muestran objetos, y la literatura, que los sugiere a través de signos lingüísticos. La apuesta consiste en profundizar las relaciones entre las artes a través de distintas formas de diálogos entre lenguajes.

María Cristina Ares (2015) se refiere a *Bellas artes* de Sagasti como:

un texto intermitente y turbulento que contrapone de modo deliberado y recurrente la experiencia del instante a la del decurso de la narración, la experiencia perceptiva y visual a la del devenir del lenguaje. El Haiku es el modelo al que intenta aproximarse por ser el más cercano a la experiencia del arte visual conceptual, pero desplegándolo en un relato como si se tratara de una instalación que provoca una suerte de discontinuidad perceptiva. (p.25)

Coincidimos con esta lectura que centra la atención en el modo en que el texto de Sagasti se vincula con las artes visuales. Hemos planteado que tal vinculación se establece a través de una serie de procedimientos que intentan configurar una forma visual circular. A esto contribuye la organización de los capítulos en relación con una confluencia de los géneros narrativo y ensayo.

Pero nos interesa particularmente un aspecto del planteo de Ares: el que pone el acento en la tensión que se establece en el texto entre “la experiencia del instante” y el “decurso de la narración”, entre “la experiencia perceptiva y visual” y “el devenir del lenguaje”.

En este sentido, la propuesta de Sagasti parece recuperar y profundizar el debate entre el tópico horaciano *ut pictura poesis* y la clasificación de las artes propuesta por Lessing. Si

para el poeta romano la pintura era como la poesía (literatura), para Lessing ambas se distinguían claramente. Bozal (2015) explica la contraposición entre las artes propuesta por Lessing: “Propio de la poesía era la narración de las acciones y de los caracteres en el decurso de las acciones, propio de la pintura y la escultura la representación de los objetos y de las figuras” (p.30). Lessing recupera aquí la antigua distinción entre artes temporales y artes espaciales, pero da un paso más al centrarse en las posibilidades de cada lenguaje. En palabras de Bozal (2015):

Ahora lo que se afirmaba es que las imágenes representaban, de acuerdo con su propia naturaleza lingüística aspectos que las palabras, de acuerdo también con su específica naturaleza lingüística, no podían aprehender: la pintura no era como la poesía. Y este “no ser como” fundaba un modo nuevo de ver y una manera también nueva de entender la adecuación (un concepto fundamental para la teoría humanística): la que existe entre la cosa y el lenguaje que la dice. (p.31)

La apuesta de Sagasti parece desafiar el planteo de Lessing al explorar las posibilidades de la escritura para aproximarse a las artes visuales. *Bellas artes* se construye desplazando el eje de lo temporal a lo espacial. Hay una suerte de anulación de la temporalidad del relato a partir de una serie de procedimientos narrativos. Para mostrar cómo funcionan acudimos aquí a la caja de herramientas propia de la narratología y particularmente la propuesta de Genette (1972).

Las alteraciones de tiempo descritas por Genette nos permiten explorar los procedimientos que procuran anular la idea de temporalidad en tanto decurso o devenir. Por una parte, encontramos en el texto alteraciones de orden que rompen la cronología. Los hechos se relatan a partir de anisincronías: retrocesos y anticipaciones que multiplican las temporalidades. Así los personajes se muestran simultáneamente en distintos momentos de su vida como si coexistiera lo que fueron, lo que son y lo que serán. Este es un procedimiento especialmente frecuente en *Haikus*, capítulo en el que se narran experiencias vitales transformadoras de quienes, según anticipa el narrador, llegarán a ser los intelectuales más influyentes del siglo XX: Beuys, Vonnegunt, Habermas, Saint-Exupéry. El tiempo verbal privilegiado para narrar es el presente, a partir del cual el narrador articula las experiencias pasadas y futuras. Esto se muestra de modo claro en el relato sobre Kurt Vonnegunt:

En 1969 Kurt Vonnegut publica *Matadero cinco*. La nave insignia de mi pequeña flota, declara en un reportaje. (...) En 1944, Vonnegut es tomado prisionero por los alemanes luego de la batalla de Ardenes. Es trasladado y enjaulado en el matadero número cinco de la ciudad de Dresde. (...) Una semana antes del bombardeo su madre se suicidaba en Chicago. Vonnegut intentará lo propio sin éxito en 1985. El coctel de pastillas y alcohol que preparó es el mismo que tomó su madre. Luego de la guerra, Vonnegut se instala en Nueva York. (pp. 10-20)

Leemos en la cita anterior una ruptura de la linealidad temporal en el relato. Pasado, presente y futuro coexisten en una especie de simultaneidad, en la que todo se vuelve presente.

Del mismo modo funcionan las alteraciones de frecuencia. El relato repetitivo conduce al lector a retornar una y otra vez a ciertas escenas y situaciones de las que los personajes nunca pueden salir. Dice el narrador: “De algún modo Jopseph Beuys nunca pudo abandonar los bosques de Crimea” (p.23). Esa idea se refuerza por la insistencia en la que el relato vuelve continuamente a ese episodio. Tampoco Vonnegut puede abandonar Dresde y tal vez por ello, el personaje de su novela que viaja en el tiempo regresa insistentemente al matadero 5.

Por otra parte, el ritmo del relato se acelera o se lentifica a partir del uso de procedimientos de duración. Por momentos la narración se detiene para ceder el espacio a extensas pausas descriptivas cuyo efecto es profundizar la exploración de la traducción entre lenguajes. Este es el caso, por ejemplo, de la comparación entre los bocetos de Beuys y los de Saint-Exupéry.

La semejanza entre las acuarelas que Beuys pintó después de la guerra, hacia 1955, y los bocetos del Principito que Saint-Exupéry dibujó es por momentos asombrosa. En ambos casos predomina un color amarronado, ámbar; las figuras, sin peso ni sustento. Los cuerpos apenas se encuentran atravesados por manchas. En Saint-Exupéry, que no era pintor, se advierte claramente que son formas abocetadas, la prefiguración de algo a lo que mucho le falta para tornarse definitivo; en cambio Beuys, que ya ha vuelto de la guerra, sabe que nada puede sino abocetarse, prometer lo que no se va a dar nunca; sus acuarelas son una imagen de lo que se espera (y que se espera que nunca acontezca). (p.21)

Finalmente, nos interesa señalar los casos en los que el narrador opta por la construcción de escenas, en las que la duración del tiempo de la historia y la del tiempo del relato

coinciden. Nos detenemos en dos de ellas entre las que más allá del procedimiento es posible establecer un paralelismo: en tiempos y lugares muy remotos dos madres preguntan por sus hijos muertos.

La primera de estas escenas se presenta en el capítulo *Haikus*. Mucho tiempo después del accidente en el que falleció su copiloto, Beuys se encuentra en una exposición con la madre de Gunnar Vogts. Se trata de la presentación de la muestra *Dibujos 1946-1971* en el museo Casa Lange de Krefeld en 1974. Una mujer madura se acerca a Beuys y se presenta como Ute Vogts:

¿Dónde está Karl? Los ojos de la mujer son de un azul intenso, parecen quebrarse. Toma a la mujer por los hombros. Ella se incomoda, pestañea. Y le pregunta: ¿es cierta la historia de los tártaros? ¿Karl está con los tártaros?

Entonces Beuys se quita el sombrero de fieltro y se lo lleva al pecho. La mujer observa cicatrices y comprende lo que quiere comprender. (p.36)

La segunda escena a la que nos referimos es la que se incluye en el capítulo *Burbujas*. Después de completar una de las mayores proezas de la humanidad, la nave de Gagarin aterriza en Tajtarova, Siberia. Una campesina ve caer la nave y se acerca hasta ella, le pregunta a Gagarin si ha venido del cielo:

Ciertamente, responde Gagarin con una sonrisa. Esta anécdota era de lectura obligatoria en las escuelas rusas por lo menos hasta 1989.

¿Has visto a mi Iván?, pregunta la campesina y hemos abandonado la página impresa. Gagarin la mira con un gesto incrédulo. ¿Iván?

Sí, mi Iván. Ha muerto de frío en Kolyma. ¿Lo has visto a Iván? ¿Has visto a mi Iván?

Gagarin sabe qué responder pero calla. (p.86)

Encontramos un paralelismo entre ambas situaciones que se presentan con el mismo procedimiento. La escena dialogada permite introducir las voces de los personajes y también su silencio, en ambos casos a los héroes les resulta imposible responder a la insistente pregunta, no hay palabras que puedan enunciar una respuesta.

En la construcción de estas escenas encontramos transgresiones en el modo en que se introducen las voces de los personajes. En la mayoría de los casos, están ausentes las marcas gráficas y los signos que permiten identificar el estilo directo. Sin introducción, el diálogo interrumpe el discurso del narrador. Podemos ver un ejemplo de este manejo de la espacialidad en el diálogo en la siguiente escena. Nuevamente el narrador optará por el procedimiento en un momento de tensión narrativa, en este caso se trata de la confesión de Rippet a su mujer sobre la muerte de Saint-Exupéry:

Tiempo después, cuando borracho, vencido, dijo que había matado al Principito, a su mujer no se le pasaron por la cabeza los corderos dibujados. ¿Qué mataste al Principito? ¿Cómo que mataste al Principito? ¿Qué Principito? A Sait-Exupéry. Yo maté a Saint-Exupéry. Rippet tiene recortes periodísticos guardados bajo llave que despejan toda duda. (p.61)

La cita anterior nos permite observar cómo han sido borradas las marcas de introducción de la voz de los personajes, cómo estas irrumpen en el discurso del narrador y es el lector quien debe interpretar la escena como un diálogo. Creemos que los procedimientos que venimos describiendo -esto es anisincronías, pausas descriptivas, relatos repetitivos, escenas- construyen un efecto de anulación o al menos de multiplicación de la temporalidad que explora las posibilidades de acercar la escritura a las artes visuales.

A los procedimientos vinculados con el tiempo debemos añadir aquellos que se refieren al modo, en particular, la focalización. Hemos planteado que el texto se construye como una constelación en la que los distintos puntos se configuran como lugares de la mirada. Si bien profundizaremos más adelante en estas estrategias, nos interesa puntualizar aquí la manera en que el narrador trabaja multiplicando los puntos de vista, como en el siguiente fragmento:

Cuando vuelve en sí, el aviador comienza a hablar en un idioma incomprensible, de palabras hechas de fiebre, inseparables unas de otras aún para el chamán, que conoce el lenguaje de los animales. El hombre que cayó del avión tiene ojos claros, labios gruesos. [...] Ve cosas o no, quizás no ve nada, es probable que no vea nada. El cerebro es una marmita encendida. Las neuronas como miles de espejos quietos que reflejan sin juzgar- en eso consiste su fidelidad. Los tártaros pasan delante de él: son haces de luz. Las caras llegan desde arriba, como si cayeran ante sus ojos. Algunos sonríen, otros lo observan con asombro. (p.18)

En la descripción de la escena anterior es posible reconocer el cambio en la focalización en el que se superpone la mirada de Beuys, la del chamán y la de los tártaros que lo cuidan. La escena está construida con elementos puramente visuales. Lo que se ve no puede ser interpretado, porque no hay lenguaje posible. El narrador parece sugerir que en ese estado de (in)conciencia, en esa ausencia de juicio, radica la fidelidad con el mundo, de lo que se ve.

En este apartado hemos pretendido dar cuenta de algunos rasgos salientes de la poética de Sagasti en el libro *Bellas artes*. Particularmente nos propusimos mostrar cómo esos rasgos tienden a explorar la posibilidad de diálogos interartísticos especialmente los que se dan entre la palabra y las artes visuales. Para este análisis, que recuperaremos más adelante, tomamos como punto de partida las relaciones entre texto y paratexto ya que en ellas encontrábamos un posible mapa, un camino a recorrer. Por una parte, ese recorrido nos permitió encontrar una confluencia de distintos pactos genéricos. Por otra parte, identificamos los procedimientos narrativos que permiten con-figurar el texto otorgándole una forma visual¹⁸. Encontramos en este gesto una suerte de recusación de las divisiones entre las artes y a la vez una interrogación por las posibilidades de la escritura.

3.2. Sobre *Una ofrenda musical*

“¿*Una ofrenda musical* es el lado b de *Bellas artes*?” (Zunini, 2017, s/p). La pregunta pertenece a una entrevista hecha a Luis Sagasti a propósito de la publicación del libro. El

¹⁸Usamos aquí el concepto de *forma visual* para señalar la pretensión de anulación de la temporalidad en el texto de Sagasti. No obstante entendemos que se trata de un efecto de la escritura, en tanto la materialidad del lenguaje implica, necesariamente, sucesión. En este sentido nos apartamos del concepto de *forma espacial* propuesto por Joseph Frank (1945) quien sostenía que la literatura moderna se orientaba hacia el predominio del espacio sobre el tiempo. De acuerdo con Luis Abraham (2015), esta teoría, que discutía el planteo realizado por Lessing en el *Laocoonte*, suscitó tanto adhesiones como objeciones. Dice Abraham (2015): “Es cierto que Frank contribuyó a comprender una tendencia muy repetida por la novela experimental y que hay buenas razones para suponer que detrás de eso están las condiciones culturales del siglo XX (una percepción diferente del espacio-tiempo), pero el desarrollo de Frank hace pensar que ha encontrado la manera de revertir la tesis de Lessing, cuando en realidad utiliza el término «forma» en un sentido muy distinto a las propiedades formales que observa Lessing en el lenguaje; para Frank, «forma» se refiere a una estructuración global que lograría neutralizar la inevitable linealidad de cada una de las partes. La «forma espacial» sólo puede lograrse poniendo al servicio de un conjunto las propiedades de los signos lingüísticos, que siguen sucediéndose uno tras otro en el tiempo de la lectura, como en toda novela” (pp.4-5).

planteo de Patricio Zunini resulta relevante en tanto condensa una serie de cuestiones que queremos tratar en este apartado. En primer lugar, leemos en la interrogación una referencia al interés de Sagasti por la música y a su tendencia a pensar los libros como discos. En segundo lugar, la pregunta pone el acento en el retorno del escritor a ciertas elecciones formales. Decimos retorno dado que entre 2011 y 2017 el escritor bahiense publica *Maelstrom* (Sagasti, 2015), un texto que puede clasificarse claramente como novela. *Una ofrenda musical*, en cambio, insiste en una propuesta estética que recuerda *Bellas artes*. Así responde el escritor a la pregunta del periodista:

No sé si es el lado b (...) En todo caso, *Una ofrenda musical* y *Bellas artes* son libros que dialogan. Este es más intimista, más lírico, si se quiere. Acaso por las canciones de cuna o las historias bélicas tiene más intimidad. Es más emocional; el otro es más mental. (Zunini, 2017, s/p.)

En la comparación entre ambos libros, Luis Sagasti establece una diferencia en el tono - más lírico e intimista en el último libro, más mental en el primero. Pero no menciona otros aspectos que parecen estar sugeridos en la pregunta de Zunini. *Una ofrenda musical* puede pensarse como “lado b” en tanto que en su construcción se advierte el mismo gesto del coleccionista del que habla María Cristina Ares a propósito de *Bellas artes* (2015). Nuevamente Sagasti conecta una serie de historias en una estructura contrapuntística.

Como *Bellas artes*, este libro escapa a las clasificaciones genéricas; los límites entre la narración, el ensayo y la poesía están desdibujados. También lo están los límites entre realidad y ficción, dado que los personajes y acontecimientos que constituyen la materia narrativa son históricos. Una vez más se trata de artistas y de obras de arte. En suma, podemos extrapolar lo que Martín Kohan (2011) afirma sobre *Bellas artes* para pensar en *Una ofrenda musical*: se trata de un “catálogo de lo fabuloso” con personajes y hechos “tomados de la realidad pero brillando como brillan las ficciones” (párr.4).

En este apartado nos proponemos recorrer ese catálogo. Tal como planteábamos para el caso de *Bellas artes*, la configuración final de la colección que propone Sagasti requiere de una reconstrucción que permita dar cuenta de las estrategias de creación del discurso artístico. Nuevamente en la búsqueda de un itinerario posible para describir la cartografía de *Una ofrenda musical* comenzaremos por las relaciones de paratextualidad tal como propone

Genette (1989). Pero en este caso, a diferencia de *Bellas artes*, iniciaremos por el título del libro en tanto creemos que este condensa no solo la materia que compone sino también el deseo con el que se construye la colección. El catálogo es lo que se ofrece, lo que se dona en carácter de ofrenda.¹⁹ En segundo lugar, repitiendo el camino que trazamos para *Bellas artes*, abordaremos cada uno de los capítulos prestando especial atención a los títulos y lo que pueden aportar como claves de lectura de las historias que permitan inferir los movimientos del coleccionista.

3.2.1. Sobre el título *Una ofrenda musical*

El título del libro de Sagasti cita el de la obra de Johan Sebastian Bach. De acuerdo con el Diccionario Oxford de la Música, la *Ofrenda musical* (*Musicalisches Opfer*) es una colección de 13 obras escritas por el compositor alemán en 1747: “Consiste en dos *ricercari*, una trío sonata y 10 cánones. Algunas obras son para teclado y otras para dos, tres y cuatro instrumentos. Dedicadas a Federico el Grande, rey de Prusia, las obras desarrollan un tema compuesto por el rey” (Latham, 2017, p.1079).

Bach compuso la obra en respuesta a un desafío que le propuso el Rey de Prusia. La historia del encuentro en la que el monarca le ofrece al músico un tema sobre el que improvisar, es narrada por Hofstadter (1982) en el libro *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. Bach conoce a Federico el Grande, quien lo reta a improvisar una fuga a partir de un tema de su invención. El compositor lo hace sorprendiendo al monarca con su maestría, luego vuelve a Leipzig y, a partir del tema inventado, compone una obra titulada *Musikalisches Opfer*. El ejemplar enviado por Bach al rey Federico lleva, en la página que precede a la primera de música, la inscripción siguiente: “Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta”, esto es: el tema proporcionado por el rey, con adiciones, resuelto en estilo canónico. La unión de las iniciales de cada palabra da como resultado

¹⁹El gesto de Sagasti, su *ofrenda* nos recuerda el deseo de Barthes (2005) en la *Lección inaugural*: “Desearía pues que la palabra y la escucha que aquí se trazarán fueran semejantes a los vaivenes de un niño que juega en torno de su madre, que se aleja y luego retorna hacia ella para entregarle un guijarro, una hebra de lana, dibujando de tal suerte en torno de un centro apacible toda un área de juego, dentro de la cual el guijarro, la lana, importan finalmente menos que el don lleno de celo que ofrenda” (p.147).

“RICERCAR”, es decir, buscar, indagar. Y, según Hofstadter: “la Ofrenda Musical contiene ciertamente muchas cosas que piden indagación y búsqueda” (p.8):

Consta de una fuga a tres voces, una fuga a seis voces, diez cánones y una sonata-trío. Los especialistas han llegado a la conclusión de que la fuga a tres voces es seguramente, en lo esencial, la que Bach improvisó ante el rey Federico. La fuga a seis voces es una de las creaciones más complicadas de Bach, y su tema es, por supuesto, el que dio Federico. El Tema Regio (...) es muy complejo, extrañamente irregular y sumamente cromático (o sea, con muchas notas que no pertenecen a la tonalidad en que está escrito). (p.8)

Según Hofstadter los diez cánones de la Ofrenda Musical se cuentan entre los más elaborados que Bach compuso. Sin embargo, no los escribió de principio a fin sino que los dejó deliberadamente incompletos como un acertijo para el rey de Prusia: “Un juego musical muy practicado en la época consistía en escribir un tema, acompañarlo de algunas indicaciones más o menos enigmáticas y dejar que el canon basado en ese tema fuera ‘descubierto’ por otro jugador” (p.8).

El interés de Hofstadter en la composición de Bach se centra en que, en el sistema de tonalidades musicales, encuentra *bucles extraños*, un tipo de estructura que le permite vincular la obra del compositor alemán con las pinturas y grabados del artista Escher y la teoría del lógico y matemático austríaco Kurt Gödel. El fenómeno del bucle extraño, afirma Hofstadter, “ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida” (p.11).

Sagasti construye *Una ofrenda musical* en diálogo con la obra de Bach. Su texto se ofrece como un desafío que requiere indagación y búsqueda. Como lectores, iniciamos ese camino de exploración por los elementos paratextuales. El libro comienza con una dedicatoria -“Para Adriana” (p.7)- y dos epígrafes. El primero pertenece a una canción de Leonard Cohen, el segundo cita una poesía de Osip Mandelstam. Una vez más, los epígrafes se constituyen en claves de lectura que anticipan los movimientos que encontraremos en el texto.

La primera de las citas recupera los versos iniciales de *Hallelujah*: “He oído que existe un acorde secreto / que David solía tocar, y que agradaba al Señor. / Pero tú realmente no le das mucha importancia a la música, ¿verdad?” (p.9). El título constituye una interjección de

júbilo y alabanza religiosa que funciona como estribillo de la canción. Los versos citados nos ubican en un diálogo, el enunciador refiere la historia bíblica que cifra en la música (un acorde secreto) el modo de agradar a dios; sin embargo, quien pregunta parece no encontrar en el enunciatario interés en esta revelación. Este diálogo puede replicar la situación de enunciación que se da en el texto entre escritor y lectores. La pregunta final aparece, entonces, como una interpelación.

La segunda cita pertenece a una poesía de Osip Mandelstam: “El sonido sordo y cauteloso del fruto/ que cae del árbol. En medio de una incesante melodía/ del profundo silencio del bosque...” (p.11). Los versos del poeta ruso contruidos a partir de la antítesis (sonido sordo, melodía del silencio) funcionan como prelude de una construcción estética que trabaja en el límite de la paradoja.

El contrapunto que se establece entre ambos epígrafes es también un anticipo: la música que se produce como alabanza a la divinidad y la melodía de la naturaleza hecha de silencio son formas de la ofrenda que está por comenzar. A su vez, la reunión de Cohen y Mandelstam conforma un binomio inesperado. Resulta difícil pensar en un contexto que pudiera reunir dos figuras tan distintas como las del escritor canadiense devenido en músico y la del poeta ruso condenado al Gulag por escribir contra Stalin. Sin embargo, una vez más, Sagasti nos muestra que las oposiciones lo son solo por efecto de la perspectiva.

Sergio Pujol (2016) encuentra en la figura del *extranjero* una imagen potente para condensar algunos rasgos de la biografía de Leonard Cohen y, particularmente, del rol que desempeñó en su época. Nos interesa recuperar aquí esa figura, la del extranjero, para pensar también en Osip Mandelstam.

De acuerdo con Sergio Pujol, Cohen llega a Nueva York en el verano de 1966 cuando la fiesta del rock y la psicodelia ya había comenzado: “Venía de largos inviernos y exquisitas lecturas, con algunos libros publicados, rastros de una carrera literaria más que digna” (párr.1). Dice el crítico musical:

Se hizo cantautor sin dejar de pensar (se) como un escritor. (...) Es probable que estuviera o se sintiera más cerca de William B. Yeats que de Los Beatles. Fue quizá el mejor poeta oral de su tiempo, aunque tal vez las cosas se dieron de un modo impensado. Finalmente, en el territorio

incontinente de la canción encontró su voz, grave y parsimoniosa. Pudo decir con Barthes que la canción es ese espacio muy preciso en el que una lengua se encuentra con una voz. (párr.3)

En condiciones históricas muy diferentes Osip Mandelstam es también un extranjero. En los artículos *Sentencia de muerte en 16 versos* (2012) y *El alma rusa* (2013), Juan Forn recupera esta historia. Mandelstam se atrevió a escribir -o más bien a componer, ya que su escritura se produjo luego bajo tortura- el “Epigrama contra Stalin”. Fue sentenciado a tres años de destierro, primero en Cherdyn y luego en Voronezh. Intentó suicidarse tirándose por la ventana de un segundo piso. En 1937 escribió su “Oda a Stalin”. La leyenda se bifurca en este punto, aclara Forn, algunos creen que lo hizo para congraciarse con Stalin, otros, que fue obligado²⁰. Como resultado, el poeta fue condenado a cinco años en Siberia aunque murió a los seis meses.

Hemos señalado la condición de *extranjeros* de Cohen y Mandelstam. Pero aún hay otro punto de contacto entre los escritores que Sagasti elige para ubicar en el umbral de *Una ofrenda musical*. Hay en ambos una tendencia a pensar la escritura a partir de su relación con la música. De Cohen dice Pujol (2016): “Era de los que pensaban que no existen grandes diferencias entre poemarios y canciones (‘todos mis textos tienen guitarras detrás, hasta las novelas’)” (párr.2). Sobre el poeta ruso señala Juan Forn (2013):

Mandelstam decía que las alucinaciones auditivas eran una especie de enfermedad profesional para el poeta. También decía: “Canto cuando la conciencia no me hace trampa”. Por eso sus poemas son todos tan breves, y tan musicales también, como si cada uno de ellos existiera de antes, como si se tratara nomás de captar cada una de sus líneas con suma atención, encontrar las palabras precisas que los formaban y luego eliminar hasta el último vestigio de hojarasca, para que el poema fuera imposible de olvidar. (párr. 4)

²⁰A propósito de la “Oda a Stalin” dice Juan Forn (2012): “La leyenda se bifurca en este punto: hay quienes creen que lo hizo para congraciarse con el tirano y hay quienes dicen que Stalin se lo ordenó. Joseph Brodsky dice que da igual: lo que importa es el desequilibrio inquietante de esos versos, que los censores no supieron cómo tomar (“Si me despojan del derecho a respirar y a abrir las puertas / Si me tratan como un animal y me dan de comer en el suelo / Yo anudaré diez cabellos en mi voz y en la profunda noche / Susurrará Lenin en medio de la tormenta / Y en la tierra que huye de la putrefacción / Stalin despertará la razón y la vida”). Esa es la función de la poesía, según Brodsky: moverle el piso a quien lee. Eso pasó con los censores, que terminaron pidiendo a la todopoderosa NKVD “una solución al caso Mandelstam”. La solución fue expeditiva: cinco años de condena en Siberia.” (s/p)

Nos hemos detenido en los epígrafes y en sus condiciones de producción dado que, como señalábamos, los consideramos claves de lectura. Lo son en la medida en que anticipan los movimientos de la escritura de Sagasti en el resto de la obra. Se tratará de movimientos pendulares que reúnen figuras y acontecimientos en una suerte de contrapunto. Los personajes tienen en su mayoría el carácter de extranjeros, siempre desfasados, siempre a destiempo o fuera del tiempo. El catálogo de lo fabuloso se construye, entonces, con personajes cuya singularidad los torna solitarios.

Por otra parte, los epígrafes anuncian la búsqueda de una relación íntima entre las artes. *Una ofrenda musical* explora principal -aunque no únicamente- la relación entre música y literatura. De esto dan cuenta los títulos de los siete capítulos que componen el libro: *Lullaby*, *Silencios*, *El órgano gigante de la ciudad de Himmelheim*, *Guerras*, *Las hormigas del cielo*, *Pájaros exóticos*, *Da Capo*.

Iniciamos entonces el segundo paso que anticipábamos al comienzo de este apartado, esto es, nos proponemos llevar a cabo el abordaje de los capítulos atendiendo fundamentalmente a los títulos de cada uno de ellos. Creemos que, tal como ocurría en *Bellas artes*, nuevamente aquí Sagasti ofrece en los elementos paratextuales huellas que permiten reconstruir sus movimientos de coleccionista. Los próximos apartados intentarán, por tanto, dar cuenta de la materia de la que se compone la colección en *Una ofrenda musical*.

3.2.2. La colección en *Una ofrenda musical*

3.2.2.1. Lullaby

El título del capítulo inicial remite al origen. *Lullaby*, la canción de cuna, alude al primer contacto del ser humano con la música, se trata de un vínculo íntimo en el que se anuda la primera infancia y el sueño. Música y sueño son polos en torno a los cuales se articulan las historias. La primera de ellas es la del conde de Keyserling que no puede dormir y encomienda a Johann Sebastian Bach una composición con la cual por fin pueda conciliar el sueño: “Como todos, el conde de Keyserling entiende que es un castigo eso de velar sin luz cuando todos ya han partido hacia la infancia. Una pena que iguala, el insomnio no hace distinguos a la hora de purgar culpas” (p.11). Bach responderá al pedido con la composición

de un aria a la que añade treinta variaciones posibles. “No será la melodía el patrón común de las composiciones sino la línea del bajo, la base armónica” (p.11), aclara el narrador. El encargado de ejecutarlas cada noche es Johann Gottlieb Goldberg, en su honor, la posteridad conocerá la obra como *Variaciones Goldberg*.

La obra de Bach funciona entonces como una extensa canción de cuna que debe llevar al conde al sueño, es decir, a la infancia. Goldberg es, según el narrador, una Sherezade invertida en el espejo. Mientras el pianista trata de que el conde concilie el sueño, la mujer tratará de mantener despierto al califa con su música en forma de cuentos que se tejen en una trama infinita. Estas dos historias como ambas caras de una moneda serán especies de relatos marco a los que se irán añadiendo otras: la de Glenn Gould el más famoso interprete de las Variaciones en el siglo XX, la de la composición de *Tomorrow never knows* de los Beatles, la de la canción de cuna que Brahms compuso para el hijo de su amante en 1868, entre otras.

Atrapados en un ciclo sin fin, Goldberg y Sherezade son dos imágenes invertidas en el espejo, ambos ejecutan sus variaciones con diversos fines y medios similares. La composición de Bach es circular: “Después de la variación número treinta las *Goldberg* concluyen con un aria *da capo* que revela la idea de circularidad. El primer tema que da lugar a la serie, se repite al final. Todo empieza otra vez” (p.14). Según el narrador, ese es el cerrojo que coloca Bach por si el conde no logra dormirse. Sherezade también traza un círculo con sus relatos: “La noche en que el círculo puede comenzar a trazarse de nuevo es la puerta abierta que ella deja por si la muerte aparece al final de una historia. (...) Hay un nuevo cuento la noche posterior” (p.17).

El narrador enfrenta las historias. Después de la última variación Goldberg vuelve a empezar, ese es el cerrojo que coloca Bach, Sherezade cuenta una nueva historia después de la última, deja la puerta abierta, sin cerrojo para que el círculo no se cierre. Sin embargo, la aparente oposición entre ambos personajes vuelve a ser ilusoria: cuando el califa le pregunta a Sherezade de dónde sabe tantos cuentos, ella ensaya distintas respuestas y finalmente dice que “en verdad, si se escucha bien, siempre está contando la misma historia” (p.18).

Cuando Glenn Gould toca las *Variaciones* añade a la última una imperceptible modificación, un cambio sutil “que hace abandonar la circularidad nocturna” (p.23). Su gran

contribución consiste, según el narrador, no en lo que cambia sino en el gesto mismo de la modificación.

¿Qué cambia y qué se mantiene en una variación? ¿Qué se repite si el ciclo vuelve a comenzar? Y si el ciclo no tiene fin ¿cómo saber cuándo es la primera vez y cuándo es la última? Estas son preguntas a las que vuelve una y otra vez el texto, se trata de indagaciones sobre el tiempo y sus límites: el inicio, el final. “¿Dónde poner el punto final de una historia?” (p.22) se pregunta el narrador. Para postergar el final, su propia muerte, Sherezade relata cada noche un cuento, hasta que una noche, la seiscientos dos, narra su propia historia.

El narrador parece sugerir que se puede evitar el final entrando en otro plano en el que todo recomienza, en una especie de bucle extraño del que habla Hofstadter (1982). En una estructura de puesta en abismo, Sherezade cuenta su propia historia. También Bach escribe una Obertura (un nuevo comienzo) en la variación dieciséis y en Sgt. Pepper’s los Beatles hacen algo similar:

En el minuto treinta y cuatro del *Sgt Pepper’s* aparece la noche seiscientos dos: los Beatles comienzan a tocar de nuevo el primer tema del álbum, el que le da el título. Pero la siguiente canción no resulta ser la segunda del disco sino “A Day in the Life”: pura astronomía sonora. (p. 24)

El narrador habla de estas estructuras como de muñecas rusas. Donde debería haber un final hay un nuevo comienzo que permite que todo el ciclo se reanude: “Dibujar un círculo, ubicarse en el centro y dejar la muerte afuera, de eso se trata” (p.16).

Como planteábamos al principio, el capítulo explora las relaciones entre música y sueño. Según el narrador, si bien se cree que ambos “comparten ciertos pliegues, la naturaleza de su presente es muy distinta” (p.15). La música se proyecta hacia el futuro, el presente de la música, por tanto, involucra el placer de lo porvenir, anticipar una melodía que late unos compases antes. El presente del sueño es muy distinto, no tiene más allá. La música y el sueño son, entonces, formas del tiempo. También lo son las variaciones.

El primer contacto con la música ocurre en la infancia. Por eso Sagasti comienza el libro con canciones de cuna. Para dormir, la música debe ser casi monocorde; para entrar en el presente sin futuro del sueño, la melodía no debe prometer un porvenir. Si hay canto, la palabra debe ser música, es decir, puro significante, porque “el lenguaje siempre horada”

afirma el narrador: “recién cuando logra destreza lingüística el niño se da cuenta de que sueña. Entonces, la luz y la noche no son ya la misma cosa” (p.26). El significado distancia la literatura de la música, parece afirmar Sagasti y, a propósito de esta idea, introduce un relato sobre su propia infancia cuando su madre le cantaba una canción de cuna:

Cuando era chico mi madre me cantaba *Dónde está el lobo feroz, tan atroz, tan atroz*. Y para mí *tan atroz* era una suerte de arrullo, un tarareo muy simpático; *tanatrós, tanatrós*, sonaba al vaivén de una hamaca. El miedo apareció cuando los sonidos adquirieron significado. (p.17)

La vinculación de la música con la infancia y con lo femenino en la figura de la madre que acuna a un niño recuerda el pensamiento de Deleuze (1991). En *Devenir música* el filósofo se pregunta cuál es el asunto de la música, cuál es su contenido indisociable de la expresión sonora. Y responde: “Resulta difícil decirlo, pero es algo como: un niño muere, un niño juega, una mujer nace, un ave llega, un ave se va” (p.105). Y luego dirá:

La música está atravesada por bloques de infancia y de feminidad. La música está atravesada por todas las minorías, y sin embargo, compone un poder inmenso. Ritornelo de niños, de mujeres, de etnias, de territorios, de amor y de destrucción: nacimiento del ritmo. La obra de Schumann está hecha de ritornelos, de bloques de infancia a los que se hace sufrir un tratamiento muy especial: su devenir-niño, su devenir-mujer... (p.106)

La escritura de Sagasti dialoga con esta idea de la música poblada de infancia, hasta el punto de confundirse con ella. “Contemplar a un bebe es mirar la música en el espacio” (p.30), afirma el narrador. En otra parte dirá que el niño deja de ser música cuando puede cantar: “Cuando un niño ya puede tararear una melodía, puede cantarla, deja de ser él la música para pasar a ser una vasija donde se la recuerda” (p.21).

El capítulo termina con una frase en ruso: *Spokoynoy nochi*, buenas noches.

3.2.2.2. Silencios

El diccionario de la RAE define silencio como “abstención de hablar”, “falta de ruido”, “pausa musical”. Por su parte, el Diccionario Oxford de la música lo define como “signo que indica la ausencia momentánea de sonido” (Latham, 2017, p.1398). Abstención, falta, pausa, ausencia, es posible que no pueda definirse el silencio sino como negatividad, es posible que el silencio no pueda ser dicho. A esta experiencia paradójica nos convoca el segundo capítulo de *Una ofrenda musical*. Encontramos en este apartado variaciones en

torno al tema del silencio, pero la unidad de tales variaciones parece ser más armónica que melódica, tal como ocurre en las Goldberg. El narrador nos ofrece un recorrido por distintas formas del silencio.

El capítulo comienza con la referencia al *Poema sinfónico para 100 metrónomos* de György Ligeti. Pieza musical o instalación, la obra tiene, según el narrador, un carácter visual. Los metrónomos deben estar dispuestos en forma piramidal y el público debe ingresar cuando la función ha comenzado. La absoluta sincronización se va transformando a medida que transcurre el tiempo: “Lo que casi al unísono comienza, de a poco se desfasa; siguen entonces oleadas de ritmos superpuestos, bandadas de pájaros que surcan el cielo sin chocarse” (p.43).

¿Cómo describir la experiencia del sonido (o del silencio) con palabras? A esa pregunta parece enfrentarse el texto. Una de las formas en que lo logra es por vía de la analogía y de la metonimia, la experiencia del sonido se evoca a través de otras experiencias sonoras que lo involucran. Los metrónomos suenan como:

caballos al galope, máquinas de escribir en horas extra, gotas de lluvia sobre chapas, aplausos infinitos en un discurso de Stalin. En esa carrera de cien voces monocordes en plan de fuga de Bach hay cada vez menos caballos al trote, el sol detrás de las nubes disipa la lluvia, de a uno los empleados dejan la oficina, la obsecuencia soviética de un trío de secretarios hasta que solo queda un tic tac de un despertador. (pp. 43-44)

Cuando el último metrónomo deja de sonar el aplauso del público reproduce los mismos movimientos de la obra que acaba de concluir. Suena primero entusiasta y uniforme pero luego va desacoplándose y apagándose. En la descripción del narrador la obra pareciera reproducirse en un espejo sonoro en el que los aplausos fueran, a su vez, instrumentos. Las mismas imágenes se utilizan esta vez para describirlos:

Cuando el último metrónomo por fin se detiene estallan los aplausos que suenan como caballos al galope en el asfalto, máquinas de coser clandestinas, un par de matracas gigantes, de nuevo la lluvia y de nuevo el sol, las oficinas se vacían, el auditorio se acalla de a poco hasta que la sala se queda en silencio otra vez. (p.44)

El silencio se encuentra en los límites del sonido, es lo que antecede y lo que sucede. Tal vez por eso Glenn Gould detestaba los aplausos: “Los consideraba un automatismo inmoral:

puro artificio, en el mejor de los casos” (p.54). El narrador refiere su iniciativa de prohibirlos en las obras, el artículo en que lo proponía se titulaba “Plan Gould para la abolición del aplauso y demostraciones de todo tipo”. Una vez ha sonado la última nota, el silencio no debe ser interrumpido.

Pero a veces el silencio es una interrupción definitiva e irremediable. Esta es la forma que adquiere el final en el *Arte de la Fuga* de Bach. El compositor muere antes de terminar la obra y, por tanto, esta concluye “con una abrupta suavidad, como si alguien dejara de respirar en una cama” (Sagasti, 2017, p.48). Cuando Glenn Gould la interpreta “en el final, se para en seco, sube abruptamente la mano izquierda y la baja como un signo de pregunta que tiembla. Es un latigazo eléctrico lo que ha salido de su cuerpo” (p.48).

El silencio puede tener también la forma de lo inconcluso, de una ausencia. El narrador encuentra silencio en las pinturas de Rothko. Tres años antes de suicidarse “terminó una pintura donde prevalece un desgano amarillo aguachento” (p.44). La obra no lleva título ni número que permita identificarla, parece estar inconclusa. Nunca fue expuesta, por años permaneció guardada en bóvedas de bancos. Rothko pintaba solo, sin testigos, del mismo modo debían ser expuestos sus cuadros, no debían compartir la misma sala en ninguna exposición, “no debían dialogar con otros” (p.48). La Capilla Rothko en Houston alberga algunas de sus obras, se trata de un lugar abierto a todos los cultos creado por John y Dominique de Menil, una pareja de franceses que escaparon del nazismo. El narrador reproduce las palabras de Dominique a propósito de la obra de Rothko: “Las pinturas son muy silenciosas, muy tranquilas, casi como si no estuvieran allí” (p.45). La idea, entonces, es desaparecer en ese silencio.

También Jackson Pollock pintaba en completo silencio, entre sus influencias, se encuentra el arte ritual de los indios navajos. *Iikááh* (*entrar y salir*) es el nombre que dan a sus pinturas de arena. Con ellas construyen una puerta para otro mundo, por eso siempre dejan una pequeña zona en blanco, están incompletas. Una vez terminada la tarea recogen la arena en completo silencio dado que la voz solo le pertenece al chamán: “A los chamanes navajos se los llama *hataali*, que significa *cantores*; son sus voces las que activan las pinturas. Los tibetanos hacen exactamente lo mismo con sus mandalas de arena” (p.46).

Leemos en esta exposición de las formas del silencio en la pintura una constante. El silencio parece imperar en la abstracción, en la pureza de la forma sin figuración posible. Si el silencio es otra dimensión del sonido, la escritura de Sagasti insiste en una idea que ha planteado en *Lullaby*: el lenguaje horada, el significado por consiguiente impide tanto la posibilidad de que tenga lugar la música como su reverso, el silencio. Por eso, cuando no sabemos leer música, podemos mirar una partitura como si fuera un cuadro:

Amén de todo, lo bueno de no saber leer música es poder contemplar los pentagramas autografiados como si fueran pinturas abstractas. Se puede percibir la musicalidad y el ritmo plástico e imaginar una coincidencia con lo que realmente significa. Barcos en el mar parecen las figuras en el rígido oleaje del pentagrama. El ruido en nuestra cabeza se acalla cuando suena recién la música. (p.46)

Otra de las formas del silencio es la soledad. En este capítulo el narrador menciona los soldados japoneses de la Segunda Guerra Mundial que seguían escondidos en las islas del Pacífico cuando los Beatles ya habían editado *Revolver*. La referencia musical es histórica, condensa el cambio ocurrido en el mundo entre el fin de la guerra y la década del 60, un cambio que no puede medirse estrictamente en los años transcurridos. Ajenos a todo esto, los soldados japoneses no se encuentran detenidos en el tiempo sino que han iniciado un movimiento inverso:

Estos soldados no se encontraban detenidos en la historia sino que habían alcanzado el punto de mayor tensión que a todos nos depara la vida para luego, como si fuera un elástico que recupera de a poco su forma, regresar cada vez más atrás en el tiempo hasta alcanzar las primeras mañanas. Habitantes de la quietud; atentos a cualquier indicio de un enemigo omnipresente; sin instrumentos para hacer música. (pp. 49-50)

La soledad como una forma del silencio es un punto en el que el narrador anuda otras historias como la de la ballena cuyo canto es tan agudo que no puede ser escuchado por sus congéneres, tal vez porque nació sorda o porque es el último ejemplar de una especie desconocida, “da igual” concluye el narrador, “su soledad es inmensa de todos modos” (p.53). También son silenciosas esas pinturas que nadie observa nunca porque se encuentran guardadas en bóvedas en Ginebra, Singapur, Luxemburgo. Un destino que jamás tendrán las pinturas de arena de los indios navajos porque nunca serán mercancía:

Arrancados los objetos de su presente, ¿no deberíamos reunir la arena antes de que se conviertan en mercancía? Contemplar las cosas bajo la forma de la mercancía es inscribirla en el tiempo: apreciarla como futura ganancia, como inversión, como costo a recuperar. Verla en sí misma es sacarla del flujo temporal, equivale a regresarla al fuego mudo al que pertenece. Arena navaja. (pp. 54-55)

Un instrumento musical que no suena, una forma de silencio que los militares usaron como medio de tortura cuando la presión internacional hizo que le otorgaran un piano a Miguel Ángel Estrella, pianista y preso político. Dejaron entrar el piano pero estaba mudo porque habían desarticulado los martillos: “Un instrumento de tortura que no deja marcas y destruye el cerebro” (p.64).

Cuando John Cage ingresó en una cámara de aislamiento sensorial para estar en silencio completo escuchó dos sonidos de distinta altura, uno grave, de la sangre que circulaba en su propio cuerpo, el más agudo, su sistema nervioso. Es, entonces, imposible escuchar el silencio. Al estrenar *4' 33''*²¹, la obra insonora, el sonido no provenía del escenario pero sí de la platea. El pianista no toca pero el público no puede sino ejecutar la partitura no escrita. Podría verse un antecedente de esta propuesta en la obra *Marcha fúnebre para un hombre sordo* de Alphonse Allais. Pero el narrador aclara que se trata de una obra más cercana a la pintura que a la música ya que ni siquiera se encuentran marcados los silencios en el pentagrama: “A diferencia de Cage, la *Marcha* no fue compuesta para ser ejecutada” (p.57).

²¹A propósito de la obra de John Cage dice el Diccionario Oxford de la música: “En el caso de la notable obra *4' 33''* (1952) –que más que la duración contemplativa del silencio (un espacio de tiempo sin sonido alguno), destaca la duración de sonidos espontáneos no buscados–, el hecho de permitir que los sonidos del entorno invadan al azar el espacio ‘sonoro’ de la pieza no sólo constituye un reto a la autonomía y la individualidad de la obra, haciendo imposible distinguirla de cualquier instante de la vida cotidiana, sino que además muestra el abandono del compositor de todo intento de control del contenido de la obra o de estructurarla bajo una intención compositiva. Mientras que la mayoría de los compositores sigue luchando para lograr que el sonido de su música haga justicia a sus intenciones, para Cage, cuya intención era ‘dejar a los sonidos ser lo que son’, ninguna intención podría hacer justicia a los sonidos. No obstante, la indeterminación es relativa por definición y la aparente renuncia de Cage al control, en última instancia, no fue total ni irrevocable; algunas de sus obras basadas en el azar fueron plasmadas en partituras completamente escritas en notación e incluso las indicaciones textuales que formaron la base exclusiva de otras composiciones tendieron a ser lo suficientemente específicas para evitar toda posibilidad de interpretación ‘incorrecta’, aunque no existiera una forma realmente ‘correcta’. En otros aspectos, la obra de Cage reafirmó los mismos valores que pretendía rechazar: cualesquiera que hayan sido las implicaciones subversivas de una obra como *4' 33''*, su condición como la ‘primera pieza silenciosa’ la convierte irónicamente en una manifestación más del culto romántico a la originalidad”. (Latham, 2017, p.1395)

Tampoco encontrará silencio el poeta Hugo Mujica en el monasterio trapense en el que estuvo tres años sin hablar. Antes de terminar el capítulo el narrador enumera sonidos: “Los pasos del monje, el agua que cae sobre los platos sucios, campanas, un cuervo, las páginas del libro dadas vuelta” (p.71). La enumeración continúa, se trata de “todo el silencio que se escucha en la abadía” (p.72).

Para cerrar el narrador recupera una leyenda hebrea que relata el origen del *filtrum*, esa pequeña depresión que se alza sobre el labio superior que en el embrión se forma casi al mismo tiempo que el oído. Según la leyenda antes de nacer no hay nada que no sepamos, pero un ángel apoya su dedo para que callemos y olvidemos, así se forma el *filtrum*. Solo Adán carece de él y por eso no se calla y le pone nombre a todo. No calla para escuchar y por eso, concluye el narrador: “no hay música en el paraíso” (p.72).

3.2.2.3. *El órgano gigante de la ciudad de Himmelheim*

El tercer capítulo de *Una ofrenda musical* rompe con la estructura predominante del resto del libro. En lugar de una serie de fragmentos, encontramos un relato breve. El texto comienza del siguiente modo: “La construcción del órgano más grande del mundo -en verdad se trata del instrumento más grande de todos los tiempos- comenzó en octubre de 1737” (p.73).

Desde el inicio, el texto despliega en la hipérbole su principal estrategia constructiva. La narración se centra en la edificación de un instrumento descomunal en la ciudad de Himmelheim, al pie de los Alpes. El órgano debía sonar “con mucho más volumen y color que una orquesta sinfónica” y su ejecución demandaría de todos los hombres de la villa. La empresa fue idea del barón Gustav von Leyendecker y no hubo quien no participara en la construcción que llevaría quince años.

El narrador se demora en la descripción de cada uno de los detalles desmesurados: la cantidad de participantes en la construcción, el tiempo que demandó, el tamaño de las piezas:

Se tardó más de quince años en construirlo y no hubo quien no haya querido participar en su factura aunque más no sea ajustando algún tornillo. (...) Los costos se solventaron con subas de impuestos y un préstamo acaso abusivo por parte de una banca con sede en Viena. (...) [Los tubos] más grandes llegaron a medir veinticinco metros y se hicieron cerca de quince mil

contando los de bisel, lengüeta y los llamados tapados que, al tener su extremo superior cubierto, pueden llegar a sonidos muy graves. Siete filas de teclados cuyas piezas se confeccionaron con marfil; las válvulas, los falsos registros y las varillas fueron fabricados con ébano muy caro.

¡Brillo, brillo!, exclamaba el varón mientras cerraba sus puños y contemplaba día a día el crecimiento de su pirámide. (pp. 74-75)

La construcción del colosal instrumento se transforma en el centro de todas las actividades. Finalmente, el día en que por fin sería inaugurado, todos los habitantes de la ciudad y de ciudades vecinas se reúnen para presenciar el acontecimiento. El narrador aclara que si bien el órgano había sido probado, nadie estaba preparado para lo que se escuchó: “El sonido inundó absolutamente todo. Y rebotó en las montañas. Y al órgano se añadió entonces su réplica alpina” (p.77). Tal réplica consistió en un alud monstruoso provocado por la vibración del sonido en las montañas que sepultó el órgano y Himmelheim por completo. Los habitantes debieron refugiarse en poblados vecinos, la ciudad y el instrumento fueron abandonados para siempre.

El relato se construye como una alegoría kafkiana. Lo que comienza como una idea un poco desmesurada en su ambición, va transformándose a lo largo del texto en una obsesión que crece de modo demencial. La historia adquiere, entonces, la estructura del relato mítico: el empeño por sobrepasar los límites de lo humano es sancionado con la destrucción. Pero el texto no parece conformarse en clave simbólica sino, como hemos planteado, alegórica. Aquí recurrimos a Walter Benjamin y su mirada sobre la historia. Para Benjamin (2008):

Aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es, al tiempo, tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada. (p.273)

Creemos que *El órgano gigante de la ciudad de Himmelheim* puede leerse en esta clave. La desmesurada empresa no puede sino malograrse. Sin embargo, en el relato de ese fracaso intuimos que hay algo que se escapa, algo no del todo explicitado, una cierta inestabilidad en el sentido de los acontecimientos relatados. Leemos este efecto a la luz del planteo de Benjamin sobre lo que acontece al significado en la alegoría: “[al objeto] no le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico. Pero una vez ha

adquirido ese significado, siempre lo puede perder a favor de otro significado” (Benjamin, 2005, p. 375).

¿Cómo debemos leer el relato sobre la construcción del órgano de Himmelheim? El proyecto que se propone el barón von Leyendecker remite a una fábula propia de la modernidad, con su fe en el progreso humano. Pero los hechos se cuentan con una cierta distancia irónica que subraya la ingenuidad de la empresa. El interés en la construcción de la máquina descomunal impide anticipar la dimensión de sus consecuencias. Es el sonido - no el dispositivo- lo que se escapa de las predicciones humanas, un error de cálculo que desencadena un desenlace catastrófico. Sin embargo no hay advertencias en el relato, ni posible anagnórisis, porque no se trata de una tragedia sino de una alegoría cuyo significado puede, como señala Benjamin, cambiar en favor de otro.

3.2.2.4. *Guerras*

El capítulo *Silencios* termina con una sentencia del narrador: “No hay música en el paraíso” (p.72). Recuperamos esa afirmación para proponer una inversión. A propósito de *Guerras* podríamos preguntarnos si es posible la música en el infierno. Esta parece ser la pregunta que reúne las historias que se relatan: cómo es posible la música en medio del horror. En el comienzo del capítulo y a modo de contrapunto el narrador describe dos conciertos, el primero llevado a cabo en Leningrado bajo el sitio alemán, el segundo en Berlín a punto de ser invadido por el ejército ruso. Nuevamente se trata de un tema con variaciones, simetrías y oposiciones. En ambos casos el teatro se encuentra repleto, los músicos rusos aparecen vestidos con harapos, los alemanes con sus mejores galas. Antes del estreno en Leningrado han muerto tres músicos de hambre; antes del estreno en Berlín tres músicos se han suicidado. Afuera del concierto hay otras semejanzas entre ambas ciudades:

Hay gritos que no parecen humanos, allí en la noche de Leningrado, hay gritos que no parecen humanos en las noches que hoy rodean Berlín aguardando que el tiempo les dé su turno: se escuchan como tormenta en sordina los alaridos que llegan del porvenir. (p.81)

Theodor Adorno pensó en la imposibilidad del arte después de Auschwitz. Esa reflexión del filósofo se ubica luego del acontecimiento que rompió todos los criterios de racionalidad de Occidente. Sagasti, por su parte, parece preguntarse por la posibilidad del arte durante el

horror sin nombre. Las historias que teje el narrador en torno al tópico de la guerra exploran las condiciones de posibilidad del arte en el límite de lo humano, los modos en los que la música puede rescatar la humanidad.

En el campo de concentración escuchar una canción puede ser un motivo para vivir otro día. Eso es lo que le ocurre a un judío de nombre Svetliza que fue un empresario teatral en Viena antes de ser un prisionero en el campo de concentración y que entrega cada día su pan a otro prisionero a cambio de un aria cantada.

Svetliza entrega esta noche el pan a Gleszer (...) baja la cabeza, no quiere ver la ceremonia de su ayuno en la garganta de otro. El prisionero canta y por alguna razón lo hace con más brío que de costumbre, se esfuerza por pronunciar lo que muy bien no puede. Svetliza alza la cabeza y mira hacia un costado, a la izquierda. Lloro lento, sin lágrimas. (p.89)

Oliver Messiaen fue hecho prisionero en el verano de 1940. Durante su cautiverio creó el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, que se estrenó dentro del campo de concentración. La obra está compuesta para cuatro instrumentos: piano, violín, clarinete y violoncelo. Con ayuda de un guardia llamado Brüll, Messiaen pudo escribir en las letrinas del campo una obra inusual y compleja que se tocó por primera vez frente a cuatrocientos prisioneros asombrados, agradecidos y perplejos. También hay perplejidad en la voz narradora al describir la escena. Sin dejar de afirmar que se trata de una de las principales composiciones del siglo XX, se pregunta cómo es posible que el compositor tocara una obra de semejante complejidad frente a sus compañeros de cautiverio.

Messiaen fue un católico muy místico que aceptaba otras sabidurías acaso más contemplativas. Sin embargo fue incapaz de ponerse siquiera un instante en la piel de los prisioneros y tocar algo de su concierto, o acaso antes, algo que los llevara de nuevo al calor de la buena tierra. Algo que invitara a un tarareo reconocible (...) Es muy difícil seguir las melodías y el tiempo en semejante vanguardia. Él solo piensa en su música. (p.91)

Messiaen solo piensa en su música, no en el auditorio, pero ¿qué es la música sino una ofrenda para otro? El narrador impugna el gesto del compositor en el que ve una salvación individual. Porque si existe una posibilidad para el arte cuando toda condición humana ha sido vulnerada es la de devolver aunque sea fugazmente a los hombres a casa. Una oportunidad de volver a casa es lo que ofrece la música al narrador durante la Guerra de

Malvinas. El relato de este acontecimiento se construye como un diálogo en el que no están claros los interlocutores:

A cambio de qué me vas a dejar un poco más, acá en esta habitación, escuchando estos casetes de música que afloja el pecho para que el llanto brote solitario. Son cinco minutos por soldado, se habían puesto de acuerdo allí en las Malvinas unos pibes de dieciocho años (...) A cambio de qué, cuánto vale un minuto de llanto en estas islas de mierda. No había mucho para elegir allí pero todo servía para volver a casa, a la escuela, al potrero. (p.87)

El capítulo vuelve a los conciertos con los que inició. En Leningrado y en Berlín hay aplausos que prefiguran el destino de cada una de las ciudades en la guerra. En la ciudad alemana el aplauso es seco, estridente “como una lluvia, como un desfile en retirada, al unísono, como un trote que se aleja” (p.94). En la ciudad soviética el final es acogido con silencio, de repente estallan los aplausos:

Y una niña lleva flores rojas al director. Fue la única nota de color en un mundo donde no hay hombres, ni dioses, solo niños que esperan que la noche pase (y si hay flores es porque la niebla negra se va a disipar). (p.94)

3.2.2.5. *Las hormigas del cielo*

Hay en este capítulo un cambio de tonalidad y de perspectiva. La narración se traslada al universo y la música de las esferas. El título responde a una leyenda australiana que cuenta el origen de las estrellas como hormigas lanzadas al espacio por el soplido de Bur Buk Boon. Este relato se vincula, a su vez, con el didgeridoo, un instrumento musical hecho con un tronco de eucalipto ahuecado por termitas.

Un orden musical rige el cosmos. El narrador recupera el origen de esta idea desde Pitágoras hasta Kepler. Las estrellas poseen vibraciones internas tan potentes que generan ondas de sonido que deforman su superficie, no podemos escucharlas pero sí ver sus efectos: “Tsunamis de fuego en el sol. Se han traducido las frecuencias a sonidos audibles para nosotros. Suenan parecido al canto de la ballena más triste del mundo” (p.96).

A veces la música llega del espacio: el narrador vincula la calidad del sonido de los violines contruidos por Stradivari con características de la madera provocadas por la ausencia de manchas solares entre 1645 y 1715. Otras veces la música viaja al espacio: en 1977, la sonda Voyager partió con un disco de oro que lleva un mensaje para otras

civilizaciones. En el disco se han grabado saludos en setenta idiomas y música de distintas culturas. Si alguna civilización logra escucharlo habrán pasado cuarenta mil años para la Tierra. Por eso el narrador afirma que en verdad el mensaje es para nosotros mismos, para saber cada tanto por dónde va. La descripción de ese viaje, el modo en que la sonda se aleja, se reproduce en el texto con un uso particular de la espacialidad de la página. El narrador menciona en una línea diferente cada uno de los lugares que el mensajero cósmico va dejando atrás:

el cordón de asteroides

los anillos de Saturno

el sistema solar

la heliopausa, donde acaba el viento solar y comienza a llegar el viento de otras estrellas

la Vía Láctea.

Cada vez más lejos

en el espacio y en el tiempo. (p. 98)

El texto propone una serie de relaciones que vinculan lo ínfimo con lo sideral. El cerebro de una hormiga es parte de un cerebro colectivo del hormiguero. La cantidad de neuronas en un cerebro humano es equivalente a las estrellas en una galaxia. Las galaxias son cerebros errando en el cosmos cantando canciones que no podemos escuchar:

Nuestra galaxia sabe que hemos enviado al espacio un cohete con mensajes, todo hormiguero sabe de la hormiga que se extravía (...) Otros mundos pueden encontrar el Voyager y darse cuenta de que somos una hormiguita perdida. Porque una que no se encuentre perdida no sale a preguntar nada por allí en el espacio. (p.100)

La sonda Voyager lleva nuestro mensaje de hormigas extraviadas a la inmensidad del espacio. El narrador se pregunta finalmente si acaso no habrá pasado cerca de la Tierra un disco semejante enviado por alguna otra hormiga perdida y que no registramos, ocupados como estábamos en construir didgeridoos.

3.2.2.6. *Pájaros exóticos*

El sexto capítulo parece recuperar los hilos que el texto ha ido tejiendo en los seis anteriores. Todavía habrá un apartado final (*Da capo*) que remitirá al principio. Pero es aquí

donde el narrador recupera las líneas de una melodía que viene ejecutándose. El título remite a los pájaros, los animales que más estrechamente vinculamos con la música. Pero se trata de seres exóticos y en este adjetivo es posible recuperar la condición de extranjería, de singularidad que detentan los personajes. Messiaen, para quien la de las aves es la mejor música del mundo, es parte central del capítulo. Pero el narrador no comienza con su historia sino con la de Scriabin. Durante años el músico creó en su mente *Mysterium*, una obra de arte total que “iba a acabar con todas las obras de arte y abriría las puertas de la percepción definitivamente de par en par” (p.101). El narrador afirma que no deja de ser un alivio que la muerte se haya llevado al músico antes de concluirla. Esta historia es una de esas en las que la idea es mejor que su concreción: “Es que a veces se presenta en bruto y sin talla lo que puede desarrollarse de mil modos; hay algo anterior a una historia que solo parece tener sentido si se desplaza hacia todas sus posibilidades al mismo tiempo” (p.102). Composiciones que se ubican en el umbral de las posibilidades, son gatos de Schrödinger, ni vivos ni muertos o vivos y muertos al mismo tiempo.

Scriabin fue invitado a la casa de Tolstoi a ejecutar el piano. El escritor también invitó a Wanda Landowska, la más grande intérprete de clave del siglo XX. Cuando toque para el escritor ruso las *Variaciones Goldberg*, el conde Lev, como su predecesor el conde de Keyserling tendrá que hacer esfuerzos para no dormirse.

¿Cuál es el origen de la música? Pete Townshend, uno de los más grandes compositores de rock lo encuentra en las esferas: hay una música celestial que solo él puede escuchar. Messiaen, por su parte, aprende de los pájaros a escribir obras imprevisibles que puede concluir en cualquier acorde. Para él “los pájaros son lo contrario del tiempo; son nuestro deseo de luz, de estrellas. De arco iris y de jubilosas vocalizaciones. Cada pájaro, cada instrumento tiene su ritmo diferente y superponiéndolos se logra una armonía confusa y gozosa” (p. 111).

Pintura y música vuelven a vincularse en la figura de Piet Mondrian y el boogie-woogie, ambos llegan a y se van juntos de Nueva York. Las pinturas abstractas del artista holandés que arriba a Estados Unidos huyendo del nazismo, no dicen nada porque ese es su objetivo: acallar toda emoción: “Se cansó de explicar que sus trabajos no eran puros ejercicios formalitas sino un intento de conciliar polaridades -lo masculino y lo femenino, por ejemplo,

que él veía en las líneas horizontales y verticales-” (p.114). Mondrian que siempre estuvo interesado por la música encuentra en el jazz el ritmo necesario para sus cuadros.

El texto recupera los temas a cuyas variaciones hemos asistido y se encamina hacia el final. Así como una bandada de pájaros que se aleja y se pierde a la mirada, las canciones languidecen y dejan de escucharse. Las sinfonías, como los cuentos de hadas siempre terminan bien, afirma el narrador: “Y acaso todas las canciones del mundo siempre terminen bien. Una narración donde no existen los malos, a veces la música se parece a eso. Como el pensamiento de una galaxia” (p.120). Volviendo sobre sí mismo como un bucle extraño el texto se interroga sobre el modo de concluir. ¿Por qué termina cualquier composición? ¿Acaso porque se agotó el relato y lo demás es redundante?

La novena sinfonía de Beethoven termina ligerito. La de Mahler, con “un violín que se aparta del resto de la orquesta hasta quedarse solo”. Ese violín, señala el narrador, es una canción de cuna para su hijita mayor que ha muerto:

Por eso cuando la obra termina, y se puede ver en mil videos, hay un silencio que a veces llega a los tres minutos. Y el director mueve la batuta porque a los niños muertos también se los acuna. Mahler parece haber compuesto casi noventa minutos de música solo para alcanzar ese silencio. (p.121)

El narrador cita al escritor argentino Martín Kohan quien asistió al concierto en el teatro Colón y dijo que ese silencio no debería haber sido interrumpido por los aplausos, los asistentes deberían haberse retirado en puntas de pie.

Los conciertos de The Who terminan destrozando los instrumentos con furia sincera. Terminar así, repite el narrador, terminar así, esa es su voluntad: “distinguir en ese ruido atronador no un final sino el palpitar inquieto de un mundo que está naciendo” (p122).

3.2.2.7. *Da Capo*

La expresión *Da capo* significa ‘desde la cabeza’, es decir ‘desde el principio’. En música implica que una melodía debe volver a tocarse desde el inicio. El capítulo relata la visita de Glen Gould a Rusia en 1956, para ofrecer seis conciertos, tres en Moscú y tres en Leningrado. El narrador establece un contrapunto entre ambas ciudades que rivalizan entre

sí. A Gould no lo precede la fama, tampoco Bach es un músico venerado: “En un país que proclama el ateísmo como religión oficial del Estado, una obra como la de Bach no puede ser sino mirada con mucho recelo” (p.123). Por lo tanto, aunque las entradas son muy baratas, en los primeros conciertos de ambas ciudades, las salas comienzan casi vacías. Sin embargo, durante los intervalos los espectadores salen a la calle y llaman por teléfono a todos los que pueden. Para la segunda parte, las salas de concierto están repletas, mucha gente queda afuera sin poder entrar.

Gould cuyo histórico insomnio se ve agravado por el jet lag ha ejecutado las *Variaciones Goldeberg*. En el hotel ordena al conserje no ser molestado y se acuesta: “los ojos demoran un haiku en caer. Unos pocos pensamientos desordenados antes de que el insomnio de añares desaparezca” (p.124). Una vez en la tierra del conde de Keyserling, Gould toca su propia canción de cuna y puede finalmente dormir. El narrador recuerda algo que contaba el padre de Glenn. Cuando era pequeño no golpeaba las teclas del piano como hacen los bebés sino que elegía una de ellas y la mantenía presionada hasta que dejaba de sonar:

Una y otra vez

La vibración cada vez más débil lo fascinaba

Una y otra vez.

Insistiendo sobre lo que ha de extinguirse.

Una y otra vez.

Hasta llegar a la luna.

¿Hay acaso una forma más bella de entrar en el sueño? (p.125)

El libro termina con una despedida en ruso: *Sopkoynoy nochi*, buenas noches. Como las *Variaciones* de Bach, las de Sagasti parecen volver al principio, así el último capítulo concluye del mismo modo que lo hace el primero. Sin embargo, si se lee con atención hay una modificación en la despedida, una letra ha sido cambiada de lugar. El cambio funciona esta vez del mismo modo que el que introduce Glenn Gould cuando interpreta la última variación. El gesto de Sagasti reproduce el de Gould y permite “abandonar la circularidad nocturna” (p.23). Esa es finalmente la ofrenda musical, como lectores sentimos que no hay forma más bella de entrar en el sueño.

3.3. Rasgos de la poética de Sagasti en *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*

En este capítulo nos proponemos dar cuenta de algunos problemas comunes a *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*. Extrapolamos de Roland Barthes la noción de *rasgo*. Para el semiólogo, el “rasgo” o el “método de los rasgos” permite localizar, en los discursos, imágenes breves; permite a la vez configurar listas no exhaustivas (Barthes, 2004a, p.133). En *Cómo vivir juntos* propone la lectura de rasgos o sucesión de unidades discontinuas, fragmentarias como “procedimiento de lectura” (2003, p.64). Encontramos particularmente productivo este procedimiento para leer a Sagasti en tanto lo discontinuo del rasgo en Barthes tiene que ver con el fragmento, con la escritura fragmentaria.

En primer lugar, exploraremos los rasgos de su poética vinculados con la cuestión de la ficción. En segundo lugar, analizaremos los procedimientos mediante los cuales los textos se vuelven sobre sí mismos para reflexionar sobre sus estrategias constructivas. Por último, abordaremos las operaciones de traducción entre códigos que es posible encontrar en ambos libros: montaje, contrapunto y variaciones.

3.3.1. Ficción, Referencialidad, Autoficción

Podríamos pensar la escritura de Sagasti en *Bellas artes* y *Una ofrenda musical* en términos de lo que Josefina Ludmer (2007) denomina *literaturas postautónomas*, textos que proponen modos de leer y regímenes de realidad o de ficción diferentes a los propuestos por la literatura inscripta en el paradigma de la autonomía. Aunque, aclara Ludmer, esto no significa que las lógicas de la autonomía desaparezcan, sino que hay una convivencia e influencia recíproca en estos modos de escritura.

La postautonomía no cierra el ciclo que se abrió en el siglo XVIII, cuando cada esfera [lo político, lo literario, lo económico] se define en su especificidad [y autorreferencia] pero lo altera y lo pone en cuestión. No es que las literaturas se desautonomizen totalmente ni que desaparezcan: todavía existen las instituciones literarias, las academias, las carreras de letras, las librerías, los premios... Todavía existen, pero la imagen es la de algo abierto y agujereado. El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa [o que hace de la literatura otra cosa]: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología. (Ludmer, 2007: s/p)

Las escrituras postautónomas, entonces, implican un modo de pensar el cambio en relación con el lugar del autor, los modos de leer, los regímenes de realidad y de sentido.

El carácter de los relatos que encontramos en los textos de Sagasti es, como hemos señalado, ambiguo. En la presentación de *Bellas artes*, Martín Kohan se refiere a este aspecto:

Este libro está hecho de hallazgos, pero ninguno de esos hallazgos habría saltado a la vista sin la práctica de entrar en diagonal en la historia y en sus hechos. Los personajes extraordinarios y los sucesos no menos extraordinarios se suceden en sus páginas, tomados de la realidad pero brillando como brillan las ficciones. El ojo centrado de una perspectiva estable no habría podido probablemente detectarlos. (Kohan, 2011, párr. 4)

Por una parte, a pesar de su carácter extraordinario hay una pretensión referencial en la selección de personajes e historias que se narran, pero, por otra parte, pareciera haber un intento de borrar los límites entre realidad y ficción.²² Las fábulas de protagonistas históricos se espejan en las de personajes ficcionales, así Vonnegut es Bill Pilgrim, Goldberg es el reverso de Sherezade.

²²En relación con la problemática realidad-ficción recuperamos los aportes de Luis Abraham (2008): “Un rápido rastreo del léxico con mayor índice de aparición en aquellos trabajos –desde hace tiempo prolíficos– que se acercan al tema de la ficción arrojaría resultados absolutamente naturales y para nada sorprendentes teniendo en cuenta nuestras más comunes expectativas. El posicionamiento de un texto en el tema de la ficcionalidad reclama inmediatamente, como consecuencia prácticamente inevitable, la referencia a todo un conjunto de conceptos –lo real, la verdad, nuestro mundo– que, de un modo u otro, se encuentran regidos por la noción de realidad. Lo esperable y poco sorprendente de la situación deviene significativo, no obstante, apenas se advierte que no ocurre lo inverso con el tratamiento teórico de otra de las grandes cuestiones del siglo XX: la del realismo artístico. Da la impresión de que no puede hablarse de lo ficcional sin una mención explícita o solapada de la realidad, sin un serio cuestionamiento y una toma de posición filosófica acerca de la modalidad de existencia de nuestro mundo. Pero pareciera que explicar el comportamiento realista de las ficciones –su “misión” imitativa, representativa, simbolizadora de lo real– no demanda obligadamente un tratamiento de los múltiples problemas que suscita el carácter ficcional del elemento representante” (p.21).

Además, un desarrollo extenso del problema puede encontrarse en el artículo *Fictional vs. Factual Narration* de Jean-Marie Schaeffer (2012). De ese estudio rescatamos la siguiente cita: “The poststructuralist criticism of the fact/fiction dichotomy has pointed out that every (narrative) representation is a human construction, and more precisely that it is a model projected onto reality. But the fact that discourse in general, and narrative discourse in particular, are constructions does not by itself disqualify ontological realism or the distinction between fact and fiction. To rule out ontological realism, it would be necessary to show independently that the constructive nature of discourse in general or of narrative in particular makes them fictional or at least implies a “fictionalizing” dynamics. This proof has never been delivered, and so the common-sense hypothesis remains the default option” (p.1).

En este punto nos interesa recuperar lo que dice Ludmer acerca del régimen de realidad en las literaturas postautónomas, en tanto entendemos que su análisis describe las operaciones que realiza Sagasti en los textos de nuestro corpus. Para la autora, la materia con la que trabaja la literatura hoy es la misma que la de la imaginación pública: la *realidad-ficción*. En estas escrituras el borramiento de la separación entre realidad y ficción forma parte de un proceso más general de desdiferenciación, que afecta las oposiciones que habían caracterizado al paradigma de la autonomía. Esto hace que se desdibujen los polos de la antinomia realidad-ficción, y por tanto, que haya un cambio de estatuto en el que “un polo ‘se come’ al otro y se reformula” (s/p).

Todo es ficción y todo es realidad: el nuevo régimen cambia el estatuto de la ficción y la noción misma de realidad en literatura, que deja de ser meramente una “realidad histórica” y se hace puro presente y pura “realidad cotidiana”: una categoría capitalista y tecnológica. [La realidad histórica pierde el estatuto absoluto de realidad que tenía en los años 60 y 80 cuando Historia se escribía con mayúscula.] La literatura absorbe la mimesis del pasado para fabricar presente y realidad en la era de los medios y de la industria de la lengua. Así leo hoy las escrituras latinoamericanas postautónomas: como “fábricas de realidad”. (Ludmer, 2007: s/p)

Encontramos el proceso que describe Ludmer en los textos de nuestro corpus. Algunos de los personajes y acontecimientos que se narran parecen cuestionar los límites de la ficción. Nos referimos por ejemplo al episodio de *Bellas artes* en el que se cuenta la historia de Adalir da Carli, el cura que se ata a mil globos de gas para ascender al cielo sin calcular los medios de descenso. O en *Una ofrenda musical*, el relato protagonizado por Schoichi Yokoi, el soldado japonés que vivió durante veintiocho años en la Isla de Guam creyendo que la Segunda Guerra Mundial aún no había acabado.

Además, los procedimientos usados para narrar y que hemos descrito en los capítulos anteriores funcionan del modo que explica Ludmer. Si existe una pretensión de referencialidad que conduce al lector a reconocer personajes y acontecimientos, tal pretensión se desarticula a partir del juego de focalizaciones con que se construye el relato. Esto subraya el carácter ficcional del texto.

Pero más allá de las historias y de los procedimientos, es el propio engranaje del dispositivo que construye Sagasti el que se ocupa de realizar el borramiento. La operación

de mezcla y conexión de acontecimientos y personajes cuyos contextos podrían parecer inconciliables tiene el efecto de desdibujar los límites entre realidad y ficción. Fernández Bravo (2015) encuentra en esta articulación de elementos heterogéneos la lógica del álbum y del pastiche. El investigador incluye a *Bellas artes* en un corpus de producciones artísticas que exponen la crisis de los paradigmas identitarios. Si bien nuestro propósito aquí no es profundizar en ese planteo, sí nos interesa tomar algunas de sus reflexiones para pensarlas en relación con el problema de la ficción. Y, aunque el investigador se refiere particularmente a *Bellas artes*, consideramos que sus afirmaciones pueden ser extensibles a *Una ofrenda musical*.

Tomamos tres puntos centrales para establecer un diálogo entre el problema de la ficción en Sagasti y las reflexiones de Fernández Bravo: la lógica de acumulación de elementos heterogéneos, la alteración de las relaciones de temporalidad y la mezcla de géneros.

La escritura de Sagasti se construye con una economía fragmentaria y cosmopolita, en la que se multiplican y se mezclan las referencias. La puesta en conjunto de las vanguardias europeas, la literatura japonesa, la cultura popular norteamericana, la latinoamericana, la rusa y la china pone en contigüidad tiempos dispares. El efecto de esta operación es, de acuerdo con Fernández Bravo (2015), una alteración de nuestra percepción de lo contemporáneo y, al mismo tiempo, una variación de la noción de identidad:

La puesta en conjunto de componentes alejados entre sí (arte conceptual europeo y tradición lírica japonesa del haiku), no solo compone un álbum poblado por objetos de convivencia inusual. También pone en contigüidad tiempos dispares, capaces de conducirnos a preguntarnos por el espesor del presente a partir de su proximidad con temporalidades que, en rigor, no pueden sino afectar nuestra percepción de lo contemporáneo. La excavación de los tiempos revela su espesor y sus rasgos incommensurables: ¿si el pasado invade el presente sin cesar, cómo diferenciar uno del otro? La presencia de momentos de pasados remotos o recientes incrustados en el tiempo presente altera nociones de identidad puras y estables cuya entereza acaso resulte hoy irre recuperable. (p.94)

A la alteración del sentido de la temporalidad que se produce por la convivencia de elementos heterogéneos se suma la transformación del sentido del tiempo en las experiencias de los personajes, muchos de los cuales quedan atrapados en fragmentos de tiempo de los que no consiguen salir. En palabras de Fernández Bravo:

Los fragmentos del pasado regresan sobre el presente como un recuerdo perturbador pero van aún más lejos: operan como un tiempo de fronteras imprecisas que ocupa una dimensión expansiva y contribuye así a abolir los límites entre pasado, presente y futuro. Funciona así un régimen temporal marcado por sus rasgos heterocrónicos, donde los tiempos se confunden. Se trata de un presente perpetuo, vivido como cárcel o condena que guarda relación con el régimen del trauma y comparten con él su economía iterativa. (91)

Nos referimos, en último lugar, a la incidencia de la mezcla de géneros que proponen ambos textos y que hemos mencionado en apartados anteriores. Oliverio Coelho (2011), en una reseña sobre *Bellas artes*, describe el texto del siguiente modo: “Racimo de géneros y tonos amaestrados por una subjetividad visionaria, sin ser un libro que explora los géneros –y que para ser más preciso los anula–, reúne todas las iluminaciones producidas por el acto de escribir” (s/p). Fernández Bravo (2015), por su parte, considera que la hibridez genérica es consecuencia de la expansión del canon que no se restringe al arte de Occidente:

Así los géneros literarios pierden especificidad y, mirados desde nuestro presente, revelan mutaciones que horadan su permanencia inmutable y sus cualidades esenciales. Por el contrario, emergen formaciones donde identidad cultural y economía estética desarman taxonomías genéricas y permiten reconocer flujos capaces de replantear las identidades textuales (y las tradiciones nacionales, que proveyeron la arquitectura de la disciplina de la literatura comparada hasta hace pocos años) tal como estábamos acostumbrados a reconocerlas. (93)

Los procedimientos descritos por Fernández Bravo funcionan, desde nuestro punto de vista, como mecanismos de alteración no solo de los paradigmas identitarios sino de los estatutos de realidad-ficción y, como plantea Ludmer, son condiciones de posibilidad de una literatura postautónoma. Las nociones de temporalidad, tanto las referidas a la Historia como a las experiencias individuales, se ven perturbadas por los procedimientos de acumulación y multiplicación. A la vez, las transgresiones genéricas y la convivencia de distintos pactos discursivos producen un cuestionamiento a las convenciones de verosimilitud de cada uno de los géneros. Esto actúa poniendo en discusión los límites de la ficción y, fundamentalmente, los mecanismos de construcción de realidad.

Ludmer vincula estos procesos de desdiferenciación con un cambio en la mirada sobre el lugar del escritor. Si en los años 60 Barthes y Foucault habían anunciado la muerte del autor, hoy este aparece transformado en personaje mediático con otras funciones: promotores de

sus libros, artistas o performers, militantes, activistas culturales, blogueros. En varios de estos roles reconocemos a Sagasti. Podemos entender aquello que señalábamos al iniciar este trabajo sobre el hecho de que la repercusión mediática del escritor materializada en reseñas, entrevistas y conferencias, no se corresponde con el interés académico sobre sus textos. Aún más, como veremos en otro capítulo, es posible reconstruir una poética del autor o autopoética rastreando las declaraciones del mismo Sagasti sobre su obra diseminadas en entrevistas periodísticas.

Pero aún queremos plantear brevemente un último aspecto de la escritura de Sagasti que opera para borrar todos los límites antes descritos y que dará pie al próximo apartado. Nos referimos a los procedimientos de autoficción²³ que encontramos en sus textos. Rauber (2017) propone considerar la autoficción como una técnica narrativa que a menudo coexiste con procedimientos metaficcionales “cuya característica sobresaliente o más común es la hibridación y el cruce ontológico de mundo real/histórico y mundo ficcional en un mismo plano narrativo” (p.126).

Consideramos que la autoficción se genera en los textos de nuestro corpus en correlación con la construcción de la narración tal como la entiende Genette (1972), es decir como el acto narrativo productor del relato y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar (la situación o instancia narrativa con sus protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual).

La multiplicidad de relatos que se articulan tanto en *Bellas artes* como en *Una ofrenda musical* se presentan predominantemente a través de una voz narradora extra y

²³Para definir autoficción recuperamos las nociones que introduce José Manuel González Álvarez (2015) en la presentación del número monográfico de la Revista Pasavento: *La autoficción hispánica en el siglo XXI*. “En los últimos años las escrituras del yo y sus diversas problemáticas se han erigido en objeto de reflexión recurrente de la crítica y la teoría literaria, siendo uno de los abordajes más insistentes el que se ha preocupado por trazar líneas de demarcación entre la autobiografía y la ficción. En 1977 Serge Doubrovsky acuña el neologismo “autoficción” en la contraportada de su relato *Fils* para catalogarlo como “ficción de acontecimientos estrictamente reales” protagonizada por él mismo. Desde entonces, la presencia del término ha ido en aumento por igual en aulas universitarias y ámbitos no académicos (editoriales, medios de comunicación, etc.), atraídos unas y otros por el carácter esencialmente híbrido y paradójico de estos textos. A caballo entre el pacto autobiográfico y el novelesco, la autoficción viene a instaurar un *pacto ambiguo* (Alberca) que, por un lado, tiende a diluir las “vallas de contención” de los géneros y, por otro, problematiza en distinto grado la identificación entre el autor empírico y su proyección textual. En litigio está nada menos que la zona intermedia entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual” (p.9).

heterodiegética. El narrador en la mayoría de los casos no participa de los hechos sino para evaluarlos o interrogarse sobre ellos. Sin embargo, por momentos, este narrador parece cambiar de estatuto y transformarse. En el capítulo *Guerras* de *Una ofrenda musical* hay un ejemplo de esto. Allí aparece un narrador que se mezcla con el resto de los personajes para introducir su propia historia como soldado en la Guerra de Malvinas:

En la absurda instrucción militar previa al desembarco en Malvinas practicábamos desfile al son de marchas patrias. Un día la banda ejecutó un par de temas para distender a los soldados, acaso habíamos desfilado bien. Creo que tocaron “La cumparsita” y algo más antes de despachar “Cuando los santos vienen marchando”. (...) De improviso un soldado, Zapata, se transforma. Comienza a bailar de manera muy graciosa en el lugar, como si caminara sin moverse, las caras que ponía, de un asombro juguetón eran para morirse. Los mismos oficiales lo dejaron hacer. Y allí todos reímos. Zapata fue el héroe de ese día de marzo de 1982. (pp. 85-86)

El de la cita es un narrador intradiegético que cuenta su propia historia (homodiegético y autodiegético). Pero, además de la identificación de ese enunciador con el personaje (en tanto narrador homodiegético), el texto parece estimular a identificarlo con el autor que firma el texto, el sujeto productor. Esto parece inaugurar un pacto autobiográfico²⁴ que se suma a la confluencia de géneros que hemos descripto. Si el relato se desliza hacia el ensayo, la poesía, la (auto)biografía, el estatuto de la voz adquiere las características de todos estos géneros. Las intervenciones del narrador, su insistencia en la interrogación acerca de lo narrado, sus evaluaciones hacen que la instancia de enunciación se multiplique y adquiera características diversas (que van del enunciador crítico propio del ensayo al sujeto lírico).

En este apartado hemos descripto las estrategias que plantean los textos del corpus en relación con la ficción. Como desarrollaremos más extensamente en el próximo apartado, entendemos que el borramiento de los límites entre realidad y ficción opera como un mecanismo metaficcional en el que el texto se vuelve sobre sí, exponiéndose como un artificio que se interroga sobre sus propias posibilidades en tanto discurso artístico.

²⁴ Se trata, como venimos señalando de un pacto vacilante y ambiguo que va variando a lo largo del texto y no alcanza a estabilizarse.

3.3.2. Intertextualidad, Metaficción, Autorreferencialidad

En este apartado analizaremos las estrategias mediante las cuales los textos de Sagasti problematizan su propia condición de artefactos estéticos o, parafraseando a Viktor Shklovsky (1921), la capacidad de estos dispositivos de poner al descubierto el dispositivo.²⁵ A través de una serie de citas y alusiones intertextuales, *Bellas artes* y *Una ofrenda musical* se vuelven sobre sí mismos para pensar su condición de textos artísticos y reflexionar sobre sus procedimientos constructivos. El Haiku y *Las mil y una noches* operan como condensadores de estas reflexiones metatextuales.²⁶

Haikus

Dice Martín Kohan (2011) al referirse a *Bellas artes*: “Entre las definiciones que este libro procura, subrayo ésta: ‘Las palabras pueden construir la verdad pero no llegar a ella’. Hay un aire kafkiano en la frase, en la idea de una verdad que puede hacerse pero no alcanzarse” (párr. 20). Luego se pregunta en qué clase de verdad está pensando Luis Sagasti. Responde que se trata de una verdad:

que se puede dar a ver, pero no por eso referir; en una que se puede mostrar, pero no por eso decir. De esta clase de formulación, que sugiere tanto limitación como potencia, surge el interés de Sagasti por los haikus. (párr.20)

Ese es precisamente el título de uno de los capítulos de *Bellas artes*, pero las referencias a este género poético no se circunscriben a él, sino que están diseminadas en todo el texto. María Cristina Ares (2015) sostiene que dichas referencias “pueden leerse a modo de ‘puesta en abismo’ del texto total, pues es el formato que espeja al texto completo y en ese diminuto espejo se refleja también la posibilidad de transponer el arte visual en el lenguaje” (p.27). Según apunta la investigadora, Sagasti ensaya en *Bellas artes* el efecto haiku y ese gesto se

²⁵La cita es de Victor Shklovsky en su análisis de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, tal como aparece citado en Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar. (2012)

²⁶Para delinear esta noción recuperamos aquí los aportes de Birgit Neumann y Ansgar Nünning (2012): “Metafiction describes the capacity of fiction to reflect on its own status as fiction and thus refers to all self-reflexive utterances which thematize the fictionality (in the sense of imaginary reference and/or constructedness) of narrative. Metafiction is, literally, fiction about fiction, i.e. fiction that includes within itself reflections on its own fictional identity (Hutcheon 1980). Thus, the term is a hypernym denoting all sorts of self-reflective utterances and elements of a fictional narrative that do not treat their referent as apparent reality but instead induce readers to reflect on the textuality and fictionality of narrative in terms of its artifactuality (Wolf 1993: 224)” (pp.2-3).

vincula con su ambigüedad genérica: “Su estrategia es ejecutarlo en todo el texto, por esa razón *Bellas artes* no es una novela ni tampoco es un ensayo” (p.26).

“El haiku, lo más cerca que hemos estado de escribir como en Tralfamadore” (p.26) dice Sagasti. Parafraseando esa afirmación, podríamos afirmar como lectores que lo más cerca que hemos estado de la literatura de Tralfamadore es, precisamente, *Bellas artes*. Cuando Bill Pilgrim, el protagonista de *Matadero cinco*, pide algo para leer en Tralfamadore, sus habitantes que tienen la capacidad de experimentar a la vez el pasado, el presente y el futuro, le advierten que no podrá comprender:

Preguntó si por favor podían darle otra cosa para leer.

—Sólo novelas tralfamadorianas, aunque me temo que todavía no pueda comprenderlas —dijo el altavoz de la pared.

—De todas maneras me gustaría ver una —repuso él.

Así pues, le hicieron llegar algunas. Eran objetos muy pequeños. (...) Billy no podía leer el tralfamadoriano, desde luego, pero al menos podía ver cómo se escribía, en pequeños montones de símbolos separados por estrellas. Billy comentó que el montoncito de signos podían ser telegramas. —Exactamente —dijo la voz.

—¿Son telegramas?

—No existen telegramas en Tralfamadore, pero tiene usted razón. Cada montón de símbolos es un mensaje breve y urgente que describe una situación, una escena. Nosotros, los tralfamadorianos, los leemos todos a la vez y no uno después del otro. Por lo tanto, no puede haber ninguna relación concreta entre todos los mensajes, excepto la que el autor les otorga al seleccionarlos cuidadosamente. Así pues, cuando se ven todos a la vez dan una imagen de vida maravillosa, sorprendente e intensa. No hay principio, no hay mitad, no hay terminación, no hay «suspense», no hay moral, no hay causas, no hay efectos. Lo que a nosotros nos gusta de nuestros libros es la profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez. (Vonnegut, 1969, pp.189-190)

El habitante de Tralfamadore podría estar describiendo los textos de Sagasti: ¿acaso no se trata de una serie de mensajes breves y urgentes que describen una situación? Y las historias ¿no parecen estar dispuestas sin relación concreta, solo la que el autor les otorga al seleccionarlás cuidadosamente? Las novelas tralfamadorianas logran anular el tiempo

superponiendo signos que se leen todos a la vez; esto mismo logra el haiku escrito en japonés: “Contar en un instante lo que es decurso” (Sagasti, 2011, p.26).

“¿Cuántas palabras se pueden leer sin desplazar la vista?” (p.25), se pregunta el narrador. De lo que se trata es de anular la sucesión. Por eso, en nuestro sistema alfabético de escritura, la índole sucesiva del lenguaje es una barrera infranqueable: “Solo un haiku escrito en japonés puede detener el tren del lenguaje y anclarse en el presente, la piedra inmóvil iluminada por el sol de la mañana y de la tarde” (p.26).

Sagasti relata el encuentro entre Matsuo Basho, el más célebre autor de haikus de Japón y de Kioyi Hatasuko, el mejor calígrafo. El haiku más conocido de Hatasuko dice:

“Entre el relámpago y el trueno

Un pájaro

Busca refugio” (p.28).

Nunca alcanzará la sencillez de Basho, sentencia el narrador.

Volvemos a Martín Kohan para quien la técnica del hallazgo es la que lleva Sagasti al haiku “dar con haikus espontáneos o cifrados, donde no se suponía que los hubiera. Palabras captadas en el golpe de vista, sucesivas en tanto que palabras pero pasibles de ser apresadas en el instante del parpadeo” (párr.22). Así, las cicatrices en la cabeza de Beuys devienen haikus. También “Coca-Cola!” o la escritura en el cuaderno de Wittgenstein:

17997557

17997559

Primos! (p.50)

En la escritura japonesa el haiku consta de dieciséis moras, que son algo así como átomos de lenguaje. ¿Son las dieciséis moras la medida del presente? se pregunta el narrador. Para responder acude a la etimología de la palabra. Mora, en latín, significa lo que se regaza, retrasa; a su vez “se utiliza para traducir el sentido métrico del *chronos* griego” (p.26). Escrito con grafía japonesa un haiku puede ser observado con un solo golpe de vista, entonces lenguaje y percepción se amalgaman. Pero nuestra lengua demora y, por tanto, el haiku es intraducible. Uno perfecto consistiría en una sola palabra, debería estar mal escrita, con una letra fuera de lugar y encontrarse en una serie de palabras bien escritas:

Una letra fuera de lugar, una dislexia precipitada que cuando se advierte deja la boca abierta sin decir nada, los ojos fijos, empantanados en un fonema pronunciado hasta ese momento. Allí mismo se forma una grieta en la percepción que vuelve a cerrarse de inmediato. Si, como quieren muchos, las palabras reflejan el mundo, avanzar por esas grietas es aventurarse, como Alicia, a un mundo que estuvo delante de las narices todo el tiempo. Por eso el arte magistral de muchos escritores es encontrar el reverso de la palabra aun escribiéndola bien, algo así como dejar la puerta entreabierta. Tal vez se logre colocando al lado la palabra indicada. Como si una fuera la cerradura y la otra la llave. (p.31)

Sagasti encuentra grietas que se abren en la percepción. Por ejemplo, en la contratapa de la edición de bolsillo de Anagrama de la novela *Matadero cinco* puede leerse Trafalmadore en lugar de Tralfamadore. Otro ejemplo es el título del cuento de Borges en un libro de Beatriz Sarlo: donde dice “El jardín de los senderos que se bifurcan” en lugar de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Incluso el propio Wittgenstein escribe “tratactus” en vez de “tractatus” en una carta a Russell.

Los nombres propios también tienen su reverso, afirma el narrador en *Enuma Elish*, “solo que la grieta que se abre al pronunciarlo lo hace por un par de segundos cada cien años” (p.66). Porque nadie pronuncia mal su nombre propio o el de su hijo o el de su padre:

Como liebres nocturnas encandiladas al cruzar la ruta: así quedamos al escucharlo. Hay casi una imposibilidad física en una madre para pronunciar mal el nombre del hijo. Y es el reverso de uno lo que allí aparece. La sombra se cobra una dimensión más. (p. 66)

El nombre de Sherezade tiene también su reverso en la multiplicidad de variaciones que Sagasti menciona en *Una ofrenda musical*:

Variaciones encontradas del nombre Sherezade:

Shejerezada

Scheherezade

Scheherazade

Scheherazada

Sherezade

Sherazada

Sherezada

Shahrazad (p.31)

Al final de *Una ofrenda musical* se abre otra grieta, el narrador nos desea buenas noches en ruso, pero en lugar de *Spokoynoy nochi* dice *Sopkoynoy nochi*.

La grieta que es capaz de provocar el haiku es una fisura en el sentido. Sagasti sugiere que el haiku perfecto es el que puede sustraerse a él. En este punto parece necesario recurrir a Roland Barthes (2004b) con quien dialogan los planteos de Sagasti. Para el semiólogo francés, el haiku es imposible para Occidente en tanto sus interpretaciones no pueden sustraerse a la imposición autoritaria del sentido:

Descifradoras, formalizantes o tautológicas, las vías de interpretación, destinadas entre nosotros a abrir paso al sentido, es decir a hacerlo entrar por una fractura -y no a sacudirlo, a hacerlo fracasar (...) no hacen entonces más que perder el haiku, pues el trabajo de lectura que éste conlleva consiste en suspender el lenguaje, no en provocarlo. (p.16)

Sustrayéndose a esta imposición, el haiku operará según Barthes, sobre los niveles superpuestos del sentido, haciendo emerger un lenguaje plano que nada asiente. Lo que resulta inconcebible a Occidente es que esta forma poética es breve, pero ese rasgo no está vinculado con la concisión. No se trata de abreviar el significante conservando la densidad del significado, sino de actuar sobre el sentido para que este no divague en el infinito de las metáforas. Por tanto, para Barthes, la brevedad del haiku no es formal: “el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa” (p. 17).

Aún hay dos aspectos que subraya el semiólogo francés y que se relacionan con la búsqueda estética de Sagasti: por una parte, la relación con la música y, por otra, la resistencia a la descripción. La justeza del haiku posee para Barthes algo de musical: “tiene la pureza, la esfericidad y el vacío mismo de una nota musical” (p.17). Esta condición constituye, como hemos señalado, una de las aspiraciones del arte para Sagasti.

Por otra parte, este género poético es contradescriptivo, y en esto se diferencia nuevamente del arte de Occidente que transforma la impresión en descripción. Tal vez contra esta tendencia a la descripción se alzada Ungaretti. Sagasti recupera su arte poética diseminada en las cartas a su editor. La apuesta formal más radical del poeta italiano es

resistirse a los adjetivos que ocultan la verdadera *presencia* de los objetos: “Nombrar, nada más” (p.44). Leemos en *Bellas artes*:

El susurro, la palabra sigilosa para los cuatro o cinco que en plan expedición avanzan en la noche, haikus murmurados. No hay adjetivos. Ungaretti tiene un largavista y nombra lo que la luna deja percibir: un árbol muy grande, el agua que se agita, morteros. (p.49)

Barthes encuentra que Occidente sólo puede oponerse al sentido volviendo su discurso incomprensible. El haiku, por el contrario, procura la exención del sentido a través de un discurso perfectamente legible, “de manera que el haiku no es, a nuestros ojos, ni excéntrico ni familiar, se asemeja a nada y a todo” (p.18). Y así, como es antidecriptivo, rehúsa también la definición. Por ello, tal como proponía Ungaretti, solo designa.

En otro texto dirá Barthes (2003) que el haiku “no es ficcional, no inventa, dispone mediante una química específica de la forma breve, la certeza de que ‘esto ha tenido lugar’” (Barthes, 2003, p.95 tal como aparece citado en Simón, G. 2012, p.84). Esta condición se encuentra emparentada entonces con la propuesta de Wittgenstein para quien el mundo está compuesto de hechos y es el lenguaje el que teje.

Barthes, como Sagasti, asocia el gesto del haiku al de la infancia. El primero encuentra en el trazo el movimiento “designador del niño que apunta con el dedo y dice ¡eso! lo que sea (el haiku no hace acepción del sujeto) diciendo solamente: ¡eso! Dice Barthes (2004b):

el acontecimiento no es nombrable de acuerdo a ninguna especie, se corta su especificidad; como un rizo gracioso, el haiku se enrolla sobre sí mismo, la estela del signo que parecía haber sido trazada se borra: nada ha sido adquirido; la piedra de la palabra ha sido arrojada para nada: ni olas ni corrientes del sentido. (p.20)

Por su parte, para Sagasti el haiku es el único modo de recuperar una mirada infantil, es decir una mirada que aún no ha sido contaminada:

Cuando un niño aprende a leer va despacio, letra por letra, luego sílaba por sílaba, aprende un recorrido por donde nunca se va a perder, camina con miedo de que no se abra el pozo de donde ha salido: aprender a leer es ascender por una escalera que no lleva más que hasta un rellano. Y eso es todo lo que hay.

Una pequeña azotea donde las estrellas del espacio han perdido su virginidad y solo son vistas porque la teoría de las escaleras lo permite. Es imposible bajarse de esa terraza y también es

imposible ir más allá. Las baldosas son multicolores. La única manera de abandonar la terraza es, claro, el haiku, la literatura en Tralfamadore. (pp. 31-32)

Al aprender a leer el niño no puede volver atrás, lo que ha perdido es un vínculo con el lenguaje y con el mundo. Sagasti parece sugerir algo que ya había señalado a su vez Barthes, ese aprendizaje del niño es el del discurso consolidado, el del estereotipo. Tal como señala Gabriela Simón (2010) el estereotipo es para Barthes: “esa palabra repetida, fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro, esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes” (pp. 35-36).

Para Sagasti, el lenguaje es una jaula. Retomando la proposición de Wittgenstein²⁷ se pregunta “¿Y qué hay fuera de la jaula si los límites del mundo y del lenguaje son los mismos²⁸?” (p.49). Si el haiku es la llave de la jaula lo es, según el narrador, porque opera como la vacuna con aquello que pretende combatir. Se tratará entonces de una formulación que una vez más recuerda a Barthes: hacer trampas a la lengua con la lengua²⁹.

Finalmente recordemos que, como plantea el narrador al final de *Bellas artes*, hay un inalterable haiku arriba de nuestras cabezas que se desplaza con lentitud de miel, es intraducible, está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo, esperando a ser descifrado.

Las mil y una noches

Las mil y una noches es otra de las referencias intertextuales condensadoras de reflexiones metapoéticas en la obra de Sagasti. En *Una ofrenda musical*, Sherezade aparece como la imagen invertida en el espejo de Goldberg. El pianista que toca incansablemente

²⁷“Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites de mi lenguaje (el lenguaje que yo solo entiendo) significan los límites de mi mundo” (L. Wittgenstein (1921) *Tractatus Logico-Philosophicus*).

²⁸En el texto *La mano del jardinero Wittgenstein* dice Federico Penelas (2020): “La tarea de trazar límites al pensamiento identificando el límite en el lenguaje se conjugaba en Wittgenstein con su convicción de que lo que realmente importaba era aquello de lo que no se podía hablar, lo que quedaba del otro lado, más allá de la capacidad representacional del lenguaje” (parr.7).

²⁹Recordamos las palabras de Barthes en la *Lección inaugural*: “sólo nos resta hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esa fullería saludable, a esta esquivada y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo literatura” (2005, p.121).

para que duerma el conde y la mujer que cuenta incansablemente para que el califa permanezca despierto son los polos que tensionan y articulan las historias. Allí el narrador se pregunta:

¿Deberíamos ver a Goldberg como una Sherezade invertida en el espejo? Ella demora la muerte cada noche con una historia inacabada. Eso es lo difícil: dejar del califa las pupilas abiertas y el estómago lleno al mismo tiempo. Goldberg, del otro lado del cristal, narra una y otra vez las mismas historias para que el conde reciba su pequeña muerte nocturna. (p.15)

Si el haiku permite la anulación de la temporalidad mediante la condensación de las artes y la detención del devenir, la historia de Sherezade parece buscar el mismo fin por otros medios. El tiempo se anula en la eterna postergación de un ciclo que reinicia cada noche.

En la conferencia *Las mil y una noches* Borges (1980) resume la historia del siguiente modo:

todo esto está dentro de un vasto relato central que ustedes conocen: el del sultán que ha sido engañado por su mujer y que para evitar que el engaño se repita resuelve desposarse cada noche y hacer matar a la mujer a la mañana siguiente. Hasta que Shahrazada resuelve salvar a las otras y lo va reteniendo con cuentos que quedan inconclusos. Sobre los dos pasan mil y una noches y ella le muestra un hijo. Con cuentos que están dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito, con una suerte de vértigo. (p.27)

Esta suerte de vértigo generado por cuentos que se imbrican hasta el infinito es la que recupera Sagasti como metáfora de sus propios textos. Pero de toda la obra se detiene especialmente en una noche: “Hay una noche en la que Sherezade narra su propia historia: la de la mujer que posterga su muerte con un cuento cada luna” (Sagasti, 2017, p.15).

Este episodio presenta una estructura en abismo, como aquellas esferas chinas donde hay otras esferas o en las muñecas rusas, dirá Borges. La estrategia consiste en que una parte de la obra reproduce especularmente el texto completo. Según Sagasti, Borges advierte esta secuencia de espejos y la ubica en la noche CDII (602), pero señala un equívoco, no se trata de esa noche sino de otra. ¿Borges equivoca la referencia o hay algo en el texto que sugiere esa interpretación?

No es la seiscientos dos que tantas veces refiere Borges, aunque en ella en la traducción de Cansinos Assens, hay una línea que la recuerda y que pudo haberlo inspirado: “¡Oh, rey nuestro!

¡He aquí un pajarillo que he cogido y que te traigo a causa de su hermosa voz!” ¡Porque trina de un modo agradable!”. “¡Sí! Date prisa a meterlo en la jaula y a colgarlo en la habitación de mi hija, junto a su lecho, a fin de que la distraiga con sus cantos y sus trinos”. (Sagasti, 2017, pp 15-16)

Con esta cita el narrador parece sugerir que Borges lee en la figura del pajarillo que debe ser enjaulado una metáfora de Sherezade. Sin embargo, la noche en que cuenta su propia historia no es esa. El dato se encuentra en un artículo de la revista *Variaciones Borges* cuya autora es Evelyn Fishburn (2004). Dice el narrador de *Una ofrenda musical*:

la noche en cuestión es la última de las compiladas en la edición de Breslau de 1825, que luego Burton agregaría en el séptimo y último de los volúmenes suplementarios de una única edición, llamada edición Luristán; allí aparecería el relato marco. (p.16)

Si bien la referencia a *Las mil y una noches* puede rastrearse a lo largo de *Una ofrenda musical*, nos detenemos particularmente en este apartado en el que creemos queda expuesto de modo más claro su potencia metapoética. En este punto queremos llamar la atención sobre varios aspectos vinculados con el modo en que Sagasti acude a Borges.

Juan Rapaciolli le pregunta a Sagasti en una entrevista por la figura de Borges en tanto influencia, dice el escritor:

Como la música, la condición de Borges es su inevitabilidad. Lo interesante es que Borges opera de dos formas contrarias a la vez. Por un lado enseña un universo de posibilidades literarias absolutamente compacto que dilata nuestro asombro cada vez que lo abordamos. Por otra parte cierra todas las puertas como si hubiera agotado todas esas posibilidades. Es un gran planeta, una suerte de Tlön, al que por suerte y oportunamente se lo ha abandonado (aunque la fuerza de la gravedad está ahí, al acecho, siempre). (Rapaciolli, 2017, s/p)

Esta fuerza de atracción queda de manifiesto en el episodio que analizamos. En primer lugar, Sagasti nos propone entrar a *Las mil y una noches* vía Borges, no al relato en general sino a la función de ese relato en la estructura de su propio texto. Así, recupera de Borges la referencia a la noche en que Sherezade cuenta su propia historia. La cita no está presente en el relato de Sagasti pero sí se encuentra aludida, pertenece a un ensayo titulado *Magias parciales del Quijote*:

Ninguna tan perturbadora como la de la noche CDII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca todas las demás, y también – de monstruoso modo– a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de Las Mil y Una Noches, ahora infinita y circular. (Borges, 1996a, pp.46-47)

Pero Sagasti incluye a Borges para corregirlo, no se trata de la noche 602 como se ocupará de probar Evelyn Fishburn (2004), sino de la última noche que solo es posible encontrar en una edición de Breslau de 1825 y que agregaría Burton más tarde en el séptimo y último de los volúmenes suplementarios de una única edición, llamada edición Luristán. Es difícil seguir la cadena de datos e intuimos que esto es deliberado. El relato del equívoco de Borges es borgeano en su estructura, se trata de un documento inhallable cuyo origen se pierde en una cadena casi infinita de citas. El proceso es borgeano, al punto de que el narrador de *Una ofrenda musical* lo compara con el cuento “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”:

Por imposible que parezca Borges debió conocer esa inconseguible edición. No está de más recordar su cuento “Tlön Uqbar, Orbis Tertius...”. Allí la entrada Uqbar, que da inicio al misterio, solo se encuentra en las últimas cuatro páginas de la Enciclopedia Británica. (Sagasti, 2017, p.16)

Borges (1980) afirma que el título de la obra sugiere un libro infinito, los árabes dicen que nadie puede leerlo hasta el final: “Tengo en casa los diecisiete volúmenes de la versión de Burton. Sé que nunca los habré leído todos pero sé que ahí están las noches esperándome; que mi vida puede ser desdichada pero ahí estarán los diecisiete volúmenes; ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches del Oriente*” (p.24). Esta confesión hizo pensar a muchos que Borges había inventado la referencia a la noche 602, y, tal como señala Fishburn, entre ellos se encuentra el propio Ítalo Calvino³⁰. En el artículo publicado en *Variaciones Borges*, que cita Sagasti, la investigadora da cuenta del proceso llevado a cabo

³⁰Fishburn encuentra una cita de Ítalo Calvino en la que el escritor italiano afirma que Borges habría hecho bien en inventar la noche 602 porque ella representa la conclusión natural de la obra, citamos el fragmento de Calvino recuperado por Fishburn: “Italo Calvino is among those who imaginatively posited that Borges may have purposefully invented the repetition. He writes: ‘... non sono risuscito a trovare questa 602a notte. Ma anche se Borges se la fosse inventata, avrebbe fatto bene a inventarla perché essa rappresenta il natural coronamento dell’ enchassement delle storie’” (Calvino, tal como aparece citado en Fishburn, 2004, p. 37).

para encontrar la fuente consultada por Borges.³¹ Se trata de una extensa pesquisa en la que se recorre la obra en busca de indicios. “Metáforas de las mil y una noches” ofrece a Fishburn un rastro que seguir. Dice la poesía:

El sueño se disgrega en otro sueño
Y ése en otro y en otros, que entretejen
Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando. (Borges, 1996a, p.169)

Nuevamente, el fragmento subraya la relación de puesta en abismo del relato de la reina que cuenta su propia historia; esa es la tercera de las metáforas a las que alude el título. Es también la metáfora que elige Sagasti para espejar, en el gesto de Sherezade, su propio gesto. Leemos en *Una ofrenda musical*:

Luna de umbral la de la noche que antecede a los mil desvelos.
Luna de umbral de nuevo allí, entre las estrellas que brotan de la garganta de Sherezade cuando se narra a sí misma.
La siguiente, entonces, debería corresponder a la primera de la serie.
Y todo tendría que comenzar otra vez.
Dibujar un círculo, ubicarse en el centro y dejar la muerte fuera, de eso se trata. (p.16)

Hasta aquí hemos intentado mostrar cómo funciona el texto de *Las mil y una noches* como condensador de reflexiones metaficcionales. Sherezade es el reverso de Goldberg y entre esos dos polos fluctúa el relato de *Una ofrenda musical*. Pero, en particular nos animamos a señalar que existe una *cuestión borgeana* que aparece en el texto de Sagasti, a propósito de la última noche. Borges se presenta en el centro del canon de la literatura argentina, pero aparece corregido, hay un equívoco *de* Borges. Usamos deliberadamente la preposición

³¹Citamos un fragmento en el que Fishburn (2004) explica el proceso: “In so far as it concerns the royal couple’s mutual relationship it must include the part of the frame story that tells how Scheherazade came to find herself in her present situation, which is not the case in Night 602. Internal repetition is one of the features of The Nights, and it became clear to me that Borges must have based his poetic lines on another text, perhaps another Night. A change remark by an Arabist scholar pointed me in the right direction, namely, Burton’s Vol 6 but this time Vol. 6 of not of the Nights but of the Supplemental Nights” (p.39).

apelando a su ambigüedad, porque si es cierto que la referencia a la noche 602 es una *equivocación* que proviene de Borges, no es menos cierto que la forma de *corregirla* requiere volver a Borges, tal como hace Fishburn. Sagasti cuenta el equívoco y lo hace al modo borgeano, un saber cuyo origen se pierde en una cadena de citas muy difícil de rastrear y cuya fiabilidad se va desdibujando. Lo leemos como un gesto a medio camino entre la parodia y el homenaje. Pero también como una enunciación de principios estéticos, ya que no de otro modo se construyen las historias que presenta Sagasti. Por último queremos recuperar un movimiento final que realiza el narrador de *La ofrenda musical*. Al finalizar el apartado que hemos analizado, afirma:

Borges es el tercer director de la Biblioteca Nacional que se queda ciego. Dos constituyen una casualidad, tres, una confirmación, escribe justificando el destino.

El Quijote lee *Don Quijote*, Hamlet asiste a *Hamlet*, siempre consignó.

La noche seiscientos dos es el tercer ciego (p.16)

La cita remite nuevamente a *Magias parciales del Quijote*; allí recupera Borges las escenas en las que la literatura se vuelve sobre sí misma. Sagasti vincula estas referencias con la ceguera como destino. Los límites entre el escritor y los personajes se borran.

En este apartado nos hemos propuesto la tarea de dar cuenta de cómo las referencias intertextuales funcionan como condensadores de reflexiones metapoéticas, es decir, como espejos que permiten que los textos se interroguen sobre sus propios procesos de construcción. A propósito, entonces, concluimos con una cita de esa conferencia en la que Borges expone a la vez los efectos y la potencia de la metaficción como procedimiento. La extrapolamos para pensar en la escritura de Sagasti:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (Borges, 1996b, p. 47)

3.3.3. Montaje, contrapunto, variaciones

En una entrevista realizada por Gustavo Pablos (2011), Sagasti declara:

Tengo una predisposición natural a unir y entrecruzar datos, hechos, personas sin declamar nunca lo que los une. Y que cada una de esas cosas esté como si fueran nodos, planetitas con su módica fuerza de gravedad que hacen que entre ellos puedan sostenerse sin chocarse. (s/p)

Esta descripción parece sintetizar lo que hemos planteado en apartados anteriores a propósito de *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*. Advertíamos que, con ese movimiento, el de unir y vincular historias y personajes sin declamar cuál es el criterio de reunión, Sagasti construye una colección (Ares, 2015), un catálogo (Kohan, 2011), un álbum (Fernández Bravo, 2015). En este apartado nos proponemos recuperar estas nociones para profundizar en los procedimientos de transposición (González Martínez, 2009; Palacios, 2018; Paredes, 2013, Bermúdez, 2008) entre la música, las artes visuales y la palabra. Hemos señalado que en los textos de Sagasti el arte no solo aparece como tópico narrativo, sino como forma. Es decir que *Bellas artes* y *Una ofrenda musical* se construyen poniendo en funcionamiento estructuras y procedimientos propios de las artes no verbales. En el abordaje de los libros hemos venido planteando que hay una apropiación de las estrategias constructivas de las artes en la escritura, esto es, una operación de traducción entre lenguajes o transcodificación heterogénea³² (Vázquez Medel, 1999; Chiani, 2012). En este apartado nos proponemos dar cuenta más específicamente de cuáles son esos procedimientos: el montaje, el contrapunto y las variaciones.

³²Como hemos planteado en los capítulos iniciales, encontramos en la tesis de Miriam Chiani sobre la obra de Marcelo Cohen un antecedente muy importante para nuestro trabajo. Recuperamos aquí una aclaración que realiza la investigadora sobre el concepto de musigramma, categoría que construye a partir del concepto de “gramma” de Julia Kristeva. Los musigrammas designan los diferentes modos de inscripción/transcripción de la música en los textos. Con respecto a la palabra “transcripción” dice Chiani: “Enfatizamos de ‘transcribir’ las acepciones *Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro; reproducir un texto en otro lugar; representar sonidos de una manera gráfica mediante un sistema de signos determinado*, para, por una parte, destacar que implica también escribir lo que se oye, por otra, para señalar que las dos primeras se asocian a la noción de traducción en el sentido general de trasladar, de hacer pasar a otro lugar. La transcripción de la música en la literatura puede considerarse así una actividad paralela y equivalente a la práctica de la traducción (...) En el marco de los estudios comparados la transcripción de la música en la literatura constituye un caso particular de ‘transcodificación heterogénea’ (Vázquez Medel, 1999)” (Chiani, 2012, p.169)

Martín Kohan (2011) y María Cristina Ares (2015) coinciden en atribuir a Sagasti el gesto del coleccionista y, para pensarlo, ambos investigadores recurren a Walter Benjamin. Dice Kohan:

Bellas artes no funciona como una enciclopedia, ni siquiera como una enciclopedia sucinta; funciona como una colección. El coleccionista, otra figura en la que se detuvo Walter Benjamin, lejos está de la acumulación utilitaria del que junta capital simbólico o solamente capital. El coleccionista, por el contrario, se aparta de ese afán de rendimiento y reúne sus objetos nada lejos de los goces autosuficientes del juego como tal. (párr.16)

En el artículo *Coleccionismo y muerte en Walter Benjamin*, Ares (2010) recupera la relación establecida por el filósofo alemán entre la experiencia de relatar la historia y la del coleccionista. En ambos casos se trata de una yuxtaposición de elementos del pasado ensamblándolos en nuevas constelaciones. Este es el gesto que la investigadora atribuye a Sagasti y sobre el que nos interesa detenernos aquí. Benjamin (1989a) señala que “los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos” (p.131). El modo de organizar la colección permite sustituir el tiempo. En este mismo sentido Ares (2010) dirá que el de la colección es:

un tiempo no sucesivo, de repetición y de reversibilidad, expresa el perpetuo comenzar y recomenzar de un ciclo dirigido. El coleccionista tiene la certeza de que puede comenzar partiendo de cualquier ejemplar y posee la convicción de que va a regresar al punto de partida. (p.6)

Esta noción de circularidad es la que hemos encontrado tanto en *Bellas Artes* como en *Una ofrenda musical*. La colección en ambos casos se construye mediante una serie de operaciones que nos proponemos describir a continuación.

Montaje

El modo en que la escritura de Sagasti yuxtapone historias y personajes se asemeja a la técnica del montaje cinematográfico. De acuerdo con Vincent Pinel (2004) este término definía inicialmente la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie de

cuadros.³³ Entre un cuadro y otro, el ojo del espectador construye una relación de coherencia o de sentido que descansa en la contigüidad de las imágenes. Serguei Eisenstein consagró buena parte de su obra a celebrar la potencia de este procedimiento. Pinel cita un fragmento de las reflexiones del cineasta ruso que nos interesa recuperar aquí para pensar en los textos de nuestro corpus:

La yuxtaposición de dos fragmentos de película se parece más a su producto que a su suma. Se asemeja al producto y no a la suma en cuanto el resultado de la yuxtaposición difiere siempre cualitativamente de cada uno de los componentes tomados por separado. (Serguei Eisenstein (1958) *Reflexions d'un cineaste*, tal como aparece citado en Pinel, 2004, p.27)

Si nos detenemos en la definición de Eisenstein es porque vemos en ella una descripción del procedimiento de Sagasti, en tanto la colección que construye se conforma a partir de una yuxtaposición en la que la vecindad de los elementos genera relaciones que van más allá del valor de los componentes tomados por separado. Pero, para que la técnica del montaje construya su efecto, es necesario el juego de focalizaciones que conducen a una cierta circulación de la mirada, procedimiento éste que, como hemos advertido, podemos encontrar tanto en *Bellas artes* como en *Una ofrenda musical*. Un mismo acontecimiento cambiará en función del ángulo de enfoque que se ofrece. La escritura es recurrente en estas operaciones que podríamos describir, en analogía con la cámara, como de cambio de planos, enfoques y encuadres. El foco centrado en el detalle alterna con el de máxima apertura que ubica la mirada en el espacio exterior³⁴ tal como es posible observar en la siguiente cita de *Una ofrenda musical*:

³³Pinel (2004) afirma que posteriormente el término montaje “se ha venido aplicando a la etapa final en la elaboración de una película, la que garantiza la síntesis de los elementos recogidos durante el rodaje. Esta síntesis comprende tres operaciones de muy distinta índole que la lengua inglesa, más rica que la francesa en este aspecto, distingue como: CUTTING, o la operación material (cortar, pegar); EDITING, o la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al film su rostro definitivo; MONTAGE, o la relación entre planos desde la perspectiva esencialmente estética y semiológica, en el sentido en que hablamos del montaje eisensteiniano (y en el vocabulario técnico, un efecto de ilación)” (pp.4-5).

³⁴La operación de distanciamiento de la mirada parece coincidir con los planteos de Beuys quien en el Documental de Werner Krüger (1979) afirma: “La aviación me aportó una visión más amplia de las cosas ver las cosas de arriba, no solo el objeto sino las conexiones que tiene. Aún hoy frecuentemente inicio un debate diciendo: imagine que usted está en un punto muy muy lejano y mira la tierra hacia abajo ¿Qué le parecería entonces lo más importante, lo que llama más la atención? y ¿Cómo podemos encontrar un punto de partida de lo que es más importante y llama más la atención para analizar poco a poco los detalles?”. (Documental: Joseph Beuys: Todo hombre es una artista).

La etología estudia el comportamiento de los animales, es decir, lo que a simple vista observamos en un perro. Con los cristales de la biología podemos hacer foco en su aparato digestivo, con los de la química aumentaremos el tamaño para distinguir allí aminoácidos y azúcares; si pretendemos dar cuenta de las moléculas que componen las células y los átomos que componen las moléculas debemos recurrir al auxilio de la física; y si nuestra intención es ir más allá de leptones y quarks, es decir más allá de la física, no deberíamos abrir tanto un libro de Leibniz u otro filósofo para averiguar qué es lo que hay del otro lado sino entrar a una sala en la que cuelgue un Mondrian y descansar la vista en la quietud de sus planos, hacer foco en la intersección de dos franjas negras, por ejemplo, y aguardar a que aparezca una nube de galaxias que al acercarse se reducen a una sola donde distinguimos la estrella sobre la cual orbita un planeta cuyo brillante color azul se empasta de manchas marrones y verdes a medida que nos aproximamos hasta dejar en el umbral del ojo una ciudad en la que reconocemos en el patio de una casa de barrio a un cachorro cansado de ladrarle a la única cosa que pueden ver en colores los perros. (Sagasti, 2017, p.114)

La cita anterior pertenece al capítulo “Pájaros exóticos” de *Una ofrenda musical*. En ella es posible observar el procedimiento que intentamos describir en el que hay un desplazamiento en el ángulo de visión que modifica la distancia y profundidad de campo. En una operación que asemeja el zoom cinematográfico, el narrador nos conduce a un juego que relativiza las dimensiones de los objetos a medida que se los mira. Al mencionar las ciencias y disciplinas que nos permiten *ver*, expone además, el carácter de construcción (en tanto modelización) de lo que se observa. La puesta en abismo finalmente nos coloca frente al efecto de los bucles extraños de los que hablaba Hofstadter (1982). Al llegar al campo de lo ínfimo, para comprender qué hay más allá de las partículas subatómicas, no hay que acudir a la filosofía, advierte el narrador, sino al arte y más particularmente a una pintura de Mondrian. En los planos de una obra abstracta, en el punto de intersección entre dos líneas, es posible volver a recuperar la perspectiva del universo completo. El tránsito se produce de la figuración a la abstracción y el discurso es icónico con este movimiento. El extenso enunciado se construye yuxtaponiendo estructuras sintácticas que refieren a cada uno de los planos observados. La configuración es circular, la imagen inicial del perro es el punto de partida para un recorrido que abarca sucesivamente todos los niveles de la biología y de la materia para concluir donde comenzó: un perro ladrando a la luna.

Las dimensiones espaciales y temporales están interconectadas a través de la mirada; así, de acuerdo con el narrador de *Bellas artes*, en el campo de batalla es posible ver en cámara lenta algunas cosas mientras que otras transcurren a una velocidad pasmosa. También por momentos, se pueden percibir con el rabillo del ojo agujeros negros que crean una puerta al espacio exterior:

En la batalla, la adrenalina muchas veces hace ver las cosas en cámara lenta, y entre esas cosas que se mueven en cámara lenta hay otras que lo hacen a una velocidad pasmosa pero sin embargo visible. Son frenéticos haces de luz que van de un lado a otro, como en línea recta, como lluvia de meteoritos; a veces esas luces se las ingenian para conformar alguna figura que se deshace en un santiamén (...) Y también se ven agujeros, oquedades negras, como si en medio de la niebla, el humo de las bombas forjara una abertura hacia el espacio exterior. Agujeros sin estrellas, como una especie de útero imantado que solo es posible observar con el rabillo del ojo (ya que mirarlo de frente equivale a la muerte, decían los que alguna vez han estado en el frente). (Sagasti, 2011, p.46)

Para Martín Kohan (2011) la mirada de Sagasti opera de manera oblicua. Esto le permite encontrar patrones comunes para crear series y constelaciones cuyas configuraciones resultan inesperadas. Tal vez la más evidente es la que reúne personajes por sus desplazamientos espaciales en un movimiento de caída. Impedidos de sustraerse a la fuerza de gravedad, los protagonistas se elevan y se desploman. Caen así: Beuys, Pilgrim, Da Carli, Saint Exupéry, Rippert, El principito, Amelia Earhart, Lindbergh, la víctima de la caída de las torres gemelas, Barón Biza y su madre, Miriam Stefford, Primo Levi, Gagarin, Glenn Miller, el bebé de 2001 *Una Odisea del Espacio*, el protagonista de *Dr. Strangelove*, el submarino ruso Kursk con su tripulación y su carga atómica.

Pero a la serie se superponen otras configuraciones, dado que las formas se vinculan en Sagasti por desplazamientos metafóricos y metonímicos³⁵: hay agujeros negros que son

³⁵Para Barthes: “la metáfora es el prototipo de todos los signos que pueden sustituirse unos por otros por similitud; la metonimia es el prototipo cuyo sentido se encuentra porque entran en contigüidad, en contagio se podría decir” (El grano de la voz, 19 citado por Simón, 2012, p.108). Para completar estas definiciones recurrimos a una explicación de Gabriela Simón (2010) sobre la relación entre metáfora y metonimia y los procesos de condensación y desplazamiento que consideramos relevante para nuestro trabajo: “Freud elaboró estas ideas en ‘La interpretación de los sueños’ a partir de los conceptos de ‘condensación’ y ‘desplazamiento’, correlatos de metáfora y metonimia, respectivamente. Roman Jakobson describía el funcionamiento del eje vertical paradigmático o metafórico de la sustitución y el eje horizontal sintagmático metonímico de la combinación, por

úteros, ojos que son bocas, movimientos espasmódicos que atraen y repelen, tragan y expulsan. La figura resultante es una especie de teselado, una constelación en la que la mirada puede vagar en una deriva sin centro como sucede con algunos cuadros de Jackson Pollock.³⁶

En *Bellas artes y Una ofrenda musical* la mirada no solo tiene que ver con el ojo sino con otros sentidos. Para pensar en este rasgo de la escritura recurrimos nuevamente a Barthes (1977) para quien la mirada significa aunque no es un signo: “En oposición con la lengua, orden de los signos, las artes en general tienen que ver con la significancia. Nada debe extrañarnos, entonces, que haya una especie de afinidad entre la mirada y la música” (Barthes, 1977, p.305, tal como aparece citado en Simón, 2012, p. 110)

Cuando trata el tema de la mirada en Barthes, Gabriela Simón (2010) señala que el semiólogo francés alude a tres funciones: una óptica, una lingüística y una háptica (táctil): “Se trata de tres ‘maneras’ combinables: la mirada en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada toco, alcanzo, apreso, soy apresado)” (Barthes, 2000c: 307 citado por Simón, 2010, p. 60).

Por una parte, estas tres formas y funciones enfatizan una idea que venimos planteando en relación con el trabajo de escritura de Sagasti: lo que se mira no está dado de antemano sino que es una creación del observador, un efecto de la percepción. Pero, además, dirá Gabriela Simón (2010), se trata de una operación que es a la vez política y polifónica³⁷.

nombrar hitos paradigmáticos. Es decir que hay una tradición lingüística, retórica, semiótica y clínica en torno al sentido como resultante de estos dos conceptos claves del estructuralismo” (p.67).

³⁶John Berger (2018) dice de los cuadros de Pollock: “Sus mejores lienzos son grandes. Cuando te pones delante de uno ellos, ocuparán todo tu campo de visión: grandes muros de nebulosas de color plata, rosa, oro nuevo y azul pálido vistas a través de unas densas madejas de líneas veloces, oscuras o claras. Es cierto que estas pinturas no están compuestas en el sentido renacentista del término; no tienen un centro focal hacia el que se dirija el ojo, o se aleje de él. Están diseñadas como patrones planos continuos, perfectamente unificados sin el uso de motivos repetitivos obvios” (s/p).

³⁷Dice Simón (2010): “Podemos afirmar con John Berger que lo visible no es más que aquello que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida, y esa percepción está signada cultural e históricamente (...) Cuando Grüner se pregunta “de qué modo de mirar somos culpables” marca entre otras cosas, la necesidad de reconocer que la mirada es una construcción social, y que lo es en más de un sentido: es social porque es política y polifónica. O, para decirlo con Bajtín; cada mirada es una encrucijada polifónica de miradas de otros” (p. 76).

Volveremos sobre este punto al final de este capítulo para recuperar la relevancia de estas nociones.

Hemos planteado hasta aquí cómo funciona el montaje en los textos del corpus en relación con la mirada. Sin embargo, también es posible pensarlo en la música, tal como propone Pablo Gianera (2017), para quien Sagasti toma este recurso de Glenn Gould más que del cine. En el artículo “Lo inexplicable”, para referirse a *Una ofrenda musical*, parte de lo que considera una de las enseñanzas de la semiología de la música: la imposibilidad de que un acto lingüístico sustituya o traduzca un acto musical. A pesar de ello la música necesita del lenguaje para ser interpretada. ¿Qué interpreta de la música el texto de Sagasti? se pregunta el crítico y responde: “menos un anecdotario que una configuración”(s/p).

Para Gianera, la escritura de Sagasti puede definirse como un caso de montaje:

Una ofrenda musical es ante todo un caso de montaje. Pienso que el montaje, ya sea a propósito o no, le viene a Sagasti de Glenn Gould. Gould aborrecía los conciertos y, desde principios de 1960, trabajó solamente en estudios. Era la diferencia entre reproducir en el estudio algo que se traía desde la sala o inventar algo nuevo en el estudio. Gould convirtió el estudio en una especie de incubadora a cuyo calor maduraban sus ideas acerca de la interpretación. Esta maduración resulta evidente si se comparan dos de sus versiones de las Variaciones Goldberg de Bach: la de 1955 y la de 1981. (...) La única razón para volver a grabar una misma pieza era encontrar otro ángulo, impensado hasta entonces, pero que estuviera también justificado. A Luis parece guiárla la misma razón para escribir. (s/p)

Continuando con la comparación entre el procedimiento de Sagasti y el de Gould, Gianera sostiene que el pianista trabaja en el horizonte de la posproducción, en la medida en que su obra está hecha de fragmentos. Del mismo modo opera Sagasti, el suyo es un “un libro postproducido”(s/p). Gianera sugiere además que, dado que la música es un objeto no mimético, *Una ofrenda musical* no incurre en el intento insensato de imitar la música:

Tratar de imitar un objeto no mimético es una insensatez. Luis no imita lo que la música tampoco imita. Daniel Barenboim suele decir que lo único explicable de la música es su inexplicabilidad. Pero no trata de explicar lo inexplicable, eso de la música que se entiende y no se entiende. *Una ofrenda musical* nos presenta lo inexplicable con todo su misterio. (s/p)

Contrapunto

Contrapunto es el segundo procedimiento que nos proponemos abordar aquí. La entrada correspondiente a este concepto en el Diccionario de Latham (2017) dice lo siguiente:

El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad. Antes del siglo xx, la coherencia y la unidad se lograban en la música contrapuntística con el apego a las reglas de conducción de voces predicadas sobre la distinción entre consonancia y disonancia, y la necesidad de que la disonancia resolviera en una consonancia. En la música postonal, las líneas contrapuntísticas pueden seguir principios de simetría (con frecuencia simetría al espejo) y complementación, donde las notas de una voz no duplican las notas de otras voces, al interior de una frase u otra unidad estructural. (p.371)

Más adelante afirma que en los tipos más experimentales de composición del siglo xx, como el de John Cage, “las líneas que se apoyan mutuamente pero permanecen independientes en el contrapunto tradicional se transmutan en elementos de montaje o *collage* en donde la conjunción es accidental y aun arbitraria” (p.375).

Consonancias, disonancias, simetría, complementación, collage, montaje son términos que hemos usado a menudo en los apartados destinados a demostrar cómo se construyen las constelaciones³⁸ en *Bellas artes* y *Una ofrenda musical*. Hemos expuesto el modo en que las historias y personajes se vinculan en la escritura de Sagasti a partir de relaciones simétricas, de equivalencias y oposiciones. El contrapunto, por tanto, es un procedimiento recurrente que hemos descripto más detalladamente en los apartados referidos a cada uno de los textos. Nos permitimos recuperarlo aquí, no con el fin de abundar en el tratamiento que ya hemos planteado, sino para profundizar en una díada que se construye en la relación entre ambos libros. Se trata de las relaciones entre sonido y silencio que propone Sagasti. El movimiento que intentamos realizar consiste en analizar estos vínculos como efectos de una

³⁸María Cristina Ares señala que “el concepto de constelación remite de modo directo a Walter Benjamin. En su pensamiento, la tensión que se da en las constelaciones entre las oposiciones es máxima. La constelación es una imagen de tipo dialéctica en la que comparecen el pretérito y el presente” (p.28).

escucha, tal como en el apartado anterior nos centramos en la configuración como construcción de la mirada.

Con este fin volvemos a Barthes (2000) quien, en “El acto de escuchar”, distingue entre el fenómeno fisiológico de oír y la acción psicológica de escuchar: “Podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o quizá mejor por su alcance” (p. 243). Y así como había planteado tres funciones de la mirada, propone ahora tres tipos de escucha: el primero es una suerte de *alerta* en la que el ser vivo (porque en este punto no hay diferencia entre el animal y el humano) orienta su audición hacia los índices que se producen en el entorno: el ruido de la presa o del agresor, los pasos del ser amado. El segundo tipo de escucha es propio del hombre, se trata para Barthes de un *desciframiento* ya que el oído se orienta en busca de signos. La escucha se produce, entonces, como la lectura, de acuerdo con ciertos códigos. El tercer tipo de escucha, por el contrario, no espera encontrar signos ya clasificados según un código, en tanto que:

no se interesa en lo que se dice o emite sino en quien habla, en quien emite, se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo en el que “yo escucho” también quiere decir “escúchame”; lo que por ella [la tercera escucha] es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego del transfert es una “significancia” general que no se puede concebir, sin la determinación del inconsciente. (p.244)

El paso del segundo al tercer tipo de escucha es lo que nos interesa rescatar para leer desde allí los textos de Sagasti. Para Barthes, lo que se escucha en el terreno del arte no es un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino una *significancia*, esto es: “una dispersión, el espejo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significados nuevos, sin retener jamás el sentido” (p.256). Dice Barthes:

“escuchando” un fragmento de música clásica, el oyente se siente empujado a descifrar el fragmento, es decir, a reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época; pero al “escuchar” una composición (habría que tomar esta palabra en sentido etimológico) de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga

al sujeto a renunciar a su “intimidad”. Esto *mutatis mutandi*, vale para muchas otras formas de arte contemporáneo, de la “pintura” al “texto”. (p.256)

Sagasti construye su escritura como efecto de una escucha cuyo objeto es un contrapunto entre sonido y silencio. Ambos adquieren en los textos diversas formas que hemos expuesto y recuperaremos a continuación.

En *Bellas artes* y *Una ofrenda musical* el sonido se manifiesta como grito, como *tinnitus*, como lenguaje, como música. El grito no tiene historia, siempre se produce por primera vez, aun cuando sea el último. Dice el narrador en *Bellas artes*:

La boca que se abre es un cuello uterino y a veces el grito final es el mismo grito que la madre pegó cuando nació el crío. El grito siempre es vez primera. Como la miel, el grito no tiene historia. La antecede o la sucede, pero ante todo es detenimiento. Siempre se grita por primera vez. Y cada uno siempre lo hace con la misma nota musical. Es imposible desafinar porque toda sucesión es interrumpida. El grito como cero, como huevo, lo blanco no descompuesto. El grito como luz. (Sagasti, 2011, p.38)

En tanto gesto iniciático, en tanto alumbramiento, el grito es recurrente en Sagasti. Por eso lo encontramos vinculado al huevo, al cero, al útero, todas formas circulares que involucran, a la vez, detenimiento, suspensión de la temporalidad. Implica también el umbral, el tránsito de un estado a otro, de un abismo a otro, como la transición que se produce en el nacimiento y en la muerte:

La boca bien grande, como el cuello del útero, una cosa negra que expulsa; el abismo que se reproduce en el cuerpo. *Abysos* en griego, lo que no tiene fondo. La vida entera, dicen, pasa en un segundo, como cuando pasa el cuerpo del bebé por el canal de parto. El aaah! como último mantra y el grito de la madre como el primer sonido que se escucha ahí afuera. De un abismo a otro. (Sagasti, 2011, pp.55-56)

La relación entre abismo y grito se reitera en la serie de los personajes que caen. Leemos este vínculo, por ejemplo, cuando el narrador de *Bellas artes* relata la caída de Primo Levi en la escalera de su casa. El grito es una posibilidad cuando no hay lenguaje posible, especialmente para alguien que ha vivido Auschwitz: “esa noche que se abrió un día y nunca más se cerró. Que enmudece de palabras a quienes allí estuvieron. Afónicos, inmóviles, exánimes” (p.58). Donde la palabra está clausurada solo puede haber salvación en el grito:

“La voz, si no es un grito es, de nuevo un hilo y el globo que se desinfla” (p.58), afirma el narrador. Lo que atrae a Primo Levi nuevamente al abismo es también una llamada, una inevitable escucha, la de las órdenes nazis que son cantos de sirenas que atraen hacia lo que no tiene fondo:

El vértigo es la irresistible fuerza del vacío. Es una sirena de Ulises y los oídos intactos. Los coros angélicos que habrá escuchado Levi desde el hueco oscuro de su escalera; las órdenes nazis. Las manos detrás del oído, entonces. El equilibrio que se pierde. Cuatro pisos cayó. (p.58)

El sonido también aparece en forma de lenguaje. Pero en este caso, nuevamente, es el efecto de una escucha en la tercera forma a la que alude Barthes (2000), esto es, una escucha “que sin cesar produce significados nuevos, sin retener jamás el sentido” (p.256). Si hay una búsqueda, ésta no se centra en los signos pertenecientes a un código que los precede, sino en el modo de escapar de él. Como hemos planteado en el apartado referido al haiku, el lenguaje aparece como jaula cuya llave es una grieta promovida por el arte, en la percepción naturalizada. La lengua se presenta en su pura dimensión sonora, en lo que comparte con la música.³⁹ Dice Sagasti en *Una ofrenda musical*:

Cuando un bebé nace tiene la potestad de hablar perfectamente todos los idiomas del mundo. Para él la voz de la madre es pura música de leves alturas dulcísimas. Pero ese sosiego casi monocorde día a día va durmiendo las lenguas que nunca ya podrá hablar perfecto. La voz de la madre deja de ser música, entonces: ya se pueden separar palabras, ya hay sentido, el silencio se retira de a poco para dar luz a los primeros pensamientos. Y así los idiomas muertos se transforman en música casi monocorde, y se los escucha como si se rastreara por la tela una línea Jackson Pollock. (p.62)

Cuando el sonido no proviene de una fuente exterior, se genera internamente, esto es lo que ocurre con el *tinnitus*, ese fenómeno que consisten en percibir sonidos en el oído que no tienen procedencia externa. Multiforme y omnipresente, el sonido impone su imperio. Tal como afirma John Cage (1961) en su libro *Silencio*, no hay forma de sustraerse a él. El sonido sólo se ocupa en el desempeño de sus características: antes de desaparecer, debe

³⁹John Cage (1961) sugiere que una nueva música requiere una nueva forma de escucha. Una que se centre en la actividad del sonido, no en la actividad de la comprensión: “New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sound would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sound” (p.10).

haber hecho perfectamente exacta su frecuencia, su volumen, su longitud, su estructura armónica. Su devenir no tiene impedimentos, su acción no tiene escapatoria.⁴⁰ Aquello que llamamos silencio es el sonido a cuya producción no podemos atribuir una intencionalidad. Dice Cage:

Estamos en un mundo de sonidos. Le llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (quieto) cuando en virtud de nuestra ausencia de intención, no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos, decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay una diferencia realmente esencial. Esto que va del silencio al ruido es el estado de no-intención, y es este estado el que me interesa. (Smalley, R.,1966, s/p)

No hay modo de que ocurra el silencio, éste solo es posible fuera de nuestro mundo. En *Bellas artes* el narrador advierte: “La ausencia de aire hace imposible los sonidos en el espacio” (Sagasti, 2011, p.83). Entonces, la experiencia del silencio sólo puede construirse como una detención en la percepción. O, tal como sostiene Carmen Pardo Salgado (s/f), es preciso hacer silencio en la escucha y en la mirada para descubrir las formas del silencio: “Tanto el silencio del lenguaje como el silencio que se introduce en la música suelen ser respiraciones que reclaman la atención. Respirar será crear el hueco en el que la atención puede desplegarse”⁴¹ (s/p). Esta idea recuerda a Pascal Quignard (1998) para quien: “El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta”⁴² (p.75).

⁴⁰La cita de Cage (1961) es la siguiente: “A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has no time for any consideration it is occupied with the performance of Its characteristics: before it has died away it must have made perfectly exact its frequency, its loudness, its length, its overtone structure, the precise morphology of these and of itself. Urgent, unique, uninformed about history and theory, beyond the imagination, central to a sphere without surface, its becoming is unimpeded, energetically broadcast. There is no escape from its action. It does not exist as one of a series of discrete steps, but as transmission in all directions from the field’s center. It is inextricably synchronous with all other, sounds, non-sounds, which latter, received by other sets than the ear, operate in the same manner. A sound accomplishes nothing; without it life would not last out the instant” (p.14).

⁴¹En un artículo sobre la obra de John Cage dice la investigadora catalana: “El silencio es entonces como un suspiro, el nombre con el que la tradición francesa del s.XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro...Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído” (Pardo Salgado, s/f, s/p.).

⁴²Dice Pascal Quignard en *El odio a la música*: “El crepúsculo es el ‘punto cero sonoro’ en el orden de la naturaleza. A decir verdad, no es en absoluto un punto cero, no es en absoluto el silencio, sino el mínimo

Esa atención -esa alerta- se orienta en la escritura de Sagasti en múltiples direcciones. El silencio aparecerá entonces, como hemos señalado, en todas las formas del vacío, de lo inconcluso, de lo incompleto, de la ausencia, de la soledad. Estas figuras del silencio recuerdan nuevamente las palabras de Quignard (1998) cuando dice: “Escenas visibles me atenazan y me abandonan al silencio que es un canto por carencia. He padecido mudez: un canto carencial” (p.15).

La percepción de las formas del silencio transita de la escucha a la mirada. Así la escritura de la música se puede contemplar como una pintura:

Bach no indica para qué instrumento compuso *El arte de la fuga*. Lo escribe en cuatro pentagramas diferentes; tampoco aclara en qué orden se pueden tocar sus dieciocho contrapuntos. De alguna manera puede decirse que es música sin timbre o, lo que es igual, sin sonido, como si acaso no hiciera falta ejecutarla. Música visual, de algún modo, libre de las impurezas del aire. (Sagasti, 2017, p.62)

Pascal Quignard (2006) nos recuerda que hay una falla en el lenguaje, falla que es, para el filósofo, el destino de todo hombre: “¿cuál no es el hombre que no tiene la falla del lenguaje por destino y el silencio como último rostro?” (p.2). Niños, músicos y escritores habitan la falla: “Los niños residen durante al menos siete años en esta falla que la propia palabra infancia significa. Los músicos intentan librarse de ella en el canto. Los escritores se instalan en ella para siempre en lo espantoso” (p.2). Luego dirá que un escritor se define simplemente por ese estupor en la lengua. Creemos que ese estupor es el que se ofrece en la escritura de Sagasti; sus textos están contrapunto entre lenguaje y silencio.

El silencio que antecede y que sucede, que rodea lo que puede ser dicho, se traspone en el vacío, en el blanco de la página, en la fragmentación de los textos. Este movimiento, a su vez, invita al lector a una escucha, a una atención que podríamos describir extrapolando las palabras de Cecilia Bajour (2018):

sonoro propio de la naturaleza. La humanidad no cesa de obedecer. Para la ontología, el mínimo del sonido se define por la frontera entre el piar y el croar. Es la hora del silencio. El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta. La humanidad no está para nada en el origen del despliegue de lo sonoro y de lo taciturno, como tampoco en el origen de lo luminoso y de lo umbrío. El estado en que el oído está más alerta es el umbral de la noche. Es la hora que prefiero. Es la hora -entre todas las horas en que me gusta estar solo- que prefiero para estar solo. Es la hora en que quisiera morir” (p.75).

Quizás este sea un ejemplo extremo de la invitación a prestar atención, en este caso al silencio corporizado en la paradoja de ser enunciado. Un oxímoron que por otro lado está montado sobre una superficie que combina sonido y silencio, como en la música, ya que entre las palabras hay espacios vacíos como claves del callar. Es como poner una lupa atenta al granulado del silencio en tanto forma. (s/p)

Variaciones

El último procedimiento que nos proponemos describir son las variaciones. De acuerdo con el Diccionario Oxford de la Música, se denomina variaciones a “una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones a cada reexposición. No hay un número fijo de variaciones sobre un tema” (Latham, 2017, p.1554). Las *Variaciones Goldberg* de Bach constituyen un tipo particular, se trata de variaciones sobre una armonía fija en las que el esquema armónico permanece invariable:

Bach creó otros patrones formales mediante la manipulación de texturas, motivos, registros y técnicas de ejecución. Una organización a gran escala semejante se encuentra en las *Variaciones “Goldberg”*: las 30 variaciones están distribuidas en grupos de tres; la tercera variación de cada grupo es un canon desarrollado a intervalos cada vez más amplios. (op. cit, p.1555)

Marta Pascua Canelo (2018) escribe un artículo sobre *Una ofrenda musical* cuyo título es sugerente: “Del pentagrama a la página: compositio y variatio en *Una ofrenda musical*, de Luis Sagasti”. La investigadora española analiza precisamente el modo en que las variaciones musicales transitan del pentagrama a la página, de la música a la escritura. La obra de Sagasti se desarrolla como una sucesión de temas y variaciones. Esta estructura construye, de acuerdo con Canelo, una narración fragmentada y laberíntica: “también la historia como una sucesión de variaciones, plagada de episodios que generan ondas y resonancias, como las ondas de vibración de un sonido que se expande por el universo” (p.73).

Para Canelo, entonces, la apuesta de Sagasti trasciende el interés por los límites de los diálogos interartísticos para situarse en una mirada del mundo que es musical. Si los acontecimientos narrados pueden conectarse y desarrollarse del modo que propone la escritura en los textos de nuestro corpus, es porque la historia de la humanidad puede verse

como la reiteración ininterrumpida de los “mismos” temas, sometidos una y otra vez a modificaciones de forma, cuyo efecto es que percibamos diferencias cuando en realidad estamos ante variaciones.

En las Variaciones Goldberg, tal como advierte el narrador de *Una ofrenda musical*, “no será la melodía el patrón común de las composiciones sino la línea de abajo, la base armónica” (Sagasti, 2017, p.11). Canelo propone que esta línea común armónica en lugar de melódica se traduce en el texto literario en una ausencia de argumento. En su lugar:

Diferentes módulos narrativos devienen en variaciones que se van hilando por medio de esa base armónica común, capaz de elaborar un perfecto mecano donde la inserción de las partes responde a la lógica de procedimientos estrictamente musicales. Por consiguiente, se desprende de la estructura de estas secuencias una suerte de acorde universal, una música de fondo que acompaña en todo momento al lector. (2018, p.74)

En su obra *Componer las palabras* Pablo Gianera (2018) describe su trabajo entre dos lenguajes, la palabra y la música, acudiendo a una figura que nos interesa rescatar aquí, la del sujeto bilingüe: “como el bilingüe que cambia de idioma pasaba insensiblemente de una materialidad a otra: oía los poemas, las partituras parecían hablarme” (p.17). Del mismo modo parece trabajar Sagasti: oye la pintura, mira la música, escribe formas y sonidos.

En este apartado hemos tratado las formas en que Sagasti construye la colección a partir de procedimientos provenientes de otras artes que aparecen transpuestos en la escritura. Así hemos abordado el montaje, el contrapunto y las variaciones como estrategias constructivas de los textos que potencian los diálogos interartísticos. Paralelamente hemos planteado que las configuraciones resultantes son efecto de operaciones de la mirada y de la escucha tal como las entiende Barthes. Volvemos a él para cerrar este capítulo con una última consideración. Sagasti trabaja en el límite entre las artes, los lenguajes, los sentidos. Su escritura explora las posibilidades de la sinestesia. Y es en este aspecto en el que queremos volver a Barthes y a la lectura que realiza Gabriela Simón (2010) de su semiología, para vincularla con los textos de nuestro corpus:

Para Barthes la mirada como espacio de significancia provoca una *sinestesia*, “una indivisión de los sentidos (fisiológicos), que ponen sus impresiones en común de manera que (poéticamente)

se le puede atribuir a uno lo que pertenece a otro (...) todos los sentidos pueden así ‘mirar’ y a la inversa, la mirada puede sentir, escuchar, tocar, etcétera.” (p.60)

Extrapolamos esta idea de Gabriela Simón para pensar también en la escucha, en tanto encontramos en ella la misma indivisión de los sentidos. Por lo tanto, la mirada y la escucha, como hemos propuesto en este apartado, se funden en una operación sinestésica. Citamos la descripción de Simón (2010) sobre la mirada semiológica en Barthes:

Esto nos sugiere pensar que hay una convergencia de sentidos en la mirada aguda del semiólogo, se trata de una *sin-estesia* como cualidad de la mirada semiológica en la que concurren no solo literalmente los “sentidos”, sino donde se hace presente el gesto de impugnación política del sentido naturalizado, ese que opera hegemonizando los significados. A esta sinestesia podemos oponer la *an-estesia* de la mirada de la doxa, esa mirada que, al decir de Barthes es la mirada del “va de suyo”, de lo evidente por sí mismo, la que mira, en el colmo del artificio, lo natural, o, para decirlo de otra manera, la doxa naturaliza lo histórico-cultural. Naturalizar es anestesiar, más aun es anestesiar políticamente. (p.60)

Nos detenemos en la cita anterior en tanto en ella se describe un gesto que leemos en Sagasti. La configuración de una constelación en cada uno de los libros se produce como efecto de una mirada-escucha como operación de desnaturalización. La escritura de Sagasti trabaja de modo oblicuo en la selección de una materia que luego dispondrá como montaje, contrapunto, variaciones, mostrando los hilos con los que se teje la trama. Desmonta así los mecanismos de naturalización de lo histórico-cultural, en un gesto que es, como dice Simón, a la vez político y polifónico.

4. CAPÍTULO 4

LITERATURA E INFANCIA. SOBRE *EL ARTE DE LA FUGA*

*Una espiral podía llevarlos a la oreja de Beethoven,
otra al arrullo de una madre que da la teta (así se originó
la música, mucho antes de que los hombres hablaran).
También podían ascender por un pentagrama
que los llevaría al espacio a escuchar
la música de las esferas.*

Luis Sagasti, *El arte de la fuga*

En este capítulo nos proponemos explorar el tercero de los textos que conforman nuestro corpus: *El arte de la fuga* (2016). Tal como quedó planteado en la Introducción, partimos de la hipótesis de que la poética de Sagasti consiste principalmente en una operación: la transposición de un código artístico a otro, en este caso del arte no verbal a la palabra. Esta transposición funciona como dispositivo de escritura (y de lectura) en la producción de discursos heterosemióticos, categoría que hemos definido en el capítulo destinado a las consideraciones sobre el marco teórico-metodológico.

Aun cuando podemos rastrear en *El arte de la fuga* los mismos procedimientos que en los dos textos anteriormente analizados (nos referimos a *Bellas Artes* y a *Una ofrenda musical*), este cuento se inscribe en otro orden, el de la literatura para las infancias. En este sentido consideramos que la construcción del objeto estético libro-cd musical materializa la articulación entre las artes en la construcción de un discurso heterosemiótico.

Podríamos pensar que Luis Sagasti constituye lo que María Teresa Andruetto (2009) denomina inquilino, visitante o viajero en el campo de la literatura infantil. Andruetto califica de este modo a aquellos autores que no escriben exclusivamente para niños. El hecho de no pertenecer de modo exclusivo a un campo tiene, de acuerdo con la escritora, sus desventajas a la hora de la difusión, porque, de alguna manera, todo campo reclama pertenencia, demanda fidelidad. No obstante, estos escritores son, desde su punto de vista, aquellos que aportan las propuestas más interesantes:

Es que a mí me gustaría un campo de LIJ que no tuviera terratenientes, sino inquilinos, visitantes y viajeros, gente que lisa y llanamente escribe, y en cuya escritura asoma a veces algún escrito que puede ser leído por lectores niños o jóvenes. (...) Me parece que en un campo de esas

características podríamos decir con facilidad "porque la literatura infantil también es literatura". Y sería cierto. (Andruetto, 2009, p. 14).

La mirada que proponemos sobre la obra de Sagasti pretende reconstruir una poética. En este sentido, se vincula con las investigaciones en el campo de la LIJ iniciadas por Valeria Sardi y Cristina Blake (2010, 2011, 2012), por una parte y Mila Cañón y Elena Stapich (2013), por otra. Las investigadoras señalan que el estudio de los textos desde la perspectiva de las poéticas de autor permite encontrar en ellos patrones de análisis que den cuenta de estéticas particulares, pero también, posibilita el análisis de otros aspectos tales como "los mecanismos literarios de los géneros, las relaciones interconectadas con otras manifestaciones culturales, la problematización de cuestiones sobre la infancia, la construcción del lector-sujeto de sí mismo, las relaciones entre la literatura contemporánea con la tradición literaria." (Sardi y Blake, 2012, p.10).

En el mismo sentido, en el prólogo del libro *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños* Stapich y Cañón se preguntan "¿Por qué hablar de "poéticas de autor"? ¿Qué tradiciones de la crítica y la teoría literaria entran en juego cuando se elige ingresar al corpus de textos tradicionalmente incluidos en la denominada "literatura para niños y jóvenes" desde este lugar?" (p.14). Para responder esta pregunta recurren a Umberto Eco quien señala la importancia de estudiar tanto las declaraciones expresas de los artistas como sus obras, en tanto que "en la puesta en acto de los textos de un autor, en su *poiein*, se descubren operaciones, procedimientos, opciones que pueden entrar en diálogo con las definiciones explícitas del artista y que permitirían delinear sus núcleos constituyentes" (p.16).

El estudio de la producción literaria desde la perspectiva de la poética de autor sería fundamental para el semiólogo italiano, particularmente, en el arte contemporáneo. Esto es así dado que estas obras "plantean cuestiones autorreferenciales, se definen a sí mismas, exploran y desnudan sus supuestos, convenciones y procedimientos" (Umberto Eco, 1985, *La definición del arte*, como aparece citado en Stapich y Cañón, 2013, p.16).

Finalmente, estudiar la literatura para las infancias con el fin de reconstruir una poética de autor significa para Stapich y Cañón analizar los textos literarios y las reflexiones teóricas

de los escritores, para “trazar líneas de análisis, describir procedimientos, deslindar supuestos y rupturas, encontrar relaciones” (p.16).

Si por una parte, el intento de reconstruir la poética de Sagasti inscribe nuestro trabajo en la serie de estudios que acabamos de mencionar, por otra parte, el análisis de las relaciones entre literatura y otras artes -centrales en esa poética- deben encuadrarse en el campo de los estudios de literatura comparada, tal como hemos planteado en el capítulo destinado al marco teórico-metodológico. Si bien el encuadre general y las consideraciones realizadas en ese apartado son válidos para el análisis que aquí proponemos, consideramos pertinente referirnos brevemente a la literatura infantil comparada como un campo de estudios propicio para enmarcar la singularidad de *El arte de la fuga* en el corpus.

En el artículo titulado “Literatura para niños comparada: ¿una disciplina posible en nuestro país?”, Soledad Pérez (2012) da cuenta de la emergencia a nivel internacional de esta nueva disciplina con el fin de proponerla como alternativa para abordar textos de la literatura argentina. La autora toma como base para su planteo la obra de Emer O’Sullivan, *Comparative Children’s Literature* (2005), texto que traduce y al que considera fundacional en tanto establece los límites del campo y las diversas áreas de esta disciplina en formación. Recuperamos aquí una cita de la autora alemana en la que defiende la pertinencia de la Literatura comparada como marco teórico y epistemológico para los estudios de literatura para niños:

Si la Literatura Comparada contemporánea es ‘un método de acercarse a la literatura... que pone en primer plano el rol del lector, pero que siempre es consciente del contexto histórico en el cual ocurre el acto de leer’ (Bassnett) o un ‘espacio intelectual e institucional, no donde realmente [se] comparan literaturas, sino donde puede darse el pensamiento experimental relevante para que [puedan] tener lugar los futuros de las humanidades’ (Gumbrecht), entonces, no puede darse el lujo de ignorar un campo clave en la producción cultural, que formula la identidad de una cultura para las generaciones siguientes. (O’Sullivan, 2005, *Comparative Children’s Literature* citado por Pérez, 2012, p.207⁴³)

Soledad Pérez afirma que O’Sullivan sienta las bases de la disciplina al sugerir nueve áreas constitutivas entre las que se encuentran los estudios intermediales. Se analizan aquí

⁴³La traducción de la cita pertenece a Soledad Pérez.

las relaciones entre la literatura y otros códigos culturales como la pintura y la música, así como las diversas formas de transposición entre lenguajes. Por esta razón, desde nuestra perspectiva, este campo constituye un terreno fértil para encuadrar nuestro análisis del texto de Sagasti cuya propuesta explora las relaciones entre música, artes visuales y literatura.

4.1. Literatura para las infancias

La literatura para niños y niñas constituye un campo de difícil definición. En torno a él se han establecido numerosas controversias en cuanto a su estatuto estético y en relación con su “finalidad”. En lo que refiere al carácter artístico, por mucho tiempo se ha considerado que los textos para niños y jóvenes constituían una especie de pseudoliteratura, carente de complejidad. A esto contribuye aún hoy el hecho de que libros de gran calidad conviven con otros generados por el mercado editorial con pretensiones ajenas a lo estético. Esta convivencia se ha visto favorecida por el desinterés de la crítica académica por el análisis de textos literarios para niños. Al respecto afirma María Teresa Andruetto (2009)

La queja de los autores, acerca de que la Literatura Infantil no ha sido considerada por la academia, es constante, la venimos repitiendo desde los primeros años ochenta, pero ¿no es acaso el olvido de la academia lo que ha favorecido la proliferación de escritores y escrituras de dudosa calidad que se venden en cantidades que un escritor que publica en el circuito adultos no podría soñar? Olvido de la academia. Inexistencia de la crítica. Nulo riesgo editorial y la escuela como mercado cautivo. Esas son las cuatro patas que nos han traído hasta acá... (p.10)

En este mismo sentido, Mila Cañón y Elena Stapich (2012) plantean que la producción crítica sobre la literatura para niños “no transita por los circuitos, canales, obstáculos inclusive, que los filtros del campo literario imponen para la legitimación de los textos que no son infantiles, sino por otros canales” (p.42). Desde la mirada de las autoras es posible que esa diferencia permita que surjan nuevos modos de hacer crítica contruidos desde diversas miradas y actores. Tal posibilidad contribuiría a la construcción de la teoría como caja de herramientas, en el sentido de Foucault (1985):

Entender la teoría como una caja de herramientas quiere decir: - que no se trata de construir un sistema sino un instrumento, una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; - que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a

partir de una reflexión (necesariamente histórica en algunas de sus dimensiones) sobre situaciones dadas. (Foucault, 1985:85 citado en Cañón, M. y Stapich, E. 2012, p. 42)

Retomando el otro punto de la discusión, esto es el de la finalidad de la LIJ, es posible advertir que existe una serie de discursos que la abordan desde un didactismo que solo encuentra en ella un pretexto para moralizar, transmitir valores, enseñar contenidos. Estas son algunas de las *traiciones* a la literatura de las que habla María Adelia Díaz Rönner (1998) en su clásico libro *Cara y Cruz de la literatura infantil*. Al respecto, Marcela Carranza (2006) plantea que tanto desde los espacios propios del campo de la literatura infantil (editores, autores, padres, especialistas, directivos, maestros, bibliotecarios...) como desde otros espacios tales como los medios masivos de comunicación, se instalan discursos que refuerzan el predominio de una función social-pedagógica-moral en la lectura, sometiendo la literatura a una supuesta utilidad basada en la transmisión de ciertos valores. Sin embargo, para la autora, la literatura no tiene como función decirnos de qué modo debemos pensar o actuar con arreglo a determinadas formas instituidas. Coincidimos con Carranza cuando afirma:

Si la literatura nos habla del mundo y nos transforma, no lo hace transmitiéndonos formas ya digeridas de cómo ver el mundo y cómo actuar en él. No es su función decirnos cómo debemos pensar y actuar según formas canonizadas, instituidas, oficiales de pensamiento y acción. Para la literatura el mundo no es algo de lo que ya todo se sabe, y por lo tanto nada más se necesita que repetir lo ya dicho. Los textos literarios, y su lectura libre, como sucede con la recepción del arte en general, nos movilizan para la búsqueda de personales, impredecibles recorridos para la comprensión del mundo y de nosotros mismos. Si leemos en libertad los textos, complejos, ambiguos, inabarcables de la literatura, nos preparamos para al mismo tiempo leer en libertad la realidad compleja, ambigua, inabarcable, ¿absurda, incompresible? que nos rodea. (Carranza, 2006, s/p)

Hay, en nuestro país, un repertorio de libros destinados a niños, niñas y jóvenes que proponen un camino de exploración y descubrimiento del mundo a través de la experimentación con técnicas tradicionalmente reservadas a la literatura para adultos (Sagrillo, 2011). En virtud de su grado de elaboración y del desafío que implican para sus lectores, podríamos afirmar, parafraseando a María Cecilia Silva-Díaz (2006), que estos textos constituyen libros que enseñan a leer literatura. Pero cuando la complejidad no se

circunscribe al trabajo estético con el lenguaje, sino que la propuesta consiste en el diálogo entre distintas artes, se ofrece a la exploración de los lectores un dispositivo que expande y multiplica las posibilidades de experimentación. Este es el caso de *El arte de la fuga* de Luis Sagasti, con ilustraciones de Ana Sanz Durán y música de Nico Cota de Editorial Treintayseis.

El texto relata la historia de unas figuras musicales que huyen de un pentagrama. Este relato aparece enmarcado por dos apartados, uno inicial, titulado *Nota* y uno final, *Coda*, que funciona como epílogo. El libro contiene, además, un cd con dos pistas, en la primera puede escucharse la historia relatada por el autor y musicalizada por Nico Cota. La segunda consiste solo en la interpretación musical.

4.2. *El arte de la fuga: un discurso heterosemiótico*

4.2.1. El texto verbal: historia de una fuga

4.2.1.1. Nota y Coda

Como anticipábamos, el libro comienza con un apartado titulado *Nota* en el que se inserta un discurso explicativo a modo de introducción: lo que se explica allí es el modo en que se escribe la música. El sentido del título anuncia, por un lado, la inclusión de un género discursivo poco habitual en los libros infantiles y cuyo estilo contrastará con la narración posterior. Por otro lado, remite al objeto que será descripto, es decir, las notas musicales, ya que la finalidad de la explicación es plantear una serie de precisiones en cuanto a las diferencias entre ellas y las figuras musicales. El texto comienza con una aclaración: “En el pentagrama no solo se consigna la nota sino cuánto va a durar. Por eso se las dibuja con distintos signos que se llaman figuras y son siete” (p.4)⁴⁴.

A continuación se explica en qué consiste cada una de las figuras, pero, en lugar de representarlas a través de los signos propios de la notación musical, se lo hace escribiendo sus nombres en letras de tamaños variables. Así, las dimensiones de las palabras redonda,

⁴⁴Las páginas del libro no tienen numeración. Para indicar las páginas en que se encuentran las citas, las hemos numerado partiendo de la portada.

blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa se presentan en el texto en orden decreciente, disminuyendo hasta ser casi invisibles. Desde el momento inicial, el libro nos propone el juego de traducciones entre códigos. El primero ha quedado ya planteado: la duración de una figura en el tiempo puede representarse a través del espacio textual que ocupa la escritura de su nombre. Simultáneamente, para establecer la particularidad de cada una de ellas, se recurre a una serie de relaciones y equivalencias, por ejemplo, “La redonda equivale al doble de la blanca” (p.5). E incluso se utilizan signos matemáticos “(Corchea = dos semicorcheas)” (p.5).

Los rasgos característicos del estilo explicativo están presentes en este primer apartado en el que se utilizan enunciados impersonales y se recurre a definiciones, aclaraciones y ejemplificaciones para exponer los principios básicos del código de notación musical, estableciendo sus relaciones con otros lenguajes: “Con los silencios, o sea el instante de tiempo en el que un instrumento no toca nada, ocurre lo mismo. Por ejemplo, un silencio de redonda dura el doble que un silencio de blanca” (p.5).

Pero las reglas del género discursivo se ven transgredidas si se observa la ubicación de la escritura en el espacio de la hoja. Desde el punto de vista de su diagramación este bloque se recorta del resto, su disposición asemeja la de una poesía, cuyos versos crecen y decrecen a partir de un juego de reiteraciones. El nombre de las figuras se repite dos veces, abriendo y cerrando, alternativamente, la frase: “La blanca dura el doble que una negra. / La negra el doble que una corchea” (p.5). Solo la figura más grande/extensa y la más pequeña/breve escapan de esta repetición, por lo que el narrador las recupera en un párrafo aparte estableciendo las relaciones entre ellas: “en una redonda entran setenta y cuatro semifusas” (p.5).

La frase con la que culmina la *Nota* introduce otro cambio en el estilo provocado por la irrupción de un comentario que apela a la complicidad del destinatario. A través del humor, se transgrede el discurso explicativo y se plantea una zona común en la que enunciador y enunciatario pueden acordar: el arte se vincula con la matemática siempre que las tareas escolares no participen de ello: “Es que la música parece ser el sonido de la matemática cuando no nos toman prueba” (p.5).

Esta frase cierra el texto a modo de conclusión y aquí el narrador vuelve a filtrar el estilo explicativo dado que, si ha venido construyendo un enunciador pedagógico que echa mano de los recursos propios de la exposición, este se desdibuja a partir del uso de la primera persona del plural. Quien habla en el texto puede identificarse con su enunciatario recusando explícitamente el tedio que las matemáticas pueden generar en el ámbito escolar. El narrador apela aquí a una serie de experiencias compartidas suscitadas por la palabra “prueba”. Así, calificaciones, docentes y evaluaciones son deliberadamente expulsados de la aventura que está por comenzar.

Las transgresiones funcionan como guiños e instauran las reglas del juego que comienza. Los lectores advertimos que la música está compuesta por melodía (notas) y ritmo (figuras) y que este, a su vez, no solo implica sonidos sino también silencios. A pesar de ser antagónicos, estos últimos comparten su carácter temporal. Pero ¿cómo es posible representar el tiempo en el espacio de una página? Aquí se introduce una nueva regla de juego, la de las traducciones entre códigos: la duración de una figura en el tiempo puede representarse a través del espacio textual que ocupa la escritura de su nombre.

Hemos planteado que este primer apartado funciona a modo de preludio que antecede a la fuga. Su título, *Nota*, ¿puede leerse como una observación que se hace a un libro, y que por lo regular se suele poner en los márgenes?, ¿como una advertencia, explicación, comentario o noticia que en impresos o manuscritos va fuera del texto?, ¿como cada uno de los sonidos producidos por una vibración de frecuencia constante?, ¿o como cada uno de los signos que se usan para representar las notas musicales?⁴⁵, ¿o en todos estos sentidos a la vez? Otra regla de juego: el lenguaje es polisémico.

Un problema de interpretación causado por la polisemia es el que, de hecho, motivará la historia que se cuenta: las figuras musicales se enteran de que pronto serán “ejecutadas” y la doble posibilidad de significación de esta palabra (como interpretación musical y como muerte) motiva la aventura que emprenderán al escapar del pentagrama. El mismo juego está planteado con otra serie de términos como “fuga” (género musical / huida o escape), “marcha” (tipo de composición asociada al mundo militar / forma de desplazamiento),

⁴⁵Estos son algunas de las acepciones que el diccionario de la RAE ofrece de la palabra “nota”.

“clave de sol” (signo musical / estrella que ilumina y permite despejar la bruma), “negras” (figuras musicales / mujeres africanas), “sí” (nota musical / conjunción afirmativa). El relato actualiza la multiplicidad de significados y trabaja con la ambigüedad propia del lenguaje.

Al modo de una obra musical el libro termina con una *Coda* que retoma el estilo explicativo de la introducción. En este apartado final, ya fuera de la trama de la narración, se listan detalles sobre las obras y los compositores, dispuestos en dos columnas. En la primera, la organización de la información sigue el orden de la trayectoria de los personajes y los datos de las fechas de composición y estreno se presentan con un estilo informativo. El texto se cierra, entonces, con una serie de datos biográficos referidos a los compositores y músicos mencionados en la historia central. Las informaciones incluyen nombres, fechas y lugares de composición de las obras. El narrador parece limitarse a listar datos verificables que inscriben la producción musical en un contexto de cierta solemnidad.

Sin embargo, tal como ocurre en el primer apartado (*Nota*), poco a poco van irrumpiendo en el texto una serie de enunciados discordantes por su tono y contenido. La segunda columna brinda otro tipo de informaciones referidas, éstas, a la vida íntima de los compositores. A través de la ironía y el humor, se propone la ruptura del estilo solemne, presentando detalles difíciles de contrastar e incluso inverosímiles. La música y los compositores consagrados por el discurso de la historia aparecen aquí desacralizados. Así, nos enteramos, entre otras cosas, de que Beethoven fue capaz de comerse catorce huevos fritos de una sola vez, Bach que esquiaba bastante bien, una vez se llevó por delante un pino y que Schubert jugaba muy bien al chinchón. La solemnidad del tono inicial empieza a resquebrajarse con la irrupción de estas notas que ponen en duda la veracidad de los enunciados. ¿Es verdad que Robert Johnson “vendió su alma al diablo a cambio de tocar como nadie en la historia” (p.31)?, ¿que Sousa no tuvo muchas novias a pesar de (o tal vez a causa de) que era capaz de silbar sus marchas por casi una hora?, ¿que, para que no lo reconocieran, John Lennon se disfrazó de Paul McCartney?, ¿que Chopin “tenía olor a pata” (p.31)?

El texto construye un contrapunto de datos serios con otros risibles, cotidianos, íntimos, absurdos de la vida de los músicos. La voz de un enunciador irónico y lúdico que va filtrando el texto es la encargada de borrar las fronteras entre arte consagrado y popular y de poner en

cuestión las jerarquías que la cultura produce. El círculo se cierra y el juego termina tal como empezó.

4.2.1.2. *El relato de viajes*

La historia de la fuga comienza cuando el protagonista, una figura musical llamada Arnaldo, despierta intranquilo al escuchar cuatro notas que sonaban “como un trueno lejano” (p.6). Decide despertar a las figuras musicales que duermen a su lado, quienes le explican que se encuentran en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y calculan que pronto serán ejecutados. Ante tal amenaza, Arnaldo decide escapar del pentagrama y trata de convencer a los demás personajes de que lo acompañen. Se presentan, entonces, el resto de las figuras con las que el protagonista emprenderá la fuga: una fusa llamada Bernardo; dos corcheas: Blas & Blus y El coronel Pigafetta, y una negra llamada Ludmila. Completan el grupo un silencio de negra cuyo nombre no se conoce porque no dice nada, una redonda (Sisi), que por estar ubicada en la nota “si” solo puede responder afirmativamente, y una semifusa, que habla tan rápido que su nombre no llega a entenderse.

Las figuras responden extrañadas ante la propuesta de fuga: ¿a quién se le ocurriría escapar de la música de Beethoven? Sin embargo, Arnaldo insiste en la necesidad de huir frente a la perspectiva de la inminente ejecución. Las figuras deliberan y recuerdan la leyenda de una semicorchea que una vez había conseguido escapar de la Octava Sinfonía de Schubert. El compositor, al notar su falta, la había buscado incansablemente, para ello había recorrido su infancia y sus paseos por los bosques, pero la negra lograba escabullirse. Con el tiempo dejó de perseguirla y la nota vagó por siempre, errando por lugares donde no llega la inspiración. Desde entonces hay quienes dicen que, culpándola, ningún otro compositor la ha albergado en sus melodías. Pero hay otros que afirman que esto no es cierto ya que, en realidad, no existe músico que no quiera atraparla.

Blas & Blus convencidos de la necesidad de concretar la huida deciden que solo hay dos formas de escapar al pentagrama, o se “practica una fuga o bien una marcha, no hay otro modo de irse” (p.11). Bernardo propone cavar un túnel, pero el Coronel Pigafetta advierte que no tienen una pala y que allí no hay tierra.

Los personajes deciden practicar entonces una fuga, aun cuando los sobrecoge la incertidumbre: podrían caer en otra partitura de Beethoven o tal vez en alguna sinfonía inconclusa; a esta altura la melodía ya casi los alcanza. Finalmente solo cuatro compases de figuras deciden saltar y “lo hacen a la cuenta de cuatro” (p.11).

A partir de ese momento comienzan un viaje que recorre toda la historia de la música, aunque no de manera cronológica. Cada etapa ofrece un nuevo peligro: ser atrapadas en un pentagrama o ser ejecutadas. Las figuras evitan ese destino fatal a veces emprendiendo fugas, otras veces al ritmo de marcha. Así recorren la *Ofrenda musical* de Bach y la más famosa pieza fúnebre de Chopin. Atraviesan la marcha patriótica norteamericana *Barras y estrellas por siempre* de Philip Sousa donde pierden al Coronel Pigafetta, seducido por el ritmo militar. El resto de los personajes sigue su viaje. Conocen a unas negras fugitivas que los ayudan a escapar de un blues cantado por esclavos de una plantación de algodón, donde la música surge como latigazos. Luego, casi son devorados por un pájaro con forma de saxo que impredeciblemente atrapa con su pico notas al ritmo del jazz. Asisten atónitos al show del *Sargento Pepper* en el que los músicos de una orquesta sinfónica atraviesan un puente ataviados con máscaras de animales y narices de payasos. Pierden a Sisi en un “tsunami de sonidos indetenibles de todos los colores” (p.25), a manos de un acorde en Mi mayor que la toma del brazo y se la lleva con él. Por último se ven atrapados en un pentagrama en el que no hay escrita ninguna figura, una obra en la que sólo hay silencio; Blas & Blus aclaran que se trata de *4 33*, la obra de John Cage. En esta partitura el peligro de la ejecución parece haber cesado y las figuras se abrazan creyéndose salvadas, por fin. Sin embargo, luego de un tiempo, se sienten abrumadas y optan por reiniciar su viaje. El silencio de negra decide quedarse y todos comprenden por qué. Para los demás, los posibles destinos son infinitos. Los caminos que pueden recorrer se abren ante ellos con formas diversas: espirales y rectas interminables que ascienden hasta las estrellas o descienden como un túnel.

Una espiral podía llevarlos a la oreja de Beethoven, otra al arrullo de una madre que da la teta (así se originó la música, mucho antes de que los hombres hablaran). También podían ascender por un pentagrama que los llevaría al espacio a escuchar la música de las esferas. (p.28)

Blas & Blus deciden tomar un sendero en espiral que los lleva de vuelta a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven; Bernardo toma otra espiral pensando que, como es una nota muy

rápida, difícilmente pueda ser ejecutada por el canto de una madre. Arnaldo y Ludmila se debaten entre volver a la plantación a ayudar a las negras fugitivas o visitar el final de la *Novena Sinfonía* de Mahler. Finalmente se aventuran en una partitura con destino incierto, eso sí, llevan consigo una pala, porque nadie sabe cuándo pueden necesitar emprender una fuga.

El arte de la fuga es el relato de un viaje y, por tanto, se inscribe en una larga tradición. Ricardo Piglia (2015) afirma que éste habría sido el motivo de la primera narración. En *La forma inicial* el escritor imagina el origen de la literatura en la necesidad de contar un viaje:

Podemos imaginar, en todo caso, que el primer narrador fue un viajero y que el viaje es una de las estructuras centrales de la narración: alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, la diferencia. Y ese modo de narrar, el relato como viaje, una estructura de larguísima duración, ha llegado hasta hoy. No hay viaje sin narración, en un sentido podríamos decir que se viaja para narrar. (Piglia, 2015)⁴⁶

El texto de Sagasti dialoga con esta tradición literaria dado que sus personajes emprenden un recorrido que los llevará a descubrir mundos nuevos en la forma de obras musicales. Uno de los rasgos más notables de los relatos de viajes es que en ellos, la descripción cobra gran relevancia e incluso, a veces, predomina sobre la narración. De acuerdo con Luis Alburquerque-García (2011) este predominio supone que el relato se configura centralmente en la “travesía, en los lugares, y en todo lo circundante”:

[...] el factor “riesgo” que caracteriza lo específicamente narrativo y que mira siempre hacia el desenlace, aparece en estos ‘relatos de viajes’ engullido por el propio recorrido y el mundo que le sirve de escenario. En definitiva, las representaciones de objetos y personajes, que constituyen el núcleo de la descripción, asumen el protagonismo del relato, desplazando por consiguiente a la narración de su secular lugar de privilegio. (p.17)

En el caso de *El arte de la fuga* los protagonistas viajan para salvarse, huyen del peligro de ejecución que se reanuda en cada una de las etapas del trayecto. La transgresión al género está dada porque los espacios que recorren los personajes son aquí obras musicales, y, por lo tanto, la descripción de cada una de las instancias del trayecto consiste en una operación

⁴⁶Como se indica en la bibliografía, recuperamos el pasaje del *Blog Calledelcorco*, pero el pasaje pertenece a *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (Piglia, 2015), publicado en Madrid por editorial Sexto Piso.

de traducción entre lenguajes: se trata de recrear con palabras los efectos musicales. Tal recreación se logra por medio del uso de figuras retóricas como la comparación y la sinestesia. Así, por ejemplo, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven se escucha “como un trueno lejano” (p. 6) y tiene “olor a tormenta” (p.12); la *Ofrenda Musical* de Bach se percibe “como el mecanismo de muchos relojes” (p.12) y la *Marcha Fúnebre* de Chopin se presenta como “una zona de mucha niebla” (p.14) en la que no es posible ver sino solo percibir el olor a flores y escuchar el llanto.

Luego, los personajes se sienten atraídos por la marcha patriótica *Barras y estrellas por siempre* de Philip Sousa como por un imán capaz de anular voluntades: “¡Flautas, cornos, trompetas, saxos, sonaban al unísono! / También se escuchaban tambores y platillos. Y pasos que marchaban. Y gente reír” (p.16). En esta descripción, el ritmo militar se construye a través de la sintaxis: el paralelismo y la yuxtaposición de las frases configura una regularidad que se asemeja a los pasos uniformes de un desfile. Solo Arnaldo, despabilado por el olor a pólvora que percibe, puede sustraerse al *hechizo* que ejerce la melodía marcial. Del mismo modo, cuando los personajes llegan a la plantación de algodón donde suena un blues, la descripción de las características del género se construye también desde la sintaxis y el uso de la diagramación del texto sobre el fondo de la hoja: “Muy cerca, una guitarra comenzó a estirar notas hasta lo imposible./ Se ensañó con una./ Una y otra vez la misma nota” (p.19). El acortamiento y alargamiento de la frase imita el estiramiento de la nota que se describe.

Así, lo que es un rasgo típico del relato de viajes, esto es, la descripción del espacio, se transforma en este caso en una descripción de las características de las formas musicales.

Un viaje de autodescubrimiento

En los relatos de viajes los héroes no solo exploran el mundo exterior sino que ese recorrido los lleva en un camino de autodescubrimiento. Salir a explorar el mundo en busca de experiencias involucra también una búsqueda interior. En el caso de *El arte de la fuga*, no es casual que la aventura comience propiciada por las cuatro notas iniciales de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Aunque el texto no lo explicita, este motivo musical es conocido por la tradición como la “llamada del destino”. De acuerdo con Cortés Santamarta (2015), esta

interpretación, que ha condicionado la recepción de la sinfonía, habría sido proporcionada por el mismo Beethoven a su primer biógrafo y secretario:

Ya la primera biografía de Beethoven, escrita por su secretario y publicada a los pocos años del fallecimiento del compositor, impuso este significado al motivo musical que ha determinado la recepción de la sinfonía desde entonces:

“El compositor proporcionó la clave de estas profundidades cuando un día, en presencia del autor, señaló el comienzo del primer movimiento y expresó en estas palabras la idea fundamental de su obra: “Así el destino llama a la puerta”. (p.195)⁴⁷

Arnaldo es despertado de repente por cuatro notas que constituyen una suerte de llamado, a partir del cual la aventura se pone en movimiento. Luego, en su fuga, los personajes irán encontrando o eligiendo su destino, algunos hallarán su lugar de pertenencia, otros quedarán en el camino. El coronel Pigafetta, por ejemplo, decide abandonar la fuga y quedarse en la marcha patriótica *Barras y estrellas por siempre* de Philip Sousa. Esta decisión es previsible teniendo en cuenta su rango militar; sin embargo, los comentarios de Arnaldo y del propio narrador ponen en duda la libertad con la que tal destino puede ser elegido. ¿Unirse al desfile es un acto de autonomía o está inducido por los efectos de una melodía que seduce anulando voluntades?, ¿puede cuestionarse la determinación de abandonar el viaje para sumarse a una causa?, o en palabras del narrador: “¿cómo saber si una causa es buena si el seso es entumecido por la melodía?” (Sagasti, 2016, p.17).

Ciertos destinos son imprevisibles, como el de Sisi, atrapada por el acorde final en Mi mayor de la canción *A day in the life* de *The Beatles*. Otros son mucho más claros, como el del silencio de negra que encuentra su lugar en la obra *4 33* de John Cage. A veces se trata de volver al punto de partida como lo hacen Blas & Blues, quienes luego de recorrer diversas obras deciden retornar a lo que consideran su hogar, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Hay quienes prefieren apostar por una existencia más segura, como Bernardo que elige el canto de una madre en el que, por ser una figura muy rápida, difícilmente será ejecutado.

⁴⁷Cortés Santamarta cita aquí la obra de Schindler y la referencia del siguiente modo: Schindler, Antón Felix (1996) *Beethoven as I knew him*, Nueva York, Dover, p. 14.

Finalmente hay quienes seguirán arriesgándose a la aventura de explorar lo desconocido como Arnaldo y Ludmila, para quienes el viaje no termina.

4.2.1.3. *El mapa del viaje: historia de un contrapunto*

El trazado de un mapa de la fuga requiere de la ubicación de las obras musicales que recorren los personajes y de establecer el orden de ese trayecto. Las pistas para construir el itinerario están diseminadas en el relato y pueden hallarse también en el apartado final titulado *Coda*, que, como hemos señalado, se construye contraponiendo datos verificables sobre las obras y otros absurdos sobre los compositores.

Con el fin de visualizar el recorrido, enunciamos las etapas del viaje:

1. *Quinta Sinfonía*, Beethoven (1808)
2. *Ofrenda Musical*, Bach (1747)
3. *Marcha fúnebre (Sonata para piano N°2)*, Chopin (1837)
4. *Barras y estrellas por siempre*, Philip Sousa (1896)
5. Blues. Si bien no se menciona una datación concreta, en el apartado *Coda* se nombra al guitarrista Robert Johnson (1911-1938).
6. Jazz, Charlie Parker y Dizzy Gillespie (1953)
7. *A day in the life, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles (1967)
8. *4 33*, John Cage (1952)

Las fechas de producción de las obras nos permiten observar que el viaje no se realiza en orden estrictamente cronológico ya que, por ejemplo, el camino que va de Beethoven a Bach implica un retroceso en el tiempo. Hemos expuesto, en el apartado anterior, nuestra hipótesis sobre el punto de partida: la obra de Beethoven se ubicaría en el centro del canon musical, pero, además, para los fines de la historia, es el motivo conocido como la llamada del destino el que convoca a los personajes a iniciar su búsqueda. El itinerario que siguen a continuación recorre la historia de la música occidental desde el siglo XVIII hasta el siglo XX.

Si bien es innegable que las piezas visitadas por los personajes detentan una centralidad como representantes de diversas estéticas, es posible advertir, a la vez, una especie de

contrapunto en el movimiento que se da entre una y otra. Así los motivos del recorrido podrían explicarse en series de simetrías y oposiciones, de rupturas y continuidades.

Podemos encontrar estas relaciones entre las estéticas romántica y barroca, en el movimiento que va de Beethoven a Bach y luego a Chopin. En función de explicar estos vínculos recurrimos nuevamente a Cortés Santamarta (2015) para extrapolar su análisis del contrapunto que puede encontrarse entre el estilo barroco de Bach y el romántico de Beethoven. Para el autor, la polaridad entre ambos compositores responde a concepciones opuestas de la creación musical, una sometida a unas funciones sociales y litúrgicas muy estrictas y otra, la de Beethoven, “convertida en paradigma de una subjetividad en conflicto ligada a la noción de genio tal y como fue elaborada en la estética occidental precisamente a partir del músico alemán” (p.94). Para dar cuenta de esta contraposición, Cortés retoma las expresiones del director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler quien:

opuso la dimensión épica de la música de Bach, cuya “fuerza serena y continua de la acción combinada de las líneas melódicas y del progreso armónico representan un grado óptimo de fluidez”, a la dramática de Beethoven que en cada tema, “en cada frase, se despliega un destino”. (p.95)⁴⁸

Este contraste entre el estilo tormentoso y dramático y una composición que recuerda a un mecanismo de relojería es el que experimentan los personajes al pasar de una obra a otra.

Sin embargo, la polaridad entre ambos compositores descansa sobre una continuidad. Marta Vela (2018) reconoce en el estilo barroco, un antecedente para la técnica del desarrollo temático cultivada por Beethoven en la *Quinta Sinfonía*. Por lo tanto, el camino que recorren los personajes implica la recuperación de un antecedente relevante para la obra de la que parten, y expone el modo en que se produce la innovación en la historia de la música: para comprender a Beethoven, hay que recurrir primero a Bach.

El próximo desplazamiento que realizan Arnaldo y sus amigos los lleva a un nuevo contrapunto, del estilo musical despojado de dramatismo de la *Ofrenda*, regresan al Romanticismo. Pero, esta vez los recibe el tono lúgubre y sombrío de la *Marcha Fúnebre*

⁴⁸Las citas corresponden a Wilhelm Furtwängler (1991) *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado, p. 30 citado en Cortés Santamarta (2015)

de Chopin. Los personajes advierten la lentitud y solemnidad de la obra e intentan salir de ella sin ocasionar problemas a los músicos.

Al escapar, caerán en otra Marcha, pero en una muy distinta: la tristeza será reemplazada por la algarabía desbordada y casi violenta de la marcha patriótica de Philip Sousa. Construida como una exaltación de la bandera estadounidense, *Barras y estrellas por siempre* constituye un símbolo de esa cultura. Aquí el ritmo se vuelve hipnótico y anula las voluntades de los personajes hasta uniformarlos.

La próxima etapa del viaje implica una nueva contraposición. Las figuras musicales se encuentran en una plantación de algodón, en algún lugar del sur de Estados Unidos, donde el blues afroamericano surge de los latigazos. El contrapunto no solo se da aquí a nivel rítmico y musical. Advertimos, también, un antagonismo entre la celebración patriótica de la cultura norteamericana y el sometimiento de los esclavos en ese mismo país -como si se tratara de dos caras de la misma moneda- en el paso que va de Sousa, al blues y de este, al jazz.

Escapar del blues es muy difícil para las figuras porque ya no se trata de salir de las líneas de un pentagrama, la música no está escrita por un compositor sino que surge como denuncia de las condiciones inhumanas a las que son sometidos los afrodescendientes en Norteamérica. El rasgueo de una guitarra que estira una nota sin fin conmina a los personajes a retomar la huida. El próximo destino es diferente, en lugar de un ámbito rural, Arnaldo y sus amigos se encuentran en una ciudad, el blanco de los campos de algodón se transforma en un azul eléctrico, pero el jazz que los persigue en la forma de un pájaro con pico de saxo es heredero del blues.

Cuando consigan escapar, las figuras llegarán a una obra que reúne y resume a todas las demás. El desconcierto es la tónica dominante, y, si bien han sido capaces de huir de pentagramas, cantos desgarrados, instrumentos que se mueven de manera imprevisible, enfrentarán al llegar al Show del Sargento Pepper un desafío mayor que implicará la pérdida de uno de los protagonistas.

La llegada de Arnaldo y sus amigos al disco de los Beatles constituye, como desarrollaremos más adelante, un punto de máxima complejidad narrativa. Entendemos que esa obra de rock, en la que también participan instrumentos sinfónicos, opera como un

condensador que recupera y articula gran parte de la historia de la música que vienen recorriendo los personajes. Rodrigo Fresán (2006) en una nota de la revista *Radar* describe el impacto que ese disco y especialmente la canción *A day in the life* tienen para su generación:

Una cosa está clara, un hecho es incontestable: todo aquel que haya nacido a partir de 1962 en cualquier lugar de este planeta tiene, grabadas en su ADN, hasta el día en que se muera luego de haberlas transferido a sus herederos, las canciones de The Beatles. Las canciones de John Lennon & Paul McCartney & George Harrison & Ringo Starr (& George Martin, claro) como una, dos, tres, tantas magdalenas proustianas sónicas que nos llevan a determinados momentos inolvidables o nos recuerdan, de golpe, situaciones que habíamos olvidado. Ejemplo: alcanza una entrada de piano y un rasgueo de guitarra entre silbidos y aplausos que se desvanecen para recordar a mi padre –1967–, llegando a casa con una flamante copia del disco Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band. Y lo que más me impresionó entonces fue la cubierta del disco. ¿Quiénes eran todas esas personas? ¿Qué hacían allí? ¿A quién se le habría ocurrido la tan revolucionaria idea de poner las letras de las canciones en la contraportada? ¿Y por qué The Beatles se habían convertido en otra banda y, para colmo, una banda militar? Lo segundo fue, sí, escuchar por primera vez –aunque cada vez que se la oye es como si fuera la primera vez– “A Day in the Life”. Esa canción en varias partes que comenzaba con una voz triste (Lennon), era interrumpida por otra voz más inquieta (McCartney), para culminar con un portentoso crescendo orquestal, un sonido que no podía ser sino el del fin del mundo. (p.1)

En este mismo sentido, para dimensionar la relevancia musical del álbum, Sergio Pujol (2017) alude a la tesis del crítico musical Henry Sullivan para quien la apuesta de los de Liverpool marca el punto de inflexión entre la modernidad y la posmodernidad.

Sullivan afirma que Los Beatles, y en especial su disco fetiche, deben ser vistos como el canto de cisne de la modernidad, y por lo tanto como el inicio de la posmodernidad. “No es Sgt. Pepper’s quién se encuentra enterrado bajo las flores”, razona Sullivan al analizar la carátula del disco, “sino el período que él representaba. La tapa del disco es un funeral o un réquiem para la cultura que Los Beatles reemplazaron: estamos observando el final de la Edad Moderna.” (Henry W. Sullivan, 2013, p.275 Citado por Pujol, 2017, par. II, párr.3)

La obra de The Beatles aparece, entonces, como un punto culminante en el trayecto que realizan los protagonistas a través de la historia de la música. Es un espacio que integra y a la vez extrema las posibilidades expresivas de un lenguaje. Pujol (2017) se refiere a *A day*

in the life como una canción profunda y desconcertante; “ese experimento finalmente convertido en el Ulysses de la cultura rock” (par.III, párr.3) constituye una propuesta de máxima experimentación que se presenta como un punto de inflexión. Podríamos pensar que, llegados a este límite, el resto es silencio, y esto es precisamente lo que encontrarán Arnaldo y sus amigos al arribar a *4 33*, la obra de John Cage, cuya partitura tiene una única indicación: “No debe ejecutarse” (Sagasti, 2016, p.31).

Aquí hemos tratado de reconstruir el mapa de la fuga y de establecer las vinculaciones entre las obras musicales que recorren los personajes. Propusimos como hipótesis que el camino de una obra a otra se establece a modo de un contrapunto, en un juego de oposiciones y simetrías, de rupturas y continuidades: entre las estéticas romántica y barroca, en el movimiento que va de Beethoven a Bach y luego a Chopin; o entre la tristeza y la algarabía, en el tránsito entre las marchas fúnebre de Chopin y patriótica de Philip Sousa. Encontramos también un contrapunto entre la celebración patriótica norteamericana y el sometimiento de los esclavos en ese mismo país; entre el arte rural y el urbano, del blues al jazz y de este al rock. Contrapunto, finalmente, en el viaje que realizan los personajes entre el Show del Sargento Pepper y la obra *4 33* de John Cage; de la máxima experimentación con los sonidos a la máxima experimentación con el silencio.

4.2.1.4. Siete personajes que huyen del compositor: procedimientos metaficcionales

Nos permitimos subtítular este apartado con un enunciado que retoma y desvía el sentido de la obra de Pirandello, ya que, en el caso de *El arte de la fuga*, los personajes no buscan un autor que pueda contar su historia sino que huyen de los compositores que puedan incluirlos como notas en un pentagrama. Particularmente nos interesa detenernos aquí en uno de los procedimientos con los que el texto de Sagasti desafía a los lectores: la metaficción y más específicamente, el recurso de la metalepsis.

María Cecilia Silva Díaz (2005a, 2005b) señala como un rasgo propio de la literatura llamada posmoderna la utilización de recursos que persiguen un desenmascaramiento de la ilusión de realidad, al mostrar cómo funcionan ciertas convenciones que generalmente permanecen ocultas. Se trata de textos metaficcionales, es decir, de textos que abordan su propia construcción narrativa o lingüística y, al hacerlo, provocan un distanciamiento en el

lector. De acuerdo con Silva Díaz, estos procedimientos problematizan la lectura y hacen a los lectores conscientes de su rol activo en la construcción de sentidos.

Entre las estrategias mediante las cuales los textos llaman la atención sobre su propia condición de artefactos estéticos, se encuentra la transgresión de las barreras entre planos narrativos, o metalepsis⁴⁹.

Desde el comienzo del cuento, los personajes tratan de escapar de compositores musicales o de músicos que podrían incluirlos en un pentagrama, o, peor aún *ejecutarlos*. Debaten entre sí sobre las características de las composiciones de las que son parte y se refieren a los autores de las obras. Por ejemplo, cuando Arnaldo despierta sobresaltado, sus compañeros de compás le informan que se encuentra en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y cuando les propone escapar, le responden espantados: “¿Escapar? ¿Por qué? ¿Adónde? Esto es Beethoven. ¿Entiendes, muchacho? ¡Bee-tho-ven!” (p.8). Luego, Ludmila pregunta “¿Qué había de malo en ser parte de una música tan maravillosa” (p.8).

En estas menciones de los personajes, encontramos violaciones a los límites de los distintos planos narrativos. En tanto que creaciones, asumimos que las figuras se encuentran en un nivel de ficción diferente de aquel en el que existen sus creadores. Sin embargo, estas diferencias de niveles ficcionales se presentan confundidos en el texto, en el que conviven compositores, músicos, figuras y notas musicales, pero también personajes de canciones. Cada uno de los *mundos musicales* por los que viajan Arnaldo y sus amigos se construye con elementos que pueden pertenecer a distintos niveles de ficción, aunque esa diferencia nunca aparezca marcada en el cuento. Si bien esta estrategia se instaura en el texto desde el comienzo, el procedimiento va complejizándose en cada una de las secuencias narrativas, hasta llegar a su punto máximo en el episodio en el que las figuras asisten al concierto del Sargento Pepper.

⁴⁹Genette (1989) define este procedimiento como “toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática” (p.470). Por su parte, Ródenas (citado en Amo Sánchez Fortún, 2010) afirma que estamos frente a metalepsis cuando: “el sujeto de la enunciación irrumpe inopinadamente en el mundo de los personajes o estos en el de aquél, se produce una violación de los límites ontológicos del libro, y se da autorización, por lo tanto, para que dialoguen entidades pertenecientes a mundos narrativos distintos” (p.28).

A medida que se alejaban el cielo se fue cubriendo de diamantes. Un gallo anunció buen día y el sol salió por el horizonte de inmediato, como si cumpliera una orden. Una cálida brisa agitó las hojas de unos árboles de mandarina.

-Permiso, permiso. Debemos apurarnos, ¡está por terminar el show del sargento Pepper!- gritó por un megáfono el maestro de ceremonias del Circus Royal que encabezaba el desfile. Había aparecido de improviso detrás de una colina. Tras él marchaba Mr.Kite, el mejor acróbata del mundo, dos payasos, un domador, y una fila de animales: cerdos, morsas, pulpos, monos, bulldogs y, al final, ¡un caballo llamado Henry que decía bailar muy bien el vals! (p.22)

En este episodio, el espacio está poblado de elementos que aparecen mencionados en las letras de las canciones del álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles: el gallo con el que comienza *Good Morning Good Morning*, los árboles de mandarina y el cielo cubierto de diamantes de *Lucy in the sky whit diamonds*, el desfile al que asisten los personajes es el circo de *Being for the Benefit of Mr. Kite!*, con sus acróbatas y su caballo danzante. Los protagonistas asisten atónitos a este extraño espectáculo y se sorprenden de no escuchar ninguna música. Luego, Arnaldo y sus amigos comienzan a ver llegar una orquesta sinfónica cuyos músicos se encuentran ataviados con máscaras de animales, narices de payaso y bigotes de plástico. El show de la Banda del Sargento Pepper está por comenzar. Arrastradas por el viento llegan hasta ellos las hojas de un periódico con una fotografía de un accidente, tal como se relata en el comienzo de *A day in the life*, las figuras se inquietan. De repente, escuchan miles de notas tocadas al unísono por una orquesta sinfónica: “Parecía que alguien quisiera acabar con la música para siempre” (p.25). Arnaldo y sus amigos corren lo más velozmente que pueden pero no todos logran salvarse: “Y de improviso, un gran acorde de Mi mayor que nadie vio llegar tomó a Sissi del brazo y se la llevó consigo. Nadie quiso mirar” (p.25).

El relato presenta coexistiendo en un mismo plano el sargento Pepper y su banda -suerte de alter ego que inventaron los Beatles-, los 40 músicos sinfónicos que fueron convocados para tocar *A day in the life* disfrazados de payasos, los personajes de las canciones del álbum, las notas y figuras musicales que integran las partituras y hasta el fatídico acorde en Mi mayor del que nadie puede salvar a Sissi. Con estas múltiples referencias se construye el mundo musical que habitan los personajes, mundo en el que se confunden e interactúan entidades propias de distintos niveles narrativos.

4.2.2. El texto visual: imágenes de la fuga

El arte de la fuga es un libro ilustrado por la artista plástica española Ana Sanz Durán. La propuesta del texto visual se prefigura en la ilustración de la tapa: un fondo construido con trazos tenues (especies de bucles) y delgadísimas líneas que podrían recordar las de un pentagrama, solo que en lugar de rectas son levemente curvas, lo que sugiere un movimiento ascendente. En el lado izquierdo se encuentra un atril que contiene una partitura cuyas hojas se han volado y aparecen desparramadas en la parte inferior de la página ascendiendo sobre las líneas del fondo, como arrastradas por una brisa. Asomando en el atril y entrelazadas con las hojas en vuelo pueden verse unas figuras diminutas y extrañas que serán luego reconocidas por el lector como las protagonistas de la historia.



Figura 1: Tapa de *El arte de la fuga* [Fotografía de Luz Azcona]

El texto se abre y se cierra con una ilustración que se reitera en los apartados *Nota* y *Coda*. En ambos, el lector encuentra una serie de formas entrelazadas sobre una línea horizontal en la parte inferior de las páginas. Son trazos que asemejan una notación en la que no pueden reconocerse los signos que la componen. La mirada del lector se encuentra ante ellos como ante una especie de escritura cuyo alfabeto desconoce; formas significantes que cifran un mensaje pero a las que no es posible asignar un significado.

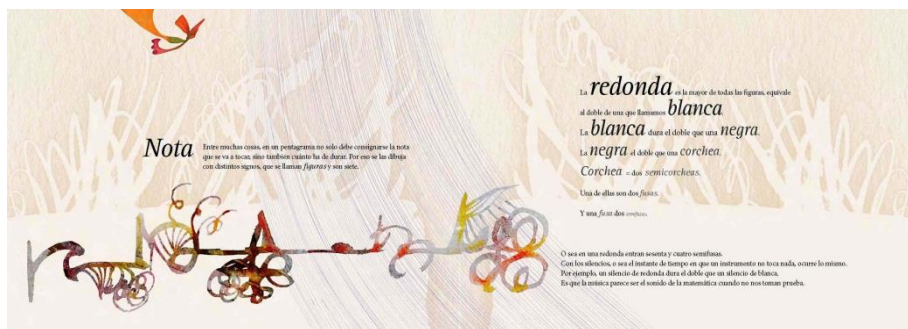


Figura 2. *El arte de la fuga* (pp. 4-5) [Fotografía de Luz Azcona]

La historia de las figuras musicales en fuga se narra también en las imágenes acuareladas. Pero este relato provoca una mirada extrañada que se complejiza en la medida en que el lector no encuentra ilustraciones figurativas que representen de modo directo a los personajes. Las páginas están pobladas de formas en espiral que tienen algo de pájaros o de peces, de serpientes o caracoles suspendidos y recortados del fondo.

El diseño del libro utiliza la doble página como un recurso que permite organizar la narración. En la mayoría de los casos, dar vuelta la hoja implica un cambio en la secuencia, lo que potencia el diálogo entre el texto verbal y las imágenes. Si en la historia que se narra los personajes atraviesan distintas obras musicales, en el texto visual ese viaje se relata mediante los colores y las líneas que configuran el fondo. En cada página doble se construye un ambiente que se vincula con una sonoridad particular, de modo que la propuesta plástica genera efectos visuales que traducen los que genera la música. En este punto, las tonalidades seleccionadas son elementos primordiales. Así, por ejemplo, cuando las figuras atraviesan la *Ofrenda musical* de Bach, el fondo está construido con tonos cálidos mientras que cuando llegan a la *Marcha fúnebre* de Chopin imperan las gamas frías: líneas azules sobre un fondo gris.

Al llegar a *Barras y estrellas por siempre* las formas en espiral aparecen ataviadas con sombreros y bastones, erguidas y organizadas una detrás de otra en una formación que remite al desfile militar; mientras que, en la página siguiente, las figuras aparecen ocultas entre las plantas de algodón. El episodio correspondiente al jazz es uno de los pocos en que la

ilustración muestra un personaje claramente reconocible, el “pájaro con forma de saxo” (p.21) se presenta en el centro de la doble página construido con un saxo de color rojo, de cuyo cuello emerge la cabeza de un pájaro de pico muy largo que ha atrapado una nota.

La doble página en la que los personajes arriban a la obra *4 33* de John Cage está construida con un fondo muy claro, casi blanco, atravesado por delgadas líneas verticales; las figuras muy tenues ubicadas en la parte inferior apenas pueden adivinarse. Así el silencio de la pieza musical se configura en el texto visual como un espacio gélido y transparente donde reina la inmovilidad. Esta imagen dialoga con la descripción verbal que realiza uno de los personajes: “Esta partitura es como un cristal. Se quebrará si siguen gritando –dijo un silencio de fusa. Todos se movían muy lentos, como la miel cuando cae” (p.26).

Tal como hemos señalado, son muy escasos los elementos figurativos que podemos reconocer. Los personajes se construyen con algunos rasgos que los animan: ojos, picos, colas, patas. Coincidimos con la lectura que realiza Víctor Dupont (2016) para la revista *El Anartista*:

Por su parte, Ana Sanz Durán, la encargada de las acuarelas, trenza imágenes alrededor de las letras: las ilustraciones son delicadas y, a su vez, tienen una unión de bucles. Vemos compuestos de animales, elementos, instrumentos, sombrero, plumas. Pero llama la atención una curiosa insistencia en las formas anilladas, en los espirales (otra recurrencia en la obra de Sagasti), los rizos, los caracoles. Poéticas de la trenza o de los nudos. Acuarelas para enroscar. Los dibujos flotan en las hojas, pero suelen anudarse –a veces– en los propios cuerpos ilustrados: una serpiente con cabeza de tucán y cola de caracol (¿o caracol-tucán?), un saxo con boca de pájaro carpintero. En ocasiones, se enroscan con el paisaje del fondo: arbolitos trenzados con las serpientes-pájaro en sus colas de caracol. En la sección *Coda*, en la página izquierda, vemos anudarse al fin a los objetos con trazo rugoso y libre. Allí, ente trenzas depuradas, rizos, tubérculos, hay una palita irónica y tierna, único objeto que reconocemos. (párr. 8)

Ana Sanz Durán nos ofrece, como hemos señalado, un relato que cuenta la historia por sus propios medios. Tal como afirma María Isabel Filinich (1998) a diferencia del texto verbal y del musical, la ilustración no implica sucesión sino simultaneidad: “frente a la sucesividad propia del discurso verbal, lo que caracteriza a lo no verbal es precisamente la simultaneidad (...) un despliegue simultáneo de sus elementos: formas, volúmenes, colores, partes, se presentan de una manera conjunta al observador” (p. 63).

Los espacios en los que aparecen suspendidos los personajes son contruidos sutilmente con una economía de recursos y una paleta de colores variada. Las líneas del fondo, rectas, diagonales, curvas, sostienen a las figuras y conforman una perspectiva, un lugar para la mirada. Extrapolamos, aquí, las reflexiones de Istvan Schritter (2008) sobre el rol del ilustrador en la literatura para niñas y niños para pensar en *El arte de la fuga* como un libro en el que la imagen expande el texto a partir de una lectura personal del ilustrador. La propuesta visual que ofrece Ana Sanz Durán se construye a partir de una lectura, de una escucha; la ilustradora pone a funcionar un mundo con ambientes y personajes que cobran vida en el diálogo con los demás lenguajes presentes en el libro, esto es, la palabra y la música.

4.2.3. El texto musical: la banda sonora de la fuga

La metáfora de la banda sonora nos permite pensar en la relación entre el relato verbal y el musical. Recordemos que el libro incluye un cd con dos pistas: en la primera puede escucharse la historia contada por Luis Sagasti sobre un fondo musical compuesto por Nico Cota. Por otra parte, en la segunda pista se omite el relato verbal y se incluye solo la música de la aventura de los héroes. La relación entre ambos relatos constituye una nueva apuesta con la que nos desafía *El arte de la fuga*, ya que, tal como ocurre con el texto visual, la narración musical no resulta subsidiaria de la palabra, sino que cuenta la historia con sus propios códigos.

Según señala Luis Sagasti en una entrevista:

El principal mérito (de la labor de Nico Cota) es que en ningún momento la música resulta redundante: no subraya lo ya dicho en el texto o en el dibujo sino que, antes bien, ilustra allí donde las palabras y los dibujos no llegan (*Cuatrogatos*, 2017, párr.16).

La versión instrumental que constituye la narración musical está compuesta a partir del diálogo entre las distintas piezas que recorren los personajes y cuyas melodías pueden reconocerse. Pero, nuevamente, no se trata de una reproducción de obras consagradas sino de una recreación, en la que la aparición de ciertos motivos musicales funciona como una clave para quien escucha. Las melodías se presentan fusionadas con otras y son objeto de diversas intervenciones rítmicas, instrumentales y vocales que las transforman.

Consideramos que el texto musical se construye mediante diversos procedimientos de intertextualidad musical. Para describirlos, adoptamos la clasificación que López Luna (2015, pp. 84-87) recupera de Omar Corrado. De acuerdo con esta tipología, en el texto musical de Nico Cota encontramos dos tipos de citas: textuales y estilísticas. Las primeras consisten en la incorporación de materiales temáticos reconocibles (melodías o complejos polifónicos) tomados de obras preexistentes y cuya función es referencial. Así, sobre una trama de fondo van haciendo su ingreso las melodías que representan cada una de las obras que visitan los personajes: podemos reconocer los motivos del Primer Movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, el Quinto Movimiento de la *Octava Sinfonía* de Schubert, un clave que alude a la *Ofrenda musical* de Bach. También, pueden escucharse los temas centrales de la *Marcha fúnebre* de Chopin y de la *Marcha patriótica Barras y estrellas por siempre* de Philip Sousa. Finalmente, aparecen los acordes de *A day in the life* de The Beatles. Las melodías hacen su entrada, dialogan y se transforman a partir de una serie de variaciones hasta desaparecer.

Por otra parte, podemos identificar citas estilísticas, es decir melodías que reconstruyen con diversos grados de fidelidad “gestos formales y expresivos dominantes de un estilo, sin referencia particular a alguna obra determinada” (López Luna, 2015, p.85). Este es el caso de las partes del texto musical correspondientes al blues y al jazz, en las que, si bien no podemos reconocer una obra específica, sí está presente el estilo característico que nos permite identificar estos géneros.

Si se escucha simultáneamente la música y la narración oral, pueden apreciarse los juegos que se proponen en el diálogo entre lenguajes y que ponen de manifiesto las diversas relaciones entre el relato verbal y el musical. Trataremos a continuación de dar cuenta de los posibles vínculos entre ambos relatos, que establecen distintos grados de cercanía o distancia.

Por una parte, como hemos señalado, podemos reconocer las melodías de las obras que los personajes van explorando en su viaje, se trata de temas musicales o de estilos reconocibles que permiten seguir la trayectoria de los héroes. En este caso podríamos entender que existe un grado de cercanía entre los dos relatos; sin embargo, es posible encontrar algunas diferencias que marcan los límites de cada uno de los lenguajes. Este es

el caso de la obra de Schubert, en la que nos detendremos particularmente dado que encontramos allí un ejemplo de las posibilidades de expresión de cada uno de los discursos. En el relato musical podemos escuchar, como hemos señalado, la melodía inicial del Quinto Movimiento de la *Octava Sinfonía* de Schubert. Esta obra no es visitada por los personajes sino mencionada por uno de ellos. La historia de la nota que escapa de la obra y por la cual ésta queda inconclusa, es introducida como un relato enmarcado en un nivel metadieético por uno de los personajes. Esa diferencia de niveles narrativos solo se advierte si se escuchan simultáneamente ambos relatos (el verbal y el musical), pero no podría ser advertida si se escuchara solo la música de Nico Cota, dado que en ella las diferencias entre niveles narrativos se encuentra anulada.

Otra posible relación entre ambos relatos es la que se establece cuando en el texto musical escuchamos sonidos que aluden al texto verbal, reproduciendo los movimientos de los personajes. Por ejemplo, cuando en el relato verbal se describen los intentos de las figuras de despegarse del pentagrama, el texto musical reproduce esos desplazamientos a través de una serie de sonidos que evocan el movimiento. Esto es particularmente evidente en cuando los personajes llegan a 4 33, la obra de John Cage, en la que solo pueden escucharse ruidos que remiten a pequeñas acciones que intentan las figuras en un clima de absoluta inmovilidad.

Encontramos, entonces, una serie de planos sonoros superpuestos que establecen relaciones complejas con el texto verbal. Si en el ejemplo anterior es posible encontrar un paralelismo entre ambos relatos, en otros casos, lo que se cuenta a través de la palabra no aparece en la narración musical. Elipsis significativas son las cuatro notas iniciales de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven que despiertan a Arnaldo, y que no se escuchan en el texto musical. Lo mismo ocurre con el acorde en Mi mayor final de la canción *A day in the life*. Consideramos que estos ejemplos son significativos, en la medida en que esperaríamos que estuvieran presentes en la música subrayando el relato verbal, dado que se trata de composiciones icónicas y fácilmente reconocibles. Pero, el texto musical los elude. En un sentido inverso, por momentos, el cuento menciona instrumentos musicales que no se escuchan en la narración sonora y viceversa: no podemos oír el “viento de trompetas” (p.11) que persigue a los personajes en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, ni los “tambores y

platillos”, “tubas y trombones” (p.17) de la marcha patriótica norteamericana; tampoco aparece el pájaro saxo que con su pico devora notas al ritmo del jazz, que es un personaje central en el cuento y en la ilustración. Sin embargo, sí podemos escuchar el clave con el que se presenta la melodía de Bach, aunque este instrumento típico de la obra barroca no se menciona en el relato verbal. Por último, cabe mencionar ejemplos del contrapunto que se da entre ambos relatos en el caso del blues: mientras en el relato verbal se mencionan “cantos que eran lamentos hermosos” (p.18), en el texto musical escuchamos voces que entonan una melodía alegre marcada por un ritmo que, aunque nos remite al Góspel, contrasta con la descripción verbal.

Hasta aquí hemos intentado dar cuenta de las múltiples relaciones, referencias, elipsis y reenvíos del texto musical al verbal (y viceversa), que potencian la posibilidad de construcción de sentidos entre la lectura y la escucha.

4.2.4. *El arte de la fuga o la fuga como arte*

De acuerdo con Soler (1980):

(La fuga) Podría definirse como una composición musical, en un solo tiempo, sobre un solo ‘tema’; de éste se deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos periodos. (p.5)

La fuga es, por lo tanto, una forma musical cuya técnica de composición consiste en la elaboración de un tema, es decir, una breve melodía, que será sometida a una serie de variaciones. El enunciado del tema es contestado por una transposición del mismo tema en otra voz, su respuesta. Hasta la melodía inicial se somete a todo tipo repeticiones y manipulaciones que son acompañadas, a su vez, por otras repeticiones y manipulaciones del mismo sujeto, distintas o no.

Tal vez una de las piezas más representativas de este género musical es, precisamente, *El arte de la fuga* compuesta por Johann Sebastian Bach, entre 1738 y 1742 y publicada tras su muerte. Se trata de una obra inconclusa dado que el compositor murió antes de terminarla. Está formada por catorce fugas a las que Bach llama *Contrapunctus* y cuatro cánones. Una de las particularidades de esta pieza es que Bach la escribió en cuatro pentagramas

diferenciados, sin indicar con qué instrumentos debía interpretarse, por lo que ha sido objeto de innumerables versiones con diferentes instrumentaciones. Se considera que esta es una composición teórica o didáctica dado que constituye una lección magistral del arte de escribir fugas.

El libro de Luis Sagasti nos propone un múltiple juego de relaciones y referencias. Por una parte, en una operación de intertextualidad, su título nos remite al de la obra inconclusa de Bach. Por otra, la trama del texto se estructura como una fuga musical. A la vez, la fábula cuenta la historia de una fuga, la de las figuras musicales que escapan de un pentagrama.

Hemos señalado que la obra de Sagasti dialoga con la Bach desde su misma forma de composición, ya que el relato se construye al modo de una fuga. El tema que se presenta inicialmente, esto es la necesidad de escapar de un pentagrama, se reitera a lo largo del libro con algunas variaciones. En cada secuencia, los personajes aparecen en una nueva pieza musical, se encuentran con otros personajes, figuras o notas, que les informan de qué composición se trata y los ayudan a volver a escapar; en el camino van perdiendo algunos compañeros de viaje. Así el tema inicial va siendo sometido a repeticiones y manipulaciones. Además, como *El arte de la fuga* de Bach, el de Sagasti se presenta inconcluso ya que el destino final de Arnaldo y Ludmila se desconoce, aunque el narrador sugiere que en el futuro la historia de la fuga puede repetirse hasta el infinito.

El recorrido que realizan los personajes por la historia musical, como hemos señalado, no es estrictamente cronológico y articula tiempos, espacios y géneros muy diversos. La música se presenta, además, no solo como producto sino como producción, como emergencia de determinadas condiciones históricas, de determinadas relaciones sociales, y con distintas finalidades. Las referencias a las circunstancias en las cuales cada pieza musical fue producida y ejecutada aparecen en el texto como motivo, intercaladas en la aventura. Son las mismas figuras musicales que viven en las partituras a las que accidentalmente arriban los personajes, las encargadas de dar a conocer ciertas informaciones que funcionan, a la vez, como guiños para el lector y como invitación para indagar sobre el contexto de producción de cada obra.

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad del arte? ¿Qué acontecimientos históricos permiten la emergencia de un determinado estilo? ¿Cuáles son los “rituales” de los que

forman parte las composiciones? ¿Qué relaciones existen entre el arte consagrado y popular? El texto nos invita a interrogarnos sobre estas cuestiones a través de referencias que operan como hilos de un tejido a deconstruir. Así funcionan: la referencia a *Octava Sinfonía* que Schubert compuso en 1822 y cuyo carácter de inacabada o inconclusa constituye un enigma hasta la actualidad; la *Ofrenda musical* que Bach propuso como un acertijo para Federico II de Prusia; la *Marcha Fúnebre* que creó Chopin frente a la muerte de alguien muy querido y cuya solemnidad no debe ser perturbada. Del mismo modo operan las alusiones al blues, un género en cuyo origen se mezclan la historia y la leyenda: el cuento recupera este origen surgido de los cantos de trabajo colectivo de los esclavos de África trasladados a América (Infante, 2015, p.129) y alude también a la leyenda según la cual el virtuosismo como guitarrista de Robert Johnson se debía a un pacto con el diablo realizado en un cruce de caminos.

Así funcionan también referencia a la posibilidad de que la música pueda componerse en el mismo momento de su ejecución como en el jazz; el acto de transgresión que lleva a cabo una orquesta cuyos músicos cruzan un puente disfrazados y hasta la emergencia de una pieza que se construye a partir de la paradoja, una melodía hecha solo de silencios, la negación del arte.

El arte de la fuga es un texto múltiplemente codificado, que además tematiza y problematiza los propios códigos con los que trabaja. En este sentido, el libro se articula a partir de dos operaciones complementarias. Por un lado, explora la posibilidad de diálogo entre artes a partir de la coexistencia y superposición de sus lenguajes: el verbal, el musical y el plástico. Por el otro, explora las posibilidades de correspondencias, transposiciones y de traducciones de un código a otro.

La primera de las operaciones mencionadas es la del diálogo. En relación con ella, el libro como objeto nos ofrece el texto verbal y el texto conformado por las ilustraciones. Por su parte, el cd nos invita a acompañar a los personajes en su huida a través del relato oral en la voz del propio autor que se superpone a las melodías del viaje. También podemos realizar nosotros mismos el recorrido escuchando sólo la música de la fuga en la que se integran y dialogan las distintas obras que recorren Arnaldo y sus amigos. Escritura, pintura, voz y melodías actúan como textos que se articulan a partir de sus propias propuestas estéticas, sin

reproducirse unos a otros, ni la música ni la imagen actúan como telón de fondo de las palabras, su función no es ilustrar exactamente el texto verbal, sino contar a su modo los acontecimientos. Así, se teje la historia en forma paralela a través de las distintas artes. Las correspondencias directas están ausentes, por lo que no hay un lenguaje que se presente como subsidiario de los demás.

El diálogo entre los lenguajes se completa con la segunda de las operaciones que hemos mencionado, la que consiste en la exploración de las posibilidades de transposición entre lenguajes. Los personajes viajan a través de la música, es decir de la combinación de sonidos en el tiempo; pero también lo hacen a través del espacio, que en algunas ocasiones se presenta en la forma de un pentagrama y en otras en la de un campo de algodón o de una ciudad. Las características de cada obra musical que las figuras recorren se presentan en el texto verbal y en las imágenes, transpuestas. En su búsqueda, el texto problematiza los límites de expresión de cada lenguaje: ¿Cómo decir la música con palabras? Si es verdad que, como afirmaba Borges, la música es intraducible, Sagasti parece bucear en las posibilidades de recrear sus efectos en quien escucha. El procedimiento que realiza el texto para introducirnos en cada pieza consiste, entonces, en provocar mediante otros lenguajes, las sensaciones que la melodía produce. Desde el texto verbal, se recurre a imágenes que apelan a distintos sentidos simultáneamente, impera la sinestesia, las metáforas y comparaciones que permiten construir un clima.

Si la transposición de la música a la palabra exige la exploración en los límites del lenguaje, ¿qué requiere la transposición del silencio? Recordemos que en la última etapa de su viaje los personajes llegan a una partitura muy extraña en la que no hay escrita ninguna nota musical. Para hacer frente a una imposibilidad, la de describir con palabras el silencio, se recurre una vez más a la sinestesia.

Cuando no se escuchó nada, el espacio se volvió completamente blanco. Blas & Blus preguntaron dónde estaban pero no lograron escuchar su propia voz.

-Hablen despacio. Esta partitura es como un cristal, se quebrará si siguen gritando- dijo un silencio de fusa.

Todos se movían muy lentos, como la miel cuando cae.

-¿Dónde estamos?- preguntó un silencio de negra a un silencio de blanca.

-Esta obra se llama 4 33. La compuso John Cage. Aquí solo hay silencio. Nadie va a ejecutarlos, nunca, aunque los vea. (p.26)

El efecto que genera la música está materializado también en las imágenes que no configuran espacios ni personajes claramente identificables sino escenas construidas a partir de los tonos, las líneas y las distintas texturas. Las figuras aparecen en formas de espiral que transitan de una página a otra, entrelazadas con diferentes objetos dispersos, cuyo destino es reunirse en la página final.

Como hemos señalado, los personajes se ven empujados a emprender su fuga a partir de un problema de interpretación causado por la polisemia del verbo *ejecutar*. Pero mucho más allá de constituir solo un recurso de juego verbal, el problema de la ejecución de la música plantea una paradoja que se presenta sin resolución en el texto ¿es el momento de la interpretación de la obra el de la “muerte” de los héroes?

Los personajes se presentan como figuras musicales porque no tendrán un lugar preciso en un pentagrama, si lo tuvieran serían notas necesariamente fijadas en un determinado tono. Mientras la ubicación espacial las determina a adoptar una identidad, fuera del pentagrama vuelven a ser figuras, es decir ritmo, duración, tiempo. La opción por la fuga de los personajes es una rebelión contra esa determinación, una decisión por la libertad, una búsqueda de construcción de una identidad que no surge de una voluntad externa sino de una autodeterminación.

Pero las figuras son a la vez signos y esto podría hacernos pensar que, en tanto tales, no están amenazados por la ejecución ya que perdurarán en su condición de notación, de escritura y serán actualizados cada vez que la pieza sea tocada. Sin embargo, son también sonidos o silencios y para ellos la ejecución puede ser el fin, si se considera que cada interpretación de una obra es única e irrepetible. El conflicto está centrado, entonces, en la transición entre la figura / nota y el sonido, entre el signo y su referente. Queda así, finalmente planteado, el problema del signo, de la representación.

Como en círculos concéntricos el texto nos invita a profundizar cada vez más la indagación, desde el diálogo entre lenguajes, atravesando por la posibilidad de traducción entre códigos, arriba finalmente al problema del signo.

4.2.5. Libros que enseñan a leer, a mirar y a escuchar

Como afirmábamos en el comienzo de este capítulo, existen algunos libros cuyas propuestas estéticas funcionan como una puerta de ingreso a otros textos y al mundo de la literatura; son libros que enseñan a leer literatura (Silva-Díaz, 2006). *El arte de la fuga* de Luis Sagasti es, sin dudas, uno de ellos. El texto no solo propone variadas operaciones de diálogo interartístico, sino que, tematiza los códigos con los que trabaja. En este sentido, podemos entender el cuento como un artefacto heterosemiótico que pone en evidencia la construcción de la ficción, rasgo que lo inscribe en la serie de textos metaficcionales.

De acuerdo con Teresa Colomer (1995) la presencia de la metaficción condiciona la recepción: los textos literarios, al llamar la atención sobre su propia construcción, construyen al lector.

Cecilia Bajour y Marcela Carranza (2003) destacan que la aparición de las estrategias metaficcionales en la literatura para niños constituye un desafío para los lectores que se enfrentan a textos que defamiliarizan y problematizan sus procesos de interpretación:

La metaficción produce un efecto desestabilizador en el lector, ya que al no siempre responder a sus expectativas sobre qué encontrar en el texto, desmonta no sólo la utilidad de los textos sino también las herramientas con las que los lectores nos acercamos a ellos. En los libros infantiles esta invitación al lector es por lo general una invitación al juego, muchas veces también humorística. A partir de la lectura de estos libros metaficcionales los chicos pueden iniciarse simultáneamente en el conocimiento de las convenciones de la ficción, al mismo tiempo que leen distintas formas de transgresión de tales convenciones. (s/p)

Por su parte, Cecilia Silva-Díaz analiza los modos en los que los textos metaficcionales minan las formas canónicas y dejan al descubierto las convenciones literarias. Para la autora, los verbos *vulnerar* y *descubrir* son los que expresan de un modo más claro lo que produce la metaficción en la literatura para niños y niñas.

Este tipo de intervención en las obras que vulnera las convenciones y descubre el artificio de la ficción está dirigida a desestabilizar las expectativas del lector descubriéndole, no solo la utilidad del texto, sino también las herramientas con las que el lector se aproxima a los textos. Se trata de un descubrimiento a veces un tanto incómodo, a veces lúdico, de las expectativas con las que se

aproxima a la lectura. El acto de leer ya no es seguro, confortable y sin problemas, pues se suele atacar la confianza del lector. (Silva-Díaz, 2006, p.79)

Si bien las investigadoras citadas hacen sus aportes en relación con los llamados libros-álbum, creemos que sus reflexiones son válidas para pensar la escritura de Sagasti en *El arte de la fuga*. Además, como hemos intentado mostrar en nuestro análisis, en este relato el escritor multiplica la apuesta, dado que no solo invita a explorar otros textos literarios y a reflexionar sobre las convenciones de la literatura sino que lo hace, también, sobre otras artes y en particular sobre la música.

La propuesta interroga los principales problemas del arte, algunos de los cuales hemos abordado en este capítulo. El texto nos mueve a pensar sobre los límites de los códigos, la posibilidad de traducción entre lenguajes, las fuentes de la inspiración, las condiciones de emergencia del texto artístico, las relaciones sociales de las que participa y sus funciones históricas y culturales, las relaciones entre arte consagrado y popular, y hasta el problema del signo y la representación. La historia de los héroes, figuras musicales, es el punto de fuga en el que convergen todas estas líneas y es, a la vez, una apuesta por la búsqueda de la identidad, una apuesta, en fin, por la libertad.

Finalmente, podemos leer en la propuesta de Sagasti una mirada sobre la infancia. A propósito, y para cerrar este recorrido, recuperamos dos reflexiones del escritor en entrevistas. En ambas, se refiere a *El arte de la fuga*; las incluimos a continuación dado que en ellas podemos observar un gesto que traduce su perspectiva frente al lector:

En primer lugar, vamos a una entrevista a Sagasti sobre *El arte de la fuga* (Fundación Cuatrogatos, 2017)

-¿Cómo fue el proceso de escritura? ¿Qué resultó lo más retador?

No fue algo sencillo, ya que debía condensar la historia en muy pocas páginas. Pero por sobre todas las cosas no quería escribir un texto demasiado didáctico ni tampoco uno poblado de conceptos que solo alguien con conocimientos en música pudiera entenderlos. Una tercera dificultad fue la de darle un final a una historia que nunca puede terminar bien por obvias razones existenciales.

-¿Tenías algún lector en mente cuando lo escribías?

En verdad, no. No suelo pensar en ningún destinatario cuando escribo, pero sí me interesaba que chicos de a partir de once o doce años pudieran disfrutar de la historia lo mismo que un adulto.

Ahora vamos a otra entrevista: *Notas sobre una poética. Conversación con Luis Sagasti* (Pinardi, 2019):

CP: *El arte de la fuga* es un libro que podría considerarse como lo que muchos llaman “literatura infanto-juvenil”. ¿Cómo te resultó la experiencia de escribir para niños? ¿Pensaste en el lector en ese caso?

LS: No, ahí lo que pensé un poco más es en el tema del lenguaje. En verdad, más que infantil yo creo que es una novelita, o un cuento, como para gente de 11 años, que está ya en proceso de cambio, de entrada a la pubertad, de ver el sentido de la vida, por decirlo así. Igualmente creo que es para cualquiera, para un adulto incluso está bien.

Estas breves respuestas le alcanzan a Sagasti para poner el acento en varios de los aspectos que hemos trabajado a lo largo de este capítulo. El autor señala tres cuestiones centrales en relación con el desafío que la escritura para niños y niñas plantea a un escritor visitante en el campo.

En primer lugar, apunta a las restricciones del género en relación con la extensión, esto es, la necesidad de condensar la historia en pocas páginas, sin que la brevedad implique simplificación. En segundo lugar, se propone rehuir el didactismo, o, como lo diría Díaz Röner (1998), intenta evitar *traicionar* la literatura. En este mismo sentido va la preocupación de Sagasti por el trabajo con el lenguaje. En tercer lugar, se refiere a la dificultad de darle un fin a una historia “que nunca puede terminar bien por obvias razones existenciales”.

Este último planteo pone en el centro de la discusión otro de los problemas de la LIJ: el que tiene que ver con los temas que pueden ser o no tratados y, paralelamente, con la (auto)censura a la que se ve sometida desde las distintas instancias de mediación. No es nuestro propósito ahondar aquí en este problema; al respecto solo señalaremos que la historia que se cuenta en *El arte de la fuga* constituye otro de los aspectos que ponen al texto en un lugar de singularidad. La prisión que sufren los personajes cuyos barrotes adquieren la forma de líneas en un pentagrama, la fuga, la posibilidad de ejecución, la persecución a la que se ven sometidos los personajes, continuamente prófugos en su búsqueda de libertad; no son

tópicos frecuentemente tratados en la literatura para niños y jóvenes. Sagasti los trata con un cierto desenfado que anula el dramatismo. El tono irónico y humorístico que impregna la escritura hace que el lector olvide que “por obvias razones existenciales”, la historia no puede terminar bien.

Todas estas reflexiones y preocupaciones de Sagasti desmienten en cierto sentido su afirmación de que no piensa en el lector al momento de escribir. Más bien dan cuenta de una reflexión profunda en la que se ponen en juego los grandes problemas de la literatura para las infancias.

A propósito volvemos a rescatar las dos respuestas en las que Sagasti se refiere a los destinatarios. En ambos casos afirma que el libro no está destinado para niños sino para “gente” de 11 años, gente en proceso de cambio y de búsqueda de una identidad. Pero al mismo tiempo subraya que el texto puede ser leído por adultos. Advertimos en su discurso una doble recusación. Por una parte, se opone a la idea de que la literatura para niños y jóvenes ostente una particularidad restrictiva que simplifique los textos al precio de su empobrecimiento. En este sentido, Sagasti parece concordar con la propuesta de Andruetto (2009) de pensar la LIJ como “una literatura sin adjetivos”, tal que pueda inscribirse en el campo de la literatura a secas.

Por otra parte, el escritor bahiense parece recusar las representaciones cristalizadas de la infancia y adoptar frente a ella una actitud de responsabilidad. Tal actitud debe intentar, en palabras de Cecilia Bajour (2014):

a evitar el peligro de la generalización, muy común en los discursos en torno a la infancia, que tienden a ubicar a la infancia en un cómodo lugar, muchas veces asociado a lo ingenuo, lo adorable, lo inocente, una visión romántica que congela a la niñez y la acorrala, además de ahuyentar las miradas críticas. (párr.4)

Leemos en la mirada de Sagasti sobre la infancia un gesto cercano a la propuesta de Jorge Larrosa (2000) en *El enigma de la Infancia*. El pensador catalán insiste en la necesidad de entender la infancia como *lo otro*, lo que se sustrae a nuestros intentos de captura, lo que nos inquieta porque cuestiona la seguridad de lo que pretendemos saber y se resiste a nuestro poder:

Eso es la experiencia del niño como otro: el encuentro con una verdad que no acepta la medida de nuestro saber, con una demanda de iniciativa que no acepta la medida de nuestro poder, y con una exigencia de hospitalidad que no acepta la medida de nuestra casa. La experiencia del niño como otro es la atención a la presencia enigmática de la infancia, a esos seres extraños de los que nada se sabe y a esos seres salvajes que no entienden nuestra lengua. (p.168)

Entendemos que *El arte de la fuga* es un texto hospitalario para albergar esos seres extraños.

CAPÍTULO 5
NOTAS PARA UNA POÉTICA

Pronunciarse ante el lenguaje antes que el lenguaje nos pronuncie.
Luis Sagasti

En el presente capítulo nos proponemos sistematizar algunas nociones centrales de la poética de Luis Sagasti a partir de reflexiones del escritor diseminadas en entrevistas. Recuperamos para tal fin la noción de autopoética (Lucifora, 2015, 2019) que hemos desarrollado en el capítulo destinado al marco teórico-metodológico. Esencialmente entendemos como autopoética la especulación o reflexión que los mismos escritores realizan en torno al hecho literario, el arte, la literatura, el lenguaje o la condición del artista.

El corpus consiste, en este caso, en una serie de once entrevistas publicadas en medios gráficos⁵⁰ y digitales. En estos textos, a propósito de la publicación de los libros *Bellas artes* (2011), *Maelstrom* (2015), *El arte de la fuga* (2016) y *Una ofrenda musical* (2017), Sagasti reflexiona sobre su proceso de escritura. Particularmente nos interesa recuperar aquí su mirada en torno a algunos procedimientos que hemos abordado en los capítulos precedentes y que constituyen planteos centrales de su concepción estética: entre otros, nos referimos a la ficción, la hibridez genérica de algunos de sus textos y la relación entre la escritura y las artes no verbales.

5.1. Sobre ficción, referencialidad y verosimilitud

Una de las particularidades de los textos de Sagasti consiste en su tendencia a buscar en la Historia material para su escritura. De acuerdo con el escritor si bien en ciertos

⁵⁰Con el fin de facilitar su ubicación, cuando incluimos citas de las declaraciones de Sagasti en entrevistas, referenciamos los nombres de los entrevistadores y el año de publicación. En el apartado Bibliografía se encuentran las referencias completas.

acontecimientos históricos hay una potencia poética, este material debe ser sometido a un proceso de selección y reelaboración:

Lo que, a veces, encuentro es que algún dato, alguna información verídica, real es muy poética o a veces esa información en relación con otra información produce un efecto poético. En primer lugar, yo creo que lo poético pasa por la sensación de extrañeza, la sensación de singularidad y de que hay algo que pareciera revelar lo que no puede decirse. Por ejemplo, habría que desechar de entrada todas aquellas cosas que son muy literarias. Me han contado, a veces, algunas anécdotas, algunas cosas que son realmente asombrosas y que son verídicas. Pero eso no es literatura, eso entra en el gabinete de lo extraño. La literatura tiene que tener cierto ripio. Sin embargo, por ejemplo, me pasaba en *Bellas Artes* encontrar que el filósofo Wittgenstein y Ungaretti, el poeta, dicen cosas muy parecidas y los tipos están en la misma batalla de un lado y del otro de la trinchera. Me parece que hay algo interesante ahí. En verdad no se puede revelar qué es eso, no se puede decir, sino sencillamente vos ponés una cosa al lado de la otra y nada más que eso. (Pinaridi, 2019, p.226)

Sagasti establece un territorio de difícil delimitación, por un lado, existen ciertas zonas de eso que llamamos realidad cuya densidad poética las transforma en materia de escritura, sin embargo existen otras que, paradójicamente, son tan extraordinarias que no caben en la literatura. La construcción de un verosímil parece consistir para Sagasti en un delicado equilibrio:

El equilibrio entre verdad y falsedad está cuidadosamente trabajado (...). No sé si ciertas cosas son verdad, hay algo de ficción, pero siempre a partir de hechos reales. Lo que más me ha interesado es cuidar la verosimilitud para que haya espesor literario. (Pablos, 2011, s./p.)

Interrogado sobre lo que puede o no entrar en la literatura, responde Sagasti:

Es difícil, por un lado, uno diría que cabe todo, ¿no? Vos podés escribir sobre cualquier cosa. Sin embargo, yo creo que en las narraciones tiene que haber un criterio de verosimilitud no de veracidad. Y, muchas veces, la veracidad, la verdad, no es verosímil. Esos encuentros o esas cosas casuales que te pasan, siempre te pasa algo raro, pero que no está bien dejarlo por escrito (risas). Porque suena fácil. Por ejemplo, está esa historia mínima de *Una ofrenda musical*, el conde que no se puede dormir, por un lado, y Sherezade que no quiere que se duerma el califa. Uno ve que está esa relación, que hay algo, que en potencia hay una historia. (Pinaridi, 2019, p.227)

Para el escritor, entonces, lo extraordinario no necesariamente es literario, en tanto no construye verosimilitud. La operación, por tanto, consiste en explorar la realidad en busca de fragmentos, acontecimientos, personajes entre los cuales pueden establecerse conexiones que no son explicitadas. Se trata, como hemos planteado, de un movimiento propio del coleccionista que reúne materiales diversos y los combina en series:

Creo que las series aparecen cuando uno encuentra el tercer elemento. Las series me interesan tanto como encontrar complementos. Por ejemplo, ahora encontré que no hay ni un solo puente que atraviese los 6.500 km del Amazonas. Ese dato, para mí, ya es poesía. Pero también encontré que a lo largo de los 10.000 km, la muralla china no atraviesa ningún arroyo. Ahí veo un todo. Hay que ver después cómo se acomoda para que tenga un peso poético. Con las series me pasa lo mismo. Ahora estoy trabajando en un catálogo de cielos nocturnos nunca vistos: el primero es el del Paraíso, porque Adán y Eva nunca llegaron hasta la noche. (Zunini, 2017, s./p.)

Las series conjuntan elementos heterogéneos que se vinculan por relaciones inesperadas borrando los límites entre realidad y ficción. Dice Sagasti: “Tengo cierta tendencia a meterme por esos resquicios, no es algo deliberado, y de ahí que surjan esas conexiones entre personajes de ficción y gente de este mundo”. (Pablos, 2011, s./p.)

Los procedimientos de fragmentación y yuxtaposición de historias, que hemos descripto en nuestro análisis como operaciones de montaje, contrapunto y variaciones, constituyen para Sagasti apuestas estéticas que se reiteran en sus textos en tanto encuentra en ellas una potencia artística. Sin embargo, el escritor advierte sobre la posibilidad de que tales estrategias agoten su eficacia. Dice al respecto:

Uno puede rastrear las fuentes de un río hasta el punto en que este comienza a dividirse en arroyitos cada vez más minúsculos, que terminan por disolverse en gotas sobre una ladera. ¿En cuál de todos ellos comienza el río? Creo que así ocurre con cualquier hecho que intentemos aislar, lo que incluye la escritura. Espero que la voz que en este momento me expresa se convierta en un arroyito pequeño que alimente otro caudal en algún momento. Quiero decir, llegar a darme cuenta de que ciertas estrategias narrativas se han agotado, que ya no pueden expresar lo que deseo. De alguna manera este libro parece continuar algo que tal vez se haya iniciado en “Bellas Artes”: la fragmentación y yuxtaposición de historias para rodear una idea que nunca es del todo clara. Hoy encuentro en este procedimiento una vía muy fecunda para dar cuenta de algunas intuiciones. (Rapacioli, 2017, s./p.)

Con respecto a los elementos autobiográficos presentes en sus textos, Sagasti apunta que existe una relación compleja entre biografía y literatura ya que, si bien señala algunas experiencias vitales que impactaron en su escritura, estas no se traducen en historias o argumentos sino en preocupaciones recurrentes o en modos de trabajo que trasuntan un modo de estar en el mundo. A propósito de la presencia de acontecimientos biográficos en sus libros afirma:

Puedo detenerme, sí, en algunas circunstancias que de alguna manera han sido simiente de una forma de estar en el mundo. Que nada muy particular tiene, como casi la de la mayoría de las personas pero que al menos a mí me permite relacionarme con la realidad con una intensidad que considero estimulante, nutritiva.

La muerte de mi hermano a los 21 años, yo tenía 20, me fue dando con el tiempo, una clara conciencia de finitud, por ejemplo. O los constantes aguijones a mi curiosidad durante la infancia, los diálogos con mi abuelo más concretamente, fueron claves -con sonoro acento en la a: claves.

De hecho encuentro extremadamente curioso, y no es un juego de palabras, la falta de curiosidad de mucha gente. Otra circunstancia la constituye el tejido conjunto de una red de afectos que permiten atrapar moscas maravillosas. Me encantaría poder responder con algo a la manera de Hollywood: “Cuando yo era niño una vez salí corriendo en busca de una pelota cuando encontré que...” Pero me temo que no es posible. (Guzzante, 2015, s./p.)

Si la propia vida entra en la escritura no será a modo de catarsis. La literatura no es una liberación para Sagasti, sino un modo de estar en el mundo y de explorarlo. Por eso, si algún acontecimiento autobiográfico constituye material de escritura será tratado como el resto de los materiales, esto es, sufrirá transformaciones tendientes a construir un verosímil. Se reitera en este caso la preocupación del escritor por el delicado equilibrio que es condición de posibilidad de la verosimilitud. La literatura parece, entonces, un territorio de difícil construcción en el que los excesos no son admitidos, tal como sugiere en la siguiente cita:

Es muy difícil escindirse de la propia biografía, no digo que todo lo que uno escribe es autobiográfico, pero es difícil que no aparezca. Muchas de las cosas que me ocurren prefiero no contarlas. Todos tenemos momentos vergonzosos y cobardes que no hay que narrar. Tampoco necesito una suerte de catarsis, escribir algo para liberarme. Para eso voy a terapia, es más sencillo. Cuando sí aparece algo autobiográfico, tiene que ser literario. Un límite es el pacto de verosimilitud con el lector; entonces es autobiográfico pero mejor conviene decirlo “más”

exagerado o quitarle el grado asombroso que puede tener en la realidad de tu propia biografía. Todos tenemos tsunamis que remontar. Más que el tsunami, lo que te queda es la espuma de la ola. (Friera, 2015, s./p.)

El material para la escritura se construye a partir de una indagación que Sagasti describe como un trabajo de buceo, una especie de arqueología. Muchas veces en sus libros hay reenvíos a las fuentes de esa información. El lector, entonces, se ve impelido a desandar el camino repitiendo los pasos de esa búsqueda. A menudo, la lectura se ve interrumpida por la necesidad de buscar un video de youtube, una obra musical, una fotografía. Los movimientos de Sagasti coleccionista, entonces, tienen su correlato en las prácticas de lectura de sus textos.

Interrogado sobre la influencia de Internet en su proceso de escritura, responde Sagasti:

A veces consultar Internet es más cómodo que levantarse e ir a la biblioteca. Abrís una cosa y ahí empieza a dispararse algo te lleva a otra. Se va formando como un encadenado. Terminé descubriendo cosas que no conocía, como el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de (Olivier) Messiaen. Conocía la obra, claro, pero en Internet descubro que el tipo la estrena en un campo de concentración. Eso me llevó a una historia ficticia de un tipo que le paga a otro con un pan para que le cante una ópera. Así se empiezan a abrir las cosas y en un momento no podés dejar de mirar. Ese trabajo de buceo arqueológico me gusta mucho y me es inevitable. Yo no digo que he cambiado mi literatura con Internet, pero los medios modifican la forma de narrar. Tenés El Aleph ahí y actuás como Daneri. (Gelós, 2017, s./p.)

Daneri o Borges, el lector se ve atrapado en la red que teje la escritura, muchas veces con la necesidad de constatar hechos de esa nueva dimensión que Josefina Ludmer denomina realidad-ficción y que hemos tratado en capítulos anteriores. Paradójicamente, los eventos menos verosímiles pueden verificarse mientras que otros mucho más veraces resultan ser ficciones. Así, tanto la composición como el estreno de la obra de Messiaen en un campo de concentración son datos verificables, pero la historia del condenado que paga su ración de pan por un aria cuya espera le permite vivir un día más, es una creación ficcional.

Por otra parte, los procedimientos de fragmentación y yuxtaposición de historias podrían ser formas alternativas de experimentar una temporalidad cuya linealidad ha estallado. Interrogado sobre si estas operaciones que encontramos en *Bellas artes y Una ofrenda musical* constituyen una forma otra de entender el sentido del tiempo, responde Sagasti:

Yo creo que tenemos una experiencia distinta del tiempo, respecto de hace unos años atrás. Tal vez es algo vinculado con las redes sociales. Digamos que vivimos en fragmentos, vivimos en partes en un mundo virtual, en otras en un mundo real; el mundo virtual es también real, porque ahí suceden cosas. Creo que nuestra percepción del tiempo, incluso, cambia, ¿no? Yo me acuerdo de que cuando Gabriela Cabezón Cámara presentó *Bellas artes* contó que había leído el libro de un saque y había experimentado una especie de cambio en la percepción del tiempo mientras leía. Muchos me han dicho lo mismo, porque en la lectura vas y venís. No sólo en las historias que son de diferentes épocas, sino que aparecen, desaparecen, se parafrasean, hay como ecos. Entonces, claro, la linealidad de la narración se pierde, pero yo creo que es porque la linealidad de nuestra vida se ha perdido. No estamos seguros, no sólo de lo que va a suceder en el mundo, en nuestro país, sino en nuestras propias vidas. No existe más ese plan de “termino el secundario, estudio, me recibo, me caso, tengo hijos, después...”. Esos planes no existen más. Al mismo tiempo, accedemos, mediante internet, a otras realidades, estamos en contacto con otros espacios y otros lapsos temporales. Y eso hace que nuestra percepción real del tiempo sea distinta, más acelerada a veces. Es como si estuviéramos viviendo muchas vidas en una. Tal vez lo que yo intento expresar es eso. No es que quiero expresar eso, sino que me sale expresar eso, ¿no? (Pinarđi, 2019, p.230)

En el proceso de escritura, por otra parte, una historia puede transmutar y transformarse en un extenso lapso de tiempo. Esto es lo que ocurre con *El arte de la fuga*. La fábula inicial consistía en una ecuación matemática en la que el personaje central, una X, se negaba a ser despejada. Con el tiempo el relato cambió y la incógnita rebelde se convirtió en una figura musical que se resiste a ser ejecutada. Así explica el proceso, Sagasti:

Quiero decir que me parece que las cosas que se me ocurren son muy obvias y siempre me pareció que se le habrían ocurrido a otro. Lo mismo pasa con *El arte de la fuga*, esa es una historia que tiene más de 20 años, yo tenía un programa de radio con Mario Ortiz y otra persona más, queríamos contar esa historia como una especie de teatro, hacíamos por radio un humor muy absurdo. Y lo habíamos empezado a bosquejar, pero no daba para radio. Entonces terminó resolviéndose con que escribimos una historia de una X que no quería ser despejada. Y tuve añares en carpeta la historia de *El arte de la fuga*. En un momento decidí poner manos a la obra, porque pensé: “esta idea se le va a ocurrir a alguien más”. Y no, no. Incluso me había escrito Rodrigo Fresán que hizo la contratapa del libro, estaba entusiasmadísimo, decía que era una historia para Pixar. Y yo pensaba “pero esto se le tiene que haber ocurrido a otro”. Digamos que, si bien yo tengo ideas que son originales, nunca considero que lo son, considero que están ahí

dando vueltas y veo su potencial –para volver a tu pregunta– su potencial literario. (Pinardi, 2019, p.227)

5.2. Sobre géneros literarios

El problema de la clasificación genérica de sus textos es planteado reiteradamente en las entrevistas. Al respecto, Sagasti afirma que la hibridez genérica que encontramos en sus textos constituye una exigencia de la materia narrativa. A menudo señala que no se trata de una preocupación previa a la escritura sino que lo que escribe debe decirse de un modo particular. Con respecto al género de *Bellas artes*, afirma: “no sé qué es. No lo escribí pensando en meterlo en un estante de la biblioteca. Hay algo de ensayo, de poesía y de ficción. No sé por qué habría que ponerle una etiqueta” (Tentoni, 2015, s./p.). Luego dirá a propósito de *Una ofrenda musical*:

Tiene algo de ensayo, es cierto. El ensayo te da la libertad de establecer vínculos entre ideas, conceptos y elementos sin necesidad de un fundamento epistemológico profundo. En ese sentido, se puede establecer una suerte de conocimiento semejante al de la poesía. Las narraciones deben tener un principio de verosimilitud o un contrato con el lector que por ahí la poesía no requiere. Y el ensayo no requiere de un contrato epistémico, no requiere de una consistencia racional. (Zunini, 2017, s./p.)

Del mismo modo que afirma no pensar en el género durante el proceso de escritura, Sagasti sostiene que tampoco se interesa por construir una representación del lector. En la descripción de su trabajo, las categorías género y lector parecen compartir su condición de exterioridad en relación con el proceso creativo. El escritor insiste en la idea de que es el material el que exige el modo en que debe ser contado. La clasificación genérica sería entonces una operación de la lectura y estaría ligada a otras instituciones de las que el escritor parece no participar. Interrogado sobre el tema del género sostiene:

A lo que yo escribo, les llamo relatos, para mí son relatos. No me interesa para nada el tema del género, naturalmente es así para mí. Lo que tengo que contar se cuenta así y ya está, no pienso en eso. Ocurre lo mismo cuando me preguntan en qué lector modelo pienso. La respuesta es “en nada”, pienso que lo que estoy escribiendo tiene que ser coherente, verosímil, punto, después realmente nunca he pensado en que me lean. No me sale, no tengo esa pulsión. Del mismo modo

ocurre con el género. En el medio de *Una ofrenda musical* está un cuento sobre el órgano más grande del mundo. Es un cuento que funciona bien en ese todo, pero no sé en qué clase de libro de cuentos míos pondría un cuento así. También en *Maelstrom* hay historias que podrían ser tranquilamente cuentos, pero son más salvajes, más de realismo sucio. (Pinardi, 2019, p.228)

5.3. En la genealogía del formalismo

Si los géneros literarios no aparecen como preocupaciones en el proceso de escritura de Sagasti, sí es recurrente en las entrevistas su atención a los aspectos formales y musicales del lenguaje. En este sentido, podríamos decir que se trata de un escritor formalista en tanto encontramos en su discurso una insistencia sobre la relevancia de los procedimientos y un interés por las formas. En la novela *Maelstrom* leemos: “La literatura no consiste sino en frotar los palitos de la lengua hasta encender las palabras. Y aunque la hoguera lleve ardiendo miles de años, siempre que se escribe se lo hace por primera vez” (Sagasti, 2015, p.156). En una entrevista al escritor, Silvia Frieria le pregunta si suscribe esta afirmación del narrador. Sagasti responde:

Si se escribe en serio, sí. Cuando uno está en un proceso creativo, siempre es por primera vez. Las personas que generan algo de arte habitan el territorio de los albores, siempre están en una situación de mañana, de inicio. En esa mañana que se habita uno va buscando los leños que arroja. Y acá hay que correrse de esa cuestión puramente de ego que hay en el arte. Lo importante es mantener el fueguito, uno contribuye a eso. También desde otro lado, leer bien es leer por primera vez. Uno se instala en una suerte de infancia, de amanecer, no sé cómo llamarlo. Yo creo que uno siempre debería estar habitando un inicio. Se hace muy complicado en la vida cotidiana, ¿no?, pero el mejor lugar para estar es en el umbral. (Frieria, 2015, s./p.)

Habitar en ese umbral implica para Sagasti una apuesta por la experimentación con las formas del lenguaje. Según comenta en la entrevista realizada por Pablo Gelós: “La gramática debe ir de la mano con lo que se quiere contar, o debe guardar algún tipo de relación”. La selección de las ideas que surgen constituye una parte fundamental del proceso: “Algunas me conforman y las comienzo a trabajar, a pulirlas; otras, la mayoría, parecen sirenas de Ulises, susurros de Arjona: más vale no prestarle oídos”. (Pablos, 2011, s./p.). En otra entrevista dirá que le cuesta mucho escribir: “Tengo facilidad para relacionar cosas, me

sale naturalmente (...) para lo que sí me tengo que esforzar es para escribir bien. Para elegir las palabras”. (Tentoni, 2015, s./p.)

La dificultad para escribir puede vincularse con un intento de explorar los límites de lo decible. En este sentido, Sagasti parece no coincidir con uno de los protagonistas de *Bellas artes*: a diferencia de Wittgenstein, el escritor bahiense no cree que los límites del mundo sean los límites del lenguaje. El arte y en particular la literatura son intentos de trascender esos límites. Así lo explica en una entrevista realizada por Gustavo Pablos (2011):

No creo en eso de que los límites del mundo son los límites del lenguaje. Hay algo de desmesura en eso de andar alambrando la realidad con sustantivos –reflexiona Sagasti–. Precisamente creo que una de las apuestas de la literatura, no la única, por supuesto –y ni siquiera digo que sea la más refinada–, sea la de estirar los límites de lo decible. Pronunciarse ante el lenguaje antes que el lenguaje nos pronuncie. Por otra parte, no quiere decir esto que sea esa la literatura que necesariamente más me conmueva, pero se trata de intentos que como lector logran conmocionarme porque me exigen un estado de predisposición poética, podríamos decir. (Pablos, 2011, s./p.)

Para describir lo poético, Luis Sagasti utiliza términos que recuerdan los aportes de los formalistas rusos. Se trata fundamentalmente de *ostranenie*, extrañamiento, singularidad, desautomatización, desnaturalización. Ese efecto se construye al poner en cercanía ciertos hechos, ciertas historias, ciertas cosas, que generan un campo de cierta gravedad. Dice el escritor:

A mí me gusta trabajar con esas cosas, cuando las encuentro se produce un efecto de extrañamiento que en verdad nunca sé qué quiere decir, no puedo revelar eso. No busco un significado, creo que lo poético es la relación que existe entre dos cosas, dos hechos, dos observaciones, incluso dos entidades cualquiera, que usualmente son nimias, o sea, no son grandes cosas –yo creo que las grandes cosas no sirven para esto– y que en ese vínculo se anida algo que escapa de nuestra trivialidad perceptiva, que nos sumerge en algo que, acaso por su singularidad, no podemos traducir a palabras sino que sencillamente aparece cuando estos elementos se vinculan, se ponen uno junto a otro, generan una proximidad que nos transforma en prójimos de esas cosas, próximos y prójimos. En verdad nunca me detuve a pensar estas cosas, uno las escribe ¿no? Pero creo que por ahí anda. (Pinardi, 2019, p.227)

5.4. Sobre diálogos interartísticos

Un modo de explorar los límites de lo que puede decirse se encuentra para Sagasti en los diálogos interartísticos. La traducción de procedimientos de las artes no verbales a la palabra representa una posibilidad de renovación de la mirada (y de la escucha) en su búsqueda de escapar de la trivialidad perceptiva. Cuando los lenguajes agotan su capacidad expresiva, se impone para el artista la necesidad de acudir a otros códigos artísticos. A propósito afirma, Sagasti:

Creo que cuando comienzan a agotarse las posibilidades de combinación de los materiales de un arte determinado, o bien se practica un salto cuántico y las barajas que se reparten serán de ahora en más otras, o bien se recrea, se revisita o se parodia lo anterior. Acaso advirtiendo cierto agotamiento formal, Picasso comenzó a hacer covers de pinturas famosas como las Meninas. El resultado es maravilloso y allí la originalidad radicaba en regresar al clásico con otra mirada. Cuando Malevich pinta su cuadro blanco sobre fondo blanco o Jonh Cage estrena su obra 4:33, que es puro silencio, entre otras cosas puede leerse como la cifra de agotamiento de una forma de proceder. Y allí se impone el surgimiento de algo radicalmente nuevo. (Rapacioli, 2017, s./p.)

Históricamente las artes han establecido diálogos y relaciones complejas. Artes visuales, literatura y música constituyen un triángulo “donde la figura del escaleno resulta ser la que mejor cifra las tensiones entre ellas” (Sagasti, 2017, s./p.). Particularmente, en su universo creativo, la música y la escritura son inescindibles: el ritmo y la musicalidad del texto constituyen su principal preocupación. Sin embargo, el nexos entre ambas artes no está exento de complejidad y de ciertos riesgos. Uno de ellos consiste paradójicamente en el exceso de musicalidad, en un ritmo muy marcado. A propósito de *Una ofrenda musical* dice Sagasti: “Mi principal preocupación era evitar, precisamente, una musicalidad excesiva o redundante ya que la novela trata sobre la experiencia de la escucha y la experiencia del silencio” (*Cuatrogatos*, 2017, s./p.).

Cuando describe su proceso de escritura, Sagasti insiste en las analogías musicales. Tal como le sucede a los compositores de canciones, primero aparece la melodía y luego la letra. Una historia se presenta como un tarareo: “Sale literalmente tarareada, como una cadencia, como que ese tema debe decirse con esta melodía de dos tonos. (...) No es un tarareo en castellano, yo veo que el tema debe tener determinados compases, determinados ritmos”

(Gelós, 2017, s./p.). Ritmos, melodías, colores y formas visuales aparecen para dar cuenta de la construcción de sus libros:

De hecho cuando escribo no tengo imágenes literarias. Yo imagino o que estoy pintando, como en este, o que estoy haciendo un disco. Lo veo así, imagino “este es Pink Floyd”. Mi imagen es la de un disco. *Una ofrenda musical* tiene algo de *Sargent Pepper* y algo de las *Variaciones Goldberg*, que empiezan, terminan, cada tanto aparece el motivo, tiene una estructura musical. Incluso el primero, *El Canon de Leipzig*, que es sobre Bach, está escrito a la manera de Bach. En parte. Así, con distintas voces. Digamos, a mí lo musical me gusta, lo exijo en la literatura. Te decía, *Una ofrenda musical* está escrito medio a la manera de las *Variaciones Goldberg*. (Mandelbaum, 2018, s./p.).

La preocupación de Sagasti por las formas es recurrente en su literatura. En este punto la música se vincula con la pintura abstracta y con la matemática. En la entrevista realizada por Juan Rapacioli (2017), el escritor describe la música como “forma pura”, “narración sin argumento”, “suerte de matemática con ruiditos”, “una puerta siempre abierta que nos conduce a silenciarnos por dentro, a vaciarnos” (Rapacioli, 2017). El interés por la música aparece, como hemos planteado, como efecto de una escucha. Y, como contrapunto de la experiencia musical, se presenta la experiencia del silencio. Tal como señala en la entrevista de Patricio Zunini (2017), abordado en el sentido que le otorga Oriente, el silencio es el vacío necesario para acallar el ego, es así como se puede estar en unidad con las cosas: “En el deporte, en la ejecución musical, en lo performático, uno desaparece. En ese sentido, me interesa el silencio como una llanura en donde brillan las velas” (Zunini, 2017, s./p.). En otra entrevista dirá a propósito del silencio:

Hay un capítulo dedicado a él en el libro (*Una ofrenda musical*). El de la nostalgia. Aparece como el vacío taoísta, oriental, que permite que las cosas broten y fluyan. Al silencio lo percibís porque percibiste el sonido. En nuestra cultura, que es pura estridencia, velo y pirotecnia, luces de neón, hay que buscar cuál es expresamente el silencio que hace que eso brote y se exprese. Para mí, es una experiencia vital. Me interesan esas corrientes de silencio. Sobre todo el silencio de uno. Tratar de estar un poco vacío para recibir esas cosas. (Gelós, 2017 s./p.)

5.5. Sobre las “funciones” de la literatura

¿Qué responsabilidad tendría que tener la literatura? se pregunta Sagasti en la entrevista de Patricio Zunini (2017). La respuesta nuevamente evoca los postulados formalistas: “Tiene que lograr que percibas el mundo y establezcas relaciones entre las cosas como si lo hicieras por primera vez. Tiene la función de renovarte la mirada, la relación y los vínculos con tu entorno, con lo real”. Luego dirá que el arte “tendría que tener como objetivo recuperar una mirada prístina, elemental, primal, como cuando eras un pibe”. (Zunini, 2017, s./p.). La renovación de la mirada se vincula, entonces, con las figuras de la infancia recurrentes en sus libros. En la entrevista realizada por Silvia Frieria (2015), ante la pregunta referida a esa recurrencia, Sagasti responde:

Creo que tiene que ver con el tema de la percepción salvaje. Uno tiene que quemarse con el fuego que está fuera del lenguaje. Eso acontece en la infancia, yo recuerdo eso y aparecen en la novela algunas cositas. Uno de grande lo recupera escribiendo, uno vuelve a tener esa mirada, ese estar frente a las cosas de manera muy singular. Habitar el presente es un buen proyecto de vida y la infancia es eso. La función del arte es estar frente al objeto, celebrar actos de presencia; es decir, nombrarte como ego. Creo que por eso aparece tanto la infancia. Uno siempre tiene dos o tres obsesiones. A la larga tampoco uno tiene un alma tan múltiple. (Frieria, 2015, s./p.)

La infancia como lugar de la mirada inicial, primal, salvaje representa una de sus insistencias. De otras recurrencias hemos dado cuenta en nuestro análisis de los textos del corpus literario. A propósito del retorno a ciertos temas en distintos libros, Sagasti afirma que esa reiteación es inevitable, cuando un escritor es sincero. Los diversos modos de abordaje construyen variaciones de un único libro: “Después de todo, exigimos a escritores, músicos y plásticos una innovación constante cuando la mayoría de nosotros anda rumiando dos o tres ideas insomnes durante toda la vida” (Rapacioli, 2017, s./p.).

A propósito de las ideas insomnes recuperamos la siguiente cita de la entrevista realizada por Ezequiel Mandelbaum (2018), en ella Sagasti vuelve a referirse a estas insistencias:

No sé, a mí me parece que por ahí hay ciertas ideas, sensaciones, pulsiones, que en mí necesitan ser expresadas. Y esas deben tener cierta consistencia interna, cierto grado de verosimilitud, si se quiere, y que conforman una suerte de fuerza gravitatoria que atrae cosas. No sé si eso es una verdad, o es esa clase de verdades que no se reducen a cuestiones formales. La matemática es una

verdad. Pero claro, es casi una gran tautología, es una verdad que habla de sí misma. Creo que hay verdades poéticas, o verdades artísticas, que se vinculan con lo que uno ve que es necesario en el sentido filosófico: esto debe ser así. Por ahí tiene que estar escrito de otra forma, pero tiene que ser así. No creo que uno escriba para encontrar esas cosas, sino que puede ser hasta al revés, que esas cosas necesitan ser escritas. (Mandelbaum, 2018, s./p.).

El proceso de escritura, entonces, hace inescindibles materia y forma. Sagasti, al tiempo que dialoga con toda una tradición teórica iniciada por Aristóteles en la *Poética*, parece decir que en su escritura ciertos *objetos* (ideas, pulsiones, sensaciones) buscan ser expresados a través de determinados *medios*, por determinados *modos*.

En este capítulo nos propusimos recuperar la palabra de Luis Sagasti en entrevistas publicadas en medios gráficos y digitales, realizadas a propósito de la publicación de sus libros entre 2011 y 2019. Encontramos que en estas entrevistas el escritor plantea una serie de cuestiones que constituyen aspectos centrales de su poética. Se trata de nociones que hemos considerado productivo sistematizar, en tanto dialogan con nuestro análisis de *Bellas artes*, *Una ofrenda musical* y *El arte de la fuga*. Así, hemos procurado recuperar las posiciones del escritor referidas a rasgos relevantes de su concepción estética tales como el trabajo con los materiales narrativos, los diálogos interartísticos, la confluencia de géneros y pactos en su literatura, entre otros.

CAPÍTULO 6
CONCLUSIONES

...el mejor lugar para estar es en el umbral
Luis Sagasti

El mundo es un ovillo de lana, dice Sagasti en el comienzo de *Bellas artes*, y en esa metáfora es posible leer la forma del texto, de toda textualidad. Quien escribe y quien lee, señala el escritor en una entrevista, siempre lo hace desde el umbral, esto es, por primera vez. Acudimos a estas imágenes para describir el movimiento que realizamos en estas páginas. Amparados en el umbral nos proponemos volver sobre nuestros pasos para recuperar las puntas del ovillo que fuimos cortando y desmadejando a lo largo de este trabajo. Tiraremos de esos hilos de Ariadna desandando el camino que trazamos a fin de reconstruir la madeja.

Comenzábamos apuntando que la escritura de Luis Sagasti constituye una de las producciones estéticas más originales de la literatura argentina de los últimos años. Consideramos que tal singularidad radica si no exclusiva, al menos centralmente, en una exploración de las posibilidades expresivas de la lengua en su vinculación con otros lenguajes artísticos.

Iniciamos este recorrido con el propósito de reconstruir la poética de Sagasti en *Bellas artes*, *Una ofrenda musical* y *El arte de la fuga*. Partimos de la hipótesis de que, en el centro de esa poética, los procedimientos de transposición y los diálogos interartísticos funcionan como dispositivos de escritura (y por tanto de lectura) de los textos de nuestro corpus. Entendemos tales procedimientos como dispositivos en el sentido que proponen tanto Foucault (1984), como Deleuze (1990) y Agamben (2011), esto es, por un lado, como herramientas teóricas (en tanto grillas de inteligibilidad), y, por otro, como máquinas de *hacer ver* y *hacer hablar*. Encontramos en la exploración de los límites de las posibilidades

de traducción entre lenguajes un intento por producir nuevos regímenes de visibilidad y de enunciación generados por el dispositivo e inseparables de él.

Dado que entendemos la reconstrucción de la poética como una operación de la lectura, tal como advertíamos al inicio, nuestra pretensión lleva en sí misma la intuición de sus propios límites, nuestra tarea reconstructiva ofrece finalmente *una poética* de Luis Sagasti construida desde el umbral.

Seguimos a Genette en su afirmación de que el objeto de la poética es la transtextualidad, por esa razón, procuramos reconstruir la propuesta estética de las obras del corpus en el cruce entre textos, paratextos, architextos, metatextos, intertextos e hipertextos. Incluimos en este diálogo no solo los textos artísticos sino también las reflexiones autopoéticas del escritor.

Hemos descrito el movimiento que lleva a cabo Sagasti como la construcción de una colección, de un catálogo, en la medida en que su escritura opera seleccionando y yuxtaponiendo materiales fragmentarios y heterogéneos que luego serán dispuestos generando configuraciones inesperadas. Se trata de constelaciones con algunos centros de gravedad en torno a los cuales giran historias y personajes. Nuestro trabajo consistió, entonces, en la generación de una suerte de cartografía, en la (re)construcción de un mapa que nos permitiera seguir la huella de los movimientos del coleccionista. Para ello exploramos particularmente las relaciones de paratextualidad en cada uno de los libros. En el caso de *El arte de la fuga*, la colección adopta la forma de un itinerario de viajes que realizan los personajes en fuga. Hemos señalado que este texto, si bien se inscribe en el campo de la literatura para las infancias y presenta algunas particularidades en tanto dispositivo heterosemiótico, comparte con los otros textos del corpus sus principales estrategias constructivas.

La reconstrucción de una poética como operación de la lectura requirió de la inferencia de una serie de rasgos en los textos que analizamos. El método de los rasgos en el sentido barthesiano nos permitió configurar listas no exhaustivas a partir de la escritura de Sagasti. Construimos series de tres términos que hicieron posible la descripción de aquellos núcleos que consideramos más significativos de la poética. Así abordamos las relaciones entre ficción, referencialidad y autoficción; tratamos los movimientos en los que la escritura se

interroga sobre sí misma a través de los procedimientos de intertextualidad, metaficción y autorreferencialidad. Analizamos, finalmente, los procedimientos de montaje, contrapunto y variaciones en los que se centran las operaciones transpositivas.

La noción de *literaturas postautónomas* propuesta por Josefina Ludmer (2007) nos permitió pensar la escritura de Sagasti, en tanto sus textos proponen modos de leer y regímenes de realidad o de ficción diferentes a los propuestos por la literatura inscrita en el paradigma de la autonomía. En este marco resulta posible interpretar la alteración de la noción de temporalidad provocada por los procedimientos de acumulación y multiplicación. Sagasti propone operaciones de fragmentación y yuxtaposición de historias como formas alternativas de experimentar una temporalidad cuya linealidad ha estallado.

Otro rasgo que inscribe la escritura de Sagasti en el paradigma de la postautonomía está dado por las transgresiones genéricas y la convivencia de distintos pactos discursivos. En este sentido, la propuesta de Ludmer nos permitió problematizar el modo en que estas transgresiones cuestionan las convenciones de verosimilitud de cada uno de los géneros, poniendo en discusión, a la vez, los límites de la ficción.

En relación con la clasificación genérica de sus textos, Sagasti reitera en sus entrevistas, que el proceso de escritura hace inescindibles materia y forma, y por lo tanto, el modo en que se narra una historia es una exigencia de aquello que será contado, en tanto lo que escribe debe decirse con una forma particular.

Hay un movimiento autorreflexivo en la escritura de Sagasti. En nuestro análisis hemos procurado dar cuenta de las estrategias mediante las cuales los textos del corpus problematizan su propia condición de artefactos estéticos. Encontramos que, a través de una serie de citas y alusiones intertextuales, la escritura se vuelve sobre sí misma para interrogarse sobre su condición de dispositivo y reflexionar sobre sus procedimientos constructivos. Así el haiku, el arte conceptual y *Las mil y una noches* operan como condensadores de reflexiones metatextuales. Pero, en tanto la propuesta estética acude a otras artes y otros lenguajes en busca de expandir sus posibilidades expresivas, funcionan del mismo modo *Las Variaciones Goldberg* y *El arte de la fuga* de Bach, la pintura de Rothko, de Pollock y de Mondrian. Estas obras musicales y plásticas actúan como espejos que permiten que los textos se interroguen sobre sus propios procesos de construcción.

En los textos de Sagasti, el arte no solo aparece como tópico narrativo, sino como forma. *Bellas artes*, *Una ofrenda musical* y *El arte de la fuga* están contruidos poniendo en funcionamiento estructuras y procedimientos propios de las artes no verbales. Particularmente centramos nuestra atención en tres de ellos: montaje, contrapunto y variaciones.

En primer lugar, vinculamos el modo en que Sagasti yuxtapone historias y personajes con la técnica del montaje cinematográfico, cuyo efecto requiere de un juego de focalizaciones que conducen a una cierta circulación de la mirada. La configuración resultante es una suerte de teselado, una constelación en la que la mirada puede vagar en una deriva sin centro. De este modo, el dispositivo anula las jerarquías y la linealidad proponiendo una construcción de sentidos discontinua y fragmentaria.

Por otra parte, las historias y personajes se vinculan en la escritura de Sagasti a partir de relaciones simétricas, de equivalencias y oposiciones. Nos propusimos rastrear estas relaciones a las que describimos como contrapuntos. En el análisis de cada uno de los textos dimos cuenta de la recurrencia de este procedimiento. Pero más allá de los distintos niveles en los que puede ser rastreado, encontramos una insistencia en la escritura de Sagasti que puede identificarse en los tres textos del corpus. Se trata del contrapunto entre sonido y silencio que se construye como efecto de una escucha.

En *Bellas artes*, *Una ofrenda musical* y *El arte de la fuga* el sonido se manifiesta multiforme y omnipresente, como grito, como *tinnitus*, como lenguaje, como música. El silencio, por su parte, aparecerá en todas las formas del vacío, de lo inconcluso, de lo incompleto, de la ausencia, de la soledad. La percepción del silencio transita de la escucha a la mirada. En tanto aquello que antecede o que sucede, que rodea lo que puede ser enunciado, el silencio se traspone en el vacío, en el blanco de la página, en la fragmentación de los textos. Este movimiento, a su vez, invita al lector a una escucha, a una detención, a una atención particular; resulta, por tanto, en una interpelación que nuevamente desafía la trivialidad perceptiva.

Los textos también se construyen como variaciones, los “mismos” temas aparecen y reaparecen sometidos a distintas alteraciones, modificaciones, intervenciones, *versiones* y *perversiones*. Hemos señalado con Pascua Canelo (2018), en relación con la exploración de

este procedimiento, que la apuesta de Sagasti parece trascender el interés por los límites de los diálogos interartísticos para situarse en una mirada *musical* del mundo. Mirada que contempla la historia de la humanidad como una reiteración ininterrumpida de los “mismos” temas, sometidos una y otra vez a modificaciones de forma, cuyo efecto es que percibamos diferencias cuando en realidad estamos ante variaciones.

Montaje, contrapunto y variaciones se constituyen en estrategias constructivas de los textos de nuestro corpus que potencian los diálogos interartísticos. Las configuraciones resultantes son, por tanto, efecto de un dispositivo que expande los límites de lo visible y de lo enunciable. La escritura se construye a partir de ciertas operaciones de la mirada y de la escucha o de la mirada-escucha. En la medida en que Sagasti trabaja en el límite entre las artes, los lenguajes, los sentidos; su escritura explora las posibilidades de la sinestesia como indivisión sensorial.

Para finalizar queremos recuperar aquí dos planteos con los que ya hemos trabajado a lo largo de la tesis pero que nos permitimos rescatar nuevamente dado que los consideramos centrales para dimensionar la operación que lleva a cabo Sagasti en tanto gesto político. Nos referimos, por una parte a la lectura que realiza Gabriela Simón (2010) de la semiología de Roland Barthes y por otra, a la lectura que lleva a cabo Miriam Chiani (2012) de la obra de Marcelo Cohen. Los planteos de ambas investigadoras resultan centrales para poder pensar desde ellos la escritura de Sagasti.

Decía Simón que en Barthes la mirada como espacio de la significancia provoca una sinestesia opuesta a la *an-estesia* de la doxa. Esta operación, por tanto, impugna el sentido naturalizado y promueve un movimiento de desnaturalización. Consideramos que es posible pensar desde este planteo la propuesta de Sagasti y leer en la mirada-escucha sinestésica un gesto político. En este marco, los procedimientos transpositivos, en tanto dispositivos de escritura, trabajarían para construir una lengua nueva que funciona en el cruce entre códigos y lenguajes.

Por su parte, Miriam Chiani en su análisis de la relaciones entre música y literatura en la obra de Cohen propone también que es posible leer en los procedimientos de traducción un gesto político. Recuperamos su planteo para pensar en los textos de nuestro corpus. Coincidimos con la investigadora cuando sostiene que leer en ese movimiento (en ese

dispositivo) una poética de autor, implica advertir la pretensión de la escritura de redelimitar la consistencia, los límites, el valor y la eficacia de lo literario frente a otros tipos de lenguajes.

Para terminar, entendemos este movimiento a la vez como gesto político y ético. Esa ética de la escritura es uno de los aspectos que más nos (con)mueve de la poética de Sagasti. Poética que hemos procurado reconstruir en una operación de lectura, que no puede sino ser rodeo, giro en torno de los textos; lectura *desde / en* el umbral (como dice el escritor, el umbral sea el mejor lugar para estar). Por esa voluntad de mantenernos en el umbral es que no podemos sino cerrar acudiendo a Sagasti. Recuperamos, entonces, para finalizar un fragmento de la entrevista que le realizamos, precisamente aquel en el que el escritor enuncia su posición en relación con la dimensión ética del arte (y en particular de su escritura). Dice Luis Sagasti:

Si hay algo ético, no sería tanto por los temas que uno trate. Yo creo que la ética en el arte pasaría por lo siguiente: la mirada artística, la mirada poética, te hace observar, detenerte en lo singular de una cosa, de una experiencia o de un ente cualquiera. Entonces, lo que es un clon, lo que es un objeto que aparece multiplicado en todas partes, vos lo mirás de una forma que lo transforma, lo transfigura en algo único, singular e irrepetible. Es una mirada, que a veces brota naturalmente y a veces no, que transforma el objeto en un sujeto. Ahí hay algo ético, porque creo que eso se traslada, y debe trasladarse, al hombre. Creo que constituye una suerte de entrenamiento perceptivo para que vos a un ser humano lo transformes en un sujeto, es decir, lo consideres un individuo único, singular e irrepetible, un prójimo. Cuando considerás a una persona, así, en su estricta singularidad, se abre una dimensión donde entran palabras muy malversadas, como la palabra amor. La parte ética que yo podría ver en la poesía y en el arte iría por ese lado, por la restitución de lo singular en las cosas. (Pinaridi, C., 2019, p. 231)

Bibliografía

Obra de Luis Sagasti

- Sagasti, L. (2011). *Bellas Artes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sagasti, L. y Sanz Durán, A. (2016). *El arte de la fuga*. Buenos Aires: Ediciones Treintayseis.
- Sagasti, L. (2015). *Maelstrom*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sagasti, L. (2017). *Una ofrenda musical*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sagasti, L. (2018). *Cybertlön*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas.
- Sagasti, L. (2019). *Por qué escuchamos a Led Zeppelin*. Buenos Aires: Gourmet musical

Bibliografía teórico/crítica

- Abraham, L. E. (2008). *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Prólogo de J. L. García Barrientos. Madrid: Editorial CSIC.
- Abraham, L. E. (2015). Espacio. En Garrido Gallardo, M.A. (dir.) *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Recuperado de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Espacio.pdf>
- Adam, C. y Bravo, M. (2013). De las luciérnagas a la luz química. *El Paraninfo*, 11; 96, p. 16. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/1990/de_las_luciernagas_a_la_luz_quimica.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Agamben, G. (1994). Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Traducción de Silvio Mattoni. *Nombres. Revista de Filosofía, Córdoba, N°5*, pp.151-191.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), pp. 249-264. Recuperado en 09 de enero de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es.
- Albuquerque-García, L. (2011). El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 145, pp.15-34.
- Amo Sánchez-Fortún, J. M. (2010). Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de “¿Dónde crees que vas y quién te crees que eres de Benjamín Prado?”. *Revista OCNOS*, n° 6, pp. 21-34. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/285654634_Los_recursos_metaficcionales_en_la_literatura_juvenil_el_caso_de_Donde_creos_que_vas_y_quien_te_creos_que_eres_de_Benjamin_Prado/fulltext/568d8f4508aef987e56614fa/Los-recursos-metaficcionales-en-la-literatura-juvenil-el-caso-de-Donde-creos-que-vas-y-quien-te-creos-que-eres-de-Benjamin-Prado.pdf
- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.

- Andruetto, M. T. (2014). *La lectura, otra revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (1993). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Arán, P. y Barei, S. (2009) *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunicarte.
- Ares, M. C. (2010). *Coleccionismo y muerte en Walter Benjamin*. III Seminario Internacional: Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gob.ar/2010/10/mesa-11/ares_mesa_11.pdf
- Ares, M. C. (2015). El arte visual en la literatura en *Bellas artes* de Luis Sagasti. En Ana María Zubieta y Norma Crotti (edts.) *Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015. v.6, E-Book. Recuperado de <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2862/1/Ares%2C%20Mar%20C3%ADa%20Cristina.%20El%20arte%20visual%20en%20la%20literatura....pdf>
- Ares, M. C. (2018). La disparidad de las artes en Maelstrom, de Luis Sagasti. *Gramma*, (5). Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Astey, L. (1989). *Enuma Elish*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bajour, C. (2018). *Los lazos del silencio*. Conferencia pronunciada en la Jornada Cedilij. Córdoba, 11 de agosto de 2018.
- Bajour, C. (4/3/2014). *La infancia me inquieta*. Recuperado de <http://tallerlij.blogspot.com.co/2014/03/la-infancia-me-inquieta-cecilia-bajour.html>
- Bajour, C. y Carranza, M. (2003). El libro álbum en Argentina. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 107. Recuperado de <https://www.imaginaria.com.ar/10/7/libroalbum.htm>.
- Bajtún, M. (1986). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1994). El retorno de la Poética. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (2000). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2004a). *Lo Neutro*. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France 1977-1978. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2004b). El haiku. En *Xul: Electronic Archive*, (3), 5, pp. 15-20. Recuperado de http://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/09/xul_03-Ahira.pdf
- Barthes, R. (2005). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI

- Benjamin, W. (1989a). Historia y coleccionismo: Edward Fuchs. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). El arte en la era de la reproductividad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, R. (ed.), Fernández Castañeda, L. (trad.). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras I/2. VII vols*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berger, J. (2018). Jackson Pollock. En *Sobre los artistas 2*. Recuperado de <https://www.eteracadencia.com.ar/blog/ficcion/item/jackson-pollock-segun-john-berger.html>
- Bermúdez, N. (2008). Aproximaciones al fenómeno de la Transposición Semiótica: Lenguajes, Dispositivos y Géneros. *Estudios Semióticos* [online] Disponible na Internet via WWW.URL: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/446460>
- Berti, E. (2014). *Spinetta. Crónicas e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1996a). Historia de la noche (1977). *Obras completas. 3 Vols*. Barcelona: Emecé.
- Borges, J.L. (1996b). *Obras completas. 4 Vols*. Barcelona: Emecé.
- Bozal, V. (Ed.). (2015). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. 80). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bundgård, A. (2002). "La filialidad del cordero": Interpretación de la imagen simbólica del cordero en textos escogidos de María Zambrano. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, (4), pp. 87-93.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Canelo, M. P. (2018). Del pentagrama a la página: 'compositio' y 'variatio' en «Una ofrenda musical», de Luis Sagasti. *Castilla. Estudios de Literatura, [S.l.]*, n. 9, p. 69-86. Recuperado de: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/1811>>.
- Cañón, M., y Stapich, E. (2012). Discursos asimétricos: la literatura para niños. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 1(2), pp. 41-51.
- Caro Laso, E. (2019). *Música y contexto sociopolítico en los años 70. Un análisis de tres discos de Pink Floyd, The Sex Pistols y The Clash, respectivamente, en relación con la situación sociopolítica del Reino Unido en los años 70*. (Tesis de Grado). Universidad Pontificia Comillas, Facultad de Ciencias

- Carranza, M. (2006). La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, 181. Recuperado de <http://www.imaginaria.com.ar/18/1/literatura-y-valores.htm>
- Carvajal González, E. (2010). El Agnus Dei. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, pp. 1-7.
- Chiani, M. N. (2012). *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>
- Coello, A., y Amaguaña, D. (2015). Curiosidades de la Química. *infoANALÍTICA*, 3(1). Recuperado de <http://mail.infoanaliticapuce.edu.ec/index.php/infoanalitica/article/download/23/14>.
- Colomer, T. (1995). La adquisición de la competencia literaria. *Textos de didáctica de la lengua y la literatura* (4), pp. 8-22.
- Cortés Santamarta, D. (2015). Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo Beethoven. *Quinta Sinfonía. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015, pp. 191-211 DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.008>
- Cuesta Abad, J. M., & Heffernan, J. J. (Eds.). (2006). *Teorías literarias del siglo XX: una antología*. Madrid: Akal.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Traducción Carles Roche. Buenos Aires: Paidós Estética.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En AA.VV. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp.155-163.
- Deleuze, G. (1991). Devenir música. *Nombres*, (1). Recuperado de <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/viewFile/965/896>
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- Díaz Rönnner, M. A. (1988). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Doležel, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Versión en español de Luis Alburquerque. Madrid: Síntesis.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Eagleton, T. (2016). *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Ariel.

- Eco, U. (1988). *Los mundos de la ciencia ficción. De los espejos otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Fenoy, L. (dir.) (2008). *El espacio textual (Entre literatura, psicoanálisis y filosofía)*. Córdoba: Alción Editora.
- Fernández Bravo, A. (2015). Contemporaneidad, anacronismo, heterocronía: reflexiones a partir de la crisis de los paradigmas identitarios. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 24 – Nro. 29 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2015; pp. 71–97.
- Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fishburn, E. (2004). Readings and Re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, (18), pp. 35-42. Recuperado de www.jstor.org/stable/24880433
- Flores Farfán, L. (2001). Los avatares del logos. *Theoría. Revista Del Colegio De Filosofía*, (11-12), pp.21-31. Recuperado de <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.2001.11-12.264>
- Forn, J. (2/11/2012). Sentencia de muerte en 16 versos. *Página 12, Contratapa*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-206929-2012-11-02.html>
- Forn, J. (12/7/2013). El alma rusa. *Página 12, Contratapa*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-224268-2013-07-12.html>
- Foucault, M. (1984). El juego de Michel Foucault. En *Saber y Verdad*. Madrid: Ed. La Piqueta, pp.127-162.
- Fresán, R. (19/11/2006). Todo lo que necesitas. *Radar*, pp, 1-12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3397-2006-11-19.html>
- Garrido Gallardo, M. (comp.) (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, G. (1972). El discurso del relato. En *Figures III*. París: Ed. du Seuil.
- Genette, G. y Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gianera, P. (2018). *Componer las palabras: ensayo sobre música y lenguaje*. Buenos Aires: Gourmet musical Ediciones.
- González Álvarez, J. M. (2015). La autoficción hispánica en el siglo XXI: Presentación. *Pasavento Vol. III*, nº 1 (invierno 2015), pp. 9-14. Recuperado de http://www.pasavento.com/numero_5.html
- González Martínez, J. M. (1989). Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos. *Estudios Románicos*, 4, pp. 501-506. Recuperado de <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79841>
- González Martínez, J. M. (1999). *El sentido de la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia.

- González Martínez, J. M. (2006). Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición. *Revista de Musicología*, XXIX, 1, pp. 163-189.
- González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura – música. En *Anuario musical*, N°64, enero-diciembre 2009, pp. 259-278.
- Gramuglio, M. T. (2006). Tres problemas para el comparatismo. *Orbis Tertius*, año XI, N° 12 (versión digital).
- Greimas A.J. y Courtés J. (1982). *Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guillén, C. (2005). *Pintura, música, literatura. Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Hofstadter, D. R. (1982). *Godel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Inciarte, F. (2002). Sobre perspectiva en literatura, pintura y arquitectura. *Ra. Revista de Arquitectura*, 4, pp. 23-36.
- Infante, M. S. (2015). Satán negro y Lucifer blanco: el diablo en el blues. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (3), pp. 129-140.
- Kohan, M. (2011, 6 de julio). Los hilos de un haiku. *Blog Eterna Cadencia*, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/los-hilos-de-un-haiku.html>
- Krüger W. (1979). *Joseph Beuys: Todo hombre es una artista* (Documental). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7DP6m2QgrPc&t=1837s>
- Larrosa, J. (2000). *Pedagogías profanas*. Buenos Aires: Novedades educativas.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- López Cano, R. (2000). *Bases semióticas para una neorretórica musical*. Recuperado de lopezcano.org/Articulos/2000.Bases_semioticas_neorretorica.pdf
- López Luna, D. (2015). *Intertextualidad Musical. El Intertexto Musical: Proceso Creativo y Símbolo Semiótico* (Tesis De Grado). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) Facultad Popular de Bellas Artes, Michoacán, México.
- Lotman, I. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

- Lucero, G. (2011). Mundos de pájaro: música y vida en la estética deleuziana. En *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, (9), pp. 207-215.
- Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 6(7), 8.
- Lucifora, M. C. (2019). *Hablar ex persona: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente. Tesis doctoral*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Secretaría de Posgrado - Doctorado de Letras; Argentina.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras*, 17(7). Recuperado de https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=JOSEFINA+LUDMER.+LITERATURAS+POSTAUT%33%93NOMAS%3A+OTRO+ESTADO+DE+LA+ESCRITURA&btn
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985: algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Milone, G. y Simón, G. (coords.) (2013) *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Villa María: Eduvim.
- Monteleone, J. (2002). Lectura e infancia. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (14), pp. 113-129.
- Moro Abadía, O. (2003). ¿Qué es un dispositivo? *Empiria* (6), pp. 29-46. Recuperado de <http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:Empiria-2003-7BF2AF98-D511-EFDB-9E25-11CA8A4F40C4>
- Musitano, A. (2010). *Las poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte, a fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- Musitano, A. y otros (2012). Teatro, Mito y Rito. En *Cuadernillo de Introducción a la Literatura*. Córdoba: Escuela de Letras. FFyH. UNC.
- Neumann, B. y Nünning, A. (2012). Metanarration and Metafiction. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction>
- Palacios, C. (2018). Transformaciones y supervivencias. Notas sobre el problema de la transposición intersemiótica. *Signo y Seña /33* (enero-junio, 2018), pp. 124-142.
- Pardo Salgado, C. (s/f). Las formas del silencio. *ADAMAR - Revista de Creación, IV Época*, Recuperado de <http://adamar.org/ivepoca/node/1197>
- Paredes, M. (2013). Acciones de transposición en las artes visuales. *Revista Lindes, Estudios Sociales de Arte y Cultura*, pp. 1-17.
- Paulo, M. (2009). La muerte del artista moderno: Rothko en el umbral de "el fin del arte". En *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*.
- Peinado, F. L. y Cordero, M. G. (1981). *Enuma Elish: poema babilónico de la creación*. Madrid: Editora nacional.

- Penelas, F. (24/6/2020). *La mano del jardinero Wittgenstein*. Blog Eterna Cadencia, Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/la-mano-del-jardinero-wittgenstein.html>
- Pérez, S. (2012). Literatura para niños comparada: ¿una disciplina posible en nuestro país? *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*, La Plata, Argentina, 27 y 28 de septiembre de 2012, pp 207-213. Recuperado de http://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/MemAca_9f2adbbf432fd60e652733a6b23d9b06
- Piglia, R. (2015). *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso. Recuperado de <https://callelorco.com/2016/07/01/el-viaje-y-la-investigacion-como-modos-de-narrar-basicos-ricardo-piglia/>
- Pinel, V. (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Buenos Aires: Paidós.
- Pujol, S. (20/11/2016). El extranjero. *Radar*. Recuperado de <http://sergiopujol.com.ar/2016/11/20/radar-el-extranjero/>
- Pujol, S. (2017). Pepper en el cielo con diamantes. *Marca de agua 4*, 2017; pp. 26-32. Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://sergiopujol.com.ar/2017/05/30/50-anos-de-sgt-peppers/>
- Quignard, P. (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.
- Quignard, P. (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena.
- Rauber, R. (2017). Kurt Vonnegut y la honestidad de la literatura: metaficción, autoficción y conciencia de la representación. *Revista Impossibilia 14*, pp 124-144. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/320107863_Kurt_Vonnegut_y_la_honestidad_de_la_literatura_metaficcion_autoficcion_y_conciencia_de_la_representacion_Revista_Impossibilia_n_13
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>
- Rivas Hernández, A. (2005). *De la poética a la teoría de la literatura. Una introducción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodríguez, J. A. (2016). *Niveles de afinidad entre la música, la pintura y la literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del siglo XX*. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga.
- Rojo, A. B. (1983). “El camino de Santiago” de Alejo Carpentier y el “Canon Perpetuus”, de Juan Sebastián Bach: Paralelismo estructural. *Revista Iberoamericana*, 49 (123), pp. 293-322.
- Sagrillo, S. (dir.) (2011). *Los jóvenes y la literatura*. Mendoza: INFOD.
- Sardi, V. y Blake, C. (2011). *Poéticas para la infancia*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Sardi, V. y Blake, C. (2012). Haciendo historia. En *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*, La Plata (27 y 28 de septiembre de 2012).
- Sardi, V. y Blake, C. (comp.) (2010). *Literatura argentina e infancia: Un caleidoscopio de poéticas*. Buenos Aires: La Bohemia.

- Scarano, L. (2017). "Escribo que escribo": de la metapoesía a las autopóéticas. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), pp. 133-152.
- Schaeffer, J. M. (2006). *¿Qué es un género literario?* España: Akal.
- Schaeffer, J.M. (2012). Fictional vs. Factual Narration. En: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>
- Schritter, I. (2008). Voces detrás de las páginas: relaciones entre imagen y escritura en los libros ilustrados infantiles. *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, (5), pp. 77-89.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Silva-Díaz, M. C. (2005a). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf>
- Silva-Díaz, M. C. (2005b). *La metaficción como un juego de niños. Una introducción a los álbumes metaficcionales*. Gerencia de Información, Documentación y Estudio. 1ra. Ed. Caracas (Venezuela): Banco del Libro. Recuperado de http://ciie.abc.gov.ar/marcospaz/wp-content/uploads/sites/39/2016/10/Silva_D%C3%ADaz_Metaficci%C3%B3n.pdf
- Simón, G. (2016). Roland Barthes, semiólogo de los matices. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5(9), pp.71-81.
- Simón, G. (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- Simón, G. (coord.). (2015). *Coreografías de lo neutro: escritos sobre literatura argentina*. Córdoba: Portaculturas
- Simón, G. (dir.), Coll, M., Raso, L. y Zuleta, V. (2012). *El vocabulario de Roland Barthes*. Córdoba: Comunicarte.
- Smalley, R. (1966). *John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester*. Entrevista para la BBC, en Programa del concierto del 22 de mayo de 1972 en el Royal Albert Hall en Londres.
- Soler, J. (1980). *Fuga, técnica e historia*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Stapich, E., y Cañón, M. (2013). *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Córdoba: Comunicarte.
- Tatarkiewics, W. (2000). *Historia de la estética. I La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (2008). El arte, historia de un concepto. En *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, pp. 39-79.
- Todorov, T. (comp.) (1976). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: antología*. México: Siglo Veintiuno Editores.

- Todorov, T. (1979). Poética. En Ducrot, O. y Todorov, T. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, pp. 98-103.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En Miguel Angel Garrido Gallardo (coord.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 35-36.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), pp.231-247.
- Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones, teorías y críticas de arte*, 6. Recuperado de <http://www.revista&guraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=48>.
- Urquí, L. C. (2018). Atlas geológico de cuatro montañas míticas. En *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 26(1), pp.99-108.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: La balsa de la Medusa Visor.
- Vázquez Medel, M. A. (1999). Tendencias actuales del comparatismo literario. En *Literatura Comparada: Relaciones Literarias Hispano-Inglesas (Siglo XX)*. Universidad de Almería, pp. 11-724.
- Vega, G. (2017). El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad. *Nuevo Itinerario Revista digital de Filosofía*, Septiembre 2017. Recuperado de <http://hum.unne.edu.ar/revistas/itinerario/revista12/articulo08.pdf>
- Vela, M. (2018). Origen y precedentes del motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, Marzo 2018 (22), pp 24-34. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6453086>
- Villanueva, D. (2014). Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 185 -193.
- Vonnegut, K. (1991). *Matadero cinco*. (Traducción: Margarita García de Miró). Barcelona: Anagrama.
- Wittgenstein, L. (1975). *Tractatus Logico-Philosophicus*, 14ed. Madrid: Alianza Universidad [1a ed. 1929]
- Zonana, V. G. (2007). Introducción. En Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) I* (pp. 15-44). Buenos Aires: Corregidor.
- Zonana, V. G. (2010). Sobre la poética como conciencia literaria. (Apuntes en forma de Prólogo). En Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) II* (pp. 11-19). Buenos Aires: Corregidor.

Entrevistas a Luis Sagasti

- Cuatrogatos (15/08/2017). Luis Sagasti habla sobre “El arte de la fuga” (Editorial Treintayseis), libro ganador del Premio Fundación Cuatrogatos 2017. *Cuatrogatos Blog*. Recuperado de <https://cuatrogatos.org/blog/?p=5236>
- Friera, S. (6/4/2015). Hay que quemarse con el fuego. *Página 12. Suplemento Espectáculos*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35161-2015-04-06.html>
- Gelós, N. (07/06/2017). Tengo una predisposición natural a relacionar cosas casi de manera enfermiza. *Eterna cadencia Blog*. Recuperado de <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/tengo-una-predisposicion-natural-a-relacionar-cosas-casi-de-manera-enfermiza.html>
- Guzzante, M. (14/3/2015). Luis Sagasti: “La musicalidad del lenguaje sigue siendo un desvelo para mí”. *Los Andes. Suplemento Cultura*. Recuperado de <https://www.losandes.com.ar/article/luis-sagasti-la-musicalidad-del-lenguaje-sigue-siendo-un-desvelo-para-mi>
- Mandelbaum, E. (27/08/2018). Luis Sagasti: “Cuando no pensás, surge todo”. *Atletas Revista*. Recuperado de <http://atletasrevista.com/?s=sagasti>
- Pablos, G. (08/07/2011). Luis Sagasti, un novelista conceptual. *La Voz. Suplemento Vos*. Recuperado de <https://suscripcion.lavoz.com.ar/?limit=true&msg=adblocker>
- Pinardi, C. (2019). Notas sobre una poética. Conversación con Luis Sagasti. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 226-231. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/144/showToc>
- Rapacioli, J. (29/5/2017). Luis Sagasti: “Borges es un gran planeta al que por suerte y oportunamente he abandonado”. *Telam*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201705/190650-luis-sagasti-borges-es-un-gran-planeta-al-que-por-suerte-y-oportunamente-se-ha-abandonado.html>
- Sagasti, L. (26.06.2017). Tres preguntas a Luis Sagasti. En el marco del ciclo de autores Verboamérica. *Malba Diario*. Recuperado de <https://malba.org.ar/tres-preguntas-a-luis-sagasti/?v=diario>
- Tentoni, V. (20/03/2015). Está todo ahí, solo hay que mirar. *Eterna Cadencia Wordpress*. Recuperado de <https://eternacadencia.wordpress.com/2015/03/20/esta-todo-ahi-solo-hay-que-mirar/>
- Zunini, P. (24/08/2017). Luis Sagasti: “La literatura tiene que lograr que veas al mundo como si lo hicieras por primera vez”. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/grandes-libros/2017/08/24/luis-sagasti-la-literatura-tiene-que-lograr-que-veas-al-mundo-como-si-lo-hicieras-por-primera-vez/>

Reseñas y notas en diarios y revistas culturales

- Bêgné, Y. (27/7/2017). Una ofrenda musical. Luis Sagasti. *Otra parte*. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/una-ofrenda-musical/>

- Caldirola, G. (11/2/2018). Reseña. Una ofrenda musical, de Luis Sagasti. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/resena-una-ofrenda-musical-nid2107680>
- Coelho, O. (8/8/2011). Bellas Artes, de Luis Sagasti. *Los inrockuptibles*. Recuperado de <https://medium.com/los-inrockuptibles/bellas-artes-de-luis-sagasti-58baaa1b1ab>
- Consiglio, J. (1/8/2011). El espacio efímero por el que se cuele la clave del universo. *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/el-espacio-efimero-por-el-que-se-cuela-la-clave-del-universo.html>
- Corvalán, K. (14/9/2011). Bellas Artes. *Leedor*. Recuperado de <http://leedor.com/2011/09/15/bellas-artes/>
- Dupont, V. (29/06/2016). ¿Hay vida más allá del pentagrama? La celebración: Una lectura de “El arte de la fuga”, de Luis Sagasti y Ana Sanz Durán. *El Anartista*. Recuperado de <http://www.elanartista.com.ar/hay-vida-mas-alla-del-pentagrama/>
- De Chamberet, G. (8/2/2018). Review. Fireflies, Luis Sagasti. Book of the Week. *BookBlast Diary*. Recuperado de <https://bookblast.com/blog/review-fireflies-luis-sagasti-book-week/>
- Gentile, J.F. (23/9/2012). Luis Sagasti: alimentar el fuego. *Suplemento de Cultura de Perfil*. Recuperado de <http://carnavalizacion.blogspot.com/2012/09/luis-sagasti-alimentar-el-fuego.html>
- Gianera, P. (12/6/2017). Lo inexplicable. *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/lo-inexplicable.html>
- Gómez Matus, S. (5/1/2018). Colgar campanas de las nubes: “Una ofrenda musical” de Luis Sagasti. *Revista Lecturas*. Recuperado de <http://www.revistalecturas.cl/colgar-campanas-de-las-nubes-sobre-una-ofrenda-musical-de-luis-sagasti/>
- Krapp, F. (10/7/2011). La máquina blanda. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4333-2011-07-10.html>
- Olmedo-Wehitt, L. (26/8/2011). El fin de la historia, según Luis Sagasti. *La Nación. ADN Cultura*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-fin-de-la-historia-segun-luis-sagasti-nid1400037>
- Pinardi, C. (7/1/2017). El arte de la fuga, Luis Sagasti. *Los Andes. Suplemento Cultura*. Recuperado de <http://www.losandes.com.ar/article/el-arte-de-la-fuga-luis-sagasti>
- Pujol, S. (28/7/2017). Estrategias de seducción. *La Agenda. Revista*. Recuperado de <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/162357642875/estrategias-de-seducuci%C3%B3n>
- Quintana, R. (10/4/2015). Enigma con claves poéticas. *La Nación. ADN Cultura*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1783008-enigma-con-claves-poeticas>
- Schanton, P. (27/7/2017). La larga sombra de un señor llamado Bach. *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/larga-sombra-senor-llamado-bach_0_rkg7tYLUW.html

