

SIETE NOTAS A PROPÓSITO DE *EL ARTE DE LA FUGA* DE LUIS SAGASTI

Carolina Pinardi

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
carolinapinardi@yahoo.com.ar

Recibido: 30/07/2018. Aceptado: 21/08/2018.

Resumen

Un rasgo notable de la poética de Luis Sagasti consiste en la relación entre las artes no verbales y la palabra. Los diálogos entre música, pintura y literatura, que constituyen una constante en su escritura, se formalizan de modo más evidente en la construcción del objeto estético libro-cd musical *El arte de la fuga* (2016), con ilustraciones de Ana Sanz Durán y música de Nico Cota de Editorial Treintayseis. La historia de los personajes, figuras musicales que deciden escapar del pentagrama, se narra por medio de distintos lenguajes que establecen entre sí múltiples relaciones. En este artículo intentaremos, a partir de algunas notas, explorar la propuesta estética del libro que se construye como un dispositivo metaficcional, en la medida en que interpela al lector llamando la atención sobre su modo de construcción.

Palabras clave: Literatura infanto-juvenil - Artes no verbales - Diálogos interartísticos

SEVEN NOTES ABOUT *EL ARTE DE LA FUGA* BY *LUIS SAGASTI*

Abstract

A notable feature of Luis Sagasti's poetics is the relationship between non-verbal arts and literature. The dialogues between music, painting, and literature, which are a constant in his writing, are formalized more clearly in the construction of the aesthetic object book-musical cd *El arte de la fuga* (2016), with illustrations by Ana Sanz Durán and music by Nico Cota of Editorial Treintayseis. The story of the characters, musical figures who decide to escape from the pentagram, is narrated through different languages that establish multiple relationships among themselves. In this article, we aim to explore from some notes the aesthetic proposal of the book that is constructed as a metafictional device, insofar as it challenges the reader by calling attention to its mode of construction.

Keywords: Infant-juvenile Literature - Non-verbal Arts - Inter-artistic Dialogues

La de Luis Sagasti es una de las voces más singulares de la literatura argentina actual. Un rasgo notable de su poética consiste en la relación entre las artes no verbales y la palabra. Si bien, los diálogos entre música, pintura y literatura constituyen una constante en su escritura, estos vínculos se formalizan de modo más evidente en la construcción del objeto estético libro-cd musical *El arte de la fuga* (2016), con ilustraciones de Ana Sanz Durán y música de Nico Cota de Editorial Treintayseis. El artefacto se conforma, además, como un dispositivo metaficcional que interpela al lector llamando la atención sobre su modo de construcción.

Podríamos pensar que Sagasti constituye lo que María Teresa Andruetto (2009) denomina inquilino, visitante o viajero en el campo de la literatura infantil. La escritora llama de este modo a aquellos autores que no escriben exclusivamente para niños y que, desde su punto de vista, son los 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: 14).

A continuación, algunas notas a propósito de *El arte de la fuga* que pretenden delinear los trazos de una propuesta estética compleja y desafiante para lectores jóvenes, tengan la edad que tengan.

1. Preludio y Coda

El arte de la fuga se estructura en tres partes: el cuento aparece precedido por una introducción a modo de preludio, titulada "Nota" y seguido de un cierre, titulado "Coda". Las partes inicial y final contrastan con el relato en el estilo, dado que ambas se construyen como géneros explicativos que proporcionan diversas informaciones al lector.

En la introducción se exponen nociones referidas al modo en que se escribe la música. El sentido del título “Nota” anuncia, por un lado, la inclusión de un género discursivo poco habitual en los libros infantiles y, 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. Se explica, por ejemplo, que en un pentagrama no solo se consignan las notas sino también “cuánto han de durar. Por eso se las dibuja con signos que se llaman figuras y son siete” (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 4)¹. En la página siguiente, por medio de un juego de tipografías de diversos tamaños se presentan las figuras musicales. La dimensión de sus nombres se vincula con la duración de cada una. Así aparecen, en orden decreciente: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. La explicación se completa con un juego de equivalencias: una redonda dura el doble de una blanca, una blanca el doble de una negra y así sucesivamente. Los enunciados que exponen estas correspondencias van disminuyendo de tamaño de tal modo que resulta casi imperceptible la frase final referida a las dos figuras de menor duración: fusa y semifusa.

El estilo expositivo se construye con el uso de enunciados impersonales propios del género y de recursos explicativos como definiciones, aclaraciones y ejemplificaciones. Incluso se utilizan signos matemáticos para dar cuenta de las equivalencias, por ejemplo: “Corchea = dos semicorcheas” (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 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 un poema, cuyos versos crecen y decrecen a partir de un juego de reiteraciones. El nombre de las figuras se repite dos veces, abriendo y cerrando,

¹ Las páginas del libro no tienen numeración. Para indicar las páginas en que se encuentran las citas, las he numerado yo partiendo de la portada.

alternativamente, la frase: “La blanca dura el doble que una negra. / La negra el doble que una corchea” (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” (5). En este apartado también se explica que con los silencios ocurre lo mismo, es decir, tienen también distintas duraciones y es posible establecer entre ellos las mismas equivalencias. Por esta razón, se puede concluir como lo hace el narrador: “Es que la música parece ser el sonido de la matemática cuando no nos toman prueba” (5).

Esta frase cierra el texto a modo de conclusión y aquí el narrador vuelve a transgredir 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 éste, 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 preludeo que antecede a la fuga. Su título, “Nota”, ¿debe 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?², ¿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), “clave de sol” (signo musical / estrella que ilumina y permite despejar la bruma), “negras” (figuras musicales / esclavas africanas³), “si” (nota musical / conjunción afirmativa). El relato actualiza la multiplicidad de significados y trabaja con la ambigüedad propia del lenguaje.

El apartado final, titulado “Coda”, retoma el estilo explicativo de la introducción. El texto se cierra 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 serio. Sin embargo, la solemnidad del tono

² Estos son algunas de las acepciones que el diccionario de la RAE ofrece de la palabra “nota”.

³ Esta doble interpretación de la palabra *negras* aparece sugerida en el momento en el que los protagonistas de la historia se encuentran en una plantación de algodón con unas figuras musicales que escapan del canto de los esclavos: “Se escuchaban cantos que eran lamentos hermosos [...]. La música surgía como latigazos” (18). En este marco, el juego polisémico permite entender la expresión *negras*, tanto en el sentido de figuras musicales, como en relación con las esclavas de origen africano que trabajan en la plantación, mientras cantan un blues.

empieza a resquebrajarse con la irrupción de algunas notas discordantes que permiten poner en duda la veracidad de los enunciados y que a su vez se salen de los datos clásicos de las biografías. ¿Es verdad que Robert Johnson “vendió su alma al diablo a cambio de tocar como nadie en la historia” (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 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” (31)? El texto construye un contrapunto de datos serios con otros risibles, cotidianos, íntimos, absurdos de la vida de los músicos. La música y los compositores consagrados por el discurso de la historia aparecen aquí desacralizados. 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.

2. El relato verbal

La historia de la fuga comienza cuando el protagonista, una figura musical llamada Arnaldo, despierta intranquila al escuchar cuatro notas que sonaban “como un trueno lejano” (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 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. Los personajes deciden practicar una fuga, “y lo hacen a la cuenta de cuatro” (11).

La aventura de los héroes comienza como un viaje que los llevará a recorrer toda la historia de la música, aunque no de manera cronológica. Deben continuar escapando de los peligros que los acechan en cada etapa: quedar atrapados en un pentagrama o ser ejecutados. El trayecto los lleva por la *Ofrenda musical* de Bach y la más famosa pieza fúnebre de Chopin; la marcha patriótica norteamericana *Barras y estrellas* de Philip Sousa; un blues cantado por esclavos negros de una plantación de algodón; una pieza de jazz; e incluso el show del Sargento Pepper, en el que los músicos tocan ataviados con máscaras de animales y narices de payasos. Por último, llegan a la obra 4' 33", de John Cage, en la que solo hay silencio. En esta partitura las figuras se abrazan creyéndose salvadas dado que no existe peligro de ejecución, sin embargo, luego de un tiempo, se sienten abrumadas por la inmovilidad reinante y deciden reiniciar su viaje. 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 (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 28).

Blas & Blus deciden retornar a la Quinta Sinfonía de Beethoven; Bernardo toma otra espiral que lo lleva al canto de una madre. Por su parte, Arnaldo y Ludmila deciden aventurarse en una partitura con destino incierto, pero llevan consigo una pala porque nadie sabe cuándo puede ser necesario emprender una fuga.

3. El relato visual

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.

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.

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. 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 presenta 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" (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 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 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 (Dupont, 2016).

4. El relato musical

El lector puede acompañar a los personajes en fuga de múltiples formas: a través de la narración verbal, a través de las imágenes o a través de la narración musical. El libro incluye un cd en el que puede escucharse, en una de sus pistas, la historia contada por Luis Sagasti sobre un fondo musical compuesto por Nico Cota. En una segunda pista se omite el relato y se incluye solo la música de la aventura de los héroes. La relación entre la música y la narración verbal constituye una nueva apuesta con la que nos desafía *El arte de la fuga*. Tal como ocurre con el texto visual, el musical no resulta subsidiario de la palabra sino que narra 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 (Sagasti, 2017).

La versión instrumental que constituye la narración musical está compuesta a partir del diálogo entre las distintas piezas musicales 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.

Si se escucha simultáneamente la música y la narración oral, pueden apreciarse los juegos que se proponen en el diálogo entre lenguajes ya que, por ejemplo, el relato habla de sonidos que no pueden escucharse en la versión instrumental. Esto ocurre con las cuatro notas que despiertan a Arnaldo y que no están presentes en la versión musical al inicio del cuento; el lector, sin embargo puede reconocerlas como el motivo característico que da inicio al primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. En otras ocasiones, el texto describe la presencia de instrumentos que están ausentes en la musicalización, como es el caso del pájaro con forma

de saxo que atrapa con su pico a las figuras al ritmo del jazz y del que intentan huir Arnaldo y sus amigos. Este personaje se presenta tanto en el relato verbal como en las ilustraciones, pero no en el texto musical, en el que escuchamos jazz en piano y percusión.

5. El relato como viaje

El arte de la fuga es el relato de un viaje y, por tanto, se inscribe en una larga tradición. Ricardo Piglia afirma que éste habría sido el motivo de la primera narración. En *La forma inicial* (2015) Piglia 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, 2016)⁴.

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: 17) 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

⁴ Como se indica en la bibliografía, recuperamos el pasaje del *Blog Calledelcorco*, pero el pasaje pertenece a *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, publicado en Madrid por editorial Sexto Piso.

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 (Albuquerque García, 2011: 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 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” (Sagasti y Sanz Durán, 2016: 6) y tiene “olor a tormenta” (12); la *Ofrenda Musical* de Bach se percibe “como el mecanismo de muchos relojes” (12) y la *Marcha Fúnebre* de Chopin se presenta como “una zona de mucha niebla” (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” (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.

6. 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 su fuga, Arnaldo y sus amigos van encontrando o eligiendo su destino, algunos hallan su lugar de pertenencia, otros quedan 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 y Sanz Durán, 2016: 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. Finalmente hay quienes seguirán arriesgándose a la aventura de explorar lo desconocido como Arnaldo y Ludmila, para quienes el viaje no termina.

7. El arte de la fuga

Una nota final: entre 1738 y 1742 Johann Sebastian Bach compuso *El arte de la fuga*, se trata de una obra inconclusa dado que el compositor murió antes de terminarla.

Una fuga es 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 en otra voz, su respuesta. De este mismo modo se construye la narración de la historia de los personajes que huyen de un pentagrama. Así, la fábula de las figuras musicales que emprenden una fuga está relatada al modo de una fuga musical. Inicialmente se presenta un tema: la necesidad de escapar de una pieza musical para evitar ser ejecutadas, luego, el tema se reitera a lo largo del relato con algunas variaciones. En cada caso los personajes llegan a una obra, se encuentran con otras notas o figuras que les informan donde se encuentran, vuelven a estar en peligro de ejecución y deciden escapar nuevamente. Como en el caso de la obra de Bach, *El arte de la fuga* de Sagasti se presenta inconcluso, ya que el destino de los personajes Arnaldo y Ludmila es incierto, pero, como lectores intuimos que la fuga puede volver a reiterarse infinitamente.

La fuga constituye un tema pero también una forma, y, en tanto que forma, permite la exploración de las posibilidades de diálogo entre lenguajes estéticos. La problematización de estos diálogos interartísticos es, como anticipábamos al iniciar este recorrido, uno de los rasgos más relevantes de la poética de Luis Sagasti. En la medida en que se multiplican los lenguajes con los que se cuenta la aventura de los héroes, la propuesta de *El arte de la fuga* nos invita a experimentar nuevos modos de percepción y de comprensión del mundo.

Bibliografía

Albuquerque-García, Luis (2011). "El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género". *Revista de Literatura*, vol. 73, n. 145. 15-34. Disponible en:

<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/250>

Andruetto, María Teresa (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.

Dupont, Víctor (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*, 29 jun. Disponible en: <http://www.elanartista.com.ar/hay-vida-mas-alla-del-pentagrama/>

Piglia, Ricardo (2016). “El viaje y la investigación como modos de narrar básicos”. *Calledelcorco. Blog de literatura. Grandes encuentros*, 1 jul. <https://callelorco.com/2016/07/01/el-viaje-y-la-investigacion-como-modos-de-narrar-basicos-ricardo-piglia/>

Sagasti, Luis y Ana Sanz Durán (2016). *El arte de la fuga*. Buenos Aires: Ediciones Treintayseis.

Sagasti, Luis (2017). “Luis Sagasti habla sobre “El arte de la fuga” (Editorial Treintayseis), libro ganador del Premio Fundación Cuatrogatos 2017” *MiauBlog. Fundación Cuatrogatos*, 15 agosto. Disponible en: <https://cuatrogatos.org/blog/?p=5236>