

Del pentagrama a la página: *compositio* y *variatio* en *Una ofrenda musical*, de Luis Sagasti

From the Score to the Page: *Compositio* and *Variatio* in *Una ofrenda musical*, by Luis Sagasti

MARTA PASCUA CANELO

Universidad de Salamanca. Facultad de Filología. Plaza de Anaya, s/n. 37008 Salamanca.
marta.pascua@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0959-1084>

Recibido: 31-1-2018. Aceptado: 17-3-2018.

Cómo citar: Pascua Canelo, Marta, “Del pentagrama a la página: *compositio* y *variatio* en *Una ofrenda musical*, de Luis Sagasti”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 69-86-

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.69-86>

Resumen: *Una ofrenda musical*, de Luis Sagasti, publicada en 2017, constituye un artefacto discursivo en consonancia con la literatura en español más experimental. La obra supone la transcripción en código literario de una pieza musical, las *Variaciones Goldberg*, de Johan Sebastian Bach. Este artículo pretende realizar un primer acercamiento, desde la perspectiva de los estudios interartísticos, a las estrategias músico-literarias de composición, al hibridismo del discurso y a la presencia de la música como estructura y como tema para transitar entre el sonido y el silencio de una narración contrapuntística.

Palabras clave: Luis Sagasti; literatura argentina; literatura actual; relaciones interartísticas; literatura y música.

Abstract: *Una ofrenda musical*, by Luis Sagasti, published in 2017, constitutes a discursive artefact in line with the most experimental literature in Spanish. The work supposes the transcription in literary code of a musical piece, *Goldberg Variations* by Johan Sebastian Bach. This paper aims to realize a first approach, from the interartistic studies perspective, to the musical-literary strategies of composition, to the discursive hybridism and to the presence of music as a structure and theme to transit between the sound and the silence of a contrapuntal narrative.

Keywords: Luis Sagasti; argentine literature; current literature; interartistic relations; literature and music.

INTRODUCCIÓN

La construcción de discursos heterosemióticos, si bien se registra desde la antigüedad clásica —recordemos las palabras de Horacio: “*ut*

pictura poiesis”—, se ha vuelto clave en un período en el que, como afirma José Antonio González Alcantud, “el arte ha sido secuestrado por la estética” (2015:15). En el ámbito de los estudios interartísticos, son consabidas las relaciones entre música y literatura, dos artes que, siguiendo la terminología de Oskar Walzel, se han iluminado recíprocamente (De Vicente Yagüe, 2008:241)¹

En lo que respecta a este terreno comparatista, la crítica ha explorado las relaciones músico-literarias desde diversas perspectivas: atendiendo a la presencia de la literatura en la música (*program music*), a las producciones artísticas en que ambos discursos se encuentran al mismo nivel (*vocal music*) y a aquellas obras literarias en que la música participa de uno u otro modo (*word music*, *verbal music*) (Paul Scher, 1982). En el contexto de la presencia de la música en la literatura, son numerosos los estudios que han puesto en relación la poesía con la música por sus técnicas, estructuras y procedimientos de composición, pero no ha sido así en el caso de la narrativa, pese a que Thomas Mann reconociera ya en 1939 que la novela había sido desde siempre para él “una sinfonía, una obra de contrapunto, un entramado de temas en el que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales”. Calvin S. Brown, en su libro *Music and literature: A Comparison of the Arts*, señala que “repetition and variation can be seen in the smallest real structural units of both literature and music (1987:103), pero reconoce que “for fairly obvious reasons, music has exerted considerably more influence on poetry than on prose fiction”, ya que considera que “by its very nature, poetry demands a constant attention to problems of sound, and thus is likely to suggest musical analogies to its creators. Also [...] poetry demands the conscious search for form to a much greater degree than does fiction” (1987:208). Sin embargo, novelas como *El acoso* (1956) o *Concierto barroco* (1974), ambas del cubano Alejo Carpentier, se presentan como excepciones frente a esta tendencia general que exponía Brown en 1948.

En esta línea de narraciones pensadas en clave musical se inscribe *Una ofrenda musical*, del argentino Luis Sagasti (Bahía Blanca, 1963). La obra, publicada en abril de 2017, se construye como un discurso músico-verbal,

¹ M^a Isabel De Vicente-Yagüe Jara comenta en su artículo “El comparativismo en la educación literaria musical: propuesta de innovación metodológica” (*Educatio Siglo XXI*, n° 26 · 2008, pp. 241-266) que Oskar Walzel, discípulo del historiador de arte Heinrich Wölfflin, tituló “Wechselseitige Erhellung der Künste”, ‘iluminación recíproca de las artes’, a la conferencia que dio en Berlín en 1917, expresión con la que designa la relación entre las artes.

un ejercicio de estilo donde “las estructuras lingüístico-literarias se ven condicionadas por las musicales” (González Martínez, 1999:14). Escritor, docente y crítico de arte, Luis Sagasti se alza como una de las voces más originales y significativas del panorama literario argentino en la actualidad. El autor de las novelas *El canon de Leipzig* (1999), *Los mares de la luna* (2006) y *Maelstrom* (2015), sigue la estela del ensayo-ficción *Bellas artes* (2011), con el que dinamita los dogmas de la novela ortodoxa, para la construcción de *Una ofrenda musical*. Luis Sagasti ha producido un texto heterosemiótico que, como ya señalara Juan Miguel González: “no supone la mera coexistencia de dos o más discursos independientes, sino una realidad distinta que surge como un nuevo discurso con entidad y características propias y específicas” (1999:25).

Una ofrenda musical se configura como un proceso discursivo complejo que implica, como apuntaba Juan Miguel González, “la puesta en funcionamiento [...] de diversos niveles de codificación” (1999:71). De este modo, la obra se constituye como un híbrido genérico, una narración que, si bien se presenta como novela, difícilmente podríamos definirla así si consideramos el género en un sentido estricto —esto es, como una narración en prosa, generalmente extensa, que cuenta una historia de ficción—, puesto que nada de lo que Sagasti despliega en el texto se muestra como ficción. Podemos hablar, entonces, de un discurso a medio camino entre el ensayo y la ficción, donde lo que importa es la configuración formal de la obra, los mecanismos de articulación y conexión y las relaciones que establece un escritor para quien el arte es, principalmente, forma. Luis Sagasti, quien afirma tener “una predisposición natural a relacionar cosas casi de manera enfermiza” (Natalia Gelós, 2017), imagina el orden cósmico como un orden musical y construye una narración hipnótica y contrapuntística para dar cuenta de esa visión del mundo desde la subjetividad.

A través de este hibridismo discursivo, Sagasti pretende “transcribir literariamente una arquitectura sonora” (Pablo Schanton, 2017). Pese a titular la obra *Una ofrenda musical*, aludiendo a la *Musikalisches opfer BWV 1079*, una colección de cánones y fugas compuestos a pedido de Federico II de Prusia en 1747 por Johann Sebastian Bach, “el más grande de todos los músicos” —en palabras del filósofo Eugenio Trías (2007:85) — y responsable indirecto del texto del argentino, no es esta la obra que se encuentra en la base estructural del libro. Si bien da nombre a la *novela*, tanto por el carácter aglutinante de múltiples composiciones que poseía la *Ofrenda musical* de Bach, como por suponer un título mucho más

suggerente para la obra literaria², es otra la pieza musical que el autor quiere transcribir en código literario: las llamadas *Variaciones Goldberg*.

Las *Variaciones Goldberg* o *Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados*, nombre que recibió la obra en su origen, es una pieza musical para teclado que compuso Bach en 1741. Se conoce la obra como *BWV 1087* por haber sido Johann Gottlieb Goldberg, discípulo de Bach, el primer intérprete de la composición, tal y como cuenta Sagasti al inicio del libro:

“Sin más mérito que el celo con que las ha abordado, la posteridad ha bautizado esta serie de composiciones como *Variaciones Goldberg* en honor a su primer ejecutante”. (2017:12)

La historia que da lugar a la composición de esta aria con variaciones supone el motivo inicial de la obra de Sagasti, y dice así:

No se saben las causas por las cuales un conde del siglo XVIII, sin más problemas que los que su condición conlleva [...], no es capaz de hacer las paces con su conciencia y conciliar el sueño por las noches como Dios manda y como él mismo quiere. [...] Keyserling ataca el síntoma y no su causa (la nobleza siempre ha actuado de ese modo): le encomienda al cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, que no es otro que Johann Sebastian Bach, una composición con la que pueda por fin dormirse. [...] Sobrepasando la altura de las circunstancias, Bach compone un aria a la que añade treinta variaciones posibles. (2017:11)

El propósito de Luis Sagasti, desde ese momento, se entiende como la labor de reproducir en clave literaria, por un lado, la estructura y, por otro, la finalidad de las *Variaciones Goldberg*, tal como llevaron a cabo, de un modo similar, otros escritores: el estadounidense Douglas Hofstadter, con su obra *Gödel, Escher, Bach. Un eterno grácil bucle*, y el también argentino Julio Cortázar, mediante el cuento “Clone”, al que añade una nota explicativa sobre lo que ha querido hacer. Sin embargo, estos escritores, en 1979 el primero y un año después el segundo, tuvieron la intención de reproducir no las *Variaciones Goldberg*, sino la *Ofrenda musical*, por lo que aquí reside la marca distintiva del texto de Sagasti.

² Una *ofrenda musical* proporciona una imagen de lo que puede ser el contenido, otorga pistas al lector y posiciona mejor el producto en el mercado, por lo que supondría una estrategia de *marketing*.

1. LA TRANSCRIPCIÓN DE LAS VARIACIONES COMO ELEMENTO LITERARIO

Brown ya señalaba en 1948 “the attempts of writers [...] to borrow established musical structures and adapt them to literary uses” (1987:127), procediendo a una exploración de las similitudes estructurales y las influencias recíprocas entre literatura y música basadas en la construcción de un tema y sus variaciones, para aclarar que “repetition with variation is a basic literary device also, but it has never been an independent literary form except under the direct influence of music” (1987:128-129). Esta fórmula había sido explorada ya en lengua inglesa por el estadounidense Aldous Huxley, que publica en 1928 la novela *Point Counter Point* – traducida como *Contrapunto* –, con la que introduce en formato literario la técnica musical del contrapunto. Aventurándose a la musicalización formal de la novela, Huxley apunta que “se expone un tema: luego se desarrolla, se cambia, se deforma imperceptiblemente hasta que, aunque permaneciendo reconociblemente el mismo, se ha hecho totalmente diferente” (1984:300).

En esta dirección, se percibe una concepción similar de la estructura en la obra de Sagasti, que se desarrolla en función de una sucesión de temas y variaciones que se van presentando y recuperando a medida que avanzan los capítulos. De esta manera, se construye una narración fragmentada y laberíntica con la finalidad de proyectar una visión musical del mundo, desde la óptica de quien entiende 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.

Una ofrenda musical, en su labor de transcribir las *Variaciones de Goldberg*, presenta un último capítulo con el título “Da capo”, revelando así la circularidad de una pieza cerrada. Escribe Sagasti: “Después de la variación número treinta las *Goldberg* concluyen con un aria *da capo* [‘desde el principio’]³ que revela la idea de circularidad. El primer tema, que da lugar a la serie, se repite al final. Todo empieza otra vez” (2017:14). Recuperando el tema, se pregunta: “¿Dónde poner punto final a una historia? Siendo clásicos: ¿una vez que el nudo ha sido desatado? Si bien se lo piensa, cuando un nudo se desata es porque hay otro que se arma” (2017:22), lo que tiene sentido especialmente en una narración que carece de argumento. Entonces, tras realizar las siguientes preguntas retóricas: “¿Una sinfonía, cualquier composición, termina porque ya no hay más

³ El corchete es mío.

nada para decir? ¿Porque se agotó el relato y lo que sigue es redundancia?” (2017:120), no parece posible otro final que ese personal *da capo* para cerrar —o dejar infinitamente abierta— la composición de Sagasti.

Siguiendo esa idea de que una composición termina porque ya no hay nada más para decir, se entienden las palabras que ponen fin a la obra: “Spokoynoy nochi” (‘buenas noches’), tomadas del ruso, las mismas palabras que pronunciaba Vasya, el valet del conde Keyserling, cuando Sagasti comienza a narrar la historia que supone el tema inicial de su pieza: “Por la puerta abierta del cuarto, junto al frío entrará también la música, y con ella, se espera, el sueño. Vasya debe cerrarla una vez que escuche roncar al conde. *Spokoynoy nochi*, saluda pasadas apenas las diez” (2017:13). Asistimos, desde este momento, a uno de tantos temas que, de distintas maneras, se presentan y representan a medida que avanza la narración. Se trata, en este caso, del tema de la música como instrumento que induce al sueño, respecto a lo que se pregunta Sagasti: “¿Hay acaso una forma más bella de entrar al sueño?” (2017:125).

Nada más comenzar la obra, queda establecida otra de las pautas que el autor va a reproducir en su transcripción literaria. Señala, respecto a las *Variaciones Goldberg*, que “no será la melodía el patrón común de las composiciones sino la línea de abajo, la base armónica” (2017:11). De este modo, la inversión de sentido se traduce en el texto literario como la ausencia de argumento, es decir, de un conjunto de hechos cuyo desarrollo se pueda percibir con claridad. En su lugar, son diversas anécdotas documentadas de la historia del arte las que se convierten en variaciones melódicas de una misma arquitectura armónica, que plantea la construcción de un modelo matemático del mundo a través de un paisaje sonoro. 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. En esta dirección, respecto a la pregunta de Juan Rapacioli: “La música funciona como centro de gravedad de los relatos: conecta las partes que parecen aisladas. ¿Te parece que es la forma de arte más insondable?”, responde Sagasti:

Al ser pura forma, al constituir una suerte de narración sin argumento, una suerte de matemática con ruiditos, sin duda que lo es. La música es inevitable y creo que, precisamente por esa condición, por conformar una

gran tela de araña invisible que todo lo conecta, al estar allí siempre, es que no advertimos que puede tratarse de una puerta siempre abierta que nos conduce a silenciarnos por dentro, a vaciarnos. (Rapacioli, 2017)

2. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA ARMONÍA: LA MÚSICA COMO ESTRUCTURA Y COMO TEMA

La producción literaria toma de la música tanto una configuración, unas pautas formales, como un repertorio de anécdotas que conforman los temas que van a sufrir las variaciones y repeticiones, de manera que se construye un universo donde todo está conectado. Esta labor de montaje se entiende como la conversión en arte de un material que, de ser despojado de esa disposición estructural, perdería su significado. La obra adquiere sentido en tanto que el autor se inscribe como agente de aquello a lo que la máquina no puede llegar a aspirar sin una programación previa: la capacidad de relación. La tecnología ha inaugurado una nueva forma de almacenar el conocimiento. En una sociedad donde los datos se encuentran al alcance de un *click*, Luis Sagasti opta por actuar en el terreno que le es propio al ser humano, el de la razón. En este contexto, es capaz de dotar de carácter lírico a una serie de hechos que se van disponiendo siguiendo el formato digital de los *links*, donde una información nos remite a otra. A esta nueva concepción del arte apunta Sagasti cuando indica que “a veces consultar Internet es más cómodo que levantarse e ir a la biblioteca. Abrís una cosa y ahí empieza a dispararse algo que te lleva a otra. Se va formando como un encadenado” (Natalia Gelós, 2017). En un tiempo en que internet supone el fin de la validez del conocimiento en favor de las conexiones y relaciones, Luis Sagasti toma tanto esquemas y referencias de la música como características inmanentes a la naturaleza de los medios tecnológicos para ir más allá de la mera ejecución de un algoritmo o interpretación de una partitura musical. Desde esta perspectiva señala: “Yo no digo que ha cambiado mi literatura con Internet, pero los medios modifican la forma de narrar” (Gelós, 2017), y quizás sea esta modificación en el seno de la era hipermedial lo que se encuentra en la base de la obra.

Luis Sagasti encuentra en la fragmentación y yuxtaposición de historias “una vía muy fecunda para dar cuenta de algunas intuiciones” y “rodear una idea que nunca es del todo clara” (Rapacioli, 2017). Es a través de estos procedimientos como se construye una nueva manera de observar el mundo y reflexionar sobre la creación, la variación, la repetición y las posibilidades de la lengua. Desde este planteamiento, se explora la música

como un lenguaje universal que se encuentra en la base de todo lo que conocemos. Empleando la palabra como instrumento y la literatura como medio, Sagasti sigue la estructura de la pieza musical para proponer un nuevo discurso. En este sentido, indica: “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” (Rapacioli, 2017), de manera que se aprecia cómo opta el autor por la primera de las opciones que él mismo propone para la composición de *Una ofrenda musical*.

Siguiendo esta idea, es posible observar una imbricación de teoría y práctica para la construcción de la obra, de manera que, considerando agotadas las posibilidades de un arte, Sagasti se inclina hacia el hibridismo discursivo para reproducir el orden cósmico –que para él es, sin duda, un orden musical (“Las estrellas son las neuronas de las galaxias. Y las galaxias, cerebros errando en el cosmos mientras cantan canciones que no podemos escuchar”) (2017:99)–. La literatura sirve a la música o la música sirve a la literatura para construir un artefacto cuyo material narrativo toma sentido en el momento de la ejecución –*lectura*– del texto. Quien afirma que toda la vida estuvo con música y que trata de “llevar eso a la literatura” (Gelós, 2017), sigue las vueltas de una melodía a través de una serie de variaciones que se van hilando y se relacionan por una misma base armónica. Estas variaciones, que podrían entenderse como microrrelatos, están divididas por pequeñas pausas, como pequeñas debían ser las pausas entre las variaciones de la pieza de Bach para lograr el sueño del conde:

En su práctica Goldberg ha encontrado que el espacio entre las variaciones no debe ser uniforme: por ejemplo, entre la número trece y la catorce apenas debe haber un respiro, entre la séptima y la octava se impone un silencio más frondoso. No es así como las ejecutará: la idea es lograr que el conde se duerma cuanto antes, las pausas debían ser breves, fue muy claro al respecto. (2017:14)

Pese a esta sujeción de la música a un fin determinado que impone la brevedad equidistante de las pausas entre cada variación, estas

[...] no son un asunto menor, como no lo es en verdad ninguna pausa, y eso es algo que Glenn Gould sabe mejor que nadie. Se ha dado cuenta, y tal vez con el correr de las noches Goldberg también, de que en verdad no hay

ninguna interrupción entre los temas: mora allí la música que solo se alcanza con el tacto. (2017:13)

Este asunto tiene relación con la idea que expone Sagasti de que ahora la música no se interrumpe nunca, de que no se presta atención a la importancia del silencio porque no hay pausas entre las canciones:

¿no era acaso el silencio entre las canciones de un disco la distancia entre dos movimientos de una sinfonía cuando se la escucha por primera vez?

(Ahora ese silencio solo lo custodia un teatro, ha desaparecido de nuestro ámbito más íntimo, ¿o es que alguien escucha un disco entero hoy día?). (2017:17)

Un tema que presenta otra variación en el siguiente párrafo:

Escucho ahora la radio y me doy cuenta de que ninguna canción termina: de inmediato hay otra y otra más, todas inconclusas, y cada tanto una Sherezade idiota diciendo que es lindo (sí, *lindo*, dicen) lo que acabamos de escuchar. (2017:19)

Esta cuestión es mencionada por el autor en una entrevista posterior, cuando señala, en relación a los nuevos medios de apreciación, que

No se escuchan discos enteros, no se escuchan temas enteros. Si quiero escuchar algún tema de cuando era adolescente, temas largos de rock sinfónico, no puedo escuchar diez minutos de Yes. Ya no me los fumo. Escucho partes. Me quedo con eso. Lo noto con mis alumnos. La gran mayoría no concibe los discos. (Gelós, 2017)

Se observa, entonces, la adscripción de Sagasti a la idea de Thoreau que él mismo cita: “La música es continua, solo la atención no lo es” (2017:96), por lo que *Una ofrenda musical* se entiende también como ese intento de dar con un acorde universal, una música del ruido que se esconde en toda la materia: “*De pronto estaba oyendo música adentro de la música, una belleza armónica, rica y compleja que había estado encerrada en los sonidos que yo creaba*” (2017:108). Si la transcripción literaria de una pieza musical vertebraba la estructura de la obra, esta idea de la música como algo continuo subyace en todo el contenido de la misma y se va a explorar en torno a diferentes ejes temáticos –melodías que presentan más variaciones– como la música y el sueño, la canción de cuna,

el silencio, la música como salvación o destrucción y en torno a diferentes hitos que han cambiado la noción del arte a lo largo de la historia.

Por medio de un lenguaje absolutamente epifánico, se trasladan las *Variaciones Goldberg* a formato literario para conseguir, del mismo modo que el sueño del conde, el sueño del lector, que va escuchando una vibración cada vez más débil hasta que deja de percibir la música, aunque la música siempre permanece:

Cuenta su padre que ni bien el pequeño Glenn ya podía sostenerse sobre las rodillas de su abuela, no golpeaba con las palmas las teclas del piano como hacen todos los bebés sino que se obsesionaba con una sola de ellas y la mantenía apretada 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 al sueño? (2017:125)

Si Sagasti señala que Gustav Mahler “parece haber compuesto casi noventa minutos de música solo para alcanzar ese silencio” (2017:121) – refiriéndose a su *Novena sinfonía*–, lo mismo sucede en *Una ofrenda musical*, donde el autor presenta más de 120 páginas de reflexión sobre los secretos de la historia de la música y del arte para llegar al silencio. Así, indica Luis Sagasti respecto al compositor austriaco:

Mahler concluye su *Novena sinfonía* con un violín que se aparta del resto de la orquesta hasta quedarse solo. La melodía se aleja como si se internara en la noche.

Cada vez más lento y suave.

Hacia la quietud y el silencio. (2017:121)

De manera que se aprecia esta historia o hecho documentado como una variación más, junto con la expuesta previamente, del tema de la música como forma de llegar finalmente al silencio, al sueño, el tema con el que comenzaba la obra. Este tema se une al de la nana o canción de cuna (‘Lullaby’, título del primer capítulo), del que únicamente ofrezco un ejemplo para observar su relación: “¿Cuándo se canta la última canción de

cuna? Languidece de a poco, como de a poco se entra al sueño, hasta que un día sin saberlo cantamos a nuestro hijo la última canción” (2017:29).

Estrechamente conectado, se encuentra el tema de la música como algo anterior al lenguaje y, prácticamente, a la vida, como se aprecia en las siguientes variaciones:

[...] una vez que comienza el camino de su sinfonía, Beethoven alcanza el silencio verdadero.

Ante él, entonces, el vacío: el cero sin yo donde gritan los chicos.

Hay melodías a las que nunca se las escucha por primera vez. Quiero decir que se las viene oyendo desde antes de que aprendamos a hablar. (2017:119)

Y más adelante:

The Who consumaba sus conciertos destrozando los instrumentos con una furia sincera.

Terminar así.

Terminar así.

Y distinguir en ese ruido atronador no un final sino el palpitir inquieto de un mundo que está naciendo. (2017:122)

Esta última historia supone la variación final, previa al capítulo “Da capo” que, como ya he comentado: «Es el cerrojo de Bach, por si Keyserling no se duerme. Y si el sueño no llega, ¿se dará cuenta el conde de que todo vuelve a comenzar?» (2017:15).

Las *Variaciones Goldberg* suponen un diálogo contrapuntístico entre sonido y silencio que se va tejiendo a lo largo de *Una ofrenda musical* y que presenta una analogía con el marco de *Las mil y una noches*. La estrategia de Sherezade por medio de los cuentos se entiende como el contrapunto de la historia de Goldberg y el conde Keyserling; de tal modo, apunta Sagasti:

¿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 papilas 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. (2017:15)

La misma preocupación que se veía en Goldberg por si al final de las *Variaciones* el sueño no ha llegado aún al conde y se da cuenta de que todo vuelve a comenzar se ve también en Sherezade, que concibe la posibilidad de que el califa se dé cuenta del juego tras “una noche en la que Sherezade narra su propia historia: la de la mujer que posterga su muerte con un cuento cada luna” (2017:15). A este respecto alude Sagasti cuando narra lo siguiente:

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.
 ¿Y si el califa reconoce los relatos, digo, se da cuenta del ardid? ¿Estará
 ya enamorado al punto de no importarle escuchar siempre la misma canción?
 A qué arriesgarse, Sherezade.
 La noche en la 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.
 Lo que se dice un as en la manga.
 Hay un nuevo cuento en la noche posterior. (2017:16-17)

Y termina fusionando los dos temas en párrafos como los siguientes:

Todo está oscuro y en silencio cuando el conde abre los ojos en la
 madrugada.
 A veces el califa despierta en medio de la noche y sospecha: esta mujer
 algo trama con tantos cuentos. (2017:36)

Distinto del día, la noche es siempre la misma, por eso soñamos.
 Pero las de Sherezade son todas diferentes.
 Y las del conde todas iguales. (2017:37)

La historia de Sherezade vertebra también, de manera análoga y contrapuntística a las *Variaciones Goldberg*, la narración de *Una ofrenda musical*, de modo que las variaciones de este tema se muestran recurrentes a lo largo de la pieza, lo que se intuye desde que Sagasti presenta las “variaciones encontradas del nombre de Sherezade”:

Shejerezada
Scheherezade
Scheherazade
Scheherazada
Sherezade
Sherazada
Sherezada
Shahrazad (2017:31)

La base armónica, aquello que conecta todos los fragmentos de la obra, parece difícil de percibir en una primera lectura pues, como afirma Sagasti, “la melodía es la luz de la música, ella acapara toda nuestra atención” (2017:25), por lo que son los temas y sus variaciones lo que va construyendo esa música que resuena en el lector. La música del mundo que Sagasti quiere escribir en clave literaria y traspasar del pentagrama a la página oscila entre el silencio —o más bien la imposibilidad del silencio— y el exceso de sonido. Del silencio de la “ballena más triste del mundo” (2017:61), que vive en una inmensa soledad porque su canto es “tan agudo que escapa al oído de sus congéneres”⁴ (2017:53), o de la obra 4’33” (titulada así por el tiempo que dura su ejecución: 4 minutos y 33 segundos de silencio) a la que refiere así Sagasti:

Es imposible entonces escuchar el silencio. Lo mismo ocurre con la temperatura. No es posible alcanzar el cero absoluto, allí donde reposan todas las partículas.

273 bajo cero

273 son los segundos que dura la obra 4, 33” de John Cage, estrenada en 1952 por el pianista David Tudor ante el bullicio del público.

Un estreno de roles invertidos, si bien se lo piensa: nada se oye en el escenario, los únicos sonidos vienen de la platea. (2017:56)

Pasando también por el silencio del monasterio trapense en el que residió el poeta Hugo Mujica (2017:69-70) o el concierto en que Glenn Gould, interpretando *El arte de la fuga* de Bach, “pidió al auditorio que se abstuviera de aplaudir y que las luces se apagaran débilmente hasta oscurecer la sala en señal de reverencia en el último contrapunto” (2017:54) porque lo que más detestaba era el aplauso del público, el flujo

⁴ 56hz frente al rango natural de entre 15 y 25hz.

de historias desemboca en el empleo del ruido para alcanzar el silencio. De ahí el texto a propósito del órgano gigante de la ciudad de Himmelheim, que debía ser “un gran instrumento que pudiera sonar con mucho más volumen y color que una orquesta sinfónica” y que, a causa de su magnitud, provocó un alud monstruoso que sepultó el órgano, haciendo que no dejara de sonar hasta que “la nieve del teclado se derritió y el órgano calló para siempre” (2017:73-78); o de la obra *Mysterium*, de Scriabin, “con la que pensaba destruir el mundo” (2017:101) y que pretendía ser

[...] una performance demencial. Una obra que iba a acabar con todas las obras de arte y abriría las puertas de la percepción definitivamente de par en par porque *Mysterium* era una obra musical que incluía además perfumes, texturas, luces de colores que emergían de un órgano, palabras, coreografías, fuego, miradas, danzas, humo, pilares de incienso, niebla que modificaría los contornos arquitectónicos de la catedral, caricias. (2017:101)

Motivo por el cual Sagasti señala que “no deja de ser un alivio que la muerte se haya llevado a Scriabin consigo antes de que lograra terminar su obra” (2017:101), de la que “solo dejó escrita una suerte de preparación, un preludio” (2017:102), dado que expone la idea de la obra de arte total como apocalipsis, como elemento destructor del mundo y, por ello, imposible de producir.

3. EL HIBRIDISMO DISCURSIVO: RECUPERACIÓN DE UNA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR DEL ARTE

No será la obra de arte total, por tanto, la propuesta defendida por Luis Sagasti en su narración, sino el hibridismo discursivo por el que apuesta, como he ido señalando, y al que hace referencia, también, en algunos pasajes. Cuando alude a la *Marcha fúnebre compuesta para un hombre sordo* de Alphonse Allais, que bien podría ser un antecedente de 4,33”, se refiere a su proximidad a las artes plásticas, considerándola “una obra más cercana a la pintura que a otra cosa, ya que ni siquiera se encuentran marcados los silencios en el pentagrama. A diferencia de Cage la *Marcha* no fue compuesta para ser ejecutada.” (2017:57). Añade también una referencia a las obras monocromas de Allais, como *Primera comunión de jovencitas anémicas en la nieve* de 1883, que “pareciera adelantarse al cuadrado blanco de Malevich” (2017:57). En esta dirección, introduce también la historia de Messiaen, el compositor francés que “transcribía en

el pentagrama el canto de las aves” (2017:110) y cuya “sinestesia⁵ era, por decirlo de algún modo, completa: la música le hacía ver colores y los colores música” (2017:84), de modo que indicaba:

Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y no me creen. Cuando escucho música, yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público. (2017:110)

La verdadera intención de Messiaen no era “la de escuchar aves sino la de atrapar una aurora boreal” [...] “¿Y no son las auroras boreales esas grandes bandadas que al desplazarse forman complejas figuras, planos que se superponen? No las vemos en colores porque no podemos escuchar su canto” (2017:111-112). Por ello, cuando la Sociedad de Música de Cámara de Nueva York contrató a Messiaen para que hiciese una composición que celebrase los doscientos años de la independencia americana, “a Messiaen no se le pasó por la cabeza ir a la Gran Manzana a ver las luces que habían inspirado a Mondrian el más musical de sus cuadros” (2017:112), sino que quiso contemplar una aurora boreal en el Bryce Canyon. De Messiaen, Luis Sagasti conecta con el pintor vanguardista Mondrian, que redujo los colores a los tres primarios y los encerró en cuadrados delineados por perfectas líneas negras (2017:113). Sagasti señala que “si sus pinturas nada dicen es porque precisamente ese es su objeto, acallar toda emoción, todo sentimentalismo. Su propósito [...] es el de cristalizar la estructura básica de la realidad” (2017:114) y, además, siempre estuvo interesado en la música, de manera que, como indica el autor, Mondrian descubrió el jazz en París y se volvió “completamente loco. Encontraba allí el ritmo que necesitaba para su pintura” (2017:115). Y, en efecto, será este mismo ritmo musical, trasladado a la pintura con la intención de ‘cristalizar la estructura básica de la realidad’ en base a los colores primarios y líneas rectas, el que parece haber inspirado el diseño de la portada de *Una ofrenda musical*, una suerte de pentagrama que bien podría parecer intervenido por el pincel de Mondrian, ya que, como señala Sagasti: “lo bueno de no saber leer música

⁵ El concepto de sinestesia, mientras que en el campo filológico remite a una figura retórica, en el terreno musical se refiere a la capacidad de percibir y relacionar los sonidos con colores.

es poder contemplar los pentagramas autografiados como si fueran pinturas abstractas” (2017:45).

CONCLUSIONES

Con todo lo aquí expuesto pretendo haber podido transmitir que la transcripción literaria de una arquitectura sonora no es el único propósito del libro de Sagasti, sino que, partiendo de esa intención primera, se construye un texto que “no *es* un puro ejercicio formalista” (2017:114), tal y como indicaba el autor respecto de los trabajos del artista plástico Piet Mondrian. Mediante este entramado formal, con el que se pretende “no sólo que el destinatario capte la forma musical, sino que, además, sea consciente y reflexione sobre ello” (González Martínez, 1999:99), se construye una obra conciliadora de distintos discursos artísticos que apunta a una concepción interdisciplinar del arte para los nuevos caminos en el siglo XXI.

Desde este planteamiento, se percibe la condición autoconsciente de la obra como un artefacto en el que el diálogo entre música, literatura y pintura se vuelve clave para ofrecer una visión plural del mundo, acudiendo a la complejidad temática y formal y proponiendo la ausencia de una narración lineal como elementos fundamentales para retratar el caos del presente, voluntad que solo puede plantearse desde la hibridación de los discursos. *Una ofrenda musical* supone en su conjunto “una narración donde no existen los malos” porque, como indica Luis Sagasti, “a veces la música se parece a eso” (2017:120).

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, Calvin S. (1987)[1948] *Music and literature: A Comparison of the Art.*, Hanover and London, University Press of New England.
- Cortázar, Julio (1997)[1980], “Clone” en *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara.
- De Vicente-Yagüe Jara, M^a Isabel (2008), “El comparativismo en la educación literaria y musical: propuesta de innovación metodológica”, en *Educatio Siglo XXI*, nº 26, pp. 241-266.

- Gelós, Natalia (2017) “Luis Sagasti y *Una ofrenda musical*”, en *Eterna cadencia. Autores argentinos:blog*, <https://goo.gl/6yp6QU> (18-12-2017).
- Gianera, Pablo (2017). “Lo inexplicable”, en *Eterna cadencia*, <file:///C:/Users/marta/Desktop/M%C3%A1ster/M%C3%BAsica%20y%20Literatura/Eterna%20Cadencia%20-%20Lo%20inexplicable.htm> (24-12-2017).
- González Alcantud, José Antonio (2015) *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*, Granada, Universidad de Granada.
- González Martínez, Juan Miguel (1999), *El sentido en la obra musical y literaria*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Hofstadter, Douglas (2007)[1979], *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets.
- Huxley, Aldous (1984)[1928], *Contrapunto*, Barcelona, Seix Barral.
- Mann, Thomas (1939), “Introducción a *La montaña mágica*”, en *Adamar. Revista de creación*, <http://adamar.org/ivepoca/node/36> (24-12-2017).
- Rapacioli, Juan (2017), “Entrevista a Luis Sagasti”, en <https://goo.gl/wi81cz> (24-12-2017).
- Sagasti, Luis (2017), *Una ofrenda musical*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- San José Lera, Javier (2012), “Federico García Lorca: literatura y música europea en tres movimientos” en *Studi Italiani*, n°37, pp. 233-251.
- Schanton, Pablo (2017), “La larga sombra de un señor llamado Bach.” en *Revista Ñ*, https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/larga-sombra-senor-llamado-bach_0_rkg7tYLUW.html (14-12-2017).

- Scher, Steven Paul (1970), "Notes toward a Theory of Verbal Music" en *Comparative Literature*, vol. 22, n°2, Special Number on Music and Literature, pp. 147-156.
- Scher, Steven Paul (1982), "Literature and Music" en *Interrelations of Literature*, Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi (eds.), New York, MLA, pp. 225-250.
- Trías, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Trías, Eugenio (2010), *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.