



Pinardi, Carolina. "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

## Notas sobre una poética. Conversación con Luis Sagasti

Notes on poetics. Conversation with Luis Sagasti

Carolina Pinardi<sup>1</sup>

Recibido: 17/12/2018  
Aceptado: 02/02/2019  
Publicado: 08/03/2019

**L**a de Luis Sagasti es, sin duda, una de las voces más singulares de la literatura argentina actual. Conversar con el autor de *Bellas Artes*, *Una ofrenda musical* y *El arte de la fuga* puede parecerse a la experiencia de lectura de sus libros. Su palabra borra distancias y se ofrece como un gesto de amistad, como música creada para conciliar el sueño, como sueños contados para mantenernos despiertos.

**Carolina Pinardi (CP):** En la relación entre novela y eso que llamamos "realidad", ¿creés que la realidad o ciertas zonas de la realidad tienen, en sí mismas, un carácter poético? Si es así, ¿en qué consiste ese carácter?

**Luis Sagasti (LS):** 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. Yo creo que con poner en cercanía ciertos hechos, ciertas historias, ciertas cosas, por ahí, mínimas, se genera como un campo de cierta gravedad. Ahora estoy escribiendo una novelita que está toda construida con notas al pie de página, sin historia,

---

<sup>1</sup> Especialista en Lectura y Escritura, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Profesora Adjunta de Teoría Literaria, Departamento de Letras de la Universidad Nacional de San Juan. Contacto: [carolinapinardi@yahoo.com.ar](mailto:carolinapinardi@yahoo.com.ar)



o más bien, la historia se va armando sola con las notas. Encontré algunos hechos, por ejemplo, el Amazonas tiene 7000 kilómetros y en sus 7000 kilómetros no es atravesado por ningún puente. Entonces ahí hay algo... Y, sin embargo, funciona mejor si vos al lado escribís que la Muralla China, que atraviesa 9000 kilómetros más o menos, no atraviesa ningún río. Está al otro lado del mundo y es como un gran puente sin ríos. 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.

**CP:** En una entrevista comentás que en el proceso de escritura descartás muchas historias, porque “son tan extraordinarias que no caben en la literatura”. Entonces, ¿en qué consiste o cómo se construye el verosímil en tus textos? ¿Para vos, qué cabría en la literatura?

**LS:** 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. O la música en los campos de concentración, me interesaba la historia de Messiaen. Claro, el tipo compone en el campo de concentración, pero a mí me parece mucho más literario, no el hecho de que él haya compuesto la obra *El cuarteto para el fin de los tiempos* en un campo de prisioneros en el medio de la guerra, sino el hecho de que se le hubiera ocurrido tocarles eso a los presos –una música muy difícil, muy poco cantable, vanguardia pura– y que no se le hubiera ocurrido tocarles una zamba ¿viste? Tocar algo para todos, “una que sepamos todos”. Me parece que lo literario es eso y no el hecho de que Messiaen luchaba contra el frío y el hambre. También encontré el contrapunto entre la Sinfónica de Leningrado rodeada por los alemanes y la de Berlín, rodeada por los rusos. Me parecía interesante ese contrapunto y está escrito, incluso, a la manera de un contrapunto. Pero cuando veo eso y veo que no está trabajado, me llama mucho la atención. 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.

**CP:** ¿Cómo se transforma ese material en el proceso de escritura?

**LS:** Mirá, cambia mucho, porque a mí me pasa, a veces, de estar escribiendo algo que me parece muy coherente, muy redondito y después voy por la mitad y digo “pero esto no cierra”. O, a veces, como ocurre con *Una ofrenda musical*, vos tenés muchas cositas, detalles, y en verdad terminás como enhebrando, más que escribiendo, escribís por fragmentos, pero después tenés que darle un sentido a eso. Por ejemplo, en lo que estoy escribiendo ahora –la novela que consiste en notas al pie– vos vas siguiendo una historia, pero en verdad son todas notas de cosas ciertas. Lo que pienso hacer ahora es imprimirlas y ponerlas en un panel para empezar a verlas, tengo que tener una cuestión visual. Ver cuál se vincula con cuál, hacer marcas de colores, ver qué cosas se repiten, porque a mí me sale fácil establecer relaciones, pero después darles una coherencia general en un texto es un poco más difícil. Pero digamos que yo tengo una tendencia casi enfermiza a establecer vínculos. Y para la literatura me sale así, yo empiezo una cosa, tiro por otra, y dejo muchísimas en el tintero, o las dejo archivadas y en algún momento, ven la luz. Básicamente vinculo cosas que encuentro poéticas, pero luego viene el proceso de enhebrado: ¿cuál va primero?, ¿cuál va después?, ¿cuál vuelve a repetirse? Es como si tuviera los ingredientes y tengo que ver cómo hago la torta, ¿qué pongo primero y qué pongo después? Muchas veces cambian las cosas, tenés la idea y sobre la marcha empieza a cambiar. Al principio, antes de ponerte a escribir, está todo latente y parece que funciona, y, bueno, después... La literatura me parece que es algo así, ¿no? Tenés el plan, la idea, que es como un diamante, pero una vez que te ponés a trabajarla, el diamante se transforma en carbón.

**CP:** Resulta difícil clasificar tus libros desde el punto de vista de los géneros: hay en ellos relato, ensayo, poesía y aparecen clasificados por las editoriales como novelas. Te pregunto: ¿cómo funciona cada uno de estos géneros en tus textos?

**LS:** En verdad no sé por qué se los clasifica como novelas. Las dos primeras que escribí (*El canon de Leipzig* y *Los mares de la Luna*) son claramente novelas. Tienen su estilo, incluso si vos las mirás tienen cosas que yo voy a escribir después. Pero es igual a lo que le ocurre a Mario Ortiz, ¿no? Si vos leés a Mario, si bien es otro estilo, otra música la de él, tampoco se sabe si es poesía o son historias. 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.

**CP:** Entonces, ¿no pensás en cuál es el rol que tiene el lector en tu escritura?

**LS:** No, lo que me gustaría, a veces, es que el lector pudiera advertir algún detalle, un detalle del que no se da cuenta nadie. Quiero decir que yo puedo escribir algún detalle que si no es advertido por el lector, puede entender igual la novela; pero si se da cuenta, hay un pequeño guiño. Por ejemplo, en *El canon de Leipzig* hay partes que están escritas como Bach escribía música, partes que son como fugas. Y si vos no te das cuenta, la novela funciona igual. Ahora si te das cuenta es como un plus. Pero no escribo para un lector que advierta esas cosas o que sea un nerd que mire detalles.

**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. A mí me gusta mucho esa novelita que tiene una muy generosa contratapa de Rodrigo Fresán.

**CP:** ¿Cómo trabajás el diálogo entre las artes? ¿Se podría decir que establecés un procedimiento de traducción entre códigos o de trasposición de un código a otro? ¿Por qué te interesa ese diálogo?

**LS:** En primer lugar, a mí me gusta la música, y trabajo mucho la musicalidad del texto, pero no me gusta hacer una musiquita. El problema de la musicalidad es eso, que por ahí se transforma en una musiquita y empezás a escribir con frases que digan “ta-ta-ta-taratá, ta-ta-ta-taratá”. Primero lo musical, y después, sí, por ahí me interesa trabajar contrapuntos, fugas, es decir, tener como un modelo musical. *Maelstrom* está escrita como en espiral, es espiralada. Me interesa fundamentalmente la música del lenguaje. Curiosamente ahora me han pedido un texto para la Editorial *Gourmet Musical*. Están publicando una serie donde algunos escritores responden a la pregunta: “¿Por qué escuchamos a...?”. Yo estoy escribiendo: “¿Por qué escuchamos a Led Zeppelin?”. Es un ensayito de cien páginas, que obviamente no está escrito desde el lugar de un musicólogo, porque yo no sé mucho de música, no tengo términos técnicos. Yo ilustro el libro y las ilustraciones son cuadros del fauvismo, del cubismo. Me interesa ese diálogo, cómo explicar lo que era un solo de guitarra de Jimmy Page en Zeppelin ilustrándolo con un cuadro de Matisse y escribiéndolo a la manera en que se puede haber hecho el solo. Me gusta laburar con eso. Para responderte sucintamente, me interesa mucho la musicalidad del lenguaje y, en algunos casos, si va de la mano con el contenido, me interesa que haya una estructura musical. Y luego, 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*, aunque, por supuesto, no me refiero a la calidad. Siempre pienso en una estructura, como si estuviera haciendo un disco. Y, al revés, cuando escucho discos, los veo como si fuesen libros de cuentos, como si cada tema fuera un cuento.

**CP:** Vos decís en alguna entrevista que no tenés una experiencia emocionalmente tan fuerte con la literatura como con la música, ¿por qué pensás que ocurre eso?

**LS:** A mí la literatura me emociona, me interpela, me abre mundos, me gusta mucho. Lo que digo es que, sencillamente los grados de emoción más profunda para mí son musicales. Pero, igualmente, eso no significa que la literatura no me parta la cabeza. Ahora estoy leyendo un libro de María Gaiza que se llama *El nervio óptico*, de Anagrama, es extraordinario, realmente me gusta y espero la noche para seguir con él. La trilogía de Juan Forn, *Los viernes*, en la que publica las contratapas de *Página /12*, es para mí una obra maestra y me da muchísimo placer leer, sobre todo leer cosas de argentinos que son extraordinarios escritores. Pero, la música puede llevar al llanto, la literatura, no. No sé qué tenés que escribir para que se me plante un lagrimón. Por supuesto que hay, sin dudas, he encontrado cosas que me han puesto la piel de gallina. Pero para mí hay algo en la música que es superior. Eso no significa que la literatura

no me produzca muchísima emoción, pero lo otro es más corporal, la música es más corporal, para mí.

**CP:** ¿La fragmentación y la yuxtaposición que encontramos en *Bellas Artes* y *Una ofrenda musical* es una forma otra de entender el sentido del tiempo?

**LS:** A ver cómo te respondo eso. 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? Tampoco sé si yo quisiera leer algo tan lineal de otros escritores. Quizás tiene que ver un poco con la atención que ha cambiado muchísimo con internet y la cantidad de oferta cultural que hay dando vueltas. Yo, por ejemplo, tengo que estar un rato en una cosa, luego en otra; miro algo en youtube, dejo, sigo escribiendo, miro un cachito de una película. Y esas son todas como parcelas de tiempo, ¿no? Se abren, son como semillas. Entonces, la línea se pierde; yo lo siento así. Me es difícil hablar de esto, porque no lo tengo pensado, pero diría que pasa por ese lado.

**CP:** Has dicho que evitás deliberadamente que el texto se transforme en erudito aun cuando trabajás con materiales que tal vez no son tan populares. Entonces, ¿cómo resolvés esa tensión entre los materiales y el tono? ¿Trabajás a partir de la ironía?

**LS:** No sé si la palabra es ironía. Trato de no ser irónico, por ahí me sale, pero no cuando escribo. Lo que pasa es que hay algunas cosas que me parecen un juego, me da esa sensación de que por ahí las grandes cosas no son tan importantes. Primero, no soy erudito; yo encuentro cosas, hay cosas que sé porque tengo una extraña memoria para recordar pavadas. Puede parecer erudición, pero no lo es. Si lo fuera, estaría escribiendo para tres tipos. Fijate que Borges no escribe para tres tipos, por más que tenga una gran erudición. Tenés que pensar que Borges está antes de internet. ¡Y las cosas que ha leído ese hombre! Pero nunca suena fanfarrón, tiene un tono de mucha amistad. A mí no me interesa sonar erudito, porque yo soy docente, entonces será que a veces quiero explicar las cosas, no ser didáctico, pero que las cosas se entiendan, que sean simples de alguna forma. No sé, supongo que la docencia me ha ayudado a transmitir cosas. El detalle, o los detalles en sí mismos, tal vez te convierten en un erudito, pero al establecer vínculos con otros detalles o encontrar una dimensión poética, se transforman en otra cosa. A mí los eruditos me aburren, porque está bueno tener erudición en algunas cosas, pero no exhibirla. ¿A título de qué la exhibirías? Salvo que tenga una clara función en el relato y si es así, entonces, es necesario matizarlo, darle un tono que suene coloquial.

**CP:** En una conferencia hablás de una dimensión ética del arte, ¿en qué consiste esa dimensión?

**LS:** 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.