

Cueto, o la música de las cosas

Carlos Surghi

Universidad Nacional de Córdoba-CONICET

Resumen:

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación "*Escritura de la experiencia, escritura de la fascinación: pensamiento, vida y arte en el ensayo argentino contemporáneo*". En el mismo se investiga la relación poesía-música planteada por el ensayista argentino Sergio Cueto a lo largo de diversos trabajos que van desde 1993 hasta 2018. Analizando las lecturas llevadas adelante de Stevens, Baudelaire y Beckett, con relación a cómo la música se figura cual una experiencia imposible en el poema es que abordamos esos lugares en los cuales Cueto resalta el sinsentido de lo musical en la literatura y su implicancia en la escritura ensayística.

Palabras clave: Sergio Cueto – Poesía – Música – Cosas - Intimidad

Abstract:

This article is part of the research project "Writing of experience, writing of fascination: thought, life and art in contemporary Argentine essay". In the same the poetry-music relation raised by the Argentine essayist Sergio Cueto is investigated throughout diverse works that go from 1993 to 2018. Analyzing the readings taken ahead of Stevens, Baudelaire and Beckett, in relation to how music figures what an impossible experience in the poem is that we approach those places in which Cueto highlights the nonsense of the musical in literature and its implication in essay writing.

Keywords: Sergio Cueto – Poetry – Music – Things - Intimacy

I

Sólo el género ensayístico en su anacronismo voluntario y en su concentración altruista puede permitirse la siguiente observación propia de una inteligencia por demás irónica, elegante y atinada, cuando no absurda y malentendida hasta la sorpresa del sinsentido o el tropiezo con lo deslumbrante:

Evidentemente, todas las desgracias del hombre proceden de su incapacidad para quedarse tranquilamente sentado en su casa. Aquel que no sabe o no puede quedarse sentado es presa del desasosiego. El desasosiego es la primera desgracia, la desgracia a secas del hombre (Cueto 2018a: 65).

Podemos decir entonces que en el anterior pasaje toda aventura culmina en desgracia, y para evitarlo, hay un comportamiento: el sentarse, y, en todo caso, ese comportamiento se aprende y se cultiva: hay que saber quedarse sentado, quedándose sentado lo inmóvil se aprende (Cueto 2014: 88). Pero todo sujeto es su propia aventura, y entonces el *desasosiego* llama, seduce, deslumbra desde la intimidad de las cosas que lo rodean.

Sin embargo, ¿de dónde proviene ese relámpago de saber que es el desasosiego y que llega con el movimiento, el deambular, el cruzar la puerta de casa y ahí mismo temer la catástrofe de la presencia de las cosas? ¿De dónde llega también su contraparte, el saber del que está quieto, inmóvil, expectante por el ahondamiento de la pereza y, sólo así, firme y tranquilo en el ocio de su dejarse estar en la ausencia de toda cosa? Un saber de este tipo - siempre en su estado de interrogante, de potencia, de exasperante negatividad- proviene del ensayo, de su lección, de su práctica, del ejercicio que requiere su paciencia. Pero también proviene de la presencia de las cosas, que además tienen su música. Sin el ensayo el movimiento y la quietud del desasosiego se vuelven pura opinión, un rumor a la distancia. Solo el ensayo puede decir *hay ahí una música de las cosas*, algo que hace a la reflexividad y a lo tolerable. Por lo tanto, el ensayista es el acompañante del desasosiego, pues ni bien se queda en casa, se desplaza; ni bien cruza la puerta de salida, se afirma en la inmovilidad del mismo punto, pero siempre fascinado por lo que hay: un cúmulo de hojas, papeles que el viento trae, desechos que fueron objetos para alguien y ahora el olvido los recupera de nuevo en la aleatoria y extraña acumulación de las cosas. Tal vez por todo esto el saber del ensayo sea nada más que el saber de una negación. Ejercer esa negación, propiciarla, hacerse de ella para pensar, no es más que una aventura solitaria. Sergio Cueto ha sabido ejercer esa aventura, y con ella entonces proponernos en sus ensayos un acercamiento a una música sin música, un pensar de la música que no es para nada musical; lo cual vuelve fascinantes a su escritura, hasta hacer de ella lo que, siguiendo a Cesar Aira, podríamos denominar como “la gema rara que brillaba en medio de la ganga trivial de lo claro y sabido” (2018: 45), más aún cuando las ínfulas académicas han hecho de la prosa la reducción del mundo que Hegel tanto temía.

Pero volvamos al pasaje del comienzo. Quien no sale de su casa, quien inaugura la experiencia del “quedarse ahí” movido por el impulso de abandonarlo todo, en realidad no hace más que esperar por la música de las cosas. El no movimiento, la pura atención, el desparpajo de la vagancia en el trabajo, todo llama a la música. Pero lo primero que habría que señalar es que no se trata de la música que se oye, la música en su escucha material como puede ser un cuarteto de Brahms o un tango interpretado por Troilo. Se trata en realidad de la música del ensayo, la música como música de las cosas, como acercamiento a ellas más que como afección, la música que sólo puede ser audible en la escritura que, desde ya, es desaparición. Inquieto en su casa o inmóvil en la calle, el ensayista persigue entonces la música que acontece entre las cosas; persigue la música como lugar de un afuera que termina por delatar su intimidad, persigue en definitiva una música que no se oye, que sólo si se la escribe se la escucha.

Pues bien, ¿qué hay entonces en el ensayo? ¿Qué hay en el pensar? ¿Una música deseable? ¿Un camino a la reiteración? ¿La atenta mirada al misterio de los objetos? ¿El enigma de esas cosas? ¿O simplemente un estilo, la distinción de una forma, la pura prepotencia de una práctica? Hechos de la tradición como resto, del escombros y la ruina como si fueran figuras de lo vulgar que el pensamiento no se cansa de mirar, los ensayos de Sergio Cueto irrumpen en el horizonte de la prosa de ideas como fábulas contadas por un melancólico. Pensar la música de la calle, del baldío, de las cosas abandonadas en tanto que abandono, y en tanto que la literatura es ese lugar para el abandono, será su aventura. En esa orientación el interés de Cueto podría reducirse a nombres -Girri, Blanchot, Dante, Eliot, Kafka, Baudelaire-, pero también a la gravitación de ciertos temas -el tango, el humor, la seducción del pasado, la música misma como advenimiento. Sin embargo, todo hace a que en ellos se pueda encontrar desde la creación particular de una lengua, hasta un tipo singular de ensayista, por caso, aquel que aspira a la distinción solitaria, a la continuidad de lo mismo, al ritmo como fondo de toda sintaxis. En esos ensayos más que una reflexión sobre la literatura -que nos llevaría a pensar una distancia, una mediación entre sujeto y objeto- existe una verdadera experiencia de la literatura; lo que nos permitiría hablar de una *Stimmung* en su sentido acústico-musical, pero también como paisaje y voz en un discurso, como el tono de la crítica en su sentido de apropiación afectiva (Agamben 2007: 100). Proponemos entonces tres figuras con las cuales Cueto piensa la música de las cosas: el vacío, el intervalo y la indiferencia.

II

¿Qué música es la música que importa a la poesía moderna? Indudablemente la pregunta no se orienta hacia aquello que podemos escuchar en el poema. Ni el acento, ni el metro, ni la insistencia de la rima son aquí un modo de llegar a ella. La música de la poesía no es para nada material, no es reconocible, no se puede recordar; pero tampoco es una pura idea, un motivo, el tema a desarrollar en lo que el poema dice. Tal vez la música sea el destino último de la poesía vuelta forma que desaparece; hay en la poesía una aspiración a la música, pero en dicha aspiración la forma habla más de una disolución que de una concreción. El poema debe entonces saber convivir con lo terrible de la música, con la disolución que seduce y que, como tal, es el camino de toda forma. En un poema de Wallace Stevens hay una estrofa que llama la atención de Cueto. Dice así: “un imperio de callada quietud / en el que una extenuada figura con instrumento / propone una música vacía y última” (2018b: 60).

Señalamos esta estrofa porque en ella para Cueto reside la música de la poesía moderna: ni el virtuosismo de la ejecución, ni el hedonismo de la escucha, en todo caso un pavoroso no saber qué pasa en la quietud que se llena de vacío y de lo último por venir; pero también un agotamiento, lo extenuante de la música, todo ello como cifra de música y poesía. Para Cueto la música de Stevens es lo que en Alberto Girri, años atrás, se identificara como “lo obvio” (1993); lo obvio es también “el llano sentido de las cosas” (2018b: 61), el después de las imágenes, la intemperie sin reparo que Stevens buscará en el modernismo norteamericano; la música es entonces lo que sigue, pero en el lugar adonde ya no se la puede seguir. Ahora bien, ¿tendrá sentido lo que ejecute la figura con instrumento? ¿Cómo sobrepondrá su rota melodía al imperio de la callada quietud? Aun cuando Cueto señale que la música de Stevens está pensada según tres determinaciones fundamentales: presente, orden y deseo -es decir, un aquí y ahora que sigue una forma y que se experimenta en un cuerpo (58-59), es preciso también decir que la música siempre lleva a la devastación: se escucha en el silencio helado del invierno, se la persigue en la monotonía de lo blanco, se la objetiva como reflexividad de la nieve caída durante la noche y el muñeco que con esta se ha hecho, pero no se la puede replicar. Tal vez al señalar lo negativo la música se vuelve experiencia accesible, tal vez al ponerla en el lugar de lo imposible la música aparece para desaparecer. Por lo cual habría que preguntarnos ¿cuál es la cosa en la cual la música como devastación se vuelve cuando no reconocible al menos experimentable? Lo único equiparable a la música es la cosa más extraña que flota sobre la tierra y que a la vez se posa sobre ella: la nieve. La cosa de la música es entonces la nieve. Cueto lo expone de la siguiente manera:

Diré que la música que el poema propone es la música de la nieve, una música de nieve. La música de la nieve es una suerte de canto llano, pero tal que la línea melódica, única, continua, se inmoviliza confundiendo con el espacio, con el silencio. La nieve es en cierto modo el vacío de todas las cosas, el lugar en que las cosas alcanzan su llano sentido, se exponen en su mero que es (...) En la música de la nieve escuchamos no sólo el silbar del viento, el rumor de unas pocas hojas, sino, dice Stevens, la nada que está ahí. El que escucha en la nieve escucha la nada en el silencio de la música. La música de la nieve es una música vacía (62-63).

Entre un verano y otro lo que irrumpe como continuidad es la melancolía del invierno, el canto llano de la nieve, el vacío de las cosas que se vuelve su íntima música. Pero también la música es un raptó, un dejarse llevar, el arrastre de la melancolía oceánica que Baudelaire entendía bajo una simple comparación: “¡La música a menudo me cautiva como el mar!” (2018c: 248). Estamos ahora ante otro poema que se fascina con lo imposible de la

música. Al leerlo, Cueto entiende que el paisaje musical de Stevens -congelado, ganado por lo inmóvil, demasiado vacío- puede entenderse también como el espacio de un intervalo en medio del movimiento; la música entonces no es más que “lo que afecta a la sensibilidad al modo de un pensamiento o como un dolor que despierta el pensamiento a la sensibilidad” (256). Y es que aun arrastrado por el mar de la música, Baudelaire alcanza a distinguir en la corriente la presencia del remolino, alcanza a percibir en la soga que lo rescata la interrupción del nudo al cual se aferra. Ese remolino, ese nudo, no son más que la aspiración del poema por regresar al mar de la música, pero como tal todo remolino se disuelve y todo nudo se deshace. De ahí que en Baudelaire aun observemos una forma. Pero si la música es como el mar, ese *como* apunta a romper la melodía con el ritmo, del mismo modo que la uniformidad de las olas puede descomponerse en el instante en que una y otra ola rompen sobre sí para dar paso a un intervalo violento. Para Cueto justamente ahí donde una y otra ola hacen a la música del mar, a lo indistinto de una ola sobre otra, la música como experiencia se vuelve hundimiento, se vuelve melancolía que exaspera, pasividad nerviosa podríamos decir para alentar la inquietud de quien se queda sentado esperando por las cosas y su música.

A la exasperación de la melancolía Cueto la identificará con “la música de la indiferencia” que Samuel Beckett en un poema trae para cubrir el silencio del dolor, y que así, de ese modo, nos lleva desde la nieve y el mar, hacia la arena y el desierto, suerte de “continua discontinuidad” (2018d: 18) donde la música es lo que es. Si hubiese que extremar este paralelismo de paisajes y tonalidades que se prestan a lo imposible de la música, habría que señalar que a la devastación y al hundimiento de Stevens y Baudelaire sigue el desmoronamiento como punto de fuga por donde la música de Beckett irrumpe. En el poema se lo nombra de la siguiente manera: “música de la indiferencia / corazón tiempo aire fuego arena / del silencioso desmoronamiento de amores / cubre sus voces y que / no me oiga ya / callarme” (16). Lo que se desmorona produce entonces una música del resto, una música que indiferente a todo lo cubre todo como el escombros lo hace con relación a la ruina. Si la música aquí es llamada a cubrir el silencio del dolor, lo hace con su negatividad extrema, es decir, disolviendo la voz en grano de arena, disolviendo el canto en ruido y silencio, y hasta disolviendo el paisaje en desierto, llamando así a la destrucción que toda música trae consigo, y que Cueto entiende como el lugar de rotura de la música:

La música de la indiferencia es un arte del desierto. Ello quiere decir ante todo que es una música de la destrucción, o que es la destrucción como música, una música hecha de escombros, que se precipita en el vacío como un montón de escombros. Por tanto, una música que no recoge el tiempo, sino que se dispersa en él, y si recuerda a un cristal es a un cristal hecho trizas (19).

Imaginemos por un momento a quien recoja los restos de ese cristal con la intención de unirlos y escuchar la esfera musical que en otro tiempo fue, sin lugar a duda se sorprenderá al escuchar que previo a la rotura la música ya sonaba en su ser de fragmento. Así Cueto define la música de la experiencia de Beckett como algo ajeno a toda escucha, como algo completamente indiferente cuanto más música de la música se sabe:

Una música, entonces, sin progreso, sin suspenso ni tensión, sin resolución, hecha de una especie de disolución indefinida, sin clausura, y por eso sin interior, música que se confunde con su propia negación, ya sea el ruido o el silencio, música que tiene al olvido como única memoria, y por ello sin identidad, solo igual a su propia desigualdad, neutra, como se ha dicho, indiferente, como dice el poema (19).

III

Devastación, hundimiento y desmoronamiento se corresponden sin más con vacío, intervalo e indiferencia. Estas últimas figuras llaman a lo irrepresentable de toda experiencia con la música. En la nieve, el mar y el desierto acontece la cita final de lo que escuchamos en todo poema: una música que despide a la música, y, en el mismo instante, una música que llama por lo imposible de la música. Por lo tanto, la nieve, el mar y el desierto no son el lugar de la música, son más bien su imposible lugar. ¿Estamos privados de su experiencia entonces? ¿Quién aguarda por ella en la impasible nieve, el tempestuoso mar, el indómito desierto? Más que una privación la música es lo imposible del lugar que le adjuntamos al sentido, pues lo que interesa no es ni más ni menos que *negar el sentido como tal*. La música -imposible de escuchar por el silencio que convoca, pero también audible hasta el punto de no poder ser reproducida- llega sin embargo para desplazar el sentido; al arribar es tal la fuerza de su empuje que lo arrastra y lo lleva por delante hasta el punto mismo en donde el sentido no es más que *puro sinsentido*. Ocurre que el sentido como tal no está a la altura de la música, y lo único que puede hacer es negarse para que tengamos una orientación de ella entre nosotros.¹ Así el sinsentido no es más que un afuera de lugar, un

¹ Por sinsentido de la música basta la experiencia de Butes, quien por nada reniega de ésta, sino que más bien la lleva hasta el extremo de lo literal, pues cuando Orfeo tañe su cítara en la nave Argos, en vez de bailar o cantar, es decir, en vez de otorgarle su lugar en el más acá de los hombres, “deja su banco. Sube al puente, salta al mar. Nada a través de las olas que hierven”. Quignard señala en ese arrebató aparentemente sin sentido que, “hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora”, fuente en la cual “allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa”

salirse del lugar². Un ejemplo de tal desplazamiento es el descenso de Orfeo a enfrentar la experiencia de la música infernal. Como señala Blanchot la música de Eurídice -música nocturna si las hay, música de cámara, pero no en su ejecución sino en su condición mortuoria- resulta imposible para el oído que recorre el día de la tierra. Si se la debe rescatar es porque como tal se ha perdido; es más, se la debe rescatar para *perderla nuevamente*, para que siga siendo y se afirme una vez más como la música imposible, la música sin escucha posible. La música es entonces esa constante pérdida que puede entenderse como un verdadero poder. El poder de la música es perdernos, no ya en ella, sino en el afuera mismo de ella, su lugar imposible.³ Por lo tanto, encontrar lo que debe ser perdido es hacer posible el reino del sinsentido. La música es ese reino, y por lo tanto es la orientación que la literatura, como lamento por ese reino, emprende para sí una y otra vez. Que la literatura quiera volver a la música implica en un primer momento su más hondo deseo de perderse a sí misma, pero también, implica un deseo de renuncia al sentido. ¿Qué busca la literatura en el sinsentido de la música? Ni más ni menos que su sueño de olvido, el regreso a un sonido sin pretensión. En *El odio a la música* -título engañoso si los hay- Quignard señala que los sonidos de nuestro lenguaje “son los únicos sonidos de la naturaleza que pretenden dar sentido a este mundo. Son los únicos sonidos que tienen la arrogancia de pretender devolver un sentido a quienes los producen” (2012: 21). Lo engañoso en este señalamiento de Quignard es que varias veces el odio se vuelve nostalgia, o puede confundirse con ella, o, en fin, la nostalgia se oculta por detrás. Pues bien, errar en la música perdida, para reencontrarla y para perder el mismísimo sentido, es el último deambular de la literatura que busca acallar toda arrogancia más allá de cualquier nostalgia.

Pero ¿por dónde deambula la literatura que añora la vuelta de la música? Para Cueto la nieve, el mar o el desierto antes que lugares no son más que cosas, el simple *estar ahí* de

(2011: 10-11 y 16). Por cierto, lo que la música piensa está, indudablemente, por afuera del miedo, está en el lugar adonde el sinsentido borra el sentido del miedo.

² Ya en sus investigaciones sobre el humor Cueto señalaba que la *gracia* o la *levedad* de lo cómico eran asistidas por las orientaciones de la música, es decir, por esa tendencia irrefrenable hacia el afuera. Reír sin razón no era más que seguir la lógica del sinsentido que permite “sostenerse en lo insostenible”, pues el humor es “habitar lo inhabitable”, para lo cual, “el humor es un salto y el salto místico una cabriola, un disparate, una bufonada”. De este modo, “el humor es bueno cuando lo lleva a uno más allá de sí mismo, cuando lo pone en camino” (2008: 17-18). El camino del humor se cruza entonces con el camino de la música, o más bien se encuentra, o tal vez siempre estuvo por encima, pues humor y música siempre están fuera de lugar, en el extremo adonde el sentido renuncia a estar.

³ “Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en «el infinitamente muerto». Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna” (Blanchot 1969: 156).

una singularidad para el frío, el movimiento o la soledad. Es por eso por lo que las cosas se vuelven residencia y el mundo encuentra una localización:

Cuando pongo un jarro sobre una colina en medio del desierto, por ejemplo, no sólo encuentro un lugar para el jarro, no sólo hago del desierto un lugar, sino que encuentro en el jarro el lugar del desierto, el desierto está en el jarro y el jarro expone la forma misma, desnuda, estéril y vacía, del desierto (2018a: 11).

Por lo tanto, el hombre no sólo pone en su lugar las cosas, también -sólo si se atreve a dejar su casa- deambula entre ellas y con ellas llevándolas de aquí para allá. Acaso pelusa en su sombrero, hojas en la suela del zapato, restos en la oscuridad de los bolsillos lo acompañan. Y aunque no se atreva a salir, por temor al desasosiego que lo asalta, también las cosas están ahí, por necesaria contingencia, por eventualidad, por simple hacer de ese lugar -el *estar ahí*- su lugar. Ese trajinar, que es mucho más que ir y venir, ese estarse quieto, que es mucho más que un hacer nada, es lo que se denomina la experiencia de las cosas, la inquietud por la cual en el mundo no hay posibilidad de que en él no haya nada. Pero las cosas en el mundo no aseguran la voluntad y el abandono del hombre ante lo que puede ser preguntar o no preguntar por ellas. Al margen de esa fatalidad, las cosas se han vuelto pura exterioridad, es decir, se han perdido en el lenguaje que las expone, en esa arrogante pretensión del sentido, y, por lo tanto, “las cosas se sublevan, se sustraen a sus usos y se tornan inusuales, estorbosas o fascinantes, pero en cualquier caso inhóspitas, pues ya no es posible residir en ellas” (16). Esta experiencia negativa de las cosas es lo que Cueto denomina *la tierra baldía*, es el motivo por el cual la literatura se orienta hacia la música buscando lo que hay de imposible en ella y en las cosas. Y, desde ya, ese imposible no es más que la intimidad.

Tanto la literatura como las cosas han pasado a ser desperdicios, restos de lo disperso, meros detalles en el retiro de la totalidad que antes las cobijaba. La exterioridad y el silencio al cual han sido condenadas así lo demuestran, pues en la superficie de las cosas y en el silencio de la literatura se encuentra la tierra baldía adonde la música ahora reúne nieve y fuego, mar y desierto, todo un orden fracturado, una nueva disposición disonante de aquello que busca su intimidad perdida, que sueña como una música de lo imposible⁴. Por

⁴ Al desasosiego como experiencia le corresponde la devastación y la dispersión como unidad de tono de lo moderno. Baste recordar los siguientes versos de Eliot en *La tierra baldía*: “¿Qué raíces se aferran, qué ramas crecen / de estos pétreos desechos? Hijo de hombre, / tú no puedes decirlo, o adivinarlo, porque sólo conoces / un montón de imágenes rotas, donde golpea el sol / y el árbol muerto no da abrigo, el grillo no conforta, / y la piedra seca no da rumor de agua. // El viento / atraviesa la tierra parda, sin oírse. Las ninfas han partido. / Dulce Támesis, corre calladamente, hasta

lo tanto, si las cosas y la literatura son una experiencia del desasosiego, de los nombres que nada nos dicen y de las relaciones que se han roto para siempre, en ese lugar de lo vacío, en esa tierra sin sentido, se debe buscar la música de las cosas oscuras y fascinantes:

Despojos de palabras, retazos de frases, basura de lenguaje, esto es lo que queda. Es con esto que hay que escribir todavía. Por eso se ha señalado que ya no es un problema de nombres sino de sintaxis, pues se trata de encontrar en la sintaxis el sitio de la dispersión y el desasosiego como tales; una sintaxis que sea, ella sola, la música del desperdicio (26).

Una música del desperdicio -hecha de lo último que de ellos queda, y también, hecha de la combinatoria sintáctica que sea capaz de abrazar su forma deshecha, su decadente resplandor de ruina, su entonación oscura de canción de basurero- esa música es la que de algún modo devuelve a la intimidad de las cosas, es la que resalta por debajo de los residuos del baldío el fósil de las cosas, la intimidad aquí como lo único que puede ser: pasado. Pero por supuesto, no se trata de una música que habla de lo que las cosas fueron, es decir, el viejo error de entender la música en su reducción nostálgica y evocativa, sino que más bien se trata de todo lo contrario, en tanto que desperdicio la música debe entenderse como lo que la música padece en su ser mismo: devastación. Sólo de este modo, la literatura logra su *sintaxis del desasosiego*, eso que repercute en el que sale a la intemperie del afuera, y también que retumba en el padecimiento del que se queda en casas, a esa música Cueto la llama “la música quieta de la más pura inquietud” (51).

IV

que acabe mi canto” (1988: pp 15-29). Sin embargo, en dicha experiencia es posible divisar lo que Claudio Magris, siguiendo a Gottfried Benn, define como *un estilo superior a la verdad*, el cual “es el de una poesía basada en la nada, únicamente en la propia capacidad de componer estrofas sobre catástrofes, sobre una ausencia de sentido de la que nace la seducción: «la poesía absoluta, la poesía sin fe, la poesía sin esperanza, la poesía no dirigida a nadie, la poesía de palabras compuestas para fascinar»” (2012: 20).

Si retomamos los tres poemas empleado por Cueto para pensar la música de la nieve, el mar y el desierto -en tanto que nieve, mar y desierto son las cosas en las cuales la atención de aquel hombre que no sale de su casa repara para evitar con la escritura el desasosiego del afuera que le espera, notamos que en esos poemas las imágenes convocan siempre a una suerte de imagen imposible; la imagen que, por otro lado, la música misma es.

La nieve y su vacío, el mar y su infinito, el desierto y su indiferencia son desde ya imágenes sin imagen, pues al igual que la música, aparecen en toda desaparición, aparecen para temblar sobre el punto imposible en el cual se hunden, aparecen para llamar a la inquietud⁵. Por el camino de la música, que niega toda musicalidad, el poema parece llegar entonces a su punto de vacilación, la *sintaxis del desasosiego*; en él tanto forma como contenido apenas se divisan. Poco a poco el poema reduce su referencialidad, elude cualquier contenido y avanza en la destrucción de sus ritmos tradicionales; es más, podríamos decir que el poema ya no suena a nada, más bien resuena sobre esa nada, produce ecos que chocan en una proliferación de fragmentos. En realidad, es como si el más allá de la música que el poema desea lo obligara a concebirse como resto, pero resto en tanto que el resto mismo es ya advenimiento de la desaparición. En definitiva, qué significa entonces que la aparición de la música sea su desaparición, o en todo caso, que su imagen sea esa sustracción de la imagen, o que el poema ya no suene y se inunde de silencio. “Imaginar la música es imaginar la nada” (2016: 84) dice Cueto, y a la vez agrega “la música es en cada caso sin imagen, ella es lo sin imagen” (84). Indudablemente las observaciones de Cueto sobre la música no conducen a esclarecer la opacidad de la música; aun cuando la música sea “la última imagen, la postrera”, en lo determinante de lo último ya sospechamos que no hay ni origen ni fin; y es esa misma falta de medida la que impulsa a pensar en la música como una promesa de felicidad. Pensar la música es entonces pensar la felicidad de un mundo sin imágenes, un mundo donde al menos el desasosiego de la referencialidad se

⁵ Tal inquietud no es más que una forma de aventura en el pensamiento, una entrega por parte del sujeto al más completo abandono. La inquietud de pensar se origina en el detrás de la representación, un fondo negativo en donde lo que reside no es más que *una imagen sustraída*, la cual sin embargo llama a la proliferación de la falta de imágenes. Al respecto Juan Ritvo señala: “Todo el proceso de pensamiento consiste en, antes que nada, sumirse en el fondo de lo que carece de imágenes, abandonarse a él por un instante, abandonarse a un proceso cuyas fuerzas vagas e inconsistentes no se han cristalizado aun en seres y cosas determinados, abandonarse a ese fondo que oscila entre el silencio y el ruido, pese a lo cual, paradójicamente, ese fondo es a la vez fundamento, *id est*, principio de razón *insuficiente*. Es preciso llegar a inscribir allí algún signo, una huella que determine y fije, siquiera sea momentáneamente, el flujo sin orillas, lo que plantea un segundo y decisivo problema: ¿Cómo hacer para que esa marca no obstruya el fondo llevando el pensamiento a la inmovilidad? ¿Cómo situarse entre la inmovilidad y la movilidad sin fronteras?” (2018; 123).

suspende. Y entonces da lo mismo quedarse sentado en la seguridad de casa o caminar entre el desamparo de las cosas.

Para finalizar podríamos preguntarnos ¿no es esa desmesura de la falta de referencialidad lo que buscan los ensayos de Cueto? ¿No es esa felicidad de olvidar las citas, de contar la experiencia de lectura, de confundir sujeto y objeto en la aventura del estilo lo que construye una música del ensayo que proviene de la música de las cosas? ¿No es esa negativa por transparentar el lenguaje lo que le otorga a la crítica argentina una nota pocas veces alcanzada? Raptado por la música el ensayista se parece a Josefina, la heroína de un pueblo de ratones; jamás sabremos si cantaba o si su canto ya había abandonado a todos; pero indudablemente, su silencio se orientaba hacia una música que estaba por venir.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Aira, Cesar (2018). *Evasión y otros ensayos*, Buenos Aires, Random House.
- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Cueto, Sergio (2018a). *Intimidación de las cosas*, Rosario: Nube negra.
- (2018b). "Figura con instrumento (Para una música de Wallace Stevens)". *Saga. Revista de letras*, No 9: 57-65.
- (2018c). "La música de Baudelaire" *Saga. Revista de letras*, No 8: 247-257.
- (2018d). "Beckett: la música de la indiferencia". *El taco en la brea*, Año 5, No 7: 15-21.
- (2016). "Imagen de Eurídice". *El taco en la brea*, Año 3, No 3: 83-90.
- (2014). "Coda. A Un rey escucha, de Ítalo Calvino". *Saga. Revista de letras*, No 1: 87-100.
- (2008). *Otras versiones del humor*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- (1993). *Seis estudios girrianos*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Eliot, Thomas Stern (1988). *La tierra baldía*, Buenos Aires, Editorial fraterna.
- Quignard, Pascal (2011). *Butes*, México, Sexto piso.
- (2012). *El odio a la música*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Magris, Claudio (2012). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- Manfred, Gonella, Ritvo y otros (2018). *La imagen sustraída*, Rosario: Otro Cauce-Nube Negra.