

Cueto o el *nonsense*. Versiones del crítico

✉ NATALIA BIANCOTTO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET

biancotto@iech-conicet.gob.ar

Resumen

Este trabajo presenta una lectura de los ensayos de Sergio Cueto sobre el *nonsense* a partir del modo en que se configura en ellos el movimiento de la resistencia a/de la teoría (De Man). Se propone la hipótesis de que estos ensayos críticos ponen de manifiesto una teoría en obra del arte del *nonsense*, en tanto que actúan o ensayan la pregunta sobre la posibilidad/imposibilidad de teorizar sobre el problema. Es allí donde la teoría falla, se niega o se ausenta, que el esfuerzo de teorización triunfa. La lógica de la resistencia a/de la teoría se estructura en estos textos, ensayísticamente, como una más de las versiones del *nonsense*.

El trabajo busca mostrar, además, el giro que introduce la versión del crítico respecto de otras lecturas canónicas y actuales, como las de Chesterton y Aira, en su esfuerzo ético por preservar la irreductibilidad de la imaginación *nonsensical*.

Palabras clave: Sergio Cueto • *nonsense* • resistencia a/de la teoría • versiones • ensayo

Abstract

This paper presents a reading of Sergio Cueto's essays on *nonsense* from the point of view of the resistance to/of theory (De Man). It is hypothesized that these critical essays reveal a theory in-the-making of nonsense art, since they act or essay the question about the possibility / impossibility of theorizing about the problem. It is precisely when theory fails, denies itself or is absent, that the theorizing effort triumphs. The logic of the resistance to/of theory is structured in these texts in an essayistic way, as one more of the versions of nonsense.

The work also seeks to show the turn introduced by the critic's version of other readings, canonical and current, such as Chesterton's and Aira's, in their ethical effort to preserve the irreducibility of *nonsensical* imagination.

Key words: Sergio Cueto • *nonsense* • resistance to/of theory • versions • essay

Las breves páginas del ensayo de Chesterton sobre el *nonsense* son las definitivas. Como si nada más se hubiera escrito sobre el tema, Sergio Cueto solía afirmar en sus clases esta idea categórica y maravillada. De la enorme bibliografía sobre el

Fecha de recepción:

1/12/2016

Fecha de aceptación:

30/3/2017

problema del *nonsense* y sus variados modos de abordaje —como tema, forma o género literario, como problema filosófico, ético, lógico, etc.—, la «Defensa del desatino» de G. K. Chesterton (como se ha traducido su «Defence of nonsense», de 1902), parecía ser para él lo único que valía la pena considerar. En esa sentencia inapelable estaba la razón por la que sus ensayos «La caza del Snark» y «El Libro de los Gatos Prácticos del Viejo Possum» (recogidos en *Versiones del humor*, 1999), y «Chesterton o el nonsense» y «Lear» (en *Otras versiones del humor*, 2008), lo convertían en el interlocutor privilegiado de un incesante diálogo fantasmal.

Chesterton o el nonsense no es, entonces, una falsa disyuntiva, un chiste, un mero título: el nonsense es para Cueto literalmente sinónimo de Chesterton. Un «nonsense» sin cursivas, como él lo escribe, distrayéndose de toda ajenidad o extranjería. Su familiaridad con el tema se traza en redonda, en lengua cotidiana, pero no «común» ni «nacional», sino en esa lengua propia con la que hizo del nonsense *su* problema. No siendo una preocupación, como dijimos, ni común ni nacional —tal vez es la razón de que nadie más, de hecho, se ocupara del problema en el país—, la versión que el ensayista ofrece hace pensar que, para la crítica argentina, «Cueto o el nonsense» son como sinónimos.

No se puede escribir sobre el *nonsense* sin volverse, en algún sentido, *nonsensical*, sin asumir el riesgo de pasar por tonto. A esa obvia resistencia que por definición involucra escribir sobre una literatura de la tontería, de la estupidez, de la superficialidad, Cueto le suma un elocuente silencio teórico (de referencias teóricas, aunque no de teoría). Por supuesto que un silencio no es una ausencia, sino otro modo de la resistencia. Cueto no cita, no da referencias, no arma «estados de la cuestión», no *parece* seguir un protocolo teórico–metodológico. A contrapelo de la teoría, sus ensayos avanzan con paso original en la reflexión, la formulación y el desarrollo de novedosas nociones teórico–críticas.

El único crítico argentino que moduló en sus ensayos una teoría del *nonsense* no podía sino ser un maestro de la resistencia. Falta ver cómo y a qué (se) resiste la escritura Cueto.

Defensa del nonsense

Sólo un chestertoniano podría deshilar tan finamente el ensayo de Sergio Cueto que lleva su nombre en el título («Chesterton o el nonsense») como para no dejar de advertir que el ensayista defiende, tanto como resiste, aquella otra decimonónica defensa del desatino. Defensa y resistencia definen, con la ironía de su procedencia bélica —la lucha «de igual a igual contra sí mismo» de todo ensayista crítico para sostener un debate con sus propias ideas— el movimiento de la teoría en el ensayo o, lo que es lo mismo, las estrategias del ensayista para hacer teoría sin dejarse vencer por sus propios supuestos y posibilidades metodológicas. Al riesgo siempre renovado de reducir el corpus a mero ejemplo, o de rebajar la teoría a decorado mal ensamblado, el ensayista responde sopesando las fuerzas de la defensa y la resistencia. A primera vista, parece que el ensayo de Cueto se resiste a la teorización. No sólo porque se puede perfectamente leer sin saber nada de los

postulados de Chesterton en su «Defensa del desatino» (y allí el límite encuentra su potencia), sino sobre todo porque el propio autor parece *no querer saber nada* con ellos. Ni una sola cita, ni una sola fecha, ni una sola nota al pie, ni una sola referencia que vaya más allá de un nombre propio en el título. Como si necesitara desentenderse por un rato de los modos de teorización del otro, para mejor entenderlos y darlos a entender, esa inversión crítica —no otra cosa que una apuesta de/a la crítica es el intrépido vuelco del ensayo que deja atrás los textos que lo motivaron— produce el efecto de una ganancia teórica.

El caso ejemplar de esa inversión irónica es su relectura del postulado clave de Chesterton, el que afirma que en el *nonsense* los hechos, los personajes, las cosas ocurren «por ninguna razón absolutamente» (1948:448). Hacia el final de su «Defensa...», remata esa declaración del despropósito con la ya clásica fórmula, tan emblemática como sentenciosa: *el desatino es fe* (451). Cueto realiza un movimiento análogo, aunque motivado por un interés heterogéneo. Si el ensayo de Chesterton reclamaba para el *nonsense* una reivindicación moral —su defensa—, el de Cueto revela una aspiración ética que se realiza como formulación teórica.

La «enorme e indescifrable falta de razón» (451) del mundo establece para Chesterton el fundamento común de la espiritualidad y del desatino.

Mientras consideremos a un árbol [desarrolla] como cosa obvia, natural y razonablemente creada para alimentar a una jirafa, no podemos maravillarnos cabalmente de él. Cuando lo consideramos como prodigiosa ola de la tierra viviente, que se alarga hacia los cielos *sin ninguna razón particular*, sólo entonces nos quitamos el sombrero, para asombro del guardián del parque. Todo tiene en realidad otra cara para él, como la luna, hada madrina del desatino. Visto desde ese otro lado, un pájaro es flor desprendida de la cadena de su tallo; un hombre es cuadrúpedo mendigando sobre sus patas traseras; una casa es sombrero gigantesco para proteger a un hombre del sol; una silla es aparato de cuatro piernas de madera para un tullido que sólo cuenta con dos.

Ésta es la faz de las cosas que tiende más realmente al asombro espiritual. (451. *Cursivas mías*)

Cueto parte del «principio de razón suficiente», el que afirma que «nada es sin razón» (2008:7), para llegar a postular «la lección del nonsense» (9): el «principio de insensatez», según el cual todo es estupidez. Remitir el estudio del *nonsense* a la tensión entre el ser y la nada, para no tener que remitir nada al orden de la razón (mucho menos al de una razón suprema e inconcebible como la que postula Chesterton) y preguntarse literalmente —casi tontamente— por el ser de lo que es en su plena mismidad, resulta el modo de conferirle espesor teórico a las ocurrencias de Chesterton, que en la «Defensa...» aparecen urgidas de espiritualidad: remitir, en definitiva, la ocurrencia a la ocurrencia misma.

«Todos estamos locos aquí. Yo estoy loco. Tú estás loca» [transcribe Cueto, y la cita oculta de Lewis Carroll no necesita declararse; su mera presencia es una declaración de derechos de autor]. Una frase tal, sin embargo, ya no está regida por el principio de razón. Obedece al

que llamamos principio de insensatez. El principio de la insensatez dice: todo ocurre por una razón, no preguntes el porqué. Para retomar el ejemplo: un hombre silba porque silba, eso es todo. Lo que es es remitido solamente a sí mismo, no tiene otro fundamento que su mero que es. Lo que es es porque es. El principio de insensatez deja a lo que es pendiente de un cabello sobre el abismo del no-ser, pero porque lo rescata en su que es, en el solo evento de su ser. Si el principio de razón refería lo que es a otra cosa que constituía su razón o su sentido, el principio de insensatez no supone ninguna otra cosa que lo que es y concibe al sentido como el que es de lo que es. No hay otro sentido que el sentido literal. (2008:9)

En la versión que Chesterton ofrece del *nonsense*, la sinrazón es la razón de ser del mundo y, en su sustrato moral, el argumento irrefutable de la fe. Al poner en suspenso la interpretación moral, la versión de Cueto introduce una lógica de la estupidez como la razón de ser del saber *nonsensical* y, por lo tanto, de la teoría del *nonsense*. En cuanto cesura del pensamiento responsable (en este caso, moral), tal como la define Avital Ronell en uno de sus varios asedios a la noción de *stupidity* («a lapse in responsible thinking» —Ronell:19—), la lengua del *nonsense* es un lapsus que muestra el sentido no explicitable del mundo. Al deseo imposible de esclarecer el sinsentido y al menos improbable de mostrar su radical misterio sin reducirlo a fundamentos morales, la teoría del *nonsense* sólo puede responder con la aspiración —y el riesgo— de ser ella también ridícula, irrisoria, de sonar estúpida. El «principio de insensatez» da la fórmula teórica a la inclinación ética por preservar la irreductibilidad de la estupidez *nonsensical*.

Si la estupidez máxima, o la máxima de la estupidez es preguntarse por «el que es de lo que es», el ensayista crítico responde, asumiendo todo el riesgo de la tontería, con la máxima del saber *nonsensical*: «Lo que es es remitido solamente a sí mismo, no tiene otro fundamento que su mero que es. Lo que es es porque es» (Cueto 2008:9). En el exceso de sobrecribir o desdoblar el sinsentido, la teoría muestra, finalmente, el desatino como estupidez radical, y ya no como basamento de la fe. Opera así un reemplazo de la eficaz fórmula «*el desatino es fe*» por la ineficacia constitutiva de la otra: *el desatino es lo que es*. «No hay ningún chiste, sólo hay la literalidad, que es lo más serio de todo» (9). La teoría de la estupidez arbitra su seriedad en la severidad con que muestra cómo la lengua del *nonsense* no remite a otra cosa más que a sí misma. Como propone Ronell, «la estupidez nunca es otra cosa que el objeto de una pregunta propiamente trascendental: (...) ¿cómo es posible la estupidez (y no el error)?» (21. Traducción propia). Puesto que no involucra, continúa Ronell, ni una forma corpórea ni una mera realidad de la sociedad y el carácter, sino que más bien compromete a las estructuras del pensamiento como tal, es necesario reformular la pregunta por la estupidez hacia otro desafío: «¿Qué reclama en lo sucesivo el pensamiento, o por qué es que aún no lo estamos pensando?» (21. Traducción propia). La estupidez entendida como un modo de pensar lo que se presenta como insensato, inarticulado, lo que aparece sin sentido, o, sencillamente, como un modo del saber que resiste al pensamiento, hace corresponder la fuerza de la teoría con su propia dificultad. Inspirada por

aquello que ella misma repele, la teoría del *nonsense* empuja el pensamiento hacia un territorio ajeno a sus premisas.

La ocurrencia de Ronell según la cual «la estupidez no es tan estúpida como para oponerse al pensamiento» (23), recuerda, o reescribe sin declarar su fuente, el modo en que Deleuze define el sinsentido como aquello que no se opone al sentido en una relación simple con él, sino que, antes bien, su oposición se realiza contra la falta de sentido. De modo análogo, la noción de insensatez de Cueto se resiste a ser substancializada como una entidad opuesta a la razón. Dice que «la razón de la falta de razón» (2008:7) es la locura; en cambio, la sinrazón no es la falta, sino el no-ser razón. El mundo de la sinrazón no se opone a la razón, simplemente ha renunciado a su imperio. Así, la razón apenas reina en el mundo de la locura. Cueto piensa con Deleuze, con Chesterton; piensa con lo que sus teorías del sentido y el sinsentido posibilitan, pero nunca son ellas las que piensan por él. Interceptándolas con su uso ensayístico de las formas propias del *nonsense*, las de los juegos de palabras, los trabalenguas y los espejos invertidos, vierte las teorías del *nonsense* en su espiral de versiones del humor. En el último ensayo del volumen, sobre el haiku en su acepción de verso humorístico y, en tal sentido, en su lejana cercanía con los versos *nonsense*, Cueto aprovecha la ocasión para señalar que el humor «ilumina la maravillosa sinrazón de lo que es» (116) y, así, volver a afirmar que «Lo que es es porque es, es decir, sin porqué» (116). En la más clara de las superficies, donde «no hay alto ni bajo, ridículo o sublime, sagrado ni profano» (116), el mero que es de lo que es tiene una existencia humorística: «El humor tiene lugar, es el tener lugar de la existencia en el espejo» (115). Con la ironía de su enunciación enrevesada, el ensayista cuenta en versión deleuziana la versión de Chesterton del *nonsense* como *su* propia versión del humor. Así es como, remedando los modos del humor, la teoría *tiene lugar*, no en las profundidades (sustratos o trasfondos) del texto sino en su superficie, a la intemperie, en su espejear irónico.

La de Cueto es la teoría en obra del arte del *nonsense*. Esa calibrada correspondencia entre el hacer del *nonsense* y el hacer de la teoría habla el idioma de la resistencia, el que aprehende de Blanchot. Cueto subraya, *poniéndola en obra*, «la sorpresa ante lo que es, sin ser posible» (Blanchot:123) que la literatura del *nonsense* manifiesta. Cuando su prosa se inclina, fascinada, hacia aquello «a lo que no es posible acercarse sino apartándose» (224), actúa la clase especial de asombro que el *nonsense* provoca. Es el modo en que la crítica patética (*pathētikós*), en cuanto es «padecimiento aseverado como tal, (...) puesto en obra» (Cueto 2008:12), rehúye convertir en razón la sinrazón: opta por permanecer estúpida.

Y si Blanchot explica el encuentro con lo imaginario a partir de un primer movimiento de alegre nulidad que hace «del tiempo humano un juego y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés inmediato y de toda utilidad, esencialmente superficial y, sin embargo, capaz de absorber todo el ser en este movimiento de superficie» (12), a su turno, Cueto describe el modo del asiento en el *nonsense* en cuanto ejercicio paciente y permanente de estar en el mundo

como «una manera de sentarse, de hacer del residuo una residencia, de la desidia una asiduidad, del tedio un juego, del tiempo una ronda en torno a la mesa» (2008:12). La tontería de sentarse en la misma silla una y otra vez es imagen de la sutil relación que el ensayista encuentra, en la imaginaria mesa en la que hace conversar a Chesterton con Blanchot y Deleuze, entre juego, infancia, humor y *nonsense*. «¿Cómo sentarse en una silla rota?» (10), dice, es el problema de Eliot y también el de Lear. En varios sentidos, también el suyo.

Su teoría trabaja con hipótesis que son metáforas, con preguntas retóricas de orden ético, con paradojas como argumentos. Un cierto afán del enunciado pretende mostrarse sin ofrecer pruebas: avanza en función de la paradoja, antes que de justificación y demostración, como si todo en el ensayo tendiera a sentarse en la silla rota, a actuar la pregunta sobre la posibilidad/imposibilidad de teorizar sobre el *nonsense*. Por momentos la cadencia del ensayo, así como sus hallazgos (no pocas veces son lo mismo), fluye a condición de silenciar sus referentes teóricos. Cueto puede decir, por ejemplo, que

La ironía corresponde a la divina virtud de la justicia. Puede representársela como un juez que desde lo alto examina el caso, comprueba una contradicción y dicta la sentencia. El juez no se ve afectado por los crímenes que juzga. No es parte en el juicio. Sólo por eso puede ser imparcial y justo. El humor, en cambio, corresponde a la virtud humana de la humildad. El humorista se confiesa descaradamente, a veces hasta el cinismo, preso en las contradicciones de la existencia. Siempre está implicado, siempre es parte en el proceso. Pero como no hay sino partes, el Juicio se deja a una instancia superior, de la que sólo conocemos el mandamiento de no juzgar. (2008:19)

sólo porque no declara que en la página 133 del ensayo de Chesterton titulado «Humorismo», éste afirma:

La ironía es la razón expuesta por el juez de un tribunal, y aunque los ofensores pueden tocar ligeramente las consecuencias, este juez no se ve afectado en absoluto. Pero el humorismo entraña en sí cierta idea de que el humorista se encuentra en cierta posición desventajosa y preso de la confusión y de las contradicciones de la vida humana. (...)

La ironía corresponde a la divina virtud de la justicia, en cuanto tan peligrosa virtud puede ser poseída por el hombre. El humorismo corresponde a la virtud humana de la humildad y es sólo más divina porque posee, por el momento, mayor sentido de los misterios. (1997:133)

Cueto *cita no citando*. Su modo de la glosa teórica, que integra así momentos fuertes del texto ajeno como si fueran propios, modula una suerte de estilo indirecto libre de la crítica.

La lógica de la resistencia a/de la teoría (De Man) se estructura así, ensayísticamente, como una más de las versiones del *nonsense*. Es allí donde la teoría falla, se niega o se ausenta, que el esfuerzo de teorización triunfa: la dimensión del *nonsense* definida en y por el paciente ejercicio de sentarse en una silla rota,

sin ninguna razón absolutamente. ¿Por qué habría de encontrarse allí, a pesar de todo, una inclinación teórica? Con la alegre nulidad del ejercicio insensato, Cueto enuncia la «loca alegría del hábito nonsensical» (2008:12), a la manera de una estupidez exenta de frivolidad. Irreducible a un significado específico, la imagen del sentarse en la silla rota no habla sino de la experiencia del *nonsense*: la comunica sin conocerla, la hace aparecer sin explicitarla, la convoca de un modo en que es imposible no *verla*. Mediante una afirmación denegatoria del propósito de leer el despropósito en tanto tal, el espesor teórico del ensayo deviene como efecto de la resistencia a la lectura de esa imagen.

Para Cueto el sentido de la insensatez *es lo que es*, la mera estupidez, un estar sin propósito. No hay nada que hacer, porque el hacer algo es siempre razonable. Si un hombre parado sobre tres piernas o uno sentado sobre un «aparato de cuatro piernas de madera para un tullido que sólo cuenta con dos» (1948:451) son para Chesterton ejemplos del modo en que el *nonsense* mira hacia la cara espiritual de las cosas, Cueto no parece remitir a ellos más que en las lejanas resonancias que puedan encontrarse en su metáfora del estar sentado como modo del ser. El ser es un ser sentado y éste es el modo razonable de estar en el mundo; pero, si no hay asiento o no hay más que sillas rotas, el sentarse se vuelve una ética de la insensatez. El mundo de la sinrazón es para Chesterton el de la creación divina; el mundo sin propósito es para Cueto el mero estar ahí de la insensatez. En este sentido, su lectura del *Mad Tea Party* de Carroll, establece una precisión tan sutil como definitiva: la sinrazón, el «porque sí» de Chesterton, se convierte en el «hacer sin hacer» de la insensatez (2008:11). De aquí en adelante, el sentarse en la silla de la acrobacia define el arte de la insensatez como el modo de estar del *nonsense*: la ética *nonsensical*.

Así sucede en la merienda de locos: todos se sientan a la cotidiana, pueril mesa del horror, es decir residen en el momento, en el residuo del tiempo. Pero precisamente, no hay residencia en el momento. El momento es una silla rota. ¿Cómo sentarse en una silla rota? Era el problema de Eliot. Es también el problema de Edward Lear. (10)

La existencia se descubre sin razón, se ha vuelto absurda. Quien se sienta es la sinrazón, que desespera de la razón. (...) La desesperación anonada, es decir hace la nada, pero la imposibilidad es un hacer que no hace nada, no concluye en nada y es en sí mismo nada. Este hacer sin hacer, este hacer sin razón es la acrobacia de la insensatez, y, como tal, es también la respuesta al llamado de la campana de la sinrazón, es el llamado como respuesta, no sólo la transformación de la razón en sinrazón sino la transfiguración de la sinrazón en insensatez. La acrobacia es el sentarse de la insensatez, a pesar de todo y en cualquier parte. (11)

¿Qué desvío introduce el ensayo de Cueto? Precisamente el que se dirime en el arco que va de la defensa del *nonsense* a la ética *nonsensical*. La teoría del *nonsense* revela su esencia paradójal —su resistencia o su estupidez— en la postulación del hacer–nada como afirmación pura de una ética del sentarse tanto como de una

ética del ensayo. Dejar que la estupidez muestre su estupidez, resistir a los postulados teóricos de Chesterton (y a los de Deleuze), para «defender» el *nonsense* de las teorías del *nonsense*, implica dar una vuelta que no deja de ser interesante pensar como un modo de mostrar a la teoría desesperando de sí misma. ¿Cuál es la razón de un ensayo sobre la sinrazón? Definitivamente no la del «porque sí» de Chesterton, sino la del «hacer sin hacer» (II) del ensayo Cueto: una teoría que se da su propio método *nonsensical*.

La impotencia, la ineficacia, la estupidez serían las figuras por las que el ensayo estructura sus modos paradójicos de discurrir. Con la fuerza de la precariedad, al abrigo de la intemperie teórica, esa impotencia radical que define la búsqueda *nonsensical* («la impotencia de los desamparados», en *La caza del Snark*), permitiría, a contrapelo, por la negativa, el *hacer* de la teoría.

A la moralidad cristiana con la que Chesterton dota de espesor espiritual su interpretación del «porque sí» como razón del desatino, Cueto le opone una ética de lo imaginario. Al restituir la potencia de interrogación como forma de la imaginación desplazando la lectura alegórica de la defensa chestertoniana, le devuelve al *nonsense* su estupidez esencial. Si, como afirma con razón Chesterton, esta literatura ofrece su versión propia del cosmos, Cueto demuestra que la fuerza inquietante de la imaginación *nonsensical* se mide menos en términos de fe que de fascinación. Su relectura de la fórmula «la locura por la locura misma», aligerando el anquilosamiento de la tradición teórica que va de Chesterton a Sewell (1952), revela el esencial aturdimiento de la aparición de un mundo no dotado completamente de sentido, en el que su radical misterio es también el reaseguro de su tonta alegría.

La locura por la locura no puede significar el retorno sobre sí mismo sino la salida sin retorno como pura pérdida de sí, o mejor aún, la exposición sin posición como única manera de ser de un sí mismo. (...) Por eso el nonsense es lo contrario del arte por el arte: no un fin en sí mismo sino un medio sin fin. (Cueto 2008:24)

El encuentro con la estupidez marca el «fuera de sí» como la experiencia sin posición del ser de la literatura del *nonsense*.

Al ritmo con que los tropos de la «inquietud sin asiento» (1999:50) ensayan un modo de hacer sensible la suspensión del sentido del mundo, Cueto postula la estupidez como forma de la imaginación *nonsensical*. La silla rota hamaca una ética. La imaginación se convierte en hábito.

Las salidas de Cueto

«La caza del Snark» es un ensayo espiralado. Cueto desarrolla —desenrolla— sus ideas sobre el *nonsense* carrolliano y, mientras las vuelve a enroscar en su maraña crítica, el texto se traza en una espiral cuyas vueltas añaden cada vez un tramo de complejidad nuevo. Ese movimiento define la destreza del crítico como artesano de la exposición paciente: con lentitud y delicadeza desenreda un concepto para

volver a tramar una red con los significantes que se le van apareciendo. Intemperie, desamparo, infancia, candor, lástima, tristeza, risa, indiferencia y soledad son los hilos del tejido que trama el *modo de ser* del humor en el poema de Carroll, en la versión del crítico. Las palabras se trenzan en soledad, en libertad: sueltas, declaran provenir de ningún postulado. Llegan solas y se presentan. A veces una convoca a otras: lástima–lastimosa–lastimadura; sonrisa–risa–irrisión–irrisorio. La afinidad sonora que las junta se convierte, por la gracia del ensayo, en diferencia crítica. No nos darán más lo mismo la piedad y la lástima, el miedo y el horror, o la risa de la ironía y la risa del humor. Tal vez en el incierto capricho de la distinción sutil haya que buscar el origen de la resistencia a/de la lectura de Cueto, si consideramos que el espiral al que nos lleva para mostrarnos cómo son de diferentes los vocablos que creíamos sinónimos se transforma, pronto, en laberinto. ¿Quién no se perdería al leer, por ejemplo, un párrafo como el que sigue?

El desamparo empieza afirmándose como candor en el candor (...) Pero nada sabríamos del desamparo si la afirmación no fuese a su vez afirmada, duplicada o reflejada en una afirmación de la afirmación. Con el pliegue, la reflexión y la repetición de la afirmación, el candor y el desamparo se afirman, uno en el otro, en su diferencia, como lo mismo. (1999:35)

Cueto tiene estas «salidas». Ocurrentes, enmarañadas, humorísticas. Si el chiste promueve la risa mediante la exposición de una incongruencia, de la puesta en relación de una cosa con otra que a simple vista le es ajena, el ensayo de Cueto conquista su gracia saliéndose —aparentemente— del tema: del poema de Carroll a la minuciosa distinción entre el desamparo y el candor. Como sucede con las salidas de un laberinto, hay que apelar al ingenio, reírse de la propia dificultad y andar con «la alegría del que sigue su camino» (2008:18) para discernirlas, apresarlas. Entrar a un laberinto supone someterse por voluntad propia a una búsqueda inútil: en nada difiere este gesto del que practican los personajes de Carroll en «La caza del Snark», según esta lectura. Con el (des)propósito de buscar lo imposible, sus *sallies* o salidas lo son «no sólo en el sentido militar de incursiones o de asaltos a posiciones enemigas o aun en el sentido quijotesco sino también en el sentido humorístico de ocurrencia, agudeza repentina, imprevista y atinada en su desatino» (1999:39). Las salidas de Cueto, sus modos de salir(se) de tema para hacernos ver lo que no estaríamos mirando si no fuera por sus ocurrencias, cumplen asimismo con el (des)propósito de mostrarnos, exponernos o invitarnos a la aventura del *nonsense*.

Una búsqueda estúpida, por inútil, a través de medios inapropiados. Irónicamente, así podría definirse la aventura de la teoría literaria. Algo de esa estupidez esencial vio Paul de Man en su resistencia. Tan pronto como hace de la retórica su verdad y su elemento, la teoría literaria se embarca en una cacería incierta y, en el límite, imposible —luego, ridícula—, cuyas armas, sin duda poderosas, constituyen asimismo su máxima flaqueza. «La caza del Snark» ejerce cuidadosa y ejemplarmente una empresa de tales características. Cada movimiento del ensayo

procura preservar la estupidez de la teoría/crítica, su lánguida sutileza, frente a las exigencias de fortaleza e identidad que reclama el rigor conceptual, el que, de deformarse en rictus, falsearía precisamente aquello de cuyo saber se va en busca.

Los héroes de Carroll buscan al Snark «con dedales y con cuidado», «con tenedores y esperanzas», «con sonrisas y jabón»; Cueto busca el humor del *nonsense* con desamparo, con lástima, con candor y con infancia. No obstante la inadecuación constitutiva entre el lenguaje y su referencia, las palabras-valores que el ensayista elige, fiel a su estilo, parecen hechas a imagen y semejanza de la retórica del *nonsense*. Vocablos, en el sentido barthesiano, ejercen su búsqueda en el libre juego lingüístico, como si operaran menos sobre las ideas que sobre las formas. Antes que aparecer representado en el texto por medio de palabras, el sentido del *nonsense* —que en Cueto es sentido del humor— es convocado por los vocablos que lo salen a buscar. Si el juego de palabras libera al significante del sentido, el que sin embargo permanece oyéndose lejano, es posible que un proceder tal sea la mejor estrategia para «cazar» el sinsentido. En ese ingenio verbal se cifra el trabajo del *nonsense*: su insistencia en *hacer nada*, en hacer el vacío, replica en un ensayo que quiere hacer sensible dicha exigencia.

Dos figuras de la paradoja informan la retórica de este ensayo: la superficialidad no superflua, la disonancia paronomástica. Los parónimos son obligados a sonar distinto, en cada salida, hasta la estupidez. Por impulso humorístico, una palabra hace resonar a la otra: el desamparo a la lástima, la lástima a la lastimosa lastimadura, la lastimadura a la infancia, la infancia al candor, el candor a la sonrisa, la risa a la irrisión, y así sucesivamente, en irrisorio espiral. El ensayista pone al descubierto cómo sale a buscar con tenedores una lectura del sinsentido. Los tenedores, que no tienen sentido sino que apenas se tienen a sí mismos, son lo «sentido» —oído— en los vocablos que con-siente en exponer. ¿Quién es el que ríe en esa épica de la nada? ¿Se ríe de nosotros Cueto? ¿Se ríe su ensayo de la teoría? Ríe con la paciencia de enseñarnos que para leer —cualquier cosa, pero sobre todo el *nonsense*— hay que jugar, hay que inventar un juego sin leyes, o con leyes irrisorias. ¿Dónde está entonces la teoría? Precisamente, en el modo en que constantemente la decepciona —nos decepciona— de definiciones, que ofrece y sustrae. Da y quita, avanza y cambia el rumbo, define y redefine, en un trabajo siempre excesivo, redundante, cuya insistencia acaba por impugnar cualquier afirmación de generalidades conceptuales. La teoría descansa o desespera de ella misma en el sinsentido.

Hablamos de buscar con tenedores. Pero, ¿quién busca? (La pregunta es de Nietzsche: «¿Quién interpreta?»). Quién sino el ensayo, su devenir-invencción de los vocablos-tenedores que salen a la búsqueda, afirmativamente negativa, del sin-sentido. Ese empecinamiento en la búsqueda superficial, el empecinamiento en la tontería, no es, con todo, superfluo: es un empecinamiento teórico, la pesquisa de un imaginario. Leer no es «desentrañar sentidos», como quien hurga en las profundidades de lo no evidente, ni remontarse a sus «fuentes», como quien inventa un trasfondo. Nada de ir hacia lo hondo. ¿Cómo renunciar entonces a

esa fuerza de gravedad de la teoría/crítica, que indefectiblemente empuja a buscar abajo? ¿Cómo evitar referirse a los *fundamentos* del texto, del género, de la obra, del contexto? Permanecer en la superficie del texto es un ejercicio que sólo puede practicarse a condición de distraerse de la crítica, *hacerse el tonto* con ella. La estupidez, dice Ronell, en uno de los tantos espirales sobre los que gira, ella también, en su cacería de la esquiva noción, compromete a aquellos que no son estúpidos a volverse ciegos de un ojo. No opuesta a la razón sino estructuralmente constitutiva a ella, la estupidez como razón de ser del saber —luego, de la teoría— alienta la búsqueda trabajosa, superficial (y no superflua), ingente (y no ingenua) de un saber tonto, atontado. El imaginario del *nonsense* consiste —sin consistencia, aclararía Cueto— en esa insólita cacería del desconocimiento.

Como en el «¿quién lo soñó?» de Carroll (*A través del espejo...*), donde la ensoñación se narra —se sueña—, el ensayo del imaginario *nonsensical* se imagina palabras que van en busca unas de otras. En su reflexión de (y hacia) la estupidez, Cueto personifica los conceptos para ensayar la cacería: «¿Qué podría herir al candor si precisamente el desamparo, su mismo estar desamparado cuida de él?» (1999:35). Paronomasia y prosopopeya son agentes de la búsqueda inútil como afirmación de un saber inaudito: «salidas» o recursos de la estupidez para una teoría del humor. Producto de una «distracción fundamental» o un «cuidadoso olvido» (43), la estupidez del ensayo captura los impulsos del humor, sus sentidos o sus versiones. Superficialidad no es superfluidad, puesto que no se traduce en el abandono de las ocupaciones de la teoría/crítica sino, antes bien, en una transfiguración que las convierte en «el ejercicio —atención distraída, memorioso olvido— de una sola búsqueda inaudita» (43).

La estupidez comporta un ejercicio severo. Es una práctica, un ensayo sostenido y serio o, para decirlo mejor y considerando la insistente centralidad que Cueto le otorga a la noción de «práctica» o «ejercicio» en la definición de una ética —de modo notable reaparece en todos sus ensayos sobre el *nonsense*, con especial énfasis en la práctica del «sentarse»—, la estupidez es un *modo de estar* en el ensayo. Atleta del desconocimiento, el ensayista ejercita el hacer nada como forma de saber. A la fatiga —al aburrimiento— del «conocer», opone un entusiasmo negativo que, dejando oír sus resonancias con el carácter «metódicamente ametódico» del ensayo en Adorno (23), muestra cómo «distracción y olvido son elevados a su verdadera positividad y alcanzan su punto de afirmación» (Cueto 1999:44).

Si la búsqueda de un saber teórico-crítico exige, como la caza de un monstruo, «instrumentos, procedimientos, conductas y valores muy precisos y bien establecidos» (37), el personaje del cazador ensayista expone, como los cazadores del Snark, un desconocimiento absoluto —una indiferencia irrisoria— de todo aquel arsenal de requerimientos y muestra, riéndose, cómo es de efectiva una lectura *estúpida*. (Se podrá decir tal vez que se vuelve un héroe más de la empresa carroliana: como ellos, no cumple «con las condiciones mínimas indispensables» del trabajo académico, contradice «los valores que deberían ser los suyos», desconoce «la conducta que la empresa [le] reclama» —37—). Se trataría entonces de una

búsqueda que, metódicamente, «no se deja conducir por un método» (36) o que, cuidadosa, esforzadamente, hace del ejercicio de la estupidez su (no-)método.

Establecido su propósito en el despropósito, el *nonsense* o el ensayo de su búsqueda insensata resplandece como ejemplo inejemplar de la autoresistencia. Ensayo de una imposibilidad estructural que, «cuanta más resistencia encuentra — explica Paul de Man sobre el gesto de la resistencia a la teoría—, más florece, ya que el lenguaje que habla es el lenguaje de la autoresistencia» (De Man:36). Como cacería del desconocimiento, el ensayo afirma humorísticamente la paradoja de su saber no cognoscible: avanza deshaciéndose en desplazamientos retóricos que encuentran al paso metáforas de la resistencia como «¿qué es el snark?» o «¿dónde sentarse?». Así como nada puede «superar» la resistencia a la teoría, puesto que «la teoría misma es esta resistencia» (de Man 1990:36), ningún hallazgo podría responder tales preguntas, en el sentido de «resolverlas», ya que ellas mismas son el ensayo en tanto búsqueda inaudita.

Si, con de Man, la teoría es ella misma «teoría universal de la imposibilidad de la teoría» (36), el ensayo del *nonsense* escenifica la imposible lectura de lo imposible, la imposibilidad al cuadrado. Con un tono de voz inimitable, Cueto ensaya una glosa espiralada de sus propios enunciados que, como quien desenrolla un mapa en blanco, busca desarrollar la idea de esa indagación ineficaz.¹ El resultado es irrisoriamente serio: en la estupidez se afirma la seriedad de la búsqueda «porque [como dice Cueto] aquí lo serio es la severidad del humor» (44). «Sólo en la afirmación del humor [asevera el ensayista] alcanza el olvido su dimensión irrisoria, potencia última de la afirmación candorosa, y correlativamente el candor alcanza su dimensión humorística, *se vuelve un saber o una sabiduría*» (36. *Cursivas mías*).

El saber se alcanza cuando, indiferentes al juicio de la razón, los opuestos se juntan en una sola orilla y los extremos del espiral se tocan. «*La caza del Snark* es la alegre aseveración, a lo largo de esa lastimadura, del punto o el instante en que las orillas se cierran y finalmente el Bujum *es* el Snark» (44). El final del ensayo cierra así sus orillas para afirmar, con sabiduría tontificada, que la estupidez *es* la teoría.

Cueto con Aira. Versiones del *nonsense*

El interés anacrónico de Cueto por autores y géneros pasados de moda se transforma de súbito en novedoso cuando, en la década pasada, el autor de moda pone en la portada de su último libro de ensayos el nombre de Edward Lear. Es la editorial rosarina Beatriz Viterbo, la misma responsable de la publicación de las *Versiones del humor* de 1999, la que en 2004 edita el *Edward Lear* de César Aira y, cuatro años después, la segunda compilación de ensayos sobre el humor de Sergio Cueto, que incluye su «Lear». Si a primera vista llama la atención que Aira se haya inclinado por este autor de versos *nonsense*, es posible pensar su preocupación dentro de las coordenadas paradójicas de su apuesta, siempre renovada, por la novedad. Ocuparse de un excéntrico poeta del siglo pasado sería, así, anacrónicamente novedoso.

Lo excéntrico es siempre actual. *Se actualiza* en su lugar corrido, desplazado, no contemporáneo con aquello otro respecto de lo cual aparece extravagante. El humor, en el sentido de la excentricidad del *nonsense*, es por lo tanto siempre actual. Dice Chesterton: «Existe, pues, en el humorismo, (...) algo de la idea del excéntrico atrapado en el acto de su excentricidad y jactándose descaradamente de ella. Algo parecido a quien se sorprende desarreglado y, entonces, se da cuenta del caos que reina en su interior» (1997:133). El humor del *nonsense* depende precisamente de tal suerte de sorpresa ante la inconsistencia. En la lectura de Aira, el azar de lo excéntrico queda no obstante atrapado en el juego de la necesidad: el sinsentido es absorbido por el procedimiento y el «*pure and absolute nonsense*» que predicaba Lear² aparece entonces definido como «pura necesidad insensata» de la rima. En la paradójica afirmación simultánea de insensatez y artificio, azar y necesidad, deliberación e involuntariedad, «la mera estupidez sigue siendo el modelo» (Aira:16). Considerando seguramente aquella declaración de Lear, Aira entiende las repercusiones que dicha pretensión acerca del sinsentido acarrea sobre el particular humor de sus limericks:

éste es el «humor» de Lear, pero vaciado de sus contenidos normales. En él está ausente la reconstrucción de sentido que se da al final del chiste. Para producir el sinsentido puro que buscaba, el sinsentido como efecto, debe anular el efecto. El limerick es el chiste al que le falta el final; la «punch line» es literalmente la repetición de la primera línea, del primer verso. (37)

La forma hace la felicidad, diría Aira.³ Su fascinación por Lear se debe en gran medida a que la obra del poeta del *nonsense* realiza, a su juicio, lo que él llama «la utopía del escritor» (50): encontrar un marco convencional (el limerick) que permite variaciones ilimitadas. «El hallazgo del formato [explica] tiene la virtud de dejar que la obra se haga sola. Y una vez encontrado el limerick, Lear no le buscó otro formato englobante (...). Todos los artistas deben encontrar su formato» (50–51). Pero lo interesante de este punto de vista es que, al centrar casi obsesivamente su preocupación en la función y la tarea del escritor, su lectura gana una lucidez inusitada en términos teórico-críticos, como se observa en la formulación que sigue:

Hay que hacer notar que la anulación del sentido no es tanto un proceso como una reversión instantánea, un cambio de punto de vista. Se lo podría definir como una estetización del sentido. Éste, anulado, queda presente, de hecho más presente que nunca porque se está exhibiendo, con una torsión que lo hace volumétrico y opaco, cuando en su funcionamiento normal es lo transparente por excelencia. (21)

Entender el sinsentido como estetización del sentido no sólo es un hallazgo teórico inteligentísimo por su potencia interpretativa —que envidiarían las más renombradas lecturas clásicas del problema— sino además porque participa manifiestamente, y hace participar al fenómeno del que se ocupa, de la resistencia

constitutiva a la lectura del *nonsense*. Si toda literatura involucra, en mayor o menor medida, un ejercicio de estetización (de temas, problemas, discursos sociales, etc.), la literatura del *nonsense* se ocuparía de formular ese desafío en términos abstractos: se definiría, así, menos por la construcción de personajes excéntricos y tontas aventuras que por hacer del sentido (como si dijéramos, en una dimensión teórica, el sentido por el sentido mismo) una preocupación estética: *su* objeto estético. Aira, como el mejor lector de Deleuze, entiende que el sinsentido nunca podría negar el sentido sino que, a la inversa, no hace más que afirmarlo hasta la exasperación: al sinsentido sólo le importa el sentido. La perspectiva irónica desde la que analiza los cincuenta primeros limericks de Lear le permite dar cuenta de la potencia que alcanza la paradoja en el *nonsense*, al hacer de la resistencia su valor: en cada pequeña anécdota, Aira lee la verosimilitud en lo inverosímil, la sobredeterminación en lo arbitrario, la necesidad en lo azaroso, la totalidad en lo limitado y fragmentario, la exageración en la brevedad, la estricta lógica en el sinsentido puro y límpido. Una afirmación tan tontamente cierta como «cuando no hay ninguna explicación, todo se vuelve explicación» (59) en la que basa su interpretación del limerick «There was an Old Man on a hill», establece un horizonte indiscutible con el que toda lectura del *nonsense* debería confrontarse: cuando no hay sentido, todo se vuelve sentido.

Es al sentido común, en cualquier caso, al que el limerick se muestra indiferente. El ensayo de Cueto lo explica cuando reversiona el *nonsense* en extravagancia. En principio, postula que «El mundo es el mundo de ellos. (...) El mundo se dice en ellos y la palabra de ellos es el juicio del mundo. Es el mundo el que juzga» (2008:29). Mundo equivale ahí a sentido común. Mientras Aira afirmaba que en el limerick no hay mundo —«Cuando está sólo la fórmula y falta el mundo, hay limerick» (161)—, Cueto da otra vuelta de tuerca: el mundo no deja de juzgar y desterrar lo que no tiene lugar en él (en el sentido común), o lo que «tiene lugar como lo que de ningún modo puede tener lugar. A tal tener lugar siempre y por definición fuera de lugar lo llamamos la extravagancia. La extravagancia es la manera de estar una singularidad en el mundo, es decir afuera del mundo» (29).

Aunque la hipótesis con la que trabaja Aira sobre el sinsentido como falta de contexto no es, en rigor, suya (ya la había formulado Susan Stewart en su libro sobre el *nonsense* de 1989, que el autor omite citar o bien desconoce), la argumentación con que la sostiene es impecable. «Cuando está sólo la fórmula (se refiere al «Había una vez», enunciado que le sirve de señuelo siempre que tiene que volver a anclar el *nonsense* —porque éste, como de costumbre, es un problema esquivo y se le escapa— en el mundo de la ficción) y falta el mundo, hay limerick» (Aira:161). Con la fórmula del cuento de hadas (para Aira, el modelo de lo literario por antonomasia), da la fórmula del limerick, con la genialidad de quien posee el secreto de la aritmética *nonsensical*. Pero resulta que Cueto viene a agregarle un condimento de receta realista y, como si Aira se hubiese olvidado por un momento que lo real es el lugar donde el mate circula, aclara: «no es el mundo el lugar de las cosas sino las cosas el lugar del tener lugar del mundo. Las cosas son

el ahí del hay; el mundo es el hay del ahí» (34). El caso es que Aira no podría haberse olvidado que en el *nonsense*, como en el realismo, la sobredeterminación es ley: la causalidad en literatura responde para él, borgeanamente, a la postulación de aquello que se da «sin alternativas, como una concreción de lo real» (86). Lo que se postula como obvio en el limerick es en primera instancia, dice Aira, el sentido. Pero en una segunda instancia, lo obvio «acentúa el sinsentido, lo vuelve sinsentido del vacío, el más inquietante» (118). Así es como el *nonsense* «estetiza» la postulación de lo real, y lo obvio se vuelve inquietante.

Con su habitual laconismo para las referencias, Cueto dialoga clara, aunque implícitamente, con Aira:

Recientemente se ha señalado [a pesar de que sólo refiere una cierta, aunque indeterminada, cercanía temporal, al cotejar los textos entendemos que habla del ensayo de Aira, del 2004, y específicamente de la interpretación del limerick «There was an Old Man with a gong» que desarrolla en la página 163] que la ocupación exclusiva de los ancianos protagonistas de los *limericks* de Lear asume un carácter siniestro precisamente porque no puede ser interpretada ni como un trabajo ni como un juego (...). Seguramente. Pero ello no obliga a reducirla a una manía de viejos, es decir a un comportamiento meramente caprichoso o lamentablemente patológico. Si el trabajo es una costumbre impuesta por el deber (necesidad material u obligación moral) y el juego el acto de liberación de la costumbre en la suspensión del deber, entonces el despropósito es solamente un hábito, es el hábito a secas, esto es, ni un hacer con vistas a un fin ni un hacer cuyo fin es el hacer mismo sino ese hacer sin fin ni principio, el hacer del no-hacer, que llamamos ejercicio. (2008:31-32)

Dicha referencia sesgada, que recién diez páginas más tarde se vuelve explícita («Recientemente, César Aira ha observado...» —2008:41—), confirma lo que ya suponíamos: que todo su ensayo estaba desde el comienzo dialogando con el de Aira (la sospecha se refuerza cada vez que dice «Se ha sugerido/ observado que...» —por ejemplo, en las páginas 38, 39 o 42— y descubrimos que el sujeto oculto en el impersonal es, otra vez, Aira). Sin embargo, la reformulación de Cueto explica mejor el *nonsense*, versionado esta vez como despropósito:

El único principio del despropósito es la indiferencia. La indiferencia funda al «querer» como un querer sin querer y al «hacer» como un hacer sin hacer. Querer sin querer y hacer sin hacer constituyen las dos determinaciones del despropósito como ejercicio. El despropósito es el ejercicio de la extravagancia.⁴ (31)

Este modo de plantear la cuestión es un ejemplo del movimiento de auto-resistencia de la teoría: el *nonsense* se define en el despropósito como ejercicio, es decir, como un hacer, pero uno que se afirma en la sustracción de su propio sentido. *Hacer sin hacer*, en tanto ejercicio que resiste su propio impulso, es la formulación denegatoria de un fenómeno que resiste toda regla que no se mueva al mismo tiempo en dos direcciones contradictorias. Cueto entiende que la teoría

del *nonsense* —llegado casi el final del trabajo, el sintagma «teoría del *nonsense*» suena como una paradoja en el límite de lo pensable— se resiste a la transmisión, porque no admite formulaciones didácticas ni pedagógicamente claras y distintas, a menos que se piense en una «pedagogía de la insensatez» (2008:32): «es lo más difícil de aprender y enseñar, pues supone la enseñanza de lo que no puede aprenderse y el aprendizaje de lo que no puede enseñarse» (32). Quizás en esa ética de la insensatez pedagógica haya de encontrarse también la razón por la que Cueto no se molesta demasiado en citar antecedentes (Aira, en cambio, nombra a Legman, Bibby y Graziosi, ineludibles referencias sobre el limerick).

No resulta improbable que Cueto haya escrito este «Lear» para contestar al del Aira. Es evidente, decíamos, que su ensayo dialoga con aquél, y la circunstancia de tener la última palabra lo habilita, o le exige, utilizar algunas formulaciones del autor, es decir, complejizarlas. Es el caso de la idea del «hacer sin hacer», que Aira presentaba como un «no hacer nada». Con cierta frecuencia, dice Aira, los personajes de los limericks no hacen nada, sólo contemplan, y ese derecho lo ganan haciendo algo extravagante: cualquier cosa, que, en cuanto es hecha, «deja de ser cualquiera» (2004:115). Cueto afina: el hecho es que no hay nada que hacer en el mundo y la desgracia es ese «hay» irreparable, en tanto que allí donde hay nada que hacer

queda todavía un hacer que no hace nada, la vana inquietud de una nada que no deja de hacerse o de deshacerse en cualquier cosa, pues cualquier cosa que ahí se haga sigue siendo nada (arrancarse los pelos, correr de aquí para allá, preguntar y preguntar sin fin, permanecer sentado). (2008:33)

La nada, la extravagancia, la indiferencia, la inadaptación: Aira dispone los términos con soltura, con elocuencia, con gracia, con inteligencia, con precisión. Cueto se toma el trabajo de interrogar cada uno y presentar una definición pormenorizada, que tanto los desmenuza como los articula en una sintaxis propia. La nada, explica, en relación con el «nada–que–hacer» como desgracia irreparable, es nada «en primer lugar en cuanto nada de propósito, pero consecuentemente y de inmediato en cuanto sinsentido, ineficacia, irrealidad y no–ser» (33). Así, por medio de la disección analítica de cada término, es como argumenta lo que a primera vista sonaba a fórmula caprichosa: «El despropósito es, en medio de la desgracia, el ejercicio de la extravagancia» (34). Lo interesante del planteo es que muestra el movimiento del despropósito, su acción incesante. La extravagancia se ejerce, ella *es* en tanto que *está en obra*; de ahí que el *nonsense* se manifieste como obra en construcción, como devenir. En este sentido, Cueto explica la extravagancia de los viejos y su cercanía con los animales y los niños:

Hay, podría decirse, un devenir extravagante del animal (los animales se ponen a bailar o a tomar el té), pero no sin que haya, paralelamente, y tal como muestran los dibujos, un devenir–animal (es decir un devenir–ajeno, inalcanzable) del hombre en la extravagancia. (36–37)

El extravagante es el que, incesante e impasiblemente, se sienta «en la indiferencia, en la neutralidad, en la epojé del mundo» (40). Pero incluso el sentarse implica movimiento. Cueto lo expone en la propia diagramación de su ensayo: luego del apartado titulado «Sentarse», hay un «Sentarse bis», puesto que la propia noción involucra una continuidad inacabada: sentarse es hacerlo una y otra vez. «Estar sentado es no dejar de sentarse, es sentarse como manera de estar» (41), es decir, como ética del *nonsense*. De este modo, convierte el ansia del fastidioso por un asiento, presente en tantos limericks, en la ética de Lear: ética paradójica, puesto que el sentarse define un movimiento inmóvil, comparable a «la siempre aseverativa inmovilidad de la danza» (39). Al ajuste entre contingencia y necesidad que con agudeza señalaba Aira en el limerick, con el acento puesto en la construcción/destrucción del sentido, Cueto lo reinterpreta en los términos del sentarse en tanto «devenir inmóvil, una serie de variaciones de lo irreparable» (43), con el acento puesto en la definición de una ética. De acuerdo, asimismo, con la paradójica conjunción de lo estático con lo frenético, Aira señala: «El último verso [del limerick], al repetir el primero, desmiente la historia; todo queda como estaba, y en realidad todo estuvo siempre como estaba: mientras sucedía el relato, todo permanecía en su lugar» (50). En la combinación de lo arbitrario con lo inapelable, el sinsentido se logra, irónicamente, cuando cada elemento obedece a una regla en un marco fijo predeterminado. Le interesa, sobre todo, el momento técnico del *nonsense*, que resume en tres preguntas: cómo hacerlo, cómo hacerlo bien y para qué hacerlo (159). Menos que un ensayo —dice Aira en la contratapa del libro— se trata de un «intento de entender». Tratar de entender el sinsentido, lo que por definición no se entiende o no se justifica, parece ser en última instancia preguntarse por el misterio mismo de lo literario, misterio que el *nonsense* tematiza. ¿Por qué no se entiende? ¿Cómo es que no se entiende? ¿Qué sentido tiene el sinsentido? ¿En qué sentido es que no hay sentido? Al hacer del sentido su pregunta, esta perspectiva sobre el *nonsense* pone de relieve —tornándolo volumétrico y opaco, diría Aira— el sentido de la literatura como interrogación sobre sí misma (un sentido, en estos términos, romántico).

Tal vez este carácter de pregunta imposible, que resuena en el vacío, permita que, en las reflexiones teórico-críticas, el *nonsense* funcione por momentos como una suerte de excusa para filosofar sobre cualquier cosa. El tiempo, el instante, la infancia, el matrimonio, la soltería, el oficio de contar, etc.: todos los temas parecen entrar en la órbita del *nonsense*, o tal vez no todos sino precisamente éstos, los grandes temas de la literatura, convocados por un, según Aira, «género secundario» (160). En su afán por «entender» o, digamos, *traducir* a un lenguaje comprensible este «documento de lo imposible» que es el *nonsense* (164), Aira desarrolla, no por casualidad, una teoría de la traducción. Una más de las versiones del *nonsense*, en este caso, la versión del traductor, trama sus hipótesis sobre el problema de la traducción como una teoría de la lectura y llega a pensar el origen mismo de la literatura. Al referirse a las traducciones de Henri Parisot de poesía *nonsense* al francés, se detiene en un poema que según Parisot sería un

antecedente de Lear («El Gran Panjandrum», de 1755): «casi cada frase [dice Aira] tiende líneas de temas y procedimientos del *nonsense* ya constituido, y a la vez demuestra que el *nonsense* no se constituye nunca» (186). Afirma y desafirma; le «pone la firma» y, acto seguido, la pone en jaque. Este volver sobre los propios pasos, frecuente en su ensayo como en el de Cueto, hace pensar que el movimiento frenético de ida y vuelta que caracteriza a tantos personajes de los limericks se presenta como el más apropiado para pensar el *nonsense*. En tanto no admite una definición, aunque sí muchos y contradictorios asedios de definición, se diría que el *nonsense* prolifera en versiones.

Si Aira se interesa por el armazón argumental, formal, procedimental, por la construcción, al fin, del *nonsense* (por entender «el mundo en el que se construye el sinsentido» —102—), y Cueto se preocupa por trabajar rigurosamente en el armazón teórico–conceptual que le permite pensar el fenómeno, ambos enseñan por vías diversas que el *nonsense se construye* en la teoría. Disputa de versiones que el *nonsense* propicia y alienta, para que ninguno tenga al fin la última palabra. Esta última sería, en todo caso, la mera repetición del consabido comienzo: había una vez...

Notas

¹ Exponer a lo abierto sin cartografías delimitadas es el proceso que define tanto al ensayo como a la anécdota que rige el poema de Carroll, en el que, de acuerdo con Cueto, los personajes están arrojados desde el comienzo a la intemperie de un «espacio sin horizonte, orientación ni refugio, cuyo diagrama es el mapa en blanco del Capitán y en el que emprenden una búsqueda irresistible, dominada por una singularidad o una multiplicidad o un acontecimiento (el “snarkear”) bajo cuya influencia ha perdido su método y ellos, el dominio de sí mismos, a sí mismos como dueños del poder —aún del poder de abandonar la búsqueda» (1999:34).

² En el prefacio a su tercera compilación de poesía *nonsense*, *More Nonsense. Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, de 1872, Lear repudia la acusación de albergar cualquier

otro motivo en sus versos o imágenes más allá del sinsentido puro: «“Nonsense”, pure and absolute, having been my aim throughout» [«Habiendo sido el *nonsense*, puro y absoluto, mi objetivo en todo momento»] (Cfr. Lear).

³ «El hallazgo previo de la forma, entera y madura, es la receta del escritor feliz» (Aira:51).

⁴ La relación propósito–despropósito es análoga, en el planteo de Cueto, a la de sentido–sinsentido en una perspectiva deleuziana: «El despropósito resulta irreducible no sólo al propósito del que sería la negación sino aun a la oposición paradigmática propósito–falta de propósito de la que recibiría el sentido. Se llama despropósito a lo que está fuera de propósito. El despropósito es el fuera–de–sí del propósito, el mismo propósito en cuanto está afuera de sí mismo» (2008:30).

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (1962). «El ensayo como forma». *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- AIRA, CÉSAR (2004). *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BLANCHOT, MAURICE (1979). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.

- CHESTERTON, GILBERT KEITH (1902). «Defensa del desatino», en Ricardo Baeza, compilador. *Ensayistas ingleses*. Buenos Aires: Jackson, 1948, 447-451.
- (1997). «Humorismo». *Ensayos*. México: Porrúa, 132-137.
- CUETO, SERGIO (1999). «La caza del Snark» y «El Libro de los Gatos Prácticos del Viejo Possum». *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2008). «Chesterton o el nonsense» y «Lear». *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, GILLES (1969). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Miguel Morey.
- DE MAN, PAUL (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 2008.
- LEAR, EDWARD (2004). *Nonsense Books*. The Project Gutenberg. Consultado el 5 de septiembre de 2016 en <http://www.gutenberg.org/files/13648/13648-h/13648-h.htm>. E-book.
- RONELL, AVITAL (2002). *Stupidity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- SEWELL, ELIZABETH (1952). *The Field of Nonsense*. Londres: Chatto & Windus.
- (1988). «Lewis Carroll y T. S. Eliot». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 273, septiembre.
- STEWART, SUSAN A. (1978). *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1989.