

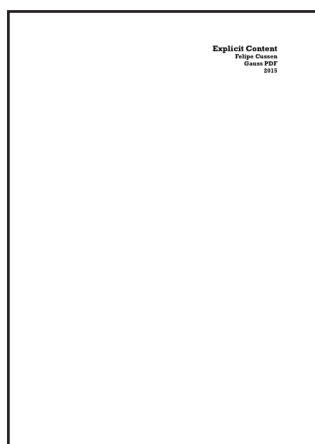
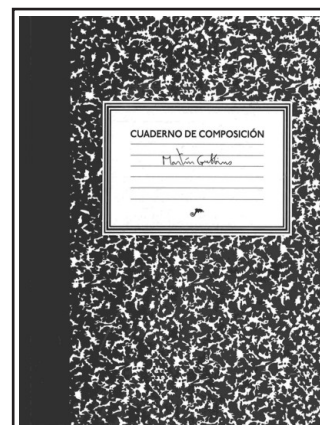
Cuaderno de composición de Martín Gubbins & Explicit Content de Felipe Cussen

Riccardo Boglione

(Investigador independiente, Italia - Uruguay)

Gubbins, Martín. *Cuaderno de composición*.

Santiago de Chile: Pez Espiral, 2014.



Cussen, Felipe. *Explicit Content*.

San Francisco: Gauss PDF, 2015

(descargable gratuitamente acá:

<http://www.gauss-pdf.com/post/132543975830/gpdf192>

-felipe-cussen-explicit-content).

Apostar a una literatura tanto ideológicamente volcada a la experimentación como enormemente dilatada en su forma (y orgullosa de sus “estrías”) parece práctica cada vez más anómala, global y localmente. Pero siempre algo cruje en los graníticos laberintos editoriales –aún más con la ampliación digital de los mismos– y, sin adentrarnos en sus más espesas nieblas teóricas, dentro de lo que podríamos definir “conceptualismo literario” –ya alejado de su matriz anglosajona (predominante y, a menudo, polémicamente dominante)– brotan ejemplos sólidos de cuestionamientos de la mera lineal narrativa y afabulación. En este sentido, desde Chile provienen –dentro la cerca latinoamericana– las pruebas más logradas y convencidas de libros donde prima la instancia conceptual de la estructura sobre los arabescos verbales como (in)formadores del lector. Brindo

como ejemplos –que apenas indico aquí, pero merecerían específicas reseñas– *La Filial* [Alquimia ediciones, 2012] de Matías Celedón, “novela” que es una especie de relato oficinesco de tonos kafkianos, escrito entera y literalmente con escuetos sellos de goma que reducen, ampliándola, su oscura trama a duros rastros “burocráticos” hechos de cortantes y parcas palabras; y *Chile Project (Re-Classified)* [Gauss PDF, 2013; Pez Espiral, 2014] de Carlos Soto-Román, que organiza en una carpeta unos 40 documentos de la CIA, desclasificados en 2000, sobre la intervención de EE.UU. en el golpe militar de Chile de 1973, volviendo paradójicamente a censurarlos –a través de tachaduras blancas y negras– dejando así a la vista sólo algunas palabras sugerentes, y tautológicas a la vez, con efectos aterradores.

Más recientemente, y aquí en cambio me detendré, aparecieron los últimos trabajos de Martín Gubbins y Felipe Cussen, figuras destacadas del panorama literario y “sonoro” chileno. *Cuaderno de composición* de Gubbins se suma, dentro de la historia de la literatura experimental mundial, a una larga lista de libros sin palabras (tanto los dejados “en blanco” como los ocupados por signos que no son letras) y de los que aquí sólo menciono el único precedente chileno que conozco, aquel valiente *La hinteligencia militar* que Sergio Pesutic llenó de vacío en 1986, comentando urticante la aterradora era pinochetista a través de ciento y picos de hojas que no contienen nada. El *Cuaderno* de Gubbins, sin embargo, no es un acopio de páginas blancas, sino una secuencia de páginas llenas de líneas, como todo buen “cuaderno” (de hecho, del cuaderno escolar retoma también el tipo de tapa “clásica” con etiqueta para el nombre del alumno). Gubbins no escribe, traza, aislados en grupos de 4-5 páginas, patrones de líneas que permiten escribir. Pues su artefacto es, en primerísima instancia, una invitación a la escritura, casi un tentativo de seducción para que escribamos: no sólo nos otorga el soporte, sino que el volumen viene acompañado por dos instrumentos, un lápiz y una goma para borrar. *Cuaderno de composición* agujonea el/la lector/a para que rellene su interior, le niega cualquier “horizonte de expectativa”, le reclama acción, porque el/la lector/a es invitado/a a crearlas él/ella mismo/a o a hundirse en su silencio (tornándose, al revés, un objeto que excluye a su público): es un libro que rehúsa cualquier género, pero alienta la “generación” de escritura y reescritura, una vez superado –si se logra superar– el rechazo que el abismo de la página virgen, o el amor bibliómano por el objeto-libro, siempre provoca. *Cuaderno de composición*, si enmarcado en términos de “apertura” de la obra y co-autoría con el lector –como las entendía, por ejemplo, el recién fallecido Umberto Eco en *Obra abierta*– es una especie de *non plus ultra*. Cabe destacar que el “regalo” es un lápiz y no una birome, por ende Gubbins descarta la permanencia a favor de la transitoriedad: la goma y el grafito presuponen, en efecto, que el *Cuaderno* estimule un texto cambiante, una serie de reescrituras continuas, aunque finitas, porque su condición de corroído palimpsesto, en un momento, llegará a la destrucción de la celulosa, de

su ser. La propuesta de Gubbins tiene más ribetes, sobre todo en lo que se relaciona con el aparente máximo grado de libertad brindado a quien lee, porque casi se podría interpretar como una abdicación del escritor de su tarea. Empero Gubbins marca su libro, no lo abandona al puro candor del papel, lo “escribe” en el sentido de producir *graphos*, signos: lo colma de líneas que se mueven fluidamente a lo largo del tomo, primero más tupidas, luego con intervalos irregulares, al final más espaciadas: quien efectivamente va a “usar” el *Cuaderno* difícilmente podrá hacerlo sin tener en cuenta las ondulaciones de estos carriles. También sin uso, dejado a la sola potencialidad del acto, el/la lector/a contemplador/a sufrirá el condicionamiento de estos surcos que remiten a conceptos como orden, racionalidad, ritmo. Nada casual que los temerarios experimentos de Gubbins –autor, en 2010, del poemario *Fuentes del derecho*, compuesto enteramente de citas de literatura jurisprudencial– cuenten con varias incursiones en la poesía sonora. Físicamente su *Cuaderno de composición* es también muy parecido a una partitura que sella, una vez más, el binomio música y letras, aunque de manera totalmente cerebral.

Explicit Content de Felipe Cussen usa palabras ajenas. Mejor que “usar” quizás sería decir “explotar”. Explota las palabras que lo conforman y las palabras que (otros) denuncia(n), burdamente. Acá también la regla de composición es crucial: Cussen armó su libro, dividido en 30 “poemas”, usando frases que un grupo de padres preocupados escribe en la página “Parents Guide” del sitio Internet Movie Database, sobre el posible contenido peligroso de escenas y lenguaje de cada filme: con esta guía se regulan a la hora de permitir a sus hijos ver las cintas, o no. Algo parecido, aunque menos articulado, se había dado en el mundo musical pop hace años y el título del trabajo de Cussen de ahí surge: el “contenido explícito” era el lema con que se etiquetaban los álbumes repletos de palabrotas e insultos varios.

Explicit Content utiliza fragmentos de estos comentarios de Internet relacionados a las películas –por lo menos las que Cussen logró ver– pertenecientes al listado *100’s Hollywood Favorite Films*. La finísima operación de Cussen desata varias cuestiones. Es, por supuesto, una tomada de pelo de la corrección política de matriz estadounidense –fenómeno que logra aunar, en más de una ocasión, figuras de la derecha moralista con figuras de la izquierda, preocupadas por cuestiones discriminatorias y pedagógicas–: pero su blanco, aquí, no es la censura aplicada directamente al producto, sino más bien la verbalización de lo obsceno que, potencialmente, organiza una censura póstuma y “privada”. La práctica es muy antigua y ya hace varias décadas existían, sobre todo en los países católicos, libros que señalaban el grado de conformidad moral de las obras cinematográficas en circulación. Pero si antes el juicio pasaba por la Iglesia –o congregaciones a ella ligadas–, ahora pasa por particulares (aunque sí, generalmente “religiosos”): sigue, en este sentido, la nueva cultura digital horizontal (revelándola, tal

vez, tan perniciosa como la anterior). Cussen utiliza estas hilares advertencias como –él mismo lo explica así– fueran *samples* musicales y los monta libremente, negando al lector el nombre de la película a la que se refieren: esta extrema decontextualización potencia el efecto cómico y justifica plenamente el hecho de usar la lengua de origen, el inglés (que es el idioma de la mayoría de las películas elegidas, de donde salen los vocablos incriminados y la paranoia de quien las sintetiza y que es también la lengua franca, por supuesto, del web, de las finanzas, del mundo globalizado). Ahora bien, el resultado es psicoanalíticamente explosivo: los pudorosos jinetes de la integridad moral desaguan los filmes de todo lo que no es, según ellos, abyecto, vale decir violencia, sexo y vicios varios y en nuestras manos de consumidores finales se materializa un texto que oscila entre el diario de un adolescente pavoroso y un pequeño manual sadiano: “Hay una escena de violación”, “Algunos besos apasionados”, “un hombre es arrastrado en una jaula por su raptor, grita en agonía y vemos su cara sufriente”, “a un hombre le disparan en un ojo, a través de los lentes”, “dos primos se casan”, “un hombre loco tira su semen hacia una mujer”, “un hombre es estrangulado hasta morir en su auto”, “tres mujeres usan ropa que pone en evidencia sus grandes senos”, “a menudo se ve gente fumando”. Cité un poco casualmente, saltando de un “poema” a otro, injustamente, porque en realidad Cussen dispone perfectamente, en términos de dosificación y musicalidad, la secuencia interna de cada texto y del conjunto, cadenciando, además, este flujo con algunos “juicios” que casi desarmarían por su candor (y, por ende, peligrosidad): “algunas escenas son emocionalmente intensas”, “nada demasiado gráfico”, “la secuencia final puede ser muy intensa”, “los esqueletos son espantosos”, etc.

Cussen logra, y vuelvo al principio, explotar perfectamente la lengua de los potenciales censores y ensañarla contra sí misma: cada texto termina con un frío cálculo del diccionario de la película, que revela, quirúrgicamente, el sinsentido de la operación que usa como fuente (ya que no existe película que pueda evitar por completo su cólera censoria): “‘Mierda’ se dice 17 veces, ‘por Díos’, ‘boludo’, ‘bastardo’, ‘cagada’, ‘maldito’ e ‘infierno’, cada una se usa varias veces”; “‘joder’ se usa 30 veces, ‘mierda’ se usa 8 veces. ‘Concha’ y ‘pepa’ se usan una vez cada una. Referencias sexuales, entre moderadas y fuertes, diseminadas en la película”, etc. Este pequeño y entretenido glosario del “mal” restituye, paradójicamente, a la palabra lo que en general la imagen le quita en osadía, pero también revela la perversidad de una lectura en búsqueda de perversión y las trampas de toda lectura unidireccional.

Explicit content, finalmente, es uno de los más brillantes ejemplos contemporáneos de un género antiquísimo y noble: se trata de una larga écfrasis, vale decir la representación verbal de una obra visual. En este sentido es significativo que Cussen haya elegido sólo películas que había efectivamente visto: la rendición textual

de cada filme pasa así por dos filtros, el de quien lo martiriza aislando sus contenidos “prohibidos”, organizando de paso un repertorio de su inhibición, y el de Cussen que conoce la cinta que relata ese primer filtro y necesariamente utiliza este conocimiento para estructurar el poema correspondiente (y de hecho, en algunos casos, no es difícil adivinar el título de la película). Este doble movimiento fabrica una aguda y entretenida puesta en escena de varios conflictos no resueltos: entre totalidad y parcialidad, imágenes y palabras, intenciones y resultados.