

Entrevista al poeta e investigador Felipe Cussen: sobre la nada, el silencio y la literatura experimental

Entrevista Luis Herrera

Universidad de Talca, Talca, Chile

LA PRESENTE ENTREVISTA FUE REALIZADA inicialmente en el año 2015, en la ciudad de Talca, durante el desarrollo de un congreso de educación y lectura, donde el poeta e investigador Felipe Cussen realizó una presentación sobre el tema central aquí expuesto. Luego, la entrevista fue complementada a partir de varios encuentros en Santiago de Chile y de manera virtual.

LUIS HERRERA

¿Cómo te aproximas, personalmente, a una concepción de creación literaria desde la nada que, *a priori*, denotaría una no creación?

FELIPE CUSSEN

Creo que se mezclan dos aspectos. Uno es más bien conceptual: me interesa cierto tipo de obras que incluyen la negatividad de algún modo, así que es un tema en el que constantemente estoy pensando. El otro es “espiritual”; varios autores, de hecho (pienso en José Ángel Valente o Hugo Padeletti, por ejemplo), hacen referencia a la necesidad de un proceso de vaciamiento previo, como el de una meditación, para que se produzca la creación. En mi caso, sin embargo, eso no ocurre, o no de manera consciente al menos. Mi proceso creativo tiene muy poco de espiritual y nace, más bien, de la inquietud y de la hiperactividad. Jamás parto de un tema o de un problema subjetivo o colectivo del que quisiera hablar; no me interesa la poesía como una forma de decir algo, sino de hacer algo, de probar procedimientos y ver qué ocurre, y eso es lo que intento.



L. H.

Por tanto, considerando la primera teoría de Wittgenstein, “De lo que no se puede hablar es mejor callarse”, ¿en qué sentido la creación literaria hace, o debiera hacer, eco de ese enunciado? O, después de todo, ¿la creación literaria es esa búsqueda acerca de “lo que no se puede hablar”?

F. C.

Creo que la propuesta de Wittgenstein tiene resonancias muy distintas dependiendo del marco en que se considere. Desde la literatura, al menos en mi perspectiva particular, considero muy atractivo el intento de hablar precisamente acerca de lo que no se puede hablar. Muchos de los poetas y narradores que me interesan (pienso, por ejemplo, en Eduardo Milán o Enrique Vila-Matas) se plantean esa búsqueda. Por eso, también me interesan los textos escritos por místicos como el Maestro Eckhart o San Juan de la Cruz, que se sitúan justamente en ese dilema. Me parece que ese riesgo es lo que obliga a replantearse el lenguaje, a no ocuparlo simplemente como un instrumento para describir una realidad o manifestar opiniones (que es como lo ocupan gran parte de los escritores) sino como algo mucho más complejo, sorpresivo y abierto, que permite que los autores pierdan más el control de sus mensajes, o que sus planes se desvíen y emerjan otros elementos.

L. H.

Situándonos en la soledad y el silencio que, eventualmente, rodean la creación, no solamente literaria sino también musical o visual, ¿consideras que Occidente no ha sabido comprender la esencia de lo indecible y del silencio?

F. C.

En Occidente sí ha existido una tradición que valora el silencio y el vacío, pero no ha sido hegemónica. En la filosofía griega, en el judaísmo, en la teología negativa, en la poesía de los trovadores, en los místicos barrocos, luego en el dadaísmo, el abstraccionismo, el arte conceptual y diversas formas de experimentación contemporánea podemos encontrar esa atracción. La pregunta sería entonces por qué, si es que existe esta diversidad de reflexiones y manifestaciones, su lugar dentro de la religión, el pensamiento y la estética ha sido secundario. Es evidente que el mayor contacto con Oriente

sí ha influido muchísimo a Occidente, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx, pero creo que también habría que preguntarse por qué no hemos indagado más al interior de la tradición occidental.

L. H.

¿Cuáles serían aquellos aspectos hegemónicos que han obstaculizado el fluir de esa diversidad de reflexiones y manifestaciones?

F. C.

Me cuesta pensar lo, porque en gran medida las mismas herramientas que ocupamos para pensar (las palabras, la sintaxis, la argumentación) están fundadas justamente en la posibilidad de construir un discurso afirmativo que, además, nos permita comunicarnos y funcionar. Es paradójico que quede siempre esa tentación por lo no dicho y que tengamos que ocupar, a las patadas, estas herramientas para tratar de sondear ahí. Lo único que se me ocurre es que los discursos negativos, ambiguos, dispersos, son más difíciles de pensar y de transmitir, además son poco útiles para ejercer cualquier forma de poder.

L. H.

¿Cómo se puede identificar el silencio o la nada en la creación literaria para convertirlo en un objeto de análisis? Es decir, ¿puedo aislar esa “pausa de ausencias” de los elementos presentes del sintagma o eso es un imposible?

F. C.

Desde el momento en que existen palabras para denominar la nada y el silencio es posible reconocerlas en el lenguaje, aunque muchas discusiones filosóficas señalan que esos nombres no nos acercan, sino más bien nos alejan de la comprensión de estos fenómenos. En ese sentido, podemos buscar o analizar la nada en muchas otras manifestaciones: en la falta de trama de una novela, en la incomunicación entre dos personajes, en la fragmentación del lenguaje, en los espacios en blanco, etc. De este modo, no importa tanto que el lenguaje nombre la nada, sino más bien que transmita los efectos que provoca la ausencia. Algo de eso traté de lograr en mi novela *Título*, en la que alguien busca a sus hijos, pero en realidad no tiene hijos, entonces es una búsqueda vacía, que al final vuelve sobre sí misma y se anula.

L. H.

Alguna vez leí de una narración experimental que solo registraba las notas al pie, sin el corpus narrativo. ¿Podría responder a ese juego?

F. C.

Claro, ese es un procedimiento que he visto algunas veces, así como la escritura mediante tachaduras o borraduras de textos ajenos, en Marcel Broodthaers, José-Miguel Ullán, Jen Bervin, Nick Thurston y muchos otros. Son distintas formas de evidenciar ciertas convenciones con que construimos las narraciones y los poemas y que suelen volverse invisibles. Lo atractivo de estas técnicas es que mediante la supresión de elementos nos permiten darnos cuenta de las maquinarias de la literatura, que usualmente tenemos demasiado internalizadas, pero que no valoramos en sus operaciones: una nota al pie, una cita, un epígrafe, por ejemplo, son maneras de poner un texto en relación con otros y de otorgarles distintas valoraciones y connotaciones.

L. H.

¿Qué escritores asumen ese riesgo más experimental? ¿Cómo se evidencia en sus obras?

F. C.

Se me ocurren algunos nombres que podrían responder a esto que hablamos, por ejemplo Walser, Beckett, o también Mario Bellatín. En todos ellos hay un conflicto con la posibilidad de expresión, y eso es lo que les obliga a romper con las convenciones narrativas, a escoger puntos de vista más reflexivos, a combinar las perspectivas. Lo que me interesa particularmente es que dicho conflicto se mezcla con ironía, a veces con humor, y se resuelve de manera ambigua, sin mensajes grandilocuentes, sino todo lo contrario. Eso es bastante claro en Lorenzo García Vega, cuyo narrador siempre termina confundiéndose y echándose la culpa por no poder explicarse bien.

L. H.

Reconociendo que la literatura chilena ha buscado nuevas alternativas y riesgos, ¿esta aún enfrenta problemas para salirse de los cánones? Hoy podríamos hablar de “escribir a lo Bolaño”...

F. C.

Es curioso, porque uno de los mejores ejemplos que podría servir para hablar de lo inexpresable o de la nada es precisamente el final de *Los detectives salvajes*, con ese cuadro que se va vaciando y deja un final abierto. O también podríamos pensar que la enorme acumulación de asesinatos en 2666, descritos con ese lenguaje frío y no comprometido, es también una forma de renuncia a la discursividad. Pienso en estos dos casos porque muestran justamente que Bolaño era un autor que, entre otras cosas, tenía estos problemas en mente. Lamentablemente, creo que lo que ha influido de su obra se limita a aspectos mucho menos interesantes, como el rescate de cierta épica latinoamericana (de la que creo que él tampoco estaba demasiado cercano). Y lo peor es que a partir de algunos de sus personajes y de sus propias declaraciones en entrevistas, muchos han creído que es necesario rescatar la figura del escritor maldito, que sufre penurias, etc. Esa actitud me parece sumamente banal y adolescente. No sé si se pueda hacer mucho para evitarlo, porque es una tentación de todas las épocas. La única manera de salirse de los lugares comunes sería, pienso, tratar de abrir más los campos de lectura hacia otros países, otras épocas, y los cruces con otras artes; eso permitiría, al menos, tomarse dichos problemas no tan en serio.

L. H.

¿Sientes que la imagen de escritor se está construyendo antes que una obra? ¿Aquellos responde a la lógica de aparentar antes de tener y tener antes que ser?

F. C.

No sé bien cuál es la gracia de querer presentarse frente al mundo como escritor. Hay tantas cosas más interesantes en esa línea que eso: salir en la tele, cantar frente a mucha gente, o ser futbolista. Pero de todos modos, lo que me llama la atención hoy en día es que ser escritor se ha convertido para muchos en una especie de actividad de tiempo completo, que implica postear comentarios políticamente correctos en Facebook, firmar esas cartas colectivas que firman los “intelectuales”, sacarse fotos en lecturas o carretes con otros poetas, adelantar poemas de libros inéditos, o contarle a todo el mundo los planes de escribir una trilogía con no sé cuántos subcapítulos que va a ser publicada por no sé cuál editorial.

L. H.

Dentro de tus trabajos poéticos, *performances* o poesía experimental, has utilizado elementos más ajenos a lo tradicionalmente literario. ¿Cómo desarollas o vinculas la música o los sonidos no lingüísticos con los poéticos? ¿Cuál es el punto de contacto relevante que permite la simbiosis?

F. C.

Creo que si miramos de manera rigurosa la historia de la literatura, nos daremos cuenta de que una parte importante de su tradición es precisamente el contacto con otras artes. El error es pensar que la literatura se remite solamente a algo impreso en un libro con unas determinadas condiciones. En mi caso, los últimos años, efectivamente, he estado investigando en el trabajo con sonido, a veces deformando textos o bien trabajando con sonidos vocales no lingüísticos. Hay momentos en que resulta muy difícil distinguir si hay un énfasis mayor en el texto o en el sonido. Al comienzo me daba muchas vueltas pensando si eso era poesía o no, pero luego dejó de ser un problema. Ahora intento hacer estas cuestiones sin preocuparme de qué manera podrán etiquetarse, y me he sentido mucho más libre. Eso no evita, sin embargo, que para muchas personas es esencial primero tener clara la etiqueta antes de comenzar a leer o escuchar.

L. H.

¿Cómo se define tu trabajo de poesía experimental? ¿Qué le otorga el cartel de “experimento”?

F. C.

En mi caso, lo experimental siempre ha sido una actitud básica, como un punto de partida. Quizás tiene que ver con que comencé más o menos tarde a escribir, y no tenía un modelo definido, entonces siempre lo he pensado más bien como un juego, de ir combinando citas, probando distintas tipografías, efectos sonoros, etc. Pero el carácter de experimento significa, por otra parte, que después de hacer estas pruebas debo evaluar si vale la pena mostrar eso o no. Si resulta interesante, también considero que es muy necesario preguntarme por el soporte que tendrá esa obra, sus plataformas de difusión, o el modo en que pueda situarse críticamente, para que así su potencia pueda ser mejor canalizada.

L. H.

En esa línea, ¿qué nuevas perspectivas abre la tecnología?

F. C.

La voz es una tecnología, el lápiz y la hoja también. Lo que ocurre es que ya los tenemos naturalizados, pero nunca hay que olvidar que esos instrumentos y soportes, al igual que una máquina de escribir o un computador, determinan una gama específica de posibilidades y límites para la escritura. Desde esa perspectiva, me interesa mucho lo que están haciendo algunos autores como Tan Lin o Jörg Puringer al utilizar tanto el material de internet como las posibilidades de la programación para desarrollar sus obras.

L. H.

¿El uso de aparatos electrónicos en los experimentos poéticos te parece parte de la coherencia con el contexto actual?

F. C.

Sí, me parece coherente en la medida en que son tecnologías que están disponibles, pero que no anulan la posibilidad de seguir utilizando las que existían antes. Lo que sí me parece importante es no fetichizar estas nuevas tecnologías: publicar un poema en una página web no significa necesariamente que sea moderno o innovador; muchas veces, de hecho, resulta lo contrario. Ahora bien, no es que se trate de un riesgo esa moda, pero lo que sí ocurre es que a veces la conversación se vuelve demasiado confusa cuando todos están utilizando categorías distintas y, para los que genuinamente están interesados en aprender, se vuelve más tedioso y lento.

L. H.

Y, de acuerdo con lo que nos dices, ¿cómo se configura una crítica o una visión más reflexiva del mundo actual a través de la experimentación poética? O, en el fondo, ¿aquellos es irrelevante?

F. C.

Creo que cualquier operación poética que realicemos con el lenguaje es potencialmente crítica, en la medida en que nos permite tomar conciencia de lo que implican las palabras que utilizamos y los modos en que las utilizamos

o nos dejamos someter por ellas. Eso puede dar pie a una reflexión o una acción política, o puede no hacerlo. No creo que el hecho de ser escritor me convierta en un sujeto política o éticamente más lúcido o superior que los demás, al contrario: es más propio de un burgués tener tiempo para leer y escribir... Y si tuviera que autoevaluarme en términos éticos al respecto, no debería ser juzgado por lo que escribo o dejo de escribir, sino por cómo me comporto en los espacios en que trabajo o colaboro, si soy una persona respetuosa con quienes me relaciono o si soy capaz de enfrentarme a una injusticia.

L. H.

¿Tu trabajo actual no considera una concepción del género lírico y, en realidad, surge desde una convicción de creación artística más global? O, finalmente, ¿de rechazar todo tipo de canon?

F. C.

La idea de poesía que utilizamos corrientemente es muy limitada y centrada en lo que se conversa en un círculo muy reducido. Por ese motivo, no es que rechace la existencia de un canon, que puede tener una cierta utilidad pedagógica, pero lo que reclamo es que ese canon está pésimamente hecho, a partir de la desidia y de la incapacidad de mirar un poco más allá. Hacer clases e investigar, para mí, tiene sentido precisamente para tratar de cuestionar, complejizar y abrir ese canon.

En cuanto a mi propio trabajo, me gusta pensarlo más allá de la poesía, pues creo que la actitud experimental a la que me refería implica, entre otras cosas, preguntarse por las posibilidades de provocar lo que uno quiere no solo con textos, sino igualmente con sonidos o imágenes. Trato de no verme a mí mismo como “poeta”, sino más bien como alguien a quien simplemente le interesa manipular materiales de distinto tipo y ver qué ocurre. De eso se tratan, de hecho, mis dos últimas publicaciones. *Quick Faith* es un disco en el que tomo *samples* de mi propia voz, ni siquiera palabras, solo fonemas sueltos, que proceso y secuencio rítmicamente. *Explicit Content* consiste puramente en citas en inglés tomadas de una base de datos sobre películas, que seleccioné, edité y reordené casi aleatoriamente. La lata de esto es que en los últimos diez años no he publicado prácticamente nada de poesía,

sino mucho más narrativa, ensayo, u obras que están más cerca del arte sonoro, la música o el arte conceptual, pero a pesar de ello todo el mundo me sigue llamando poeta.

Sobre el entrevistado

Felipe Cussen es doctor en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, magíster en Letras con mención en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y licenciado en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas en la misma casa de estudios. Ha publicado los libros de poesía *Mi rostro es el viento* (2001), *Esto es la globalización* (2005) y *Deshuesos* (2007), además de la novela *Título* (2008), la recopilación de ensayos *Opinología* (2012) y la antología *Mil versos chilenos* (2010, junto a Marcela Labraña). Durante el año 2015 publicó el disco de poesía sonora *Quick Faith* y el libro en inglés *Explicit Content*. Además participa en proyectos de música y poesía e improvisaciones de poesía sonora. Ha publicado decenas de artículos en revistas especializadas y científicas. En la actualidad, se desempeña como académico en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, donde investiga sobre la poesía experimental, la relación entre la literatura y otras artes y, la mística; allí mismo está finalizando su proyecto Fondecyt “*Samples y loops* en la poesía contemporánea”.

Sobre el entrevistador

Luis Herrera es profesor de castellano, escritor, magíster en docencia universitaria y diplomado en lingüística aplicada.