

Eje: Subjetividades contemporáneas y Performance.

Autora: Luciana Irene Sastre- UNC.

Título:

Kiki 2: diario del ser por el hacer(se). La emancipación del fracaso.

Qué sucede cuando los sujetos dejan de ser aquello que estaba previsto incluso en su propia definición de sí? En la línea de la pregunta por los procesos de subjetivación, suelen pasar menos advertidos aquellos mediante los que el recorrido hacia la conquista del sí mismo se quiebra. En este trabajo propongo un ejercicio de lectura que intenta afrontar la pregunta por el ser que se define por su hacer. Para ello, utilizo herramientas teórico-críticas cuya convivencia es problemática, por lo tanto, muestran sus limitaciones en la dificultad de su diálogo. Asimismo, ese antagonismo ofrece la oportunidad para pensar la libertad del fracaso en lo que concierne al ser de su hacer.

El texto que analizo es el registro de la experiencia performática de curación que da vida a Kiki. La imbricatura sexual-textual de la narración hace visible un trabajo sobre el sí mismo operado por la palabra y viceversa. De este modo, la escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura encuentran en la falla performativa del enlace de uno con otro sus alcances emancipatorios.

Leer arte conceptual

La obra literaria que aquí estudio hace del lenguaje un lance. Las palabras son arrojadas con cierta direccionalidad pero apelando a la influencia de los factores con los que se contacta en el desplazamiento y alterando también el medio que atraviesan. Florencia Garramuño (2013) lo explica con mayor precisión:

Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia y de especificidad, sustentándose en una radical deconstrucción de todo aquello que tenga ver con lo propio, lo específico, lo que se define por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría, o una especie. Cada vez es más común encontrar obras de teatro que incluyen teoría o imágenes proyectadas, instalaciones de arte que utilizan textos, música y video, o textos literarios en los que su pertenencia a un discurso específico se hace difícil de definir, no

sólo porque géneros y tipos de discursos se trastocan y mezclan, sino sobre todo porque esos textos funcionan en diferentes espacios y disciplinas, haciendo coincidir en un mismo libro modos discursivos diversos en los que la distinción entre órdenes y discursos se torna irrelevante.

Victor del Río, por su parte, intenta evaluar los riesgos de la inespecificidad, pero aquí sólo voy a copiar su pregunta, que va directo hacia la dimensión narrativa que concierne a la lectura:

Podríamos, por tanto, formular nuestra hipótesis como una pregunta: ¿No será que, en lugar de a una desmaterialización, asistimos a un proceso de sustitución del marco receptivo y disciplinar? ¿No estaremos ante un arte que debe ser narrado y leído? En nuestro presente, las obras de raíz conceptual ya no lo son porque carezcan de materialidad o visualidad, sino porque se han vuelto inespecíficas y transdisciplinares.

En lo que sigue, entonces, hago del primer párrafo del texto de Garramuño un condensado estado de la cuestión y del vínculo entre concepto y narración el tipo de acción que me interesa leer en torno a un libro que produce lo que incluyo en la categoría “escritura performática”. Por supuesto, emerge en estas miradas panorámicas una dimensión reflexiva en torno a los sujetos: Garramuño se refiere al trabajo del artista con la multiplicidad material que se constituye en obra, desbordándola, y del Río analiza en qué se convierte aquello que se transforma.

Mi pregunta inicial es, entonces, qué sucede cuando los sujetos dejan de ser aquello que estaba previsto incluso en su propia definición de sí, en la definición para sí.

El nombre de un hacer(se)

Esta exploración que realiza Cuqui acerca del poder constitutivo de la palabra sobre el sí mismo, es decir, del hacerse, comienza efectivamente por el nombre. Los que saben, no han difundido su “verdadero” nombre. Ella *se dio* a conocer con este nombre artístico, estético podríamos decir, y luego elaboró los heterónimos de ese sujeto performático. El diálogo con la literatura es muy importante para comprender esta heterología (Rancière en Ardit, 150): Cuqui es también Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción y Charlotte von Mess. Podría decirse que Cuqui es la performance madre de poetas como

Natsuki Miyoshi, Karen Smith y Alma Concepción, de Kiki y también de Charlotte, la crítica literaria cuyo texto distribuyó Kiki en la presentación de su libro, diciendo que no estaba de acuerdo con lo que decía.

Este juego con los heterónimos que requiere de la iteración del acto performativo de nombrarse pero para darse diferentes nombres, es paralelo, en los objetivos de mi análisis a decir “esto es una performance”.

Cuqui se propuso explorar una idea, una instrucción, en nombre de Kiki: algo que en primera instancia implicaría prostituirse, pero no exactamente eso sino más que eso, pues se trata de experimentar un acto de curación cuyo procedimiento es hacer el amor con una persona distinta cada día. Para ello, en dos oportunidades distribuyó cartelitos en la Ciudad Universitaria de Córdoba, con un nombre y un número de teléfono que llevarían hasta ella a los curiosos jóvenes, posiblemente estudiantes. Lo explica así:

En dos oportunidades tiré 300 y 600 papelitos respectivamente en la Ciudad Universitaria con distintas descripciones, en síntesis, que buscaba chicos de 18 a 23 años. La segunda vez tenían forma de corazón y flores además del tradicional rectángulo. (32)

La instrucción es la apropiación de un pasaje que en el libro de Alejandro Jodorowsky titulado *Cabaret místico*, Gurdjieff le da al poeta Luc Dietrich: hacer el amor con una mujer distinta cada día durante un año, luego, es epígrafe del libro que pone distintas especificidades en estado de solución. Lo que leemos es una “in-especie” de archivo virtual, de diario personal, de cuadernito como los que Cuqui saca a cada rato de su bolso, todo junto convertido en libro. Tiene de libro su forma, su moda, su modo de circulación y recepción, es decir, su materia, pero la lectura nos lleva permanentemente hacia fuera. Nos dice una y otra vez que algo pasó, que sucedió de cierto modo y que movilizó algunas reflexiones. De esta manera, las palabras se pegan a los acontecimientos, las citas llegan al texto como copias del chat y el relato es el proceso de curación o la escritura del método sanador. Ahora bien, en los pliegues del texto hay más, en primer lugar porque los amantes, que pagan o no, están involucrados en la realización del tratamiento sin saberlo. En este sentido, aún cuando sólo *ella* conoce la secreta falla estratégica en el sistema de la experiencia, se le revela que la pauta en juego debe ser explicitada. Como en un juego de cajas chinas, esta es la segunda instrucción: “hoy caí en que mi cliente porteño me trató

como a una puta porque le dije que era eso. [...] Les tengo que decir a los hombres qué soy y así me van a tratar” (28).

Teniendo en cuenta que el punto de partida, en el mundo de Cuqui, es lo que podríamos llamar el heterónimo de una ausencia, la proliferación de nombres, géneros literarios y referencias mutuas hace funcionar lo propio del nombre como ese ejercicio de hacerlo, inventarlo, despedirse, darlo por muerto, recordarlo. El mismo juego amoroso u odioso que tiene con cada hombre. Kiki se dice puta, como si la palabra fuera máscara, pero esa máscara, constituye la subjetividad que el cuerpo, con esa ajenidad encima, actúa. Por supuesto, esta constatación inicia el proceso de la narración del fracaso, no sólo de la construcción de sí, que por su inmediatez nos incomoda profundamente como espectadores, sino también de la performance, que es de lo que me ocupo a continuación.

Podría argumentarse que la heteroglosia¹ que encarna Cuqui cada vez que no es ese nombre, en términos de performatividad, demuestra algo así como que uno tiene derecho a definirse, a nombrarse, con mayor o menor facilidad dependiendo de qué se declara. Claro que, en el contexto de la prostitución, si una mujer dice que es puta mediante avisos que ofrecen citas, es, en principio, válido. Sin embargo, el secreto de Kiki es que a través de la lente del performance, se crea un sujeto performático, se desarrolla una noción de espectador mediante los avisos y, mediante la distribución de estos, se da inicio a la performance -esto es discutible pero sería una opción-. Se advierte rápidamente que, a diferencia de lo habitual en el arte del performance, hay en este caso un contrato omitido, un lance de la performatividad que el espectador desconoce. Kiki es, en consecuencia, su propia espectadora en lo que concierne al performance. En este sentido, hay fallas y hay reparaciones en torno al acto performativo de construcción de sí:

Cuando me veía en el espejo, gorda y fofa, casi con un cuerpo de vieja, le di la razón al cuarentón ese que se me cagó de risa por hacer lo que hago. Pero bueno, ¡lo estaba haciendo igual, a pesar de su opinión y de la mía! Yo también puedo tener un cliente. (14)

¹ Uso heteroglosia y heterología de modos emparentados, como conocimiento de los yoes en Cuqui –y tomo su nombre como primero por cuestiones cronológicas y porque firma la obra que estudio-, y porque cada uno de ellos tiene una voz, toma una voz ocasionalmente.

Desde cierta perspectiva, una mujer cuya contextura física no responde a los ideales de belleza que son parte de la tecnología de la prostitución, puede decirse prostituta y tener clientes, pero no sabemos si esto basta para ser lo que se dice, de hecho, hay alguien para quien no lo es. Con esto quiero decir, la performance, tal como la he presentado hasta aquí construye el contexto de la acción pero no hay allí un camino que alcance una definición del ser, por cierto, la performance evidencia la impropiedad del nombre como imagen primera de ese corte entre la palabra y su objeto, porque el primer nombre es dado por otro, luego porque hay una falla contextual pues el cuerpo no es válido para realizar el acto que dice realizar y además porque quienes piden una cita no saben que “esto es una performance”.

El núcleo de la acción que propone la performance es el encuentro sexual. Comenzando por el intercambio virtual, emerge una subjetividad cuyas reglas constitutivas se conocen cuando aparecen los hombres que asumen que ella es lo que declara ser, cuando se da un nombre que proviene del hacer. Luego, para que esa subjetividad sea posible, ella y él necesitan conocerse y elaborar los acuerdos válidos para ese encuentro. De este modo, puede hipotetizarse que, como consecuencia de que Kiki encarna una subjetividad que desconoce, necesita que otro anude el decir, el ser y el hacer.

La narración de sí

Cierto es también que ante la falla del ser en su pretensión de hacerse, con la narración que le pertenece a esa “novela de formación”, los lectores procuramos restablecer sentidos, suturar aquello que inquieta, para caer en la cuenta de que las expectativas son sistemáticamente incumplidas, y nos advierte sobre ello:

Al principio me preguntaba si había estado bien, si me había gustado, le dije que no fuera tan inseguro. Además, me obligaría a darle detalles que no están buenos. No tiene sentido ir con verdades en ese momento, es mejor tocar, moverse, ver, no analizar.

Indicaciones sí, está bien, pequeñas correcciones también (de ambas partes). ¡Y listo! Yo no pregunto porque no quiero saber, mejor no saber. Mejor disfrutar lo que hay.
(95)

Kiki 2 vacía los procesos de conocimiento, despoja a la prostituta de las proyecciones que la definen como *tal* sujeto, y prefiere los detalles del cuidado del otro. Claro que hay algo que decir pero no respecto del ser sino del hacer.

Kiki 2 es un libro que, podría decirse, abre el archivo de la experiencia de un sujeto performático, como si se tratara del diario personal del performer en performance, entendiendo aquí que, en el performance, arte y vida se imbrican mutuamente nucleados por un cuerpo que siente.

Mucho se ha discutido en torno a la condición de efimeridad del performance como estrategia de resistencia en el mundo de la reproductibilidad -técnica, tecnológica, digital, virtual-.² Pero en el terreno de la literatura conceptual,³ o quizás como exploración crítica de *Kiki 2*, podemos proponer que el libro pone en acción una especie de entrelugar performático porque si de ir hacia la subjetividad se trata, la escritura no es un trabajo ajeno sino un elemento más en la constitución del ser por el hacer y en consecuencia, hacerse.

Kiki 2 comienza a ser libro en cualquier momento del performance y de igual modo se terminan sus páginas, después de un set de fotografías que tienen mucha información pero ningún relato. Sin embargo, algo va variando, algo va sensibilizando el performance respecto de lo que no acontece, y fundamentalmente sucede que Kiki se quiere enamorar. Muchos de los hombres que ha conocido le gustan entonces dejan de ser clientes porque como ella la pasó muy bien, quiere verlos otra vez, y por supuesto quita de la escena el dinero. En este sentido, lo que ha estado fuera del cuadro es el amor, y Kiki empieza a anhelar eso ausente en su experimentación. En la economía del texto, entonces, se quita el dinero y se hace lugar al amor, se retira el dinero e ingresa el amor por la misma puerta. Cuando declara que quiere enamorarse, revela el sentido del proyecto de prostitución sanadora: “Quiero tener siete clientes de sexo en total y luego buscar un novio. Un chico bonito y simpático, que se quiera a sí mismo, se haga autocrítica y me quiera” (138), es

² Véase Phelan, Peggy (2011) “Ontología del performance: representación sin reproducción” en Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica. 91-122.

³ Por ahora yo la definiría como aquel arte que le deja al espectador la tarea del relato de lo que ha visto. (Revista de Occidente, n° 381, p. 26). Prefiero alejar la definición de la idea que proviene del hermetismo de la obra para pensar que es conceptual aquel arte no representativo o no figurativo sino la paradoja del cuadro de Munch titulado El grito: el efecto visual de una voz ausente en los oídos del espectador.

decir, cuando la prostituta deja de serlo, por lo tanto, cuando se produce el proceso de des-identificación que revierte el proceso de construcción de sí y emerge la diferencia respecto de lo que ha realizado en virtud de la instrucción.

En tal sentido, el conocimiento de sí se posa en el otro cuando olvida los cartelitos de la prostituta porque a Kiki le gusta ver películas, comer helado, las caricias y los besos. Esta es la paradoja del sí mismo: el sí en el otro. Y es esta, precisamente una afirmación del lugar del yo como el espacio abierto, transitorio, un yo del discurso en disputa por su emancipación.

En síntesis,

- en torno al nombre y a otras especificidades, Kiki nunca es la afirmación simple de una identidad, sino que siempre es a la vez, el conflicto con una identidad impuesta por otro,
- luego, no hay ningún consenso, ninguna comunicación sin daño, ningún arreglo del daño, pero hay un lugar común para el tratamiento del mal y la exploración de la igualdad,
- en consecuencia, la lógica de la subjetivación consiste siempre en una identificación imposible, se trata de una falla constitutiva,
- y el arte del performance indaga constantemente mediante el tratamiento díscolo - siempre se dice dislocado pero díscolo es más indicial porque lo fuera de lugar es importante pero lo que no se deja gobernar es más significativo aquí, y eso está en la raíz etimológica de la palabra díscolo-.

En conclusión, *Kiki 2* potencia el poder de los fracasos, y este punto tiene una enorme riqueza ya que el cuerpo, según mi lectura,

- muestra la falla del performance pues como he propuesto, decirse prostituta no es suficiente para serlo, y esa es la oportunidad para el amor que no se suponía que entrara en escena,
- convoca a participar a hombres que sin saberlo son partícipes y coautores de una performance que es parte de la vida, y es por esto que si el performance es arte o vida deja de ser una especificación importante porque el objetivo es del orden de la experiencia,

- y en tercer lugar, el cuerpo del performer-autor es al mismo tiempo, entonces, una exploración sexual y textual porque los hombres, las relaciones, ejercen daño de un modo similar a la violencia del nombre, pero el deshacerse del dolor, el apropiarse de la posibilidad de inventarse la palabra que nos llama y con la que otro nos encuentra es, en fin, el proceso de curación del corte que lo dicho por otro produce en el sí mismo.

La obra de Cuqui, es, desde mi punto de vista y según mi experiencia de lectura, un ejercicio de fallas casi en el sentido geológico del término. Son tantas las tensiones que, de pronto, lo matérico se raja. El cuerpo no tiene la palabra autorizada para desinscribirse de lo dicho por otro pero sí es posible que ese cuerpo que retorna exhiba las distancias y se cure de ellas, justamente, en un nuevo encuentro. En este punto es valioso recuperar la noción de performatividad por lo que nos trae del otro, digamos, cambiar la dirección del análisis que generalmente piensa en la constricción de las palabras sobre los sujetos. El sujeto de la performance es un sujeto en el entrelugar, pues, como dije al principio, Cuqui es ya un heterónimo que dispone el cuerpo a la experimentación de un ser efímero, elaborado en torno a una acción artística que ocupa la vida, que la marca, le deja huellas en la memoria, que ya tenía ciertas cicatrices de lo vivido.

Bibliografía

CUQUI (2012) *Kiki 2*. Cosquín: Nudista.

DEL RÍO, Víctor “Arte de concepto como literatura”. *Revista de Occidente*, nº 382, marzo 2013. 26-37.

GARRAMUÑO, Florencia (2013). “Especie, especificidad, pertenencia”, en *E-misférica 10.1 BIO/ZOO*, volumen 10, nº 1. Disponible en:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e101-ramos-multimedia-ensayo>

PHELAN, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción” en Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits). *Estudios avanzados de Performance*. D.F.: Fondo de cultura económica, 2011.

RANCIÈRE, Jacques (2000). “Política, identificación y subjetivación” en Benjamin Ardit, *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad. 145-152.