



CUERPO DEL DRAMA
Estudios del cuerpo escénico



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Escrituras performáticas: instrucciones para tocar.

Luciana Irene Sastre¹

Resumen:

Kiki 2 es la dimensión textual de la experiencia psicomágica de curación que realizó la polifacética Cuqui. El punto de partida es una instrucción 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. Pero como toda instrucción que se intenta llevar a la repetición prolongada, la voluntad decae, el ajuste de los actos se distiende y lo instruido comienza a destruirse. Entre la instrucción y la destrucción se abren dos dimensiones que me interesa analizar.

Palabras clave: subjetivación- performance- cuerpo- narración

Abstract

“Kiki 2” is the literary facet of the psychomagical healing experience performed by multifaceted artist Cuqui. The starting point is an instruction in Alejandro Jodorowsky’s “Cabaret Místico”, where Gurdjieff tells the poet Luc Dietrich to make love to a different woman every night for a year. But, as with every other instruction intended for extended repetition, persistence declines, the act adjustment relaxes and the instructions begin to fall apart. Two spectrums which I am interested in analyzing are opened here —between instruction and destruction.

Keywords: subjetivation- performance- body- narration

¹ Luciana Irene Sastre es Doctora en Artes por la Universidad de Leiden, Holanda. Se desempeña como Profesora Asistente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Universidad Nacional de Córdoba y es miembro del Programa de Investigación “Escrituras Latinoamericanas. Teoría, literatura y crítica en debate (1990-2010)”.

La utopía de la subjetivación

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, es decir, aquello que libera el ser para uno, en su doble sentido -tener que saber quién soy y tener que ser quien soy-, y nos libera de toda intención de conquista. Al menos, era esta la tradición de las escrituras en torno a la novela, como dispositivo del ser y del hacer(se) en esta perspectiva de análisis, dedicada a la educación o formación, tal como se tradujo el término *bildungsroman* acuñado por el filólogo Johann Karl Simon Morgenstern y dado a conocer en 1820. La noticia que nos da wikipedia² es que Morgenstern estudió en la Universidad de Halle, Alemania. En 1802 se trasladó a Tartu, Estonia, en cuya universidad estudió retórica, filología clásica, estética e historia del arte y la literatura, y fue el primer director de la biblioteca.

El carácter de su trabajo cambió en Tartu. Interrumpió sus estudios de Platón y escribió acerca de la literatura de su tiempo, no sólo del fundamental Goethe sino también acerca de la obra de su amigo Fredrich Maximilian Klinger. Su antiguo profesor Friedrich August Wolf ya estaba decepcionado en 1808 por el viraje que estaban tomando los intereses y escritos de su discípulo, pues hay noticia -pero no fuente veraz, o bien, yo no di con ella- de que expresó al respecto que su alumno estaba creciendo pero volviéndose cada vez más “elegante, vanidoso y aburrido”. Fue quizás debido a su creciente vanidad y aburrimiento, o quizás por elegancia, que Morgenstern articuló el término *bildungsroman*.

Aquí mismo creo encontrar el núcleo de las lecturas actuales en torno a la noción de sujeto y subjetivación. Me refiero puntualmente a la decepción frente al sujeto que se desvía del plan. En el relato anterior, el que concierne a la “propia” vida del autor del término *bildungsroman*, el maestro se lamenta cuando se abandona, según se dice en el rumor virtual, el estudio de Platón para dedicarse al estudio de un género que devela su mecanismo de poder y la lógica didáctica que le es contemporánea. Sin embargo, aprender a lidiar con el abismo de la apariencia constituye el método platónico. La promesa es que algo está en otro lado, que en cruce con la ley del género en cuestión es inseparable del paso de la juventud a la adultez. De hecho, ciertos clásicos del estudio del *bildungsroman*,

² http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Carl_Simon_Morgenstern

que empiezan por cuestionar si se trata de un género, coinciden en que se erige sobre un proceso de transformación. Ahora bien, en su contexto de aparición, una tendencia entre las obras así catalogadas exalta el orden frente a la avanzada de la Modernidad mientras otra exagera la libertad del caos de la modernización. De allí que la primera señale el camino hacia la madurez mientras la segunda celebre la juvenilización. Claramente, de un modo u otro, siempre se trata de un *ir hacia*. El corpus de novelas estudiadas, y por ende, constituidas en objeto de estudio entre Alemania, Inglaterra y Francia a principios del s.XIX, señala, en fin y otra vez, la conflictividad del tiempo y su sujeto. Ya sea por el anclaje del género en sus condiciones de emergencia o de la ficción en la construcción del cambio, del pasaje, la vida en su devenir es la clave del ser que va hacia la definición de sí. Ahora bien, si pensamos en la conspiración del arte contra su tiempo, si admitimos que tanto la pedagogía modernizadora como la emancipación capitalista son experiencias hechas conscientes una y otra vez en el pensamiento de esa misma época, y desde entonces en adelante, podemos deshacernos de la lectura pedagógica. Si pensamos realizando la operación estético-crítica de Jacques Rancière,³ el despliegue que aquí se produce visibiliza un nuevo orden pues se escucha lo que no debía ser audible, se desvía la dirección de la realización del sujeto en su mundo y la literatura se vuelve contra sí misma exhibiendo la ficción de la teleología crítica. Precisamente, encarnan esa disputa Morgenstern y su maestro.

Todo esto tan abstracto, tan metódico, tramposamente apalabrado, comienza con un desvío en la vida. Si la vida es literaria, todo puede ser perturbado por lo discontinuo, por lo inespecífico,⁴ por lo impertinente que se materializa en libro, pero él es la excusa de su dimensión inmaterial. Mi objetivo, en lo que sigue, es inventar un tacto entre ambas dimensiones, es decir, hablar del cuerpo.

Cuerpo 1

La instrucción

Cuqui, en este caso, pero también Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción y Charlotte von Mess, es la tarotista, performer, poeta, narradora, crítica,

³ Véase Jacques Rancière, *El espectador emancipado*; Buenos Aires, Manantial, 2010; *Política de la literatura*; Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.

⁴ Véase Florencia Garramuño, “Especie, especificidad, pertenencia”, en *E-misférica 10.1 BIO/ZOO*, volumen 10, n° 1, 2013. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e101-ramos-multimedia-ensayo>

videasta, etc., etc., y autora de *Kiki 2* (Nudista, 2012). La proliferación de nombres y labores desestima los centros y las periferias, da vida y muerte a voluntad, pero no sabemos nada del origen voluntarioso.⁵ La única coincidencia es la de un cuerpo que se presta a ser el soporte de algunos nombres, de la voz de una noticia y de la experiencia, que por la particular mediación estética que conduce a la acción, llamo performática.

Kiki 2 es la dimensión textual de la experiencia psicomágica de curación. El punto de partida es una instrucción 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. Kiki decidió encontrar a sus amantes. 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)

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 bien 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). Kiki se

⁵ En cuanto a los heterónimos, véase Mariana Lardone, *Cuqui; Heterónimos y performance en las transformaciones entre Arte/Vida en la Nueva Literatura Argentina*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

dice puta, como si la palabra fuera máscara, pero esa máscara, constituye la subjetividad que el cuerpo, con esa ajenidad encima, actúa. Como dice Foucault.⁶

La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio.

La destrucción

Como ante toda instrucción que se intenta llevar a la repetición forzada, la voluntad decae, el maquillaje se corre, el tatuaje se decolora; así, el ajuste de los actos se distiende y lo instruido comienza a destruirse. En el caso particular de Kiki, el deterioro se acelera por la falla estructural de la relación entre lo dicho y su contexto porque ella no es prostituta. La máscara de palabras cae, la performance que involucra se transforma y es preferible no hablar para que entre en escena el mero cuerpo en su propio lugar. Kiki lo dice sencillamente, coloquial:

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)

⁶ Michel Foucault, "Topologías", *Fractal*, n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

De este modo, la materia del libro enfrenta su antimateria y se produce el encuentro: el contacto. Todo es otra cosa. El autor no es su nombre real, el personaje no es lo que dice ser, las indicaciones implican su contravención, la performance se hace escritura y la curación hace lugar al amor. Entre el nombre y el amor, quiero decir, entre la invención de nombres y la invitación al amor se manifiesta, primero, esa ajenidad irreductible del cuerpo que, luego, se envuelve en señales para que el otro sepa algo del decir y del hacer afortunados. En el contacto encarna el nombre performático que lleva inscripto un afecto que se acuerda de a dos, porque el nombre es para ser llamado, para que una voz lejana se acerque al que si no es siempre un yo. En consecuencia, si la indicación del maestro establecía un amante cada día, el afecto aparece “para referir una fuerza o intensidad que puede desmentir el movimiento del sujeto que está siempre en un proceso de devenir”.⁷ La performance de la puta migra por efecto de la detención del devenir. El relato emite su fórmula, como conjurando lo que vendrá: “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). De la experimentación en la multiplicidad Kiki espera el momento en que la quietud haga lugar a otra búsqueda.

Cuerpo 2

Tocar

Lo cierto hasta aquí es que el no-lugar del yo, aumentado por la invención del nombre, se radica en la palabra y que por ello sabe que su cuerpo no está allí, y sólo parece aliviarse de todo abismo en el amor. Dice Foucault:

Tal vez habría que decir también que hacer el amor es sentir su cuerpo que se cierra sobre sí, es finalmente existir fuera de toda utopía, con toda su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada finalmente para ver tus

⁷ Lisa Blackman & John Cromby (2007), “Affect and Feeling”, *Internations Journal of Critical Psychology*, nº 21, 6.

párpados cerrados. También el amor, como el espejo y como la muerte, apacigua la utopía de tu cuerpo, la hace callar, la calma, y la encierra como en una caja, la clausura y la sella. Por eso es un pariente tan próximo de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte; y si a pesar de esas dos figuras peligrosas que lo rodean a uno le gusta tanto hacer el amor es porque, en el amor, el cuerpo está aquí.

Entonces, el cuerpo adquiere lugar, la corporeidad se corporiza por el tacto. De la máscara performática que conlleva un ser y un hacer, con su inherente envío al otro, la caricia hace existir. Como dice Jean Luc Nancy, “el cuerpo da lugar a la existencia”.⁸ De este modo, la utopía foucaultiana toca el cuerpo ontológico cuyo espacio es, dice Nancy también, “hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar...)” (18).

Escribir no se diferencia de este tacto. Así como el nombre inventado para sí mediante el cual se actúa, escribir es el resultado de otro acontecimiento del pensar para crear sentido, que atraviesa el cuerpo, hasta la mano. Dicho de tal modo, la acción es poner en dirección, en sentido y para ser sentido, el envío del yo al tú como exploración de la distancia y del encuentro. Si reconstruimos lo dicho, el maestro se lamenta por las elecciones de Morgenstern, la indicación del psicomago se somete a la ley del aburrimiento ante tanta fuga y cuando del cuerpo se trata la verdad no existe, dice Kiki. Definitivamente, todos escriben de lo que ha quedado fuera. Sin embargo todos escriben también como un lance de existencia. La palabra escrita toca ese *ir hacia* un objeto perdido que experimenta el yo y la falta de algo es el motivo para el contacto. De esta manera, la “novela de formación” colocada ante nuestros ojos como lente para leer, nos muestra que no hay una forma final, el deterioro de la acción instruida exhibe que la repetición de lo mismo es imposible pero Kiki procura hacer de la falla su cura, su emancipación. El recurso es ocupar la fisura, habitar la tensión del yo-tú, degenerar el texto, impugnar la verdad de lo dicho, copiar los diálogos en los que se acuerda la cita y escribir desde el cuerpo, como si el texto fuera un gesto.

La escritura sin género que performa Kiki se libera del destino de un ser que se realiza en determinadas condiciones para detenerse en un momento del hacer de sí en virtud

⁸ Jean Luc Nancy, *Corpus*; Madrid, Arena Libros, 2010, 16.

de otro. Su condición performática es el constante efecto de sentido, es decir, el irresoluble *ir hacia*, y sólo por eso tiene sentido, y lugar en un espacio extenso, abierto, impropio. El encuentro puede ser el tiempo en que esa efimeridad provoque una experiencia del instante presente encarnado, un *ser-en-común*, según la fórmula de Nancy.⁹ En síntesis, la escritura es otro acto de amor materializado en libro que narra la intensidad inmaterial del afecto de cuya angustia nos salva que otro nos devuelva el cuerpo.

Conclusiones

Mi texto es un plagio amoroso, mi propia constelación de desastres de la corporeidad. Como utopía, aquí no hay astro que nos guíe, pero esa es una oportunidad para la experiencia del cuerpo que nos pide el amor. Kiki es una performance, un aquí y ahora del yo que se inventa un nombre en revés al nombrar familiar, firma como quiere, deforma la formación y hace de la materia de su libro lo inmaterial. De este modo constata lo que no está pero que la escritura toca, y por su medio, existe. En esta regresión del nombrar, progresa una subjetividad encarnada, en cuya materia hay memoria de otras vidas pero que en su carne es cambiante, modificable, como las palabras, los nombres, la máscara o el maquillaje a la piel, y la piel al hueso siempre oculto detrás de todo.

Mi objetivo ha sido ensayar una lectura posible del momento de desubjetivación respecto del yo performático que se elabora en torno a la acción indicada, manifiesta en la dimensión sexual, en la medida que el cuerpo tensiona la corporeidad, y en la exploración textual, mediante la técnica que narra la realización de la instrucción.

En cuanto a la corporeidad, entre Foucault y Nancy, se entiende por su lugar, lo abierto, que se hace cuerpo cuando se toca su borde. La escritura, es su doble: la mano toca una superficie, experimenta su límite y le da sentido cuando ensaya la creación de un objeto. Más allá de esos bordes existe *lo otro*, por eso Kiki escribe el cuerpo mediante el borrado del narrador, como si simplemente copiara palabras, pero al imprimirlas realiza una transformación máterica por efecto de un modo del tocar, es decir, ese papel ya nunca será el mismo. Ese contacto que da existencia es amoroso: colmado de muerte, de ausencia, de

⁹ Jean Luc Nancy, *La comunidad desobrada*; Madrid, Arena Libros, 2001.

pérdida, presentificación de una irresoluble distancia entre dos pero a pesar de ello, dice Foucault, nos gusta, al mismo tiempo, aquí.