

Cuqui: heterónimos y performance en las transformaciones entre Arte/Vida en la Nueva Literatura Argentina

Mariana Inés Lardone
marianalardone@gmail.com

Resumen

El presente trabajo final de licenciatura intenta definir al heterónimo en la obra de Cuqui, artista cordobesa. Sin embargo, es importante destacar que, si bien el trabajo se focaliza en Cuqui, siempre se considera a esta escritora dentro de un grupo más grande de escritores-heterónimos activos en la literatura argentina a partir de mil novecientos noventa aproximadamente. A través de la noción de arte (im)propio, o literatura (im)propia, se entiende a la obra de Cuqui como una obra que ignora las fronteras entre las diferentes esferas en el mundo del arte mezclando los materiales y procedimientos específicos de cada una. Este trabajo se detiene especialmente en la mezcla de procedimientos y materiales de la literatura y el arte de performance -performance oracional- porque se considera, por su fuerza performativa, un espacio propicio para la emergencia de una vida que ignora sus límites con el arte, es decir, el heterónimo.

Palabras clave: heterónimo – literatura y performance –arte y vida

Introducción

La literatura argentina de las últimas dos décadas -y con esto no pretendo trazar una línea rigurosa ni taxativa que delimite una generación sino simplemente señalar una lenta transformación de lo literario que se percibe en torno ciertas obras publicadas a partir de la década de mil novecientos noventa aproximadamente- es testigo de la proliferación de escrituras (im)propias. "Testimoniar *sin* metáfora, narrar *sin* prosa, escribir *sin* libro" (Kamenszain, 2006:217); la cursiva es mía) es la fórmula que Tamara Kamenszain utilizó para pensar las prácticas que estos escritores realizan, y que apuntan a despojar a la literatura de todo aquello que tenga que ver con lo propio para hacer estallar las fronteras que la encierran en una esfera elevada y alejada, tanto

del resto de las artes como de la vida misma. Galerías de arte que venden baratijas de la calle, performances donde la acción es realizada por la palabra, ediciones que se desvanecen o se pierden entre los estantes de la biblioteca, obras de arte cuyo soporte es Facebook, cuadros donde la pintura es la palabra y poemas en los que las palabras son las pinturas, entre incontables posibilidades más, remiten a una búsqueda que mezcla procedimientos, medios y métodos de cada disciplina para exaltar lo inespecífico, lo efímero y generar un arte no escindido sino partícipe de la distribución de lo sensible. Estas transformaciones de la estética contemporánea alteran con su disenso los modos de organización de lo sensible volviendo al arte un medio para la vida, una fábrica de

(auto)subjetivaciones. De la mano de estas escrituras (im)propias aparecen escritores más propios de ellas, porque transformaron su vida en su obra: a partir de convertirse en heterónimos, es decir, otros de sí mismos imaginando otro nombre —heteronomos— y por lo tanto otra vida, vuelven al arte y a la vida instancias no ajenas entre sí sino parte de un mismo reparto de lo sensible. Obra que genera un cuerpo diferente a los propuestos por los dispositivos subjetivadores, a partir de volver (su) palabra eficaz.

Washington Cucurto, Dalia Rosetti, María Moreno, Dani Umpi, Lirio Violetsy, Naty Menstrual, Ramón Paz, Batato Barea, ná Khar Elliff-ce, y, por supuesto, Cuqui, Natsuki Miyoshi, Charlotte von Mess, Alma Concepción y Karen Smith. Así, puedo seguir recordando nombres por hojas. Pero es suficiente esta breve enumeración para señalar que en la literatura argentina actual se multiplican por todos lados las subjetividades que son heterónimos-escritores. No es que antes no hayan existido escritores que jugaran con un cambio de nombre y la invención de subjetividades, como el archiconocido caso de H. Bustos Domecq. Sólo que ahora, el nombre ya no remite a una red de escrituras sino que sale del libro para enlazar cuerpo y obra, para transformar al cuerpo en obra. El heterónimo, como su obra, habita en la liminalidad, en los intersticios entre realidad y ficción volviendo obsoleta esa distinción. No es representación de nada, sino que es pura presencia y, por lo tanto, vuelve más inespecífico al arte porque lo despoja de su atribución

mimética. Tampoco hay afuera ni adentro, sino que el libro permea al heterónimo y el heterónimo al libro, son una continuidad: “no hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte” (Rancière, 2010: 77). Por el contrario, lo real es objeto “de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” a través de la materialización de la escritura en un cuerpo en el que encarna el heterónimo. Cuerpo real, cuerpo que vemos hacer performances, que escuchamos recitar poesías, con los que nos juntamos a tomar una cerveza, pero que así como un día tiene un nombre otro día tiene otro, porque lo que esa escritura problematiza es, al fin y al cabo, la relación entre el cuerpo, el arte y la subjetividad.

El heterónimo, entonces, y ésta es una hipótesis, produce un disenso en los procesos de subjetivación a través de su escritura. Los procesos de subjetivación operan una partición de lo sensible asignando la experiencia de un decir y un hacer a un ser bajo un nombre que lo identifica. El disenso que el heterónimo se trae entre manos es el que acontece mediante la interrupción de ese proceso asignándose él mismo un nombre y a partir de ese re-bautismo, se (auto)asigna un nuevo y más propio decir y hacer.

La pregunta sería ahora quién interrumpe el proceso. Algunas veces esta persona es exhibida, y la relación entre ella y el heterónimo se plantea por ejemplo como la de un escritor y un albacea, como en el caso de Santiago Vega y Washington Cucurto; otras veces, es que el nombre propio de

la persona se acorta cuando firma sus obras, casi amorosamente, como sucede con Daniel Umpiérrez y Dani Umpi; otras, el cambio de nombre presenta un cambio material en el cuerpo, como el caso del cambio de género y Naty Menstrual. En el caso de Cuqui y los heterónimos que se abren en ese nombre, Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción y Charlotte von Mess, que es el caso que voy a analizar a continuación, la persona "anterior" a los pseudónimos se oculta misteriosamente para abrir paso a una fábrica de (auto)subjetivaciones. Más allá de las particularidades de cada caso, lo que me interesa resaltar es que el nombre propio refiere siempre a una escritura que es también un cuerpo, y que una vez asumido vuelve a la subjetividad "anterior" otro heterónimo más: tanto Washington Cucurto como Santiago Vega se construyen mediante la narración y la actuación de sí. No hay una identidad original sino copias de copias, heterónimos de heterónimos, porque "la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen" (Butler, 2007:269). Quien más evidencia esto es Cuqui porque borra todo resto de subjetividad "anterior" a la existencia como heterónimo.

La operación que pone en marcha la firma heteronímica es la de exhibir la materialidad de la escritura, del arte, en algo tan concreto y cotidiano como la vida misma. La escritura, más allá de sus condiciones puntuales de publicación, formaría parte duradera de una vida fugaz porque la vida de los heterónimos —la vida de nadie, en realidad— no suele durar mucho tiempo. Fugaces

son los heterónimos como fugacidad es lo que aportan a la escritura, acercando la literatura al arte de la performance, sobre lo que volveré más adelante.

Dentro de este marco, comprender el funcionamiento de una fábrica de (auto)subjetivaciones que combina acción y escritura difuminando los límites entre la literatura y el arte de performance, el cuerpo y el libro, ilumina el pequeño intersticio donde la escritura encuentra el punto de giro para torcer las fuerzas de la performatividad e interrumpir los procesos de subjetivación y la separación del arte. En otras palabras, encuentra el punto de giro para generar su proceso emancipatorio. Aclaro, antes de seguir, que este trabajo, entonces, es sobre literatura pero también sobre el arte de performance. O más bien, sobre el intersticio donde estas dos artes se rozan —en otras palabras, el heterónimo—. Definida como "representación sin reproducción" (Phelan, 2011:92), la performance aporta a la narración una experiencia de lo desaparecido. La pregunta que guía esta investigación es qué aporta esa de la fugacidad a la literatura, y, viceversa, de la plasmación y la durabilidad a la performance, en torno a la comprensión de un arte que ignora las reglas para convertirse en vida.

Desarrollo

Cuqui y la fábrica de (auto)subjetivaciones

Pero, ¿de quién hablo cuando hablo de Cuqui? Cuqui es alguien que ha sido inventada a partir de la imaginación de un nombre propio y de la

escritura de una vida. ¿Y por quién? Nadie lo sabe, por alguien que mantiene su nombre celosamente oculto detrás de una fábrica de (auto)subjetivaciones. Subjetivaciones, en plural, porque la subjetividad inicial de Cuqui estalla y se dispersa en más de un heterónimo: Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción y Charlotte von Mess. Heterónimos-escritores cuyo soporte es un mismo cuerpo. Y cuya escritura es individualizada a partir del momento en el que trazan su firma.

Dado que es de Cuqui de donde se desprenden el resto de los heterónimos, voy a hablar de ella como el heterónimo "principal", aunque siempre teniendo en cuenta que la de ella es también la firma de alguien que no conocemos. Cuqui no es ni un origen ni un punto cero, sino un efecto, un futuro, un presente-después de la escritura. Copias sin original, repeticiones diferentes, los heterónimos emergen de textualidades e imágenes como autores, pero, paradójicamente, su rol de autor es más bien una ilusión que un gesto primero.

Por cierto, desde el 2006 Cuqui está muerta para la poesía, no para la narrativa ni el resto de las prácticas artísticas —que abarcan principalmente la performance, las artes visuales y la psicomagia—. Es en este momento en el que surgen el resto de los heterónimos, dispersión que hace estallar el yo inicial. Por lo tanto, esta muerte incompleta puede ser considerada como la apertura de un espacio necesario para la vida de subjetividades que son obra. "La autora (...) ha visto transformado su apodo de uso diario en un

heterónimo más (sólo en lo concerniente a la poesía), ya que con cada uno de ellos no escribe libros sino obras completas" se explica en la portada editorial de la *Poesía completa* de Miyoshi (2012). Una vez escritas las obras completas correspondientes, los heterónimos dejan de escribir-existir. Es más, se trata de ciclos cerrados y bien delimitados: no es raro que al lado del nombre aparezca siempre entre paréntesis la fecha de nacimiento y la de muerte.

"Su obra poética (la de los heterónimos) podría dividirse del siguiente modo: *Cal viva molida*, de Cuqui (1998-2006); Natsuki Miyoshi, *Poesía completa* (2009-2010, publicada por Babel en 2012) y *He said the last word in a car*, de Karen Smith (2011-2012)", se explica en la última página de *Kiki 2* de Cuqui. Como ni *Cal viva molida* ni *He said the last word in a car* han sido publicadas por ahora, el receptor se encuentra frente a una obra vacía de la que le es posible conocer solamente el nombre y libros dispersos. Es más, algunos de los títulos que las compondrían tampoco han sido editados como libros. Si el nombre propio opera un vaciamiento sobre los heterónimos, como veremos, y la vida de los heterónimos es su obra, no es raro que también se opere cierto vaciamiento en las obras completas a partir del nombre. Esa desaparición, que cuestiona la idea de obra de arte tradicional transformando al libro en algo semi-vacío, y al sistema del arte como un aparato reproductivo, nos brinda otra clave para vincular nuevamente la escritura de Cuqui con ciertas cualidades del arte de la performance.

Como desde el 2006 Cuqui no escribe más poesía, es la narrativa la que la mantiene viva hoy, y son los heterónimos los que llenan ese vacío para la supervivencia de una subjetividad con un pie en la vida y otro en la muerte. La vida de Natsuki Miyoshi duró sólo un año (10-10-09/10-10-10) y la conocemos nada más que a través de su *Poesía completa* (Babel, 2012). De la obra completa de Karen Smith, que escribió-existió del 2011 al 2012, sé muy poco, porque no tiene ni un solo poema publicado. Además del nombre, *He said the last word in a car*, puedo agregar, por rumores, que los poemas están escritos en inglés y que Karen tiene 76 años. Los heterónimos vivos en este momento (mayo del 2015) son Alma Concepción, poeta, y Charlotte von Mess, dedicado a la crítica literaria de la obra de Cuqui y de sectores del arte contemporáneo. La vida de los heterónimos es construida, entonces, por su propia escritura-acción pero también por la de los otros, en un movimiento abierto a la construcción mutua que contribuye a la adjetivación de sí. Yoes abiertos para ser completados por las palabras de otros yoes.

La proliferación y dispersión de los heterónimos cuestiona la idea de la correspondencia entre *un* cuerpo y *una* subjetividad. Cada vez que nace o muere un heterónimo, se operan cortes que producen yoes transitorios y fugaces que dependen enteramente de la acción de su escritura. Esa escritura-materialidad, que se encarna en el cuerpo y que no es estática ni fija para siempre, sino mutante, dinámica, heterogénea -como el juego heteronímico-,

funciona como un laboratorio para experimentar y explorar las potencialidades de los procesos de subjetivación. De ahí la obsesión autorreferencial que inunda las obras de Cuqui: experimentado con su escritura genera (su) vida, pero experimentando con (su) vida genera escritura, tan inseparables que son.

Así, se genera un vaivén de continuidades entre la vida y la literatura, que no son instancias diferentes sino una sola forma de transitar el mundo: "Yo quería crear el género psicótico, aunque al único que afectaría es al autor: escribir algo y que se confundiera la realidad y la ficción en su cabeza" (Salzmann, 2013:s/n). En ese escribir la vida y vivir la literatura se encarna en un cuerpo de carne y hueso, y ese es el momento en el que se suspenden todas las posibilidades de pensar estas dos instancias, realidad y ficción, arte y vida, como esferas separadas. Ese cuerpo de carne y hueso las superpone y las transforma en una sola hasta la muerte.

La firma y el nombre propio

La firma, en su performatividad, cumple la función de individualizar a un heterónimo del otro. Taza un lazo indivisible entre el nombre, el cuerpo y la obra mientras nos recuerdan a la ausencia, porque antes de que el signatario sea inventado, es decir, antes de que se plasme por primera vez su nombre propio, ese yo no existe. Es por eso que los heterónimos son subjetividades que surgen de la muerte (la incompleta de Cuqui) y exhiben el vacío inminente —su muerte inminente— como espacio de subjetivación, transformando,

mediante el acto de firmar, la ausencia en presencia.

Como la firma inventa al signatario, el heterónimo es un yo desde el momento en que asume como identidad propia ese espacio abierto por la irrupción de su nombre en su escritura. "...la vida que él (ella) vive y se cuenta ("autobiografía", dicen) sólo es en principio *su* vida bajo el efecto de un contrato secreto" (Derrida, 2009:37) que el yo suscribe consigo mismo a partir de trazar la firma y bajo el efecto de un proceso de inscripciones iterativas a ese espacio de creación del yo.

El juego con ese gesto de asunción del yo, la distancia entre la firma y la narración de sí, es lo que le brinda a Cuqui la posibilidad de explorar la subjetividad y sus procesos, poniendo en marcha un mecanismo de inscripciones más bien disruptivas que lineales. Hay una Cuqui que firma catorce libros siempre igual pero cuya subjetividad casi nunca es la misma. En *Lavados vaginales* es lesbiana y en *Kiki* se acuesta con hombres y fantasea con mujeres pero afirma no ser lesbiana; en *Masturbación* es sólo autora, no personaje, y en *Desierto dividido en centímetros por piedras* su subjetividad se dispersa en por lo menos cien subjetividades más. Es una Cuqui mutante, antes y después de la explosión heteronímica, mutación que se dramatiza quebrando la designación del nombre propio para ensancharla. Así, se origina una cadena de remisiones donde todo termina en familia.¹

Este ensanchamiento del yo que lo vuelve colectivo es lo que plantea la presencia de los

heterónimos: la inclusión del otro, de los otros, en sí mismo.² Los heterónimos están contenidos en Cuqui como en una Mamushka, pero una en la que las muñecas no están una adentro de otra sino una al lado de la otra, y donde Cuqui no es la más grande: las firmas van trazando una cadena de huellas y remisiones que se completa en la totalidad de la obra de Cuqui y no en cada libro ni en cada heterónimo en particular. Entonces, tenemos una escritura que *presentifica* a un yo nunca acabado sino en proceso de mutación, dispersión, diseminación y quiebre entre la firma, el personaje y el sujeto biográfico.

La performance de autor

Podemos resumir esa imbricación entre el arte y la vida en la figura que Diana Klinger denomina "performance de autor" (Klinger, 2008:13), y que consiste en la creación de una imagen y una historia —en resumen, una vida— de autor a través de la escritura performática de sí: "a escrita em continuidade com a vida e em concomitância com a criação de uma imagem do autor" (14). Escritura performática, no sólo por su incorporación al registro de la escritura de ciertos procedimientos del arte de performance sino también por la el funcionamiento de lo performático —y lo literario, añadido yo— como medio de producción de subjetividades. Es decir, lo performativo, que tiene que ver específicamente con la capacidad del lenguaje de producir los efectos que nombra. De esta forma, no sólo elementos puramente textuales -el adentro del puro libro-, sino también otras

operaciones se ponen en juego a la hora de construir el heterónimo, como intervenciones en entrevistas, vestuario, contratapas, facebook, la radio, hasta lavarse los dientes: cada mínimo acto de los heterónimos-escritores está dirigido a la construcción del sí-heteronímico y entonces hasta respirar es su obra.³

La tapa de un libro es un espacio estratégico para la creación de una figura de autor porque es lo primero que se ve, se ve incluso antes que la escritura y entonces direcciona la recepción: "Todo el tiempo me seguí comportando como artista, como tarotista, porque eso es lo que pienso que soy" dice la tapa de *Kiki 2*, arriba de una foto erótica del cuerpo Cuqui. Abrimos el diario de Kiki, entonces, pensando en dos cosas: experiencias sexuales y algo esotérico imbricado en el planteo estético. Pero si hubiéramos encontrado esta entrevista antes de comprar el libro, hubiéramos sabido de la performance de Kiki antes de llegar a la página treinta y dos: "*Kiki 2* no es una novela. Yo iba viviendo cosas a propósito, las anotaba en mi diario íntimo y los extractos de ese diario dan como resultado el libro" (Salzmann, 2013:s/n). No es que a esta altura del partido no se pueda participar en una conversación acerca de *En busca del tiempo perdido* sin haberlo leído, porque nos llega tanta información antes de abrir sus tapas que ya sabemos casi todo. Lo que intento explicar con estos ejemplos es que la figura un poco maldita de la loca tarotista performer que escribe libros raros circula en ocasiones como, precisamente, un susurro de boca en boca antes de que nos llegue

un libro de Cuqui o alguno de los heterónimos a la mano —y acá se delinea una práctica de (auto)edición en editoriales pequeñas o de pocas tiradas que acentúa este hecho—. Aunque la textualidad sea un factor fuerte para la creación de ese mito, luego el mito cobra vida propia y circula con independencia de lo puramente textual.

Y esto es un efecto buscado por el ser misterioso que escribe la vida de Cuqui: al construir una presencia de carne y hueso pero efímera, de la cual es más común escuchar cosas que experimentarlas como receptor, el ser desconocido nos acerca a una figura de Cuqui que es casi una performance en sí misma.

La literatura autobiográfica del heterónimo

Porque, éste es el momento para recordarlo, Cuqui no es quien traza la escritura sino que su rol de autora es un efecto de esa escritura trazada por un ser desconocido. En el caso de los heterónimos que son autores, paradójicamente, la performance de autor es accionada por alguien más. Por eso, el término de fábrica de (auto)subjetivaciones precisa un poco más esta situación particular del escritor-heterónimo: el "(auto)", entre paréntesis, recalca que no es Cuqui quien escribe performáticamente su vida, es alguien más. Esta premisa nos obliga a pensar de otra forma la escritura en primera persona firmada por los heterónimos y que adopta la forma de una escritura autobiográfica. Lo primero que viene a la mente al pensar la autobiografía es que "El autor es a la vez el origen del texto y su producto"

(Premat, 2009:26). Pero en el caso del heterónimo, tenemos un sujeto que escribe la autobiografía de otro: se produce un borrado del sujeto empírico que traza la escritura a través de la irrupción de una firma inventada que lo transfigura para siempre en un heterónimo, en una vida que es obra. Por lo tanto, la firma no remite a quien traza la escritura y de esta forma, el heterónimo es sólo producto y no origen. O más bien, el origen es también un producto del texto, un efecto de autor.

La naturaleza de este efecto de autor en un momento se revela: en la reseña *Cuqui x Cuqui*, el título pareciera indicar que es Cuqui quien está describiendo algo de sí misma, sobre todo al leer el epígrafe: "Esta es una auto reseña. El modo de abordar el texto propio una vez impreso" (Cuqui, 2005a: s/d). Pero el "auto" de la primera oración se va transformando en impersonal a través del infinitivo de la segunda. Y definitivamente la tarea de la auto reseña se desliga de Cuqui con la tercera persona que aparece en la frase que sigue inmediatamente a las dos primeras: "Expresa lo que *le* sorprende del mismo lo que se podría seguir corrigiendo y aquello que decididamente es irrecuperable. (s/d; la cursiva es mía). ¿Quién expresa lo que *le* sorprende? Quien escribe la reseña, que, evidentemente, no es Cuqui sino alguien más. Sin embargo, esa persona desconocida se encarga de crear un "efecto de autor" encarnado en Cuqui y resaltado por diferentes estrategias a lo largo del texto, como una foto del cuerpo Cuqui o referencias a libros que llevan la firma de Cuqui.

En este sentido, la escritura autobiográfica del heterónimo rompe una regla más del género: el supuesto de que "la ficción se ausenta de su discurso y que aquello que el yo cuenta está invariablemente sometido a una refutabilidad dada por la verificación de la existencia del autor y a la existencia —real o no— de los hechos que se cuentan" (Rosa, 2004:32). Nada más lejos del heterónimo, ya que, en su caso, ni la refutabilidad ni la verificación son posibles más allá de la realidad que crea la escritura performática misma, con lo cual el heterónimo puede ser pensado como su metonimia. Antes, la inminencia del vacío, la muerte.

Queda claro ya que nos encontramos frente a una figura de autor que no puede ser conocida independientemente de su obra. De la mano de una literatura narcisista y exhibicionista, aparece un yo autorial hipertrófico y desbordante, que se vuelve tan importante como la obra y que ya no hace referencia a un exterior biográfico sino a una red de escrituras. Las obras no pueden ser leídas por fuera de esa figura de autor porque el autor es la obra, porque no hay directamente una relación de exterioridad entre el escritor y la obra. Hay una permeabilidad necesaria entre la esfera de la literatura y la esfera de la vida —impulsada por la permeabilidad entre las esferas del arte entre sí— que plantea la no ajenidad de lo literario con su exterior. No ajenidad que en realidad termina disolviendo la idea del exterior de la obra. De esta forma, no hay un afuera o un adentro de la literatura ni un afuera o un adentro

de la vida, sino una misma manera de experimentar y repartir lo sensible.

La performance en forma de oración

En el año 2008, Cuqui escribió y repartió entre sus amigos los únicos cuarenta ejemplares de *Kiki* que editó ella misma. Cuarenta ejemplares que terminaron multiplicándose en fotocopias pasadas de mano en mano abarcando un amplio circuito de recepción en la ciudad Córdoba —y más allá—. Continuando con una especie de saga, en el 2012 Nudista publica *Kiki 2*, ya con una tirada más masiva. Con el formato de un diario íntimo, los libros son el registro que lleva Cuqui de la performance que realiza Kiki por más de un año, uno más de sus heterónimos, pero no un heterónimo-escritor sino un heterónimo-performer.

Sembrando avisos en forma de corazón por ciudad universitaria, o en páginas de internet, Kiki organiza encuentros sexuales con desconocidos para sanar cierto problema sexual de Cuqui—un mayor ensanchamiento del yo, la performance de Kiki cura a Cuqui—. Los diarios que Cuqui escribe como registro derivan en ejercicio autobiográfico donde Cuqui encarnada en Kiki analiza (sus) sentimientos y (sus) progresos psicomágicos.

(Tipo 7: 30 am)

Con respecto a lo del nudo incestuoso, hay que tener en cuenta que para mí lo de ir a tirar papelitos para buscar chicos y publicar avisos en Internet es “sembrar”, no pedir”. Jodorowsky dice que una de las características de ser adulto es la de sembrar y ésta la de ir

superando el nudo incestuoso (Cuqui, 2012b: 33).

Por eso, empiezan en un día cualquiera y terminan en un día cualquiera: más que un registro de su vida son un pedazo de su vida, una ventana a través de la cual ofrece al lector una oportunidad de participar de la performance espiando —y ayudando a construir— su intimidad, sexualidad y, también, espiritualidad.

En la presentación de *Kiki 2* Charlotte von Mess repartió *Metonimia del abandono en el excentricismo de un exacto. La performance en forma de oración*, escrito con el cual transforma el modo de pensar en esos libros: ya no como diarios de una performance, sino como una performance oracional.,

Sabemos que como práctica artística la performance tiene que ver con una acción que un receptor ve. Implica, de entrada, dos componentes que se transforman cuando Cuqui escribe los diarios, que son la acción y la contemplación. La acción es en vivo y su tiempo es el presente: una vez realizada, desaparece, porque no está destinada a perdurar. Su tiempo es un siempre presente que se desvanece a medida que se produce la acción, lo que evidentemente es distinto al de la escritura, ya que ésta entra dentro de la lógica de un archivo donde se conserva lo dicho y lo hecho a través del tiempo. Pérdida de una mano, conservación de la otra, no parecen ser las manos de un mismo cuerpo, porque la literatura impide la desaparición. Por otra parte, pensar en la escritura como una acción implica cierto retardo entre la

experiencia y la producción de la obra de arte. Retardo que se convierte en coexistencia durante la realización de la performance.

Estas diferencias provocan también una relación diferente de la literatura y la performance con el objeto: si la performance se desmaterializa en su proceso-presente, la literatura necesita del libro para archivarse. Al no ser inmovilizada, es por ese fluir mutante que escapa y reorganiza las categorías, cancelando su participación en la lógica de las representaciones y sólo se conserva en la memoria de quienes participaron de la performance. Es por esto que registrar la performance, como Cuqui hace con Kiki, la traiciona en su forma de ser. Peggy Phelan al mismo tiempo que afirma que la única posibilidad de existencia de la performance es la desaparición, agrega que

El desafío que presentan las afirmaciones ontológicas del performance a la escritura consiste en destacar una vez más las posibilidades performativas de la propia escritura (2011:100)

Al escribir la performance de Kiki, Cuqui hizo propio el desafío de volver performática la escritura, originando un desplazamiento del formato visual al escrito. Este desplazamiento, que Charlotte sintetiza en el procedimiento "Llevarse a la oración y no quedar en el formato visual (performance tradicional)" (Von Mess, 2012:s/n), abre una brecha propicia para la exploración de la literatura (im)propia.

Desplazamiento del performer al narrador, de la gramática de los cuerpos a la de la escritura, de lo

hecho a lo dicho, de la acción a la palabra y de vuelta a la acción, estamos en definitiva frente a una desaparición del régimen de lo visible y una reaparición en el régimen de lo decible. De Kiki a Cuqui como las dos muñecas de una mamushka, como el otro en sí mismo, se pone en marcha una estrategia de subjetivación a través de la escritura performática de una performance que produce un efecto, el de una subjetividad emergida de la muerte:

El acto de escribir para que algo desaparezca, más que el acto de escribir para conservarlo, debe recordarnos que la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma (Phelan, 2011:100).

La experiencia de la palabra frente a la acción, de lo dicho frente a lo hecho, es el vacío de esa subjetividad heterónimo hecha más para que muera en uno o dos años que para que viva para siempre.

La falla de la performatividad

Diseminando los papelitos y publicando en la página de escorts, Cuqui genera un acto de habla performativo donde se define a sí misma y comienza a actuar según eso que dice que es. La subjetividad es algo que se elabora mediante la palabra y la acción, pero en ocasiones el deseo conduce a acciones que traicionan la palabra y su eficacia:

31/01/10 (04:00 am)

Me acaban de pagar \$200 por tener sexo

(...)

Cada tanto se me pasaba por la cabeza la idea de no cobrarle o cobrarle menos, porque estaba pasándola muy bien, o de ir a mi casa para que se ahorrara el hotel, pero hice bien. Además, me contó acerca de su trabajo: tiene sueldo fijo. (Cuqui, 2012b:14)

Desde el principio -página 14- Cuqui tiene problemas para actuar como dice que es, una prostituta. La subjetividad funciona dentro de un determinado contexto con reglas bien definidas bajo las cuales enmarcar las acciones. Cobrar por el encuentro sexual es una de las acciones que se asocian a la prostitución. Pero para que la subjetividad termine de delimitarse es necesario el encuentro con otro, incluso quizás hasta incluir al otro en la propia subjetividad. Es decir, la subjetividad se termina de construir en un encuentro y para que haya un acuerdo, las reglas del contexto surgen del consenso entre quienes intervienen. Si los heterónimos se escriben—y por lo tanto se crean— a sí mismos y los unos a los otros, la subjetividad de Kiki es completada según la dialéctica entre la percepción de sí misma y la manera en que los otros la ven.

Por lo tanto, tenemos a heterónimos cuyas subjetividades se delimitan de acuerdo a un contexto determinado que ellos mismos crean mediante el acuerdo en la palabra, y cuyas acciones se desarrollan según ese contexto. Kiki dice que es prostituta y actúa en consecuencia, el otro asume que Kiki es prostituta y actúa en consecuencia, y llega el intercambio para consensuar el encuentro:

05-Abr-10 14:37

De:...207

(...)

15:13

Como sos en todo sentido. Aunque no me dijo do los físicos

Kiki, 32 años. 1,60, morocha, rellenita. P la primera cita le pido al chico q traiga 3 pelis d terror d mi elección y las vemsdsnuds en la kma

15:21

Que buena primer cita. (Lo más probable es que primera y última). **Que pelis llevo y cuando. Mejor si es hoy kiki** (¡Tuvo el papel guardado más de 6 meses y después me viene con apuros! ¡Me irrita enormemente, me saca!)

Solo puedo vier o sab x la noch (Cuqui, 2012b:135 y 136).⁴

Lo que registra Cuqui en el diario, contra todo lo que podría esperarse, no es el acuerdo sino su falla. Si lo que Kiki necesitaba para llevar a cabo su performance era asumir la subjetividad de la prostituta, de lo que nos enteramos es que nadie sabe cómo actuar una vez que se produce el encuentro: las reglas antes acordadas se suspenden para que acontezca la diferencia, porque en su entusiasmo performático, Cuqui olvida su propio deseo. En cada ocasión, ni el amante ni Kiki actúan de acuerdo al contexto previsto y, en consecuencia, su encuentro transcurre en el disenso porque ya no hay reglas bajo las cuales ampararse:

19-Feb-10

20:17

De: Crisol

Y hermosa todo bien? Ya te paso el enojo?

Espero q si, q tal la pasaste anoche?



Creo q el enojo sí, pro m qdo cn dudas. El chico c sintió incomodo, asi q no paso mucho.

20:22

Pucha, y xq? Q dudas? Dudas sobre mi?

Si, es cmo q x 1 lado tdo bien pro x otro vi algo q no m gusta

20:25

Q viste?

20:31

Q viste? No entiendo...

Admas d no entndr un NO, el egoísmo. M busks x tu inseguridad no p enriqcert o x mi: cndo estas estudiando, msjs d 2 palabras; en 1 cita, q no t joda. A tdo eso lo entiendo pro hy otros modos d manejarlo. Y cmo no t pudist voltear a la dl helado, m msjst a mi. Tmpoco sta mal, es el modo. Dberias tner espacio p tdo

20:41

a la dl helad nunca Quize voltear, cm dices vos. Es una amiga nada mas, y cm ya me había hech el espacio pensé en vos. No te dije antes xq crei q a mi amiga iba a verla y listo. pero se extnd

Y q el celular roto, q no m pdias ver xq tnias q estudiar y resulta q no era asi. Tdo bien, menti cuando qieras, pro SOSTENE las mentiras!! (Cuqui, 2012b:61).

El "disenso" (Rancière, 2010 y 2012) es, entonces, lo que la performance oracional presenta. Cuando Kiki se olvida de la palabra que la definió como prostituta y actúa liberada de etiquetas: come helado, se enamora, quiere una cita "de verdad", quiere dormir abrazada. Es en este momento, cuando se evidencia la distancia entre el decir y lo

dicho, cuando se pone en marcha una performatividad fallida, porque la palabra encuentra dificultad en hacer lo que dice. En torno a esa brecha que se abre alrededor de la falla es donde Kiki explora el vacío como estrategia de (auto)subjetivación desde escritura de la performance y origina múltiples movimientos emancipatorios.

Ya que la escritura es siempre iterativa, conlleva en sí misma la promesa de la diferencia (Derrida, 1994) y por lo tanto conlleva en sí misma también la posibilidad de la emancipación, de que haya un resto —las acciones de Kiki— que escape a la inmovilización que supone ser definido por una palabra y fisure el contexto. Gracias a la performance del lenguaje pero que registra la performance de los cuerpos, porque es en la narración del placer donde Kiki encuentra la llave para romper con el contexto de la prostitución y emerge el amor. Es en ese desplazamiento cuando acontece la diferencia y se pone en marcha la construcción de una re-subjetivación, no la de la prostituta sino la de la novia. Cuando, en vez de preocuparse por los problemas de erección de su amante se enternece por sus manos de mono y decide pasarlo bien igual, cuando en el intercambio previo al acuerdo del encuentro sexual, en vez de actuar como prostituta, manda semejante mensaje: "Fui a ver una francesa q me enknto y otra sobre Stalin. M asombra mi kpacidad p soportar el horror. Ah, pro dspues no puedo cn el amor!Dfensas" (Cuqui, 2012b: 174)

El disenso, entonces, es lo que moviliza los engranajes de la performance oracional: de prostituta a novia, del sexo al amor, de la palabra a la acción, de la acción al cuerpo y del cuerpo a la palabra, de la subjetivación a la des-subjetivación a la re-subjetivación, procesos emancipatorios que se estructuran en torno al vacío producido por el desplazamiento que distancia a la palabra de sus efectos o también al nombre de la subjetividad. La escritura-acción interviene de esta forma la subjetividad sanándola. La exhibición de la distancia entre la palabra y lo dicho, la falla de su eficacia, muestra en realidad un sujeto emancipado de la palabra que lo define, mediante una focalización en las acciones que escapan a la palabra: emancipación de la categorización de los cuerpos.”¿En general yo estaré en la categoría bagarto? Me gustaría estar en la de chica común por lo menos. En la de linda, imposible” (Cuqui, 2012b:79)

El heterónimo como escritura de carne y hueso

Al combinar literatura y performance, la performance oracional modifica a ambas. En el intersticio donde confluyen en una fábrica de (auto)subjetivaciones que construye heterónimos, las diferencias entre ambas van siendo limadas, diluidas, reformuladas, (im)propias, inespecíficas. Si la performance está hecha para desaparecer, ¿cómo se conjuga esta desaparición con la plasmación en el tiempo que implica la escritura? Si la escritura está hecha para hacer perdurar, ¿cómo se conjuga esta permanencia con la desaparición que implica la fugacidad de la vida

del heterónimo? Si la performance es producción sin representación, y la naturaleza de la escritura es la reproducción de lo mismo, si la performance es no objetual y la escritura requiere de la materialidad como medio para ser trazada, ¿cómo se pueden hacer coexistir estas diferencias que en apariencia son contradictorias?

Mi hipótesis es que la respuesta es la materialización del heterónimo en un cuerpo de carne y hueso. Materialización impulsada de un libro que funciona como un archivo performático que captura de algún modo la fugacidad de la vida del heterónimo.

Si se habla de carne y hueso para expresar que es un cuerpo tangible, que ocupa lugar en el espacio, me gustaría hacer visible otro significado que la expresión presentifica, y que es el de la convivencia en un cuerpo de dos elementos contradictorios y heterogéneos entre sí: la carne, fugaz como la performance porque desaparece con el arribo de la muerte; y los huesos, la escritura que archiva y testimonia esa vida después de la desaparición. Un hueso y una carne en constante fricción para la construcción de un cuerpo que es su obra.

Hueso y carne, literatura y performance, archivo y desaparición, lo que estas dicotomías presentan es en realidad la distancia entre la palabra y el cuerpo, lo dicho y lo hecho. “Embodied practice” (Taylor, 2003: s/n) de un lado, objeto que conserva, por el otro, chocamos de nuevo con el vacío originado por el desplazamiento del régimen de la acción al de la escritura en el diario de Kiki. Vacío en el cual el ser desconocido logra

articular subjetividades-heterónimos poniendo en marcha múltiples procesos emancipatorios de subjetivación, desubjetivación y resubjetivación.

Se podría objetar que todos los cuerpos están contruidos por la carne y por el hueso. Efectivamente -también, efectivamente, el cuerpo de Cuqui es como todos-. Pero lo que la fábrica de (auto)subjetivaciones hace es apelar a la convivencia heterogénea -y no sincrética aunque sí corrosiva- de carne y hueso mezclando performance y literatura para proponer un movimiento emancipatorio al exhibir la falla de la palabra y plantear una suspensión de la lógica causa-efecto entre la relación del cuerpo y la subjetividad, el cuerpo y la palabra.

La vida de los heterónimos -como la de todos- acarrea dentro de sí misma la amenaza de su pronta muerte. Incluso la vida de Cuqui es vida-muerte. Es cuando esa muerte se hace presente que en su cuerpo transitan por separado permanencia y fugacidad, porque "La muerte parece dar por resultado la producción paradójica tanto de la desaparición como de los restos" (Schneider, 2001:233). Cuando llega la muerte, comienzan el proceso de desaparecer y el de permanecer para reaparecer.

El libro funciona como un archivo que eterniza lo efímero: archivo de la performance, archivo del cuerpo que murió, archivo de una vida fugaz. Por más que la performance de Kiki haya durado un tiempo determinado, el libro escrito por Cuqui la captura en alguno de sus aspectos -siempre hay un resto que se pierde con la escritura-. Por más de que Natsuki Miyoshi haya vivido sólo un año,

su vida llega a nuestras manos transformada en poemas, transformada en (su) escritura. La muerte hace, paradójicamente, permanecer algo de los heterónimos en su escritura, volviendo a la vida (im)propia como su escritura. Como el libro archiva a la carne del yo en el hueso, no podemos plantearlo como un archivo exterior a la vida del heterónimo. Recordemos, sino, que la escritura es su forma-de-vida.

El libro transforma los restos más corporales en archivo, pero la necesidad del libro -escritura psicótica- es la que del mismo modo origina las experiencias, los encuentros de Kiki y los amantes. Es el hueso archivando la carne y la carne corroyendo el hueso, porque el hueso conserva la memoria de la carne y la carne la memoria del hueso, y entonces, el cuerpo mismo deviene una especie de archivo percedero e impercedero al mismo tiempo. Exhibir huesos y carne como engranajes de una misma fábrica disuelve las fronteras entre conceptos dicotómicos: lo que el cuerpo de los heterónimos plantea es la materialidad de lo fugaz y la fugacidad de lo material.

En el 2012 Cuqui publicó *Desierto dividido en centímetros por piedras*. Mediante un procedimiento psicomágico, Cuqui desoculta memorias, fragmentos fugaces, instantáneos, de las subjetividades que su yo fue, será y es en ese presente-Cuqui. Esos fragmentos de la subjetividad a los que le da existencia mediante la plasmación en la escritura del libro, existían también en la memoria del cuerpo. El libro archiva esas subjetividades (17 futuras y 113 pasadas)

para la permanencia y la publicación, pero el cuerpo también las archivaba en lo no-visible, lo incompleto y lo fugaz:

Regresión 7

Veo unas cabezas de telgopor, para pelucas, sin pelucas. Luego a una mujer muy flaca (yo), extremadamente flaca, que se está muriendo de anorexia.

Tiene mucho pelo, la veo de espaldas. Pelo marrón claro, hasta los hombros, muy abundante, brillante, lacio. (Cuqui, 2012a:13).

Lo que el cuerpo archiva son imágenes más sensaciones, instantáneas fugaces. Cuqui presenta lo que ve con las palabras, son su escritura performática. De nuevo, el desplazamiento de la carne al hueso implica un desplazamiento de lo visual a lo escrito que dramatiza la distancia entre la palabra y el cuerpo.

El libro y el cuerpo son entonces dos espacios donde los heterónimos se archivan. Y también como lugares donde se encuentran con otro. El gesto que tiene el ser desconocido de archivar la vida de los heterónimos en un objeto es el de la diseminación: es gracias a que esa vida está en un libro que se encuentra con, por lo menos, cuarenta personas (tirada inicial de Cuqui). Pero al mismo tiempo, es por ese libro que acontece la encarnación del heterónimo en el presente de su vida estética, a travñes de la repetición iterativa de sí en su escritura performática. Porque el hueso crea la carne y la carne el hueso, se necesitan. Del archivo imperecedero al perecedero, de la eternidad a la fugacidad y viceversa. Y ese encarnar desordenadamente y por turnos

conforma un archivo que cuestiona la forma de percibirse a sí mismo desde los propios restos materiales y también la imposibilidad de enlazar para siempre un cuerpo y una subjetividad.

Conclusiones

Es un hecho innegable que a los escritores jóvenes se los deslegitimó con el estigma de la apoliticidad. Descendientes de una generación de escritores de una literatura considerada más comprometida, escritores como Cuqui, Dani Umpi, Dalia Rosetti e incluso Washington Cucurto fueron señalados con el dedo por no hacer de la política el tema explícito de su literatura. Intervenciones de críticas legimitadas como Beatriz Sarlo, con "La novela después de la historia. Sujetos y tecnología" y su teoría del "narador sumergido", o de Elsa Drucaroff, con *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* y su reducción de la narrativa contemporánea al procesamiento de un trauma, trazan una línea que relega a estos escritores al margen o fuerza sus planteos político-estéticos.

Acusados de ser frívolos, rupturistas, irrespetuosos, ¡hasta xenófobos!, estos poetas lo que hicieron fue, en realidad, abordar lo político desde una forma menos explícita pero no por eso más o menos eficaz. Estos escritores supieron encontrar lo político en las canciones de cumbia, las mismas en las que Sarlo encuentra "un populismo posmoderno, que celebra no la verdad del Pueblo sino su capacidad para coger, bailar cumbia, enamorarse y girar toda la noche" (Sarlo, 2006:478). También en los amantes, en resumen,

en un consumo particular de lo cotidiano. Disienten con la palabra que los subjetiva externamente e interrumpen los procesos de subjetivación para desubjetivarse y resubjetivarse según su propio decir y hacer. Mediante su arte (im)propio desordenan el reparto existente del arte y generan uno nuevo que les sirva para construir su vida.

En este panorama de tensiones donde se juega la definición de lo "literario" (definición que margina lo que no entre en ella), las discusiones sobre la autonomía-no autonomía-posautonomía y los debates actuales dedicados a la especificidad y la materia de las artes, la literatura (im)propia de los heterónimos plantea una forma particular de política, por la particular relación que plantean entre el cuerpo, el arte y la subjetividad. En esto radica su planteo político-estético: no en un tema, sino en hacerse un cuerpo que sea diferente al propuesto por los mecanismos subjetivadores agenciándose una palabra que instituye el disenso, porque su disenso suspende y reinstituye. Reconfigurando un territorio donde la literatura y la performance pueden caminar juntas de la mano, explorando la inespecificidad a modo de mezcla de los procedimientos, lo impensado se vuelve pensado. Un ser cuya carne y huesos se vuelvan de literatura se vuelve posible. Y aquí emerge la relación entre arte y política que me interesa destacar: en la reconfiguración de la palabra y sus efectos, en la imaginación de formas posibles de vida.

4. Notas

¹ En este sentido, siempre resulta un ejercicio interesante rastrear y comparar las biografías de Cuqui que aparecen en los diferentes libros, blogs, revistas, etc. En ellas, los datos sobre vida, nombres y proyectos estéticos cambian abruptamente, si bien se mantiene cierta constante, sobre todo en los libros cuyas fechas de publicación son cercanas.

² Leamos, también, este poema de Alma Concepción: "Mientras un poeta llenaba sus papeles del hotel/ y luego de procesar mi nombre/ me comentó que había leído cosas mías en Diario de Poesía/ le dije *hace mil años atrás/ claro... mil años atrás*" (Alma Concepción, 2013:7) Pensando que Cuqui escribió poesías desde 1998 al 2006 y Alma Concepción existe desde el 2013, cuando Cuqui fue invitada al Festival de Poesía de Rosario (2012) Alma no existía, podemos deducir que los "*mil años atrás*" hablan de Cuqui, así como también "mi nombre" o "cosas mías".

³ "Sólo si no soy siempre y únicamente en acto, sino que soy asignado a una posibilidad y una potencia, sólo si en lo vivido y comprendido por mí están en juego en cada momento la propia vida y la propia comprensión —es decir si hay, en este sentido, pensamiento— una forma de vida puede devenir, en su propia facticidad y coseidad, forma-de-vida, en la que no es nunca posible aislar algo como una nuda vida" (Agamben, 2001:18).

⁴ Un aspecto para tener en cuenta a la hora de pensar en la producción en la re-producción, es decir, en el registro performático, es la escritura que Cuqui usa para transcribir lo que copia textualmente, es decir, los mensajes y mails y no sus impresiones, pensamientos, etc. Al utilizar un lenguaje

"alternativo" de alguna manera continua con el quiebre de la designación y el referente

5. Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2001) "Forma-de-vida" en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

Butler, Judith (2007) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

AGAMBEN, Giorgio (2012) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

DERRIDA, Jacques (1994) "Firma, acontecimiento, contexto", en *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

DERRIDA, Jacques (2009) *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

KAMENSZAIN, Tamara (2006) "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa", en *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

KLINGER, Diana (2008) "A arte murmurada ao redor do fogo (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente)", *Grumo* Vol. 7.0. 12-19.

Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge.

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

PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

RANCIÈRE, Jacques (2010) "Política, identificación y subjetivación" en *El reverso de la política*. Benjamín Arditi (ed). Caracas: Nueva sociedad.

RANCIÈRE, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RANCIÈRE, Jacques (2012) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.

RANCIÈRE, Jacques (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

ROSA, Nicolás (2004) *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

SALZMANN, Adela (2013) "El sexo es un fenómeno paranormal", en *Tónica*. Disponible en <http://revistatonica.com/2013/07/24/el-sexo-es-un-fenomeno-paranormal/>. Consultado por última vez el 29/05/2015.

SARLO, Beatriz (2007) "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

SCHNEIDER, Rebeca (2011) "El performance permanece" en *Estudios avanzados de Performance*.

Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits). D.F.: Fondo
de cultura económica.

TAYLOR, Diana (2003) *The archive and the repertoire*.
Durham: Duke university press.