



Fabio Kacero en colaboración
con Unión Gaucha Producciones
Torloop, 2003
Film 16 mm, color, s/sonido con
proyector (ELMO 16 CL)
3' 40"

ASPECTOS IMPENSADOS DE UNA "PERFO" AL PARECER AL MARGEN DE TODO

Por Santiago García Navarro

1.

Cuando en algún momento del tercer cuarto de la década de los noventa Fabio Kacero empieza a hacer(se) "el muertito" en inauguraciones en galerías y museos de Buenos Aires, la mayor parte de las obras que hacen él y su radio de pares es objetual. Artefactos mestizos que por su rareza o anormalidad evaden tendencias artísticas y preceptivas teóricas y, a la vez que se vuelcan sobre sí mismos, dan a ver modos de existencia y corporalidades hasta entonces desconocidas por ese medio social¹. En este punto, tanto las películas gráficas y los almohadillados de Kacero como las esculturas de Pastorini o Bairon o Giron o Harte, como las maquetas y muñecos de Gordín o las pinturas y collages de Londaibere y Pombo o la taxidermia de Costantino señalan recurrencias transversales tanto a las estéticas que entre ellxs mismxs se hacían predominantes –emblemáticamente, confusamente, la "del Rojas"–, como a la idea de una época, de un tiempo unitario.

Un marco temporal, no obstante, es definido por algunxs de sus propixs protagonistas (la categoría "arte argentino de los noventa" se instituye mediante una cantidad de exposiciones, libros y textos del final de la década²). Bajo esas coordenadas, una acción o intervención o *performance* como "el muertito" constituye una nota al margen. Es marginal en los noventa todo lo que demande acción en vivo. Al comienzo de la década está todavía Maresca, y al final, una videoperformance como *Telgopor*, de

¹ En una entrevista con Inés Katzenstein, Kacero describe ese contexto como "una especie de Australia, [...] una geografía que queda aislada del mundo y produce una fauna y una flora especial, rara, diferente; donde en todos lados triunfa otra especie [...] Y luego estaría yo, con mi propia Australia, con su propio movimiento singular, su parábola un tanto errática desde su origen [...], que en algún punto termina cruzándose casi involuntariamente con la época". (*Conversaciones con Inés Katzenstein*, Buenos Aires, 2017, inédito).

² En particular, por el libro de Benedit, Gumier Maier y Pacheco, *Artistas argentinos de los '90*, publicado en 1999 por el Fondo Nacional de las Artes.

Ruy Krigier, con un poder de presencia que, hasta cierto punto, perfora el condicionamiento del soporte video. También algunas acciones de Claudia Fontes durante una residencia en Holanda. No hay muchos más casos.

2.

A diferencia de la novedad radical de los objetos de fin de siglo y las corporalidades que comportan, manifiestas en formas plásticas, "el muertito" propone, por medio de una ficción de cadáver, una intervención en la propia memoria corporal del artista. Que Kacero haya concebido esta acción como un modo de conjurar un trauma de su temprana juventud –cuando, tras una ingesta de hashish en España, experimenta un entumecimiento total del cuerpo, una sensación de muerte física con pérdida inicial de conciencia, de la que se recupera después de horas– indica que esta ficción en vivo –una parodia de muerte que, por otro lado, no se diferencia mucho de un juego infantil o de un sketch de adolescencia, lo que le valdrá un comentario sesgado de un crítico del *New York Times*– funciona como una partitura –un score– capaz de habilitar un proceso de (re)subjetivación³.

La "perfo" se repite varias veces, siempre en escenarios del arte o a pedido de amigos en situaciones privadas. En el contexto del arte, abre una incertidumbre respecto de su naturaleza. ¿Es arte o un chiste de Kacero para la comunidad del arte? Siempre perturba al principio, pero su efecto se disipa más o menos rápido. Así cada vez. Pero hay una razón fundamental entre las razones por las cuales hacer "el muertito", y es la gente alrededor. No solo se trata de producir un corte en la monotonía diversificada del ritual de las inauguraciones, sino también de que el artista se beneficie de su propio acto en y gracias a ese entorno.

El *re-enactment* del trauma lo exige. La sala de exposiciones de Buenos Aires o Nueva York actualiza el bar de Madrid. Kacero relata que cada vez que hacía la "perfo" sentía un similar "estado alterado, con una escucha diferente, por estar en el suelo. Era como estar ahí y en otra dimensión a la vez"⁴. Esta alteración indica apertura a un rango de sensibilidades imprevistas y difusas, disponibilidad a experimentar(se).

Hacerse el muerto es lo que hace un animal amenazado y una de las cosas que hace unx nenx cuando juega, uno de los modos de configurar la realidad en tiempo real según el movimiento de la imaginación. Como taparse los ojos para no ser vistx. Estar y no estar. También, estar para no estar. Estos gestos condensan vías de posible superación de un trauma mediante la repetición modificada del acto que le dio origen: estar

³ Con similitudes y diferencias, esta dimensión sanadora está presente en Mónica Giron, cuyo itinerario artístico puede entenderse como una "performance de autoanálisis" realizada mediante una obra plástica. En "el muertito" de Kacero no se da esa mediación. Remito a mi ensayo "Hacerse un cuerpo", en *Mónica Giron*, Buenos Aires, Zavaletalab, 2011, pp. 137-141.

⁴ Entrevista con el autor, 6-11-2019. Lo mismo para las siguientes referencias.

sin estar como forma de indefinir(se) para rehacer(se). No por nada la indefinición es una característica estructural del modo que tiene Kacero de hacer arte: cuando llega a un cierto punto de acumulación de saber, de destreza, de especificidad, abandona y pasa a algo nuevo, siempre evitando la coagulación en un estilo o imagen.

3.

Esta capacidad de hacer desde un no-estilo es una de las razones por las cuales, en 2003, Karin Schneider y Nicolás Guagnini, como socios de Unión Gaucha Productions, le proponen a Kacero hacer una película. El objetivo es explorar y poner de relieve aspectos latentes o poco transitados de su obra. De la conversación surge la idea de salir a la calle: Kacero (se) hace "el muertito" en varios puntos del microcentro porteño y UGP filma, cámara en mano y sin sonido. Dura una hora y media.

Schneider⁵ encuentra un antecedente de este corto en una película hecha por UGP bajo premisas similares, en la que Tunga sube escaleras y ascensores de edificios art déco en Río de Janeiro. Pero esta vez no se trata de Kacero sino de "el muertito", y el rodaje y la película están condicionadxs por una crisis económica, política y social sin precedentes. En ese contexto, "el muertito" cataliza elementos de una dinámica social dramática.

Lo más asombroso es que no llamara la atención de lxs peatones de ese sector de la ciudad, considerando que: 1) por tener el mismo aspecto que ellxs, podría haber generado empatía de clase; 2) era bastante evidente que no estaba ni muerto ni dormido, porque: a) los espacios de la estructura material urbana en los que aparecía eran lo suficientemente inusuales como para no haber sido seleccionados (el poco confortable pero estéticamente impactante borde de una fuente academicista, el umbral de acceso de un edificio corporativo, etc.); b) adoptaba poses estilizadas y hasta dramáticamente expresivas (despatarrado en medio de una vereda, retorcido en el pavimento de Plaza de Mayo o sobre la escalinata de un edificio público con algo de Laocoonte, o de condenado al infierno de la Capilla Sixtina o de actor secundario de *La Libertad guiando al pueblo*); y c) su permanencia en cada uno de esos emplazamientos era fugaz, de modo que era relativamente fácil verlo echarse o levantarse, es decir, ver la actuación.

La camarita 16 mm y la ausencia de otros implementos de rodaje permite a lxs UGP pasar desapercibidxs. Tampoco hay escenificaciones (ni siquiera en el caso de un Kacero tirado junto a un carrito de comida, casi a los pies del vendedor, o justo debajo de la pancarta de una manifestación que, ironías del encuadre, reclama "escritura x escritura", como señalando la clase de justicia que merecería el muertito-escritor que

⁵ Entrevista con el autor, 22-11-2019. *Idem*.

yace ahí, nacido poco antes con característica voluntad de no estilo). Por último, en el montaje se respeta la secuencia cronológica de las tomas y no se descarta prácticamente ningún material filmico. De ahí que el *final cut* le pertenezca al policía que le da una cachetadita al muerto en los últimos segundos de la última toma. Por su espontaneidad e inmediatez, el rodaje se aproxima al grado de exposición que experimenta "el muertito", lo que se completa con la casi nula intervención durante el montaje.

El desenlace de este cine-de-acción impresiona profundamente a lxs tres artistas. Un policía está entrenado para detectar lo que se sale de la norma en la vía pública, y por eso es el único que hace algo con ese sujeto que está dormido o inconsciente en la calle. Que la mezcla de asombro, curiosidad e indiferencia con la que reaccionan los peatones dure segundos, ¿señala la decadencia del proceso de resensibilización social desencadenado con el alzamiento del 19 y 20 de diciembre de 2001?

Ante esto, Schneider trae a la memoria un neologismo de los traductores del *Ferdydurke* de Gombrowicz: "nopodermiento", la "no condición o estado de poder" radical, término que vierte al castellano, evitando las perífrasis y las soluciones de génesis filosófica, la negación de la palabra polaca *możność*⁶, cuyo sentido llena el espectro que va de "posibilidad" a "oportunidad". "Nopodermiento" nombra el tipo de muerte que "el muertito" señala antes, durante y después de su pasaje de la sala de arte a la vía pública y de los noventa a la poscrisis: el no-poder-hacer devenido sistema social, provocado por una década de políticas de desamparo, y que en el estallido de 2001 deja en evidencia, en un solo gran movimiento, sus causas y sus efectos. Retrospectivamente, la interrupción del ruido de las *vernissages* puede entenderse también como una forma de alertar sobre la falta de escucha de lo que sucede en el entorno y que no es inmediatamente audible. Entre tanto, quien escucha es "el muertito".

4.

En todas las películas de UGP la dinámica es, en palabras de Guagnini, "parasitaria" y "especular"⁷. Parasitaria, porque se apropia de algo de la obra delx artista "invitadox" y la convierte en otra cosa, y especular, porque le devuelve alx artista una imagen de sí que desconocía. Lo que, no obstante, no hace de *Totloop* una película sobre "el muertito". Se trata, más bien, del resultado de la afectación del modo pos-productivo de filmar de UGP sobre un gesto de Kacero. Gesto, por otra parte, cargado de ambigüedades buscadas y de implicancias imprevistas. Kacero busca una autocura que a su vez tenga un efecto perturbador (y a su manera, transformador) en el medio social del arte, y UGP busca producir un efecto sobre Kacero no solo al mostrarle algo más de sí mismo, sino también al señalarle nuevas posibilidades

⁶ Nota sobre la traducción (2003), que antecede a *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral.

⁷ Entrevista con el autor, 15-11-2019.

(podermientos) de su hacer. Al trasladar a la calle el dispositivo que le permitía la autocura, Kacero se encuentra mostrando el estado de la salud social. En estas concatenaciones, se produce un desplazamiento de las normalidades condicionantes, lo que hace posible, a su vez, debilitar la repetición traumática y la obstrucción vital derivada. Al volverse partícipe de un conflicto social, "el muertito", y Kacero con él, señalan también su "podermiento".

5.

Ken Johnson, el crítico del *New York Times*, conoce este contexto solo de oídas y califica a *Totloop* de performance mediocre de estudiante universitario de arte⁸. Es un comentario notoriamente agresivo y Kacero no queda inmune. Para lidiar con las marcas que le deja, transforma el comentario en letra de una melodía que sirve de banda sonora a una nueva versión de *Totloop*, originalmente muda: el extraño video *But a grainy film* (2008).

Lo que para Kacero era un desafío a sus limitaciones personales –no querer exhibirse en público por timidez, no saber nada de artes performativas, limitaciones que motorizan una forma de trabajo que no vale por la precisión técnica o conceptual sino por el riesgo del desplazamiento que produce–, y para UGP un modo de indagar en lo que se derivaba de esas premisas, para Johnson se reduce a ingenuidad y torpeza. Pero como Johnson no puede leer la película como una intervención sino apenas como un sketch, su interpretación demuestra ser un desacierto y la virulencia revierte sobre él.

But a grainy film es una forma de asumir la torpeza adjudicada y convertir el desdén hacia *Totloop* en un comentario sobre el film dentro del film. Así como es la posibilidad de probar una nueva forma de hacer arte –la canción– sin saber de técnica ni, según Kacero, "tener talento". Sobre una versión más breve de *Totloop*, Kacero canta torpemente la crítica de Johnson a su torpeza, lo que da por resultado un loop de la muerte ya loopeada en *Totloop* por la sucesión ficcional de "muertitos", una aparente violación de la respetuosa mudez del original y una no menos aparente falta de respeto por el escenario social registrado.

Kacero habla de "humor curativo". Si es cierto que no hay un autor que habla solo por sí mismo y en nombre de sí mismo, sino una trama social, discursiva, emocional, que lo hace hablar y habla por medio de él, no es menos cierto que hay un individuo que, entramado de esa manera, puede, por medio de su práctica, reconstituir memorias dañadas, sea actuando en el cuerpo propio, como experiencia que se formaliza, sea produciendo obras exteriores a él. La trilogía compuesta por "el muertito", *Totloop* y *But a grainy film* encaran la multiplicidad de esta terapéutica, a la vez que enlazan las supuestas discontinuidades entre los 90 y los 2000.

⁸ Johnson, Ken (December 14, 2007). Roars of Argentina's Past, Murmurs of Its Present. *The New York Times*.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD