

Si comes la manzana. Happening: espectadores que se vuelven participantes

CILENTO, Laura / Instituto de Artes del Espectáculo (FF y L UBA)- iae-historiartes@gmail.com

SUAREZ, Bernardo / Instituto de Artes del Espectáculo (FF y L UBA)- bersuarez@yahoo.com.ar

Eje: Happening, literatura y disrupciones humorísticas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Happening - Humor – Post vanguardia*

> **Resumen**

Al margen de los auspicios institucionalizados del Instituto di Tella, durante los años 60 y 70 la experiencia de los happenings se diseminó en distintas esferas de acción y a cargo de interesados de diversas procedencias profesionales y/o artísticas. Dentro de este panorama ampliado, el interés del trabajo consiste en tomar el caso particular -pero emblemático por su poética- de la realizadora audiovisual Narcisa Hirsch, para indagar en las estrategias ambivalentes del humor que dieron forma a los proyectos de los creadores en ese período. La capacidad de pautar de manera oculta e invisible un cambio de rol en los espectadores, así como la intuición de capturar la experiencia en vivo considerada única en un registro fílmico, puede pensarse desde las estrategias ambivalentes de la participación consentida y de la apropiación característica de la creación de blancos humorísticos, sobre los que se ejercen ciertas formas del engaño y la broma.

> **Introducción**

Las manzanas han sido un peligro desde tiempos inmemoriales. Desde la mitología o la literatura, su simbología parece sugerir que la tentación que condensan corre pareja con un peligro de cierta e inevitable transformación; esta adquiere, en oportunidades, características de una transmutación. Así, Adán y Eva pasan de ser virginalmente ingenuos a vulgares hombre y mujer luego de probar la “fruta prohibida”. Blancanieves, por su parte, transita de la vida a la muerte al comer una manzana envenenada. Un día de 1966 en una esquina neurálgica del centro de la Ciudad de Buenos Aires, Narcisa Hirsch se depositó con canastas de feriantes llenas de manzanas verdes y comenzó a ofrecerlas a los transeúntes. Esta misma atávica tentación trae aparejado un cambio de estatuto brutal, aunque no lo parezca: los transeúntes dejan de ser lo que eran y se transforman en participantes activos de un happening. Es más, dejan sus

identidades cotidianas para ingresar a un oculto evento artístico. En el presente trabajo nos proponemos delimitar cuán violento y humorístico resulta ese pasaje.

> **Happening y Post vanguardia**

Como uno de los fenómenos producidos en el contexto de la postvanguardia (Dubatti, 2016) durante la década de los sesenta del siglo XX, el happening encarna los principios estéticos pregonados por sus representantes, continuando el fundamento de valor de la vanguardia histórica, que se centra en la combinación de la búsqueda de la fusión del arte-vida, con la lucha contra la institución arte.

Entre las características más importantes que suelen asignársele al happening podemos destacar el cruce entre exposición de arte y representación teatral. (Sontag, 2005:340); en etapas posteriores, por ejemplo, en los que se desarrollaron en la década del setenta, como el registro del que data *Manzanas* (1973), también se suma el cine experimental. En realidad, en el happening se encuentran distintas manifestaciones artísticas dispuestas como un collage: pintura, diseño, música, cine, teatro, escultura; sólo que, construido con materiales no convencionales muchas veces tomados de desechos urbanos o materiales de consumo, y con cualquier escenografía como escenario. De este modo, busca encarnar el principio de acercar el arte a la vida, desterritorializando el evento de las superficies clásicas de realización. Jean-Jacques Lebel arriesga una definición de esta manifestación heteróclita y sostiene que se trata de “Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y de lo social”. (1967: 27).

En esta oportunidad queremos detenernos en una de las características que, a modo de provocación, parece conformar un elemento recurrente en muchos de los happenings producidos. Nos referimos al lugar asignado al espectador, de ahora en adelante “participante”. A diferencia del espectáculo clásico, el arte experimental busca que el participante se involucre no sólo desde el entendimiento sino también a partir de las sensaciones corporales. Para este fin, los happenistas disponen una serie de estrategias; algunas, por ejemplo, basadas en la ambientación y la movilidad, como trasladar a los participantes, encerrarlos o hacerlos circular, entre otras opciones. Ello supone desde ya, algún grado de violencia consentida, en principio como una especie de contrato implícito, acerca del paso de un estado al otro, de un lugar fuera de la poiesis a ser protagonista en su interior. De este modo, la distinción clásica entre escenario como lugar de la acción y el del público como lugar de espectación parecen abolirse. Entre las distintas posibilidades de involucramiento se encuentra la utilización de alguna u otra forma del humor. Sobre este particular vamos a focalizarnos en el próximo punto.

› **El humor como estrategia ambivalente**

A diferencia de su utilización en las formas clásicas del teatro y otros espectáculos en los que la acción risible recae sobre los actores que representan la obra dentro de los límites de la poiesis, en aquellos happenings que recurren a las formas humorísticas esta se construye involucrando a todos los participantes. Se trata de llevar al extremo, incluso, la forma en que en algunas manifestaciones como el *stand up*, por ejemplo, el comediante se involucra con algún espectador en particular para transformarlo en objeto de su comicidad. Resulta interesante entonces reflexionar acerca de la utilización de esta estrategia. Respecto a los participantes de las formas de lo risible, algunos autores como Freud sostienen que la comicidad necesita de dos personas, una que la descubre y otra en la que es descubierta; el chiste, por su parte necesita de una tercera persona, la que realiza el chiste, la que es objeto de él y el receptor. (1988). En el caso particular del humor, aclara que puede realizarse ya sea con una sola persona, donde ella misma adopta la actitud humorística mientras que a la segunda persona le corresponde el papel del espectador; o generarse también entre dos personas, donde una no tiene participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda lo hace objeto de su consideración humorística. (1951). Tal vez, esta última clasificación resulte pertinente para el caso que estamos desarrollando aunque, en una forma estética como el happening, ya no se trata de personas individuales, sino de una inclusión colectiva. Por otro lado, abandonar el lugar del espectador significa también abandonar la posición de superioridad propia de la forma comedia y que autores como Bergson (2002), asignan a la risa. Al respecto, Girard sostiene que:

La posición del espectador es de austero pesimismo moral, por un lado, y de satírico júbilo ante la flaqueza humana, por otro [...] El ávido deseo de intervenir en el conflicto en calidad de árbitro tiene sus raíces en la ilusión de superioridad creada por la condición de ser puro espectador. [...] La actitud filosófica depende enteramente del tipo de observación que hace posible una aparición tardía. (1984: 134-135).

Girard parte de una premisa según la cual hay poco de qué reír, pero que de todos modos continuamos riéndonos. Esto tiene que ver con un núcleo ambivalente, un signo de contradicción que apunta tanto a la infinita miseria como a la infinita grandeza del hombre; en todo caso (y aludiendo a la familia de las teorías del humor como catarsis) nos hace falta reír para sostener una sensación de dominio y autonomía y descargar en el otro las fallas de esa lógica, para tener un “alivio transitorio”: “[...] mientras nos reímos, nos parece que tenemos el mejor de los dos mundos incompatibles. Nuestra sensación de dominio y autonomía se acrecienta cuando vemos a otros perder su dominio y autonomía y deslizarse en el esquema” (1984:138).

Por otra parte, es necesario que la amenaza sea inexistente o de consecuencias menores, una amenaza que sea al mismo tiempo “masiva y nula”:

[...] El peligro de quedar absorbido en el esquema que ya ha devorado a los objetos de nuestra risa debe ser inmediato e inexistente. A fin de poder entregarnos a una ‘buena carcajada’

debemos estar siempre ‘arriba’ aun cuando nos veamos constantemente amenazados de quedar ‘abajo’.” (139).

Las condiciones de la risa dependen de situaciones de simulación: aquí puede entenderse que la amenaza, el peligro o – en todo caso- la violencia, deben ser simulados [para dejar al hombre en la ambivalente posición de superior-inferior]. La violencia simulada es análoga a la acción de hacer cosquillas, donde se violenta otro cuerpo, pero no se infringe daño real: “[...] La amenaza al cuerpo debe ser multilateral, el ataque ha de ser vigoroso y hasta abrumador, pero al mismo tiempo no tiene que haber amenaza alguna, no tiene que haber ataque en absoluto” (140). En el espectáculo clásico, la condición de superioridad del receptor se manifiesta en la posibilidad de establecerse como juez ante lo representado. Esa posición brinda también cierta protección: “Estamos protegidos, no por una superioridad innata, sino por el hecho de que solamente estamos presenciado una representación.” (ibid.).

Partiendo de esta teoría de la superioridad del humor, asociable a la tríada freudiana, Patrick Charaudeau (2006) redefine estos roles mutables en posiciones de un contrato de connivencia entre el productor del acto humorístico, sus destinatarios y el asunto acerca del cual se hará una referencia más o menos humillante, un rebajamiento. De esto modo se da lugar a alianzas en las que ese tercer elemento, el blanco del juicio humorístico, puede coincidir o no con el destinatario que quedará afuera de la burla cuando la connivencia sea satírica (crítica y burla a un tercero ajeno a la situación), pero formará parte del blanco cuando sea identificado con el tercero y sea también él el blanco. Aquí ingresa la cuestión del público, el más ajeno -el más preservado- en las poéticas teatrales institucionales del humor.

Antecedente “comestible”

Eduardo Ruano en *El happening inoportuno* (Alonso, 2020) da cuenta de un happening producido en el año 1968 por el grupo de artistas de Rosario, luego conocido como Grupo de Artistas de Vanguardia, quienes venían manifestándose ante el rechazo de las producciones de jóvenes en distintos concursos y exposiciones. Uno de esos hechos tiene lugar en el Primer Salón Gemul de Pintura Joven del Litoral. Allí se produce cierto escándalo ante la presentación del grupo, al que se lo acusa de no mantenerse dentro de los medios considerados tradicionales. Este hecho motivó la publicación de un manifiesto titulado “A propósito de la cultura mermelada”. El título y el contenido hacen referencia a la tendencia de la crítica y las instituciones a reconocer aquello que, a los ojos del grupo, es considerado “edulcorado”. El texto presenta los siguientes subtítulos: “La plástica mermelada”: “... hacemos alusión, especialmente, a un tipo de pintura que enarbolando una apariencia “moderna” representa la más recalcitrante actitud académica.”. Luego sigue “La crítica mermelada”: “... los que aquí ejercen oficialmente la pretendida “crítica” se acercan a la obra de arte con la nariz y eligen las que no sorprenden sus prevenidos olfatos”. Finalmente, el manifiesto cierra con “Nuestra posición”: “Aspiramos a que nuestros productos puedan ser dignamente

llamado arte”. La fecha indica que fue redactado en Rosario en septiembre de 1966, y lo acompañan las firmas de un grupo de artistas encabezados por Juan Pablo Renzi. Lo que resulta interesante a los efectos de la estrategia humorística en el happening, es la referencia que Alonso realiza de los dichos de Renzi, para quien el origen del manifiesto surge de una suerte de “happening chistoso”. En efecto, durante una conferencia que realiza el crítico Pedro Giacaglia, encolumnado en la defensa del arte oficial, “Eduardo Favario -firmante del manifiesto- destapa un frasco de mermelada, se pone a comer y lo comparte con los asistentes, hasta que el conferencista debe desistir de su actividad” (ibid.).

> **Frutas y sortilegios**

Accedemos al happening *Manzanas* mediante un registro fílmico propio. Narcisa Hirsch, a la cabeza de un pequeño equipo (que incluía a Marie Louise Alemann y Walther Mejía), produjo y llevó adelante tres happenings: *Bebés*, *Manzanas* y *Marabunta*¹.

En *Manzanas*, los desprevenidos transeúntes pasan a transformarse en protagonistas de un evento artístico en un doble nivel; el primero, que registra las características antes detalladas como participantes - involuntarios en este caso- de un happening; el segundo, ya en un formato clásico, como protagonistas de un film experimental que Hirsch ha exhibido en distintas oportunidades. Tendremos en cuenta las dos temporalidades superpuestas en ese registro: la del evento en vivo, por un lado; la de su montaje y entrega en un video de 4.38 minutos, por el otro. El registro fílmico muestra cómo el acontecimiento se genera a partir de que efectivamente se acercan numerosas personas que reaccionan de diversas maneras frente al obsequio. En un momento se hace explícito que se ha producido un happening: “la obra”, dice la voz en off de Hirsch, “es el momento compartido” entre el trío que ofrece las manzanas y el grupo que las recibe. Por un lado, la obra es lo que sucede, que no podía preverse porque es el momento abierto del happening y lo que lo distingue como tal. Por otro, deposita en los receptores eventuales de esas manzanas la noción de compartir: primero, por ser participantes necesarios y, segundo, porque se supone que son parte-con... “¿Qué tipo de compartir es este, representado por el recibir una manzana?”.

La búsqueda del efecto humorístico en la entrega de la manzana remite a ese algo -que podría asemejarse a un objeto transicional cuya aceptación (referencia a Adán y Eva y Blancanieves) cambia el estado de la persona de espectador a participante. De esta manera, la connivencia se aproxima a la broma, donde el destinatario desconoce qué está siendo/qué está haciendo (resulta pertinente la homofonía), y se superpone con el objeto de observación y, en algunos casos, de irrisión. Si bien la cámara y las fotografías montadas en el corto muestran una situación festiva, experimentada con elementos de connivencia lúdica, la banda sonora exhibe reacciones de otro color anímico: como un leitmotiv, se deja oír el reclamo de un mismo

¹ Se puede acceder al registro fílmico de *Manzanas* a través de <https://vimeo.com/115475610/a10f4bca90>

transeúnte-participante: “Tiene que haber algo con las manzanas”; “Dígame por qué”; “queremos regalarlas”, dice Narcisa Hirsch; vuelve más tarde a insistir: “Cómo no le voy a aceptar un obsequio”, “pero tiene que sacarme de la incógnita”, para retornar poco después con “¿Cuándo se devela la incógnita, señorita?”, terquedad que está destacada entre todas las otras reacciones y que es intrínsecamente cómica, parangonable con el diablillo de resortes, uno de los mecanismos de la comicidad que detalla Bergson². Esta insistencia basada en la ignorancia es uno de los modos de involucrar al espectador con el actor ausente, transformándolo sin previo aviso ni consentimiento en parte indispensable del asunto. Todos aquellos que tomen la iniciativa de acercarse entran a la órbita de la oferta, y en ese tender la mano están rompiendo la distancia segura del espectador. El participante debe tomar una serie de decisiones que lo separan de la zona de seguridad de quien puede reírse de otro:

La separación brindada por el escenario es sólo uno de los expedientes protectores que nos procuran la pura condición de espectadores, necesaria para producir la risa. La distancia que nos separa de costumbres extranjeras o del remoto pasado también nos hace posible reír con impunidad y, por lo tanto, reír con abandono” (Girard, 1984:139).

El evento está pautado en su disparador, que es la instalación del puesto de entrega de manzanas en una esquina céntrica; los participantes están estimulados por esa oferta, pero no sometidos a rituales ni reglas (a diferencia del happening pautado, como los de Allan Kaprow o Wolf Vostell); algunos comen la manzana; otros dudan entre aceptarla o no; alguno pregunta si se puede hacer compota (la va a guardar y llevar). *Quid pro quo* (equivoco de tomar una cosa por otra) o engaño de tomar la manzana como una oferta desinteresada: el precio es constituir una obra, una módica ficción que se disimula como tal porque no se autoseñaliza como poiesis. Lo que hubiese constituido una risueña intriga ha sido reemplazado por otra sensación interesante: ver lo controvertido que resulta para los participantes saber que se trata de un regalo, porque invierten la noción del desinterés por el enigma o la sospecha de que hay interés escondido en el regalo. Por el lado del engaño llegamos a la violencia, pero que como es humorística resulta simulada, y en tanto tal tiene consecuencias menores: la manzana no está envenenada, solo ha sido un anzuelo.

A su vez, cuando se percibe el medio filmico como producción de ese evento en tanto registro de un vivo para ser reproducido, retorna una “función espectador” que ya no es del espectáculo en vivo sino un “pos-espectador”. Se trata de alguien que debe captar las energías que deja entrever el film y ya tiene una posición distanciada que le permite entablar otro tipo de connivencias, más ligadas al juicio y al análisis, a la interpretación. Allí los gestos de desconfianza exhiben la debilidad humana, y también la de la percepción de la burbuja artística que se crea y que solo le son explicitadas al espectador audiovisual;

² La analogía con el juguete infantil, que divierte con su mecanismo repetitivo de aplastar un muñeco que salta al abrir una caja, está al servicio, en la “ingeniería cómica” de Bergson, de simbolizar “una determinada combinación particular de elementos morales, símbolo a su vez de una combinación enteramente material”, expresada en “un mecanismo de repetición montado por la idea fija” (1986: 66-67).

algunas voces en off bajan línea de definición artística en el corto: “Esta manzana es distinta a la de todos los días”, “La obra es el momento compartido”, y confirman que se trata de un happening.

> ***A modo de cierre***

En síntesis, la puesta en crisis de la noción de espectador teatral serio que mantiene el espacio de veda respecto del acontecimiento escénico está afectada de forma tal que se establece algún tipo de contrato implícito; en términos de connivencias humorísticas, se trata de “abducir” personas de su inserción callejera a una órbita de experiencia no pautada explícitamente como artística, y se lo hace amablemente, estableciendo un contrato de tipo lúdico, energéticamente positivo, aparentemente gratuito y por lo tanto desgajado de elementos pragmáticos que deban negociarse. El lado “oscuro” o no declarado de ese contrato implícito es menos gratuito, establece la situación ambivalente de la estrategia humorística ya que consiste en el cambio de rol y función, con una violencia que consiste en no pedir permiso para que el transeúnte medite las consecuencias de morder (o tomar) la manzana: consecuencias públicas, artísticas, de ese salto de la contemplación a la acción.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo, *Arte de acción* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php, Consultado el (24/8/2020).
- Bergson, Henri (1986). *La risa*. Madrid, Espasa-Calpe
- Dubatti, J. (2016) "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro", en *La escalera*, N 28. Anuario de la Facultad de Arte, Buenos Aires, UNICEN.
- Freud, S. (1988), El chiste y su relación con lo inconsciente, en *Obras Completas*, V. V, Buenos Aires, Hyspamérica.
- (1988) "El humor", en *Obras Completas*. V. XXI, Buenos Aires, Hyspamérica, 1992.
- Girard, R. (1984) "Equilibrio peligroso. Una hipótesis sobre lo cómico". *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa, 129-141-
- Lebel, J-J. (1967) *El happening*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Masotta, O. (2017) *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Mansalva.
- Meirieu, P. (1995). *La pédagogie entre le dire et le faire*. París, Esf.
- Sontag, Susan (2005). "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical". En *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Aguilar/Taurus, 340-354.