

Parte del asunto: posespectadores del happening

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

Tipo de trabajo: conferencia

» Palabras claves: happening – connivencia- vivo - video

> Resumen

Las observaciones a continuación se enmarcan en el proyecto FILOCyT "Violencia humorística. Variaciones y matrices teatrales del happening en la Argentina", que se inscribe en el Área de historia de las ciencias de las artes del espectáculo del IAE¹. En esta oportunidad, y partiendo de unas consideraciones generales acerca del fenómeno artístico liminal del humor, se hará un seguimiento de la instancia perdida del espectador del happening, y cómo aparece recuperada en aquellos casos en los que los realizadores optan por fijar en un registro filmico la experiencia. Es el caso de Narcisa Hirsch y la creación colectiva *Marabunta*, de 1967.

> Presentación

Para comenzar, cito una de las lecturas históricas y consagratorias del happening que es la que publicó Susan Sontag en la revista *The Second Coming* en 1962 y que luego integró su libro *Contra la interpretación*. "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical" -de ese texto se trata- es un punto de partida obligado, en parte porque es casi inmejorable en su evaluación "externa" del fenómeno (frente a la vastísima e influyente teorización autoral) y básicamente porque el proyecto lo encaramos con una necesidad de relevar la enorme masa de metatextos lo más cercanos al epicentro histórico del surgimiento del happening, consensuado en 1958, con *18 happenings en 6 partes*, de Allan Kaprow.

Sontag demuestra que sería imposible reducir a una sola opción estética el carácter humorístico del happening; desde Artaud y el surrealismo, hasta el extrañamiento y las tradiciones de la comedia y la tragedia, todas las fuentes fueron barajadas por la autora para dar cuenta de que "Yo misma, y otras personas del público, reímos a menudo en los happenings" (2005: 353).

¹ El equipo del proyecto que dirijo está formado por lxs investigadorxs Mariana Avilano, Florencia Casanova, Martina Delgado, Rubén Guerrero, Bernardo Suárez y Aldana Criscione.

› **Convivialidad alterada, trueque y humor**

Antes de indagar en estas diversas formas de articular la fuerte interpelación humorística desde la peculiar convivialidad de los espectáculos, partimos de destacar dos fenómenos identitarios para el happening: la puesta entre paréntesis del espectador teatral y la planificación o diseño de lo imprevisible. Ambos fenómenos se basan en una operación de resta de los elementos del teatro dramático convencional, porque si bien la mayor parte de los happenistas de hecho pertenece a otros circuitos artísticos, sostienen alguna noción valorativa de que el espectáculo en vivo por excelencia es el teatro y a esa suerte de parámetro artístico elevado es al que se oponen. Así puede entenderse la necesidad de implementar un desarrollo de acciones en vivo que alteren la comunicación teatral dramática, y para eso decretan la "muerte del espectador" (Cilento, 2019), restando los saberes y las actitudes cristalizadas en la tradición del receptor teatral para introyectarlo en el evento en sí, del que se transforma en ejecutante con diversos grados de compromiso; hay participantes y hay "visitantes", en términos de Kaprow. En todo caso, el espectador teatral convencional es despojado de su ajenidad respecto del espectáculo para transformarlo en "parte del asunto".

Por su parte, la imprevisibilidad calculada (es decir, la construcción de un plan de acciones cuya secuencia y consecuencia queda librada a los ejecutantes) la consideramos fundamental porque la búsqueda experimental del efecto de experiencia pura (lo más pura posible) contrarresta la artificiosidad/artificialidad de los mecanismos de la ficción dramática convencional, y hace innecesaria toda construcción de ficción dramática y poiesis corporal (y, de paso, la muerte del espectador implica la muerte del actor, lugar vacante que este participante "usurpa"). Hay una necesidad iconoclasta de los happenistas de arrastrar hacia la experiencia vital el evento y eso está entendido como mayor tensión hacia lo espontáneo propio de la "obra abierta". El happening, de esta manera, desde sus dimensiones autopercebidas, niega (en el sentido de que prescinde de) la tradición teatral y reniega de sí mismo, en tanto se desconoce en la estabilización de su poética a lo largo del tiempo (lo que se aprecia en sus mutaciones y sus cambios de identidad estética: *anti happening*, *muerte del happening* y otras consignas donde se juega a experimentar sobre lo experimentado y a buscar una novedad permanente).

El humor está presente en buena parte del happening especialmente porque está vinculado a la novedad, a la sorpresa, por un lado (lo imprevisible de la estructura abierta "posdramática"); lo nuevo como rupturista y provocador ya de por sí tiene un rebote humorístico (la falta de relación entre sus partes es humorística, dice Sontag acerca del happening mientras se acuerda del mecanismo de la imagen surrealista). Pero dado que en este caso interesa reparar en el espectador, hay que notar y reforzar la idea de que la interacción humorística está fuertemente orientada hacia él, tal como la concibe la tríada que

desde Freud en adelante², culmina reconociendo tres componentes que se constituyen entre sí en su interacción:

- quien produce-emite (locutor),
- aquel/los a quienes va destinado,
- más un tercero que es el blanco u orientación del acto humorístico (Charaudeau, 2006).

Más específicamente, el tercero representa a aquel o aquello de que nos reímos (de una persona/grupo; de situaciones del mundo; de creencias u opiniones). Este "tercero" es una de las incógnitas de cada ecuación humorística, porque la agresión que está en la base de esta lógica puede circular entre los tres de diferentes maneras, lo que hace a la complejidad del humor y de la localización de la violencia simulada que puede contener.

En esta instancia resultan de utilidad las categorías de Patrick Charaudeau, que aportó una tipología cuyos términos exceden el análisis discursivo, porque se introduce en ese corazón del fenómeno humorístico que hace jugar elementos intelectuales y elementos afectivos (Escarpit, 1962). Sus categorías salen de contratos humorísticos, y el contrato humorístico siempre es liminal con la vida, desde que recurre en un espectro de prácticas sociales que va de la broma a la injuria, como extremos de un continuo. La forma de pensarlo de Charaudeau siempre es en relación con vínculos que se entablan; él no habla de broma, sino de connivencia de broma, no habla de lo lúdico sino de la connivencia lúdica y el ámbito de la connivencia nos invita a pensar en procesos de interacción que, en el caso del happening, están fuertemente asentados en la experiencia en vivo y, a diferencia del humor mediatizado o diferido, se completan y se prosiguen en el estar-ahí de cada participante del evento.

› **Protagonismo y victimización**

Este pasaje de la esfera de la espectación “sin consecuencias” a la incorporación al evento como “parte del asunto”, incrementa los riesgos a los que se somete el participante en el happening, lo introduce en la esfera de la tríada y de esta manera aspira como poética liminal con el teatro a una auténtica reinención (interrumpiendo tradiciones institucionalizadas tanto para el arte visual como para el teatro), apelando por partida doble a la torsión humorística propia de toda disrupción, así como a los juegos sociales del humor.

² En su ensayo breve “El humor” (1927), Freud planteaba de la siguiente manera los “componentes” de la situación humorística, donde aparecen prefiguradas las tres instancias a las que nos referiremos a continuación: “El proceso humorístico puede llevarse a cabo de doble manera: ya sea en una sola persona, que adopta ella misma la actitud humorosa, mientras el papel de la segunda se limita al de mero espectador divertido; ya entre dos personas, de las cuales una no tiene la menor parte activa en el proceso humorístico, siendo aprovechada por la segunda como objeto de su consideración humorística. [...] Se da el segundo caso, por ejemplo, cuando un poeta o narrador nos describe con humor la conducta de personas reales o imaginarias. No es preciso que estas personas exhiban a la vez humor alguno: la actitud humorística concierne exclusivamente a quien las toma como objetos...” (2013: 2997)

Sontag lleva estas posiciones de la tríada humorística (producción-emisión; destinación; blanco) al terreno de las convenciones estéticas y sus correlatos antropológicos cuando dice

...Como en la tragedia, toda comedia necesita una cabeza de turco, alguien que sea castigado y expulsado del orden social miméticamente representado en el espectáculo. Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y 'envuelva físicamente al espectador'. En los happenings, esta cabeza de turco es el público. (2005: 354)

En esta instancia, parte crucial de la poética que se está experimentando, aparecen los componentes violentos del humor y de la comicidad que apuntan al participante del happening al que transforman en blanco -incluso Sontag admite explícitamente su "confesado propósito de agredir al público" (2005: 353). De todos modos, ese esquema tan reconocible del público bañado en harina, o en agua, o encerrado, o sometido a ruidos o luces intolerables -mitología del maltrato de la gente que asiste a los happenings- está más diversamente orientado de lo que esta fórmula unidireccional parece fijar.

Precisamente, son las connivencias múltiples de las diversas categorías estéticas del humor las que indican que las variantes son mayores y que pueden enfatizar, pero también atenuar o sublimar la violencia. Dice Charaudeau (2006: 23):

El destinatario puesto en escena por el acto humorístico puede ser puesto en lugar de cómplice o de víctima. Como cómplice, se lo desafía a entrar en connivencia con el locutor, enunciador del acto humorístico [...] se lo interpela para que participe de la visión desfasada del mundo que propone el enunciador, así como de los juicios que porta sobre el blanco. Un destinatario-testigo (Freud). Como víctima [...] es a la vez destinatario y blanco del acto humorístico, un destinatario-blanco que tiene todas las razones para sentirse agredido³.

Sobre esta base, la relación triádica puede activar un componente sometido a una fuerza-contraligo/alguien y/o una alianza, aunque se resuelve en connivencias consensuales que van desde la alegría compartida (connivencias lúdica y de broma) hasta otras que enfatizan la desvalorización (connivencias críticas y de irrisión o burla, si el blanco es puntual; y connivencia cínica si se trata de una visión nihilista).

En todos los casos, está de por medio una necesidad de optar entre una alianza legítima y otra incorrecta. El término mismo *connivencia* tiene esa doble valencia, con la noción común de "componenda": según el DRAE,

³ En francés en el original: "Le destinataire mis en scène par l'acte humoristique peut être mis en lieu et place de complice ou de victime. Comme complice, il est appelé à entrer en connivence avec le locuteur, énonciateur de l'acte humoristique. [...] il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l'énonciateur ainsi que le jugement que ce celui-ci porte sur la cible. [...] il est à la fois destinataire et cible de l'acte humoristique, un destinataire-cible qui a toutes les raisons de se sentir agressé."

1. f. Disimulo o tolerancia en el superior acerca de las transgresiones que cometen sus subordinados contra las reglas o las leyes bajo las cuales viven.

2. f. confabulación,

y según otros diccionarios menos ortodoxos, esa relación puede invertirse, comenzando desde la menos correcta a la más correcta (aunque nunca aparece una valencia absolutamente positiva o ejemplar):

1. Acuerdo o complicidad entre dos o más personas: "se fugó de la prisión con la connivencia de algunos carceleros";
2. Tolerancia de un superior en relación con las faltas que cometen sus subordinados.

Partiendo de estas premisas, me voy a referir puntualmente a un happening producido para y en Buenos Aires en un período canónico de emergencia y consolidación (a modo de paso necesario para relevar el período siguiente que abarcará el proyecto, concentrado en la apertura democrática de la década del 80).

› **Marabunta: participantes y posespectadores**

Se trata de una incursión por el happening de una artista plástica *outsider* respecto del Di Tella y su instituto de experimentación audiovisual⁴. Con autoría compartida con Marie Louise Alemann y Walther Mejía, Narcisa Hirsch encabezó la creación del happening *Marabunta*, que tuvo lugar en el foyer del teatro Coliseo el 31 de octubre de 1967, de los que adelanto algunos elementos descriptivos a continuación.

Una mesa de recepción propia de los banquetes, en la que algún chef de dudoso gusto monta una oferta de bocadillos con formas figurativas, inspiró en esa ocasión una estructura con aspecto antropomórfico femenino revestido de *petit fours* y frutas. En un principio, la gente que salía de la función de *Blow Up* de Antonioni era invitada a acercarse y degustar. Luego se sirvieron de manera más espontánea hasta dejar al desnudo la estructura, que era un esqueleto humano.

Sobre el emplazamiento y la necesidad de registrarlo dijo la misma Hirsch:

- Fue una pieza muy significativa que realizamos en el foyer del teatro Coliseo durante el estreno de la película *Blow-Up*, de Antonioni. Mi intención era ponerlo en la vereda de, por ejemplo, el Bellas Artes, pero pregunté en varios lugares y en todos lados me dijeron que no. Hasta que Clemente Lococo, dueño de varios cines (incluido el Coliseo), aceptó y me dijo esa frase mítica que repito tanto: "En Argentina, nunca pida permiso, señora. Usted haga nomás, que ya después se arregla uno de alguna manera". Medio año habíamos trabajado en *La Marabunta*, obra que implicó un gran despliegue, con música electrónica, cotorras vivas en el cráneo, palomas pintadas con colores fosforescentes en el vientre. Cuatro docenas de

⁴ Posterior representante de la actividad de cinematografía underground porteña, Hirsch no formó parte del Instituto Di Tella aunque presto especial atención a las declaraciones de Jorge Romero Brest, su director, por lo que indirectamente recibió algunos estímulos para plantearse el desafío artístico de derivar de las artes visuales al happening.

bananas le caían de la cabeza y sándwiches, tortas y todo tipo de comida revestían el cuerpo. Para filmar el evento, Aldo Sessa, entonces director de Laboratorios Alex, me recomendó a un muchacho para que oficiara de cameraman y filmara el proyecto, y ese muchacho era Raymundo Gleyzer. Después editamos juntos ese material y ahí me empecé a entusiasmar con el cine, a partir de la edición de ese hecho cinematográfico. Fue entonces cuando empecé a filmar.

El evento creó las condiciones para una manifiesta connivencia lúdica (medida por la manifestación de fusión emocional, placer, gratuidad, fantasía y extravagancia - Charaudeau, 2006-) a pesar de haber sido emplazado como emboscada para unos espectadores cinematográficos casi cautivos, interceptados al salir de esa actividad, al tiempo que logró concretar una remisión metonímica al transformar a los participantes en las hormigas depredadoras del título.

La necesidad de registrar cinematográficamente, de generar un archivo audiovisual del evento, produjo, a su vez, una retracción que solo funciona a posteriori: trocar el régimen de participar en el happening por el de espectar su versión filmica. El happening de Hirsch & Cía. pareció requerir de ese segundo momento que, si ya no es de experiencia en vivo, es de mostración y recuperación de significados perdidos en el evento. De esta segunda materialización de *Marabunta* se desprenden algunas observaciones, entre las cuales se cuenta el retorno de un espectador de algún (nuevo) tipo, que podría denominarse *posespectador* (tardío y ajeno al evento en vivo):

a- el registro mismo de un corto necesita un espectador, al que aprovecha para dejar sentada la naturaleza del evento, hacerla explícita y consciente. Una placa separadora dice que sucedió en el Teatro Coliseo, donde la elección de "sucedió" envía al carácter de evento o suceso puro del happening, traducible como "lo que sucede" o lo que "está sucediendo", en el sentido que se reconoce que el mismo Kaprow eligió el término para nombrar y diferenciar sus producciones, y también para fijar un tiempo presente absoluto e irrepetible.

b- quien ve el registro filmico, en cambio, pierde lo imprevisible porque desde el comienzo mismo del relato filmico se le revelan -prospectivamente- datos de la preparación del espectáculo, donde el final incógnita queda *spoileado*: vemos al staff (Hirsch, Mejía, Alemann) vestidos con remeras poleras rotuladas con letras que forman sus nombres, montando el esqueleto, presentando la estructura ósea, la calavera, en posición semiacostada con la cabeza inclinada. Esas partes del cuerpo, que parecen de papel maché, son de escala colosal, como las figuras de Ron Mueck, que intentan conservar la relación con lo humano pero hiperbolizan las proporciones, que son aproximadamente de 2 o 3 metros. Introducen una paloma en la estructura torácica, que es presentada como el primer participante. Sin mediar demasiado, la paloma sale muy rápidamente de esa jaula torácica y se va.

c- el evento aparece para ser dominado por la secuencia cronológica de un espectador al que ya se transformó en omnisciente. Narcisa Hirsch se muestra inmediatamente al comenzar el corto, haciendo el montaje final de ese esqueleto vestido de comida, frutas. A continuación comienzan a sonar unas sirenas, y se inicia una especie de ágape, de recepción; la figura del esqueleto ya aparece transformada en un tentador *appetizer* para los asistentes filmados, nada intrigante para los espectadores de Gleyzer, que en este sentido son hechos cómplices del evento. Vuelve la paloma a ser introducida en la estructura y completan la cobertura con comida. Se parece a la oferta de un banquete escandalosamente ornamentado. La máscara tiene expresión alegre y hay gran cantidad de gente a la espera. El happening comienza cuando la gente ingresa y les reparten la comida. Los asistentes aceptan con cierta timidez al principio; comienzan luego ellos mismos a servirse. La experiencia social del ágape es una evocación posible que facilita la connivencia lúdica *in situ*.



d- la filmación permite corroborar la responsabilidad de los participantes en la concreción del evento. Hay una focalización absoluta en las acciones de los comensales. Todo es muy divertido y aparentemente está autorizado jugar con la comida. La cámara de Gleyzer parece interesarse en tomar a personas que son muy formales, como si salieran de un *after hour*; hombres con trajes y sobretodos en el brazo, también mujeres muy bien vestidas, y esa insistencia invita a registrar el corte social de los participantes. Hay lugares donde en lugar de intervenir e interactuar con la comida, se puede observar (balcón de entrepiso); también se ve que el efecto marabunta tiene que ver con la masa de personas que se ha capturado para esta acción. En un momento sale la paloma que estaba atrapada; es una sorpresa para los participantes y luego comienza a desnudarse el cuerpo hasta que descubren que lo que han hecho es devorarse a una persona sin darse cuenta.

El grupo ha tenido una actitud destructiva; alguna comida la han tirado al aire, en dirección a donde estaban los espectadores, en las galerías de arriba, y lo interesante es que la gente participa de otra manera cuando descubre el truco, que hay un elemento siniestro incluso, y no les preocupa. Comienzan a juntar la fruta y llevársela en bolsitas. Han cumplido con una acción típica de las marabuntas: arrasar. Hasta que queda el cuerpo reducido al hueso.



El recorrido visual de figuras de la burguesía profesional que caen en la gula remonta a la metáfora de la antropofagia por parte de este colectivo de autores que deben buscar un cómplice (posterior, distanciado) para una connivencia que ya no es lúdica sino cínica, dado que invita a compartir, de ese evento, su efecto destructor y desvalorizador de normas aceptadas como positivas y universales, como la convivialidad amistosa de los banquetes, de manera abstracta, sin blancos personalizados. Con el registro audiovisual retorna un espectador, que pertenece a la etapa pos-evento, al que se le convida a retomar los controles ideológicos y a interpretar el patrón que forman los pequeños caníbales.

› ***Distancia cínicamente cool***

...Mejor hormigas negras que coloradas: más grandes, más feroces. Soltar después un montón de coloradas, seguir la guerra detrás del vidrio, bien seguros. Salvo que no se pelearan. Dos hormigueros uno en cada esquina de la caja de vidrio. Se consolarían estudiando las distintas costumbres, con una libreta especial para cada clase de hormigas.

Julio Cortázar, "Bestiario"

En ese esquema, la connivencia se arma, como propone Mary Douglas, sobre el fondo social y el orden simbólico que sostienen el acto lúdico del chiste y de la broma. Un chiste es visto y permitido, afirma la antropóloga, cuando ofrece un patrón simbólico de un patrón social que ocurre al mismo tiempo (1968:

366). El humor negro que exhibe las actitudes caníbales de una clase industrial no desborda, en el caso de Hirsch, el horizonte del hip. Traducido literalmente como "cadera" pero figuradamente como "estar a la onda", el nombre "hip" entiende por tal a la sincronización con las tendencias de la *movida* neoyorkina, como lo describió Mario Jorge Giesso para la revista *Adán* en marzo del 68: consumir LSD y repartir sus colores vibrantes a la ropa; adherir a la poesía *beat* y a las filosofías orientales "fluyendo de los labios en una forma tan natural como la palabra Coca-Cola" (1968, 84) y, en definitiva, recomienda este cosmopolita e *influencer* de la moda porteña, "Hable de todos los movimientos como si realmente lo afectaran. Pero diviértase y exprima la vida como un limón" (1968: 85). Esta impresión coetánea de Giesso que ofrece la crónica periodística (basta ver las fotos de las fiestas neoyorkinas y fundirlas en las de la noche *cool* porteña de la época) forma parte de la evaluación histórica del fenómeno de autores como Thomas Frank, para quien el hip en particular es un fenómeno de la contracultura que es generado, por excedente y no por oposición, por la nueva oleada de las industrias del consumo (1997), y por lo tanto no tiene una coherencia ideológica detrás de su radicalidad. Por eso la actitud caníbal, tal como se reevalúa en la versión filmada, no es absolutamente seria, sino humorísticamente ambigua por enfocar desde la incorrección del no compromiso temáticas de radicalidad ideológica; una actitud estética liviana, ligada a absorber conflictos morales o sociales, y tolerarlos sin analizar en profundidad las contradicciones, caracteriza a la cultura hip que Hirsch de alguna manera -al menos por sincronía- representa.

Si bien el fenómeno artístico del humor se disemina en diversas dimensiones de la construcción y materialización de los espectáculos, su complejidad en el happening se localiza en el factor más experimental de la poética: determinar cómo proceder respecto del viejo espectador de teatro, que deviene participante y -en algunos casos como del de *Marabunta*- genera otra figura, un posespectador, separado y ausente de la escena convivial, que debe construir sentido mirando y reflexionando acerca de las reacciones de los otros.

Bibliografía

- Arber, Stella (S/F). Visita-entrevista a Narcisa Hirsch. Disponible en https://www.unl.edu.ar/mac/uploads/eventos_archivos/1561Visita%20Narcisa.pdf
- Charaudeau, Patrick (2006). "Des catégories pour l'humour?". *Questions de Communications*. n. 10, 19-41.
- Cilento, Laura (2019). "¿Quién mira? ¿Y quién aplaude? Fantasmas del espectador en la teoría del happening". *Paso de gato*, a. 18, n.79, octubre-diciembre, 30-32.
- Douglas, Mary (1968). "The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke perception". *Man. New Series*. vol. 3, n. 3 (septiembre), 361-376.
- Escarpit, Robert (1962). *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.
- Frank, Thomas (1997). *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press
- Freud, Sigmund (2013). "El humor". *Obras completas*. Buenos Aires, Siglo XXI, Vol. 22, 2997-3000.
- Giesso, Mario Jorge (1968). "Ser Hip en New York". *Adán*. a. II, 20, 82-86
- Sontag, Susan (2005). "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical". En *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Aguilar/Taurus, 340-354.

Créditos de las fotos transcriptas: sitio oficial de Narcisa Hirsch. www.narcisahirsch.com.ar