

La felicidad será compulsiva, y no será: violencia y sentimientos positivos en dos experiencias de arte político

CHARASK Camila /GUL, Reino Unido – cchar004@gold.ac.uk

PRATI, Renata / UBA, CONICET, ITHA «Julio E. Payró» – renataprati@gmail.com

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Neoliberalismo – Sonrisa – Normas – Violencia – Feminismo.

Resumen

En las sociedades neoliberales de hoy, hace rato ya que la felicidad ha perdido su capacidad de conjurar esperanzas rebeldes, sueños de cambio, para volverse perturbadoramente funcional al orden establecido: una exigencia, una tecnología de poder, una norma cultural. En este trabajo nos proponemos hilar algunas ideas en torno a la felicidad normativa y la ideología del neoliberalismo, retomando reflexiones provenientes del giro afectivo, la sociología de las emociones y la teoría feminista, *queer* e interseccional, para abordar dos intervenciones muy diferentes de arte político: una obra de 1971 del Grupo de Experiencias Estéticas, de Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Héctor Puppo, *La cultura de la felicidad*; y una serie de arte callejero de la artista estadounidense Tatyana Fazlalizadeh, iniciada en 2012, *Stop Telling Women to Smile*. Son por supuesto dos obras abismalmente diferentes, en términos de sus propuestas estéticas, de sus contextos, de sus matrices de producción. Con todo, en ambas puntas de este medio siglo de neoliberalismo, ciertos motivos e ideas en torno a la violencia de los sentimientos supuestamente positivos resuenan de forma inquietantemente similar.

*En un mundo en el que la felicidad es obligatoria,
la infelicidad se convierte en un derecho.*
Sara Ahmed

A primera vista, cuando menos, la idea de la felicidad como algo opresivo y deprimente puede resultar bastante contraintuitiva. Tal vez esto se deba a que no nos resulta fácil renunciar a la idea de la felicidad, desconfiar de su promesa. Pero hace rato ya que la

felicidad ha perdido su capacidad de conjurar esperanzas rebeldes y sueños de cambio, para volverse en cambio perturbadoramente funcional al orden establecido. En las sociedades neoliberales de hoy, la felicidad se ha convertido en una exigencia, una norma, una tecnología de poder. Retomando la célebre declaración de André Breton, y traicionando de lleno su sentido, hoy tal vez podríamos decir: la felicidad será compulsiva, y —por eso— no será.

En este trabajo nos proponemos hilar algunas ideas en torno a la felicidad normativa y la ideología del neoliberalismo, retomando reflexiones provenientes del giro afectivo, la sociología de las emociones y la teoría feminista, *queer* e interseccional, para abordar una intervención presentada en Buenos Aires, en 1971, por el Grupo de Experiencias Estéticas, conformado un año antes por Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Héctor Puppo: *La cultura de la felicidad*. Es precisamente en la década de los setenta cuando comienza la implementación del neoliberalismo en el mundo, y también, y de manera particularmente violenta, en América Latina. Luego daremos un salto de varias décadas para detenernos también, más brevemente, en otra experiencia de relación entre arte y activismo político: una serie de arte callejero de la artista estadounidense Tatyana Fazlalizadeh, iniciada en 2012, titulada *Stop Telling Women to Smile*. Son por supuesto dos obras abismalmente diferentes, en términos de sus propuestas estéticas, de sus contextos, de sus matrices de producción. Con todo, en ambas puntas de este medio siglo de neoliberalismo, ciertos motivos resuenan de forma inquietantemente similar.

El neoliberalismo puede caracterizarse, por lo menos para los fines de este trabajo, por la extensión de la lógica económica a todos los otros ámbitos de la vida social: abundan así el individualismo, la precarización, la mercantilización desenfadada y la exigencia de aumentar la productividad en todos los contextos y sentidos posibles (Illouz y Cabanas, 2019, pp. 61-62). La idea de felicidad se ha convertido en un vehículo adecuado y muy eficiente para la ideología individualista del neoliberalismo, como han observado múltiples autores (Ehrenreich, 2018; Binkley, 2014; Illouz y Cabanas, 2019), gracias sobre todo a su aparente universalidad y su gran maleabilidad. Y es que, de hecho, ¿quién no querría ser feliz?

Sin embargo, tal como advierten cada vez más voces y desde cada vez más disciplinas, la felicidad tal como la proponen e imponen los discursos afines al neoliberalismo está lejos de ser una noción ingenua o inofensiva, sino que encarna en efecto, y no por casualidad, un tipo muy concreto de sujeto político: ese que mejor le sirve a la maquinaria neoliberal. Eva Illouz y Edgar Cabanas lo dicen con total claridad: la felicidad se ha vuelto «la punta de lanza de una ideología que promueve el mantra de la responsabilización personal» (2019, p. 80). Con la pátina amable y supuestamente inocua de lo «positivo», se inculca así la —tramposa— idea de una autonomía y autocontrol totales, de que cómo nos vaya en la vida

es algo que está bajo nuestro control, nuestro y de nadie más. La trampa está, por supuesto, en el hecho de que ese autocontrol es lisa y llanamente una mentira; ninguna cantidad de libros de autoayuda y ejercicios de *mindfulness* podrán jamás conjurar la realidad de que somos seres enormemente dependientes: dependemos irremediamente de condiciones materiales, afectivas, de lxs otrxs, del estado del mundo. Lxs otrxs y el mundo también dependen de nosotrxs: existimos en redes de una interdependencia innegable e insuprimible. Pero, además, como advierte Sara Ahmed, la promesa de la felicidad funciona como un mecanismo de conservación del *statu quo*: «Si ciertas formas de vida promueven la felicidad, entonces para promover la felicidad es preciso promover dichas formas de vida» (2019, p. 36). Asociar determinados estilos de vida con la felicidad es elevarlos no solo al nivel de lo deseable, sino también promocionarlos, al punto incluso de hacerlos normativos: cuando hay que seguir tal o cual camino para ser feliz, eso significa que todo desvío conlleva casi automáticamente la pena de la infelicidad.

Pero «parar de sufrir», como exhorta en la televisión la famosa iglesia brasileña, está al alcance de cualquiera. Si la felicidad es una elección, una decisión personal, un acto de pura voluntad, también lo es el sufrimiento: «Si los estresados, los deprimidos, los explotados, los adictos, los solitarios, los desempleados o los arruinados son incapaces de sobreponerse a sus circunstancias es porque no se han esforzado lo suficiente» (Illouz y Cabanas, 2019, p. 173). Esta particular implicancia de la retórica de la felicidad comienza a revelar ya lo perverso de su lógica: si no somos felices, es porque no lo merecemos, porque no lo hemos ganado, porque no hemos invertido lo suficiente en nuestra propia felicidad. La felicidad —siempre prometida, siempre inalcanzable, siempre un paso más allá, a un esfuerzo más de distancia— funciona así como un excelente mecanismo de motivación y control social, una verdadera tecnología que puede aplicarse en los más diversos terrenos de la vida social y personal (Binkley, 2014, p. 2). No hemos de desviarnos de los caminos preestablecidos, no si queremos ser felices. Y, de nuevo, ¿quién no quiere ser feliz? El precio por el desvío es la infelicidad: es un castigo que, en esta lógica de la responsabilidad individual, se presenta como autoinfligido, pero que está lejos de serlo. En el extremo, es como reza el título del importante libro de Barbara Ehrenreich (2018) sobre la difusión del «pensamiento positivo» en la cultura norteamericana: *Sonríe o muere*.

La eficacia persuasiva de la ideología neoliberal radica en intentar disimular —y en muchos contextos lo logra— su carácter coercitivo, su violencia. El ideal máximo del neoliberalismo es por supuesto el de la libertad: el libre mercado, la libertad para consumir lo que se quiera, para diseñar el propio estilo de vida, para buscar la propia felicidad. Sin embargo, como ha señalado David Harvey (2008), el neoliberalismo surgió y se instaló solo *por la fuerza*, en muchos casos con la ayuda incluso de brutales regímenes dictatoriales. En otras palabras, la libertad necesitó antes coerción, para «liberar» los mercados hizo falta un

despiadado despliegue de violencia, incluida la violencia estatal. De un modo similar, la insistente invitación —e incitación— a abrazar nuestra «libertad» para ser «felices» esconde también una amenaza violenta: nunca es gratuito apartarse de los guiones de la felicidad. Hacia el final de su libro, Sara Ahmed reflexiona que, «como lectores contemporáneos, necesitamos una concepción del gobierno que funcione no solo por medio del temor y la esperanza, sino también a través de la incitación a ser buenos, alegres y felices» (2019, p. 449). A nosotras nos parece que tiene razón; pero que necesitamos también dar un paso más y trascender esa dicotomía implícita: la exhortación a la alegría funciona, en muchas ocasiones, como reverso inseparable del temor, como máscara de la violencia.

La máscara sonriente en La cultura de la felicidad (1971)

«El mundo nuevo se construye jugando», declaraba Jorge de Luján Gutiérrez a fines de los años sesenta. Por ese entonces, los artistas que en 1970 conformarían el Grupo de Experiencias Estéticas trabajaban sobre la idea de la fiesta como un momento irreverente, uno en el que los cuerpos podían esbozar movimientos otros, libres, creativos, y oponerse al disciplinamiento represivo de la dictadura militar que regía en el país desde 1966. En sus obras, *happenings* e intervenciones primaba el componente lúdico; giraban en torno a las ideas de libertad, baile y felicidad como valores positivos o, dicho de otra manera, como valores contrahegemónicos a las normas estrictas que buscaban imponer los sectores conservadores de la sociedad. El juego, la poesía, la invención de nuevas formas de vida eran los ejes cardinales de la producción de estos artistas. En contra de las dictaduras, la fiesta era la revolución, y el arte era la libertad.

Sin embargo, a partir de 1970, con la conformación del Grupo, se produce un vuelco importante en su comprensión y elaboración de estas ideas de transformación social a través del humor y la alegría. Tal como han señalado María de los Ángeles de Rueda (2007) y Fernando Davis (2013), tiene lugar un palpable desplazamiento en el «tono» de las obras: en una serie de intervenciones que presentan Pazos, de Luján Gutiérrez y Puppo, los ideales y valores que estaban atrás de los rituales poéticos de los sesenta empiezan a ser pensados en cambio como nuevas formas de opresión. En este proceso, el humor se vuelve humor negro; el juego alegre se transfigura en oscura ironía. A partir de este momento, los artistas se vuelcan de lleno a un arte muy comprometido políticamente, abocado a «señalar problemas cercanos, particularmente los que revelan una realidad cada vez más violenta» (De Rueda, 2007).

Lo interesante, con todo, es cómo en esta nueva etapa los artistas vuelven precisamente sobre los mismos motivos e ideales que tanto habían atesorado poco antes;

el cambio de perspectiva, de tono, de intención (del juego a la crítica, de la invención a la conciencia) se mantiene en un mismo terreno de ideas, por así decirlo. Y tal vez ahí radique la fuerza y lo diferencial de varias de las intervenciones que presentaron entre 1970 y 1971, como por ejemplo *Cementerio* —una instalación con cruces blancas de madera que anunciaban la muerte de «la libertad», «el amor», «el ideal», «la imaginación», «el cambio»— o la obra que nos proponemos trabajar en esta oportunidad, *La cultura de la felicidad*.

Presentada en el marco de la exposición *Arte de Sistemas* que organizó Jorge Glusberg en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971, esta intervención consistía en una serie de cinco fotografías y unas máscaras de cartulina blanca que se distribuían entre el público. Las fotografías retratan escenas de la vida cotidiana: una pareja sentada en una plaza, una pareja acostada en la cama, una familia conversando, tres personas tomando un café. Todas las personas retratadas llevan la misma «máscara de la felicidad», con dos agujeros para los ojos y una burda sonrisa calada [figura 1].



Figura 1. Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez (Grupo de Experiencias Estéticas), *La cultura de la felicidad*, 1971

Estas escenas comunes y corrientes operan en varios planos de ironía. En principio, salta a la vista —al menos a nuestra vista contemporánea— que en todas ellas aparece retratada una cotidianidad heteronormativa. Aún si no les vemos las caras, podemos darnos cuenta, por ejemplo, que la familia está compuesta por una mujer, un hombre y una niña; o que todas las parejas que aparecen son heterosexuales. Las escenas pertenecen, además, siempre al orden de lo privado, y nunca hay más de tres personas juntas: cuidado con

buscar la felicidad por fuera de la casa, por fuera de los canales apropiados, cuidado también con ser infeliz dentro de ellos.

Mientras que la irreverencia para estos artistas había estado ligada en los sesenta a una movilización no productiva de los cuerpos, a un derroche festivo de la inventiva y la libertad, desde principios de los años setenta aparece una sospecha en torno a figuras como las de la alegría y la felicidad. En efecto, hoy sabemos que por esa época era ya inminente la (violenta) llegada del neoliberalismo al país, que instalaría más tarde un ensalzamiento del discurso de la libertad individual, del hacerse a un mismo, de buscar la propia felicidad. Lo que antes era indudablemente disruptivo, lo que antes se oponía de forma clara al aparato represivo de la dictadura, a partir de los setenta empezó a ser cooptado por la ideología neoliberal con su individualismo feroz. Problematizando los aspectos individualizantes de estos motivos, esta serie de fotografías presenta escenas cotidianas, propias de lo que suele entenderse como la esfera privada, como situaciones eminentemente *políticas*. La intervención desenmascara así la operación ideológica que consiste en hacer pasar como privada y apolítica una felicidad que por supuesto está lejos de ser tal: es política porque es forzada, una máscara obligatoria, y es obligatoria porque le es funcional al mantenimiento del orden. Un ciudadano feliz no opone resistencia. Un ciudadano que se queda en casa no sale a la calle a luchar, y a ese ciudadano es al que se le promete la felicidad.

Las caretas de cartulina blanca que se entregaban al público en *Arte de sistemas* tenían el siguiente texto impreso en el reverso [figura 2]:

Ciudadano:

El uso de esta máscara de la felicidad es obligatorio y todo pensamiento, palabra o acto que atente contra ella será severamente penado por la ley.

El siguiente decálogo constituye nuestro más alto patrimonio y resume el estilo de vida que deberás seguir para complacer a tus superiores y al Triunvirato. Obedécelo.

1. Amarás al Triunvirato sobre todas las cosas y a cada uno de sus miembros como a ti mismo.

2. No tomarás el nombre del Triunvirato en vano.

3. Santificarás sus fiestas y días de guardar.

4. Honrarás a sus superiores.

5. No los matarás.

6. No desearás a sus mujeres.

7. No los robarás.

8. No les mentirás.

9. No les protestarás.

10. No codiciarás los bienes adquiridos por ninguno de ellos.

EL TRIUNVIRATO

Jorge de Luján Gutiérrez - Luis Pazos - Héctor Puppo.

Hay muchos elementos interesantes para señalar en este texto; Fernando Davis los comenta también, concentrándose sobre todo en el tono fuertemente crítico y político que adquiere el Grupo en estas intervenciones. La mención del «Triunvirato» (los tres artistas del Grupo) puede ser leída como referencia a las tres Fuerzas Armadas que gobernaban el país desde 1966; el aire claramente bíblico del «decálogo» también puede entenderse como una referencia al «occidentalismo cristiano» que caracterizó a la dictadura de la autodenominada «Revolución Argentina». Nosotras quisiéramos poner el foco, en cambio, en la yuxtaposición de las escenas cotidianas, familiares y privadas de las fotografías con la exhortación tan clara y directa al «ciudadano»: el efecto de lectura que esto

produce es, a nuestro entender, que lo personal es político. Exhibir los signos de la felicidad es obligatorio por ley; la ley (con la pena) se impone incluso en el ámbito de los pensamientos privados de las personas. La intervención advierte así, de alguna manera, sobre el avance cada vez más marcado del poder (político, económico, cultural) en todas las esferas de la vida social, también en las más íntimas: el deber de portar la máscara de la felicidad rige hasta en la cama, para «todo pensamiento, palabra o acto». De esta manera, en estas inquietantes escenas cotidianas, de familia tipo y heteronormativa, con sus fantasmagóricas figuras sonrientes, el mensaje es claro: ciudadanos, hagan sus vidas, quédense en sus casas y sean felices; sostengan los lazos que se encuadran en estas escenas, sostengan el *statu quo*. Sigán adelante con sus vidas privadas; si afuera hay dictadura, si afuera el país arde, no es asunto de ustedes.

El gesto de recuperar, con este nuevo tono crítico y perturbador, las mismas figuras que en los años sesenta tanto habían festejado como emancipatorias y disruptivas da pie también, por último, a una reflexión sobre la sustentabilidad de los ideales transformadores y la necesidad de repensarlos (y repensarnos) constantemente. Si la felicidad ya no es más una coreografía a contrapelo de la historia —tal como la habían entendido y vivido estos artistas durante los años sesenta, en las míticas fiestas en la discoteca Federico V de La Plata—, si ser feliz es ahora una responsabilidad más de la que tiene que hacerse cargo el individuo a solas, entonces la sonrisa se vuelve para estos artistas un ideal que hay que desarticular o, al menos, del que hay que sospechar. Eso es lo que hacen en esta intervención, en el sentido en que la leemos nosotras: revelan el costado obligatorio, impuesto y funcional de la promoción de la felicidad.



Figura 2: Luis Pazos, Héctor Puppó y Jorge de Luján Gutiérrez (Grupo de Experiencias Estéticas), *La cultura de la felicidad*, 1971 (reverso de la máscara distribuida en *Arte de Sistemas*)

Antes de avanzar, reparemos por un momento en el título de la obra, *La cultura de la felicidad*. Luis Pazos había acuñado esta expresión en los sesenta, en un contexto y con sentidos y valores muy distintos; acá, en cambio, nos parece que remite a una problematización de lo *cultural* como dispositivo de poder y de construcción de subjetividades. Esta construcción ya no se ve como un ejercicio de la libertad, como una acción lúdica y creativa de «inventarse» (Davis, 2013, p. 56), sino más bien como una imposición desde afuera; aunque una imposición ya no represiva de un modo clásico, sino más bien artera, indirecta, más sutil, más perversa. En esta línea, la «máscara de la felicidad» puede leerse como un dispositivo cultural que se coloca sobre el rostro, pero no se confunde con él, y que opera como un «deber ser», como una tecnología que impacta y moldea el cuerpo aun sin fundirse con él.

Con el correr de los años, sin embargo, esa máscara se irá pegando cada vez más al rostro, de maneras por momentos imperceptibles, hasta casi fusionarse con él. Como ya observamos, uno de los rasgos más señalados del neoliberalismo es su implacable extensión de la lógica económica de la productividad y la maximización de los beneficios hacia todas las esferas de la vida. Esta intervención de 1971 adquiere hoy en día un aire particularmente inquietante, por cuanto que la «máscara de la felicidad» nos remite casi enseguida a esos *emojis* sonrientes que inundan nuestra vida cotidiana: los vemos todos los días, en las redes sociales, en los teléfonos, en la publicidad, en prácticamente todas nuestras conversaciones por mail o por chat. Pero el icónico *smiley* redondo y amarillo no surgió de la nada, y tampoco fue por generación espontánea que la sonrisa se volvió un código cultural tan extendido. La representación y la expresión de las emociones son, como las emociones mismas, fenómenos históricos, sociales y culturales muy complejos. Aunque hoy lo demos mayormente por sentado, es interesante notar que el *smiley* surgió precisamente en la década del sesenta en los Estados Unidos; en 1971, precisamente, durante el «auge de su popularidad», se vendieron en ese país más de 50 millones de pines amarillos sonrientes (Honan, 2001). Hasta mediados del siglo XX, no se estilaba sonreír en las fotos: según lo reconstruye Christina Kotchemidova (2005), la corporación Kodak tuvo que trabajar arduamente para instalar entre la gente la idea de que fotografiar y dejarse fotografiar eran experiencias «divertidas», y solo lo hizo, por supuesto, para aumentar sus ventas. La historia de la sonrisa como código mayoritario en los álbumes familiares y los registros caseros de viajes, eventos y amistades (todo eso que hace no tanto llamábamos de hecho «momentos Kodak») está íntimamente imbricada con el desarrollo de la publicidad y la sociedad de consumo en los Estados Unidos (y su posterior exportación, con las particularidades de cada caso, a casi todo el resto del mundo). Hoy, muchos teléfonos inteligentes vienen con un mecanismo incorporado que activa el disparador al reconocer una sonrisa. Se sabe bien que la presión por mostrarnos siempre felices en las redes

sociales puede llegar a niveles agobiantes (Freitas, 2017). En aquellas redes donde prima la imagen (que son la mayoría, por lo demás), los filtros funcionan como máscaras «2.0» de la felicidad: embellecen, suavizan y estandarizan los cuerpos, y se superimponen a los rostros con tal sutileza que resulta casi imposible distinguir dónde empieza y termina cada plano. En este contexto, se vuelve cada vez más significativo y apremiante recordar que no fue por azar, ni por naturaleza, que los signos de la felicidad se convirtieron en norma cultural.

El boicot a la sonrisa y sacarse la careta: Stop Telling Women to Smile (2012)

Así como tienen una historia, la felicidad y sus signos tienen también matices diferenciales según el género. Distintas investigaciones han explorado algo que para muchas mujeres suele ser casi de sentido común: el imperativo de sonreír es mucho más imperioso para nosotras. Decimos «imperioso» en dos sentidos: por un lado, porque su imperio es más extendido (son más los contextos en los que, por distintas razones, se espera de las mujeres que sonrían), y por el otro, porque encima las consecuencias por no acatarlo son más graves. En ciertos casos, no sonreírle a un extraño puede llegar a poner en riesgo la seguridad física de una mujer.

Ya en 1970, en su libro *La dialéctica del sexo*, Shulamith Firestone exponía este problema: se espera que las mujeres sonrían porque su sonrisa, en la medida en que «indica la aquiescencia de la víctima a la propia opresión» (1976, p. 114), resulta apaciguadora. Firestone lo reconoce incluso en su propia experiencia, y enfatiza lo mucho que le costó desprenderse del hábito («casi un tic nervioso») de la sonrisa automática. Por eso dice que la campaña feminista con la que sueña (su *dream action*) sería un «boicot a la sonrisa»: una campaña en la que las mujeres dejaran de sonreír por obligación, sino «tan solo cuando las complaciera de verdad a ellas».

La intervención de arte callejero llevada adelante por la artista estadounidense Tatyana Fazlalizadeh, *Stop Telling Women to Smile* [figura 3] se inscribe a todas luces en este llamado pendiente. Con el objetivo declarado de combatir el acoso y la violencia callejera contra las mujeres, la intervención consiste en una serie de pósters con retratos de mujeres que no sonrían, acompañados por consignas del tipo «Las mujeres no estamos en la calle para entretenerte» o «Las calles no son de los hombres». Al principio, la artista salía sola a pegarlos por su barrio de Brooklyn; aunque el arte público de este tipo tiene mucho

de efímero, rápidamente las imágenes comenzaron a circular en Internet, y un año más tarde Fazlalizadeh empezó a viajar con el proyecto a otras ciudades, tanto de los Estados Unidos como de México, Francia, Alemania, Canadá. La serie siguió creciendo, y a comienzos del 2020, en el marco del proyecto, Fazlalizadeh publicó también un libro, en el que cuenta su proceso y que incluye imágenes, textos y entrevistas.

Los retratos están hechos en grafito, en blanco y negro, y el detalle y la dedicación se concentran en los ojos de las mujeres retratadas; las frases que acompañan cada retrato están tomadas, como explica Fazlalizadeh, de las conversaciones sostenidas con cada mujer antes de tomar su foto para retratarla. Por lo general, señala, las consignas son la respuesta de estas

mujeres a la pregunta «¿Qué querrías decirle a los que te acosan?». Los pósteres son maneras de llevar la mirada y la voz de esas mujeres a las calles, esas calles en donde lo único que parece importar es su apariencia, su cuerpo o su sonrisa. Los retratos funcionan de alguna manera como *sustitutos* de la mirada y la voz reales de las mujeres: de hecho, en un contexto de acoso callejero, responder de verdad, con la propia voz, puede ser muy difícil y hasta arriesgado. Sacarse la careta de la felicidad, como ya señalamos, no suele ser gratuito; esta intervención busca sortear esta cuestión, de modo que llamar la atención sobre el problema, denunciarlo y hacerlo público, pueda conjugarse con el cuidado. La artista explica que quería «que los pósteres se volvieran parte del entorno, una voz y una manera de defender a las mujeres que se esfuerzan por existir en esos lugares, una voz que le dijera a los hombres “basta, déjennos en paz”» (2020).

Tal vez algunos hombres crean honestamente que halagar la apariencia de una mujer o su sonrisa, o bien señalar que le quedaría o le haría bien sonreír, no son más que comentarios inofensivos, piropos bienintencionados. La «sugerencia» de sonreír parece no entrar en la categoría más pesada del «acoso callejero», con su tono y su lenguaje más directos, más violentos y más sucios. Pero, como señala incisiva Lauren Berlant, las microagresiones «son solo micro para quienes no las sufren todos los días» (2020, p. 130). De un modo similar, solo quienes son capaces de acatar el mandato supuestamente amable y persuasivo de la felicidad, con toda la ideología que arrastra en las sociedades neoliberales actuales, pueden verlo como algo no violento. Sin embargo, cuando una idea se impone culturalmente con la fuerza y magnitud apabullantes que hoy reviste el discurso de la felicidad, la invitación cordial no ser más que la punta del iceberg; y quienes la



Figura 3. Tatyana Fazlalizadeh, *Stop Telling Women to Smile*, 2012, autorretrato

declinan lo pagan caro. La invitación a sonreír por la calle puede parecer inocua, pero rara vez es lo único que escucha esa mujer: la mayor parte de las veces, hay mucho, mucho más que se escucha entre líneas. Como afirma Fazlalizadeh,

Un rasgo fundamental del acoso callejero es que siempre implica más que el acoso en sí. La amenaza de la violencia sexual a menudo se encuentra implícita en las cosas que los hombres les dicen a las mujeres por la calle sobre su cuerpo. Este peligro siempre se cierne sobre nosotras (2020).¹

En su libro, la artista no se detiene en el problema de la felicidad obligatoria; de hecho, el hecho de que ninguno de sus retratos contenga una sonrisa no parece haber sido adrede. Fazlalizadeh dibuja a las mujeres a partir de fotografías, con expresiones francas, directas; las dibuja, según dice, buscando que se vean tal como son: «seres humanos comunes y corrientes que se cansaron de lidiar con el acoso» (2020). Aun así, por la fuerza cultural que retiene el imperativo de sonreír, y especialmente entre las mujeres, puede que sea justamente la consistente ausencia de sonrisas lo que le da a la serie su mayor potencia.

Conclusiones

No cabe duda, como señalamos al principio, de que las dos obras que abordamos en este trabajo son muy distintas en muchos sentidos. Aunque no fue nuestra intención compararlas, sí nos quedan de este recorrido algunas impresiones en cuanto a puntos de contacto, de contrapunto, de resonancia. En primer lugar, por supuesto, está el motivo de la máscara: la careta blanca del deber ser impuesto, y la posibilidad de arrancarla que ofrecen los pósteres con retratos. En ninguno de los dos casos se confunde del todo el rostro con su representación: en *La cultura de la felicidad* está claro que la máscara de la felicidad *no es* la felicidad, y en *Stop Telling Women to Smile* está claro que los pósteres tienen la función de servir de sustitutos de las mujeres de carne y hueso, a las que es prioritario proteger. Es posible que a las mujeres nos «convenga» en muchos casos seguir sonriendo por la calle, pero los pósteres habilitan un plano donde sacarse la careta resulta posible y seguro. En ambas intervenciones creemos que es posible ver, además, un trabajo crítico sobre la cuestión de la persuasión y la fuerza, la violencia sutil y la violencia explícita, como formando parte de un mismo sistema: la sonrisa y la felicidad no son sin más lo opuesto de la violencia, sino que pueden ponerse al servicio de ella. Por lo tanto, hay formas de resistencia que pueden pasar, precisamente, por abstenerse de sonreír, por resistirse a la felicidad en un mundo infeliz.

¹ La traducción de todas las citas de Fazlalizadeh es de las autoras.

Por último, es importante señalar —aunque este tal vez sea el punto más obvio— que ambas intervenciones buscan producir un efecto explícito de *concientización* en su público, y ambas entienden que el ámbito del arte debe extenderse más allá del espectador especializado o el público tradicional de los museos. Lxs cuatro artistas abordados aquí son conscientes de esto y lo explicitan, como puede verse tanto en los textos de Luis Pazos que editó Davis, como en declaraciones que Fazlalizadeh avanza en su libro y en entrevistas. En un artículo del *New York Times*, por ejemplo, la artista destaca la fuerza política que tiene el arte: «No es alguien dándote un sermón en la tele. El arte visual, en particular, se te planta directo en la cara. Eso me gusta» (Lee, 2014).

Antes de terminar, quisiéramos enunciar algunas reflexiones en torno a la experiencia colaborativa e interdisciplinaria que implicó para nosotras llevar adelante el presente trabajo. Hay una frase muy citada de Roland Barthes al respecto que nos resulta elocuente, según la cual «la interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie» (1994: p. 107). Esta idea de un «objeto nuevo», para nosotras, no tiene que ver necesariamente con la originalidad. La clave está más bien en la no pertenencia: en que ninguna de las disciplinas se imponga por sobre la otra ni la utilice de forma instrumental o ilustrativa, sino que se encuentren en un espacio sin dueño, abierto adrede para la ocasión, y se dispongan de verdad a escuchar y pensar con la otra, a sorprenderse por lo que pueda surgir.

En definitiva, tanto si se trata de trabajo interdisciplinario como de la eterna pregunta por la felicidad, parece que algo del orden de la apertura resulta imprescindible. Apenas entra en escena lo imperativo, algo esencial se cancela. Hacer obligatoria la felicidad equivale a cancelarla de plano; apenas es obligatoria, deja de poder ser. Como dice Ahmed: «Tal vez la felicidad no solo brinde una sensación de posibilidad, acaso sea una sensación de posibilidad. Convertirla en una expectativa supone, por consiguiente, aniquilar su sentido de posibilidad» (2019, p. 440). Tal vez, entonces, resguardar la posibilidad de la felicidad implique resguardar también la posibilidad de la infelicidad, la libertad y hasta el derecho a la infelicidad: el derecho, sobre todo, a reconocerla, a manifestarla y a denunciarla.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Barthes, R. (1994). Los jóvenes investigadores. En R. Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 103-110). Barcelona, España: Paidós.
- Berlant, L. (2020). La política es una guerra de desgaste. *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, 1(10), 117-134. Recuperado de: <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/download/213/133>
- Binkley, S. (2014). *Happiness as Enterprise. An Essay on Neoliberal Life*. Albany, USA: SUNY Press.
- Davis, F. (2013). *Luis Pazos. El "Fabricante de modos de vida"*. *Acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires, Argentina: Document-Art.
- Ehrenreich, B. (2018). *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. Madrid, España: Turner.
- Fazlalizadeh, T. (2020). *Stop Telling Women to Smile. Stories of Street Harassment and How We're Taking Back Our Power*. New York, USA: Seal Press.
- Firestone, S. (1976). *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. Barcelona, España: Kairós.
- Freitas, D. (2017). *The Happiness Effect. How Social Media is Driving a Generation to Appear Perfect at Any Cost*. New York, USA: Oxford University Press.
- Harvey, D. (2008). El neoliberalismo como destrucción creativa. *Revista Apuntes del CENES*, 27(45), 10-34.
- Honan, W. H. (2001). H. R. Ball, 79, Ad Executive Credited With Smiley Face. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2001/04/14/us/h-r-ball-79-ad-executive-credited-with-smiley-face.html>
- Illouz, E. y Cabanas, E. (2019). *Happycracia. Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Barcelona, España: Paidós.
- Kotchimidova, C. (2005). Why We Say 'Cheese': Producing the Smile in Snapshot Photography. *Critical Studies in Media Communication*, 22(1), 2-25.
- Lee, F. R. (2014). An Artist Demands Civility on the Street With Grit and Buckets of Paste. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/04/10/arts/design/tatyana-fazlalizadeh-takes-her-public-art-project-to-georgia.html>
- Rueda, M. de los A. de (2007). Los nuevos comportamientos artísticos y el arte joven platense a comienzos de los años 70. En VV. AA. *Arte Nuevo en La Plata 1960-1976 [catálogo de exposición]*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Recoleta.