

Un sentido que parpadea: chiste, humor y fiesta según Roberto Jacoby

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

Eje: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo- Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: happening – humor- violencia- artista investigador*

> **Resumen**

El trabajo se enmarca en un proyecto FILOCyT centrado en los modos de estilizar humorísticamente una forma teatral liminal como el happening, tal como se ofreció y circuló en la Argentina. El interés estará depositado en la modulación de la carga agresiva propia de los contratos humorísticos en la nueva modalidad convivial que propicia el pasaje de espectadores a participantes, sin desatender el rol de la expectativa creada peritextualmente por parte de la prensa y de la crítica, incluyendo la palabra de los propios creadores.

En esta oportunidad, estas preocupaciones están depositadas en la figura de un investigador artista que recorre los períodos de la concreción de los happenings en nuestro país hasta la actualidad: Roberto Jacoby. Precisamente por su compleja praxis artística y analítica, su producción puede dar cuenta expresa de sus posiciones, entre el estudio social de la violencia y la práctica humorística del happening.

> **Presentación**

Algunas preguntas orientan un proyecto exploratorio como el actual FILOCyT “Violencia humorística. Variaciones y matrices teatrales del happening en la Argentina”¹, buscando variables transversales que se extiendan más allá del período canónico del fenómeno, situado en la década del 60: ¿cómo puede sostenerse un modo de producción artístico a partir de su codificación de procedimientos, más allá de la autodesignación que puedan ejercer sus artistas, específicamente cuando se adscriben a experimentalismos y desde allí revisan permanentemente esa autodesignación? ¿puede una poética (en este caso, la del happening) “darse de baja” sin continuar bajo formas residuales, o -por el contrario- se la puede suponer germinando en otras poéticas liminales?

¹ Trabajan en este Proyecto FILOCyT, lxs investigadores Mariana Avilano, Laura Cilento (coordinación), Martina Delgado, Rubén Guerrero y Bernardo Suárez.

Una figura resulta muy pertinente para abordar este tipo de interrogantes. Roberto Jacoby es un artista investigador que representa la continuidad entre períodos, así como una revisión permanente del happening, desde su participación en el Di Tella, en asociación como discípulo asumido de Oscar Masotta, su exploración del arte político en Tucumán Arde (1969), la incursión en los estudios y la investigación en sociología, donde conoce a su “segundo maestro”, Juan Carlos Marín, bajo cuya dirección integra el equipo que investigó las insurrecciones argentinas de los 70 para el libro *Los hechos armados*, hasta -a fines de los años 80- la creación de las fiestas nómades en el Club Eros y otros lugares de vida nocturna, pero que también se insertó en roles afines aunque con otros códigos profesionales, entre los que puede mencionarse el reemplazo de Paco Urondo como crítico teatral en el diario *La Opinión* (principios de los 70) o su inscripción en el campo artístico como autor de instalaciones.

Esta praxis intelectual y artística variada puede definirse desde la misma reunión de su obra. *Acciones, conceptos, escritos*, es el subtítulo del archivo del autor que publicó Adriana Hidalgo, bajo el título de *El deseo nace del derrumbe*, con curaduría de Ana Longoni, en un volumen especial de 2018, que suma una interesante sobreescritura del mismo Jacoby, comentando y ponderando desde la actualidad el sentido y el valor que tienen estos rescates de textos y proyectos publicados, así como de otros inéditos, en el período 1966-2010.

Tomaré la agenda de este investigador artista en un corte que atraviesa su producción intelectual y que es sensible a sus virajes: las relaciones entre violencia y humor son un eje que permite ver cómo calibra este autor la liminalidad clave para su poética, la que vincula arte/vida, con especial foco en el ámbito amplio de la comunicación artística.

En este trabajo quedaron seleccionados y destacados algunos momentos de su trayectoria en los que hace explícita esta relación. De manera previa, unos presupuestos acerca del happening.

› ***El happening, o como guste llamárselo***

Fundados en la capacidad revisionista de ciertas líneas de filosofía analítica del arte (Noël Carroll, 1999), historizamos los planteos reflexivos de sus propios artistas investigadores (Dubatti, 2020) para poder abstraer rasgos permanentes que nos permitan:

- pensar una poética experimental que se vivió a sí misma como fungible, que se consume en el uso y en las representaciones inaugurales (pero que se explora en otros formatos y *remakes*);
- en su posteridad y su supervivencia en los años de la recuperación democrática argentina.

Respecto de las variables de poética, profundizamos cuatro campos de procedimientos que dan identidad constante al happening:

1--la peculiaridad de su lógica multimedial, que se explica por formas muy deliberadas y autoconscientes de liminalidad artística: desde la yuxtaposición de medios diferentes como el plástico, el teatral, el musical, entre otros; ya sea por la extracción multiartística de sus artistas como por la descontextualización deliberada respecto de las expectativas y los marcos institucionales propios de cada medio artístico de referencia;

2- como legado activo de la vanguardia, otra liminalidad: la destrucción de las esferas diferenciadas del arte y de la vida; no hay ficción codificada como artística y eso se aprecia en la diseminación del espacio de la representación: el happening es sorpresa, o se mimetiza en otros eventos, etc. Hay patrones, guiones, pero no hay construcción de mundos alternativos que se superpongan al mundo físico con la densidad poética de la ficción dramática;

3- el desplazamiento de la categoría de espectador y de actor en relación con una tercera opción, la de participante (o visitante), en la que el rol deriva de las coordenadas de la situación liminal de happening: quienes se presten, quienes sean capturados e incluso los mismos creadores del happening serán ejecutantes de acciones; simultáneamente, se derriban las instituciones de público y de actor y se atenta contra las tradiciones asentadas de la institución teatral moderna;

4- una concepción abierta del evento que, en contra de la esfera autónoma de la ficción dramática, se basa en la cuasi paradójica programación de espacios de imprevisibilidad.

El trabajo de formalizar rasgos de poética para hacer reconocible el fenómeno histórico del happening va, por razones heurísticas, en contra de la voluntad de autodesignación de los artistas creadores, que prefirieron dejar la inestabilidad deliberada de la denominación como reaseguro de la dinámica de la experimentación o crítica más o menos radical a las instituciones; será común, de este modo, la variación entre *happening*, *anti happening*, *arte de los medios*, *performance*, *intervención*...

Qué violencia humorística para qué happenings

Como medio, dice Walter Benjamin (1998: 22), la violencia es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. Cuando tempranamente Susan Sontag notaba “un insultante comprometer al público que parece otorgar a los happenings, a falta de otra cosa, su sostén dramático” (2005: 341-2), un rasgo se destacó como novedosa asociación. La tradicional provocación al espectador (desde el más simbólico el *épater le bourgeois* de los decadentistas a los más físicos escándalos futuristas), se convertía en otra cara de la violencia en el arte: ese insultante comprometer hacía virar el carácter violentamente provocador a la negación de protocolos institucionalizados de roles de público, que era convocado abruptamente a devenir participante.

Este trueque de rol implica pérdida de ciertos “derechos” a la inmunidad, asociados a la inexistencia de espacios de veda; esta vulnerabilidad invita a revisar la gama de ejercicio de la violencia que básicamente consiste en dismantelar una ley instituida, un contrato implícito y convencional. Así como la institución de una ley viene de la imposición de un acto de poder y en este sentido la violencia es medio, también es manifestación; siguiendo a Benjamin, Byung-Chul Han, agrega en la misma línea: la violencia “suele darse de un modo expresivo, explosivo, masivo y materialístico” (2016: 5). Esto es lo que el Happening explora, aunque no siempre, aprovechando ese contrato provisional de agresividad dirigida y compartida que es el acto humorístico.

La violencia humorística en el arte es provocación y liminalidad

En tanto fenómeno liminal por excelencia, el acto humorístico aprovecha algunas posibilidades recursivas de su potencial social en el evento artístico:

- para la vida social, el humor funciona desde alguna fórmula de interacción que se vincula con la violencia, o al menos con la agresión latente o patente. Freud se interesó de lleno por los participantes de la situación humorística, al menos en dos variantes: una persona adopta una actitud humorosa y la segunda es un “mero espectador divertido”, o bien una persona no tiene parte activa es y aprovechada como objeto de tratamiento irrisorio. Es decir: los participantes adquieren uno o más roles: locutor o agente/ blanco/ destinatario. Pueden coincidir, superponerse, establecer complicidades, connivencias o exclusiones entre estos tres roles;
- para la experiencia artística, el humor funciona con el desarrollo de una sensibilidad contemporánea de lo incongruente: la broma relaciona la experiencia antropológica con el arte de vanguardia en el sentido de que esta última produce conciencia de los contrastes y las contradicciones (entre lo formado y lo deforme, o la propia de la subjetividad que moldea las categorías de nuestra experiencia) (Douglas: 1968)

El happening, desde este punto de vista amplio de su provocación artística y su ir hacia/contra el otro en su condición pre-formada como espectador, crea no obstante un contrato ficcional más sutil, donde lo humorístico y la ficción pueden superponerse o confundirse en una zona común donde deben suspenderse ciertos protocolos, donde importa un contrato imprevisto, y donde la liminalidad entre lo serio y lo imaginario o no-serio humorístico comparten las transrealidades de la burla, la broma, en diversa graduación de la violencia que pone en juego la interacción entre gestores y participantes del happening.

Como proyecto consciente y artístico, el humor en el happening -cuando intensifica ese registro de su experimentación- permite por añadidura dejar al descubierto hacia dónde se orienta su política artística, teniendo en cuenta (como Nicholas Holm analiza en detalle, v. 2018) que el humor no es *per se* una fuerza “intelectual y liberadora” contra la opresión o la dominación, sino que establece alguna preferencia

por los polos de la crítica y de la resistencia, según el régimen de ejercicio del poder que “respire” en su medio histórico.

› **Roberto Jacoby: de los individuos mediatizados a la comunidad festiva y a las multitudes anónimas**

1966

Desde un lugar de producción muy característico de ese laboratorio de arte e investigación que crearon los artistas de happening estadounidenses, europeos y locales, Jacoby se movió en el múltiple apoyo y contaminación entre manifiestos, proyectos de happenings y happenings realizados, desde los cuales organizó sus respuestas a la nacionalización de esa poética: tratar de hacer un pos-happening (denominados por su grupo de referencia del Grupo de “arte de los medios masivos” como anti-happenings).

Uno de esos proyectos fue el de hacer una exposición en el lugar físico de una galería donde en realidad solo se encontrara el catálogo, creando “una obra (un happening) que reemplazara realidad por el relato de esa realidad, agregando la idea de que se entregara ese relato a los medios de comunicación de masas” (Jacoby, 2018: 63), que luego fue bautizado como *Happening de la participación total* o *Happening para un jabalí difunto*.

El mismo Jacoby, en coautoría con Eduardo Costa, describió distanciadamente esta experiencia:

Los primeros pasos para la realización de la obra que anunciamos en el manifiesto ‘Un arte de los medios de comunicación’ consistieron en la confección de una lista de personalidades; de algún modo, mitos difundidos por los medios de comunicación de masas. Personas que, además, pudieran entusiasmarse con la idea y que resultaran fácilmente accesibles. De todas las personas entrevistadas solo dos se negaron a participar. El trabajo de convencimiento se planificó tratando de contactar primero a los nombres más importantes y que pudieran entusiasmarse con la idea y apoyarnos. Nos servirían de este modo para avalar el proyecto, para convencer acerca de la ‘seriedad’ de una empresa que se apoyaba en una mentira a las personas que estaban menos al tanto de las posibilidades y estrategias del arte actual (2018: 63)

La mentira, el convencimiento (les decían la ya típica excusa de que se trataba de un “experimento sociológico” – Jacoby, 2018: 64-) son formas extremas de la burla social, medio para un fin ideológicamente superador del arte: un escándalo que pudiera remover las conciencias, dismantelar los mitos sociales burgueses y poner en la superficie, despojado de los contenidos, el mecanismo perverso de los medios de comunicación. Al mismo tiempo, se recurría a cierta forma de agresividad que es propia de la dinámica de la ficción humorística que toma a un o unos presente/s como objeto de burla, pero encuadrada en un experimento artístico, el happening (abierto e imprevisible, como experimento artístico y social a la vez).

1971

Jacoby tuvo la oportunidad de hacer un balance de la actividad del Instituto Di Tella, presentada desde el lugar de quien perteneció a esa institución, para el suplemento cultural de *Clarín*, medio de comunicación de masas por excelencia, con el que supuestamente debía enfrentarse por principios. Sin embargo, fue una oportunidad de esclarecer las pautas ocultas, casi al modo de un descargo:

La técnica de agredir al público, o de usar el escándalo como removedor de conciencias, no intenta una destrucción `pura`, sino una comunicación más profunda, una ruptura de hielo entre creador y receptor. Se intenta forzar las normas del consumo cultural a través de una situación movilizadora. (Jacoby, 2018: 141-142)

Pero el efecto en los espectadores vuelve a dividir las aguas, entre quienes se acostumbraron a esa agresión (“al punto que muchas señoras que acudían excitadas a un espectáculo cualquiera [del di Tella] se desilusionaban al ver que ´no tiraban con nada`”) y los ajenos a la sensibilidad contemporánea:

Otra forma asimilable a la agresión era la de ciertas obras experimentales, cuya comprensión requería estar al corriente de los problemas estéticos de la vanguardia. Así, para los no compenetrados con esa problemática, una soga que cruzaba la sala de una exposición de lado a lado sólo significaba una molestia para caminar. Para su autor -Carreira- era una compleja tesis acerca de la discontinuidad entre concepto, imagen y objeto (Jacoby, 2018:142).

Con la variable de oposición entre espectadores formados / espectadores ingenuos, el humor como provocador de un sujeto burgués que es espectador y parte del asunto toma la forma de malentendido cultural, explotado e investigado a la vez.

1985

Una pieza ensayística de corte académico sobre la guerra (*El asalto al cielo*, inédito, 1975-1985) y una investigación sobre el miedo, basada en trabajo de campo y encuestas, dividieron las aguas con la producción de eventos (fiestas del Club Eros, amistad con Batato Barea, y fundamentalmente la letrística que aportó al grupo Virus) que se encaminaban a lo que el mismo Jacoby llamó la “estrategia de la alegría”.

En “Revolución con sex-appeal”, un texto inédito que Jacoby incluyó en esta retrospectiva libresca de su producción (2018), reaparece una nueva evaluación del happening:

Solo en los últimos años, cuando el mercado comienza a estar dominado por la juventud, es decir, por el nuevo proletariado (debido a la monstruosa ampliación y concentración de los mercados) empieza una difusión más acelerada de las modas hacia abajo. Los grandes vehículos son los grupos de rock y los clips. Desde el comienzo de los 80, con los clips, masivamente se consume el happening creado al principio de los 50 y consumido por la burguesía en los 60 (por supuesto que en los clips también aparece el surrealismo, el dadá, el expresionismo, incluso el romanticismo) (255)

En esta nueva etapa, Jacoby está más interesado en las masas (jóvenes) a quienes se les ofrecen, renovados estéticamente y tecnológicamente, los productos que antes consumía un sector social con el que se entablaba el malentendido: las señoras que esperaban que las maltraten tirándoles algo durante un espectáculo.

El nuevo colectivo joven es deliberadamente recortado por Jacoby en esta década. Para la revista *Crisis* escribió “El sonido, la imagen y la furia”, un artículo donde esa comunidad generacional aparece recibiendo y expresando la “direccionalidad vanguardista de la cultura moderna”. Allí reitera que “Es imposible mirar videoclips sin pensar en el Dadá, los collages, el pop-art, los happenings, la experimentación audiovisual, la creación de ambientaciones o el neo-expresionismo”, pero donde lo que cuenta no solo es el experimentalismo de medio de comunicación, sino la teatralidad y lo performativo, en un rescate de lo multiartístico:

Personajes como vampiros extraídos de los filmes alemanes de la primera posguerra, maquillajes teatrales, raros peinados nuevos, bailes erráticos, libres a la vez que deliberados. La ambición del espectáculo total, la fusión del arte con la celebración colectiva, las fiestas y el invento de nuevos ritos, ha tomado cuerpo, en un lugar inesperado (1986: 73)

El blanco de burla se evapora en una fiesta igualadora de supervivientes de la violencia y el terror estatales de los 70 y el happening sigue siendo, cada vez más, desde que lo abordaron críticamente en 1966, un arte que se ofrece desde las mediaciones, solo que en este caso para horizontalizarlo en la “celebración colectiva” y en la liminalidad entre estética teatralista y teatralidad social de la fiesta.

1994

Jacoby hizo otra fusión de horizontes en la conferencia² “El chiste y su relación con lo moderno” para la exposición "90-60-90. Los '60 desde los '90" que se llevó a cabo en la Fundación Banco Patricios del 23 de marzo al 30 de abril con curaduría de Elena Oliveras.

Lo primero que hace es señalar una liminalidad que trae el humor, encargado de “infringir una disposición establecida entre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, la realidad y la ficción”, pero lo que le interesa principalmente es cómo el arte explotó esa liminalidad y creó sus propios malentendidos culturales, corroborando las consabidas rupturas del sistema del arte con el humor, que siguiendo muy de cerca a Freud, hacia una teoría del alivio o de la descarga, donde la rebeldía tiene que ver con la economía energética: “no es posible hablar de arte moderno sin que su nudo central sea la fabricación de placer a través del ahorro de coerción o juego o chanza o chiste, del ahorro de representación o comicidad y del ahorro de sentimiento o humor” (2018: 354)

² La exposición "90-60-90. Los '60 desde los '90" se llevó a cabo en la Fundación Banco Patricios del 23 de marzo al 30 de abril de 1994, con curaduría de Elena Oliveras.

Reconoce en las obras que inauguran el arte moderno, las de Malevich y Duchamp, que “siguen siendo grandes chanzas, aunque seguramente fueron bromas más pesadas en el momento en que se presentaron por primera vez”; y en ese gesto lúdico se apoya la versión emparentada, con la broma, el chiste, asociado al placer que da el triunfo sobre la violencia ejercida por el sistema: “En suma -dice Freud- si los chistes producen placer es porque apoyan la rebeldía de los sujetos respecto de la coerción intelectual y real, coerción que también actúa respecto de los procesos de la imaginación” (2018: 353)

En la versión publicada de esa intervención, extendida, Jacoby continúa la discusión saldada con la teoría psicoanalítica pero no agotada respecto de los tópicos de crítica a los 90, que bajo el emblema de “arte light” a cargo de supuestos jóvenes descomprometidos, dejaban emparentada esta generación con la de los 60, con los mismos argumentos que se usaban “para atacarnos a nosotros, los vanguardistas de entonces”: superficialidad, carácter lúdico, irreverencia, falta de seriedad, extranjería y actitud efímera. A modo de defensa de ambas generaciones, y bajo la divisa de que “No pienso que el sentido de los 60 esté fijado sino que parpadea”, defiende el espíritu festivo, aunque participe de la ley de las fiestas, que “es desvanecerse y dejar apenas una reminiscencia” (2018: 356).

Tanto esta participación en el panel como sus letras para Virus son ejemplos de lo que él llama “estrategia de la alegría”. No hay nada en esa estrategia que se parezca a la banalidad o a la intrascendencia. Fue el medio para poner a los jóvenes en movimiento, para comunicarlos, y superar la parálisis provocada por el atropello de la dictadura. Su objetivo fue político, en cuanto la alegría permite preservar del estado de ánimo frente a inacción provocada por la violencia externa.

2008

Como si se tratara de una nueva torsión en las estrategias de inserción de lo imprevisto del happening para generar una cadena de reacciones y trabajar desde ese nivel de participación, Jacoby decidió intervenir en la dinámica de protestas políticas. En 2008, El motivo de las movilizaciones fue el conflicto generado por la resolución 125³ que promovía un sistema de retenciones para los productores de soja. El Grupo de artistas con el que se vinculaba Jacoby (GAS: grupo de arte suspendido) decidió filmar tanto una aparición en la Plaza Congreso con Jacoby caracterizado como productor rural (que entraba al ruedo de la manifestación en un auto de carreras de calesita) como la venta de unas remeras estampadas que ofreció a

³ La mencionada resolución, perfilada por el entonces ministro de Economía del gobierno de Cristina Kirchner, Martín Lousteau, buscaba la aplicación de un sistema de retenciones móviles a la soja, tenía como objetivo generar recursos adicionales para garantizar el superávit fiscal primario de 2008.

Los dirigentes y productores definieron a la Resolución 125 como “recaudatoria y confiscatoria” y esa oposición del sector derivó en una extensa protesta en diferentes lugares del país, que finalizó el 17 de julio de ese año con la derogación de la medida en el Senado de la Nación, tras el tristemente famoso “voto no positivo” del ex Vicepresidente de la Nación, Julio Cobos.

la venta en dos “locaciones” de la protesta: una en Plaza Congreso y otra en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires (Monumento a los Españoles).

La remera estaba impregnada de los colores de los movimientos de izquierda, el rojo y el negro, y llevaba un eslogan político que cruzaba la inconfundible “Hasta la victoria siempre” del Che Guevara con dos imágenes verbales incompatibles: la contextual, del campo en rebeldía, y la de una imposible Victoria Ocampo con boina y estrella revolucionaria, tal como puede verse en la imagen, disponible en archivosenuso.org (sitio de la Red Conceptualismos del Sur):



Las remeras, ofrecidas entre los y las manifestantes “por veinte pesitos”, era ponderada según diferentes perspectivas según el público asistente y su corte sociocultural, incluyendo su actitud ideológica. En la concentración en contra de la resolución 125 ubicada en el Monumento a los Españoles, algunos registros filmicos dan cuenta de que las “señoras bien” tenían su decisión dividida entre su voluntad de ayuda benéfica y una difusa sensación de que esa remera era estéticamente “inconveniente”.

Una vez más, la situación de imprevisibilidad del happening se busca desde el aprovechamiento de eventos con reglas propias y se genera desde una dinámica con matriz en el chiste, que vuelve a reubicar a los participantes como blanco de la broma. Chiste verbal y chiste visual, fusión de personalidades incongruentes en la imagen visual en y la imagen verbal, se organizan con la lógica del calambur, que reagrupa vocablos que sonando igual o parecido, significan cosas distintas, como buen juego de palabras, orienta los significados por el precio de una sola frase (Ortiz, 2014: 101) y diferentes niveles de conciencia por parte de las comunidades interpretativas.

La teatralidad liminal surge del desenvolvimiento de ese chiste, con las variantes consabidas. Por una parte, no hay ficción dramática en el sentido propiamente teatral, pero sí ficción humorística; una ficción débil que se parece bastante a las formas de periodismo humorístico que tenía la TV en esa época y que

no es registrada como tal en el grupo de los participantes pro-rurales, y por lo tanto fomenta una escala que va desde el engaño hasta el malentendido.

Por otra parte, lo indeterminado e imprevisible de esta “acción” happenista del grupo de Jacoby sigue ligada y depende de la reacción del público participante involuntario, por lo que resulta asociada al happening más que a la propuesta planificada y cerrada de la performance profesional y, tratándose de la economía oculta del chiste, la ficción humorística que genera llega de manera abrupta, se construye desparejamente, y tiene diversos niveles de connivencia y participación.

› ***Disentir o resistir. Un parpadeo humorístico***

Uno dos datos alejados en el tiempo. En su participación de 1994, Jacoby comenzó citando un chiste absurdo de Macedonio Fernández, tan intelectual que prefirió explicarlo inmediatamente (“A esta mesa redonda ha venido tan poca gente que se faltaba uno más ya no cabía” 2018: 353). En un episodio de la serie Los Visuales que lo tuvo como centro, él mismo recibió un paneo a primerísimo plano donde declaró: “Tengo miedo de no causar gracia”. Lo cual confirmaría una regla de la ficción humorística: el humor es más fácil si hay a quien pegarle, y es más arriesgado si se centra en la figura del humorista.

Roberto Jacoby, solo y en diferentes grupos y redes colectivas de acción, reinventó a lo largo de su extensa y activa trayectoria la experiencia sesentista del happening y experimentó a través de ella el balance diverso entre humor y agresión, desde las reglas de la violencia de la vanguardia contra el arte institucionalizado hasta la dirección inversa, desde el terrorismo institucionalizado hacia las formas de producción y consumo del arte.

En este sentido, tensó el arco que va desde las políticas humorísticas de la crítica a las de la resistencia. La primera forma parte de la economía de los sistemas complejos de dominación (Holm, 2018) y la podemos asociar a la noción tolerada de disidencia, del ejercicio de la libertad de opinión, incluyendo cuotas de expresividad anárquica o agresiva; en la segunda, el esfuerzo no es de negatividad y racionalidad cuestionadora, sino que se basa en asumir “un cuerpo de creencias y estructuras contra las cuales se puede percibir la incongruencia y se puede movilizar el ridículo”⁴. La fiesta de los 90 permitió opacar ese blanco de la agresión que fue el espectador burgués y dejó de ser guiño elitista, pero se enfrentó a un blanco que no había que agredir, sino al que había que temerle (el saldo emocional de la violencia), y para eso la carga energética de la alegría, igualitaria, comunitaria y creadora de complicidades. Del chiste a la fiesta, y de la disidencia a la resistencia, el happening presta estructuras liminales para explorar las energías sociales y artísticas.

⁴ Traducción de la cita de Holm (2018: 41): “a set of beliefs and structures against which incongruity can be perceived and ridicule mobilised”.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1998). "Para una crítica de la violencia", *Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus

Carroll, Noël (1999). *Philosophy of Art. A contemporary Introduction*. Londres, Routledge.

Douglas, Mary (1968). "The Social Control of Cognition. Some Factors in Joke Perception" *Man*. vol.3, n.3 (sep), 361-376

Dubatti, Jorge (2020). "Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis". *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 19-45.

Freud, Sigmund (2013). "El humor". Obras completas. Buenos Aires, Siglo XXI, Vol. 22, 2997-3000.

Han, Byung-chul (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona, Herder.

Holm, Nicholas (2018). "Against the Assault of Laughter": Differentiating Critical and Resistant Humour". Bonello et. al. (eds.) *Comedy and Critical Thought. Laughter as Resistance*. Londres, Rowman & Littlefield, 31-44.

Jacoby, Roberto (1986). "El sonido, la imagen y la furia". *Crisis*, 42, mayo, 72-74

----- (2018). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Ortiz, Florencia (2014). "Juegos de palabras". Ana B. Flores (coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 99-107.