

El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina.

Maximiliano de la Puente.

Cita:

Maximiliano de la Puente (2019). *El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Lima.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-030/226>



El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina.

Maximiliano de la Puente

Resumen

En este trabajo analizaremos algunas de las producciones más destacadas de dos de los colectivos de activismo artístico (Longoni, Pérez Rocca, Lidia, Di Filippo, 2017) que inciden en el espacio público real y virtual en la Argentina de los últimos años, período signado por un nuevo auge de políticas neoliberales expresadas en el gobierno de la Alianza Cambiemos, vencedora en las elecciones presidenciales de 2015. Estos grupos apelan a estrategias en las que el humor ocupa un lugar destacado: nos referimos al Colectivo Alegría y al Colectivo Fin de Un Mundo.

El proceso de mediatización de la política conlleva una estructuración de las lógicas políticas en función de las que emergen de los medios masivos (Verón, 2012). En la sociedad contemporánea podemos observar una crisis en cuanto a la hegemonía de los medios masivos, es decir, entre el sistema de medios masivos y el de redes sociales propio del soporte digital, es por ello que en este análisis en el que comunicación, arte y medios se presentan en estrecha relación, será central considerar la nueva circulación de esas producciones discursivas en lo que definimos como espacio virtual (Carlón, 2016).

Alegría, el primero de los dos colectivos mencionados, surge en 2016, unos meses después de la asunción del gobierno de Mauricio Macri. Su nombre deriva de la supuesta “revolución de la alegría”, un epíteto que difundió el equipo de comunicación de la Alianza Cambiemos. Es un colectivo de entre veinte y treinta humoristas gráficos que se conformaron para intervenir mediante sus viñetas en un tono político y fuertemente opositor, a través de la acidez, la ironía y el sarcasmo que proporciona el humor político. Tal como sostiene Florencia Levín, entendemos que el humor gráfico “permite atravesar los marcos que constriñen las viñetas para acceder a la dimensión significativa donde habitan y circulan las representaciones sobre la política y los imaginarios sociales que las sostienen” (Levin, 2013: 19). El objetivo no es solamente criticar al poder sino también incomodar al lector progresista, políticamente correcto y complaciente. La principal característica de Alegría es su masiva presencia en las redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram).



El Colectivo Fin de Un Mundo está conformado por artistas provenientes del teatro, la danza, la música y la plástica, y surge en la Ciudad de Buenos Aires durante el año 2012. Sus acciones han puesto el foco en las políticas neoliberales llevadas adelante por el PRO en la Ciudad (partido político del actual presidente

Mauricio Macri) y de Cambiemos a nivel nacional. En este caso nos centraremos en PROmbies y OAMA (Organización de Amigos de América), en las que los procedimientos satíricos, bufonescos e irónicos son centrales. En estas acciones el efecto humorístico adviene como producto de una ruptura de sentido que instala de un modo sorpresivo un orden inesperado (Labeur y Gandolfi, 1999: 94 y 96), interrumpiendo o alterando el ritmo y la cotidianidad urbana.

Introducción

Luego de casi cuatro años de mandato de la coalición Cambiemos, los efectos de sus políticas están lejos de causarnos gracia: crecimiento incesante de las tasas de desocupación, única variable que aumenta al ritmo de la inflación; un acuerdo con el FMI que hipoteca el futuro de generaciones, decidido desde el Poder Ejecutivo sin consulta mediante a la ciudadanía; la política represiva (el “gatillo fácil”) como política de estado avalada explícitamente por las principales autoridades del gobierno nacional e incluso la censura en redes sociales a artistas independientes, como la actriz Luana Pascual y la caricaturista Romina Ferrer por emitir críticas a la gobernadora de la Provincia de Buenos Aires y difundir la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito respectivamente. Es decir, un cúmulo de aspectos que dejan en evidencia los mecanismos propios de lo que Giorgio Agamben definiría como un estado de excepción, “un paradigma normal de gobierno, que determina de manera creciente y en apariencia incontenible la política de los Estados modernos en casi todas sus dimensiones (...) y se presenta así como una disposición ‘ilegal’ pero perfectamente ‘jurídica y constitucional’ que se concreta en la producción de nuevas normas (o de un nuevo orden jurídico)” (Agamben, 2003: 25).

Estos aspectos pasan del plano del terror al del cinismo, si se recupera el slogan mediante el cual Cambiemos llegó al poder nacional, constitutivo también de la ética y estética que fue configurando el PRO durante sus años de gobierno en la Ciudad de Buenos Aires, para recordarlo, si es necesario, nos referimos a “la revolución de la alegría”. No nos detendremos aquí en un análisis pormenorizado de esta consigna, sus



apropiaciones de campos semánticos propios de proyectos políticos antagónicos a los representados por la actual alianza gobernante, pero sí nos interesa proporcionar, en estas primeras líneas, algunas consideraciones en torno a la alegría/ felicidad ya que será retomado en los casos sobre los que nos centraremos en este trabajo.

El imperativo de la felicidad o la alegría constituye hoy en día un móvil fundamental en el fortalecimiento de la etapa neoliberal del desarrollo capitalista. Cómo lo ha definido la teórica y activista feminista Sara Hamed (2019), nos encontramos en una suerte de “giro hacia la felicidad” que se expresa nítidamente en el vasto universo de la “industria de la felicidad” que va desde numerosos títulos editoriales con manuales que nos enseñan a ser felices, pasando por cursos de psicología positiva, filosofías orientales, libros de autoayuda hasta incluso índices gubernamentales que se proponen “medir” la felicidad de las poblaciones.

Estas tecnologías de gobierno (en el sentido planteado por Foucault, es decir excediendo a las instancias clásicas de autoridad) van al centro de las necesidades neoliberales. Enfatizan la configuración de subjetividades, en las que el sujeto aparece “liberado” de las imposiciones estatales y dispuesto a relacionarse con el mundo – incluyéndose a sí mismo: su cuerpo, su mente, sus estados emocionales- en términos de recursos que pueden ser desarrollados y maximizados para obtener ventajas en un escenario de competencia” (Guzmán y Cárdenas, 2016). Ser feliz es una condición para ser parte de ese mundo competitivo, y, por lo tanto, buscar la felicidad del modo que sea aparece como una imposición al tiempo que como una construcción meramente individual. Como Hamed señala, retomando a Simone de Beauvoir, la felicidad es un principio fácil de declarar en la medida que es una situación que se quiere imponer.

Tanto la producción del colectivo de humoristas gráficos *Alegría política* como la acción performática *PROmbies*, del Colectivo *Fin de Un Mundo*, buscan, desde estéticas que jerarquizan un humor ácido y grotesco, poner en tensión estas políticas felicitarias del neoliberalismo. En este trabajo nos proponemos hacer un primer acercamiento a ambas experiencias, destacando los modos de circulación y los procedimientos desarrollados en cada caso. Antes de adentrarnos en los colectivos específicos, nos detendremos en algunas consideraciones teóricas puntuales, relevantes para el abordaje de nuestros objetos de estudio.



Tecnología, política y redes sociales

En términos del autor Eliseo Verón, el proceso de mediatización de la política conlleva una estructuración de las lógicas políticas en función de las que emergen de los medios masivos. Resulta trascendental el momento histórico que implica un viraje, este es la instalación de la televisión en la vida social, momento central en el que los políticos debieron replantear las estrategias comunicacionales generadas hasta ese entonces.

En la sociedad contemporánea podemos observar una crisis, en cuanto a la hegemonía de los medios masivos, es decir, entre el sistema de medios masivos y el de redes sociales propia del soporte digital. Estos puntos de encuentro implican nuevos modos de circulación de los discursos: hay cambios de escala en la mediatización, quiebres de sentido y emergencia de operaciones de apropiación, intervención y montaje que provienen del mundo del arte y de los medios masivos de comunicación. Es por ello que un análisis que cruce comunicación, arte y medios no puede abandonar esta perspectiva, que implica considerar la nueva circulación de esas producciones discursivas (Carlón, 2016).

Este panorama actual requiere mayor complejidad de análisis que en la etapa de los medios masivos en la era de la radio y la televisión. Hoy en la época de las redes sociales, el espacio virtual como territorio donde se despliegan discursos o estrategias que apuntan a lo político, constituye un espacio de intermediación con los otros, mucho más amplio. Aparecen el “troll” como personaje de la vida política, los “call centers” destinados a la instalación de temas o de agenda a través del uso del espacio virtual como un nuevo ágora, los contadores de visitas, los números de seguidores, las campañas realizadas a partir de la lógica del algoritmo, el hashtag y el trending topic, la apropiación de contenidos por parte de los internautas o los grupos de seguidores y la viralización de contenidos, por mencionar algunos de los conceptos que se han vuelto corrientes en la agenda política. Esto constituye un escenario donde lo característico es la inmediatez y la obsolescencia. Y abre preguntas claves en torno a la relación entre manipulación, algoritmo y esa tan pregonada democratización de contenidos, información, saberes y comunicación que se debería haber visto ampliada con la llegada de Internet y lo digital a nuestras vidas.

Una de las grandes y más recientes críticas que se le ha hecho al mundo de las redes sociales es que tienden a generar prácticas endogámicas entre “tribus” o grupos de



pertenencia. Esto se debe al funcionamiento de los algoritmos que rigen la circulación de noticias e información en cada red social, especialmente en Facebook y Twitter. El querer hacer felices a sus usuarios para que permanezcan en las plataformas, lleva a que estos algoritmos “impriman”, en la sección de noticias al que accede cada perfil, una selección de publicaciones que coincidan con los gustos o comportamientos del usuario.

Por otra parte, comienzan a aparecer resistencias dentro de este mismo escenario: el hacktivismo y algunos casos de movilización popular organizados a través de las redes sociales dan cuenta de esto. Además -y para adentrarnos en el siguiente apartado-, comienzan a utilizarse de manera estética y artística las plataformas y las herramientas por ellas provistas como manera de manifestación.

Activismo Artístico

Nos parece preciso indicar qué entendemos por “activismo artístico”, esto es, la combinación de arte y activismo con el propósito de impulsar agendas políticas. Los artistas se encuentran involucrados muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo; reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación masiva. En la práctica, estas premisas programáticas se traducen en una tendencia a la hibridación y la interdisciplinariedad; el papel nodal concedido a las llamadas nuevas tecnologías de la comunicación, la relativa renuncia a los determinantes de la autoría; la naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones y el empleo de nombres colectivos.

Otras características son el énfasis en las puestas en escena en pos de máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación o entre público y acción; el empleo de estrategias de guerrilla simbólica con sus súbitas apariciones en lugares inesperados; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir como generador de acontecimientos (Proaño, 2017).

Desde 2013, pero de manera más visible a partir de 2015, colectivos de activismo artístico tomaron la calle buscando visibilizar y apoyar diversos reclamos, en especial,



repudiando políticas de corte neoliberal que vienen avanzando sobre derechos sociales conquistados. Esta emergencia implica formaciones muy heterogéneas, desde aquellas que han logrado una mayor cohesión (como las que analizaremos con detenimiento en este caso) hasta grupos pequeños que realizaron algunas acciones aisladas sin continuidad, pasando por convocatorias particulares, coordinaciones esporádicas, encuentros, etcétera. Del mismo modo, como en todo movimiento, aparecen actores que logran una mayor centralidad y otros que no alcanzan (o tampoco buscan) la misma incidencia.

Entendemos que el encuentro Arte Urgente, convocado por trabajadores/as del Espacio de Memoria Ex Esma, artistas e investigadores (en septiembre del 2017) en el que participaron más de cincuenta colectivos, debe ser concebido como un momento relevante donde se cristalizó, en algún sentido, la situación antes descrita. En el documento citado más arriba, de cara al plenario entre los colectivos que participaron en el encuentro se plantean los objetivos del mismo ante lo que se caracteriza como un nuevo ciclo del activismo artístico que comenzó antes de 2015:

Muchos nuevos colectivos de activismo siguen activando, y otros tantos están surgiendo en todo el país, y nos pareció importante generar un escenario de encuentro y confluencia de esas energías para que nos conozcamos o reencontremos (los que están más aislados o distantes), transmitamos experiencias y pensemos juntxs un estado de situación y también la posibilidad de propuestas. Esto no va en desmedro de las enormes diferencias entre nosotrxs, en las prácticas, en los itinerarios, en los movimientos sociales con los que se vinculan, los territorios de intervención. Esta reunión se propone como un punto de partida para activar juntxs (Arte Urgente, 2017)

Más allá de evaluar los alcances de lo propuesto, nos interesa poner en relieve esta iniciativa porque justamente da cuenta del estado de situación y relevancia del objeto que buscamos abordar en este trabajo.

Colectivo Alegría Política

Alegría, el primero de los dos colectivos mencionados al comienzo, surge en 2016, unos meses después de la asunción del gobierno de Mauricio Macri. Su nombre deriva de la supuesta “revolución de la alegría”, un epíteto que difundió el equipo de comunicación de la Alianza Cambiemos. Es un colectivo de entre veinte y treinta humoristas gráficos que se conformaron para intervenir mediante sus viñetas en un tono político y



fuertemente opositor, a través de la acidez, la ironía y el sarcasmo que proporciona el humor político. Tal como sostiene Florencia Levín, entendemos que el humor gráfico “permite atravesar los marcos que constriñen las viñetas para acceder a la dimensión significativa donde habitan y circulan las representaciones sobre la política y los imaginarios sociales que las sostienen” (Levin, 2013: 19). El objetivo no es solamente criticar al poder sino también incomodar al lector progresista, políticamente correcto y complaciente. La principal característica de *Alegría* es su masiva presencia en las redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram).

Alegría ha publicado dos anuarios impresos hasta el momento, en los años 2017 y 2018, que reúnen una selección significativa de las viñetas que mayor impacto han causado entre sus seguidores. En lo que sigue, nos referiremos principalmente al segundo de ellos.

Tal como sostiene el dibujante Pablo Fayó en el texto introductorio al volumen, podemos pensar que de alguna manera el trabajo del colectivo se revela como un imposible, en la medida en que reírse del gobierno nacional que encabeza la Alianza Cambiemos no tendría ningún tipo de sentido, puesto que no sería posible interpelar ya a sus votantes, quienes “no van a cuestionarse su gorilismo por un chiste. Ni por cien, ni por mil” (*Alegría*: 2018). El humor alcanza aquí un límite social, ya que la producción de realidad social del gobierno de Mauricio Macri deviene grotesca y burda, configurándose así como “un gobierno grotescamente antipopular, de un nivel de grotesco que hace palidecer a cualquier chiste” (*Alegría*: 2018). Frente a semejante nivel de impunidad, como el alcanzado en los últimos cuatro años, no sería posible ya seguir haciendo humor político.

En las páginas del anuario de *Alegría*, muchos chistes hacen referencia a la pérdida de derechos de los trabajadores en estos años, al enfrentamiento y a la estigmatización que la gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, llevó adelante contra los docentes y sus dirigentes, y a las acciones del gobierno nacional contra los organismos de derechos humanos. Esto último se expresa asimismo en la temible reivindicación que altos funcionarios del gobierno nacional realizan en favor de la justicia por mano propia, avalando así los crecientes casos de asesinato por “gatillo fácil” ejecutado por agentes de las fuerzas represivas de seguridad. Por eso no es casual que la Ministra del Interior Patricia Bullrich, principal exponente de esta “doctrina”, sea



un personaje recurrente en muchas viñetas de *Alegría*. A su vez, periodistas adictos al régimen como Jorge Lanatta, Baby Etchecopar y Mirtha Legrand, reaparecen una y otra vez en sus páginas. Otro tópico que es blanco de la filosa ironía del colectivo está dado por el retorno de las “relaciones carnales” entre Argentina y Estados Unidos, en ocasión de la visita de Mauricio Macri a la Casa Blanca presidida por Donald Trump. La pobreza estructural que continúa aumentando a pasos agigantados en estos años, la condonación de una millonaria deuda por parte del estado a la empresa Correo Argentino, propiedad del padre del presidente, las operaciones de prensa de los medios masivos de comunicación en torno al asesinato de Santiago Maldonado, el endeudamiento en moneda dura a tasas de interés exorbitantes que Argentina colocó en los mercados financieros internacionales y la salvaje represión a quienes se movilizaron en contra de la reforma previsional, aparecen también en las páginas del anuario.

El accionar de *Alegría* implica entonces la recuperación de un humor sumamente ácido y corrosivo que pone en tensión los marcos constitutivos de la democracia burguesa, representativa y republicana, para dar cuenta de los gestos y las actitudes de “un gobierno de personajes odiables y odiados ejerciendo un ajuste feroz contra los sectores populares y medios” (*Alegría*: 2018). Un gobierno en el que lo peor que podía pasar, lo inimaginable, es aquello que precisamente aconteció y entonces solo queda reír(nos) del Titanic en el que se convirtió nuestro país, hoy, más que nunca, a punto de hundir(nos).

Colectivo Fin De Un Mundo: PROmbies

El Colectivo Fin De Un Mundo (FUNO) surge en el año 2012 a partir de una convocatoria en el marco del 520º aniversario de la Conquista de América realizada por la compañía teatral Tres Gatos Locos. Desde allí, el colectivo ha realizado más de 30 acciones en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y también en otros puntos del país. Dentro de FUNO se nuclean no sólo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos, fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos, sonidistas), y otros trabajadores de la cultura, así como personas sin ningún vínculo particular con el arte pero que pueden aportar y coincidir con los objetivos que se buscan alcanzar. FUNO apunta a construir una suerte de comunidad, un ser en común donde prime la diversidad como principal riqueza, donde aparezca la heterogeneidad como principal fortaleza, frente a la tendencia individualizante del neoliberalismo. De ahí la



amplitud de su convocatoria (abierta a todo aquel que quiera participar) y la diversidad de quienes forman parte de sus intervenciones. Partiendo de estos principios, FUNO adopta un modo de organización tendiente a la horizontalidad donde se conjugan la conformación de círculos o comisiones para tareas específicas con una instancia centralizadora que busca dinamizar la intervención del colectivo.

En sus itinerarios de acciones se destacan dos modalidades y propuestas estéticas bien definidas y escogidas a partir de los objetivos que el colectivo se propone al irrumpir en el espacio público. Una de ellas la podemos definir desde un tipo de estética o código épico, no en términos brechtianos únicamente, sino en vínculo al género épico clásico, caracterizadas por su composición colectiva, multicoral y grandilocuente. Las performances que se pueden enmarcar en este grupo suelen remitir a la afectividad de quienes la presencian y tienen un enorme potencial escénico dado por un importante despliegue y por la cantidad de performers que participan de ellas. Las puestas de FUNO que se pueden agrupar en esta categoría suelen estar estructuradas a partir de movimientos coreográficos e incorporan como un elemento fundamental a la música, en ocasiones en vivo, en otras a partir de reproducciones. Por otro lado, el colectivo plantea una estética humorística, ligada a la ironía con rasgos bufonescos. En este caso, se trata de intervenciones que en su mayoría no son anunciadas con anticipación. Algunas irrumpen en el espacio público y pueden ser asimilables al concepto de “teatro de guerrilla” tal como fue formulado por Ron Davis (AAVV, 1969: 160). Sin lugar a dudas, el ejemplo más claro es sobre el que nos detendremos en esta oportunidad: los PROmbies.

Cómo lo define el neologismo construido por el colectivo, los PROmbies, son “zombis PRO” que invaden de modo epidémico la Ciudad de Buenos Aires. En términos performáticos, la acción implica una suerte de deriva (al estilo situacionista) zombi por lugares específicos de la ciudad en los que se manifieste (en términos amplios y ya veremos por qué) la exclusión social generada por la gestión del partido neoliberal en CABA desde 2007. Del mismo modo, se pueden identificar rasgos de lo que André Carreira (2017) ha definido como teatro de invasión, es decir un tipo de teatro que irrumpe en la ciudad, altera el ritmo de circulación y los sentidos de la misma en el lugar donde se desarrolla, al tiempo que rompe con la estética callejera tradicional de la “ronda”. La irrupción deja en segundo plano la contemplación del hecho teatral por quienes aparecen de manera involuntaria y fugaz como espectadores, para pasar al



plano de lo experiencial. Al invadir un espacio, estas acciones parten de del disenso más que del consenso, como señala Lucila Infantino recuperando a Rancière (1996) “la manifestación de FUNO a través del desacuerdo, permite visibilizar lo que la police excluye” (Infantino, 2015: 85). Los PROmbies, para FUNO, representan alienados ideológicos, a diferencia de los zombis tradicionales, que serían alienados biológicos. En un comunicado público sobre el que luego nos detendremos, señalan:

Los PROMBIS son una metáfora, un arquetipo moderno, una opinión, una expresión colectiva que busca cuestionar, abrir preguntas, alertar. Utilizando el resurgimiento de los zombies, que son muertos vivos, creamos los PROMBIS, que son muertos ideológicos. Personas que prefieren moverse con la inercia de la masa, que eligen las rejas antes que la libertad, la exclusión a las escuelas públicas, la represión a la diversidad¹.

La muestra de que cualquiera puede devenir PROmbie, es que estos personajes harapientos, desfigurados y carentes de habla, llevaban algún objeto que identifica su profesión previa a la transformación. Hay PROmbies obreros, maestros, oficinistas. Ese anclaje a lo concreto, pero deformado, enlaza con el sentido de lo cómico señalado en el clásico estudio sobre la risa de Henri Bergson en el que es justamente la deformidad “que puede ser imitada por una persona bien conformada la que puede llegar a hacerla cómica” (Bergson, : 25). Claro que el efecto de comicidad es decodificado como tal por aquellos que rechazan el modelo político del PRO.

Las primeras “proombiadas” (como definen este modo de salir a las calles desde el colectivo) fueron realizadas a mediados del año 2013 en Plaza Francia y las inmediaciones del Centro Cultural Recoleta. El espacio geográfico elegido para esta primera salida pone de manifiesto este carácter provocativo señalado más arriba, siendo espacios donde la hegemonía PRO ya era palpable. A diferencia de otros modos de accionar del colectivo, las performances PROmbies no tienen ensayos previos y por lo general no involucran a un número tan grande de performers². El único insumo que gira a todos aquellos que se suman a participar es una suerte de tutorial acerca de cómo maquillarse, y se convoca previamente a una jornada de elaboración de vestuarios, apareciendo entonces una fuerte preocupación en sostener una línea estética común. Como ocurre con las representaciones culturales de los zombies, el desplazamiento es en una horda, que, sin embargo, al estar constituida por sujetos incapaces de comunicarse entre sí, no es más que una suma de individualidades. El dispositivo escénico está acompañado por enfermos y enfermeras, que buscan evitar el contagio,



al tiempo que juegan el rol de interceder ante posibles conflictos con los transeúntes. Si en el caso de las acciones épicas lo que se jerarquiza es construir imágenes con fuerte componente emotivo³, en los PROmbies, volviendo a Bergson, parece presentarse una suerte de “momentánea anestesia del corazón para dirigirse a la inteligencia pura” (Bergson, : 12) que es la que facilita el efecto cómico, entendiendo en el sentido del filósofo francés, que “el peor enemigo de la risa es la emoción” (Bergson, : 11). Los mismos miembros del colectivo identifican la ironía y el humor de la performance como un móvil de la acción para interpelar e incluso dejar pensando a quienes son espectadores casuales de la misma (Anapolsky, 2015: 60)

Si bien puede ser fácilmente decodificado como una denuncia general al modelo PRO, el accionar de los PROmbis se centró principalmente en la crítica al proyecto cultural impulsado en la ciudad, siendo una de sus manifestaciones el cierre de centros culturales autogestivos durante esos años⁴, que, para organizaciones como Abogados Culturales, llegó al centenar en 2014. La salida a la calle estaba entonces vinculada a un reclamo que tocaba de cerca a los integrantes del colectivo y al sector social al que pertenecen (clases medias progresistas), ya que incluso espacios en los que el mismo colectivo ensayaba habían sido víctimas de las políticas privatistas del PRO. Las performances en el espacio real se desarrollaron entonces en lugares significativos en torno a este reclamo: el teatro Colón durante su reapertura como expresión más clara de la “alta cultura” frente al vaciamiento de los espacios “populares”; el shopping Abasto, como expresión de la cultura del consumo; en la concentración a favor de la ley de Centros Culturales en la puerta de la Legislatura porteña y en un recital de Violetta, quién había sido nombrada embajadora cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 2014 en los bosques de Palermo. Sin profundizar, mencionaremos algunos aspectos de esta última acción, ya que su repercusión llegó a distintos medios, entre ellos Perfil y Clarín. El primero de ellos, al día siguiente de la intervención, tituló: “Zombies anti-PRO atemorizaron a fans de Violetta” en la que se destacaba que “militantes” anti macristas (el entrecomillado es del medio) habían asustado a niños durante el festival. La respuesta dada por el colectivo fue a través de sus redes en el comunicado citado más arriba donde, además de definir quién era el colectivo y quiénes eran los PROmbis, destacan que su presencia fue motivada para “celebrar que se promueva un invento empresarial y televisivo, un producto de Disney que no representa de ninguna manera nuestra cultura argentina y latinoamericana. Un producto masivo igual que cualquiera de los que compramos en el supermercado, que posiciona al



negocio como representante de la cultura”⁵. La ironía persiste en el escrito, pero también se dará un paso a la acción de lo que llamamos del espacio real al espacio virtual, ya que acompañando a esta respuesta el colectivo elaboró un video donde registraba las reacciones ante su intervención en el evento. Ante la construcción de una fake news, amplificada en un clima pre electoral donde la campaña en torno a la “intolerancia y violencia” de las opciones políticas alternativas a Cambiemos ya era un latiguillo común, se construye una respuesta que desde el mismo lenguaje irónico y ácido de la performance circula por nuevos canales.

Si hasta 2015 los PROmbies habían sido una de las performances de “emergencia” del colectivo, para accionar rápidamente ante hechos que les parecieran relevantes, con el triunfo de Cambiemos a nivel nacional, sus procedimientos serán puestos en duda. ¿Es que acaso la “epidemia” había avanzado más de lo esperado? ¿Era la referencia irónica hacia aquellos que habían “apoyado el cambio” el modo de interpelar”? Carolina Wajerman, miembro del colectivo, en una entrevista realizada por los autores comentaba:

Para mí, cuando gana Macri, fue un quiebre. No quiero hacer más Prombies. Siento que hay un riesgo, político, en torno al rechazo. Porque veo que la realidad, a nivel de vida ciudadana, está polarizada. Y que esa polarización genera cuestiones a nivel emocional, que se polarizan también entre aceptación total o rechazo total. Entonces lo que veo de Prombies es que reproducen la aceptación de los que ya aceptan y multiplican el rechazo. Es un análisis con el diario del lunes, pero bueno, pienso que ya no hay que hablarle sólo a los convencidos. Pienso que hoy por hoy, es necesaria la cercanía para interpelar. Y eso está en lo sensible. Siento que el PROmbie puede ser leído como una caricatura, que hoy no interpela. En su momento, sí me parecía que podía generar algo.⁶

Pensándola desde las teorías del humor, la performance PROmbies oscila entre las que entienden al mismo como expresión de superioridad, en este caso la ridiculización del adherente al PRO que fortalece en todo caso la identificación colectiva del amplio marco político opositor y las de teorías de la incongruencia, por el modo en el que se presenta, irrumpiendo y alterando el espacio público, “el mundo ordenado y conocido” en el que nos movemos (Varnagy, 2016:66). Sin embargo, desde ambas lecturas la acción parece ver erosionados sus rasgos más productivos. El cambio de coyuntura que implicó revisar los modos de intervención política en los planos macro, parece tener también sus resonancias micropolíticas, como las que desarrollan los colectivos de activismo artístico en la actualidad.



PROmbis en un capitalismo zombie

La apelación a la figura de lo bestial, lo no humano y lo zombi particularmente, no significa necesariamente una novedad. La utilización de lo monstruoso fue utilizada por los contra-revolucionarios franceses para graficar el peligro del bajo pueblo rebelado (Foucault, 1999), incluso la figura del zombi tiene sus orígenes en tradiciones “pre-modernas” producto del sincretismo cultural entre las poblaciones antillanas, la religión vudú y los esclavos africanos. Ya en esos tiempos, el zombi era un muerto-vivo, un esclavo que dejaba su vida trabajando las tierras de las plantaciones que abastecían los mercados europeos. Sin embargo, esa figura de la cultura popular será capturada e incorporada a producciones de las grandes industrias culturales, cuyo máximo representante será el cineasta George Romero. Como señala Alicia Montes:

La irrupción masiva de la figura terrorífica de los muertos-vivos, en los films de George Romero, y la consecuente “invención” del género zombie, se puede interpretar como análoga a la experiencia de alienación social y producción de consumidores compulsivos que se oculta en la épica heroica del capitalismo avanzado, pero también como síntoma de la proyección de los miedos colectivos en la figura de lo otro monstruoso (Montes, 2017).

La presencia de lo zombi en la cultura de masas encontró en los últimos años un nuevo auge, cuyo principal detonante muchos autores lo encuentran en los efectos de la crisis económica-financiera a nivel mundial de 2008 (Harman 2009; Piqueiras, 2016; Díaz y Meloni, 2016). Estos ven cómo se da un doble proceso: por un lado, el propio capitalismo asume una condición zombie en la etapa neoliberal (desde los ´70 hasta el presente, señalada también por García Linera en la última Cumbre de Pensamiento Crítico organizada por CLACSO) donde es su propia dinámica de reproducción que lo lleva a situarse en el plano financiero y no en el productivo, la que gesta las condiciones para sus crisis cada vez más recurrentes y profundas. Es en esa supervivencia “con respirador” que tiende a eliminar y destruir a lo largo y ancho del planeta los sistemas de bienestar social y los derechos sociales y laborales, los que repercuten también en el plano de las organizaciones colectivas. Es un capitalismo que se mueve entre la vida y la muerte de manera constante, al tiempo que lleva a condiciones de vida de la misma naturaleza a sectores cada vez más grandes de la población cuya manifestación más cruda son los enormes contingentes de refugiados y migrantes. Por eso mismo, necesita también la configuración de subjetividades zombis, que “asuman acriticamente las metas de este capital mórbido” (Piqueiras, 2016), que acompañe “el paso de sociedades biopolíticas a necropolíticas” (Días y Meloni, 2016).



Conjuntamente, aparecen producciones culturales masivas donde lo zombi se muestra nuevamente como lo no humano e inclusive lo enemigo, influyendo en la necesaria unidad de “lo humano” para lograr detenerlo. Sin lugar a dudas, la expresión más clara de esto es la enorme audiencia que tiene la serie *The Walking Dead*, en la que, en un escenario pos-apocalíptico, la amenaza zombie es la que fuerza a las acciones comunes. La única posibilidad de sobrevivir es el exterminio de lo otro, lo ajeno, lo desconocido y por eso peligroso. No casualmente, y gracias a la “ayuda” de la controversial empresa Cambridge Analytica, los anuncios de la campaña de Donald Trump se dirigieron a los espectadores de la serie como uno de sus principales votantes.

Los PROmbies invierten la lógica representacional de la cultura masiva en un punto particular. El zombie, en este caso, no es el “otro” marginado, producto mismo de las condiciones de vidas/muerte del neoliberalismo, que por lo tanto debe ser eliminado (el inmigrante en la decodificación con lentes de Trump de TWD) por una comunidad unida sólo con el objetivo de sobrevivir. En este caso, el PROmbie, es esa subjetividad neoliberal que se propone avanzar en la alienación colectiva, y el margen de posibilidad para vencer esa epidemia es la reaparición de lo colectivo, pero en pos de generar otros modos de habitar el mundo, y no simplemente de sobrevivir. Ahora bien, a partir de 2015, el cambio de coyuntura y el triunfo momentáneo del PROyecto Zombie, es posible de ser pensado a la luz de lo que plantean Julio Díaz y Carolina Meloni: “El zombi, al día de hoy ya no es una metáfora de lo real. Ya no sirve para hablar de la realidad, pues es esta la que quizás se ha convertido en una metáfora del zombi, cambiando drásticamente los papeles. La realidad se ha zombificado por completo”, por esto mismo la incidencia, la efectividad e incluso la convicción por parte de FUNO de desarrollar esta misma performance entró en tensión.

Conclusiones

En su *Abcdario Zombie*, Julio Díaz y Carolina Meloni proponen cerca de 30 entradas para reflexionar acerca de esta dimensión sobre la que nos hemos detenido parcialmente en el trabajo respecto al estado del capitalismo actual. Una de las entradas es Estado de Excepción, cuestión con la que hemos comenzado este escrito. Precisamente los distintos productos de las industrias culturales en torno a los zombis muestran que, ante esta epidemia, lo que se genera es un estado de excepción, en el que el rol represivo del mismo se ve magnificado y donde al mismo tiempo las leyes



parecen quedar suspendidas. El género zombi en Argentina, como señala Alicia Montes, tiene un fuerte impulso en la narrativa a partir de la crisis del 2001. En esa línea de razonamiento, la acción PROmbie en algún punto aparece como esa alerta, ese anticipo de la puesta en funcionamiento de un estado que, bajo el slogan de la alegría y la incorporación de una falsa colectividad (“En todo estás vos”) opera con el fin de generar situaciones de exclusión de amplios sectores de la sociedad, pertenecientes a las capas medias y bajas, que terminan avalando sus mismas políticas, gracias a su condición de subjetividades autoalienadas.

Las acciones e intervenciones en el espacio real y virtual de los colectivos analizados, ponen fuertemente en cuestión las nociones de alegría y felicidad impuestas desde las “amigables” lógicas neoliberales del gobierno de Mauricio Macri. El humor de Alegría y de Fin de un Mundo se configura para dar cuenta de este “estado de excepción”: con la Alianza Cambiemos en el poder ya definitivamente lo grotesco, obscuro y burdamente ilegal y repudiable ha devenido normal y normalizable, aceptable y tolerable para los mismos sectores sociales que sufren en carne propia esas políticas. Este estado de excepción asume la forma de un país encarnado en una “ciudad amarilla, pritty limón, donde el poder se gana, se tiene, se pierde y la única realidad es la ficción” (Alegría: 2018).

Notas

¹Comunicado de FinDeUnMundo en FB, 4/05/2014

²Para ejemplificar, las performances que FUNO realiza los 24 de marzo en el marco de las marchas por el aniversario del último golpe de estado, involucran a cerca de 500 personas, mientras que en el caso de los PROmbis este número se ve acotado a menos de un centenar.

³Ver Manduca, Ramiro y De La Puente, Maximiliano “Memorias que invaden la ciudad. Cuerpos que la actúan” ...

⁴Algunos relevos periodísticos al respecto: <https://bit.ly/3lI0h7p>; <https://bit.ly/3iXcwN3>; <https://bit.ly/2lodyoZ>

⁵Comunicado FB, 4/05/2014

⁶<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondofondo/article/download/3979/3555>
/



Bibliografía

- Alicia Montes, «El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 34 | 2017, Publicado el 20 diciembre 2017, consultado el 02 julio 2019. URL: <https://bit.ly/2FokXUb>
- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Cooperativa Lavaca-MU (2017). “#QuiénElige?: Los gritos del silencio”. Disponible en: <http://www.lavaca.org/notas/quienelige-los-gritos-del-silencio/> (visitado el 15/03/2019).
- Diéguez, I. (2013), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Di Filippo, M.; Iida, C.; Longoni, A.; y Pérez Rocca, J. (2017). “Arte Urgente! Notas del plenario”, 30 de septiembre de 2017, Ex Esma, Buenos Aires.
- García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*, Córdoba: Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas.
- González, M. (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires: Interzona Editora.
- Grüner, E. (2002). “Del experimento al Laboratorio, y regreso. Argentina, o el conflicto de las representaciones”. *Revista Sociedad* No. 20/21, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales / UBA.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Longoni, A. (2010), “Tres coyunturas del activismo artístico en la última década”, en: *Poéticas Contemporáneas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 43 – 46.
- Longoni, A. (2011). “¿Qué queda hoy del activismo artístico?”, en *Clarín, Revista* Ñ, 16 de diciembre de 2011, Sección Ideas, p.15.
- Proaño Gómez, L. (2017). “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”, en *telóndefondo* Número 26, pp 48-62. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero26> (visitado el 24-08-2018).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Rolnik, S. y Guatari F. (2006). *Micropolítica. Cartografías de deseo*, Buenos Aires: Mapa Editorial.