

El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina¹

Ramiro Manduca

(Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani)

&

Maximiliano de la Puente

(Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur;
Universidad Nacional de las Artes; Universidad de Buenos Aires; CONICET,
Instituto de Investigaciones Gino Germani)

Introducción

Luego de cuatro años de mandato de la coalición Cambiemos en la Argentina teniendo en cuenta que el ahora ex presidente Mauricio Macri asumió el 10 de diciembre de 2015 y finalizó su mandato el 10 de diciembre de 2019, los efectos que han dejado sus políticas están lejos de causar gracia a la mayoría de los argentinos: crecimiento incesante de las tasas de desocupación, al igual que de las tasas de inflación; un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional (FMI), decidido desde el Poder Ejecutivo sin consulta mediante al parlamento, que hipotecó el futuro de generaciones; la ejecución durante sus años de gobierno de una política represiva (conocida como “gatillo fácil”) como política de Estado avalada explícitamente por las principales autoridades del entonces 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 María Eugenia Vidal, (gobernadora de la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2019), y difundir la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito respectivamente². Es decir, un cúmulo de aspectos que dejan en

¹ Este artículo se inserta en el marco de una investigación mayor que se inscribe en el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT) 2017-3059, denominado: “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)”, dirigido por la Dra. Lorena Verzero.

² La coalición Cambiemos (conformada en el año 2015 por el PRO, Propuesta Republicana, partido encabezado por el actual presidente Macri; la Unión Cívica Radical, partido histórico de “centro” en la política argentina y otros partidos de menor importancia) ya no es más la responsable del Poder Ejecutivo, habiendo sido derrotada en 2019 tanto en las elecciones primarias como en las generales

evidencia los mecanismos propios de lo que Giorgio Agamben define como un estado de excepción, es decir:

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)³.

Estos aspectos pasan del plano del autoritarismo al del cinismo, si se recupera el eslogan mediante el cual Cambiemos llegó al poder ejecutivo nacional, constitutivo también de la ética y estética que fue configurando el PRO (partido del ex presidente Mauricio Macri) durante sus años de gobierno en la Ciudad de Buenos Aires: nos referimos al de “revolución de la alegría”. No nos detendremos aquí en un análisis pormenorizado de esta consigna, sus apropiaciones de campos semánticos antagónicos a los proyectos representados por el macrismo, 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 del neoliberalismo. Entendemos en este trabajo al neoliberalismo en el doble sentido señalado por Diego Sztulwark, como reestructuración de las relaciones sociales capitalistas en los años setenta que le otorgó más poder al capital sobre al trabajo y como “proyecto político que pretende delinear la vida bajo la forma de la empresa”⁴.

Como lo ha definido la teórica y activista feminista Sara Ahmed⁵, nos encontramos

por el Frente de Todos, espacio donde confluyen las diversas expresiones del peronismo y cuya fórmula presidencial fue encabezada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner, que gobernará el país en el período que va desde diciembre de 2019 hasta diciembre de 2023.

³ Giorgio AGAMBEN, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 25.

⁴ Diego SZTULWARK, *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 45.

⁵ Sara AHMED, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

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 índices gubernamentales que se proponen “medir” la felicidad de las poblaciones.

Estas tecnologías de gobierno (en el sentido planteado por Michel Foucault, es decir excediendo a las instancias clásicas de autoridad) se dirigen 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”⁶. Ser feliz es una condición para ser parte de este mundo competitivo, y, por lo tanto, buscar la felicidad del modo que sea aparece como una imposición antes que como una construcción meramente individual. Como Ahmed 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 realizar un 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.

⁶ Antar MARTÍNEZ GUZMÁN y Omar CÁRDENAS MEDINA, “La felicidad como tecnología de poder en el contexto neoliberal: una exploración de los discursos felicitarios en tres ámbitos” in *Revista SOMEPSO*, vol 1, n° 2, julio-diciembre de 2016.

Tecnología, política y redes sociales

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. 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 discursivas⁷.

Este panorama actual requiere mayor complejidad de análisis que en la etapa anterior 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 ámbito mucho más amplio de intermediación con los otros. Aparecen el *troll* como personaje de la vida política y los *call centers* destinados a la instalación de temas o de agendas, 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 de 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

⁷ Mario CARLÓN, “Apropiación contemporánea de la teoría comunicacional de Eliseo VERÓN”, in Eduardo VIZER y Carlos VIDALES, coord., *Comunicación, campo(s) teorías y problemas. Una perspectiva Internacional*, Barcelona, Editorial Comunicación Social, 2016.

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 maneras 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 colectivos⁸.

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

⁸ Lola PROAÑO GÓMEZ, “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”, in *Telóndefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 26, 2017, p. 48-62, fecha de consulta: 24/03/2019.

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 acontecimientos⁹.

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

Colectivo Fin De Un Mundo: *PROmbies*

El Colectivo Fin De Un Mundo (FUNO) surgió 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

⁹ Lola PROAÑO GÓMEZ, “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”, in *Telóndefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Número 26, 2017, p. 48-62, fecha de consulta: 24/03/2019.

treinta acciones en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y también en otros lugares del país. Dentro de FUNO se nuclean no sólo actores sino también artistas de distintas disciplinas (plásticos, bailarines, músicos y fotógrafos), técnicos (maquilladores, escenógrafos y 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 lo colectivo como fortaleza preponderante, 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 podemos definirla desde un tipo de estética o código épico, no en términos brechtianos únicamente, sino en vínculo con el género épico clásico, caracterizada 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”. Sin lugar a dudas, el ejemplo más claro es sobre el que nos detendremos en esta oportunidad: los *PROmbies*.

Como lo define el neologismo construido por el colectivo, los *PROmbies* son “zombies PRO” que invaden de modo epidémico la Ciudad de Buenos Aires. En términos performáticos, la acción implica una suerte de deriva zombi, al estilo situacionista, 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 PRO en CABA desde 2007. Del mismo modo, se pueden identificar rasgos de lo que André Carreira¹⁰ 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 del disenso más que del consenso, como señala Lucila Infantino recuperando a Jacques Rancière: “la manifestación de FUNO a través del desacuerdo, permite visibilizar lo que la *police* excluye”¹¹. Los *PROmbies*, para FUNO, representan alienados ideológicos, a diferencia de los zombies 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 diversidad¹².

La muestra de que cualquiera puede devenir *PROmbie* es que estos personajes harapientos, desfigurados y carentes de habla, llevan algún objeto que identifica su

¹⁰ André CARREIRA, *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2017.

¹¹ Lucila INFANTINO, *Intervenciones Escénicas Urbanas como fenómeno de acción política: el caso del Colectivo Fin de Un Mundo*, tesina de grado de la licenciatura. en Artes Dramáticas del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, inédita, 2015, p. 85.

¹² Comunicado de Fin De Un Mundo en Facebook, publicado el 4/05/2014.

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”¹³. 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 Recoleta¹⁴. El espacio geográfico elegido para esta primera salida pone de manifiesto este carácter provocativo señalado más arriba, siendo ámbitos 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 *performers*¹⁵. El único insumo que se les otorga 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 zombis, 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, desde el pacto ficcional planteado, 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 un fuerte componente emotivo, en los *PROmbies*, volviendo a Bergson, parece presentarse una suerte de “momentánea anestesia del corazón para dirigirse a la

¹³ Henri BERGSON, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 25.

¹⁴ Ambos espacios están ubicados en el barrio porteño de Recoleta, en donde habitan los sectores más acaudalados de la ciudad de Buenos Aires, quienes constituyen al mismo tiempo la base social del PRO.

¹⁵ Para ejemplificar, las performances que FUNO realiza los 24 de marzo en el marco de las marchas por el aniversario del último golpe de Estado en Argentina, involucran a cerca de quinientas personas, mientras que en el caso de los *PROmbies* este número se ve acotado a menos de un centenar.

inteligencia pura”¹⁶, 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”¹⁷. 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 misma¹⁸.



Figure 1: Colectivo Fin de Un Mundo

Si bien puede ser fácilmente decodificado como una denuncia general al modelo PRO, el accionar de los *PROmbies* se centró principalmente en la crítica al proyecto cultural impulsado en la ciudad, siendo una de sus manifestaciones el cierre de centros culturales autogestionados durante esos años y que, según 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

¹⁶ H. BERGSON, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁸ Paula ANAPOLSKY, *Colectivo Fin de un Mundo. Cuerpo significativa y grupalidad en la cultura argentina post 2001*, tesina de grado de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Inédita, 2015, p. 60.

espacios “populares”; el shopping Abasto, como expresión de la cultura del consumo; durante la concentración a favor de la ley de Centros Culturales en la puerta de la Legislatura porteña, y en un recital en los bosques de Palermo de la cantante Violetta, un personaje surgido de una telenovela juvenil argentina transmitida por *Disney Channel*, e interpretado por la actriz, cantante y bailarina Martina Stoessel, quien había sido nombrada embajadora cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 2014. Sin profundizar, mencionaremos algunos aspectos de esta última acción, ya que su repercusión llegó a distintos medios, entre ellos los diarios de alcance nacional, *Perfil* y *Clarín*. El primero de ellos, al día siguiente de la intervención, tituló: “Zombies anti-PRO atemorizaron a fans de Violetta”¹⁹, en donde se destacaba que “militantes” antimacristas (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 *PROmbies*, 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”²⁰. La ironía persiste en el escrito, pero también dará 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 preelectoral 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.

¹⁹ S/F, “Zombies anti-PRO atemorizaron a fans de Violetta”, *Perfil*, 3 de mayo de 2014. Consultado 11 de mayo de 2019. URL: <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/zombies-anti-pro-atemorizaron-a-fans-de-violetta-20140502-0023.phtml>.

²⁰ Colectivo Fin de Un Mundo, “Cuarta acción PROMBI 02/05/14 Bosques de Palermo C.A.B.A.”, 4/05/2014, Consultada 11 de mayo 2019, URL: <https://www.facebook.com/notes/colectivo-fin-de-un-mundo/cuarta-acci%C3%B3n-prombi-020514-bosques-de-palermo-caba/700270133363446>



Figure 2: Colectivo *Fin de Un Mundo*

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 algo²¹.

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 la identificación colectiva del amplio marco político opositor, y las teorías de la incongruencia, por el modo en el que se presenta, irrumpiendo y alterando el espacio público, “el mundo ordenado y conocido”²² en el que nos movemos. 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, tuvo también sus resonancias micropolíticas, como las que desarrollan los colectivos de activismo artístico en la actualidad.

PROmbies en un capitalismo zombi

La apelación a la figura de lo bestial, lo no humano y lo zombi particularmente, no significa necesariamente una novedad. La figura de lo monstruoso fue utilizada por los contra-revolucionarios franceses para graficar el peligro del bajo pueblo rebelado²³, 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 fue capturada e incorporada a producciones de las grandes industrias culturales, cuyo máximo representante fue 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 zombi, se puede interpretar como análoga a la experiencia de

²¹ Entrevista a Carolina Wajerman, realizada por los autores, 2019.

²² Tomás VÁRNAGY, “*Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos!*” *O sobre el humor político clandestino en los regímenes de tipo soviético y el papel deslegitimador del chiste en Europa central y Oriental 1917-1991*, Buenos Aires, Eudeba, 2016, p. 66.

²³ Michel FOUCAULT, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

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*²⁴.

La figura de lo zombi, desde entonces, adquiere una dimensión que trasciende fronteras. De su origen antillano y popular, a la reapropiación por la cultura de masas, la industria del cine y su proyección global, constituyendo una figura en la que es posible anclar metáforas desde cualquier latitud porque justamente es una figura fácilmente decodificable.

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 abierta en 2008²⁵. Estos ven cómo se da un doble proceso: por un lado, el propio capitalismo asume una condición zombi en la etapa neoliberal (desde los años 70 hasta el presente, señalada también por Álvaro García Linera en la última Cumbre de Pensamiento Crítico organizada por CLACSO)²⁶, donde es su propia dinámica de reproducción la que lo lleva a situarse en el plano financiero y no en el productivo, y la que gesta también las condiciones para sus crisis cada vez más recurrentes y profundas. Es esa supervivencia “con respirador” que tiende a eliminar y a destruir a lo largo y ancho del planeta los sistemas de bienestar social y los derechos sociales y laborales, lo que repercute 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 naturaleza precaria 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

²⁴ Alicia MONTES, “El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión”, in *Amérique Latine : Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 34, 2017, p. 2.

²⁵ Es el caso de Julio DÍAZ y Carolina MELONI, *Abecedario zombi. La noche del capitalismo viviente*, Madrid, El Salmón Contracorriente, 2016; Chris HARMAN, *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx*, UK, Bookmarks Publications, 2009.

²⁶ Álvaro GARCÍA LINERA, “Este es un neoliberalismo zombi”, *Página 12*, consultada 15 de junio de 2019. URL: <https://www.pagina12.com.ar/156724-este-es-un-neoliberalismo-zombie>.

zombis, que “asuman acríticamente las metas de este capital mórbido”²⁷ que acompañe “el paso de sociedades biopolíticas a necropolíticas”²⁸.

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 a nivel mundial que tiene la serie *The Walking Dead (TWD)*, en la que, en un escenario postapocalíptico, la amenaza zombi 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 a uno de sus principales votantes²⁹.

Los *PROmbies* invierten la lógica representacional de la cultura masiva en un punto particular. El zombi, en este caso, no es el “otro” marginado, producto mismo de las condiciones de vida/muerte del neoliberalismo, que por lo tanto debe ser eliminado (el inmigrante en la decodificación con lentes de Donald Trump o de la derecha xenófoba en cualquier latitud presente en 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. A partir de 2015, el cambio de coyuntura y el triunfo momentáneo del PROyecto Zombi, es posible pensarlo 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

²⁷ J. DÍAZ y C. MELONI, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Steven BERTONI, “Exclusive Interview: How Jared Kushner Won Trump The White House”, *Forbes*. Consultado 3 de julio de 2019.

URL: <https://www.forbes.com/sites/stevenbertoni/2016/11/22/exclusive-interview-how-jared-kushner-won-trump-the-white-house/#1feg8ed23af6>.

realidad se ha zombificado por completo³⁰.

Por esto mismo la incidencia, la efectividad e incluso la convicción por parte de FUNO de desarrollar esta misma performance entró en tensión.

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 heterogéneo compuesto por entre veinte y treinta humoristas gráficos, pertenecientes a diversas extracciones ideológicas, que se conformaron para intervenir mediante sus viñetas en un tono político, directo y fuertemente opositor, a través de la acidez, la ironía y el sarcasmo que proporciona el humor gráfico. 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”³¹. El objetivo no es solamente criticar al poder sino también incomodar al lector progresista, políticamente correcto y complaciente, en la medida en que, si bien existen distintas perspectivas ideológicas dentro del colectivo, como ya hemos señalado, muchas de sus viñetas cuestionan sin ambigüedades la derechización del movimiento peronista e incluso del kirchnerismo, la corriente peronista liderada por los ex presidentes Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. El humor político asume así en *Alegría* una impronta intensamente crítica y contestataria. La principal característica del colectivo es su masiva presencia en las redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram), donde tienen miles de seguidores. Es esta presencia masiva en el mundo virtual lo que les ha permitido elaborar un humor directo, brutal y corrosivo, que interpela sin contemplaciones a un público muy amplio. Por eso mismo no es de

³⁰ J. DÍAZ y C. MELONI, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Florencia LEVÍN, *Humor político en tiempos de represión. Clarín 1973-1983*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, p. 19.

extrañar que sus chistes hayan sido censurados en plataformas como Facebook, debido a las políticas de publicación de esa corporación multinacional, a la vez que muchos de sus lectores se sienten agredidos y ofendidos con el humor que practica *Alegría*, lo que paradójicamente ha generado comentarios que incluyen todo tipo de insultos hacia los artistas. Por este motivo y para evitar problemas legales, la mayoría de los autores utilizan seudónimos en sus publicaciones.

Alegría ha publicado tres anuarios impresos, en los años 2017, 2018 y 2019, que reúnen una selección significativa de las viñetas que mayor impacto han causado entre sus seguidores. Los libros incluyen además algunas historietas exclusivamente producidas para la ocasión, que no fueron publicadas en las redes sociales, así como textos e infografías que explican los principales acontecimientos políticos, culturales y económicos de cada mes, correspondientes a cada uno de los años desde que Cambiemos se encuentra en el poder.

Argentina cuenta con varios antecedentes muy destacados en el campo del humor gráfico político. Uno de los más importantes es la revista *Hum*[®] (abreviatura de *Humor Registrado*), editada desde junio de 1978 hasta octubre de 1999 por Ediciones de la Urraca, que tuvo una importante tirada, ya que en sus mejores épocas fue de cincuenta mil ejemplares, llegando a una gran cantidad de lectores, y que funcionó como el registro y el testimonio filosófico, agudo e irónico de diversas épocas caracterizadas por procesos políticos, económicos y culturales que vivió el país durante esos años: la dictadura cívico, eclesiástico y militar de los años setenta, el retorno y la primavera democrática durante el gobierno de Raúl Alfonsín en los años ochenta, y el avance del modelo neoliberal y privatizador que supuso el gobierno de Carlos Menem durante los años noventa³². Otra referencia central de los últimos años es la revista *Barcelona*, que se presenta como una publicación de aparición quincenal y asume la forma del periodismo satírico. La revista surge en el año 2003 y sigue publicándose en la actualidad. Su línea editorial es sumamente crítica e irónica, no

³²Se destaca en este caso el estudio pormenorizado realizado por Mara E. BURKHART, *De Satiricón a Hum@r. Risa, cultura y política en los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017. Respecto a una mirada más abarcativa del humor gráfico en Argentina, Oscar VÁZQUEZ, *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1987.

sólo contra el macrismo en particular, sino también respecto del resto de la clase política argentina en general.

Un antecedente más lejano en el tiempo, pero igualmente importante para los creadores de *Alegría*, es la revista *Tía Vicenta*, que en una primera época se publicó entre 1957 y 1966, y que, debido a los satíricos retratos que publicaba del presidente de la nación, el general Juan Carlos Onganía, se vio obligada a cerrar por un edicto del gobierno de facto que había tomado el poder en 1966. Mediante el uso y la apelación al humor, estas revistas cumplieron entonces una clara función de resistencia en contextos políticos sumamente arduos. *Alegría* se inserta dentro de esta filiación del humor gráfico y político del país.

En las páginas de los anuarios de *Alegría*, muchos chistes hacen referencia a la pérdida de derechos de los trabajadores en esos años, al enfrentamiento y a la estigmatización que la ex gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal, llevó adelante contra los docentes y sus dirigentes sindicales, y a las acciones del ex gobierno nacional contra los organismos de derechos humanos. Esto último se expresa asimismo en la temible reivindicación que altos funcionarios de ese mismo gobierno nacional realizaron 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 seguridad³³. Por eso no es casual que la entonces Ministra de Seguridad, Patricia Bullrich, principal exponente de esta doctrina, haya aparecido recurrentemente en muchas viñetas de *Alegría*.

³³Algunas noticias que ejemplifican este aspecto fundamental en la gestión Cambiemos: COORDINADORA CONTRA LA REPRESIÓN POLICIAL E INSTITUCIONAL (CORREPI), “Doctrina Bullrich: en mayo, más muertes que días”, *La Tinta*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: <https://latinta.com.ar/2019/06/doctrina-bullrich-mayo-mas-muertes-que-dias/> ; “Argentina: movilización contra el gatillo fácil pide la renuncia de la ministra de seguridad Patricia Bullrich”, *Nodal*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: <https://www.nodal.am/2019/05/argentina-movilizacion-contr-el-gatillo-facil-pide-la-renuncia-de-la-ministra-de-seguridad-patricia-bullrich/>



Figure 3: Colectivo Alegría política

Precisamente el segundo anuario impreso de *Alegría* tiene en su tapa a la ex Ministra de Seguridad. La imagen se compone del primer plano de una caricatura de su deformado rostro en blanco y negro, con sus dos ojos rojos, inyectados en sangre, los pómulos hinchados y una sonrisa maléfica. Su mirada gozosa interpela e intimida al público lector. En un sector de su mejilla izquierda, su rostro aparece desgarrado y se deja ver una segunda piel texturada, de un color verdoso, semejante a la de un réptil, lo que nos permite relacionarla con lo monstruoso, lo horroroso, lo alienígena y lo zombi, en el sentido en que lo mencionamos más arriba. Es decir, en tanto ejecutora de la política represiva de un capitalismo extremo y mortuorio, que sume en la miseria a cada vez más sectores de la población.



Figure 4: Colectivo Alegría política

La segunda imagen muestra al juez federal Claudio Bonadío, fallecido el 4 de febrero de 2020, quien intervino en causas de gran impacto mediático que involucran a la ex presidenta y actual vicepresidenta, Cristina Fernández de Kirchner. Es también el segundo juez federal con más imputaciones en su contra, habiendo acumulado más de 51 denuncias penales. Una de las más importantes es el asesinato de dos jóvenes en un presunto intento de robo, ocurrido en 2001. En el globo de la viñeta, Bonadío afirma: “¿Garantizar el estado de derecho? A mí me pagan por garantizar el estado de derecha”, lo cual hace manifiesta referencia a su actuación, desde el poder judicial, como operador político contrario al kirchnerismo, y por ende funcional al gobierno macrista y a los grandes poderes mediáticos, así como por ser también el ejecutor de un caso de “gatillo fácil”, al haber asesinado a dos personas, tal como mencionamos arriba.

A su vez, importantes periodistas televisivos y formadores de opinión pública, que trabajan en medios masivos de alcance nacional y que adhieren al macrismo, como Jorge Lanata, Ángel Pedro Etchecopar y Mirtha Legrand, reaparecen una y otra vez, satirizados, en sus páginas.



Figure 5: Colectivo Alegría política

En la tercera imagen que reproducimos, esta crítica se hace manifiesta. Vemos a un periodista de televisión saliendo al aire, quien aparece representado con su rostro en carne viva, sin piel, remitiendo nuevamente a lo zombi, lo monstruoso y lo alienígena, una metáfora recurrente en las viñetas de *Alegría*. En la jerga popular, la imagen de este periodista recuerda la expresión: “no tienen cara”, o mienten “descaradamente”, significado que se refuerza con el propio globo de diálogo, donde este emisario de los grandes medios masivos de comunicación le dice directamente y sin ambigüedades a su audiencia (en este caso al lector): “Te estoy mintiendo”. Este sentido se subraya con la imagen del logo del canal, que se llama “Farsa” TV”, y que puede verse en el sector inferior central de la viñeta. Detrás del periodista se encuentra escrita la frase: “votá mal”, lo que reenvía a la connivencia de los medios hegemónicos con el poder político de turno, en este caso el macrismo, y también a la creencia en el estado de derecho, es decir en el voto democrático, como la vía posible para modificar el estado de las cosas.

Otro tópico que es blanco de la filosa ironía del colectivo está dado por el retorno de las “relaciones carnales”³⁴ entre Argentina y Estados Unidos, en ocasión de la visita

³⁴Esta frase la pronunció el ex canciller Guido Di Tella en un encuentro con las máximas autoridades del Banco Interamericano de Desarrollo, en Washington, explicando la política que la Argentina quería mantener con los Estados Unidos durante el mandato presidencial de Carlos Saúl Menem

de Mauricio Macri a la Casa Blanca presidida por Donald Trump en 2017. La pobreza estructural que continuó 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 caso Santiago Maldonado³⁵, 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 sancionada en diciembre de 2017, aparecen también en las páginas del anuario.

El accionar de *Alegría* implica entonces la recuperación de un humor ácido y corrosivo que pone en tensión los marcos constitutivos y la propia razón de ser de la democracia burguesa, representativa, parlamentaria 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”³⁶.

(1989-1999), momento histórico caracterizado por la implantación furiosa de las políticas neoliberales en Argentina.

³⁵ Santiago Maldonado, militante anarquista, artesano y tatuador de veintiocho años, oriundo de la provincia de Buenos Aires, fue visto por última vez el 1 de agosto de 2017 durante un violento desalojo de la Gendarmería a una protesta de la comunidad indígena mapuche Lof en Resistencia, en tierras del grupo Benetton situadas en Chubut, en la Patagonia argentina, que son reclamadas como propias por los pobladores originarios. Su caso despertó una fuerte movilización en la sociedad y el entonces gobierno nacional desarrolló una intensa campaña de estigmatización en torno al joven. Dos días antes de las elecciones legislativas de octubre de 2017, el cuerpo de Maldonado fue encontrado en las aguas del río Chubut, en lugares donde se habían realizado múltiples rastreos. Las irregularidades en la investigación llevaron a que el primer juez, Guido Otranto, tuviera que renunciar y de hecho actualmente está en curso el pedido de un juicio político por realizar escuchas telefónicas ilegales (Véase: Fernando SORIANO, “Pedirán el juicio político contra el juez Guido Otranto y la remoción de la fiscal por las pinchaduras al teléfono del hermano de Santiago Maldonado”, *Infobae*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2018/05/16/pediran-el-juicio-politico-contra-el-juez-guido-otranto-por-las-pinchaduras-al-telefono-del-hermano-de-santiago-maldonado/>). El siguiente juez, Gustavo Lleral, también fue recusado y removido de la causa (Ver: S/A, “Caso Maldonado: tras ser recusado, el juez Gustavo Lleral dejó definitivamente la causa”, *Infobae*, consultado 11 de mayo de 2019, URL: <https://www.infobae.com/politica/2020/01/03/caso-maldonado-tras-ser-recusado-el-juez-gustavo-lleral-dejo-definitivamente-la-causa/>). Recientemente, con la asunción del nuevo gobierno, la Ministra de Seguridad, Sabina Frederic, pidió reabrir la causa para investigar la responsabilidad de la Gendarmería en el hecho y el encubrimiento de miembros del Poder Ejecutivo saliente (Véase S/A, “Caso Maldonado: Frederic sigue adelante con su plan para revisar la actuación de Gendarmería”, *Perfil*, consultado 1 de marzo de 2020, URL: <https://www.perfil.com/noticias/politica/caso-maldonado-frederic-sigue-adelante-con-su-plan-para-revisar-la-actuacion-de-gendarmeria.phtml>).

³⁶ Pablo FAYÓ, in *Alegría. Segundo anuario*, AA.VV., Buenos Aires, La Maroma, 2018.

Conclusiones

En su *Abecedario Zombie*, Julio Díaz y Carolina Meloni proponen unas treinta 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 zombies 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* aparece como esa alerta, ese anticipo de la puesta en funcionamiento de un Estado que, bajo el eslogan de la alegría y la incorporación de una falsa colectividad (“En todo estás vos”)³⁷, 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 auto alienadas. El humor, entonces, aparece como un modo de hacer inteligible un aspecto opaco de la realidad para buena parte de la sociedad. El desarrollo de esta experiencia puntual, sin embargo, pone de manifiesto también sus límites, respecto al pretendido alcance de sus ejecutores, ya que lograron generar sentido sólo en una comunidad acotada que seguramente podría llegar a las mismas conclusiones más allá del accionar del colectivo en cuestión. Parecería entonces que apelar al humor político desde cierta superioridad o incongruencia, y pretender efectividad con lo que se tematiza va de la mano con una atinada lectura de la coyuntura política. En el caso de FUNO, parte de sus integrantes ven que ese reflejo fue el que estuvo ausente y sobrevino una etapa en la que el humor ya no era una herramienta compatible.

Por su parte, las viñetas de *Alegría* trabajan con lo monstruoso, lo que no se puede mostrar ni nombrar, es decir con aquello que subyace en los rostros del poder,

³⁷“En todo estás vos” fue el slogan político principal del PRO durante los gobiernos de Mauricio Macri en la Ciudad de Buenos Aires.

mostrando así la “verdadera” y auténtica “carne viva”, eso que los funcionarios públicos, el poder político y los medios masivos de comunicación buscan ocultar. El humor opera así en la estrategia de develamiento de ese estado de excepción, represivo y salvajemente explotador, como condición necesaria para el funcionamiento de las democracias modernas, tal como lo ha analizado Giorgio Agamben.

Las acciones e intervenciones en el espacio real y virtual de los colectivos analizados, ponen fuertemente en cuestión las políticas “felicitarias” contemporáneas. El humor de *Alegría* y de *Fin De Un Mundo* pretende dar cuenta del “estado de excepción” que subyace en las consignas y eslóganes neoliberales, entendiendo a este último como proyecto político en la línea planteada por Sztulwart³⁸. Bajo este régimen sensible, definitivamente lo grotesco, obsceno, burdamente ilegal y repudiable puede llegar a ser normal y normalizable, aceptable y tolerable para los mismos sectores sociales que sufren en carne propia esas políticas.

³⁸ D. SZTULWARK, *op. cit.*