

**¡No me hagas una esquizofrenia acá! Cuerpos expuestos / cuerpos  
disciplinados desde el confinamiento**

***Don't make me schizophrenic here! Exposed bodies / disciplined bodies  
from confinement***

Irina Garbatzky

CONICET

Universidad Nacional de Rosario

ORCID 0000-0002-1349-0585

[irinitag@gmail.com](mailto:irinitag@gmail.com)

## **Resumen**

Uno de los efectos culturales más visibles que emergieron durante el aislamiento y la pandemia del COVID-19 ha sido la hiperdigitalización de la vida cotidiana y el desplazamiento de los encuentros cuerpo a cuerpo a su mediación web. Desde el confinamiento, las redes y las pantallas se convirtieron en el escenario privilegiado de consumo, producción y circulación artística. En las redes, a la vez, pudo verse cómo la pandemia fortaleció la multiplicación de discursos vinculados con el "bienestar", la "vida saludable", las "culturas terapéuticas" o la "salud mental", articulados a través del imperativo de la felicidad, el cual, como señala Sara Ahmed (2019), se ha convertido en un nuevo indicador de desempeño en la política y la economía global. Esta discusión me interesa como marco para abordar la lectura hecha por la dibujante y escritora Robertita, en sus cuentas de Instagram e Instagram TV (@soyrobertita y @benditoinstagram) durante los meses del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio en la Argentina. Por un lado, en el *feed*, su "Diario de pandemia", escrito y dibujado a modo de historieta. Y por otro, en sus *stories*, el trabajo de seguimiento, edición y montaje de cuentas públicas de *millennials* centradas en la autoexposición en relación con temas hegemónicos: la autoayuda, la salud mental, la obsesión con el cuerpo y la alimentación, el control y la psicologización de la vida sexual. Desde la fragilidad del confinamiento, echando mano de las herramientas caseras que brinda Internet, Robertita releva estas historias y las lee a partir del corte y ensamblado el acervo de la cultura de masas de los años ochenta y la vuelta a la

democracia en Argentina. Su mirada irónica, crítica y también afectiva, cuestiona los alcances que dicha escena de los ochenta posee hoy para pensar los límites, los excesos, la libertad y la autofiguración; cuestiones que parecen reeditarse ahora bajo nuevos disciplinamientos.

### **Palabras claves**

Performance, Pandemia COVID, Teatro argentino, Intermedialidad

### **Abstract**

One of the most visible cultural effects that emerged during the isolation and the COVID-19 pandemic has been the hyperdigitization of daily life and the displacement of face-to-face encounters to its web mediation. Since the confinement, the networks and the screens have become the privileged scenario for artistic consumption, production and circulation. In the networks, at the same time, it was possible to see how the pandemic strengthened the multiplication of discourses linked to "well-being", "healthy living", "therapeutic cultures" or "mental health", articulated through the imperative of happiness, which, as Sara Ahmed (2019) points out, has become a new performance indicator in politics and the global economy. This discussion interests me as a framework to address the reading made by cartoonist and writer Robertita, on her Instagram and Instagram TV accounts (@soyrobotita and @benditoinstagram) during the months of Preventive and Mandatory Social Isolation in Argentina. On the one hand, in the feed, his "Pandemic Diary", written and drawn as a comic. And on the other, in their stories, the work of monitoring, editing and setting up public accounts of millennials focused on self-exposure in relation to hegemonic themes: self-help, mental health, obsession with the body and food, control and the psychologization of sexual life. From the fragility of confinement, making use of the home tools provided by the Internet, Robertita relieves these stories and reads them from the cutting and assembling of the mass culture heritage of the eighties and the return to democracy in Argentina. His ironic, critical and also affective gaze questions the scope that this eighties scene has today to think about limits, excesses, freedom and self-figuration; questions that seem to be reissued now under new disciplines.

### **Key Words**

Performance; COVID Pandemia, Argentinian Theater, Intermediality.

Maestros de *coaching* ontológico, especialistas en liberación de vulva, modelos que aceptan los kilos que sobran, psicología basada en evidencia, sexólogas que hablan como en un jardín de infantes, técnicas de *tapping*, *reparenting*, espiritualidad. Cuerpos plenos, felices y satisfechos. Desde el confinamiento, una de las caras de la poliédrica pandemia fue la multiplicación del consumo y producción de discursos vinculados con el “bienestar”, las “culturas terapéuticas”, la “salud mental”. La casi completa subsunción de las actividades cotidianas a la pantalla no fue un dato menor, sino que aceleró y reafirmó el impulso de diseñar la propia vida a través de la exposición pública. Pero si ya hace unos años Boris Groys (2014) observaba que todo usuario de Facebook o Instagram tendía, quisiera o no, a volverse artista contemporáneo,<sup>1</sup> ahora la apuesta se duplica. Si ya no artistas, durante los meses de pandemia, buena parte de los usuarios y usuarias de las redes buscaron “sanar” o hablar de sí como potenciales sujetos con la capacidad de curarse, además de prevenir, asistir, dar contención, atender, guiar, *coachear*.

Durante los años de pandemia, especialmente en los meses más duros y de mayor incertidumbre, una de las inquietudes con las que pudimos encontrarnos fue a qué performances asistíamos desde el confinamiento, en las mediaciones de Internet, las redes y las sesiones de Zoom. ¿Cómo pensar en este contexto la acción instantánea, la transformación ritual, la pose o la teatralidad? ¿Qué cuerpos son los que se exponen “desde casa” para articular un discurso organizado en torno a la salud y la felicidad?

Algunas respuestas, y la misma formulación de la pregunta, emergieron gracias a mi propio consumo de Internet y las estrategias que observaba por ese entonces en las redes, privilegiado medio de proximidad durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio en Argentina. En la maraña pandémica me encontré con la obra de la artista

---

1 “Ahora, si un artista logra trasponer el sistema del arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios. En otras palabras: el artista se transforma en obra. (...) Por supuesto, convertirse en una obra no solo provoca placer, sino también la preocupación de quedar sujeto de una manera radical a la mirada del otro, a la mirada de los medios (...) Yo caracterizaría esta preocupación como un efecto de autodiseño, porque fuerza al artista, así como a casi todo el mundo que se convierte en material de los medios, a confrontarse con la imagen de sí: a corregir, cambiar, adaptarse o contradecir esta imagen. Hoy es habitual escuchar que el arte de nuestro tiempo funciona cada vez más del mismo modo que el diseño y en cierta medida esto es verdad. Pero el problema más grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña. (...) El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal de You Tube. (...) Incluso se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una audiencia semejante de la manera más radical: aunque no todos producen obra, todos son una obra” (Groys, 2014, pp. 39-40).

visual y escritora Robertita,<sup>2</sup> que me permitió pensar estas dinámicas. Por algún motivo comencé a seguir sus historias de Instagram (@soyrobotita), en las que subía videos de personas hablando desde su casa, sin parar. Una psicóloga que rebatía al psicoanálisis por carecer de evidencia científica, una chica vestida como personaje de *animé* dando consejos sexuales y afectivos, otra que hablaba de la aceptación de la papada. Me preguntaba si se trataba de materiales confeccionados a propósito o con carácter ficcional.<sup>3</sup> ¿Eran personajes contruidos? Un día publicó un mensaje privado que le habían escrito: “sos una desequilibrada mental heavy (...) sos una tremenda mierda (...) (por) obtener material de esa cuenta, guardarlo y editarlo siempre para no dar crédito”. A continuación, un video de una psicóloga, evidentemente la autora del mensaje, reclamando a la cámara dicho crédito. Robertita cumplía lo solicitado: sobrescribía el nombre, la cuenta de Instagram y la indicación del perfil. “Pueden pedirle una sesión de terapia”, agregaba.

Entendí la situación. Se trataba de una selección realizada por la artista de usuarios de la red, quienes desde sus cuentas públicas impulsaban discursos sobre el bienestar, el minimalismo, el *body positive*, la espiritualidad, a través de una autoexposición artificializada y escenificada. La teatralidad se planteaba de manera tan extrema que parecía volverse el criterio de selección. Robertita, de hecho, lo llamaba “ufología”. Cuando le escribí para preguntarle, me respondió que con ese término hacía referencia a la “proliferación del video-*selfie* como estructura psíquica para no derrumbarse en esta actualidad apocalíptica”, un “fenómeno de *stories/video-selfie/persona*”.

Hasta aquí, el trabajo de elegir, cortar y republicar estas historias se asemeja a otras experiencias, también proliferantes durante la pandemia, de recirculación de mensajes o conversaciones viralizadas por Whatsapp. Pero Robertita da un paso más y eso es lo que me interesa compartir aquí, porque enlaza el montaje de esta “ufología” con otra escena generacional: la de los ochenta y las performatividades del underground o de la cultura pop. Cada secuencia de los *instagrammers* es acompañada de uno o varios clips de aquellos años.

Pienso que se trata, en principio, de un montaje que interpreta una inquietud generacional, aunque no solamente. Las referencias propuestas por Robertita apuntan a

---

<sup>2</sup> Robertita, sin más, es la firma de la ilustradora, guionista, dibujante y autora de las novelas *Loser* (2011, Interzona), *Winner* (2015) y la reciente novela gráfica *Roomates* (2020) (las dos últimas publicadas por Beatriz Viterbo). Como ilustradora, Robertita colaboró con distintas publicaciones periódicas y digitales.

<sup>3</sup> Y de qué manera dialogaban estas historias con el contenido de su *feed*, en cuyos posteos subía un “diario de la pandemia”, compuesto por dibujos y textos. El “Diario de la pandemia” también puede seguirse en su blog <https://adolescentealos40.blogspot.com/>

varios aspectos del pasado, y especialmente a la escena de los ochenta como un archivo bien específico. Me refiero al conjunto de expresiones y performances que surgieron en teatros *off*, subte o *underground* a comienzos de esa década y con más fuerza desde la vuelta a la democracia en Argentina, en 1983, durante un período extendido aproximadamente hasta la primera mitad de 1990. Una escena que emergió de zonas marginales en distintas ciudades latinoamericanas y que creó nuevas formas. En el caso de Buenos Aires y otras ciudades de Argentina, no solo renovó radicalmente la dramaturgia y el teatro, sino también la creación cooperativa y autogestiva mediante una producción orientada a religar los afectos y los vínculos, con modulaciones no hegemónicas de la sexualidad y de los cuerpos. Algunos agentes de dicho proceso se convirtieron en íconos para los activismos de género y trans de los años siguientes, como Batato Barea, Fernando Noy, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.<sup>4</sup> Estos dos últimos, después de la muerte de Batato, el “*clown* travesti literario” que rápidamente se convirtió en un mito de ese destape, llevaron sus acciones a un popularísimo programa televisivo, dirigido por el humorista Antonio Gasalla, sin dejar atrás sus improvisaciones, sus impropiedades y sus excesos.

Robertita apela a ese acervo, recogido de manera casera -fresca y despojada de cualquier pretensión documental-, del material disponible en la web. Lo coloca al final de los clips que arma y esa contraposición despierta algunas inquietudes. Una de ellas es la pregunta por el cuerpo, sus potencias y limitaciones, su política. Las performances de Batato, Urdapilleta y Tortonese, y también de grupos como la Organización Negra, las Gambas al Ajillo, Virus, los Redonditos de Ricota, entre tantos otros, visibilizaron los efectos de la represión, aunque no lo hicieran directamente en la representación del terrorismo de Estado, sino apuntando a la violencia de la sociedad civil. Los “numeritos paraculturales”<sup>5</sup> del *under* no dejaron de parodiar y evidenciar, una vez y otra, los mecanismos ordenadores, moralizantes y bienpensantes que disciplinaban los cuerpos y organizaban el género en la escuela pública, en los medios, en la calle, en las instituciones, en el arte e incluso en la política. El efecto de choque era absoluto y la posición humorística, rotunda. Urdapilleta y

---

4 Sobre las proyecciones y legados de Batato Barea en la comunidad *queer* y trans de Argentina ver Bevacqua (2020).

5 Durante los primeros años de la década de 1980, especialmente después del retorno democrático, las performances de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, entre muchas otras, tuvieron su acción en un circuito nuevo de discotecas, cafés concert, centros culturales, teatros subte. Uno de estos espacios, muy popular, fue el centro Parakultural. Tomé su nombre, “paracultural”, para caracterizar el modo de apariciones y acciones, esporádicas e itinerantes, en distintos espacios de la ciudad de Buenos Aires (Garbatzky, 2013). La estructura de estas performances no era la de la pieza teatral, sino, para utilizar sus palabras, la del “numerito” del *clown* o del teatro varieté (Dubatti, 1995).

Batato criticaron las determinaciones gestuales que circunscribían las distintas poses y disfraces de la sociedad. Se trataba de buscar un cuerpo desenlazado de las normativas trazadas en los setenta; de sostener una ruptura permanente, mediante la carcajada, respecto de toda estabilización y limitación impuesta desde afuera.

El contraste en el montaje arroja entonces como pregunta qué cuerpos son los que se exponen en esta “ufología”. Los *influencers* también posan. Sólo que, en su caso, el cuerpo espectacularizado es un cuerpo equilibrado y satisfecho a través del diseño de una marca que lo identifica y lo estabiliza en su perfil. Una extremada conciencia del armado de sí orientada, con más o menos intensidad, a la elaboración de un producto para las redes, aunque sea con lo que hay de la propia vida o experiencia. Dice Jazmín Pastela, una de las *instagrammers* y *youtubers* que conocí gracias a Robertita -y acaso de las pocas que me despertó cierta ternura-, cuando le preguntan por qué se viste de rosa y utiliza esa escenografía delicadamente decorada con *animé*, *sex toys*, *bondage* y consejos en clave *teen*: “la performance ocurre en el plano de la fantasía. Que no necesariamente es un personaje que nos montamos o algo deshonesto. Si no que es una fracción de nuestra persona que está cuidadosamente seleccionada y a lo mejor sobredimensionada, como para demostrar un punto” (Jazmín Pastela, 2020). Otra “política de la pose”, podríamos decir, parafraseando a Sylvia Molloy (1994), acaso para diferenciarla de aquella que desde fines del XIX se orientaba a hacerse un cuerpo divergente, singular, mostrarlo y mostrarse como proceso que acompañaba la emergencia de un artista, a la vez que hacía temblar los esquemas higienistas y moralizantes de la burguesía. Digo otra, porque en el cálculo de esta nos encontramos ante cuerpos sin vacíos, sin zozobras ni faltas. Por el contrario, en estas poses los cuerpos se ven, fundamentalmente, como poseedores de tales o cuales virtudes, “cuidadosamente seleccionadas”, para capitalizar y vender. De ahí que la función lingüística privilegiada sea la apelativa; formas de la prédica, el consejo, la invocación o la persuasión a través de la reiteración de una segunda persona, muchas veces imperativa: Ámate, ámense, disfruten, acéptense, libérense. ¿Qué se vende? No me refiero al intercambio monetario, sino al que juegan los perfiles en las redes, en su economía de datos, publicidad y marketing, la cual alzó su cotización durante la pandemia.<sup>6</sup> El conteo de seguidores y “me gusta” juega fuerte en el algoritmo de la red y por lo tanto en los *influencers*, que muchas veces apuntan a la creación de un ingreso económico mediante la autoexposición. Importa menos tener qué decir que algo para intercambiar, aunque ese

---

<sup>6</sup> Entre otros artículos interesantes acerca de este crecimiento económico cifrado en los datos informáticos como “industria” de la pandemia puede leerse en la Revista Crisis de junio de 2020 el siguiente: <https://www.revistacrisis.com.ar/notas/zoom-al-robo-de-datos>

algo sea completamente intransferible, como la capacidad de tener orgasmos multiplicados, la liberación uterina o el merecimiento de abundancia.

Es el imperativo de la felicidad el que ordena estas poses. Según Sara Ahmed, la felicidad organiza la discursividad contemporánea como una técnica para vivir bien, asociándose a determinados objetos o elecciones de vida y no a otras. Revisando la tradición de los estudios feministas, negros y *queer*, Ahmed no sólo encuentra que la felicidad históricamente se empleó para justificar la opresión (Ahmed, 2019, p. 22); también critica sus consecuencias, trama su genealogía y su andamiaje filosófico, vinculado con la reactivación del positivismo.<sup>7</sup> En el contemporáneo “giro” que señala la autora, la felicidad es algo que se produce y se consume, que involucra una industria y hasta índices de “planeta feliz” en encuestas e informes gubernamentales. “La felicidad”, advierte, “es el nuevo indicador del desempeño” (p. 25) y, por tanto, “una técnica disciplinaria” (p. 31).

Interesa imaginar entonces qué impulsos contradisciplinarios permite el recuperar en Instagram (y en choque con dicha selección escogida) fragmentos de los *sketches* de las performances paraculturales. En uno de los clips que la artista guarda en sus cuentas (@soyrobotita y @bendito\_ig) puede encontrarse un sentido para este montaje.<sup>8</sup> El clip comienza con el “picadito” de las distintas cuentas y termina con una escena de Gasalla, Urdapilleta y Tortonese en el consultorio de una psicóloga. Al comienzo, entonces, la exposición de una multiplicidad de prácticas terapéuticas, con cierta ridiculización<sup>9</sup>, y a continuación, el *sketch* del consultorio de una psicóloga (Urdapilleta), que atiende a una mujer (Tortonese). El diálogo delata una estafa, Tortonese se queja de la falta de eficacia de las sesiones y del sometimiento a la analista, quien le hace pagar por una terapia que no funciona, le quitó el marido y hasta la obliga a hacer la limpieza. En esa situación ingresa el personaje de la reportera, interpretado por Gasalla, que observa los gestos de violencia disparados entre ambas. La escena finaliza con el personal de seguridad tomando por la fuerza a la paciente. La reportera mira a la cámara y concluye: “Estamos viendo la real realidad del psicoanálisis en Argentina”.

---

7 Dice Ahmed: “El campo de la psicología positiva se basa en esta premisa: si decimos ‘soy feliz’ o hacemos otras declaraciones positivas acerca de nosotros mismos (si practicamos el optimismo hasta que para nosotros ver el lado amable de las cosas se convierta en algo habitual o de rutina), seremos felices” (2019, p. 410).

8 En @bendito\_ig Robertita publica sus montajes. “No me hagas una esquizofrenia acá (versión extendida)”, puede verse en @soyrobotita. Ver:

<https://www.instagram.com/tv/CBebj1klmhP/?igshid=12z3tiz1v938o>

9 La edición no deja de ridiculizar a los *instagrammers* y en cierta medida los equipara a los personajes del programa humorístico. Dice Robertita en una entrevista: “De hecho, parecen estar interpretando a alguno de los personajes de Gasalla de los '80 o '90. Uno espera que al final se saquen la peluca y digan ‘Ah, se lo creyeron’” (Sakkal, 2020).

A pesar de emitirse en un popular programa televisivo,<sup>10</sup> el procedimiento del *sketch* reiteraba la estructura que sostenía el grupo de Urdapilleta, Tortonese y Batato en el teatro *off*: la parodia de una situación social, el conflicto y la pelea “clownesca” que acababa por desmontar y desorganizar la escena y hasta la escenografía. A su vez, en estas producciones existía el humor porque se explicitaba un dolor tramado en torno a la violencia, en este caso del saber médico (psicoanalítico) como figura autoritaria y represiva, que aparece parodiado y desprestigiado, de manera *queer*, haciendo uso del disfraz y la intensificación. La pregunta se hace evidente. ¿Qué responde o qué cuestiona desde el pasado la secuencia del programa de Gasalla? Sobre la superficie jovial y omnipotente de las terapias felices, el montaje de Robertita interpone burlescamente el chantaje y las buenas intenciones de la “salud mental”. Podría decirse que en cada secuencia editada se vuelve a observar e interpretar el desplazamiento del cinismo a la parodia, como si de lo que se tratara fuera retomar aquellos modos de la ridiculización y la crítica frente a la alegría y el bienestar sin fin. La adopción de la voz de Urdapilleta como título para el clip: “¡No me hagas una esquizofrenia acá!” observa irónicamente ese pasaje. La esquizofrenia no será “instagramable”, pero ¿cuál es el mecanismo que provoca la producción de estas performances de sanación?

Es importante mencionar que los montajes hechos por Robertita no se desvinculan de su interés sobre los medios de comunicación y su flujo. Como ilustradora, Robertita publicó en diversas revistas y medios, algunos masivos, además de blogs, fotologs y sus cuentas en las redes. La recurrencia a la tipografía o las citas de los formatos de chats o mensajes de texto organizan también la narrativa de sus novelas *Loser* y *Winner* y, por supuesto, de manera magistral en la reciente novela gráfica *Roommates*. Su trabajo se encuentra atravesado por las estrategias del pop; me refiero a la experimentación con los marcos, el *cut-up* de textos y sus reutilizaciones.<sup>11</sup> Y también, claramente, por la referencia al consumo cultural de una generación.

---

10 “El palacio de la risa” de Antonio Gasalla se emitió entre 1992 y 1995 en el canal público de la televisión argentina y luego por canal 13. Se trataba de un programa humorístico con distintos *sketches* organizados a partir de diferentes personajes del autor. Cabe decir que todos los personajes hechos por Gasalla eran femeninos, lo cual podría pensarse como una marca del carácter *queer* de toda la producción. El programa de Gasalla fue sumamente popular y desde sus primeros años se armó con un repertorio de actores y actrices que provenían del *under*. Urdapilleta y Tortonese, pero también Verónica Llinás y Atilio Borelli, entre otros.

11 Para pensar las estrategias del pop en el arte estoy remitiéndome en este caso a Oscar Masotta, especialmente a su análisis de las nociones de “redundancia” y “discontinuidad” de *Ensayos críticos*, de Roland Barthes. Para Masotta, la razón crítica del pop reside en que se trata de un arte que además de criticar los contenidos permite criticar los medios porque expone el corte que realiza respecto de la vida cotidiana y revela con ello la mediatización general de la semiosis que nos rodea. (Masotta, 2004)

En esta línea, los fragmentos de los *instagrammers* actuales, con sus imperativos de sanación y espiritualidad, son puestos en contraste no solo con la creaciones del *under*, sino a la vez con un archivo de la cultura pop de los años ochenta y noventa (un archivo que, es importante señalarlo, también fue abundantemente absorbido por el *under*). Series de TV, rock y pop y películas popularísimas que marcaron la infancia y la adolescencia de aquellos que nacimos entre finales de 1970 y comienzos de 1980, como *V Invasión Extraterrestre*, *La sociedad de los poetas muertos*, *Pobre niña rica*, *Fama*, *Generación X*, *Critters*, *Carrie*, *El día de la marmota*. Robertita apela a escenas y fragmentos de estos materiales para ponerlos en tensión con los video-*selfies* de la nueva generación y lo hace siempre al final, a contraluz de estos cuerpos bellos y satisfechos. Coloca imágenes brutales que, en su retorno, desfiguran a quienes se filman a sí mismos bebiendo jugos vitamínicos o bailando para romper sus patrones mentales. Como corolario de sus secuencias, aparece, por ejemplo, el payaso de *It*, -la película basada en la novela de Stephen King-, interpellando a un grupo de niños: “Soy todas las pesadillas que han tenido. Soy su peor sueño vuelto realidad”. O Michael J. Fox encerrado en el baño en *Muchacho lobo*, asistiendo con espanto a su metamorfosis y a la de su padre, quien le confiesa haber esperado que la maldición no recayera en la generación siguiente. En los giros felices de la red ya no parece frecuente la conciencia horrorizada de sí cuando lo desconocido entra en contacto. Conectar con lo otro, en todo caso, parece quedar del lado de Robertita, en sus operaciones de interrumpir, fragmentar y poner a dialogar distintas imágenes con el archivo de una generación.

El último de los clips que traeré en esta oportunidad cruza el discurso feliz de los *instagrammers* con una entrevista extensa hecha a Urdapilleta a propósito de *Batato*.<sup>12</sup> Allí habla de su amigo durante largos minutos hasta que en un momento se conmueve. “Él traspasaba todo tipo de problema boludo que pudiera haber en su vida porque siempre había otro motivo que era más serio, más espiritual, pero no de autoayuda, sino de persona en serio. Él era una persona en serio... Y era un payaso” (Yago Blass & Urdapilleta, 2021). La edición de Robertita vuelve a traer la ironía.<sup>13</sup> ¿Cuántas posibilidades le resta a una generación incapaz de la mirada melancólica? Si se reemplazan el humor o el deseo por un discurso cínico, orientado hacia lo satisfactorio y funcional, ¿qué otras vías de ruptura podrán seguir planteándose?

---

12 Se trata de la entrevista realizada por Goyo Anchou, Peter Pank y Mad Crampi para el film *La Peli de Batato* en Septiembre de 2010. El documental *La peli de Batato*, de 2011, dirigido por Anchou y Pank puede verse online en el sitio Cine.Ar.

13 La edición de Robertita se titula “Me voy a poner a llorar a los gritos” y puede verse en: <https://www.instagram.com/tv/CAAoolugVeol/?igshid=lo47zt9xi4k7>

Mencioné al pasar que la tarea de absorber y utilizar los restos de la cultura de masas, la cultura pop y los cánones desprestigiados, tanto en sus citas como en su materialidad, -los recortes de revistas, los objetos o los vestidos recogidos de la basura-, formó parte de las estrategias performáticas del *under*, en cada uno de sus soportes y formatos. Se trataba de mirar el presente destrozado y destrozarlo aún más a través de las máscaras de un canon plebeyo o payasesco. Me pregunto hoy con cierta esperanza, -en una ciudad que durante el 2020 ha llegado a padecer más de 1000 casos de COVID por día-, ¿se encontrará Robertita, con su tono medio, tan distinto al resonante Urdapilleta, en la trama de aquellas intervenciones cuestionadoras, capaces de meterse en el barro de la estupidez y, a la vez, (o gracias a ello), tocar el corazón?

## Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bevacqua, M. (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires: Libretto.
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jazmín Pastela [@jazminpastela]. (2020, 29 de abril). *Me quedé pensando en esto hace un par de semanas y me pareció pertinente sentarme a pensar en el por qué...* (Video). Instagram. [https://www.instagram.com/tv/B\\_IPYpLg1hj/?igshid=aqxmo3udp3rw](https://www.instagram.com/tv/B_IPYpLg1hj/?igshid=aqxmo3udp3rw)
- Masotta, O. (2004). Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea. En Longoni, A. (comp.). *La revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (pp. 199-270). Buenos Aires: Edhasa.
- Mavrakis, N.; Robles, S. (2020, 11 de junio). Zoom al robo de datos. *Revista Crisis*. Recuperado de: <https://www.revistacrisis.com.ar/notas/zoom-al-robo-de-datos>
- Molloy, S. (1994). La política de la pose. En Ludmer, J. (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (pp. 128-138). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Robertita (2011). *Loser*. Buenos Aires: Interzona.
- Robertita (2015). *Winner*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Robertita (2020). *Roomates*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sakkal, D. (2020). Robertita, la artista que mezcla a Instagramers con Axl Rose y Alejandro Urdapilleta. *Ponele.info*. Recuperado de <https://www.ponele.info/cultura/robertita-artista-mezcla-instagramers-axl-rose-urdapilleta/>

Yago Blass, & Urdapilleta, A. (2021, 17 febrero). ARCHIVOS DE BATATO URDAPILLETA CRUDO hd [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YiZnst9NAAY>

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2023

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

