

De los parques a las calles. Prácticas corporales, visuales y espaciales en la protesta social. Rosario, Argentina, 1996-2002*

From the parks to the streets. Corporal, visual and spatial practices in social protest. Rosario, Argentina, 1996-2002

Sebastián Godoy**

Resumen:

En este artículo se analizarán las relaciones entre prácticas corporales, imaginaciones visuales y espacio público a partir de un estudio de caso. En la ciudad de Rosario (Argentina), hacia mediados de la década de 1990, emergieron una serie de prácticas y lenguajes estético-performáticos en una franja central de la ribera del río Paraná. Su existencia coincidió en el tiempo con una reactivación de la protesta social en respuesta las políticas neoliberales aplicadas en Argentina en ese período. Los saberes artísticos forjados en los espacios públicos ribereños aparecieron en la calle durante los momentos más álgidos de conflictividad social del período, dotando de potencial expresivo, lúdico y paródico a las formas tradicionales de protesta. Se reconstruirán esas relaciones fundamentalmente a partir de entrevistas personales y algunos materiales documentales del período.

Palabras claves: Ciudad, espacio público, prácticas estético-performáticas, lenguajes, protesta social

Abstract

In this paper, the relations among corporal practices, visual imaginations, and public space will be analyzed through a case study. In the city of Rosario (Argentina), towards mid-1990s, a series of aesthetic-performatic practices and languages emerged on the central bank of the Paraná River. Their existence coincided in time with a reactivation of social protest in response to neoliberal policies applied in Argentina in that period. The artistic knowledge forged in the riparian public spaces appeared on the streets during the most critical moments of social conflict, endowing the “traditional” forms of protest with an expressive, playful, and parodic potential. These relationships are here reconstructed mainly through personal interview and some documentary materials of the period.

Key words: City, public space, aesthetic-performatic practices, languages, social protest.

* El presente artículo proviene de una ponencia presentada en las XVI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Agosto de 2017. Artículo de investigación.

** Argentino, Profesor en Enseñanza Media y Superior en Historia, Becario Doctoral Conicet (UNR/CECUR), Jefe de Trabajos Prácticos (Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Mail: sebasgodoy13@gmail.com.



INTRODUCCIÓN

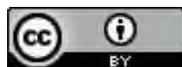
Desde hace más de dos décadas, la ciudad de Rosario atravesó una serie de transformaciones que no eran extrañas a otras urbes del mundo. La sinergia entre administraciones locales, inversores y desarrolladores privados (Hall, 1998) plasmaron en la trama urbana las huellas de una gubernamentalidad¹ neoliberal y empresarial. Esta lógica halló una arena propicia para potenciar su rentabilidad en el mercado inmobiliario y la reconfiguración de los espacios públicos del *waterfront*, generando desigualdades urbanas entre los espacios abandonados y los recualificados. Hacia mediados de la década de 1990, en las zonas no intervenidas por el capital público-privado, surgieron diversas iniciativas autónomas de producción del espacio (Lefebvre, 1974), generadoras de una diferencia espacial que colisionó con el espacio abstracto y de la reapropiación capitalista de la ciudad. En una franja deteriorada de la costa central, diversos grupos de jóvenes produjeron un lugar propio dentro de los terrenos abandonados, a partir de prácticas estético-performáticas. En concreto, dos experiencias marcaron el nacimiento de nuevos lenguajes y aprendizajes artísticos. La Fiesta del Fuego y el Galpón Okupa funcionaron como usinas de producción y experimentación artística (Godoy, 2015a) que gravitaron en torno a la creación colectiva y una estética de la participación (Chesney Lawrence, 1990). Como resultado de esa operatoria de hibridación y experimentación, nacieron nuevos repertorios artístico-performáticos.

Las estéticas y corporalidades forjadas en la ribera central del río Paraná (fig.1) guardaban una compleja relación con su entorno. Si bien aparecieron como incrustaciones extrañas en el camino del avance de la gestión municipal sobre esa franja costera, sostuvieron una afinidad más evidente con otro repertorio de prácticas urbanas, vinculadas con la protesta social. Vivían en un estado de liminalidad² en relación con la gubernamentalidad y de cierta dependencia distanciada con respecto a la cultura urbana imperante. La existencia esas prácticas fue contemporánea de una reactivación de la protesta social en respuesta al avance de políticas de ajuste y reforma del Estado –que desencadenaron un aumento del costo de vida y del desempleo– y en repudio a retrocesos institucionales en materia de educación y Derechos Humanos (Godoy, 2015b). Aquella coyuntura de reaparición de corporalidades aliadas en las calles buscaron “minimizar la inhabitabilidad de las vidas” (Butler, 2017: 72) y posibilitaron la producción de un nuevo reparto de lo sensible (Ranciere, 2002), es decir, una resubjetivación a partir de otros repertorios de prácticas colectivas y públicas.

Las prácticas estéticas forjadas en la ribera central aparecieron en las calles céntricas durante los momentos más álgidos de conflictividad de la segunda mitad de la década. Bajo la forma de performances e intervenciones visuales, este arte híbrido dotó de potencial expresivo, lúdico y paródico a las formas tradicionales de protesta, usualmente imbuidas de solemnidad. Esos repertorios configuraron, por un lado, formas de intervención corporal que acompañaron y

¹ Foucault (1978) entendía a la gubernamentalidad como un conjunto de tecnologías de gobierno que actúa sobre un medio específico –la población– para orientar conductas a partir de las movibilidades, prácticas de libertad y deseo y una serie de variables securitarias. En ese sentido, planteamos que las prácticas de gobierno neoliberales –y su encarnación fundamental, la empresa– constituyen una gubernamentalidad ya que producen un medio, operan sobre vectores de movilidad y orientan deseos a través del consumo.

² En el sentido que le atribuye Turner (1968) como un estado de apertura y ambigüedad característico de un espacio-tiempo intermedio, pero también en su sentido literal, en tanto borde, intersticio, membrana.



fortalecieron distintos tipos de manifestaciones como las marchas de los 24 de marzo o las reacciones en repudio a la violencia policial. Por otro, produjeron una imaginación visual que intervino paredes, veredas, edificios gubernamentales y cuerpos, y dotó de símbolos innovadores a las columnas de manifestantes. Este trabajo explora las resonancias de un arte híbrido, devenido público (Expósito, 2001; Duque, 2001), en las calles y los conflictos rosarinos.

En primer lugar, se reconstruirán los procesos de formación de prácticas en la ribera central: las experiencias de la murga y del “Galpón Okupa”, ocurridas entre 1996 y 1998, aproximadamente. Luego se analizarán dos modalidades de intervención en el espacio público. Por un lado, lo que llamamos una performática de la manifestación, es decir, prácticas corporales que irrumpieron y tensionaron las relaciones habituales entre los cuerpos que protestan en la calle. Por otro, los paisajes eventuales [*eventscapes*] (Hou, 2010) que alteraron al espacio público en tanto arte acontecimental que transformaba las relaciones entre los objetos/materiales y las prácticas. Finalmente, se reflexionará acerca de las relaciones entre esas estéticas y la protesta social en el espacio público rosarino, en el período analizado. La metodología de trabajo se basa en entrevistas personales (los entrevistados se indicarán entre paréntesis luego de la cita), a las que se suma la compulsión de algunos materiales periodísticos del período.

“COMENZAR UNA DISCIPLINA ES ATENTAR CONTRA ELLA”: MURGAS Y MESTIZAJES

La versión rosarina de la murga hacia finales del siglo XX tuvo orígenes heterogéneos. Sus movimientos embrionarios datan de la década de 1980 y se relacionan con el fin de la última dictadura militar argentina y el retorno de la democracia, así como el concomitante cambio de aire político-cultural que parecía respirarse en las ciudades que más sufrieron la censura y vigilancia de aquel proceso. El espacio público vivía momentos de reverdecimiento y muchas actividades que peligraban allí durante la represión retornaban paulatinamente. El teatro callejero sintió la nueva holgura y afluyó a la vía pública. Su buen humor era compartido por el público y “la gente estaba ávida de poder ver” (Raúl B, en adelante RB). Sin embargo, según artistas como Raúl, con el cambio de década y enrarecimiento del clima político y económico, este tipo de espectáculos comenzó a decaer. Por entonces, las calles vieron un recrudecimiento de las manifestaciones y la conflictividad en detrimento de los espectáculos independientes en vivo.

Para los miembros de una generación más joven, la inquietud por el arte callejero vino de la mano de las malas condiciones económicas y la desconfianza en la posibilidad de insertarse en el mercado laboral mediante los circuitos de formación tradicionales. Asimismo, faltaban espacios propicios y accesibles para el aprendizaje de artes performáticas y la socialización en espacios públicos al calor de la efervescencia social de aquellos años se transformó en la catalizadora de las exploraciones estéticas decenas de jóvenes.

“No teníamos lugares gratis para aprender [...] ni para pagar un taller. Entonces era un instinto que sucedía todo el tiempo: «vamos a aprender, vamos a juntarnos, vamos al parque, a ensayar, vamos a la plaza a tomar mate y me contás cómo es esto de tu grupo, vamos a la peatonal y recorreremos a ver dónde nos parece mejor ir, etc.». Era la única posibilidad [...] Y éramos un montón, desocupados, al pedo y con ganas de hacer algo. Cuando no hay dinero de por medio, hacés lo que te gusta” (“Pato” G., en adelante P).



Para Pato, como para muchos otros egresados de la secundaria, la puesta en suspenso de las agendas laborales o académicas significó un viraje en el horizonte de actividades de socialización. Hacia mediados de la década de 1990, el paulatino encuentro de estos jóvenes con el arte callejero era aún incipiente y esporádico. La relación con la dramaturgia se fue intensificando de la mano de actores callejeros experimentados como Raúl. Sin embargo, las instancias de aprendizaje iban a multiplicarse. Por una parte, se generó un acercamiento entre el teatro y la murga a partir de la llegada a Rosario de la influencia del Teatro Popular Latinoamericano (en adelante, TPL). Por otra, se comenzó a experimentar con técnicas circenses como estrategia para conformar espectáculos callejeros. Ambas instancias funcionaron como usinas de formación para la murga rosarina durante la segunda mitad de la década.

El TPL fue forjado en los años 1950s a partir de relecturas latinoamericanas del Teatro Proletario de Piscatore y el Teatro Épico de Brecht, que buscaba aproximarse al lenguaje de los sectores populares, girando “alrededor del concepto de pueblo” y recogiendo “la creación del pueblo, pero [incorporando] el aporte de sectores intelectuales en un proyecto reconocidamente popular” (Chesney Lawrence, 1995: 5, 44). Asimismo, se basaba en la creación colectiva en tanto “estética de la participación” (Chesney Lawrence, 1995: 7), el borramiento de la figura autoral, la horizontalidad y la grupalidad de la producción artística.

Esta forma de teatro había ganado reputación en Rosario durante la década de 1980, generando una versión local que lo entendía como una filosofía performática, pero también una “técnica de ocupación y basada en la convocatoria, mediada por el uso de objetos, cuyos elementos se fueron depurando” (Ariel A.). Diversos grupos de teatro hicieron circular fragmentos del repertorio del TPL, abordando temáticas políticas y sociales de su tiempo. Asimismo, en su búsqueda de estrategias de convocatoria y apelando a lo que entendían por “popular”, tomaron elementos de la murga, un estilo cuyos orígenes están ligados a la herencia afroamericana del territorio rioplatense. Su estructura dramática concede un gran peso a la presentación y “apela a la visualidad y la irrupción de lo inesperado” (PG). Siguiendo esa línea, incorporaron también gestos del Circo Criollo de fines del siglo XIX.

En 1996, surgió un taller gratuito de TPL que atrajo a muchos jóvenes carentes de espacios de formación artística. Ese lugar surgió en la Facultad de Medicina de la UNR, en donde un médico y su esposa –ambos actores– se propusieron enseñar teatro como una instancia que pusiera al arte al servicio de la política, para cultivar su potencial transformador. La propuesta ponía el acento en la creación colectiva, la construcción del grupo, la noción de cuerpo y la percepción del espacio. Tras las huellas del lenguaje popular, el taller incorporó “elementos de la murga para convocar para una obra de teatro” (Mónica P., en adelante MP) y continuaba con la “estrategia de ir a buscar al público” (“Geta”, en adelante G). A partir de 1997, el taller le dio mayor centralidad a la murga. La idea consistió en

“Dejar de usar [los elementos de la murga] para convocar a la gente en la calle para hacer teatro, directamente empezar a armar una murga porque pertenecía al lenguaje popular y porque también tenía un sentido crítico social. Por otro lado, al ser muchos, nuestro elenco se parecía más una murga que a un grupo de teatro. [...] Ahí comenzamos a ir a barrios y plazas, no los lugares donde solían ir los grupos de teatro” (PG).

Así, nacía la murga El Tábano, que junto con otras como las del Bajo Fondo y Sin Dueño, hibridaban los lenguajes de la murga, el circo y el teatro. Era una cuestión de expresividad y eficacia, ya que los elementos amalgamados llamaban la atención y facilitaban la comunicación



con el público. Era necesario nutrir “a la lógica de contenidos políticos y del presente” (“Flaco” P., en adelante FP). Habiendo nacido en el taller, el Tábano llevó sus prácticas hacia afuera: sus ensayos y presentaciones se lanzaron a diversos espacios abiertos de la ciudad.

La alternatividad de la performática murguera refería a su constante hibridación de lenguajes y prácticas. Todo ello generó “un lugar en donde todo se puede mezclar” (RB). Se construía localmente una murga de nuevo tipo, a partir de elementos prestados de varios lugares del Cono Sur.

“Así como la murga porteña hace hincapié en el baile, la murga uruguaya en el canto, la murga brasilera es más comparsa con otros ritmos. Nosotros tratamos de buscarle una identidad propia” (MP).

La murga mestiza se volvió una escena común en varios parques, plazas y calles de la ciudad. Artistas como Jaime Roos (Uruguay, 1953) enfatizaron lo “auténticamente rosarino” de las murgas que escupían fuego y presentaban figuras circenses en los parques de la ciudad (El Ciudadano, 14/02/1999). A su vez, sus vestimentas y elementos eran elaborados de forma rudimentaria. Según Geta, “no teníamos ni trajes, ni uniformes: los fabricábamos”. La puesta en escena de los “los espectáculos de los 90 [consistía] en estéticas de volquete, de lo reciclado, del *do it yourself*” (Pablo T, en adelante PT).

Entre 1996 y 1997 los más jóvenes de entre los murgueros adquirieron nuevos aprendizajes y destrezas. Por un lado, la Fiesta del Fuego (Godoy, 2015a) realizada de manera semanal en la ribera central de Rosario los entrenó en prácticas como el uso de zancos y la manipulación del fuego. Por otro lado, hacia finales de 1997 organizaron y participaron en el TELAR (Teatro Latinoamericano de Rosario), un festival de TPL que fue organizado por los docentes del taller. El Tábano se encargó de la logística y recibió a grupos de teatro de diversos países de América Latina que participaron con “obras, talleres y espacios de crítica” (PG). Este evento funcionó como un clivaje en el devenir de la murga:

“Fue mucho aprendizaje, gran contagio [...] pero queríamos hacer más. Entonces, algunos del Tábano nos separamos y formamos otra agrupación con más inclinación hacia la murga uruguaya, llamada Los Bichicome” (PG).

La relación entre murgas y espacio público se estaba intensificando y se “convocaba a la gente en espacios no convencionales de representación” (RB). Los Bichicome no fueron la excepción y comenzaron a organizar sus performances en la zona central de la costa del río Paraná, un espacio con pocos transeúntes. Estaban, otra vez, ampliando su repertorio de espacios, de prácticas, de experimentación y de intervención.

“NOSOTROS VENIMOS DEL FUTURO”: EL GALPÓN OKUPA COMO PIEZA ESTÉTICA

Entre las diversas actividades que en 1996 congregaban a cada vez más practicantes de las artes callejeras, la más multitudinaria y sensorialmente llamativa fue la Fiesta del Fuego. Sus participantes se reunían los domingos hacia el final de la tarde, formando un círculo en el que bailaban, cantaban, realizaban malabares, entre otras prácticas expresivas. Cuando se quedaban sin luz natural, incendiaban objetos que, al mismo tiempo, formaban parte de sus performances. La murga y el circo –dos de las principales disciplinas compartidas allí– funcionaban con



artefactos fabricados de forma artesanal. El efecto sensorial del fuego y los tambores les indicaba a los asistentes el sitio de la Fiesta. Ese espacio era “de nadie y, por eso, de todos” (PT). En ese sentido, no tenía limitaciones con respecto a qué hacer y cómo hacerlo. Ese espacio público acontecimental parecía gozar de buena salud, quizás por el hecho de que estaba desprendido de toda materialidad. Sin embargo, por ello mismo, bloqueaba la posibilidad de resguardar los únicos materiales que precisaba. Los objetos –tambores, clavos, zancos– eran usualmente traídos de regiones lejanas de la ciudad, lo que dificultaba su transporte.

Entre los participantes del ritual de la Fiesta, algunos comenzaron a explorar la posibilidad de generar un espacio con características similares, pero más protegido y permanente, que pudiera albergar objetos, personas y prácticas. A esta búsqueda se sumaba otra ofrecida por otro pliegue cultural que se solapaba con las prácticas callejeras circenses, el punk rock. La sociabilidad de los escuchas de ese género musical también encontraba su lugar en plazas y parques a través de intercambios de información acerca de eventos y circulación de objetos fabricados de manera artesanal. Uno de los espacios frecuentados por ellos eran las inmediaciones de unos galpones abandonados del ex Ferrocarril Mitre. Ubicado en la ribera central del Paraná, estaba constituido por dos estructuras contiguas. El inmueble ofrecía la posibilidad de replicar y guarecer el espacio libre de la Fiesta, a lo que los punks agregaron la demanda de tener un lugar para realizar recitales. El espacio estaba a la altura de las expectativas del heterogéneo conjunto cultural y el 2 de enero de 1997 fue intervenido

“Lo teníamos marcado hacía tiempo. Siempre pasábamos y lo veíamos cerrado y, por una cosa u otra, nunca lo habíamos abierto. La zona estaba cubierta por un tejido y yuyos muy altos. Curtíamos mucho por ahí, porque estaba buenísimo, todo abandonado. Un día, ocupamos el galpón. Lo empezamos a limpiar y algunos se quedaron a vivir” (“Chachi”, en adelante C).

Unos diez jóvenes ingresaron en el inmueble y, en unas horas, ya estaban instalados. Para su momento de esplendor, el edificio contenía espacios comunes y áreas cada vez más diferenciadas: en una de sus estructuras, una sala de danza y pintura, en la otra “el Bar, el Cielo [un entresuelo donde funcionaba una sala de ensayo], el Aire [un segundo entresuelo] Y abajo del Cielo [...] el Infierno” (Rolling Stone, 08/1998). Algunas áreas eran de uso común, mientras otras fueron “okupadas” como habitaciones de los residentes. Allí se fue configurando una corriente heterogénea de maneras de intervención y usufructo del galpón que fluctuó durante los casi dos años que duró la ocupación. Si bien había un núcleo de habitantes semipermanentes, algunos jóvenes acudían al galpón para realizar las actividades allí desplegadas y luego retornaban a la casa de sus padres.

Aunque algunos grupos intentaron filiarlo con la de los *squatters* europeos y “asumir la naturaleza contracultural de la movida” (“Faca”, en adelante F), el Galpón tomó una forma particular. La mayoría de los okupas actuaban “instintivamente y sin conocer lo que ocurría en otros lados” (PT), sin objetivos fijos ni visión de futuro. Una de las primeras actividades consistía en disfrutar del ocio y compartir alimentos, cigarrillos y bebidas. Otra, en resistir las amenazas policiales, que iban desde advertencias por parte de uniformados hasta afrentas durante la madrugada operadas por personal de civil. Con el paso de los primeros meses y el acomodamiento de sus habitantes, se le dio “forma de centro cultural” (C). Bautizado como Galpón Okupa o Centro Kultural Independiente, el espacio ofreció talleres abiertos a la comunidad gratuitos o “a la gorra”. El proyecto artístico del Okupa lo separaba de experiencias similares en Europa, más abocadas a las necesidades de vivienda. Decenas de talleristas



desfilaron por el Galpón, con procedencias variadas. A los espacios de aprendizaje de circo, particularmente nutridos, se sumaban talleres de guitarra, tango, artesanías, pintura, ajedrez y teatro.

El Okupa fue intervenido y vivido desde diversos lugares. La apertura del espacio permitía esa multiplicidad. Tanto movimientos sociales como agrupaciones políticas y organismos de Derechos Humanos emplearon el lugar para realizar asambleas y ciclos de charlas a la comunidad. La Red de Solidaridad con Chiapas, entre otros grupos, se acercó al espacio cuando se divulgaron las primeras noticias de violencia policial, sin saber nada de lo que era una “okupación urbana” (Pablo y Amalia, en adelante P y A). El grupo comenzó a realizar asambleas –siguiendo la tónica zapatista– para intentar organizar estrategias de resistencia ante futuras intimaciones. El Galpón aparecía como un espacio importante para pensar una política horizontalizada:

“Lo atractivo era lo heterogéneo de eso. Aunque no vivieras ahí, había una sensación de que era tu casa. [Pensábamos que] cuando se calmara la cosa, se empezaría a trabajar en este proyecto cultural más concreto que involucraba lo colectivo, la realización de talleres, la auto-organización y la reformulación física del lugar” (A).

En su momento de apogeo, el Galpón Okupa funcionaba intensivamente. Los primeros días de la semana se daban los talleres y las reuniones. Los jueves solían realizarse obras de teatro y ciclos de cine. Los viernes y sábados se organizaban los recitales en vivo, la actividad más convocante del lugar. Finalmente, los domingos se destinaban a la limpieza y la comida comunitaria. Los recitales eran las actividades que hicieron conocido al Galpón hacia mediados de 1998. En ese año se sucedieron alrededor de 75 conciertos a los que asistieron cientos de bandas de distintos géneros. Si bien el costo del sonido era alto y siempre “existía el peligro de que te caiga algo encima”, los organizadores recuerdan la experiencia del Galpón como un grato momento en “la historia del *under* local” (“Zalo”). Para entonces, el Centro Kultural había reacomodado sus instalaciones como para albergar a unas 300 personas por recital. El inmueble contaba con “un escenario de tres pisos” (C) en donde tocaron bandas locales y de otros países.

En su vida diaria, el Okupa contenía un magma de saberes artísticos que se diversificaban e hibridaban. Las orquestas circenses fueron agrupamientos especialmente nutridos. Estaban usualmente constituidas por varios vientos, alguna percusión y no era raro verlas acompañadas de malabares y acrobacias. La construcción de personajes payascos también se hizo popular entre los aprendices del Galpón. Múltiples géneros artísticos se encontraron ese espacio. Malabares y punk rock, payasos y artesanos, artes visuales y juegos de mesa. El espacio permitió la circulación, hibridación y experimentación. Paulatinamente, las disciplinas allí y practicadas perdieron sus formas “puras”. Se fue configurando un “elenco semipermanente de artistas callejeros” (“Tati”) que itineraban entre el Okupa, espacios públicos y bares. La destreza física e histrionismo constituyeron las principales herramientas de los grupos artísticos.

Sin embargo, mientras que frecuentar al Galpón significaba un cierto compromiso, okuparlo representaba “una forma nueva de existencia” (F). La libertad de vivir allí debía apuntalarse con un trabajo continuo. Implicaba un repertorio de “técnicas del yo” que había que defender con el cuerpo. Había que aprender a pedir comida en bares y panaderías, a higienizarse menos de lo acostumbrado y convivir con una corriente heterogénea de personas e intenciones. La cuestión no era sólo entrar, sino mantener el espacio común y el propio, apropiarse de un lugar y habitarlo con la presencia, la corporalidad y la práctica.



“El galpón demandaba que había que okupar el espacio, pero también había que ganarlo. No era que vos llegabas a un lugar y estaba todo dado. Hay que entrar con la fuerza de okupar” (C).

La principal dificultad radicaba en mediar entre lo individual y lo colectivo. En un espacio sin reglas y donde convivían muchas personas, aparecieron conflictos. Las tensiones entre sus miembros hicieron que varios se vayan del lugar, debilitando la masa crítica que hubiera sido necesaria para enfrentar las presiones de desalojo. El Galpón resistió un poco más de un año y medio, y una red de acontecimientos marcó su ocaso.

Hacia mediados de 1998 la correlación de fuerzas exterior cambió y el Galpón enfrentó su amenaza final. La estructura pertenecía a un Ente Administrador que tenía la potestad a la que el Estado Nacional había renunciado, por lo que la policía provincial había estado interviniendo sin jurisdicción. Un juez Federal expidió una orden de desalojo que terminó ejecutándose en agosto (La Capital, 13/08/1998). En el sitio desocupado, se instaló la Casa del Tango, un emprendimiento público-privado con miras a generar un circuito cultural y turístico que ponga en valor la ribera central rosarina (El Ciudadano, 09/10/1998). El nuevo espacio generó una oferta artística y gastronómica ligada a la cultura for export del tango porteño, que poco tenía que ver con las producciones culturales locales. Su propuesta supuso una incrustación que se erigía sobre los restos borrados de la experiencia okupa.



ARTE AFUERA: PERFORMÁTICAS E IMAGINERÍAS DISIDENTES EN LA PROTESTA SOCIAL

Lejos de permanecer aisladas, las corrientes estético-performáticas de la murga y el Galpón interactuaron fuertemente con su entorno. Los aprendizajes, las exploraciones y las actividades lúdicas se moldeaban al calor tanto de la protesta social como el de la escasez. Hacia mediados de la década de 1990, el panorama social se complejizaba: a las medidas neoliberales, se sumaba una aguda recesión (Azpiazu, Basualdo y Schorr, 2001) y groseros retrocesos institucionales. Las condiciones duras engendraban solidaridades nuevas y otros espacios comenzaban a gestarse en los intersticios de la ciudad neoliberalizada

“Fue una época dura porque no había un mango y aprendimos a vivir así [...] La resistencia te unía: era juntarse a tomar lo que había, comer lo que había y nadie pretendía más” (G).

Un ciclo de manifestaciones emergió con fuerza hacia 1996, coincidiendo con los desarrollos artísticos emprendidos por los sujetos aquí estudiados. En vez de abroquelarse en su lugar de nacimiento, los conjuntos culturales fortalecidos en la ribera central se ramificaron hacia los centros de concentración contestataria y los nutrieron con prácticas corporales e imaginaciones espaciales. Estas formas de intervenir con los cuerpos y las visualidades funcionaron de manera performativa, en el sentido butleriano del término: en tanto materialización de otras posibilidades –o la reproducción de estructuras imperantes– a partir de una concatenación de actos estilizados, dramáticos y no referenciales. En su acepción posibilitadora, las prácticas performativas aquí reseñadas eran independientes “de los significados que puedan atribuírseles” previamente y, por ello, comportaban “la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso [y en] los que participan en ellas” (Fischer, 2011: 45-46). La creación de diversos horizontes y resonancias desligados de las condiciones de posibilidad emerge del carácter encadenado, histriónico, experimental y con fines estéticos de las prácticas artísticas que giraron entre la ribera central y los espacios públicos céntricos de la ciudad.

Una primera modalidad de intervención puede ser categorizada como una performática de la manifestación, no solo porque incentivaba otro tipo de relaciones entre los cuerpos, sino porque concebía a la “manifestación” como un aparecer. Se construyeron tácticas y relaciones a partir de nuevas proximidades contractuales entre los cuerpos y los cursos de acción colectiva (De Certeau, 1980). Ya en 1995, los artistas tanto visuales como *performers* habían ensayado tomar la calle. Con motivo de la reelección presidencial de Carlos Menem, se realizó una “Caravana contra el poder” (F) protagonizada por los colectivos “Arte en la Kalle”, “Artistas Desocupados” y “Cucaño”, entre otros, que dio inicio a un ciclo de presencia creciente de artistas en las protestas y conmemoraciones colectivas.

Desde el movimiento murguero, por otro lado, se construyó una identidad política con reivindicaciones propias. En 1998 se formó el Murgariazo, un grupo de murgas rosarinas –entre las que estaban Los Bichome– que se reunió con el objetivo de “recuperar el espíritu popular del carnaval” (El Corsito, N° 17, p. 3). Para ello, buscaron unificar a las murgas bajo un símbolo que les permitiese participar políticamente sin encolumnarse bajo ningún partido. Las murgas entendían que había que formar parte de ese momento y el Murgariazo les permitió participar sin “desatender su lógica poética” (F). Su primera acción fue reclamar la reinstalación del feriado de carnaval, instancia clausurada por la dictadura argentina 76-83. El pasado dictatorial se convirtió en un blanco de intervención que se replicó en otras manifestaciones. La modalidad de



agrupamiento y movi­lidades corporales reacomodó la configuración y dinámica de las marchas

“Los artistas nos pusimos atrás de la marcha del 24. Habíamos acordado que todos los músicos iban juntos, todos los malabaristas juntos y todos los bailarines juntos, cada uno con su vestuario pero todos mezclados. Hacíamos un rulo. Unos 8 ritmos con cortes en el medio y baile, banderas, swing, fuego, malabares y zancos. Cuando nos veían, todos estaban muy alegres. Todo el mundo te venía a felicitar y vos felicitabas a otro. No sabías bien por qué. Es muy loco, eso no tenía cabeza” (PG).

La práctica transformaba las relaciones entre los materiales y los sujetos y, en esa operación, proponía usos distintos del espacio público. Interactuar con y frente a los otros significaba en parte extrañarse del propio *self* –y temporalmente de la causa– para reconocerse en un otro. Se desdibujaba la distinción actor-espectador. Asimismo, las intervenciones tomaban la forma de la irrupción y ocasionaban el desconcierto, a partir del juego con el ridículo. Esto se evidenciaba en episodios como los escraches a represores. El Murgaríazo solía componer canciones alusivas a las ocasiones, tradición que sobrevive en la actualidad. Fueron unos de los primeros en articular el “ni olvido ni perdón” apelando a una musicalidad elaborada (La Capital, 17/09/1998). Por otra parte, las reivindicaciones y protestas se poblaron de elementos circenses y ejecutores de instrumentos de viento (fig. 2). Ambos tipos de artistas le debían su perfeccionamiento lúdico al Okupa y a la hibridación de lenguajes que tuvo lugar allí. “Eran pocos, pero hacían un montón de ruido” (C).

No hacía falta integrar una cohorte manifestante para manifestarse performáticamente. Muchas formas de intervención podían contar con un número menor de participantes. Las apariciones singulares fueron corrientes. Los payasos y músicos formados en el Galpón y algunos murgueros solían tocar en escenarios eventualizados (fig. 3) y crear situaciones en para poner en ridículo –y en evidencia– la “falta de agilidad” de las autoridades de control

“Tocábamos en una plaza y, cuando venían los de Control Urbano, juntábamos todo y nos íbamos corriendo a otro lugar. Nos metíamos en un bar, tocábamos de “prepo” y, antes de que llegue el Control, nos rajábamos. Llegaban y los comensales los miraban con sorna. Los tipos, gordos y fumadores, no nos podían seguir el paso y alterábamos a todos” (PT).

La creación de paisajes eventuales constituyó otra de las modalidades de intervención. Se trataba de alteraciones del espacio público que buscaban para generar un impacto. Se puede pensar como una variedad de arte público (Duque, 2001) que permitía la apropiación y reinterpretación de las obras por parte de los transeúntes, que dejaban de ser un mero público para volverse participantes de la pieza. En particular, la versión local del arte público buscaba que las intervenciones le “sirvan” a la gente para enfrentar las injusticias y abusos que sufrían. Funcionaban como una herramienta abierta más que como una pieza cerrada. Los artífices de este tipo de trabajos estéticos eran, mayoritaria pero no exclusivamente, artistas visuales. Quizás, la más conocida de esas acciones a fines de la década de 1990 fue “Tolerancia Cero”, realizada por el colectivo “Arte en la Kalle” con la participación de diversos individuos y colectivos sociales. Ante el anuncio por parte del Ejecutivo provincial de una medida destinada a endurecer los protocolos de seguridad policíaca, el colectivo ideó una suerte de “campaña publicitaria”.



“Queríamos vincular este tipo de abusos con la imagen de Robocop, por el policía bruto que acata las órdenes como una máquina y por la canción de los Redondos. La gente pedía ‘un policía en cada esquina’ y jugamos con eso. Teníamos un target –los adolescentes– y trabajamos con ellos. Primero realizamos charlas en escuelas, luego les repartimos folletos con la imagen de Robocop y teléfonos de abogados por si los arrestaban y, finalmente, buscamos que relacionen esas acciones con los 150 Robocops (fig. 4) en tamaño natural que se estamparon en 150 paredes de la ciudad, como un ícono de lectura rápida” (F).

En tanto transformación de relaciones entre los materiales y los sujetos, la alteración del espacio público modificó las subjetividades de quienes se ponían en contacto con ella. El colectivo confeccionó tres estenciles y los repartió entre diferentes organizaciones que, sin ningún tipo de comandancia, se apropiaron de la propuesta y estamparon la imagen en la ciudad. En su carácter de arte público, alteró el espacio común percibido y generó modos de hacer (Expósito, 2001) entre quienes se ponían en relación con sus obras. Este tipo de intervención no fue exclusivo de los artistas visuales. La murga del Bajo Fondo había ideado mecanismos similares a los de Arte en la Kalle: un operativo llamado “represión cero” en 2001.

“Armamos unos dispositivos y los llevábamos a los barrios. Juntábamos a los pibes y les decíamos “ahora le vamos a mostrar lo que les pasa a ustedes, díganos si está bien o está mal” y hacíamos unos canas re buenos, que llegaban en un patrullero y otros hacían de chicos. Cuando llegaba el patrullero, los “chicos” se asustaban y los “policías” les decían “no se asusten chicos, discúlpennos por favor. Estas viejas los denunciaron. Y ahí saltaban los pibes “¡No! ¡Qué te van a hacer así, te cagan a palos! Y entonces decíamos, “a ver ¿y cómo es? ¿Alguien se anima a hacerlo? Nos propusimos llevar algunas herramientas que sirvieran” (FP).

Cuando pasaba la parte más teatralizada, unos abogados con los que se habían puesto en contacto les explicaban a los chicos presentes qué hacer en caso de abusos policiales y demoras prolongadas en comisarías. El dispositivo portátil (fig. 4) –el patrullero de cartón, el acto– construía una escena en la que tanto el espacio como los participantes creaban su propio paisaje eventual, representando y canalizando las violencias sufridas por las poblaciones de distintos barrios marginales de la ciudad.

Las alteraciones del espacio público proliferaron hacia el fin de la década, interviniendo paredes, calles y espacios verdes. Eran acciones resistentes en tanto subalternidades que lograban señalar una dominación (Alabarces, 2008). Ese señalamiento significaba visibilizar la violencia y alertar a los ciudadanos. Por ejemplo, se hizo circular la fotografía de la cara del ex policía y represor José Lofiego en paredes y de mano en mano y “a partir de eso empezó a ser reconocido y rechazado cuando antes era sólo un anónimo” (F). Distintos colectivos se apropiaron de estas estrategias y apuntaron contra una pluralidad de frentes: desde los abusos impositivos hasta la política partidaria en sí misma (fig. 6). Si bien los objetivos de estas intervenciones eran variados, todas buscaban relacionarse con quienes entraban en contacto con ellas. Este tipo de dispositivo artístico funcionaba como herramienta más que como pieza, al tiempo que construía participantes en lugar de espectadores. Eran marcadores, símbolos, que alertaban y otorgaban herramientas a distintos sujetos vulnerados. En ese mismo sentido, las prácticas corporales posibilitaron otras formas de motricidad y distribución de los cuerpos que comportaban efectos dramáticos, paródicos y catárticos a las formas de movilidad típica de las manifestaciones callejeras. Dos



modalidades de intervención habían emergido de uno de los márgenes ribereños de la ciudad para alimentar las formas colectivas de expresión ante problemas acuciantes. Si bien una se recostaba en la visualidad y otra en la corporalidad, ambas formas compartían una marca de nacimiento y gozaban de un entrecruzamiento versátil y continuo entre sus repertorios y elencos. El reparto de lo sensible estaba cambiando, señalando un viraje en las relaciones entre el espacio público, las prácticas corporales y las imaginaciones visuales. El nuevo milenio presenciaba formas nuevas de apropiación social del espacio urbano, nacidas de la experimentación estética ocurrida en la ribera central.

CONCLUSIONES

Este trabajo intentó vincular el surgimiento de dos conjuntos culturales en la ribera central de Rosario con la aparición modalidades nuevas de intervención artística en relación a la protesta social. Se siguieron someramente los itinerarios de los colectivos de murgas y del Galpón Okupa, que los hicieron resonar diversos espacios disputados. Se buscó analizar la composición de las corporalidades estetizadas e imaginaciones visual-espaciales que produjeron un viraje en las figuraciones de la reivindicación y la conmemoración en esa ciudad durante entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. Un estilo de arte que se proclamaba disidente nutrió de otro tipo de repertorios a las formas tradicionales de manifestación. Al hacerlo, dieron lugar a la emergencia de relaciones espaciales que, de forma interpenetrada y yuxtapuesta (Lefebvre, 1974), intervinieron la trama urbana de maneras novedosas.

Las estéticas híbridadas al calor del fuego, la murga y el Galpón configuraron, por un lado, performáticas de la manifestación, un aparecer a partir de un repertorio de prácticas corporales estetizadas. La hibridación de los lenguajes de la murga y el teatro, por un lado, y del circo y el punk, por otro; permitió que un número escaso y una densidad relativamente baja de personas puedan desplegar y combinar un amplio conjunto de destrezas al mismo tiempo. La explosividad sensorial y el efecto de ubicuidad que esto comportaba, alteraba las relaciones espacio-corporales apelando al elemento de la sorpresa y la interpelación de los presentes, que dejaban de ser espectadores y se volvían partícipes de nuevas relaciones contractuales entre los cuerpos (De Certeau, 1980). El repertorio reivindicativo y conmemorativo ganó elementos lúdicos y catárticos que reconfiguraron las tramas interpersonales de los acontecimientos de masas. Significó, asimismo, la posibilidad de no replicar en la manifestación el sentimiento de la causa que la convocaba. Si lo que se recordaba y repudiaba era el horror y el miedo de la última dictadura militar, lo que se ponía en acto en el presente podía comportar otros sentimientos. El carnaval como inversión de roles y el circo como parodia lograron dislocar y liberar las sensibilidades sociales en las manifestaciones. Lo que acontecía se desembarazaba de su referente y creaba algo distinto mediante la praxis.

Por otro lado, las derivas experimentales forjadas en los parques produjeron una imaginación visual que intervino espacios y cuerpos. Estos paisajes eventuales, no solo alteraron la espacialidad material de la ciudad, sino que, en tanto arte público, crearon nuevos sujetos-frente-al-arte. En vez de consumidores y espectadores, las personas que se relacionaron con esa acontecimentalidad visual-espacial devinieron usuarios y participantes. Estos paisajes alterados dotaron de herramientas a los sujetos para que pudieran identificar y señalar las coordenadas de la dominación. Una especie de código abierto posibilitó la apropiación icónica y procedimental del espacio público acontecimentado e intervenido. Las visualidades, en tanto herramientas horizontales, también lograron efectos de dislocación y liberación del “referente”. Al exhortar la



libre apropiación de los artefactos y las piezas por parte de “usuarios” y no espectadores, abrieron el horizonte de producción de sentido de esas instancias de encuentro. La ramificación en los usos y apropiaciones de estos paisajes disolvió la idea autoral y la cristalización del sentido.

La espacialidad tramada entre la performática y la alteración paisajística, materializó una serie de potencialidades a partir de los mismos materiales: los cuerpos, las imaginaciones visual-espaciales, las subjetividades, los objetos y el espacio público entraron en juego de manera diferente. Esa trama nacida de una serie de significantes predefinidos tuvo efectos no estrictamente derivados de sus condiciones de posibilidad. En tanto formas de aparecer, se autonomizaron, mediante la dramaticidad de la irrupción, de los sedimentos hegemónicos de la protesta social y del arte. Asimismo, esa condición favoreció una brecha para experimentar transformaciones durante el transcurso de las intervenciones, merced a la relación con un/unos otro/s no prefigurado/s. Las bases se disolvieron para dar lugar a horizontes. Aquella maleabilidad posibilitó la amplificación y reticularización del efecto de las prácticas y los significantes asociados a ellas. En su carácter de pieza estética, “podía proyectarse y replicarse” y ser tomado como referencia en tanto “imaginario exagerado de lo que acontecía” (F). El nuevo milenio vio nacer una serie de subjetividades que “producen crisis, saben vivir en la crisis, tienen una inteligencia para la crisis y desarrollan estrategias en la crisis” (Sztulwark, 2016). Un conjunto de estéticas híbridadas y disidentes, que derivaron en prácticas de resistencia y contestación en el espacio público, formaron parte del repertorio de subjetividades de la crisis que caló hondo en la sociedad argentina hacia el cierre del milenio. Se volvieron la palabra que le fue negada a la subalternidad (Spivak, 1998), que ahora podía señalar, nombrar y, así, combatir una dominación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alabarces, P., *et al* (2008) “Música popular y resistencia: los significados del rock y de la cumbia” en Alabarces, P. y Rodríguez M. G. (comps) *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.
- Azpiazu, D.; Basualdo, E.; Schorr, M. (2001) *La industria argentina durante los años noventa: profundización y consolidación de los rasgos centrales de la dinámica sectorial post-sustitutiva*, Buenos Aires, FLACSO.
- Butler, J. (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, 18 (1998), pp. 296-314.
- Butler, J. (2017) *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Buenos Aires, Paidós.
- Chesney Lawrence, L. (1990) “Balance de la creación colectiva en América Latina”, *Cuadernos de investigación teatral*, nº 34, CELCIT, pp. 1-20.
- Chesney Lawrence, L. (1995) *Teatro Popular Latinoamericano (1955-1985)*, Caracas, CEPFHE.
- De Certeau, Michel (2000) [1980] *La invención de lo cotidiano. I artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Duque, F. (2001) *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal.
- Expósito, M. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *La estética de lo performativo*, Madrid, Abada.



- Foucault, M. (2006) [1978] *Seguridad, Territorio y Población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Godoy, S. (2015a) “Otras ciudades posibles. Itinerarios artísticos y resignificaciones el espacio público, 1994-2002”, *Prácticas de Oficio*, n° 16, pp. 1-17.
- Godoy, S. (2015b) “Entre el teatro callejero y los lenguajes murgueros: procesos de resignificación del espacio público en Rosario”, en Elizabeth López Betancourth *et al* (comps.) *Hacer espacio: circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*, La Plata, Club Hem.
- Hall, P. (1998) “La ciudad de los promotores”, *Ciudades del Mañana*, Barcelona, Ediciones del Serval, 352-372.
- Hou, J. (comp.) (2010) *Insurgent public space. Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*, Nueva York, Rutledge.
- Lefebvre, H. (2013) [1974] *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Ranciere, J. (2002) *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca.
- Spivak, G. C., (1998) “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, N° 6, año 3, pp. 175-235.
- Sztulawark, D. (2016) “Micropolíticas neoliberales, subjetividades de la crisis y amistad política, conversación en la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Departamento de Pareja y Familia, 28/04/2016.
- Turner, V. (1989) [1969] *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.

FUENTES DOCUMENTALES

- Diarios *La Capital*, *El Ciudadano* 1997-1999.
El Corsito, N° 17, año 4, junio de 1999, Centro Cultural Rojas (UBA) y El Corsito Producciones.

FUENTES AUDIOVISUALES

- Murgas*. Documental. Pran, P. y Thalman, G. (prods.) (1998), Facultad de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario.

TESTIMONIOS RECABADOS

- Ariel A., mimo y miembro de la murga “El Tábano”, entrevista personal 10/10/2014.
 “Faca”, tallerista del Galpón Okupa, miembro del colectivo “Arte en la calle”, entrevista personal. 10/02/2017.
 “Flaco” P., director murga Del Bajo Fondo, entrevista personal 11/02/2016.
 “Geta”, murgas “El Tábano” y “Los Bichicome”. Actualmente productor de la murga “Los vecinos recontentos”, entrevista personal 19/03/2014.
 Mónica P., codirectora de la murga “El Tábano”, en *Murgas*, documental producido por Patricia Pran y Germán Thalman.
 Pablo T., artista callejero, actual docente de la EMAU (Escuela Municipal de Artes Urbanas), entrevista personal 26/03/2014.



Eduardo Langer y Agustina Nieves

“Pato” G., murgas “El Tábano” y “Los Bichicome”, entrevistas personales 06/03/2014 y 14/01/2016.

Raúl, B., mimo, actor callejero y director de la murga “Sin Dueño”, en *Murgas*, documental producido por Patricia Pran y Germán Thalman.

Tati, Artista callejero. Actual director del Garage 29 (Bruselas). 18/12/2014.

