



ESTUDIOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS

ISSN 1850-6747

Espacios públicos practicados: entre el abandono y la recualificación.

Rosario, 1990s. - tempranos 2000.¹

Practiced public spaces: between abandonment and requalification.

Rosario, 1990s. – early 2000.



Sebastián Godoy

CONICET. Centro de Estudios Culturales Urbanos (CECUR).

Investigaciones Socio-histórico Regionales (ISHIR)

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Enviado: 3/11/15

Aceptado: 8/11/15

¹ Este artículo forma parte del proyecto de Tesis Doctoral “Otros espacios posibles. Usos alternativos del espacio público urbano. Rosario, 1992-2003”.

Sebastián Godoy; “Espacios públicos practicados: entre el abandono y la recualificación” en Revista de Estudios Sociales Contemporáneos n° 12, IMESC-IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo, 2016, pp. 36-55



Resumen

El presente trabajo se pregunta acerca del potencial espacializante de las prácticas culturales en el contexto de las ciudades del capitalismo tardío y las transformaciones acaecidas en su espacio público. Desde hace más de veinte años, la ciudad contemporánea funcionó como el escenario de una serie de transformaciones asociadas al neoliberalismo, el capitalismo postindustrial, los dispositivos securitarios y la espectacularización de la vida, que se tradujeron en profundos problemas socioespaciales. En este contexto, el espacio público asumió una nueva relevancia en la medida que, desde las últimas décadas del siglo XX, constituyó una espacialidad disputada. Primero abandonado por el proceso de desindustrialización, fue luego el blanco de las acciones empresariales y estatales en materia de urbanismo y diseño. Frente a esto, en diversas ciudades comenzaron a proliferar intentos por parte de un abanico heterogéneo de agentes sociales por conseguir un acceso genuino a estos espacios, cada vez más despojados de su sentido público. Muchos de estos ensayos, adquirieron la forma de intervenciones estético-performáticas que buscaban mostrar que lo que *hace público* a un espacio era su apropiación colectiva. A continuación, se estudiarán algunas experiencias de usos artísticos y derivas estéticas que imprimieron nuevos sentidos a diversos espacios públicos de la ciudad de Rosario, entre mediados de la década de 1990 y comienzos del siglo XXI.

Palabras clave: ciudad, espacialización, espacio público, prácticas estético/performáticas, hibridación.

Abstract:

This paper wonders about the spatial potential of cultural practices in the context of the late capitalism cities and the transformations in their public space. For over twenty years, the contemporary city served as the setting for a series of transformations associated with neoliberalism, post-industrial capitalism, security devices and life as spectacle, which led to profound socio-spatial problems. In this context, urban public space assumed a new relevance to the extent that, since the last decades of the twentieth century it constituted a disputed spatiality. First abandoned by deindustrialization, it was then the target of state and enterprise actions in urban planning and design. Against this, in various cities began to proliferate a series of attempts by various social agents in order to achieve a genuine access to these areas, increasingly stripped of its public sense. Many of these attempts took the form of performative and aesthetic interventions that sought to show that what makes a public space was collective ownership. Coming up next, we will study some experiences of artistic uses and aesthetic drifts which printed new meanings to various public spaces in the city of Rosario, between the mid-1990s and early twenty-first century.

Key words: city, spacialization, public space, aesthetic/performatic practices, hybridization.





Introducción

Hace casi medio siglo, dos pensadores franceses nos advirtieron acerca de la necesidad de pensar al espacio – y, en particular, al espacio urbano – como más que un mero contenedor de la vida social. Desde las ópticas de Henri Lefebvre (1968, 1974) y Michel De Certeau (1980) decir “espacio social” es una redundancia, ya que todo espacio es social. La espacialidad aparece en ambos autores como una compleja trama de prácticas, percepciones, proyecciones y representaciones. Las calles de una ciudad, por ejemplo, no son producto solamente de los ingenieros que las diseñan o los obreros que las pavimentan, sino también de los peatones que las surcan, los pintores que las retratan y los escritores que las narran.

En su redescubierta complejidad, las ciudades y sus tramas relacionales han ganado centralidad como objeto de estudio, no solo para la sociología y la antropología urbanas – a partir del trabajo fundacional de la Escuela de Chicago – sino también para la politología, la ensayística y todo el abanico capilar e interdisciplinar de las ciencias sociales contemporáneas. Las urbes no solo suscitaban la atención de los estudiosos de fin de siglo debido a su carácter imbricado, sino por lo veloz e intempestivo de sus transformaciones. Por un lado, las urbes fueron las protagonistas de los últimos vaivenes del capitalismo tardío, con sus correspondientes dinámicas flexibles y deslocalizadas (Harvey 2008, 2009). Hacia las últimas décadas del siglo XX, la ciudad “post” (fordista, industrial, moderna) adquirió caracteres nuevos, centrados en el diseño por fragmentos, la ubicuidad de capitales y datos, las tecnologías securitarias de gobierno (Foucault, 1978), así como un nuevo urbanismo escenográfico que privilegiaba la estética por encima de la función (Hall, 1998).

Asimismo, desde mediados de los años 1980s., los discursos de la planificación urbana y las políticas locales

comenzaron a poner el foco sobre el espacio público, que aparecía como capaz de dotar a las ciudades de competitividad en el concierto del capitalismo globalizado (Borja y Muxi, 2003). Sin embargo, mientras los espacios públicos se multiplicaban, las ciudades que los contenían eran socavadas por “grandes dinámicas de tercerización, gentrificación y tematización” (Delgado, 2008: 57). Ante lo que para muchos era un panorama desolador para los valores cívicos de la modernidad, no pocos intelectuales vieron en el espacio público una entidad capaz de redimir a la urbe y volverla a convertir en aquella imaginada como participativa, accesible y justa. Sin embargo, en esa operación de rescate, la categoría de espacio público adquirió un carácter espectral y fetichizado que ocultaba cercenamiento de su carácter público en favor de lógicas privatistas y especulativas (Gorelik, 2008).

Este fenómeno adquirió intensidad sobre todo en las metrópolis latinoamericanas, en las que diversos espacios abiertos¹ fueron transformados para emular los espacios urbanos exitosos del pasado, pero apartados de las “zonas malas de la ciudad” para crear un refugio para las actividades privadas. Se conservaron aspectos idiosincráticos de esos lugares para poner en circulación determinado capital emotivo se quería representar para los transeúntes (Delgado, 2007; Hou, 2010). Hacia las últimas décadas del siglo XX, muchas urbes fueron rediseñadas para usufructo privado, siendo paulatinamente desprovistas de equipamientos públicos para uso general y de espacios libres no intervenidos por el capital privado. En un contexto que combinaba la privatización con la pauperización de los sectores sociales más vulnerables, la idea lefebvriana de un *derecho a la ciudad* (Lefebvre, 1968) se alojaba en el terreno de la improbabilidad. En palabras Don Mitchell (2003: 34), en una sociedad donde toda propiedad es

1 Me refiero a espacios no invadidos por edificaciones y usualmente dotados de masa vegetal.





privada, no hay lugar para quienes no gozan de posesión alguna. Como si eso fuera poco, a comienzos del nuevo milenio se agregó la amenaza de una exclusión más directa, bajo la forma de “patrones de diseño y gestión que excluyen a determinadas personas y reducen la diversidad social y cultural” (Low y Smith, 2005: 1-2). Concomitantemente, la circulación de personas, información, mercancías y capitales, se vio aún más controlada bajo las técnicas de la gubernamentalidad, que concebían a la población urbana como una magnitud y a la ciudad como un medio ambiente sobre el que operar (Foucault, 1978; Hou, 2010).

La contracara de la *securitización* del espacio público urbano fue, finalmente, su *espectacularización* e inserción de lleno dentro del mercado de bienes culturales, convirtiéndose en un espacio privilegiado para la puesta en valor y venta de imágenes y experiencias urbanas. Se puede decir que ese espacio comenzó a operar como el proscenio de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 1967). La producción masiva y atomizada de imágenes y la pérdida de la profundidad temporal generaron en el mundo posmoderno una cultura del *simulacro*. Según Jameson (1991), se trataba de “una nueva superficialidad” que no hizo más que debilitar la relación con la historia colectiva e individual, organizando una estructura esquizofrénica que determinó un nuevo régimen de emotividad. Estas tendencias estetizantes centradas fuertemente en la venta de experiencias tanto a vagabundos como a turistas (Bauman, 1998) se consolidaron en las ciudades del mundo globalizado que se dedicaron a la venta de servicios en términos de “oferta cultural”.

Sin embargo, esta acumulación por desposesión (Harvey, 2003) no permaneció incontestada: en diversas ciudades del mundo, emergieron intentos protagonizados por diversos agentes sociales – muchos fuera de los circuitos ofrecidos por la *ciudad-mercancía* – por conseguir un acceso genuino a los espacios públicos. Detrás de estas experiencias había una idea o

intuición simple: un espacio no es público en sí mismo, sino que se *vuelve público* mediante su ocupación y uso social. Se trataba de modalidades de acción protagonizadas por individuos y comunidades que buscaban reutilizar, con sentidos propios, espacios que restringidos, abandonados o infrautilizados por Estados y agentes privados (Hou, 2010). Estos ensayos pusieron en cuestión los vaticinios catastrofistas que hablaban del “fin del espacio público” (Sorkin, 1992) y, a pesar de su fugacidad, pueden ser rastreados en tanto “cronotopos de interrupción/irrupción” que cuestionan y modifican las temporalidades y espacialidades urbanas (Segura, 2013: 19). Por ello, lejos de constituir una entidad cerrada sobre sí misma, el espacio público aparece hoy más que nunca como en estado de emergencia, nunca completo y siempre disputado” (Watson, 2006: 7). Finalmente, recuperando las nociones de Lefebvre (1974: 139) y De Certeau (1980: 128-129) de que la espacialidad se *produce* en tanto relación social de manera interpenetrada y yuxtapuesta y se *practica* a partir de configuraciones variables de posiciones, se puede concebir al espacio público como un constructo complejo de enorme potencialidad. El espacio no es el escenario de las prácticas sociales, sino la urdimbre que se teje entre ellas. Si bien los gobiernos, los técnicos y los inversores son quienes usualmente *proyectan* los espacios urbanos, no son los únicos capaces de *producirlos*. En los intersticios, emergen otros espacios posibles.

El presente trabajo tiene como objetivo aportar a la reflexión acerca del carácter relacional, producido y practicado del espacio, a partir de un acercamiento al espacio público en tanto espacialidad disputada y emergente, en la que se ponen en juego varias “ciudades posibles”. La hipótesis pone el foco sobre la potencialidad espacializante de las prácticas culturales. Se someterá a discusión un caso en el que un repertorio





de prácticas estético-performáticas híbridadas² (Soja, 1999: 206) produjo una forma de “aprehensión táctil y apropiación cinética” (De Certeau, 1980: 109) del espacio público que configuró espacialidades divergentes que pusieron en suspenso al *espacio abstracto* de la ciudad como mercancía (Lefebvre, 1974). Dentro de un abanico más amplio de prácticas sociales, las estéticas y performáticas adquieren relevancia ya que pueden concebirse como tácticas de una *política espacializada* capaz de producir “una diferencia espacial que no sea al mismo tiempo una fragmentación” (Smith, 1984: 170). Por un lado, entendemos necesario aportar una dimensión espacial a los estudios que trabajan las prácticas corporales (Bauman, 1977; Turner, 1986; Csordas, 1999, entre otros). La performatividad como “incesante materialización de posibilidades” (Butler, 1988: 521) solo puede ocurrir en el espacio *vivido*. Por otro lado, se busca aportar con este trabajo a los estudios existentes en Argentina sobre prácticas estético-performáticas en espacios públicos, que hacen foco fundamentalmente en Buenos Aires (Martín, 1997; Alvarellos, 2007; Bidegain, 2007; Infantino, 2011).

Desde distintas trayectorias, muchos jóvenes de la ciudad acudieron a espacios verdes, calles céntricas y barrios para enseñar, aprender, perfeccionar y compartir partes de un abanico magmático de prácticas culturales. A continuación, se expondrán algunos itinerarios que convergieron en un parque de la costa central, desde

2 La hibridación a la que hace referencia Edward Soja corresponde al encuentro y fusión de las tres instancias que hacen al espacio social: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. En estos últimos se producen “simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte” (Lefebvre 1974: 92). Según Soja (1999: 206), este espacio vivido por los “habitantes” es un espacio de “obertura radical [...] de múltiples representaciones [...] un terreno de encuentro”.

diversas aristas de un poliedro cultural heterogéneo, para luego reconvertirse y amplificarse. Comenzando por una descripción de grupos *hardcore-punk* y teatral-murgueros locales, se relatará luego cómo estos confluyeron en la Fiesta del Fuego, una práctica estético-performática llevada a cabo en dicho espacio verde. Finalmente, se analizarán las reverberaciones posteriores de esa experiencia, que se ramificaron y produjeron nuevas espacialidades estetizadas en la Rosario de fin de siglo.

Con respecto a la metodología empleada, se realizaron entrevistas cualitativas a algunas personas involucradas en aquellas experiencias, tomando algunas precauciones. De una muestra más amplia, se utilizaron los testimonios de once entrevistados, teniendo en cuenta el contexto del cual el mismo investigador forma parte (Mora, 2010), así como las condiciones de posibilidad del acto de objetivación (Bourdieu, 2003). Asimismo, se atendió a las discontinuidades y yuxtaposiciones de la experiencia social y a la posibilidad de reflexividad en las mismas instancias de las entrevistas (Bourdieu, 1997). Por otra parte, se relevaron algunos materiales impresos que ayudan a iluminar estos procesos.

La periodización comienza aproximadamente en 1994, cuando los informantes sitúan los inicios de sus exploraciones estéticas, y termina poco después la crisis del 2001, momento en que muchos redirigieron sus itinerarios hacia otras latitudes o actividades, mientras que el municipio absorbía parte del repertorio creado por ellos. El recorte espacial pone la lente sobre una gran franja de espacio verde por entonces en desuso, intercalada con edificaciones ferroporutarias abandonadas. Allí tuvieron lugar una serie de prácticas culturales producidas por diversos





grupos de jóvenes³, que engendraron espacios autónomos de hibridación estética. Poco después del período estudiado, el gobierno municipal puso en valor la zona mediante inversiones público-privadas, generando circuitos culturales orientados fuertemente al turismo. La idea detrás de esas acciones era poner en marcha un “mercado cultural” que ayudara a “revitalizar el patrimonio de la ciudad” aliviando “los costos para el Estado” (*El Ciudadano*, 16/10/1998: 2).

De los despojos de la industria a la ciudad de servicios

La Argentina de finales del siglo XX experimentó la combinación de la aplicación de medidas neoliberales con una subsiguiente recesión económica, lo que generó profundas consecuencias sociales. El sector económico más deteriorado fue la actividad industrial, mostrando tres tendencias: una considerable expulsión de mano de obra, una manifiesta disminución en los salarios de los trabajadores y, en consecuencia, una regresividad cada vez mayor en materia distributiva. La apertura de la economía produjo el cierre de empresas y establecimientos que no pudieron adaptarse al reto de la competencia externa, al tiempo que el achicamiento del Estado derivó en una pérdida del poder de contrapeso que ejercía en la absorción de empleo (Azpiazu, Basualdo y Schorr, 2001). En la región del Gran Rosario, la industria era mano de obra intensiva y no logró reconvertirse o crear actividades

sustitutivas capaces generar empleo. Como resultado de esto, la carestía irradió sobre el comercio y los servicios, que sufrieron fuertes retrocesos en el nivel de actividad y en su capacidad de reabsorber la mano de obra que quedaba por fuera del circuito fabril. Por lo tanto, la región experimentó, hacia mediados de los años 90, amplias tasas de desocupación y una tendencia a la baja en el nivel de empleo (Merlinsky, 2002). Las expectativas de quienes buscaban insertarse en el mundo del trabajo se sumieron en la incertidumbre.

Con respecto a la ciudad aquí trabajada, entre el cese del funcionamiento de sus instalaciones ferroporcuarias y su posterior recualificación (en términos de ofrecimiento de servicios por parte de la municipalidad y los inversores), existió un proceso de deterioro de los espacios y equipamientos públicos. La identidad urbana rosarina, fuertemente marcada por sus rasgos cosmopolitas, sus actividades comerciales y su relación con el río – mediada por el cinturón de hierro del Ferrocarril – evidenció distintos puntos de fuga hacia su redefinición. Muchos colectivos sociales e individuos se vieron en la necesidad de resignificar sus prácticas cotidianas ante el escenario de poco alentador que se abría ante ellos. El deterioro de la calidad y las expectativas de vida de miles de jóvenes rosarinos operó como condición de posibilidad para la emergencia de diversas exploraciones identitarias, algunas de las cuales derivaron en las prácticas estético-performáticas aquí trabajadas. Despojados de un imaginario de futuro, excluidos de los espacios tradicionales de decisión política, testigos de dolorosos retrocesos institucionales y monetariamente incapaces de acceder a las ofertas de esparcimiento privadas (las únicas de las que se tenía noticia a partir de los medios de comunicación), muchos jóvenes rosarinos direccionaron su tiempo libre hacia los espacios verdes de la ciudad, por entonces en franco proceso de proliferación, si bien pobremente parquizados y, según sus vecinos, invadidos por edificaciones y estacionamientos (*El Ciudadano*, 12/10/1998: 7 y

3 Según Chaves (2005: 31), “los sentidos que las culturas otorgan a los grupos de edad producen las condiciones simbólicas de cómo ser/estar en cada uno de ellos [...] La naturalización del sentido que los sujetos le otorgan a las edades, las expectativas sobre las mismas, las prácticas que se suponen corresponden y los estereotipos que se generan sobre dicha edad, son entre otros procesos parte de lo que se nombra como el procesamiento sociocultural de las edades”. Para este caso, tomamos por jóvenes a quienes tenían entre 15 y 20 años al comienzo de la periodización.





28/10/1998: 6). Durante este proceso, dichos espacios se constituyeron en catalizadores de una gama de actividades culturales y de reproducción social que no encontraban lugar en una gestión urbana que pensaba al ocio y al arte desde parámetros empresariales⁴. Los parques y las plazas se volvieron una metáfora de una ciudad posible de ser habitada sin la mediación del dinero, para cientos de jóvenes con miras de aprender un arte o una forma de expresión. Incluso las calles comerciales céntricas fueron paulatinamente ocupadas por orquestas, acróbatas, actores y murgueros, que proyectaron en las arterias la performática forjada en el sistema de parques. Todos ellos, mediante sus prácticas, lograron *producir espacios distintos* y muchas veces contrarios a las proyecciones público-privadas oficiales.

Entendemos que los más significativos de esos procesos de *especialización alternativa*, fueron producidos en Rosario durante la última década del siglo XX por prácticas estético-performáticas no convencionales. Se generaron así experiencias autónomas impulsadas por un abanico diverso de agentes socioculturales que buscaron darles usos y sentidos a esos espacios con lógicas y racionalidades propios. Sentidos que, con el fin de la década de 1990, serían parcialmente colocados en las agendas culturales oficiales de una costa central recualificada y orientada al consumo cultural y al turismo, con el objetivo de hacer de Rosario una ciudad turística con ofertas de ocio variadas (*La Capital*, 22/02/1998: 9,18; *El Ciudadano*, 31/10/1998: 2). La franja central costera de Rosario estaba compuesta por una serie de galpones, vías y andenes mediados por espacios verdes que se encontraba hacia mediados de la década de 1990 en un estado de abandono y deterioro. Esto

era el producto del cierre de los últimos ramales ferroviarios a manos del primer gobierno menemista (Decreto 1383/96), espacios considerados vetustos y que sólo serían reconvertidos a otras funciones hacia comienzos de la década de 2000. En ese segmento parquizado que va desde el Parque España, más al sur, hasta el Sunchales, hacia el norte, se configuró un inesperado terreno de encuentro y de hibridación que produjo una suerte de “escuela” de artes estético-performáticas no convencionales.

Hardcore-punk: las redes que traman los recitales

Un primer conjunto de prácticas y estéticas que tomamos para nuestro estudio está ligado a la música y cultura *hardcore punk*⁵. Para muchos jóvenes rosarinos que estaban terminando la secundaria entre 1993 y 1995 y gustaban de ese estilo musical, encontrarse con otros “del palo” no era tarea sencilla. Sin embargo, existían maneras para contactar y conocer gente con los mismos intereses, tales como los recitales, los fanzines y las remeras. “La remera te recomendaba una persona. Si veías que alguien llevaba una remera de una banda que te gusta, lo querías conocer” (Entrevista a “Zalo”, 20/05/2015, en adelante Z). Hacia 1994, tres jóvenes *punk*, Zalo, Javier y Eloy, se encontraban finalizando el colegio y no compartían los gustos de la mayoría de los chicos de su entorno, que preferían las discotecas y la músicaailable en boga. En su lugar, optaron por otra salida, más acorde con sus preferencias musicales: los recitales *hardcore punk*. Si bien más adelante estos dos géneros musicales se diferenciaron estéticamente, daba la sensación que hacia mediados de los 90 en el

4 El Plan Estratégico Rosario de 1998 (s/n) encuadraba a cada una de sus áreas de intervención desde una matriz DAFO o FODA: una metodología de análisis de una empresa o proyecto que analiza sus características internas (Debilidades y Fortalezas), así como la situación externa (Amenazas y oportunidades).

5 Subgénero musical derivado del punk rock, originado a mediados de la década de 1970 en EEUU. Se caracteriza por la mayor velocidad de sus tiempos y compases, la menor duración de las canciones y el carácter agresivo y casi gritado de las voces (Blush, 2001).





plano local, “eran lo mismo y lo que más se movía a nivel recitales”. (Entrevista a Eloy Q., 27/05/2015, en adelante EQ).

¿Había espacios para este tipo de recitales? No en los lugares hoy tenidos por usuales: era muy difícil para bandas *punk-hardcore* tocar en bares o salas pequeñas⁶. Por un lado, este tipo de música – caracterizada por ejecuciones ruidosas y rápidas, así como letras confrontativas – no era el preferido por quienes armaban las agendas oficiales ni por los dueños de los espacios para tocar. Por otro, el público que solía asistir a esos conciertos era temido o denostado por los organizadores y la mayoría de los vecinos. Pero no todos ellos: a medida que se alejaban del centro de la ciudad, las vecinales y clubes de barrio ofrecieron una solución espacial factible a ojos de los organizadores de recitales *punk*, bandas y aficionados.

No había ningún lugar para hacer recitales. La única forma que teníamos de hacer recitales era en clubes de barrio. Teníamos que ir a hablar con la comisión directiva que siempre era gente grande (Z). Íbamos a un club, llevábamos los tabloneros, el sonido, etc. Era la autogestión, porque era la única vía que conocíamos (EQ).

La producción de esos espacios alternativos para tocar se volvió la tarea de las bandas, que se asociaban entre sí para generar fechas de recitales. Asimismo, la experiencia *hardcore-punk* rosarina permitía una participación multiforme. Los tres jóvenes se conocieron en recitales, se hicieron amigos y, cuando tuvieron bandas, se iban a ver y ayudaban entre sí. “lo

6 Por entonces los bares rosarinos comenzaban a ofrecerse como espacios de la agenda cultural rosarina para tocar en vivo “a raíz de la crisis económica”, pero esa oferta fue fundamentalmente dirigida a cantautores, solistas y bandas pequeñas con sets acústicos (*La Capital*, 01/02/1998: 2).

lindo es que uno podía ser parte desde todos lados: tocando, haciendo un fanzine, organizando recitales” (EQ). Sus grupos musicales duraron menos que su participación en todo lo otro que hacía a “la movida”. Uno de ellos lideró una banda *hardcore* hasta los 17 años, para luego vincularse al movimiento mediante la asistencia a recitales y la producción fanzines (Entrevista a Javer G. A., 26/05/2015, en adelante JGA). La lógica era la de la rotación, la del satélite. Los espacios *punk* se nutrieron de esa movilidad, de esa concatenación de posicionamientos variables (De Certeau, 1980). De hecho, ser periférico en eventos significativos era ponderado por los pares. Así lo veía Zalo, que se dedicó fundamentalmente a la logística de los recitales:

Todos queremos cantar y tocar la guitarra, pero hay otro que tiene que tocar el bajo, otro que tiene que tocar la batería, otro que tiene que hacer canciones, otro que tiene que organizar recitales. Yo organizaba recitales para que se pueda tocar [...] Me siento cómodo siendo satélite, no siendo el eje de las organizaciones (Z).

Si bien la mayoría de los recitales se dieron en espacios barriales, algunas escuelas a las que asistían miembros de las bandas y lugares algo subterráneos, la información de los mismos se intercambiaba en el centro. Para conocer el dónde y el cuándo de los recitales, existían los lugares de reunión, las cartas y los fanzines. Preferentemente en la plaza Pringles – ubicada en el corazón de los paseos comerciales de la ciudad – y en el sector Este de la peatonal Córdoba – zona de comercios a escasas cuadras de la plaza – los jóvenes *punk* se hallaban con sus pares e intercambiaban información y objetos. Un espacio destinado al consumo y la circulación fue por ellos reimaginado y usado de maneras diferentes por esos muchachos. Una ciudad *vivida* y como valor de uso se superpuso a la ciudad como valor de cambio (Lefebvre, 1968). Pero no todo era tan sencillo, esas estadias prolongadas en el centro protagonizadas por jóvenes vestidos de manera





no acorde al *shopping* no pasaban desapercibidas para los dispositivos de control. A diferencia de los clubes de barrio, en donde los *punk* estaban relativamente protegidos, en las peatonales existía “la posibilidad de caer en cana en una *razzia* por cualquier boludez. De repente, todos contra la pared y al patrullero” (JGA). De cualquier manera, cuando no eran interrumpidos por las fuerzas del orden, esos encuentros generaban vínculos. La proximidad permitía nuevas formas de asociación (De Certeau, 1980: 129). Se cambiaban casetes, panfletos y revistas producidas parcialmente a máquina, a mano y mediante recortes de letras tipografiadas, llamadas *fanzines*. Esas publicaciones artesanales iban usualmente acompañadas de referencias a bandas, recitales y otros *fanzines*, y todo el conjunto de artefactos intercambiables circulaba permanentemente de mano en mano, configurando una red que cubría a Rosario y sus alrededores.

Cuando la red necesitaba ampliarse y se buscaba operar a otra escala, se implementaba el servicio postal.

La idea era conocerse y se mandaban muchas cartas, incluso truchando estampillas para no pagar (EQ). Nos enterábamos de bandas o colectivos *punk* de otras ciudades y provincias por medio de *fanzines* y *flyers* con reportajes y propagandas, era todo lo que hoy llamaríamos SPAM (Z).

Hacia mediados de 1996, algunos de los jóvenes *punk* decidieron ampliar su repertorio de sitios para el encuentro, el intercambio y la producción de redes, y comenzaron a frecuentar el Parque España, un espacio verde mucho más amplio que los reductos del centro y los clubes de barrio, ubicado en la costa central de la ciudad. Allí, un domingo, se encontraron con una imagen inusual. Javier explica, “era de noche y se escuchaba ruido. Se sentían tambores. Me acerqué y se veían llamaradas. Vi que el pasto estaba quemado y vi gente en ronda. [...] Eran otros, pero parecíamos los mismos” (JGA). Aquella tensión entre familiaridad

y extrañeza componía un paisaje complejo, al tiempo que dibujaba un borde en el que las representaciones y los lazos generaban otra forma de estar-en-la-ciudad. El “pibe” sintió curiosidad, le preguntó a los allí reunidos qué ocurría y se enteró que estaba ante la Fiesta del Fuego.

Del teatro a la calle: la murga mestiza

Unos años antes y en otra parte de la ciudad, otros jóvenes también manifestaban el deseo de encontrar espacios para sus inquietudes artísticas. De ser posible, afuera, en la calle. Esta ansiedad performática “agorafílica” se remontaba a la década de 1980, cuando el Teatro Popular Latinoamericano (TPL)⁷ había ganado reputación entre los actores callejeros rosarinos de “vieja guardia”. Se trataba de una filosofía performática, pero también una técnica “de ocupación y basada en la convocatoria, mediada por instrumentos de percusión, cuyos elementos se fueron depurando” (Entrevista a Ariel A., 10/10/2014, en adelante AA). Uno de aquellos actores, apodado el Flaco, entendía que experimentar con esos lenguajes en la calle era la mejor manera de encontrarle una “lógica poética” a un oficio que, de otra manera, estaría dominado por una “lógica de mercado” (Entrevista al “Flaco” P., 11/02/2016, en adelante FP). Las calles estaban pobladas, la gente “estaba ávida de ver” (Raúl B. en Documental *Murgas*, en adelante RB) y se ensayaban nuevas maneras de aproximación al público. Sin embargo, según Ariel, Geta y Pato, tres actores y, posteriormente, murgueros rosarinos, con el comienzo

7 El Teatro Popular 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” (Lawrence, 1995, p. 5, 44). Asimismo, hacía hincapié en la creación colectiva en tanto “estética de la participación” (Lawrence, 1995, p. 7) y borramiento de la figura autoral, en pos de la horizontalidad y grupalidad de la producción artística.





del menemato la vía pública se despobló de espectáculos callejeros y la “avidez” por ver espectáculos se trocó por la presencia de la conflictividad social en el espacio público. El arte performático parecía haberle dejado temporalmente la calle a la protesta.

A pesar de este momentáneo retroceso, hacia mediados de esa misma década, la dramaturgia popular halló un refugio inesperado en el que recobrar fuerzas y reinventarse a sí misma: un taller en donde se enseñaba teatro callejero de forma gratuita – algo inexistente en la ciudad por entonces – que atrajo a muchos jóvenes atribulados por la imposibilidad económica de acceder a espacios de formación teatral convencionales. En 1996, en la Facultad de Medicina de la UNR, a instancias de un médico que también era actor, se armó un taller de TPL con un grupo bastante nutrido de estudiantes. El espacio se presentaba como una instancia de reflexión sobre el arte en relación a la política y que ponía el acento en la singularidad de sus miembros, así como en la creación colectiva, la construcción del grupo o la noción de cuerpo y la percepción del espacio. En la búsqueda de géneros de lo popular, el taller incorporaba elementos de la murga “para convocar para una obra de teatro” (Mónica P., Documental *Murgas*, en adelante MP) y continuaba con la estrategia de “ir a buscar” al público, tomando elementos del circo criollo ya empleados por los artistas callejeros de la década de 1980. Hacia finales de 1996, decidieron centrarse en el armado de una murga “porque pertenecía al lenguaje popular y porque también tenía un sentido crítico” (Entrevista a “Pato” G., 06/03/2014, en adelante PG). La triangulación de un espacio de representación (Lefebvre, 1974) originado por el encuentro diversos lenguajes artísticos que invocaban a *lo popular* e interpelaban a lo social, posibilitó la gestación de un lenguaje nuevo, hibridado y sumamente efectivo.

Así nació la murga El Tábano que, como otras agrupaciones de la época (Del Bajo Fondo, Los Sin Dueño, Caídos del Puente, etc.), realizó “un trabajo de

investigación, de abandono de la técnica rudimentaria del Teatro Popular” e incursionó “en la pantomima, en la música y en una dramaturgia” (AA). No recreaba por entero los gestos tradicionales de la murga, sino que buscaba modificar su lenguaje para llegar más eficazmente a los transeúntes rosarinos. Interpelar la contemporaneidad de una Argentina que sufría el desfalco de la segunda mitad de los 90, se constituyó en la misión de este grupo que se volcó a la militancia política no partidaria, aunque “rozando lo panfletario”. Entonces, se pusieron manos a la obra: “se compraron los instrumentos, se aprendió a tocar y se realizaron los toques” (AA).

Los murgueros compartían con los *punk* no solo su carácter contestatario y satírico, sino también el ensayo de formas de encuentro y circulación de saberes e información. Fue así que El Tábano comenzó a reunirse, ensayar y socializar por fuera del espacio del taller. La misma situación que los atravesaba, era la que los unía

Fue una época dura porque no había un mango y aprendimos a vivir sin un mango y la pasábamos de fiesta [...] La resistencia te unía, te solidarizaba, era juntarse a tomar lo que había, comer lo que había y nadie pretendía más (Entrevista a “Geta” B., 19/03/2014, en adelante GB).

Esas exploraciones sirvieron para gestar una murga mestiza, compuesta de elementos de diversos subgéneros sudamericanos, tales como la vertiente porteña que “hace hincapié en el baile”, la uruguaya, que “se basa en el canto” y brasilera, que se ancla en la percusión (MP). La búsqueda identitaria, si bien inconsciente y rudimentaria, era uno de los móviles de estas exploraciones. Pocos años después, no sería inusual ver murgas con escupidores de fuego, bailarines, percusión y malabaristas a la vera del río Paraná (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 5). La amalgama – ahora radicalizada por la experimentación en la calle y en los “toques” – también era textil, ya que las vestimentas y





los objetos utilizados eran reelaborados o usados con otros sentidos. Desde el reciclaje de ropa vieja tirada en volquetes hasta la confección de levitas recortadas de los telones de los escenarios “oficiales”, las vestimentas murgueras eran tan “alternativas” los lenguajes de quienes las usaban (GB).

Entre 1996 y 1997, “El Tábano” llevó sus ensayos y presentaciones al aire libre, una práctica de perfeccionamiento y aprendizaje que ya venían realizando sus miembros de forma individual y más esporádica. La conexión estaba ahí, en un espacio público que, si bien alojaba los espectros deslucidos del ferrocarril que otrora ceñía la ciudad, podía revestir otros sentidos. Podían forjarse escuelas y escenarios en el verde, la práctica construía sitios inesperados.

No teníamos ni lugares gratis donde ir a aprender [...] ni plata, ni trabajo para pagar un taller o lo que sea. Entonces era como 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 (PG).

Ese deseo de proyectar hacia afuera la reproducción diaria de su arte y de generar cosas nuevas en contacto con otros, llevó a varios integrantes de la murga a frecuentar el Parque España, donde se encontraron con la gestación de un ritual peculiar que, al igual que lo hacía El Tábano, recubría “el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos” (Lefebvre, 1974: 98), pero transmutando sus sentidos. La hibridación que tenía lugar en la Fiesta del Fuego atrajo a varios de los murgueros hacia ella.

Las tramas del Fuego

Quienes alguna vez pasaron por la Fiesta saben describirla en detalle, pero tienen problemas a la hora

de recordar cómo comenzó. Todos se inclinan por resaltar la espontaneidad del suceso, su generación por agregación de personas, todo ello signado por la ceguera que caracteriza a todo cuerpo a cuerpo (De Certeau, 1980: 105). Si bien sin un fundador claro, la iniciativa contó entre sus pioneros con un grupo de jóvenes asociados a las artes circenses. Mediante la combinación de destreza física, malabares, pruebas con fuego, *sketches* teatrales y música, el circo suscitó gran interés. Tal disciplina no contaba con espacios formales para su enseñanza y aprendizaje, por lo que el espacio de la Fiesta configuró en los hechos una primera escuela en medio del parque. Así recuerda la Fiesta uno de sus iniciadores, Pablo:

Comenzamos a encontrarnos en el Parque España. Había uno que se fabricaba sus tambores, otro se fabricaba las antorchas y nos encontrábamos allá. Veníamos en bicicleta, traíamos todas las cosas, nos encontrábamos con otros chicos. Kerosene, tambores y empezábamos a jugar todos juntos, y algo que empezó entre 10-15 personas, terminó en 500. Y eso no era organizado (Entrevista a Pablo T., 26/03/2014, en adelante PT).

En aquel parque, durante el año 1996, los domingos a la tarde fueron poblados por una marea de sujetos elocuentes, portadores de elementos y saberes absolutamente heterodoxos. Tal magma estético-performático en ciernes alumbró un *collage* compuesto de experiencias de los ocupantes eventuales de lo no convencional. En la ronda que abrazaba al fuego, se cruzaban tambores de fabricación casera, distintas técnicas de combustión de objetos (clavas, kerosene), pericias en danzas de todo tipo, sabiduría de los malabares y, sobre todo, ganas de aprender, conocer y mezclar. Una marejada de jóvenes y no tanto irrumpía en el vacío de la noche en la costa central del Paraná. El lugar que elegido estaba en una franja de pastizales por encima de las escalinatas del Complejo Parque España, proyectado por el arquitecto Oriol Bohigas e





inaugurado en 1993 (Jajamovich, 2012). El criterio de selección del sitio tenía poco de azaroso: hacía gala de un efecto lumínico y sonoro logrado cuando el sol abandonaba el cielo del parque, dejándolo a merced del fulgor de los fuegos y el sonido de la percusión. La ronda de jóvenes danzantes solo podía ser identificada a la distancia gracias a la detección de las clavas incendiadas y las llamaradas emanadas de los escupidores de fuego, así como del repique de los tambores.

La Fiesta funcionaba como una “como unidad polivalente [...] de proximidades contractuales” (De Certeau, 1980: 129). Una posible clave para entender su eficacia puede hallarse en el efecto performativo y la experiencia intersubjetiva que suscitaba en sus protagonistas la agregación de cuerpos en movimiento (Mora, 2010). A esto se sumaba, la potencialidad expresiva, la accesibilidad de los elementos necesarios y la posibilidad irrestricta de participación. A través de su motricidad, sus vectores de dirección y su concatenación de posicionamientos, los cuerpos “tejieron” un espacio capaz de producir estéticas del movimiento innovadoras y eclécticas. Este tipo de constelación de cuerpos e intenciones desconocía todo tipo de distinción entre actor y espectador

De golpe todo el mundo podía tocar, todo el mundo tratar de hacer malabares con fuego, todo el mundo escupía fuego, eso era lo más accesible. Era un peligro, pero era así. Entonces había un lugar que no era de nadie, todos nos podíamos encontrar y todos la pasábamos bien (PT).

Los integrantes de El Tábano se sumaron de inmediato aportando sus saberes de murga mestiza y aprendiendo nuevas destrezas como escupir fuego o usar zancos. Su perfeccionamiento artístico siguió en la ronda de la Fiesta

No necesitás mucho. Enseguida podés, con un palo y un poco de kerosene, probar de qué se trata.

Y buscaban un lugar bastante oscuro del parque para hacer esas cosas con fuego. Imaginate que, entre el sonido de los tambores y el fuego, toda la pibada que había por ahí, se unía (PG).

Ese ritual comportaba la posibilidad de que quienes se estaban iniciando en las artes performáticas alternativas pudiesen entrar en contacto con aquellos que tenían un mayor recorrido en esas prácticas. Se generaba un entrecruzamiento con experiencias anteriores y contemporáneas. El espacio sin reglas aparentes funcionó en los hechos como una primera gran escuela de apropiaciones y resignificaciones del espacio público a través de las prácticas artístico-expresivas alternativas. La formación requerida para reinventar el ser-en-la-ciudad, se daba en el propio terreno, a través de corporalidades estetizadas que trastocaban el paisaje.

El escenario mismo migraba cada tanto. En una ocasión, debido a las quejas de los dueños de un bar aledaño, la Fiesta tuvo que moverse debajo de las escalinatas del Parque. Ese día, Javier, ya sin su banda *hardcore* pero en una época prolífica de producción editorial *punk*, tuvo que perseguir a ciegas el sonido de los tambores, para encontrar el ritual de siempre, algo desplazado de su lugar habitual (JGA).

Aquel ritual semanal de performatividad inflamable concluyó con el año 1997. Sin embargo, sus desencadenamientos estaban por verse. Perduró, transmutado en experiencias posteriores que canalizaron las energías y aprendizajes allí forjados hacia otros ámbitos, rompiendo de la misma manera con los usos recreativos tradicionales de los espacios verdes y la vía pública, para así alterar la cadencia típica de los ritmos urbanos. Intermitencias de la vida ciudadana. Las intervenciones performáticas siguieron construyendo otros espacios posibles, como ecos amplificados del fuego.





Ecós del fuego: el Galpón Okupa y el Murgariazo

La Fiesta constituyó un momento de visibilidad de la hibridación de diversos lenguajes, pero para nada significó su final. Decenas de artistas, portadores de las experiencias forjadas en el fuego, comenzaron a reunirse cotidianamente, ahora en diversas partes de la ciudad. Entre 1997 y 1999 se configuró un “elenco semipermanente” de artistas callejeros que recorrían la urbe, produciendo espacios para el arte no convencional (Entrevista a “Tati” D., 18/12/2014, en adelante TD). Un caso lo constituyen “Los Hermanos Boloño”, un grupo de circo callejero que se formó y pergeñó los elementos de sus primeras funciones al calor de la Fiesta. Si bien el gobierno municipal comenzaba a tomar nota de estos procesos de gestación artística, parecía no saber a ciencia cierta qué hacer con ellos. Como recuerda Tati, participante de esta experiencia:

Era muy rico porque eran todos los actores, bailarines, artistas de circo y músicos, cuatro ramas muy fuertes que estábamos todo el tiempo juntos, hacíamos proyectos juntos. Toda esa fusión hizo que salieran algunos espectáculos de calle cada vez más constituidos. Se creó una movida que la gente venía y ya sabía que siempre encontraba algo en los parques los fines de semana. Sábados y domingos presentábamos, lo que era una salida laboral, y durante la semana podíamos entrenar (TD).

Lejos de constituir un estrato social, para este caso podemos pensar el tándem creatividad-trabajo como una especie de “clase creativa” (Florida, 2002) invertida, ya que, lejos de emplear la creación para ingresar a mundos laborales y *cursus honorum* preestablecidos, estas experiencias creaban sus *propios mundos* dentro del mundo urbano. Personas como Tati y Pablo, distaban de situar a Los Hermanos Boloño como un trabajo, sino como una serie de tácticas y operaciones (De Certeau, 1980) productoras de mundos de vida, es

decir, de *espacios vividos* (Lefebvre, 1974).

¿Qué derivas posteriores tuvo la experiencia del fuego? Para varios *punks*, el encuentro dominical consagrado al fuego inspiró la iniciativa de plasmar ese “espacio libre” intermitente en una experiencia más permanente y física (PT). La posibilidad estaba cerca, caminando por el mismo parque hacia el norte. Chachi, habitué de recitales *punk* y cocreador de un fanzine junto a Javier, se encontraba explorando los contenidos políticos del *punk* en su vertiente europea. Las noticias de las ocupaciones y el movimiento *squatter* en el viejo continente⁸, así como la necesidad de generar espacios para tocar, le hicieron fijar la mirada en las instalaciones abandonadas de la zona, en particular, un galpón abandonado próximo al emplazamiento donde tenía lugar la Fiesta. Ya por entonces, los pastizales crecidos del Parque de las Colectividades, al norte del España, servían de lugar de reunión para grupos de amigos de la rama *punk*. Allí pasaban sus tardes, hasta que, en los últimos días de diciembre de 1996, Chachi y otros amigos tomaron una decisión:

Al galpón ya lo teníamos marcado hacía tiempo, pero nunca lo habíamos ocupado. 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 finalmente el galpón. Lo empezamos a limpiar y algunos se quedaron a vivir. Con el tiempo se le fue dando forma de centro cultural (Entrevista a “Chachi” C., 28/05/2015, en adelante C).

8 Javier trajo de Europa un documental en VHS sobre la ocupación y posterior desalojo de la casa okupa madrileña Minuesa, el video circuló mucho en la escena local *punk*. También llegaban fanzines y publicaciones de España a través de la red postal que ya era transoceánica.





El proyecto de hacerlo un espacio productivo, mediante la ocupación útil y colectiva, se desarrolló aceleradamente, al tiempo que se incrementaban las visitas ultimadoras de la policía provincial. El Galpón Okupa estuvo activo entre 1997 y 1998. Un espectro de vida considerable, teniendo en cuenta que se encontraba en terrenos fiscales. Lo que dilató la reprimenda definitiva fue la dificultad de coordinar acciones entre los niveles de gobierno municipal, provincial y nacional. Muchos de los participantes de la Fiesta del Fuego se hicieron presentes en el Galpón de diversas maneras. Pablo comenzó guardando sus instrumentos y vestuarios allí, para perfeccionar y enseñar circo. Tati participó con su pericia en malabares. Los talleres dictados iban desde el ajedrez hasta las artesanías y eran completamente abiertos a la comunidad. Asimismo, el proyecto cultural del Okupa generó vínculos hacia afuera, logrando que agrupaciones como HIJOS y la Red de Solidaridad con Chiapas vieran en el Okupa un espacio importante para participar. Amalia y Pablo, recién vueltos de la Selva Lacandona, se instalaron en el Galpón, que constituía “el lugar para resistir, porque se podían organizar asambleas, pensar otras formas de hacer política” (Entrevista conjunta a Amalia y Pablo, 10/12/2015, en adelante AP).

Sin embargo, la actividad principal del Galpón fueron los recitales. Zalo organizó algunos allí y Javier y Eloy fueron a varios, aunque existía siempre “el peligro de que algo se te caiga en la cabeza” (EQ). Cientos de bandas pasaron por allí, incluso algunas de renombre nacional – Catupecu Machu tocó más de una vez allí – y otras de afuera del país. Mientras que los días de semana funcionaban los talleres, los fines de semana había “religiosamente” recitales. Se había instalado la idea entre la comunidad del *under* rosarino de que se podía pasar por el Okupa cualquier sábado que iba a haber algún espectáculo – gratuito o a la gorra – para disfrutar. Sin embargo, el equilibrio entre quienes habitaban el Galpón fue siempre precario, ya que un lugar que se planteaba sin reglas no podía darse a sí

mismo una organización. Las tensiones existieron, entre “anarcos y asamblearios” (C, AP), “ocupantes ideológicos y mutantes que iban a quemar” (JGA) o entre “squatters a la europea y gente que lo hacía espontáneamente” (PT).

Esas fracturas debilitaron la capacidad de resistencia del espacio ante los intentos de desalojo, que ocurrió finalmente en 1998, para inmediatamente después ser sometido a licitación por el municipio (*El Ciudadano*, 27/10/1998: 3). El resultado: La Casa del Tango, iniciativa que formaba parte a su vez de un Plan Estratégico con el objetivo de poner en valor la franja costera central mediante emprendimientos culturales, gastronómicos y lúdicos coadministrados por el municipio y agentes privados (Plan Estratégico Rosario, 1998). Durante su corta existencia, ese mundo clandestino y subterráneo (Lefebvre, 1974) dio alojamiento a todo tipo de proyectos e ideas relacionadas con otras maneras de habitar un sistema signado por el individualismo.

Mientras esto ocurría, los ecos de la Fiesta del Fuego reverberaban por otras latitudes. Para los miembros de El Tábano significó un viraje en sus intenciones de intervención en el espacio público. Hacia finales de 1997 se realizó en Rosario el festival TELAR (Teatro Latinoamericano de Rosario) en el que Pato, Geta y los más jóvenes y comprometidos con la murga cerraron la etapa del Teatro Popular y comenzaron un proyecto nuevo, ahora sí, puramente murguero.

Ese año organizamos ese festival y nos quedamos re enganchados pero también tanto trabajo desgastó un poco el grupo y nosotros ya teníamos algunas diferencias y otras vivencias, queríamos aprender más, queríamos hacer más. Entonces, algunos nos abrimos y formamos una murga en sentido pleno, llamada Los Bichicome (PG).

La nueva murga estaba compuesta por los más jóvenes de El Tábano que se habían encontrado con





otras experiencias y otros colectivos en la Fiesta y los días en el parque. Lejos de amainar, sus apariciones en la calle aumentaron, pero no siempre fueron bienvenidas. Las denuncias de los vecinos de las calles céntricas, provocó que la policía llegara a demorarlos en alguna que otra ocasión por ocasionar ruidos molestos con elementos de percusión sin contar “con la habilitación correspondiente” (Acta policial, Seccional 2da, URII). Dándose cuenta de que “la unión hace la fuerza”, en 1998 se acercaron a otras murgas, movidos por la necesidad de contenerse entre sí y ampliar aún más el repertorio de espacios y coyunturas de intervención. Nació así el Murgariaz, un conglomerado de agrupaciones murgueras rosarinas que se autoconvocaron con el objetivo de “recuperar el espíritu popular del carnaval” (*El Corsito*, N° 17: 3) y, en concreto para pedir que se restituya el feriado de carnaval que se había anulado con la última dictadura militar. Para entonces, las murgas habían proliferado y muchas de ellas entendían necesario recuperar el espacio de expresión que significaba el feriado del carnaval, más aun cuando, en un contexto de creciente conflictividad social, muchas actividades reivindicativas o condenatorias tenían lugar en la calle (PG y GB).

La primera aparición del Murgariaz fue en una marcha por los derechos humanos en octubre de 1998 llegando a constituir un curso de dos cuadras de largo “de gente cantando y bailando”. Para Pato, “fue una fiesta tremenda y fue una de las cosas más impactantes a nivel visual” que se hayan visto en la calle. Los miembros de Los Bichicome eran los más jóvenes e inexpertos de esa coalición, cuya vanguardia estaba constituida por “gente que le había peleado la calle a la dictadura” (GB). Asimismo, acompañaron a los organismos de Derechos Humanos en diversos escraches a represores, aportando su capacidad de irrupción performática (*La Capital*, 17/09/1998: 8). La forma de protesta cambió para siempre de la mano de estas murgas: hasta el día de hoy, los espacios reivindicativos siempre cuentan con elementos lúdicos y satíricos.

Durante los carnavales de febrero de 1999, el colectivo llevó su acto a parques, plazas, centros comunitarios y barrios de la ciudad, “compitiendo” con los corsos oficiales de Municipalidad de Rosario, auspiciados por la cerveza Brahma. El Murgariaz llevó también su ruidosa y multitudinaria intervención al centro comercial de la ciudad en febrero de ese año, suscitando el asombro de los transeúntes (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 6). Entre 1998 y 1999, los jóvenes de los Bichicome, formados al calor del TPL y el fuego del Parque España, reverberaron por gran parte de la ciudad, en su centro –como irrupción festiva y protesta– y en sus barrios –como espacio de socialización de saberes performáticos y trabajo territorial–. Sin embargo, el conglomerado murguero no vio el carnaval del año 2000. Para entonces, sus integrantes “ya más cerca de los 30 que de los 20” se habían dispersado, siguiendo diversos derroteros.

Espacios practicados como intersticios de lo vivido

Con el comienzo del nuevo milenio, se trasmuraron los itinerarios de los artífices del *punk* y la murga. Cuando la crisis de las postrimerías del 2001 golpeó a la sociedad argentina, los alguna vez participantes de La Fiesta del Fuego, el Galpón Okupa y el Murgariaz se encontraban en diversas locaciones y con proyectos diversos. Por un lado, muchos se fueron a vivir a Europa, donde los espectáculos callejeros constituían una opción laboral más viable que en Argentina. Tati hoy reside en Bélgica. Otros tantos, se insertaron – en diverso grado – en los circuitos laborales, como Zalo, hoy profesor de matemáticas en la secundaria. Javier y Gustavo, siguieron, en cierto sentido, vinculados al periodismo y la crónica *under*: de fanzines a publicaciones digitales y filmografía. Eloy, quien en los 90 no tenía dónde tocar, ahora es dueño de un bar en el que suenan bandas en vivo. Geta continuó el camino de la murga en otros espacios, formando a los más jóvenes, al tiempo que trabaja y estudia. Pato se dedicó





a enseñar otras disciplinas performáticas, como el *clown*, en instituciones públicas y privadas. Es significativo que el Estado municipal haya generado con posterioridad al 2001 una oferta cultural abastecida fundamentalmente de personal formado en espacios no convencionales ignorados o tratados con violencia, como es el caso del Galpón. Por allí anduvieron artistas como Pablo, que trabaja hoy en La Escuela Municipal de Artes Urbanas, ubicada en otro de las instalaciones recualificadas para fines recreativos y de marketing urbano. Nada de esto aparece en el relato de la planificación municipal, en la que se mencionan a la “Trova Rosarina” y el teatro de sala de los 80 como los principales haberes artísticos de la ciudad en los últimos años, con el fin de posicionarla como un espacio “cultural friendly” para inversores y turistas (Plan Estratégico Rosario, 1998).

Las prácticas aquí trabajadas sólo existieron en función de las huellas que dejaron: la Fiesta del Fuego tuvo el efecto de “volver invisible la operación que la [hizo] posible” (De Certeau, 1980: 109). Por otro lado, las experiencias del punk y la murga, que compartían y comparten un carácter contestatario y provocador, también existieron de manera intermitente y subterránea. Sin embargo, todo aquello no desapareció, sino que cambió su escala (Smith, 1984): una forma de vida cultora de una diferencia que no fragmenta, la experiencia parida en el fuego estalló y se multiplicó, poniendo en suspenso jerarquías y centralidades. Surgido a la par de las lógicas privatistas y empresariales en materia urbana y de oferta cultural, ese arte no convencional generó procesos de espacialización que produjeron, en sus chispazos, otras formas de vivir en la ciudad. Si se lo piensa desde la óptica lefebvriana, el potencial expresivo de aquella marea artística configuró *espacios de representación* sumamente ricos. Las prácticas estético-performáticas tuvieron la capacidad de meterse en el intersticio entre las ruinas de una ciudad fordista y el advenimiento de una ciudad de servicios, para luego ramificarse y trascender.

El espacio público se transformó gracias a la marea de usos imprevistos que estos agentes le dieron, si bien sus huellas son difíciles de hallar. Por un lado, las estéticas híbridas que nacieron en terrenos sólo pensados para el esparcimiento y la oxigenación, son hoy en día un pilar fundamental de las políticas culturales de Rosario, esgrimidas orgullosamente por su Ente de Turismo y Secretaría de Cultura, pero cuyos protagonistas y su nacimiento autónomo fueron convenientemente silenciados. El circo y la murga se enseñan en espacios municipales que, gracias a las experiencias aquí trabajadas, contaron desde el primer segundo con una planta docente sumamente calificada. Los recitales se convirtieron también en un *slogan* rosarino, ahora incluidos en intrincados organigramas de concursos y eventos de fomento municipales. Por otro lado, todas esas prácticas abrieron las puertas para amalgamar otros géneros, que en la actualidad brotan por doquier en la ciudad. El *Lindy Hop*, el Hip Hop, el Reggae, el Clown y la danza Contact, son algunos de los géneros que pululan y se mezclan con facilidad gracias a las puertas creadas por la murga híbrida, el *punk* y el circo.

En sí, el potencial espacializante de las prácticas estético-performáticas aquí presentadas radica en que la “aprehensión táctil y [la] apropiación cinética” (De Certeau: 1980: 109) del espacio público, logró un encuentro y consecuente interacción entre lenguajes que de otra forma no hubieran logrado conocerse entre sí. Las plazas, parques y calles, utilizados de manera heterodoxa, fueron la condición de posibilidad para la producción de un espacio social inédito, caracterizado por lo exploratorio, lo maleable, lo improbable y lo irreverente. Si bien, el espacio abstracto de la ciudad como bien de cambio (Lefebvre, 1974) se apropió parcialmente de ese caudal, no detuvo sus ecos. Algo había cambiado en la ciudad: nació un nuevo repertorio de formas de habitarla y de representarse (en ella) a disposición de las nuevas generaciones. Hay algo en el carácter *vivido* del espacio social que escapa a todo





tipo de enajenaciones e intentos de dominación: es ahí donde podremos encontrar un terreno propicio para emprender las tácticas de una política espacializada, en pos del tan mentado – y hoy más necesario que nunca – *droit à la ville*.





Bibliografía

- ALVARELLOS, H. (2007). *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- 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.
- BLUSH, S. (2001). *American Hardcore: A tribal history*. Port Townsend: Feral House.
- BAUMAN, R. (1977). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House.
- BAUMAN, Z. (1999). *La globalización. Consecuencias Humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BIDEGAIN, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- BORJA, J. y MUXI, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2003). "L' objectivation participante". En: *Actes de la recherche en sciences sociales* (150), 43-58.
- BUTLER, J. (1998). "Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En: *Theatre Journal* 40 (4), 519-531.
- CHAVES, M. (2005). *Los espacios urbanos de los jóvenes en la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- CSORDAS, T. (1999). "Embodiment and cultural phenomenology". En: WEISS, G. y HONI FERU, H. (eds.). *Perspectives on embodiment*. New York: Routledge.
- DE CERTEAU, M. (2000) [1980]. *La invención de lo cotidiano. I artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DEBORD, G. (1998) [1967]. *La sociedad el espectáculo*, disponible en <http://www.sindominio.net/ash/espect0.htm>.
- DELGADO, M. (2007). *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Barcelona: Libros de la Catarata.
- DELGADO, M. (2008). "El espacio público como ideología". En: *Urbandoc* (1), 57-65.
- FLORIDA, R. (2010). *La clase creativa. La Transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Madrid: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2006) [1978]. *Seguridad Territorio y Población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GORELIK, A. (2008). "El romance del espacio público". En: *Alteridades* 18 (36), 33-45.
- HALL, P. (1998). "La ciudad de los promotores". En: *Ciudades del Mañana*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- HOU, J. (comp.) (2010). *Insurgent public space. Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*. Nueva York: Routledge.
- HARVEY, D. (2003). *The New Imperialism*. Oxford:





Oxford University Press.

HARVEY, D. (2008). "La libertad en la ciudad". En: *Antípoda* (7), 15-29.

HARVEY, D. (2009). "El derecho a la ciudad". En: *New Left Review* (53), 23-39.

INFANTINO, J. (2011). *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral con mención en Ciencias Antropológicas, FFyL, UBA, Buenos Aires.

JAJAMOVICH, G. (2012). "De parque España a Puerto Madero. Proyectos urbanos y gestión entre Argentina y España". En: CUENYA, B.; NOVAIS, P. y VAINER, C. *Grandes Proyectos Urbanos. Miradas críticas sobre la experiencia argentina y brasileña.*, Buenos Aires: Café de las ciudades.

JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

LEFEBVRE, H. (1978) [1968]. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Península.

LEFEBVRE, H. (2013) [1974]. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

LOW, S. y SMITH, N. (eds.) (2005). *The Politics of Public Space*. Nueva York: Routledge.

MARTÍN, A. (1997). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de*

Buenos Aires. Buenos Aires: Colihue.

MERLINSKY, M. G. (2002). "Las consecuencias sociales de la desocupación en Argentina. El desempleo y sus múltiples modos de exclusión". En: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* VI

(119/36).

MITCHELL, D. (2003). *The right to the city. Social justice and the fight for public space*. Nueva York: The Guilford Press.

MORA, A. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral, FCNyM, UNLP.

SEGURA, R. (2013). "Lo público como lugar practicado. Regulaciones sociales, temporalidades colectivas y apropiación diferencial de la ciudad". En: FERNÁNDEZ, M. y LÓPEZ, M. D. (Eds.); GIORDANO, C. (dir.) (2013). *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. La Plata: Ediciones EPC.

SMITH, N. (1990) [1984]. *Uneven development. Nature, Capital and Production of Space*. Cambridge: Basil Blackwell.

SOJA, E. (1999). "El tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica". En: BENACH, N. y ALBET, A. *Edward W. Soja. La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona: Icaria.

SORKIN, M. (ed.) (1992). *Variations on a Theme Park*. Nueva York: Hill and Wang.

WATSON, S. (2006). *City Publics: The (Dis)enchantments of Urban Encounters*. Nueva York: Routledge.

Fuentes documentales y audiovisuales

Diario *La Capital*, febrero y septiembre de 1999.





Diario *El Ciudadano & la región*, octubre de 1998, febrero de 1999.

Documental *Murgas* (1998), producido por Patricia Pran y Germán Thalman.

El Corsito. Publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval, N° 17, año 4, junio de 1999, Centro Cultural Rojas (UBA) y El Corsito Producciones.

Municipalidad de Rosario (1998) *Plan Estratégico Rosario*. Disponible en <http://www.rosario.gov.ar/sitio/caracteristicas/perm3.jsp>.

Presidencia de la Nación, Boletín Oficial, Decreto 1383/96. 29/11/1996.

Unidad Regional II, Comisaría 2da, Acta de Comparendo. 13/05/1997.

Fuentes orales

Entrevistas personales a “Zalo”, Javier G.A., Eloy Q., Flaco P., Ariel A., Pato G., Geta B., Pablo T., “Tati” D., Amalia y Pablo y “Chachi” C., realizadas entre 2014 y 2016.

