

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

AGUA, TERRITORIOS Y JUSTICIA ESPACIAL



N.12/7 JULIO 2020

[L. HOMMES ET AL] [T. PERREAU / F. ASTUDILLO PIZARRO] [J. FIGUEROA SÁNCHEZ] [G. A. RAUSCH] [N. V. JACOB] [G. O. FERNETTI] [S. GODOY] [I. E. CABRERA] [E. KAUFFER] [G. MERLINSKY] [ESTUDIO MBM]





FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.12/7 2020
ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



UNR

A&P Continuidad
Publicación semestral de arquitectura

Directora A&P Continuidad
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Josefina Rossi
Dirección de Comunicación FAPyD

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

Comité editorial

Arq. Sebastián Bechis
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Ma. Claudina Blanc
(CIUNR. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Gustavo Sapiña
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico

Julio Arroyo
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Renato Capozzi
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Gustavo Carabajal
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Fernando Díez
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Manuel Fernández de Luco
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Héctor Floriani
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Martín Blas
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Isabel Martínez de San Vicente
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Mauro Marzo
(Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)

Aníbal Moliné
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Jorge Nudelman
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Alberto Peñín
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Ana María Rigotti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Ruggeri
(Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Sandra Valdettaro
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Federica Visconti
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

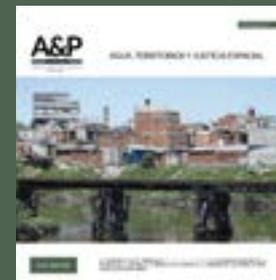


Imagen de tapa :

Meandro de Brian, relocalización,
Barracas CABA, diciembre de 2015.
Autor: Felipe Ochsenius.

ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento
y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vice rector
Darío Masía

**Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño**

Decano
Adolfo del Rio

Vicedecano
Jorge Lattanzi

Próximo número :

ESPACIOS EDUCATIVOS PARA EL PRESENTE
DICIEMBRE 2020, AÑO VII - Nº13
ON PAPER / ONLINE



ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Cecilia Galimberti, Francisco Astudillo Pizarro y Diego Roldán

Reflexiones de maestros

10 » 29

Gubernamentalidades del agua: la conformación de los territorios hidrosociales, los trasvases de agua y los sujetos rurales-urbanos en América Latina.

Lena Hommes, Rutgerd Boelens, Sonja Bleeker, Bibiana Duarte-Abadia, Didi Stoltenborg y Jeroen Vos

Traducción e introducción por Diego Roldán

Conversaciones

30 » 39

Medioambiente, agua y conocimiento en la coyuntura latinoamericana.

La justicia social como matriz de los estudios socioambientales críticos.

Tom Perreault por Francisco Astudillo Pizarro

Dossier temático

40 » 51

Transición ecológica y extractivismo de litio en Chile.

Gobernanza hídrica y degradación ambiental en el territorio indígena lickanantay.

Johans Figueroa Sánchez

52 » 61

Justicia espacial, políticas de lo justo e instauraciones transversales.

La Coalición Ríos Vivos y la Hidrovía Paraguay-Paraná (Argentina, década de 1990).

Gisela Ariana Rausch

62 » 73

Riesgo socioambiental del Paisaje de la Cuenca Baja del arroyo Saladillo.

Del puente Ayacucho a la desemboadura Rosario – Villa Gobernador Gálvez.

Nadia Vanesa Jacob

74 » 85

De salvaje a domesticada.

Presencia y transformación del agua urbana en Rosario, Argentina.

Gustavo Osvaldo Fernetti

86 » 97

A ambas orillas de las artes performáticas urbanas: dos casos de territorialización cultural del paisaje ribereño en Rosario.

Sebastián Godoy

98 » 107

El agua como materia proyectual.

Aproximaciones conceptuales a los ciclos hidrosociales.

Iván Eladio Cabrera

Ensayos

108 » 115

Aguas y fronteras: encrucijadas de los territorios.

Edith Kauffer

116 » 125

Crece desde el pie.

Reflexiones sobre la cuestión ambiental en Argentina.

Gabriela Merlinsky

Archivo de obras

126 » 137

Parque de España

Estudio MBM

138 » 143

Normas para autores

»

Godoy, S. (2020). A ambas orillas de las artes performáticas urbanas: dos casos de territorialización cultural del paisaje ribereño en Rosario. *A&P Continuidad*, 7(12), 86-97. doi: 10.35305/23626097v7i12.245



A ambas orillas de las artes performáticas urbanas: dos casos de territorialización cultural del paisaje ribereño en Rosario

Sebastián Godoy

Recibido: 2 de marzo de 2020

Aceptado: 5 de junio de 2020

Español

El presente artículo se propone estudiar la territorialización del paisaje ribereño del Paraná a partir de dos estudios de caso. Ambos episodios ilustran una relación particular entre las artes performáticas y la ribera central de Rosario. El proceso se produjo entre finales del siglo XX y comienzos del XXI y se montó sobre el reciclaje de estructuras ferroporruarias. La hipótesis de este trabajo es que la producción cultural de la ribera, a través de las artes performáticas, fue objeto de hibridación, integración, negociación, tensión y conflicto entre diversos agentes culturales (individuales, comunitarios/autónomos, institucionales y gubernamentales). El primer caso reconstruye la creación de la Casa del Tango en un galpón ferroviario, luego del desalojo de un centro cultural autónomo dedicado en gran parte a las artes performáticas circenses: el Galpón Okupa. El segundo caso analiza la formación de la Escuela Municipal de Artes Urbanas, predominantemente performáticas, en un galpón portuario a partir de una ocupación semiautónoma inicial. Ambos desarrollos buscan poner de relieve la problemática de la gubernamentalidad cultural urbana.

Palabras clave: artes performáticas, paisaje ribereño, territorialización, cultura.

English

This article aims to analyze the territorialization of Paraná's riverside landscape by means of two case studies. They illustrate a particular relationship between performing arts and the central riverbank of Rosario. The process took place between the end of the 20th century and the beginning of the 21st century and relied on the recycling of railway structures. The hypothesis of this work is that the cultural production of the riverside through performing arts was subjected to hybridization, integration, negotiation, tension and conflict among diverse cultural agents (they were individual, communal/autonomous, institutional and governmental). The first case reconstructs the creation of Casa del Tango in a railway warehouse after the eviction of an autonomous cultural center largely dedicated to circus performing arts: Galpón Okupa. The second case analyzes the creation of Escuela Municipal de Artes Urbanas which is mainly focused on performing arts in a port warehouse that had once been the setting of a semi-autonomous squatting. Both developments seek to highlight the problems of urban cultural governmentality.

Key words: performing arts, riverside landscape, territorialization, culture

» Introducción

Hacia finales del siglo XX, las ciudades redefinieron sus dinámicas en consonancia con los desarrollos de la globalización y la flexibilización de los patrones de acumulación. En esas nuevas coordenadas de lo urbano, la patrimonialización, el turismo, la movilidad, la creatividad y la competitividad se constituyeron en herramientas estratégicas (Vera, 2015; 2017). En Argentina, las reformas del Estado nacional comportaron no solo la transferencia de funciones y atribuciones hacia las provincias y los municipios, sino también el traspaso de ciertas infraestructuras, como los puertos y ferrocarriles (Portes, Roberts y Grimson, 2005). Las administraciones locales acusaron el impacto de los nuevos flujos económicos globales, que pasaron a colocar los excedentes y las rentas extraordinarias del capital en los desarrollos urbanos (Harvey, 2005). En la ciudad de Rosario, esa redefinición urbana halló su eje prioritario en la configuración

de un *waterfront* en la margen occidental del Paraná. Si bien la transformación de la relación urbe-río fue un proyecto que se desarrolló a lo largo del siglo XX, en la década de 1990 ese motivo histórico adquirió contornos particulares. La porción central del límite fluvial trocó su función ferropuertaria por un perfil cultural vinculado al esparcimiento y el arte. En la segunda mitad del decenio, la Municipalidad de Rosario publicó un Plan Estratégico (PER, 1998) que trataba las relaciones de la ciudad con su río y su cultura en dos Líneas Estratégicas consecutivas. La Línea IV, titulada “La ciudad del río”, postulaba al curso de agua dulce como “punto de encuentros y sede de distintos acontecimientos [...] el elemento catalizador, la imagen común de una realidad nueva” (PER, 1998, p. 84). La Línea V, “La ciudad de la creación”, intentaba construir una imagen urbana como “generadora de talentos en las más diversas manifestaciones del arte [y] la cultura”

(PER, 1998, p. 95). Ambos afanes se verían conjugados en la ribera central entre finales del siglo XX y comienzos del XXI.

La porción central de la franja ribereña, de unos tres kilómetros de extensión en sentido noroeste-sudeste, intercalaba una serie de espacios verdes con diversas estructuras ferroviarias y portuarias que, en distintas etapas, se reconvertirían (Fig. 1). El municipio asignaría funciones culturales y recreativas a los remanentes de la antigua interfaz agroexportadora. La condición de posibilidad para la transformación de esos espacios e instalaciones era su adquisición por parte del municipio y su ingreso a un sistema de concesiones de explotación. El camino se hallaba parcialmente allanado. Por un lado, las instalaciones ferroviarias de la ribera central fueron liquidadas por el Estado nacional en 1995 (Decreto 1039/95). Por otro, las funciones portuarias fueron desplazadas hacia el sur del límite fluvial, liberando el sector



Figura 1. Ribera central de Rosario. Fuente: fotografía de Rafael Benigaud (2006).

septentrional del Parque Nacional a la Bandera. Este trabajo se centra en la relación particular entre las artes performáticas y la ribera en Rosario¹, intentando insertarse en la problemática más amplia de las políticas culturales en el espacio público. Un primer sentido patrimonial de la cultura en relación a las bellas artes se configuró como una rama administrativa en la Francia de Antiguo Régimen (Dijan, 2005). Luego de la segunda posguerra, una redefinición antropológica de la cultura como “el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales” (García Canclini, 1987, p. 25) amplió el universo de sus políticas. En tanto área gubernamental pública, la política cultural se abocó al diseño y la gestión de programas puntuales (Yúdice, 2009). En Rosario, la cultura obtuvo sus políticas específicas a partir de la apertura democrática de 1983. Una novel Subsecretaría de Cultura colocaría al espacio público como arena para la democratización cultural (Vich, 2014). Se programaron actividades al aire libre y se regularizaron es-

pacios feriales y barriales preexistentes (Cardini, 2014). Durante la década de 1990, la cartera de Cultura, ahora ascendida a Secretaría, se encontró con una también renovada Secretaría de Planeamiento para trabajar sobre líneas de acción relativas a la ciudad contemporánea (Galimberti, 2017) y su dinamismo cultural. Durante el decenio de 1990, las políticas culturales buscaron expandirse hacia la ribera central, asumiendo dimensiones arquitectónicas y paisajísticas. El Parque de España representó un primer paso. Durante su inauguración en 1992, el intendente Héctor Cavallero lo caracterizó como una usina cultural de acceso público, cuyos “teatro, paseos y biblioteca serán de uso público, así como toda la actividad cultural [desarrollada allí]” (*La Capital*, noviembre 17, 1992). Las dimensiones públicas de la arquitectura y la cultura se encontraban con el paisaje a través de un centro cultural con un balcón al Paraná. Sin embargo, con el correr de la década, las políticas urbanísticas con fines culturales tuvieron que adecuarse a una nueva

economía simbólica de la ciudad, cada vez más basada en la atracción de las finanzas y de los flujos turísticos a partir de ofertas culturales y recreativas (Bayardo, 2013). La valorización de la cultura y la creatividad fue utilizada para promover cambios urbanos y económicos en las urbes postindustriales (Zarlenga y Marcús, 2014). Un “urbanismo a la carta” (Delgadillo, 2014) recomendaba la programación de eventos culturales en espacios públicos, proyectados como una vidriera para potenciales inversores, consumidores y visitantes.

Sin embargo, en esa redefinición de la cultura sobre el Paraná, algunas prácticas culturales parecían no alinearse con las necesidades de la economía simbólica urbana. Ese fue el caso de las artes performáticas que habitaron la ribera hacia mediados de la década de 1990. Tales *performances* artísticas nos parecen relevantes en dos sentidos. Por un lado, en tanto formas teatrales de la asunción de una espacialidad escénica sobre la corporalidad (Garbatzky, 2013), construyeron relaciones espacio-corporales específicas con el río. Por otro, la apropiación escénica ribereña invita a trascender la noción pictórica de paisaje e integrar su carácter habitable. Siguiendo a Fedele (2019), el paisaje de una ciudad remite a modos de habitar que condicionan la experiencia urbana. Siguiendo ese razonamiento, el paisaje se territorializa como un *continuum* de prácticas, movilidades, estructuraciones y apropiaciones (Haesbaert, 2013) en el marco de relaciones diferenciales de agenciamiento.

Hacia mediados de la década de 1990, la ribera central de Rosario fue habitada por una serie de prácticas artístico-performáticas autónomas (Godoy, 2015; Roldán y Godoy, 2020). El Paraná funcionó como un paisaje habitable para esas artes y sus agentes, en tanto espacialidad escénica asumida corporalmente y condición experiencial de la práctica. En ese sentido, el paisaje hídrico emergió como una apropia-

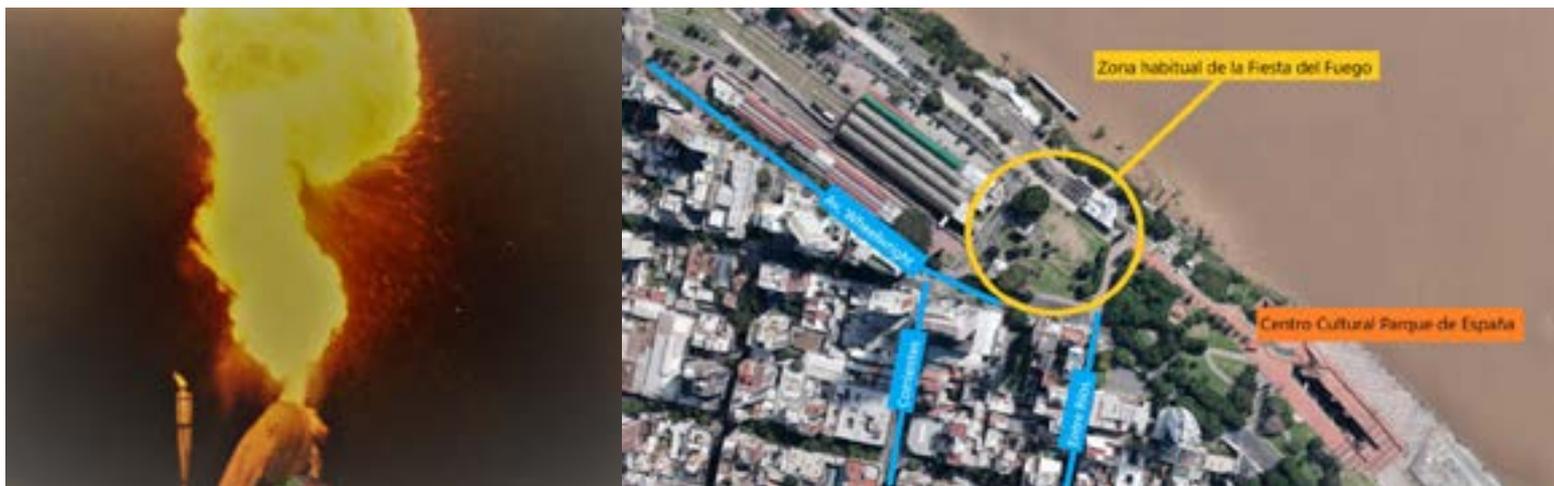


Figura 2. Izquierda: destrezas con fuego. Fuente: fotografía de uno de los entrevistados. Derecha: localización de la Fiesta. Fuente: elaboración propia a partir de Google Maps.

ción territorial del agua a partir de prácticas significantes (Mendoza Frangoso, 2019). La hipótesis de este trabajo postula que parte de la territorialización cultural del paisaje ribereño en Rosario se montó sobre las interacciones entre una gubernamentalidad urbano-cultural nacida a finales del siglo XX y una serie de agentes socioculturales practicantes de artes performáticas urbanas. Por su parte, el objetivo del artículo es el análisis y el contraste de dos casos diferenciales que exponen las relaciones entre artes performáticas, paisaje ribereño y políticas urbano-culturales. En el primer caso, un proyecto artístico autónomo realizado en un inmueble ferropuerto, el Galpón Okupa, fue clausurado en favor de una propuesta gubernamental: la Casa del Tango. En el segundo, otra experiencia artística en un inmueble similar fue integrada al organigrama cultural del municipio: la Escuela de Artes Urbanas.

Este trabajo se montó sobre una triangulación de datos y otra de metodologías. La primera cotejó y combinó testimonios orales, prensa periódica y sitios web. La segunda procuró el encuentro de las operaciones documentales propias de la disciplina historiográfica con dos aproximaciones a la oralidad de los argumentos recabados: la Historia Oral (en tanto las preguntas a los informantes refieren a un pasa-

do y recurren a una memoria activa, dialógica y significativa) y las entrevistas antropológicas cualitativas y en profundidad (no directivas, reflexivas, de asociación libre y de categorización diferida²). A continuación, se analizarán los casos a partir de las fuentes reunidas y se plantearán algunos contactos, contrapuntos e interrogantes.

» De Centro Cultural Independiente a Casa del Tango

Hacia el último quinquenio del siglo XX, distintos grupos de jóvenes³ frecuentaban la ribera central de Rosario en busca de espacios para el encuentro y el esparcimiento. En ese marco, varios testimonios coinciden en marcar el año 1996 como un momento fundacional en la vinculación entre las artes performáticas y el paisaje ribereño. Pato (entrevista personal, enero 14, 2016) comenta que “no teníamos lugares gratis donde ir a aprender, ni plata para pagar un taller” y, por ende, “era como un instinto de ‘vamos al parque a ensayar’ [que] era como la única posibilidad”. Las inmediaciones de las instalaciones ferropuerto, en desuso, al norte del Parque de España, ofrecían una ventaja particular. Txatxi (entrevista personal, mayo 28, 2015), caracteriza al sitio: “un yuyal, un baldío abandonado, [donde] nadie te molestaba,

por eso nos gustaba mucho curtir por ahí”.

Ante la ausencia de las miradas y las aglomeraciones propias de los más concurridos parques Independencia y Urquiza, varios jóvenes idearon una primera ocupación performática del espacio ribereño que explotaba el efecto del ocaso sobre el río Paraná. Consistía en una inversión paulatina del régimen audiovisual propio de la ribera, compensando la merma de la luz solar con la creciente luminosidad del fuego y el sonido diurno –proveniente de la dinámica urbana cotidiana– con el crescendo del ritmo de tambores. Bautizada como Fiesta del Fuego (Fig. 2), la instancia se hizo semanal y operó tres agenciamientos: la apropiación festiva y performática de una porción de paisaje hasta entonces inhabitada, la intensificación y extensión de los encuentros entre jóvenes y el surgimiento, de manera tácita, de una primera escuela de artes urbanas sobre la ribera. Aparentemente, en la fiesta “de golpe, todo el mundo trata de tocar y hacer malabares con fuego” y, consecuentemente, “lo que empezó entre diez personas terminó siendo de cincuenta [y] empezó a surgir la idea de un espacio libre” (Griego, entrevista personal, marzo 26, 2014). Durante los meses finales de 1996, la idea de fortalecer y resguardar la celebración de la Fiesta del Fuego fue ganando popularidad en-

tre sus participantes. Para muchos de ellos la respuesta estaba cerca, a unos 500 metros hacia el norte. Se trataba de un galpón abandonado, otrora perteneciente al Ferrocarril Mitre. El inmueble, de altos techos y gruesas paredes, prometía el sostenimiento de las actividades con fuego y tambores y la ampliación de la oferta de artes performáticas. El Griego, uno de los primeros ingresantes, relata el proceso de saneamiento y habitación de la estructura:

[Un] día se limpiaba y otro día se avanzaba sobre otro pedazo más. [Hubo] cada vez más gente. Para cuando se hizo un recital, ya la gente lo había apropiado. [...] Apareció también gente que hacía teatro, gente que escribía, gente que pintaba: gente que quería hacer algo y no tenía un lugar dónde hacerlo.

Con el paso de los días, los residentes y otros colaboradores del espacio le dieron forma de centro cultural. Bautizada simultáneamente como Galpón Okupa y Centro Kultural Independiente, la naciente experiencia contaba con una nutrida grilla de actividades culturales: talleres de diversas expresiones artísticas, obras de teatro, ciclos de cine, reuniones de movimientos sociales y recitales de diversos géneros musicales. El rubro más practicado entre los animadores del espacio fue el de las artes performáticas circenses, en particular las acrobacias aéreas y de piso, los malabares, el uso de zancos y la elaboración de personajes payascos. Hacia mediados de 1997, el circo se convirtió en la principal disciplina enseñada, aprendida y perfeccionada en el Centro Kultural Independiente. Asimismo, en su lógica social primaba la horizontalidad, la circulación no monetizada de objetos y conocimientos y la libertad individual con ciertas dosis de comunitarismo. Mauro, uno de los animadores de la experiencia, coloca a las claves de la conviven-

cia en la “división de tareas, el acomodamiento en los espacios de cada uno” y la cesión de determinados objetos para el uso común (entrevista personal, marzo 20, 2014).

Sin embargo, la ocupación del Galpón Okupa estaba más ligada al arte y el esparcimiento que a lo habitacional. En las entrevistas, el grueso de los participantes expresó no tener problemas de vivienda y sentir una atracción por el uso de la ribera para las prácticas artísticas. En líneas generales, la habitación del Okupa implicaba también la habitación del paisaje ribereño, que solía oficiar como espacio de práctica y composición artística durante el día y seguía ofreciendo el contraste necesario para las pruebas con fuego durante la noche. Las relaciones de significación espacio-corporal con el Paraná adquirían características peculiares según la actividad realizada. Ivana (entrevista personal, agosto 2, 2019), otra de las participantes del Okupa, aún en un testimonio vínculos fluviales de reproducción sociocultural:

Todas las mañanas desayunábamos en la costa del Paraná, fumando y mirando el río [que] reflejaba al sol. Era nuestro gran patio, abierto y natural. [...] En el verano, las noches frente al río eran frescas y se podía estar. A doscientos metros había un ranchito de un viejito pescador [...] Nos compartía pescado fresco.

Lejos de constituir una postal, el curso de agua dulce fue apropiado en el relato como marco significativo de la vida cotidiana, ofreciendo espacios diferenciales para las distintas prácticas de reproducción sociocultural, acondicionando térmica y lumínicamente el ambiente, e incluso proveyendo el acceso a su fauna ictícola, a través de un pescador que habitaba el paisaje barranca abajo.

Por su parte, el acondicionamiento del espacio físico acompañó la apropiación simbólica

del río: luego de una limpieza general, se colocaron distintos equipamientos, se instalaron servicios básicos y se asignaron funciones a los distintos espacios de la estructura (habitaciones, salas de ensayo) y sus alrededores (huertas, tendedores). En pocos meses, el Galpón Okupa se erigió como un espacio cultural alternativo frecuentado por centenas de jóvenes de Rosario (Roldán y Godoy, 2018). Sin embargo, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad Rosario contaba con otra agenda para el inmueble en el que funcionaba el Centro Kultural Independiente. A partir de una iniciativa de la cartera, en diciembre de 1997 el municipio firmó un convenio con la Academia del Tango para la creación de “un centro del *dos por cuatro* para todos los rosarinos” (*La Capital*, marzo 24, 1998). El proyecto contemplaba la restauración de la estructura para la creación de una Casa del Tango en la ribera. Sin embargo, dos factores entorpecían el éxito de la iniciativa gubernamental. En primer lugar, la pertenencia de la estructura y sus terrenos lindantes al Ente Nacional de Bienes Ferroviarios (ENABIEF), cuya transferencia onerosa al ejecutivo local recién se lograría dos años más tarde (*La Capital*, septiembre 23, 1999). En segundo lugar, el Galpón Okupa y su proyecto alternativo interferían con el plan de la Secretaría de Cultura.

El municipio ordenó el desalojo del inmueble, encargándole la tarea a la Secretaría de Control Urbano. La repartición asumió que la causa de la ocupación era de índole habitacional y emprendió un primer y fallido intento de mediación. Pablo, (entrevista personal, junio 6, 2015), otro de los participantes del Okupa, recuerda que

vino Control Urbano con una trabajadora social y tres funcionarios municipales [...] a negociar como lo harían con una familia de la villa. Nos ofrecieron veinte chapas, dos-



Figura 3. Del Galpón Okupa a la Casa del Tango. Arriba: dos fases de la adecuación del Galpón Okupa. Fuente: fotografías del archivo personal de los informantes. Abajo: Casa del Tango. Fuente: fotografía propia (14/09/2019).

cientos bloques y unos colchones a cambio de que nos vayamos. Y encuentran a un montón de personajes que vienen de diferentes formaciones, que se plantan y les tiran argumentos. Los tipos quedan descolocados y [el director de Control Urbano] se enoja y se va sin terminar de definir la mediación. [...] Y a partir de ahí, la Municipalidad deja de tener intentos de negociación.

Entre 1997 y mediados de 1998, la policía tomó en sus manos la directiva municipal, emprendiendo seis infructuosos intentos de desalojo del Galpón Okupa. Como respuesta, los okupas obtuvieron patrocinio de los abogados de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y litigaron su derecho a mantener su Centro Kultural Independiente y sostener sus actividades artísticas. Sin embargo, Secretaría de Gobierno de la Municipalidad desestimó a la vida cultural del espacio ocupado como “un factor a considerar” (*La Capital*, marzo 24, 1998) y expresó que “nunca tuvimos propuestas para ellos [sus participantes]” (*La Capital*, agosto 13, 1998).

En julio de 1998, el fuero federal instruyó el desalojo definitivo. Ese mes se dirimió entre las estrategias de visibilización de los okupas (acercamiento a los medios de comunicación, recitales, movilizaciones y ollas populares) y las negociaciones legales. El 12 de agosto de 1998, el Galpón Okupa fue finalmente desalojado mediante un “impresionante operativo” protagonizado por “un grupo de elite de la Policía Federal y unos treinta gendarmes” (*La Capital*, agosto 13, 1998), acompañados de media docena de camiones, patrulleros y dos ambulancias del Sistema Integrado de Emergencias Sanitarias de la ciudad (SIES).

La Academia del Tango tomó posesión de la estructura durante las siguientes semanas para “relevar el edificio [,] elaborar un proyecto definitivo y conseguir [...] sponsors” (*El Ciudadano*,

octubre 27, 1998). Esa misma nota periodística narra el festejo por la entrega de la propiedad, coronado por un número de baile de parejas de tango. La franja etaria de los asistentes al evento, “en su mayoría de edad avanzada” contrastaba de manera notable con los convocados por los talleres y recitales del Centro Kultural. A pesar de las celebraciones, el presidente la Academia del Tango tuvo que dar cuenta de la experiencia desalojada:

Desconozco la filosofía de los okupa [...] pero si es gente joven que busca crear libremente, entonces compartimos una misma idea y se tiene la mejor buena voluntad para incorporarlos en las actividades [...] hace mucho tiempo que se tenía esta idea y nunca hubo intención de interferir en los proyectos de otras personas. (*El Ciudadano*, octubre 27, 1998).

Sin embargo, ninguno de los agentes culturales de la experiencia okupa fue llamado ni optó por apersonarse ante su reemplazo. La Casa del Tango convocaría exclusivamente a artistas pertenecientes al género y a otros similares, como las distintas ramas del folklore. De esa manera, un espacio consagrado a la patrimonialización de prácticas artísticas tradicionales reemplazó a otro de experimentación y creación de artes performáticas urbanas (Fig. 3). Más de seis años separaron al desalojo del Galpón Okupa de la apertura de la Casa del Tango, en diciembre de 2004:

Luego de un proceso de restauración, las viejas instalaciones ferroviarias de la antigua estación de trenes Rosario Central fueron recicladas y pensadas como un lugar para los amantes del dos por cuatro. La idea [fue] impulsada desde la Secretaría de Cultura municipal. (*La Capital*, diciembre 12, 2004).



Figura 4. Tati (derecha) y otros compañeros presentándose en el Parque España durante 1999. Fuente: fotografía del archivo personal de los entrevistados.

A pesar de las dilaciones, el espacio gozó de un primer tiempo de vida muy exitoso. El centro cultural asumió tres objetivos principales, según consta en la página web de la Municipalidad: la promoción de “la cultura del tango en todas sus manifestaciones”, la inclusión “de todos los artistas y maestros” y la proporción de “información sobre el acontecer del tango en la ciudad”. Asimismo, el portal lista las actividades del espacio, encabezadas por las “clases y talleres de danzas”, “charlas y seminarios específicos”, “ensayos de orquesta” y una cartelera de espectáculos, entre los que se listan “conciertos, muestras, tertulias, presentaciones, proyecciones y encuentros”. El portal web del municipio reconoce un único pasado para la Casa del Tango: “un galpón destinado a cargar de agua a las máquinas de los trenes”. No hay rastros de las artes performáticas urbanas del Galpón Okupa en esa historia. Los altos techos que antes albergaban recitales punk y acrobacias aéreas, ahora eran la sede de milongas y musicalización referida al tango y otros géneros consagrados en el imaginario nacional. Parecía impensable que ambos regímenes de práctica cultural hubieran habitado, en tiempos distintos, el mismo edificio.

» De artes performáticas a Artes Urbanas

Luego del desalojo, varios de los artistas formados en el Galpón Okupa siguieron fincando sus espectáculos y exploraciones performáticas en la ribera central. Entre los emigrados del inmueble, se listaban varias compañías circenses. Algunas de esas asociaciones artísticas, afianzadas hacia comienzos del siglo XXI, databan de los tiempos de la Fiesta del Fuego. Tati, miembro de uno de los conjuntos, recuerda que

En el Parque España y la feria de artesanos, se armó una movida muy linda de artistas que se conocían entre sí. La gente ya sabía que los fines de semana había espectáculos de calle a la gorra (fig. 4). Era también una alternativa de trabajo. Nos permitía trabajar los fines de semana y, durante la semana, entrenar (entrevista personal, diciembre 18, 2014).

Hacia finales de la década de 1990, algunos de esos elencos emprendieron un camino de profesionalización, con miras a la producción de espectáculos de sala. El objetivo de ese viraje fue la obtención de mayor visibilidad para unas artes performáticas que estaban siendo más conocidas por haberse puesto en el camino de la Policía Federal y la Gendarmería Nacional que por su creciente calidad técnica. El nuevo proyecto amalgamaría gran parte de los lenguajes artísticos que circulaban entre la ribera y el viejo galpón ferroviario, en un espectáculo formalizado, repetible y promocionable. Para Tati:

Muchos de los que estábamos en el parque quisimos hacer un espectáculo integral, con guión, con más visibilidad y en una sala. Era como para que nos respetaran un poco más, porque seguíamos siendo [...] marginales. Y ese espectáculo nos permitió que se dignifique mucho el circo en Rosario.

El Griego, Tati y otros colegas mantuvieron esa puesta en escena durante el año 2000. Sin embargo, sería el mismo camino de la profesionalización el que los llevaría, al año siguiente, a ocupar otro inmueble ferropuerto sobre el Paraná. Unos meses antes habían sido convocados para el dictado de talleres y la organización de un festival, una oferta que coincidía con sus aspiraciones de dignificación circense. El animador de esa iniciativa fue Marcelo, un artista de otra generación. Durante la década de 1980 se había desempeñado como mimo y titiritero, compartiendo espacios con colegas que ahora formaban parte de la Secretaría de Cultura. Paulatinamente y través de esos contactos, el performer ingresó a la planta municipal en el decenio entrante. En 2001 fue garante de la Municipalidad en el marco de un subsidio del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) para la implementación de un Programa de Ayuda para Grupos Vulnerables. Como posible destino para los fondos, Marcelo (entrevista personal, abril 3, 2014) presentó un proyecto de Artes Urbanas⁴, “entendidas como un espacio donde los artistas pueden apropiarse de cualquier espacio público y hacer una función”. En concreto, esas artes servirían como herramienta de inclusión social para niños y adolescentes de barrios carenciados de la zona oeste de la ciudad.

Ante la necesidad de abroquelar bajo un mismo nombre a diversas artes performáticas, Marcelo recurrió al escenario común de su desenvolvimiento: la ciudad. En su vecindad y diferencia, esas Artes eran, ante todo, Urbanas. Luego de aprobado el proyecto, las Artes Urbanas aunadas en su Escuela encontraron el apoyo mancomunado de las Secretarías de Cultura y de Promoción Social. Esa alianza de carteras contaba con un claro antecedente en la política de Carpas Culturales en 1995, trabajado desde la “esencialidad de un hecho cultural [y] artístico, pero abriendo las puertas

con el oído atento a toda la problemática del barrio” (*La Capital*, diciembre 24, 1995).

En términos organizativos, era menester conseguir el personal para dictar los talleres y programar el festival de fin de año. Marcelo optó por reclutar a artistas con experiencia en las artes performáticas en el espacio público, entre quienes se encontraban el Griego y Tati. El primero de ellos, comenta:

el proyecto tenía libertad de acción y la Municipalidad era garante, nada más. Éramos varios del Galpón los que estábamos ahí [...] era algo que nosotros habíamos intentado hacer antes por *motu proprio* y no logramos avanzar porque no teníamos espalda para hacerlo. Lo que antes había eran ganas, pero no podíamos hacer una lectura más amplia. Ahora lo puedo decir, en ese momento lo criticaba. Y sí, ahí fue cuando realmente se instaló el circo como disciplina, con muchísimos pibes que venían a aprender. Teníamos las mismas herramientas que antes, pero con más recursos, con más sistematización.

Esa semblanza se instala en el corazón de los contrapuntos autonomía-heteronomía y horizontalidad-verticalidad. Para el artista, la experiencia del Okupa ofrecía las “ganas” propias de quienes protagonizan su propio proyecto en un entorno comunitario y autogestionado. Sin embargo, tal entusiasmo cosechaba magros resultados en el mediano plazo. En ese diagnóstico, lo que se necesitaba para difundir y hacer circular exitosamente las artes performáticas era un soporte institucional, económico y organizacional del que carecían los okupas. El recurso a la libertad, la espontaneidad y la horizontalidad se lograba en detrimento de la posibilidad de “una lectura más amplia” y de una práctica constante. Con todo, en 2001 el proyecto de las Artes Urbanas dependiente

de la garantía municipal, era llevado adelante por algunos de los participantes del desalojado Galpón Okupa.

El camino que propició una nueva habitación del paisaje ribereño por parte de las artes performáticas se inició con el festival, denominado Payasadas. Según la página web de la Escuela de Artes Urbanas, el evento, cuyo objetivo era “propiciar, afianzar y estimular [...] un ámbito para la producción y creación de grupos de Arte Urbano”, fue azotado en su primera entrega por una lluvia torrencial que auguraba una crisis económica y política. Marcelo repone los hechos:

Terminamos de hacer el primer Payasadas en la noche del 18 de diciembre de 2001, [...] se larga a llover, pregunto a dónde se pueden guardar las cosas y de la muni me dicen, ‘mirá, andá y guardálas en el galpón 17, que está allá’. Y fui con los chicos del festival a guardar las cosas. [...] Ocupamos un espacio, en plena crisis de 2001, un espacio que no era de nadie.

Los practicantes de las Artes Urbanas ingresaron a un galpón abandonado, perteneciente al viejo puerto. Para Tati y el Griego, ocupar un inmueble sobre el río no era una experiencia nueva. Sin embargo, esta vez, el municipio parecía permitirlo. Por su parte, el colapso económico de diciembre de 2001 significó la pérdida del subsidio y la caída del programa de ayuda. Durante los primeros días de 2002, los participantes del festival y nóveles ocupantes del galpón 17, se encontraban sin respaldo institucional ni recursos económicos, planteándose la factibilidad de una posible continuación para las Artes Urbanas. Los talleres habían movilizado a decenas de niños y adolescentes de los barrios de zona oeste hacia la ribera central. Marcelo notó que “los chicos no querían seguir tomando clases en el

barrio, quedaron enganchados con el río, querían quedarse en el parque”. El proyecto inicial de Artes Urbanas se centraba en el trabajo barrial, pero sus destinatarios habían construido una relación paralela con el paisaje ribereño, a través de los preparativos y la realización del Festival Payasadas.

El río operó como un elemento catalizador para los jóvenes no familiarizados con el centro ni la costa central de Rosario. El paisaje de un –hasta entonces– ignoto Paraná bordeado de verde parecía estimularlos más que sus cotidianidades barriales, usualmente asediadas por situaciones de carencia. Asimismo, los niños y adolescentes encontraban en el entorno fluvial un aliciente lúdico que se montaba sobre su propia significación de las artes performáticas. Tal reacción preferencial y apropiación de la ribera, exhortó a los docentes y artistas, a sostener su práctica y concentrarla en el galpón 17, sin el andamiaje económico e institucional inicial.

Siguiendo ese objetivo, los performers y sus estudiantes forjaron una relación estrecha con su nuevo espacio de entrenamiento. Aunque no dormían allí, lo habitaban durante gran parte del día. Ya contaban con elementos adquiridos a través del subsidio, en particular varias colchonetas y una cama elástica de gran tamaño. El resto de las adecuaciones se dieron paulatinamente. Dadas sus funciones portuarias previas, el galpón se encontraba a unos 15 metros del Paraná, lo que propiciaba una buena circulación de aire y cierta moderación térmica durante las prácticas del tórrido enero de 2002 bajo un techo de chapa. Asimismo, las intermediaciones ribereñas, sus pastizales y árboles, funcionaban como espacios de entrenamiento alternativos.

Las prácticas que tenían lugar en el galpón 17 permanecieron un largo tiempo en un limbo institucional. La Escuela de Artes Urbanas había dejado formalmente de existir cuando el

BID retiró su financiamiento. Sin embargo, el espacio seguía funcionando de manera autogestiva. Por su parte, la relación con la Municipalidad de Rosario no se hallaba reglamentada y esa indefinición dificultaba su sostenimiento. Durante los meses siguientes, la Escuela de Artes Urbanas emprendió, al igual el Galpón Okupa en su momento de peligro, una estrategia de visibilización. En este caso, el accionar apuntó a mostrar su potencial utilidad para el gobierno local. Según Marcelo:

No éramos visibles, pero tampoco éramos útiles y seguíamos dependiendo de nosotros [...] Había que salir a demostrar que estábamos. Pensé que nuestro lugar en el centro de la costa podía servir de trampolín. Y así empezamos a ser un poco *delivery* de la muni: ‘mandame dos malabaristas, mandame dos payasos para tal inauguración, para tal evento’. Así, hasta que empezaron a pagar a los malabaristas.

Paulatinamente, los practicantes de las Artes Urbanas emplearon la visibilidad espacial del galpón portuario para ganar dimensionamiento institucional como escuela. Luego de un primer vínculo de dependencia distanciada y un posterior alejamiento, las relaciones con el municipio comenzaron a recomponerse. La usina de Artes Urbanas comenzó a operar a destajo: sus performers entrenaban intramuros y salían a mostrar sus destrezas en diversas instancias solicitadas por la gestión local. Las áreas de Cultura y Promoción Social, familiarizadas con las actividades de la Escuela de Artes Urbanas durante el período subsidiado por el BID, se volvieron los principales agentes de contratación. En palabras de Griego, a pesar del alejamiento, la municipalidad, “no trabó el proyecto y, al no trabarlo, creció. Cuando creció, el Estado lo potenció y le dio forma”.

Por otra parte, el acompañamiento gubernamental de la experiencia artística en el galpón 17 fue facilitado por dos factores: la pertenencia de Marcelo a la planta municipal y el antecedente del proyecto de Artes Urbanas como forma de inclusión social de las juventudes de barrios carenciados. Sin embargo, el proceso de integración del espacio ocupado al organigrama oficial se realizaría a cuentagotas. Según el Marcelo, posteriormente director de la Escuela, “en el 2006 se institucionalizó [...] empezamos una vinculación más orgánica [que] fue pedida de los dos lados”. La Municipalidad comenzó pagando por las actuaciones. Posteriormente, los performers fueron incorporados como personal municipal dependiente de la Secretaría de Cultura. En 2014, la Escuela de Artes Urbanas pasó a incluir el término “Municipal” en su nombre, se mudó del galpón 17 al 15 y promocionó sus actividades (Fig. 3). En líneas generales, la institución consagrada a las artes performáticas urbanas se consolidó como otro de los eslabones de la reconversión cultural de las viejas interfaces ferroviarias de la ribera, junto con la mencionada Casa del Tango, el MACRO, la Isla de los Inventos, el Helltrack Rosario Bike Park y los galpones de la Franja del Río. Fue el emergente de nuevas lecturas de un proceso de habitación del paisaje ribereño que implicó cierta dosis de aprendizaje por parte de los agentes involucrados. Por el lado de los practicantes de las artes performáticas, el Griego ve a la Escuela de Artes Urbanas como “un lugar ganado, no dado por la Municipalidad”, a través de la visibilización y la puesta a disposición de un trabajo artístico y pedagógico. Por el lado de las esferas gubernamentales, basta contrastar la sentencia que diera la Secretaría de Gobierno en 1998 (“no tenemos propuestas para ellos”) con la oficialización de las Artes Urbanas (de proximidad genealógica con el Galpón Okupa) como política cultural insignia del municipio.

» Conclusiones

Este trabajo intentó analizar y contrastar dos casos diferenciales que exponen las relaciones entre artes performáticas, paisaje ribereño y políticas culturales urbanas. El primer caso fue protagonizado por un proyecto artístico-habitacional autónomo proveniente de los vínculos, los intercambios y las hibridaciones sostenidas en la ribera central entre 1996 y 1998. La resultante de ese proceso, la ocupación de un galpón ferroviario y su transformación en Centro Cultural Independiente, entró en conflicto con la proyección de una Casa del Tango sostenida por la Secretaría de Cultura de Rosario. La incompatibilidad entre ambos destinos para un mismo inmueble y la no contemplación de las artes performáticas circenses como una práctica cultural a estimular, derivaron en la intervención de la Secretaría de Control Urbano y la policía de Santa Fe en el asunto y el recurso al fuero federal. El resultado fue el desalojo del Galpón Okupa y la clausura de su proyecto artístico y cultural.

El segundo caso incumbió a participantes de la experiencia okupa que, en sus aspiraciones de continuación y profesionalización performática, se involucraron nuevamente en la ocupación de un galpón ferroviario. Ese hecho se produjo en el marco de un proyecto de Artes Urbanas (performáticas y circenses) financiado por el BID, garantizado por el municipio y apoyado por las Secretarías de Cultura y de Promoción Social. Luego de 2001, esos sostenes claudicaron y los agentes que llevaban adelante las Artes Urbanas decidieron mantener el proyecto por su cuenta en el galpón ocupado. Paulatinamente, los artistas ocupantes y la Municipalidad de Rosario recompusieron su vínculo que, desde 2006, derivaría en la integración de la Escuela de Artes Urbanas al organigrama cultural oficial. Ambas instancias tuvieron desarrollos y desenlaces divergentes por dos motivos. Primero: los posicionamientos de los agentes practican-

tes de las artes performáticas. En el caso del Galpón Okupa, sus protagonistas quisieron construir un espacio horizontal y autónomo sin ningún tipo de injerencia gubernamental. En el caso de la Escuela de Artes Urbanas, sus animadores buscaron en todo momento una integración orgánica al municipio. Segundo: las distintas áreas gubernamentales involucradas y sus respuestas ante las habitaciones del paisaje ribereño. En el caso del Galpón Okupa intervinieron las Secretarías de Cultura, de Gobierno y de Control Urbano, mientras que en el caso de la Escuela de Artes Urbanas se involucraron las carteras de Cultura y de Promoción Social. En los dos episodios, la Secretaría de Planeamiento se encargó del reacondicionamiento de los inmuebles una vez dirimidas las interacciones y no formó parte de las negociaciones. El área de Cultura, en ambas instancias presidida por Marcelo Romeu, tomó distintos cursos de acción en relación a los habitantes de la ribera. Es legítimo preguntarse si las distintas sinergias con otras Secretarías, el tipo de diálogo con los involucrados y el aprendizaje de sus funcionarios jugó algún papel en los resultados.

La posibilidad de un aprendizaje por parte de los agentes involucrados se encastra con la hipótesis inicial de este trabajo que postula a la territorialización cultural del paisaje ribereño en Rosario como el producto de la interacción entre gubernamentalidad(es) y sujetos. Por un lado, a ese encuentro territorializador asistieron unas políticas culturales y urbanas reformadas desde 1983, que intentaron redefinir funcional y conceptualmente el perfil del frente ribereño. Inspiradas en el Parque de España, las carteras pertinentes intentaron dotar de una dimensión arquitectónica y espacial a los significantes culturales urbanos sobre el paisaje ribereño. Por otro lado, también se dio cita un conjunto heterogéneo de agentes que habitaron el paisaje ribereño a través de



Figura 5. Escuela Municipal de Artes Urbanas. Fuente: fotografía propia (20/06/2020).

sus tramas experienciales cotidianas y de la asunción de la espacialidad escénica en sus performances. Las comunidades emergentes de esas experiencias se volvieron las interlocutoras naturales de las políticas de la cultura y el planeamiento.

Finalmente, postulamos dos interrogantes. El primero remite a la posibilidad de pensar el acceso al río y su apropiación simbólica como parte del derecho al agua. Si bien el paisaje hídrico ofrece ciertas condiciones ambientales que contribuyen al bienestar de la población, los procesos estudiados intentan ilustrar la poderosa significación experiencial otorgada por la cercanía al Paraná. La vecindad del río hizo que los jóvenes de los barrios se apropien del espacio y las propuestas de las Artes Urbanas y enmarcó y revistió de sentido a la reproducción sociocultural del Galpón Okupa. ¿En qué términos se puede concebir un derecho cultural a la experiencia fluvial?

El segundo se pregunta por las condiciones para la emergencia de una política cultural urbana basada en la multiplicidad, la diferencia y lo común (Laval y Dardot, 2016). El gobierno

de la cultura urbana, al menos en sus aspiraciones democráticas, resulta imposible sin el concurso y la concurrencia de las multiplicidades que la producen, habitan y significan cotidianamente. ¿En qué medida es posible un encuentro político con lo alterno que emerge de esa cotidianidad? Este trabajo intentó el análisis de dos interlocuciones en Rosario, en las que diversos sujetos y políticas se dieron cita para habitar y reinventar artesanalmente –a ensayo y error– los restos urbanos del fordismo y del primer modelo agroexportador sobre el río Paraná. ●

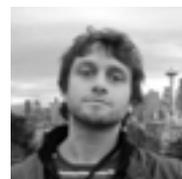
NOTAS

- 1 - Tema abordado en nuestra tesis doctoral, *La(s) cultura(s) sobre el río. Gubernamentalidad, prácticas artísticas y habitares. Ribera central de Rosario, 1992-2004*, Doctorado en Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- 2 - Para ambos procedimientos, nos basamos en los trabajos de Alesandro Portelli (1991) y Rosana Guber (2011).
- 3 - Los entrevistados tenían entre 15 y 25 años durante los procesos analizados.
- 4 - La categoría emplea mayúsculas porque se refiere específicamente al proyecto presentado por Marcelo y sostenido luego por la Municipalidad de Rosario. También sirve para diferenciar a las artes performáticas predominantemente circenses sostenidas en el galpón 17 y luego en el galpón 15 del resto de expresiones artísticas generalmente catalogadas como “urbanas”: el grafiti, el hip hop, etc.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Boelens, R., Hoogesteger, J., Swyngedouw, E., Vos, J. y Wester, P. (2016). Hydrosocial territories: a political ecology perspective. *Water International*, 41, 2-9. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02508060.2016.1134898?needAccess=true>
- Bayardo, R. (2013). Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades. ‘Buenos Aires, en todo estás vos’. *Latin American Research Review*, 48, 100-128.
- Cardini, L. (2014). Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario, Argentina. *Políticas Culturais em Revista*, 1(8), 21-36.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*. CDMX, México: Universidad Iberoamericana. (Trabajo original de 1980)
- Delgadillo, V. (2014). Urbanismo a la carta: teorías, políticas, programas y otras recetas urbanas para ciudades latinoamericanas. *Cardernos Metropole*, 16(31), 89-111.

- Dijan, J-M. (2005). *La Politique Culturelle, la fin d'un mythe*. París, France: Gallimard.
- Fedele, J. (2019). *Dilemas de la vida pública de la arquitectura*. *A&P Continuidad*, 6(10), 78-87.
- Galimberti, C. (2017). Los planos del Plan. Reflexiones sobre las representaciones cartográficas de los planes urbanos de Rosario desde 1929 a 2017. Ponencia presentada en las XVI *Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Mar del Plata, 9 al 11 de agosto de 2017.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini. (Ed.), *Políticas en América Latina*. México, México: Grijalbo.
- Godoy, S. (2015). Otras ciudades posibles. Itinerarios artísticos y resignificaciones del espacio público. Rosario, 1994-2002. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales*, 16, 1-17.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42.
- Harvey, D. (2005). *A produção capitalista do espaço*. Sao Paulo, Brasil: Anneblume.
- Laval, C. y Dardot, P. (2016). *Común. Ensayo sobre la revolución del siglo XXI*. Barcelona, España: Gedisa.
- Mendoza Frangoso, A. (2019). Ontologías del agua y relaciones de poder en torno al paisaje hídrico en el territorio indígena mazahua del estado de México. *Revista Colombiana de Antropología*, 55(1), 91-118.
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. Schwartzstein. (Comp.), *La historia oral*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Portes, A., Roberts, B. y Grimson, A. (comps.) (2005). *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Roldán, D. y Godoy, S. (2018). Seeking Other Urban Possibilities: Community production of space in a Global South city. *Journal of peer production*, (11), 1-12.
- Roldán, D. y Godoy, S. (2020). Conflictos territoriales y culturales en la renovación del frente costero, Rosario (Argentina). *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 46(138), 95-116.
- VVAA. (1998). *Plan Estratégico Rosario 1998*. Rosario, Argentina: Municipalidad de Rosario.
- Vera, P. (2015). Estrategias patrimoniales y turísticas: su incidencia en la configuración urbana. El caso de Rosario. *Revista Territorios*, (33), 83-101.
- Vera, P. (2017). Procesos de recualificación urbana e imaginarios de la innovación. El caso de Rosario, Argentina. *EURE. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 43(129), 209-234.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Yúdice, G. (2009). Política Cultural. En M. Szurmuk y R. Mckee Irwin. (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México DF, México: Siglo XXI.
- Zarlenga, M. y Marcús, J. (2014). La cultura como estrategia de transformación urbana. Un análisis crítico de las ciudades de Barcelona y Buenos Aires. En M. Margulis; M. Urresti, y H. Lewin. (Comps.), *Intervenir en la cultura. Más allá de las prácticas culturales*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.



Sebastián Godoy. Es Profesor y Doctor en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes (FHya) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Especialista Docente de Nivel Superior en Educación y TIC por el Ministerio de Educación de la Nación. Becario posdoctoral de CONICET, dentro del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH/UNR). Profesor Adjunto de la cátedra Espacio y Sociedad de las carreras de Historia y Antropología (FHya, UNR). Su tema de investigación gira en torno a la formación de las Artes Urbanas en Rosario y su relación con el espacio público ribereño.
ORCID: 0000-0002-6766-8393
sebasgodoy13@gmail.com

Normas para la publicación en A&P *Continuidad*

» Definición de la revista

A&P *Continuidad* realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

» Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo* y que *todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan. Tanto el Documento Modelo como la Guía Básica se encuentran disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

» Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (2010):

• **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publi-

cadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

• **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

• **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

» Título y autores

El título debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés.*

Los autores (máximo 2) deben proporcionar apellidos y nombres completos o según modelo de citación adoptado por el autor para la normalización de los nombres del investigador (ORCID).

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre el investigador/docente y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida.

Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email para confirmar que es usted el que cargó los datos y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacer en español.

Cada autor debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente; en el caso de no estar afiliado a ninguna institución debe indicar "Independiente" y el país.

El/los autores deberán redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores

deberán enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

» **Conflicto de intereses**

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

» **Normas éticas**

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Committee on Publication Ethics (COPE) (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers)*. En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y los autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

» **Resumen y palabras clave**

El resumen, *escrito en español e inglés*, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. *Debe contener entre 150 y 200 palabras*. Debe incluir *entre 3 y 5 palabras clave* (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesauro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thesp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

» **Requisitos de presentación**

• **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una *extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000* incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

• **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una *resolución de 300 dpi* en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto –como referencia de ubicación– y también por separado, en formato jpg o tiff*. Si el diseño del texto lo requiriera el secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

Figura 1. Proceso de.... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadriculado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

El autor es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

• **Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.

• **Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quieren enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.

• **Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

• **Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego solo con el apellido.

• **Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis.

• **Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año, p. n° de página). En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido.

» **Cita en el texto**

• **Un autor:** (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)

(Gutiérrez, 2008)

(Purcell, 1997, pp. 111-112)

Benjamin (1934) afirmó....

• **Dos autores:**

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

·**Tres a cinco autores:** Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

·**Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera citación se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y luego OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y luego OMS (2014).

·**Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

·**Traducciones y reediciones:** Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edición que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

·Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traducción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

» Notas

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso y solo deben emplearse en los casos en que sean estrictamente necesarias para la intelección del texto. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

» Referencias bibliográficas

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores.

·**Si es un autor:** Apellidos, Iniciales del nombre del autor. (Año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.

Mankiw, N. G. (2014). *Macroeconomía*. Barcelona, España: Antoni Bosch.
Autor, A. A. (1997). *Título del libro en cursiva*. Recuperado de <http://www.xxxxxx>
Autor, A. A. (2006). *Título del libro en cursiva*. doi:xxxx

·**Si son dos autores:**

Ej.

Gentile P. y Dannone M. A. (2003). *La entropía*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

·**Si es una traducción:** Apellido, iniciales del nombre (año). *Título*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).

Ej.

Laplace, P. S. (1951). *Ensayo de estética*. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

·**Obra sin fecha:**

Ej.

Martínez Baca, F. (s. f.). *Los tatuajes*. Puebla, México: Tipografía de la Oficina del Timbre.

·**Varias obras de un mismo autor con un mismo año:**

Ej.

López, C. (1995a). *La política portuaria argentina del siglo XIX*. Córdoba, Argentina: Alcan.
López, C. (1995b). *Los anarquistas*. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

·**Si es libro con editor o compilador:** Editor, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Barcelona, España: Kairós.

·**Libro en versión electrónica:** Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

Ej.

De Jesús Domínguez, J. (1887). *La autonomía administrativa en Puerto Rico*. Recuperado de <http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html>

·**Capítulo de libro:**

-Publicado en papel, con editor:

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.

Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), *Estudios sobre derecho y ciudadanía en Argentina* (pp. 61-130). Córdoba, Argentina: EDIUNC.

-Sin editor:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homo typhograficus* (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

-Digital con DOI:

Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of information processing in response to persuasive communications. En M. P. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 3, pp. 61-130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

-**Tesis y tesinas:** Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesis de licenciatura, tesis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de <http://www.xxxxxxx>

Ej.

Santos, S. (2000). *Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de <http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf>

-**Artículo impreso:** Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen(número si corresponde), páginas.

Ej.

Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. *Lingüística aplicada*, 22(2), 101-113.

Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estudio de un caso. *Perífrasis*, 8(1), 73-82.

-**Artículo online:** Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen (número si corresponde), páginas. Recuperado de <http://www.xxxxxxx>

Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. *Medicina*, 54, 337-343. Recuperado de http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH_Mar2004_Trendstatement.pdf

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. *E-Journal of Applied Psychology*, 2(2), 38-48. Recuperado de <http://ojs.lib.swin.edu.au/index.php/ejap>

-**Artículo en prensa:**

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and

perception. *Philosophy and Phenomenological Research*. Recuperado de <http://cogprints.org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf>

-**Periódico**

-Con autor: Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp. Ej

Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. *La razón*, p. 23.

Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. *La capital*, pp. 23-28.

-Sin autor: Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.

Ej.

Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). *La razón*, p. 23.

-Online: Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de

Ej.

Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-Sin autor

Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-**Simposio o conferencia en congreso:**

Autor, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido del presidente del congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio o conferencia llevado/a a cabo en el congreso Nombre de la organización, Lugar.

Ej.

Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia. En H. Castillo (Presidencia), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

-**Materiales de archivo**

Autor, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio. Este formato general puede ser modificado, si la colección lo requiere, con más o menos información específica.

- Carta de un repositorio

Ej.

Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.

- Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc. Ej.

T. K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)

(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)

Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias

- Leyes, decretos, resoluciones etc.

Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.

Ej.

Ley 163 (1959, diciembre 30). *Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales.* Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.

» Agradecimiento

Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6° edición.

» Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación

Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones.

Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita.

Los autores deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

» Cada autor declara

1 - Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;

2 - Certifica/n que es/son autor/es original/es del artículo y hace/n constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;

3 - Ser propietario/s integral/es de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable/s de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;

4 - Deja/n constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete/n a no postularlo en el futuro mientras se realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;

5 - En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea depositado en el Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indexación.

» Detección de plagio y publicación redundante

A&P Continuidad somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor. Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.

» Envío

Si el autor ya es un usuario registrado de *Open Journal System* (OJS) debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para el autor. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:

1 - El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.

2 - Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.

3 - El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.

4 - Se proporciona un perfil biográfico de cada autor, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.

5 - Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.

6 - Los autores conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.

7 - Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por los autores.

8. Los autores remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.



