



Otras ciudades posibles. Itinerarios artísticos y resignificaciones del espacio público. Rosario, 1994-2002¹

Other possible cities. Artistic itineraries and resignifications of public space. Rosario, 1994-2002

Sebastián Godoy *

RESUMEN

La ciudad contemporánea se constituyó en el escenario de una serie de transformaciones asociadas al capitalismo postindustrial o “tardío”, que se tradujeron en profundos problemas socioespaciales. En este contexto, el espacio público urbano asumió una nueva relevancia en la medida que, desde las últimas décadas del siglo XX y de manera creciente, constituyó una espacialidad disputada en varios sentidos. Primero abandonado por el proceso de desindustrialización, fue luego objeto de las acciones empresariales, inmobiliarias y estatales en materias de urbanismo, diseño y recualificación. Frente a esto, en diversas ciudades comenzaron a proliferar intentos por parte de agentes sociales heterogéneos para conseguir un acceso genuino a estos espacios, cada vez más despojados de su sentido “público”. Muchos de estos ensayos adquirieron la forma de intervenciones de carácter estético-performático, que buscaban *hacer* público al espacio mediante su ocupación de maneras no convencionales. En el presente trabajo se estudiarán algunas experiencias de apropiación y resignificación en esa clave de espacios públicos de la ciudad de Rosario entre mediados de la década de 1990 y comienzos del siglo XXI, mediante un seguimiento de itinerarios artísticos que conectaron zonas céntricas, barrios periféricos y una serie de parques de la costa central.

PALABRAS CLAVE: CIUDAD, ESPACIALIZACIÓN, ESPACIO PÚBLICO, PRÁCTICAS ESTÉTICO-PERFORMÁTICAS, HIBRIDACIÓN ESTÉTICA

ABSTRACT

The contemporary city became the scene of a series of transformations associated with “late” or post-industrial capitalism, which resulted in 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 increasingly constituted a disputed spatiality in various respects. First abandoned by deindustrialization, it was then the target of state and enterprise actions in urban planning, design and requalification. Against this, in various cities around the world, a series of attempts by various social agents began to proliferate to achieve a genuine access to these areas,

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de Tesis Doctoral “Otros espacios posibles. Usos alternativos del espacio público urbano. Rosario, 1992-2003”. Agradezco las apreciaciones de los jurados externos, que colaboraron con la versión final de este trabajo.

* ISHIR-CONICET/UNR-CECUR. sebasgodoy13@gmail.com



increasingly stripped of its "public" sense. Many of these attempts took the form of performative and aesthetic interventions that sought to *make* the space "public" by its occupation in unconventional ways. In this paper, some experiences of appropriation and resignification of public spaces in that key will be studied in the city of Rosario between the mid 1990s and early twenty-first century, by tracking artistic itineraries that connected central areas, suburbs and a series of parks in the central coast.

KEYWORDS: CITY, SPATIALIZATION, PUBLIC SPACE, AESTHETIC-PERFORMATIC PRACTICES, AESTHETIC HYBRIDIZATION

INTRODUCCIÓN

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 urbano en tanto espacialidad disputada y emergente, en la que se ponen en juego varias "ciudades posibles". La hipótesis pone el foco sobre las potencialidades espacializantes de las prácticas culturales, sometiendo a discusión un caso en el que la reescritura de un "texto urbano" mediante apropiaciones *cinéticas* (De Certeau, 1980) y *vividas* (Lefebvre, 1974) del espacio público operó como condición de posibilidad de una hibridación (Soja, 2010) de prácticas estético-performáticas. Partiendo de una pesquisa que combina operaciones etnográficas y hermenéuticas, se analizarán los derroteros de algunos agentes socioculturales que ensayaron prácticas artísticas no convencionales en la ciudad de Rosario, entre mediados de la década de 1990 y comienzos del siglo XXI. Dichas experiencias operaron como espacializaciones alternativas yuxtapuestas a un espacio público deteriorado.

La cuestión urbana constituye el marco de este estudio. Las ciudades han ganado presencia en debates académicos, figuraciones estéticas, políticas públicas, estrategias empresariales y activismos sociales en los últimos años. En concreto, las urbes constituyen espacios fundamentales para el capitalismo tardío, al operar como *soluciones espaciales* a las crisis de excedente de capital y como paliativos a la tendencia decreciente de la tasa de ganancia (Harvey 2008, 2009). Nunca un sistema produjo tantos espacios como el capitalismo y esta espacialización adquirió un carácter predominantemente urbano. Hacia las últimas décadas del siglo XX sus transformaciones presentaron ribetes particulares. Fenómenos como el neoliberalismo, la postindustrialización y el post-fordismo, la ubicuidad y fluidificación de capitales y datos, los dispositivos securitarios de gestión, así como la espectacularización fragmentada de la *posmodernidad*, compusieron una imagen compleja condensada en las urbes contemporáneas: a la creciente fragmentación, heterogeneización y mediatización de la vida urbana, se le sumó una acentuada dualización entre una población marginalizada y una ciudad *friendly*.

En este contexto, el espacio público adquirió relevancia en los esfuerzos teóricos y políticos por reflexionar acerca del destino de las ciudades, socavadas por "grandes dinámicas de tercerización, gentrificación y tematización" (Delgado, 2008: 57). Ante un panorama desolador para los valores cívicos de la modernidad, muchos intelectuales y políticos 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. Fue así que la invocación alrededor de la noción de espacio público se volvió recurrente en el debate urbano contemporáneo. Sin embargo, en esa operación, la categoría adquirió un carácter espectral y fetichizado que ocultaba cercenamiento del carácter público del espacio en favor de lógicas privadas y especulativas (Gorelik, 2008).

Particularmente en las metrópolis americanas y europeas, plazas y parques fueron reconvertidos para emular los espacios urbanos exitosos del pasado, pero apartados de las “zonas malas de la ciudad”, creando un refugio para las actividades privadas. Se conservaron aspectos idiosincráticos de esos lugares para poner en circulación un capital emotivo que se quería representar a los transeúntes (Delgado, 2007; Hou, 2010). Hacia las últimas décadas del siglo XX, muchas urbes fueron paulatinamente desprovistas de equipamientos públicos para uso general y de espacios libres² no intervenidos por el capital privado. En un contexto que combinaba patrones de diseño excluyentes que redujeron toda “diversidad social y cultural” (Low y Smith, 2005: 1-2) con una pauperización de los sectores sociales más vulnerables, un “derecho a la ciudad” (Lefebvre, 1968) relativamente equitativo parecía improbable. En palabras de Don Mitchell (2003: 34), en una sociedad donde *toda* propiedad es privada, aquellos que no poseen *nada*, simplemente no pueden *ser*. De manera concomitante, la circulación de personas, mercancías y datos entró en la órbita de las tecnologías securitarias de gobierno que concebían a la población como una magnitud y a la ciudad como un medio ambiente sobre el que operar (Foucault, 1978; Hou, 2010).

Sin embargo, como reacción a este conjunto de procesos, en diversas ciudades del mundo comenzaron a proliferar intentos protagonizados por diversos agentes sociales –que no eran precisamente los destinatarios imaginados por los nuevos modelos urbanos– por conseguir un acceso genuino a los espacios públicos. El móvil detrás de muchas de estas experiencias era la idea de que lo que *hace* público a un espacio no reside en una propiedad inmanente al mismo, sino en su *apropiación* social. Se trataba de modalidades de acción protagonizadas por individuos y comunidades que buscaban reutilizar, con sentidos propios, espacios restringidos, abandonados o infrautilizados por Estados y agentes privados. A pesar de su carácter esporádico, pueden rastrearse en tanto “cronotopos de interrupción/irrupción que cuestionan y modifican las temporalidades y espacialidades urbanas” (Segura, 2013: 19). Estos ensayos pusieron en tensión los sentidos construidos alrededor del espacio público, que pasó de ser declarado muerto (Sorkin, 1992) o erigido en fetiche (Gorelik, 2008) a pensarse “en estado de emergencia, nunca completo y siempre disputado” (Watson, 2006: 7). Un aporte fundamental para entender la dimensión social y conflictiva que puso al espacio público en el centro de la problemática urbana contemporánea puede ser encontrado en las obras de Henri Lefebvre (1968, 1974) y Michel De Certeau (1980). A través de sus prismas, la espacialidad aparece como *producida y practicada* de manera interpenetrada y yuxtapuesta, a partir de una compleja trama representacional y de configuraciones variables de posiciones (Lefebvre, 1974: 139; De Certeau, 1980: 128-129). De esta manera, el carácter espacializante de la práctica social invita a pensar al espacio público como un entramado relacional

² Utilizamos los términos *espacio verde* y *espacio libre* para referirnos a espacios públicos sin edificar y dotados de masa vegetal.



complejo de enorme potencialidad. Si bien los gobiernos, los planificadores y los inversores tienen la potestad de *proyectar* centralmente a los espacios urbanos, no son los únicos capaces de *producirlos*.

Dentro de un repertorio más amplio prácticas sociales, las estético-performáticas pueden entenderse como tácticas de una *política espacializada* que pone en suspenso al *espacio abstracto* de la racionalidad y al diseño urbanos, mediante la producción de “una diferencia espacial que no sea al mismo tiempo una fragmentación” (Smith, 1984: 170). Creemos necesario aportar una dimensión espacial a los estudios que trabajan las prácticas artísticas desde las nociones de *embodiment* (Csordas, 1993) y *performance* (Bauman, 1977, Turner, 1986, entre otros). Es en el *espacio vivido* (Lefebvre, 1974) donde se genera la “incesante materialización de posibilidades” de la que habla Judith Butler para referirse a la performatividad (1988: 521). Asimismo, se busca aportar con este trabajo a diversos estudios que han analizado prácticas artísticas populares o callejeras en Argentina, fundamentalmente en Buenos Aires (Martín, 1997; Alvarellos, 2007; Bidegain, 2007; Infantino, 2011).

Desde distintas trayectorias, muchos jóvenes rosarinos acudieron a espacios verdes, calles comerciales y barrios para enseñar, aprender, perfeccionar y compartir fragmentos de un abanico de prácticas estéticas y performáticas en ciernes. A continuación, se repondrán algunos itinerarios provenientes de un poliedro cultural diverso, que convergieron en un parque de la costa central, para luego reconvertirse y amplificarse. Comenzando por una descripción de grupos *hardcore-punk* y teatral-murgueros locales, se relatará luego cómo estos lenguajes y sus portadores confluyeron en la Fiesta del Fuego, una práctica estético-performática llevada a cabo en dicho espacio verde. Finalmente, se analizarán las modulaciones ulteriores de esa experiencia, que se ramificaron y produjeron espacializaciones culturales nuevas.

En cuanto a la metodología empleada, se realizaron entrevistas cualitativas a personas involucradas en aquellas experiencias, tomando algunas precauciones. De una muestra más amplia - unas veinticinco personas -, se utilizaron los testimonios de nueve 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 algunas publicaciones periódicas para cotejar esos relatos.

La periodización comienza en 1994, momento en el que los informantes sitúan los inicios de sus exploraciones estéticas y performáticas, y termina poco a comienzos del siglo XXI, cuando redirigieron sus itinerarios hacia otras latitudes o se reinsertaron en otros circuitos. El recorte espacial pone el foco sobre una gran franja de espacio verde por entonces en desuso, intercalada con edificaciones ferroviarias abandonadas. Allí tuvieron lugar una serie de prácticas culturales producidas por diversos jóvenes³, que configuraron espacios de *hibridación*

³Según 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 [son] parte de lo que se nombra como el procesamiento sociocultural de



estética.⁴ Al terminar el período, el municipio incluyó parte de ese repertorio hibridado en la agenda cultural de la franja costera, por entonces recualificada mediante convenios público-privados.

ROSARIO: DESPOJOS DE LA INDUSTRIA, ENSOÑACIONES DE LA POSMODERNIDAD

En Argentina, hacia mediados de la década de 1990, se combinaron un auge privatizador y una recesión económica, generando profundas consecuencias sociales. La economía nacional atravesó por un proceso de transformaciones estructurales, siendo la industria el sector más deteriorado en ese decenio. Se evidenciaron tres tendencias: una considerable expulsión de mano de obra del sector, una disminución en los salarios de los trabajadores y una regresividad cada vez mayor en materia distributiva. La apertura de la economía produjo el cierre de empresas y establecimientos que no pudieron adaptarse a 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 de 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), lo que produjo profundas secuelas sociales.

En la ciudad de Rosario, entre el cese del funcionamiento de sus instalaciones ferroviarias y su posterior recualificación para el ofrecimiento de servicios, existió un proceso en deterioro de los espacios y equipamientos públicos de su franja costera central. 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 frente un escenario de penuria económica que se abría ante ellos.

Despojados en su mayoría de un horizonte de futuro, excluidos de las esferas decisorias, testigos de dolorosos retrocesos institucionales y monetariamente incapaces de acceder a las ofertas de esparcimiento privadas, muchos jóvenes rosarinos direccionaron su tiempo libre hacia los espacios verdes de la ciudad. A mediados de la década de 1990 esos espacios devinieron catalizadores de una gama de actividades culturales y de reproducción social que no encontraban lugar

las edades". En este caso, tomamos por jóvenes a quienes tenían entre 15 y 20 años al comienzo de la periodización.

⁴Nos referimos a procesos de resignificación de lenguajes y prácticas estéticas propios de lo que Lefebvre llamó en los *espacios de representación*, dentro de su concepción dialéctica. En ellos se producen "simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte" (Lefebvre 1974: 92). Según Edward Soja (1999: 206), este espacio *vivido* por los "habitantes" es un espacio de "obertura radical [...] de múltiples representaciones [...] un terreno de encuentro, un sitio de hibridación y mestizaje".



en una urbe que carecía de recursos y todavía no había desarrollado sus distintivos emprendimientos culturales. Los parques y plazas se volvieron una metáfora de una ciudad posible de ser habitada sin la mediación del dinero, para diversos jóvenes con miras a aprender una disciplina artística o disfrutar del ocio. 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* a las proyecciones estatales, empresariales e inmobiliarias. Se generaron experiencias autónomas impulsadas por un abanico diverso de agentes socioculturales que buscaron darles usos y sentidos a esos espacios con lógicas y racionalidades propios. Varias prácticas de este tipo se concentraron en la costa central de Rosario, entre los parques España y Sunchales: una zona 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, el producto del cierre de los ramales ferroviarios que organizaban ese espacio.

HARDCORE-PUNK: RECITALES, REDES Y SATÉLITES

El primer conjunto de prácticas estético-performáticas que consideramos está ligado a la música y la estética *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: los recitales, los *fanzines*⁶ 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, más afectos a las discotecas y la músicaailable en boga. En su lugar, construyeron otro tipo de esparcimiento, vinculado a sus identidades musicales: los recitales de *hardcore-punk*. Si bien este subgénero musical era aun incipiente, daba la sensación que hacia mediados de los 90 en el plano local, “era 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 pequeñas.⁷ Por un lado, este tipo de música -caracterizada por ejecuciones ruidosas y rápidas, así como letras altamente 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 habitantes del centro de la ciudad. Sin embargo, el prejuicio se iba diluyendo “geográficamente”, cuando se corría el eje hacia el sur o al oeste. Las

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).

⁶ Revistas producidas parcialmente a máquina, a mano y mediante recortes de letras tipografiadas.

⁷ 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 músicos con sets acústicos (*La Capital*, 01/02/1998: 2).



vecinales y clubes de barrio se convirtieron en el bastión de los recitales. Sus organizadores, intérpretes y asistentes ponían a funcionar una logística compleja:

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).

A través de la fragua de espacios de encuentro, 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 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 de fanzines (Entrevista a Javier G., 26/05/2015, en adelante JG). La lógica era la de la rotación, la del satélite. Ser periférico en eventos significativos era ponderado por los pares. Así lo veía Zalo, organizador crónico de 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).

Era necesario conocer dónde y cuándo había recitales. Para ello, existían los lugares de reunión, las cartas y los fanzines. Preferentemente en la plaza Pringles – en el microcentro 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 como un espacio para la permanencia relativamente prolongada y el intercambio no mediado por el dinero. La ciudad como valor de cambio era puesta en suspenso por el espacio vivido como valor de uso (Lefebvre, 1968, 1974). Sin embargo, esto no pasaba desapercibido por 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” (JG). De cualquier manera, cuando no eran interrumpidos por las fuerzas del orden, esos encuentros generaban vínculos. Se cambiaban casetes, panfletos y 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 retícula 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 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 (Z).

Hacia mediados de 1996, y a medida que crecían las redes, algunos de los jóvenes *punk* decidieron ampliar su repertorio de sitios para el encuentro y el intercambio, y comenzaron a frecuentar el Parque España: un espacio verde mucho más amplio que los usuales reductos del centro y los clubes de barrio. Allí, un domingo, se produjo 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” (JG). Esa sensación de extrañeza y familiaridad componía un cuadro confuso pero amigable: un borde en donde las representaciones y los lazos pueden reconfigurarse (Soja, 2010). El muchacho sintió curiosidad, le preguntó a los allí congregados qué ocurría y se enteró que estaba ante la Fiesta del Fuego.

LA CALLE MESTIZA: DEL TEATRO A LA MURGA

Un segundo conjunto de prácticas estético-performáticas se configuró alrededor del teatro y la murga. 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 con miras “hacia afuera” se remontaba a la década de 1980, cuando el llamado Teatro Popular Latinoamericano (TPL) había ganado reputación entre los actores callejeros rosarinos de “vieja guardia”. Las calles estaban pobladas, la gente “estaba ávida de ver” y se ensayaban nuevas maneras de aproximación al público. Se trataba de un movimiento, 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 es Ariel A., 10/10/2014, en adelante AA). Sin embargo, según Ariel, Geta y Pato, tres actores-murgueros rosarinos, con el comienzo del menemato, la vía pública se despobló de espectáculos callejeros y la “avidez” por ver espectáculos se trocó por la presencia en el espacio público de conflictividad social en respuesta a las primeras políticas neoliberales de los 90. El arte performático parecía haberle dejado temporalmente la calle a la protesta.

Sin embargo, hacia mediados de la década, la dramaturgia popular halló un refugio inesperado en el que 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 esos espacios de formación. Un *lugar* concebido con una función, la Facultad de Medicina de la UNR, se fue resignificado mediante una *práctica espacial* (De Certeau, 1980): en 1996, un médico y su pareja, inscriptos en el TPL, comenzaron a enseñar teatro callejero muñado de lenguaje murguero. Con el tiempo, decidieron



centrarse en el armado de una murga “porque pertenecía al lenguaje popular y porque también tenía un sentido crítico” (Entrevista a Patricia “Pato” G., 06/03/2014, en adelante PG).

Así nacía la murga El Tábano que, como otras agrupaciones de la época (Del Bajo Fondo, Los Sin Dueño, 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 hibridaba su lenguaje para llegar más eficazmente a los transeúntes rosarinos. La estrategia consistía en tomar elementos del lenguaje “popular” e interpelar a la gente mediante el abordaje de temas políticos y sociales caros a la época. El grupo se volcó a la militancia política no partidaria, aunque “rozando lo panfletario” y se pusieron manos a la obra: “se compraron los instrumentos, se aprendió a tocar y se realizaron los toques” (AA).

Al igual que los *punk*, los murgueros del taller sentían la necesidad de producir espacios de encuentro y, de esa manera, resistir:

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 Gerardo “Geta” B., 19/03/2014, en adelante GB).

Esas exploraciones sirvieron para gestar una murga mestiza, compuesta de elementos de diversos subgéneros sudamericanos: la vertiente porteña -que hace hincapié en el baile- la uruguaya -basada en el canto- y brasilera -anclada en la percusión- (AA). 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 también involucraba diversos objetos, reelaborados o usados con varios 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” como los lenguajes de quienes las usaban (GB).

Para finales de 1996, “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:

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 como 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 llevar la reproducción diaria de su arte hacia afuera y de generar cosas nuevas en contacto con otros, llevó a la murga a frecuentar el Parque España, donde se encontró con la gestación de un ritual peculiar, que recubría “el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos” (Lefebvre, 1974: 98). La Fiesta del Fuego practicaba mestizajes similares a los de El Tábano y los atrajo de inmediato.

LA FIESTA DEL FUEGO, LAS TRAMAS DEL ENCUENTRO

Quienes alguna vez pasaron por la Fiesta saben describirla, pero no logran situar sus comienzos con exactitud. Se inclinan por resaltar su carácter espontáneo, su generación por agregación de cuerpos e intenciones, una suerte de sinecismo humano. Algunos la asocian a la iniciativa de un grupo de jóvenes que usaban el espacio público para practicar, socializar e inocular vida a un arte poco practicado: el circo. La combinación de destreza física, malabares, pruebas con fuego, teatro y música, suscitó gran interés y, las ganas de perfeccionar tan llamativa disciplina – no existente en circuitos de formación convencionales– gestó un espacio de aprendizaje 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 de 500. Esas 500 personas eran gente que venía los domingos ahí, 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 sujetos diletantes, demiurgos de las artes del hacer, que cargaban con elementos y saberes tan disímiles como sus trayectorias. Un magma estético-performático alumbró un *collage* compuesto de experiencias de los ocupantes eventuales de lo no convencional: tambores de fabricación artesanal, habilidades con el kerosene, sabiduría de los malabares, pericia en danzas de todo tipo, ganas de aprender. Todos ellos irrumpían y rompían con el vacío de la noche en la costa central del Paraná. El lugar elegido estaba en una franja de pastizales por encima de las escalinatas del Complejo Parque España, proyectado en 1979 por el arquitecto catalán Oriol Bohigas e inaugurado con modificaciones y parcialmente en 1993 (Jajamovich, 2012). La elección del sitio no fue tan azarosa como los inicios de la Fiesta: se debió al efecto lumínico que generaba la caída del sol en esa zona. Como el espacio quedaba rápidamente en penumbras pasadas las últimas horas de la tarde, la ronda de jóvenes danzantes solo podía ser identificada a la distancia merced a una combinación de luces y sonido: el fuego –de las clavavas incendiadas y de los lanzallamas– y el repique de los tambores.

La Fiesta era un “cruzamiento de movilidades” animada por el conjunto de operaciones desplegadas por sus participantes, que funcionaba “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 subjetiva que la agregación de cuerpos en movimiento (Mora, 2010) incitaba entre sus protagonistas, sumado a la potencialidad expresiva, la accesibilidad de los elementos necesarios y la posibilidad irrestricta de participación. Se desdibujaban las distinciones entre actor y espectador. Involucraba incluso a quienes no tenían experiencia en el arte callejero:

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 murgueros y perfeccionando destrezas como los malabares con elementos incendiados o el uso de zancos:

No necesitás mucho, enseguida podés con un palo, un poco de querosén, 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).

Aquella convocatoria ritualizada comportaba la posibilidad de que los nuevos practicantes de las artes performáticas alternativas pudiesen entrar en contacto con quienes tenían un mayor recorrido en ellas. Se generaba un entrecruzamiento de experiencias anteriores y contemporáneas. El espacio sin reglas aparentes funcionó en los hechos como una primera gran escuela de resignificaciones del espacio público a través de prácticas de lo artísticas inusuales. 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 del dueño 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 (JG).

Aquel ritual semanal de performatividad inflamable concluyó con el año 1997⁸. 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 públicos, para así alterar la cadencia típica de los ritmos urbanos. Intermitencias de la vida ciudadana. Las intervenciones

⁸ Las razones de su finalización no son claras para los entrevistados. Para ellos, la Fiesta terminó tan “espontáneamente” como comenzó.



performáticas siguieron construyendo otras ciudades posibles, como ecos amplificados del fuego.

REVERBERACIONES DEL FUEGO: EL GALPÓN OKUPA Y EL MURGARIAZO

La Fiesta constituyó el clímax fenoménico de una hibridación estético-performática en ciernes. Decenas de artistas, portadores de un abanico de lenguajes y experiencias forjadas en el fuego, comenzaron a reunirse cotidianamente, ahora en diversas partes de la ciudad. Entre 1997 y 1999 se configuró una suerte de “elenco semipermanente” Entrevista a Nicanor “Tati” D., 18/12/2014. En adelante T) de artistas callejeros que recorrían la urbe, produciendo espacios para el arte no convencional. 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 actores, bailarines, artistas de circo y músicos: cuatro ramas muy fuertes que estábamos todo el tiempo juntos, haciendo proyectos. Esa fusión hizo que salieran algunos espectáculos de calle cada vez más constituidos. Se creó una movida en la que la gente venía y 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 entrenábamos (T).

¿Qué derivas posteriores tuvo la experiencia del fuego? Para varios *punks*, aquel ritual 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 como cultura. Las noticias del movimiento *squatter* en Europa⁹ y 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 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

⁹ Javier trajo de Europa un documental en VHS sobre la ocupación y posterior desalojo de la casa okupa madrileña Minuesa, video que circuló mucho en la escena local *punk*. También llegaban fanzines y publicaciones de España a través de la red postal que ya era transoceánica.



fue dando forma de centro cultural (Entrevista a Gustavo “Chachi” C., 28/05/2015, en adelante C).

El proyecto de hacerlo un espacio productivo mediante la ocupación 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 y Tati, por ejemplo, comenzaron guardando sus instrumentos y vestuarios allí, para luego perfeccionar y enseñar sus técnicas circenses. Se dictaban talleres abiertos a la comunidad que iban desde el ajedrez hasta las artesanías. Aquel espacio compartido entre habitantes y ocupantes ocasionales fue el primero en su tipo en Argentina.

La actividad principal del Galpón fueron los recitales. Muchas bandas -incluso internacionales- circularon por el Okupa y Zalo organizó algunos conciertos allí. Javier y Eloy asistieron a varios, aunque existía siempre “el peligro de que algo se te caiga en la cabeza” (EQ). El proyecto cultural generó vínculos hacia afuera, logrando que agrupaciones como HIJOS y la Red de Solidaridad con Chiapas vieran en el Galpón un espacio importante para participar. Sin embargo, el equilibrio 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), “ocupantes ideológicos y mutantes que iban a quemar” (JG) o entre “*squatters* a la europea y gente que lo hacía espontáneamente” (PT).

El espacio fue desalojado en 1998 por una conjunción de fuerzas federales y provinciales, 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 de un Plan Estratégico con el objetivo de poner en valor la franja costera central mediante emprendimientos culturales y gastronómicos coadministrados por el municipio y agentes privados (Plan Estratégico Rosario, 1998).

Mientras esto ocurría, los ecos de la Fiesta del Fuego reverberaban en otros espacios. 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 el 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, 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 durante los días de la Fiesta y el parque. En 1998 se acercaron a otras murgas, movidos por la necesidad de ampliar el repertorio de espacios y coyunturas de intervención. Se formó así el Murgariazo, un conglomerado de agrupaciones murgueras rosarinas que se reunieron 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 se habían multiplicado y buscaban recuperar al carnaval como un espacio propio, lúdico y reivindicativo (PG y GB).

El Murgariazo apareció por primera vez en una marcha por los derechos humanos en 1998, llegando a constituir un corso de dos cuerdas de largo “de gente cantando y bailando”. Para Pato, “fue una fiesta tremenda y fue una de las cosas más impactantes a nivel visual, 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 peleaba 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). Durante febrero de 1999, el colectivo llevó su acto a parques, plazas y barrios de la ciudad, disputándole el carnaval a los corsos oficiales de la Municipalidad de Rosario, auspiciados por la cerveza Brahma (*La Provincia*, 14/02/1999: 40). Durante ese mismo mes, el Murgariazo llevó su ruidosa y multitudinaria intervención al centro comercial de la ciudad, 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, con el paso del tiempo y la renovación de sus elencos, las murgas ajustaron sus repertorios y se dispersaron (PG).

REFLEXIONES FINALES. DONDE HUBO FUEGO...

Si bien aun versátiles, a comienzos del nuevo milenio, los itinerarios se encauzaron hacia otros horizontes. Cuando la crisis de las postrimerías del 2001 golpeó a la Argentina, los alguna vez participantes de La Fiesta del Fuego, el Galpón Okupa y el Murgariazo se encontraban en diversas locaciones y con proyectos transmutados. Quienes siguieron construyendo lenguajes y prácticas estético-performáticas, lo hicieron muchas veces dentro de circuitos más regularizados, generados por Estados o potenciados desde estudios o usinas artísticas (T). 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, con diversos grados de organicidad, en los circuitos laborales, como Zalo, hoy profesor de matemáticas en la secundaria. Javier y Chachi, siguieron, en cierto sentido, vinculados al periodismo *under*: de fanzines a publicaciones digitales y filmografía. Eloy, quien en los 90 no tenía dónde tocar, ahora posee un bar en el que suenan bandas en vivo. Geta continuó con 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 en su momento 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 otra de las instalaciones recalificadas con miras al marketing urbano. Nada de esto aparece en el relato autocelebratorio de la planificación urbana 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 (Plan Estratégico Rosario, 1998: s/n). Si bien esta inserción significó un alivio para muchos artistas, el proceso de gestación de las disciplinas artísticas no convencionales quedó invisibilizado.

Lo practicado es aprehensible sólo mediante las huellas que deja su ausencia: la Fiesta del Fuego tuvo como efecto “volver invisible la operación que la [hizo] posible” (De Certeau, 1980: 109). Sin embargo, no desapareció, sino que reconfiguró su escala (Smith, 1984): cultora de una diferencia que no fragmenta, la experiencia parida en el fuego estalló y se multiplicó, dislocando centralidades y perturbando jerarquías. Surgido en contextos neoliberales y de ascenso de las lógicas empresariales en materia urbana y de oferta cultural, ese arte no convencional generó procesos de espacialización que produjeron, en sus alternancias e intermitencias, otras ciudades posibles, con potencial expresivo y lazos sociales menos ritualizados por los ritmos del mercado y de las instituciones. Las prácticas estético-performáticas tuvieron la capacidad de disputarle los espacios de la ciudad, primero al abandono y luego a la reapropiación desde arriba, para luego ramificarse y trascender.

Este trabajo buscó poner de manifiesto el carácter espacializante de las prácticas estético-performáticas: así como construyen géneros, lazos e identidades (Infantino, 2011) y resignifican las relaciones con el cuerpo en tanto condición existencial (Csordas, 1993), también producen espacios de representación *vivid*os y polivalentes que ponen en suspenso la lógica abstracta del espacio planificado (Lefebvre, 1974) mediante un “estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética” (De Certeau: 1980: 109) del lugar físico en el que se manifiestan. Se intentó reconstruir algunas de esas experiencias de lo diverso, unidas por el deseo de producirse a sí mismas en el intercambio con el otro y la apropiación de la ciudad como obra colectiva. Esquivos a la mirada totalizadora y, quizás por ello, de enorme fecundidad, los itinerarios que unieron al *punk*, a la murga y al fuego produjeron, en los espacios públicos de Rosario, otras ciudades posibles.

Fecha de recepción: 30 de julio de 2015
Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2015



BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- Alvarelllos, H. (2007) *Teatro Callejero en la Argentina 1982-2006*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bauman, R. (1977) *Verbal Art as Performance*, Rowley, Massachusetts, Newbury House.
- Bidegain, M. (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Blush, S. (2001) *American Hardcore: A tribal history*, Port Townsend, Feral House.
- Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- (2003) "La objetivación participante", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, N°150.
- Butler, J. (1998) "Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Theatre Journal*, Vol. 40, N° 4 (diciembre 1988), pp. 519-531.
- Chaves, M. (2005) *Los espacios urbanos de los jóvenes en la ciudad de La Plata*, Tesis de Doctorado, Facultado 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*. Routledge, New York.
- De Certeau, M. (2000) [1980] *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*, Barcelona, Libros de la Catarata.
- (2008) "El espacio público como ideología". en *Urbandocs*, 1, FEPSU, pp. 57-65.
- Foucault, M. (2006) [1978] *Seguridad Territorio y Población*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gorelik, A. (2008) "El romance del espacio público", e *Alteridades*, Vol. 18, N° 36.
- Harvey, D. (2008) "La libertad en la ciudad", en *Antípoda* (7), 15-29.
- (2009) "El derecho a la ciudad", en *New Left Review* (53), pp. 23-39.
- Hou, J. (comp.) (2010) *Insurgent public space. Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*, Nueva York, Rutledge.
- 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.
- Lefebvre, H. (1978) [1968] *El derecho a la ciudad*, Madrid, Península
- (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*, Universidad de Barcelona, Vol. VI, n° 119 (36), 1 de agosto de 2002.
- 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. (Eds.) (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. (2010) “Tercer Espacio. El alcance de la imaginación geográfica”, en Albet, A.
- y Benach, N. (ed.) (2010) *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.
- Turner, V. (1986), *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ Publications.
- Watson, S. (2006) *City Publics: The (Dis)enchantments of Urban Encounters*, Nueva York, Routledge.

FUENTES DOCUMENTALES Y AUDEOVISUALES

- Diario *La Capital*, febrero y septiembre de 1999.
- Diario *El Ciudadano & la región*, octubre de 1998, febrero de 1999.
- Diario *La Provincia*, febrero de 1999.
- Documental *Murgas* (1998), producido por Patricia Pran y Germán Thalman.
- Fanzines *De protesta para la resistencia*, *Bolsa de Mugre* y *Chico Pingüino*.
- Publicación *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>

FUENTES ORALES

- Entrevistas personales a “Zalo”, Javier G., Eloy Q., Ariel A., Patricia G., Gerardo B., Pablo T., Nicanor “Tati” D., y Gustavo “Chachi” C., realizadas entre 2014 y 2015.