

El fuego, el ensayo y el galpón. Prácticas espaciales y resignificaciones del espacio en los parques de la costa central Rosarina, 1994-2001.

Sebastián Godoy.

Cita:

Sebastián Godoy (2015). *El fuego, el ensayo y el galpón. Prácticas espaciales y resignificaciones del espacio en los parques de la costa central Rosarina, 1994-2001*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/30>

El fuego, el ensayo y el galpón. Prácticas artísticas y resignificaciones del espacio en los parques de la costa central rosarina, 1994-2001

Autor: Sebastián Godoy (ISHIR-CONICET / UNR-CECUR)

Mail: sebasgodoy13@gmail.com

Resumen

La ciudad contemporánea se constituyó en el escenario de una serie de transformaciones asociadas al neoliberalismo, el capitalismo postindustrial, la fluidificación de los capitales y la espectacularización fragmentada de la “posmodernidad”, que se tradujeron en profundos problemas urbanos y sociales. En este contexto, el espacio público urbano asumió una nueva relevancia en la medida que, desde hace unos treinta años y de manera creciente, constituyó una espacialidad disputada. 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 diversos agentes sociales por conseguir un acceso genuino a estos espacios, cada vez más despojados de su sentido “público”. Muchos de estos ensayos, adquirieron la forma de intervenciones artísticas no convencionales que buscaron mostrar que lo que hace *público* a un espacio era su ocupación en provecho colectivo. En el presente trabajo se estudiarán algunas experiencias de apropiación y resignificación en clave artístico/expresiva del espacio público situado en la costa central de la ciudad de Rosario, entre mediados de la década de 1990 y comienzo del siglo XIX.

Palabras clave: ciudad – espacialización – espacio público – prácticas artístico/expresivas – hibridación estética

Key words: city – spatiazilation – public space – artistic/expressive practices – aesthetic hybridization

Introducción

No es casualidad que las ciudades, en tanto entramados complejos de imaginarios, prácticas, discursos, relaciones sociales y morfologías, hayan ganado relevancia en debates académicos, figuraciones estéticas, políticas públicas, estrategias empresariales y activismos sociales en los últimos años. Las urbes constituyen hoy más que nunca espacios estratégica y simbólicamente fundamentales para el llamado capitalismo tardío, ya que operan 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 se manifiesta particularmente en las ciudades. Si bien el capitalismo – en todas sus manifestaciones y capilaridades – siempre tuvo la característica de mutar y revolucionarse a sí mismo, 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 del capitalismo tardío.

En este marco, las metamorfosis de las ciudades contemporáneas – que desplazaron a los Estados-nación como ejes de la circulación y reproducción ampliada del capital –constituyeron el correlato de las propias del capitalismo de fin de siglo. (Harvey, 2008) Los espacios urbanos representaron la manifestación morfológica, cultural y social de los nuevos vaivenes del capital. Los efectos de estas mutaciones redundaron en problemas urbanos que se hicieron visibles en una mayor fragmentación, heterogeneización y mediatización de la vida urbana, un cercenamiento del espacio público, así como una dualización cada vez más acentuada entre una población marginal pauperizada e invisibilizada, y una “ciudad exportable” o “friendly”.

Es significativo que los esfuerzos teóricos y urbanísticos por reflexionar acerca del espacio público se hayan reforzado “con el arranque de las grandes dinámicas de tercerización, gentrificación y tematización que han conocido casi todas las ciudades” (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 que se imaginaba como democrática, participativa, accesible y justa. Fue así que la invocación y reflexión alrededor de la noción de espacio público constituyó una preocupación muy recurrente en un amplio espectro de miradas. Sin embargo, en esa operación,

la categoría adquirió un carácter espectral y fetichizado que ocultaba cercenamiento del carácter público del espacio a favor de lógicas privadas y especulativas (Gorelik, 2008).

Plazas y parques fueron reconvertidos para emular los espacios urbanos exitosos del pasado, pero apartados de las “zonas malas de la ciudad” para crear un refugio para las actividades privadas. Se conservaron aspectos idiosincráticos de esos lugares para poner en circulación “el capital emotivo” se quería representar para los transeúntes (Delgado, 2007: 92; Hou, 2010: 6). En América Latina, las ciudades fueron rediseñadas para usufructo privado, siendo crecientemente desprovistas de equipamientos públicos para uso general y de espacios libres sin intervenciones de capital privado. En un contexto de creciente privatización y desocupación, el “derecho a la ciudad” de gran parte de gran parte de las poblaciones urbanas se desvanecía. En palabras del geógrafo Don Mitchell (2003: 34), en una sociedad donde *toda* propiedad es privada, aquellos que no poseen *nada*, simplemente no pueden *ser*.

La otra cara de la privatización del espacio público la constituyeron el control, la vigilancia y la restricción, fenómenos que adquieren mayor visibilidad en los espacios recualificados o *gentrificados* que se transforman siguiendo los movimientos del capital. A comienzos del siglo XXI, a la amenaza de la infrautilización y mercantilización de los espacios público, se agregó la de la exclusión, en la forma de “patrones de diseño y gestión que excluyen a determinadas personas y reducen la diversidad social y cultural” Low y Smith, 2005: 1-2). Cada vez más espacios abiertos son cerrados o vallados por entidades privadas en connivencia con la administración pública. Concomitantemente, la circulación de personas, información, mercancías y capitales, se vieron aun más controlados en un mundo gobernado por el control gubernamental y securitarios sobre el *milleu* urbano (Foucault, 1978, Hou, 2010).

Sin embargo, desde hace unos 30 años, en diversas ciudades del mundo, comenzaron a proliferar intentos por parte de diversos agentes sociales por conseguir un acceso genuino a los espacios públicos urbanos. El espíritu que orientaba a muchos de estos movimientos y experiencias era el entender que lo que hace *público* a un espacio no reside en una propiedad inmanente al mismo, sino en la ocupación y la lucha por su sentido público. Se trataba de modalidades de acción protagonizadas por individuos y comunidades que buscan resignificar y reutilizar espacios que se encuentran restringidos, abandonados o infrautilizados por los Estados o agentes privados. A pesar de ser generalmente fugaces, estos actos pusieron en cuestión los vaticinios catastrofistas que hablaban del “fin del espacio público” (Sorkin, 1992). En tanto “cronotopos de

interrupción/irrupción” que cuestionan y modifican las temporalidades y espacialidades urbanas, estas prácticas pueden mapearse (Segura, 2013: 19). Lejos de constituir una entidad cerrada sobre sí misma y externa a la conflictividad, “el espacio público está siempre, en cierto sentido, en estado de emergencia, nunca completo y siempre disputado” (Watson, 2006: 7). Si se parte de la idea de que el espacio se *produce* en tanto relación social de manera interpenetrada y yuxtapuesta (Lefebvre, 1974: 139) y se *practica* generando configuraciones variables de posiciones (De Certeau, 1980: 128-129), podemos concebir al espacio público como algo construido social, cultural y políticamente. Si bien los sectores dominantes y los poderes estatales y económicos tienen el peso histórico y las prerrogativas suficientes para proyectar tales espacios, no son los únicos capaces de *producirlos*.

Rosario: entre los despojos de la industria y las ensoñaciones de la posmodernidad

En Argentina, particularmente hacia mediados de la década de 1990, se combinó un auge privatizador con una recesión económica con fuertes consecuencias sociales. Asimismo, en la ciudad de Rosario, entre el cese del funcionamiento de las instalaciones ferroviarias y su recalificación, en términos de ofrecimiento de servicios por parte de la municipalidad y los inversores privados, existió un proceso en deterioro de los espacios y equipamientos públicos. La identidad urbana rosarina, fuertemente marcada por sus rasgos cosmopolitas, sus actividades comerciales y su relación con el río – mediada por el cinturón de hierro del Ferrocarril –, entró en crisis y evidenció distintos puntos de fuga hacia su redefinición. Muchos colectivos sociales e individuos se vieron en la necesidad de resignificar sus prácticas cotidianas antes que padecer inactivamente los tiempos de penuria. De hecho, las condiciones de posibilidad para la emergencia de prácticas artístico-expresivas que pujaron por “el derecho a la ciudad” refieren a un contexto de deterioro de la calidad de vida y de las posibilidades de reproducción material y simbólica de quienes habrían de llevarlas a cabo. Durante la última década del siglo XX, la economía argentina atravesó un proceso de profundas transformaciones estructurales. El sector de la economía que se deterioró más en esa década fue la actividad industrial, mostrando tres tendencias: una considerable expulsión de mano de obra del sector, una manifiesta disminución en los salarios de los trabajadores y, en consecuencia, una regresividad cada vez mayor en materia distributiva. La apertura de la economía produjo el cierre de empresas y establecimientos que no pudieron adaptarse al reto de la competencia externa, al tiempo que el achicamiento del

Estado derivó en una pérdida del poder de contrapeso que ejercía en la absorción de empleo (Azipazu, Basualdo y Schorr, 2001). La industria local era mano de obra intensiva y no logró reconvertirse y crear actividades sustitutivas capaces generar empleo. Como resultado de esto, la penuria económica 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, el área del Gran Rosario fue, durante el último decenio del siglo XX, una región con amplias tasas de desocupación y con una tendencia a la baja en el nivel de empleo. Entre 1993 y 1995, índice de desocupación se duplicó, llegando al 20,9 % (Merlinsky, 2002), fenómeno que dejó secuelas profundas en una gran cantidad de agentes sociales definidos socialmente como “adultos jóvenes”¹.

Despojados en su mayoría de la idea de un horizonte de futuro prometedor, excluidos de las esferas decisorias, testigos de dolorosos retrocesos institucionales y monetariamente incapaces de acceder a las ofertas de esparcimiento privadas (prácticamente las únicas existentes), muchos jóvenes rosarinos direccionaron su tiempo libre hacia los espacios públicos. Durante este proceso, los espacios abiertos de la ciudad devinieron catalizadores de una gama de actividades culturales y de reproducción social que no encontraban lugar en una urbe que se encaminaba hacia un modelo de gestión privada del ocio y el arte. Los parques y plazas se volvieron una metáfora de una ciudad posible de ser habitada, sin la mediación del dinero, para murgueros, músicos y acróbatas circenses, actores callejeros, *punk-hardcores* y okupas, entre otros. Incluso, con el advenimiento del fatídico 2001, las calles comerciales céntricas desertificadas por el colapso económico fueron ocupadas por orquestas, acróbatas, actores y murgueros, que proyectaron en las arterias la performática forjada en el sistema de parques. Todos ellos, mediante sus prácticas, lograron *producir espacios distintos* y muchas veces contrarios a las proyecciones estatales, empresariales e inmobiliarias. Entendemos que los más significativos de esos procesos de *espacialización alternativa*, fueron producidos durante la última década del siglo XX por prácticas artístico/expresivas no convencionales. Se generaron así experiencias autónomas impulsadas por un abanico diverso de agentes socioculturales que buscaron darles usos y sentidos a esos espacios con lógicas, objetivos y racionalidades propios.

¹ Según Mariana Chaves (2005, 31) “Los sentidos que las culturas otorgan a los grupos de edad producen las condiciones simbólicas de cómo ser/estar en cada uno de ellos [...] La naturalización del sentido que los sujetos le otorgan a las edades, las expectativas sobre las mismas, las prácticas que se suponen corresponden y los estereotipos que se generan sobre dicha edad, son entre otros procesos parte de lo que se nombra como el procesamiento sociocultural de las edades.”

Varias prácticas de este tipo espacialización ocurrieron en la zona de la costa central de Rosario, compuesta por una serie de galpones, vías y andenes mediados por espacios verdes; que se encontraba hacia mediados de la década de 1990 en un estado de abandono y deterioro. Esto era el producto del cierre de los últimos ramales ferroviarios a manos del primer gobierno menemista, espacios considerados vetustos y que sólo serían reconvertidos a otras funciones hacia comienzos de la década de 2000. En la franja de parques que van desde el España, más al sur, hasta el Sunchales, hacia el norte, se configuró un inesperado “terreno de encuentro, un sitio de hibridación y mestizaje” (Soja, 1999: 206).

A continuación, se reconstruirá, a partir de testimonios, algunos itinerarios de agentes particulares que convergieron en el Parque España y el Parque de las Colectividades. Desde distintas prácticas estéticas, muchos jóvenes rosarinos acudieron a los espacios verdes para perfeccionarlas, compartirlas, enseñarlas, aprender otras y pasar su tiempo libre con otros que iban con las mismas intenciones. Se narrará, entonces, la llegada al parque desde distintos ángulos de un poliedro cultural compuesto por experiencias concretas. Para conocer estas experiencias, se realizaron entrevistas etnográficas a personas involucradas en las experiencias de espacialización alternativa que, para 1994 tenían entre 15 y 20 años de edad. Se tomaron para ello ciertas precauciones metodológicas. Para restituir la “dimensión carnal” de la existencia, mediante un trabajo de detección y registro (Wacquant, 2004), se acudió a una metodología cualitativa de recolección de datos que tiene 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). Las entrevistas se realizaron como conversaciones para reducir el impacto de la “intrusión externa” sobre los informantes (Auyero y Swistun, 2008). Se entienden los relatos recuperados como parte esencial de los modos de vida, atendiendo a las discontinuidades y yuxtaposiciones de la experiencia social y a la posibilidad de reflexividad en las mismas instancias de las entrevistas (Bourdieu, 1997). Se trató asimismo de estudiar la significación que en determinados momentos y contextos asumieron ciertos fenómenos como resultado de la competencia entre discursos que los enuncian (Chaves, 2005; Margariños de Morentin, 2000), reconstruyéndolos a partir de una complementación de evidencias (Auyero y Swistun, 2008). Las entrevistas serán citadas nombre y fecha y luego referenciadas con las iniciales de los entrevistados.

Hardcore-punk: Recitales, redes y satélites Zalo, Javier y Eloy

Para muchos jóvenes rosarinos que estaban terminando la secundaria entre 1993 y 1995 y les gustaba la música y la estética punk y hardcore, 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 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 terminando el colegio y no compartían los gustos de la mayoría de los chicos de su generación, más afectos a las discotecas y la músicaailable en boga. En su lugar, ellos optaban por la mejor salida que podían imaginar para un fin de semana: ir, tocar u organizar un recital de *hardcore-punk*. Si bien con el tiempo estos dos géneros musicales se diferenciaron en cuestiones como las vestimentas y la forma de componer y tocar canciones, daba la sensación que hacia mediados de los 90 en el plano local, “eran más o menos lo mismo”. (Entrevista a Eloy Q., 27/05/2015. En adelante EQ).

¿Había espacios para este tipo de recitales? No los lugares esperados: era muy difícil para bandas punk/hardcore tocar en bares², e incluso inimaginable en teatros o estadios pequeños. 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 quienes administraban los espacios privados para tocar. Por otro, el público que solía asistir a esos conciertos era temido o denostado tanto por organizadores como por la gran mayoría de los vecinos. Casi como si fuera natural, aparecieron los clubes de barrio y vecinales como las únicas opciones potables a ojos de los organizadores de recitales punk, bandas y aficionados.

“No había ningún lugar para hacer recitales. La única forma que teníamos de hacer recitales era en clubes de barrio. Teníamos que ir a hablar con la comisión directiva que siempre era gente grande” (Z).

“Íbamos a un club, llevábamos los tablonos, el sonido, etc. Era la autogestión, porque era la única vía que conocíamos” (EQ).

Lo llamativo de esa experiencia *hardcore-punk* es que permitía una participación diversa: “lo lindo es que uno podía ser parte desde todos lados: tocando, haciendo un fanzine, organizando

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

recitales” (EQ). Los tres jóvenes se conocieron en recitales, se hicieron amigos y, cuando tuvieron bandas, se iban a ver y ayudaban entre sí. Sus grupos musicales duraron menos que su participación en todo lo otro que hacía a “la movida”. Javier cantó y compuso en una banda *hardcore* hasta los 17 años, luego se la pasó yendo a recitales y armando fanzines (Entrevista a Javer G. A., 26/05/2015, en adelante JGA). La lógica era la de la rotación, la del satélite. Ser periférico en eventos significativos era ponderado. Así lo veía Zalo, que se dedicó en su mayoría a la logística de los recitales y lo explicó de manera sugestiva:

“Yo siempre tuve la idea de que no todos podemos cantar y tocar la guitarra. Todos queremos cantar y tocar la guitarra, pero hay otro que tiene que tocar el bajo, otro que tiene que tocar la batería, hay otro que tiene que hacer canciones, otro que tiene que organizar recitales. Yo elegí eso. ¿Por qué? Porque toda la música que a mí me gustaba ya estaba hecha. Para mí, ponerme a hacer música era una pérdida de tiempo: me gustaba la música que hacían mis amigos. Yo organizaba recitales para que se pueda tocar [...] Me siento cómodo siendo satélite, no siendo el eje de las organizaciones” (Z).

Acudir a los recitales sólo era posible si se sabía dónde y cuándo y, para ello, existían los lugares de reuniones, las cartas y los fanzines. Preferentemente en la plaza Pringles, en microcentro de la ciudad, y en el sector Este de la peatonal Córdoba, zona de videojuegos a escasas cuadras de la plaza, los jóvenes punk se hallaban con sus pares, preguntaban por sus novedades de sus bandas (todos tenían o habían tenido una). El problema eran las eventuales razzias. A diferencia de los clubes de barrio, donde los punk rockers estaban relativamente protegidos, en las peatonales existía “la posibilidad de caer en cana en una razzia por cualquier boludez. Estabas en los videos [...] y de repente caía la cana, todos contra la pared y al patrullero” (JGA). De todas formas, cuando no era interrumpido por las fuerzas del orden, el intercambio era la principal actividad de esos encuentros. Se cambiaban casetes, panfletos y fanzines (revistas producidas parcialmente a máquina, a mano y mediante recortes de letras tipografiadas). Esas publicaciones artesanales iban usualmente acompañadas de referencias y propagandas de 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, aparecía el servicio postal y para amplificar la red local. “La idea era conocerse y se mandaban muchas cartas” (EQ) “con reportajes, fanzines y lo que hoy llamaríamos SPAM a bandas o colectivos punk de otras ciudades y provincias, de las que nos

enterábamos por medio de más fanzines y flyers” (Z). Por supuesto existían estrategias para que esta comunicación pre-digital sea menos onerosa para quienes la emprendían. “Las estampillas se plastificaban con boligoma, así que cuando el correo postal te ponía el sello, después lo podías borrar con un trapo y con agua en tu casa y estaba lista para volver a usar.” (EQ).

Hacia mediados de 1996, algunos “punkitos” ampliaron su repertorio de parques para reunirse y comenzaron a frecuentar el Parque España, en la costa central de la ciudad. Allí, un domingo uno de ellos se encontró con una imagen inusual

“Me dije ¿qué pasó? Era de noche y se escuchaba ruido. Se sentían tambores. Me acerqué y también se veían llamaradas. Vi que el pasto estaba quemado, me seguí acercando y [...] había gente. Eran otros, pero parecíamos los mismos” (JGA).

Javier sintió curiosidad, le preguntó a los allí reunidos qué ocurría y se enteró que estaba ante la Fiesta del Fuego.

El teatro tan callejero que se hizo murga: Pato, Ariel, Geta.

Unos años antes y en otra parte de la ciudad, otros jóvenes querían ver y tocar, pero desde otro lenguaje. En la década de 1980, con el retorno de la democracia, el llamado Teatro Popular Latinoamericano había ganado gran reputación entre los actores callejeros rosarinos. Las calles estaban pobladas, la gente “estaba ávida de ver” y se ensayaban nuevas maneras de aproximación. Se trataba de un movimiento, una filosofía performática, pero también una técnica “de ocupación y basada en la convocatoria, mediante elementos de percusión, cuyos elementos se fueron depurando” (Entrevista es Ariel A., 10/10/2014, en adelante AA). Según Ariel, Geta y Pato – tres actores y murgueros rosarinos –, con el comienzo del menemato, las calles se despoblaron de espectáculos callejeros y la “avidez de ver” se trocó por la presencia en el espacio público urbano de conflictividad social a causa de las primeras políticas neoliberales. El arte callejero parecía haber dejado temporalmente la calle.

Sin embargo, halló un refugio inesperado en el que recobrar fuerzas y reinventarse a sí mismo: un taller en donde se podían aprender teatro callejero de forma gratuita, lo que atrajo a muchos de los jóvenes atribulados por la imposibilidad económica de acceder a espacios de formación convencionales. En 1996, en la Facultad de Medicina de la UNR, un médico-actor y su mujer, Enrique Alacid y Mónica Parra, comenzaron a enseñar teatro callejero con lenguaje murguero,

una estrategia proveniente del Movimiento Latinoamericano de Teatro Popular en el que la pareja estaba inscripta. 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, nació 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 los gestos de las murgas tradicionales: buscaba modificar su lenguaje para tener mayor eficacia en la concientización social que querían inocular en los transeúntes rosarinos. Interpelar la contemporaneidad de una Argentina que sufría el desfalco de la segunda mitad de los 90, se constituyó en la misión de este grupo de murgas que se dieron a la militancia política no partidaria, si bien “rozando lo panfletario”. Fue así que 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 en y por fuera del taller ensayaban formas de reunirse y compartir en contextos de penuria

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 servían para constituir una murga que amalgame subgéneros, haciéndola “rosarina”: “Así como la murga porteña hace mucho hincapié en el baile, la murga uruguaya en el canto, la murga brasilera es más comparsa con otros ritmos. Nosotros tratamos de buscarle una identidad propia” (AA). No era inusual, por entonces, ver una murga con escupidores de fuego a la vera del río Paraná (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 5). Asimismo, las vestimentas y los recursos que utilizaban eran reelaborados o usados con otros sentidos. Desde reciclar ropa vieja tirada en volquetes para usar como vestuario hasta su confección desde cero, las vestimentas de El Tábano eran tan “alternativas” como los murgueros que las usaban (GB).

Para finales de 1996, “El Tábano” llevó sus ensayos y presentaciones al aire libre, práctica de perfeccionamiento y aprendizaje que ya venían realizando sus miembros de forma individual y más esporádica. La conexión estaba ahí, en el espacio público que, si bien alojaba los espectros deslucidos del fenecido ferrocarril o de mercaderes famélicos, podía llenarse de vida:

“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, así «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 como 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 Pato, Geta y varios otros murgueros al Parque España, donde se encontraron con la gestación de un ritual peculiar: la Fiesta Del Fuego.

La Fiesta del Fuego, las tramas del encuentro

Para todos los entrevistados fue más fácil describir qué pasaba en la Fiesta que intentar recordar cómo comenzó. Todos se inclinan por resaltar la espontaneidad del suceso, la generación por agregación de cuerpos e intenciones, una suerte de sinecismo humano. Algunos la asociaron a la iniciativa de un grupo de jóvenes que usaban el espacio público para practicar y socializar una disciplina que se creía muerta: el circo. “Los Hermanos Bolonios” fue una de las primeras formaciones circenses que combinaba destreza física, malabares, pruebas con fuego, sketches de payasos y música. Así recuerda la fiesta uno de sus integrantes, 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)

Los domingos a tarde-noche, unos sujetos diletantes, demiurgos de las artes del hacer, cargaban con elementos y saberes tan disímiles como sus trayectorias, que aportaban al cóctel 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 que elegido estaba en una zona de pastizales por encima de las escalinatas del Complejo Parque España, proyectado en 1979 por el arquitecto catalán Oriol Bohigas e inaugurado en 1993 (Jajamovich, 2012). La elección del sitio no fue tan azarosa como los inicios

de la Fiesta: tenía que ver con el efecto lumínico que generaba la caída del sol en esa zona. Como el espacio quedaba fácilmente 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 clavas incendiadas y de los lanzallamas – y el repique de los tambores.

Una posible clave para entender la eficacia de esa práctica espacializante está relacionada con el efecto performativo que generaba entre sus protagonistas, merced a la potencialidad expresiva, la accesibilidad de los elementos necesarios y la posibilidad irrestricta de participación. Se desdibujaban las distinciones entre actor y espectador. Empoderaba e involucraba incluso a quienes no eran entendidos de las artes callejeras de manera instantánea

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

Los integrantes de El Tábano se sumaron de inmediato aportando sus saberes de murga y aprendiendo nuevas destrezas como el manejo de elementos incendiados

“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).

El ritual espontáneo inicial, con gran poder de convocatoria, comportaba la posibilidad de que quienes se estaban iniciando en las artes performáticas alternativas pudiesen entrar en contacto con aquellos que tenían un mayor recorrido en esas prácticas. Se generaba un entrecruzamiento con experiencias anteriores y contemporáneas. El espacio sin reglas aparentes funcionó en los hechos como una primera gran escuela de apropiaciones y resignificaciones del espacio público a través de las prácticas artístico-expresivas alternativas. La formación para transformar los usos del terreno se daba sobre el terreno.

Y los terrenos mismos mutaban de cuando en cuando. En una ocasión debido a las quejas de los dueños de un bar aledaño, la Fiesta tuvo que moverse hacia debajo de las escalinatas del parque. Ese día, Javier, ya sin su banda hardcore pero en una época prolífica de producción editorial punk, no encontró la fiesta en su lugar habitual y tuvo que seguir el sonido de los tambores que

provenían de más abajo para localizar la reunión. Pero los tambores sonaban de más abajo y estaban ahí abajo. También recuerda que “había una canción que había surgido ahí improvisadamente, que hablaba de «mi amigo el fuego», «el fuego amigo»” (JGA).

La Fiesta del Fuego duró un año, se desintegró en 1997. Pero su espacialización alternativa no terminó ahí. Sobrevivió, transmutada en experiencias posteriores que canalizaron las energías y aprendizajes de la Fiesta en otros ámbitos, rompiendo de la misma manera con los usos recreativos tradicionales de los espacios verdes y tratando de alterar la cotidianeidad de los ritmos urbanos. Intermitencias de la vida ciudadana, las intervenciones performáticas construían otros espacios posibles, eran ecos amplificadores del fuego.

Reverberaciones del fuego: el Galpón Okupa y el Murgariazo

La Fiesta constituyó el clímax fenoménico de una conjunción y una hibridación estéticas en ciernes. Distintos lenguajes, técnicas y prácticas portadas por diversas personas comenzaron a reunirse cotidianamente, articulando una suerte de “elenco semipermanente” que se movía y producía en grupo en una gama cada vez más amplia de espacios públicos. Como recuerda Nicanor D., uno de los supuestos iniciadores de la Fiesta del Fuego

“Era muy rico porque eran todos los actores, bailarines, artistas de circo y músicos, cuatro ramas muy fuertes que estábamos todo el tiempo juntos, hacíamos proyectos juntos. Toda esa fusión hizo que salieran algunos espectáculos de calle cada vez más constituidos. Se creó una movida que la gente venía y ya sabía que siempre encontraba algo en los parques los fines de semana. Sábados y domingos presentábamos, lo que era una salida laboral, y durante la semana podíamos entrenar” (Entrevista realizada a Nicanor D., 18/12/2014, en adelante ND).

¿Qué derivas posteriores tuvo la experiencia del fuego? Para varios punks, la Fiesta significó la necesidad de plasmar ese “espacio libre” intermitente en una experiencia más permanente y física (PT). Estaba ahí cerca, caminando por el mismo parque hacia el norte. Gustavo, miembro de una banda *hardcore-punk*, habitué de recitales punk de las bandas de sus amigos y cocreador del fanzine “De protesta para la resistencia” junto con Javier, había empezado a explorar los contenidos políticos del “punkismo” y su correlato europeo. Las noticias de las ocupaciones y la

“movida squatter” en el viejo continente³ y la necesidad, como banda, de generar espacios para tocar, le hicieron desviar su mirada a las instalaciones abandonadas de la ciudad. En particular, centró su atención hacia uno de los galpones ferroviarios abandonados próximos a donde se realizaba la Fiesta. Entre los pastizales crecidos del Parque de las Colectividades, los jóvenes punk pasaban sus tardes “al pedo”, hasta que, en los últimos días de diciembre de 1996, Gustavo y otros amigos tomaron una decisión.

“Al galpón ya lo teníamos marcado hacía mucho 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 los yuyos muy altos. Curtíamos mucho por ahí, porque estaba buenísimo, todo abandonado. Ahí después de haber hecho un asado ahí, un día, ocupamos finalmente el galpón. Lo empezamos a limpiar y algunos se quedaron a vivir. Con el tiempo se le fue dando forma de centro cultural” (Entrevista a Gustavo C., 28/05/2015, en adelante GC).

El proyecto de hacerlo un espacio útil, dormido por mucho tiempo, comenzó a acelerarse a medida se incrementaban las visitas ultimadoras de la policía. El Galpón Okupa tuvo un año de existencia, merced a la complejidad de coordinación entre los gobiernos provincial y nacional, ya que se trataba de terrenos fiscales. Muchos de los participantes de la Fiesta del Fuego se hicieron presentes en el Galpón con diversas propuestas y talleres. Pablo comenzó guardando sus instrumentos y vestuarios allí para luego dar un taller de acrobacia. Nicanor llevó los malabares. Había talleres de ajedrez, lectura, guitarra y artesanía, entre otros.

Sin embargo, la actividad principal del Galpón fueron los recitales. Zalo organizó algunos allí y Javier y Eloy fueron a varios, aunque existía siempre “el peligro de que algo se te caiga en la cabeza”. Las redes se ampliaron tanto que incluso HIJOS y la Red de Solidaridad con Chiapas realizaron reuniones y asambleas allí. El equilibrio fue siempre precario, ya que un lugar que se planteaba sin reglas no podía darse a sí mismo una organización. Las tensiones siempre existieron, entre “anarcos y zapatistas” (GC), “ocupantes ideológicos y mutantes que iban a quemar” (JGA) o entre “squatters a la europea y gente que lo hacía espontáneamente” (PT).

El espacio fue desalojado en 1998, empleando una conjunción de fuerzas federales y policía provincial para dar lugar a un emprendimiento público-privado llamado La Casa del Tango (*El*

³ Javier había traído de Europa un documental en VHS sobre la ocupación y posterior desalojo de la casa okupa madrileña Minuesa, video que sirvió de inspiración para más de uno en el ambiente punk. También llegaban fanzines y publicaciones de España a través de la red postal que por entonces ya era transoceánica.

Ciudadano, 27/10/1998), iniciativa que formaba parte de un Plan Estratégico para la readecuación de la línea de la costa con emprendimientos culturales, gastronómicos y lúdicos administrados por el municipio en colaboración con agentes privados (Plan Estratégico Rosario, 1998).

Los ecos de la Fiesta del Fuego llegaron a otros espacios. Para los actores-murgueros de El Tábano significó un viraje en sus intenciones de intervención en el espacio público. Hacia finales de 1997 se realizó en Rosario un festival de teatro llamado TELAR (Teatro Latinoamericano de Rosario) en donde Pato, Geta y los más jóvenes y comprometidos con la murga cerraron la etapa de Teatro Popular y comenzaron un proyecto nuevo, ahora sí, puramente murguero aunque con un lenguaje hibridado.

“Ese año organizamos ese festival y nos quedamos re enganchados pero también tanto trabajo desgastó un poco el grupo y nosotros ya teníamos algunas diferencias y otras vivencias, queríamos aprender más, queríamos hacer más. Entonces, algunos de esa gran murga que había convocado Quique [Alacid], nos separamos y formamos otra pero con más inclinación hacia la murga uruguaya en su estilo o pretendiendo hacer eso, que se llamaba Los Bichicome” (PG).

La nueva murga, “Los Bichicome”, estaba compuesta por los más jóvenes de El Tábano que se habían encontrado con otras experiencias y otros colectivos en la Fiesta y los días en el parque. Movidos ahora por la necesidad de expresarse, trabajar con otros colectivos y aparecer en la escena pública y política de la época, hacia 1998 se amalgamaron con otras murgas. Se formó el Murgariazo, grupo de murgas rosarinas que se autoconvocaron con el objetivo de “recuperar el espíritu popular del carnaval” (*El Corsito*, N° 17: 3) y, en concreto para pedir que se restituya el feriado de carnaval que se había anulado con la última dictadura militar. Las agrupaciones murgueras habían proliferado hacia 1998 y muchas de ellas entendían necesario recuperar el espacio de expresión que significaba el feriado del carnaval, más aun cuando, en un contexto de creciente conflictividad social, muchas actividades reivindicativas o condenatorias tenían lugar en la calle. (PG y GB).

La primera aparición del Murgariazo fue en una marcha por los derechos humanos el 15 de octubre de 1998 llegando a constituir un curso de dos cuadras de largo “de gente cantando y bailando” en una combinación de miembros de varias agrupaciones como “Caídos del Puente” y “Del Bajo Fondo” y “Los Bichicome”. Para Pato, “fue una fiesta tremenda y fue una de las

cosas más impactantes a nivel visual, en la calle, en la peatonal”. Los miembros de “Los Bichicome” eran los más jóvenes e inexpertos de ese conglomerado de murgas, dirigidas en muchos casos por “gente que le peleaba la calle a la Dictadura”, comentaba Geta.

Asimismo acompañaron a las Madres de Plaza 25 de Mayo, HIJOS y la APDH en distintas manifestaciones y escraches a miembros del Proceso como José Martínez de Hoz y Edgardo Pozzi, entonando cánticos murgueros alusivos a las ocasiones (*La Capital*, 17/09/1998: 8). No sólo intervenían en manifestaciones callejeras o en tiempos de carnaval, sino que entendían importante la inserción en los barrios, tanto actuando como haciendo talleres.

Durante los carnavales de febrero de 1999, el colectivo llevó su acto a parques, plazas, centros comunitarios y barrios de la ciudad. Estas intervenciones artísticas coincidieron y compitieron con los corsos oficiales auspiciados por la cerveza Brahma y la Municipalidad de Rosario. El Murgariazo con zancudos, lanzallamas, malabaristas, voces, percusión y máscaras, irrumpió también en el centro comercial de la ciudad (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 6).

El Murgariazo y los Bichicome no vieron el carnaval del año 2000. Para entonces, sus integrantes “ya más cerca de los 30 que de los 20” se habían dispersado, algunos insertándose en el mundo adulto y otros continuando por la senda de los lenguajes performáticos.

Reflexiones finales. Donde hubo fuego...

Pasó la vida y llegó la adultez. Cuando la crisis del 2001 golpeó con vehemencia a la sociedad 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. Por un lado, muchos, como Nicanor, se fueron a vivir al exterior, en particular Europa, donde los espectáculos callejeros constituían una opción laboral más viable que en Argentina. Otros tantos, se insertaron, aunque sea de manera precaria, en circuitos laborales más convencionales, como Zalo, ahora profesor de matemáticas en la secundaria. Algunos de quienes elaboraban fanzines, como Javier y Gustavo, se dedican hoy en día al periodismo alternativo, con publicaciones de gran elaboración. Eloy se puso un bar y toca en él, con habilitación municipal y todo. Geta siguió el camino de la murga en otros espacios – ahora es él “el viejo con experiencia” que guía a los más jóvenes –, acompañándolo de rutinas laborales, y universitarias. Pato se dedicó a enseñar disciplinas artísticas en espacios institucionalizados como escuelas municipales de arte, institutos públicos o talleres privados. Es significativo que la Municipalidad haya contratado también a artistas que

alguna vez tuvo que desalojar del Galpón, como Pablo y tantos otros, que trabajan hoy en día en La Escuela Municipal de Artes Urbanas, ubicada en otro de los galpones recualificados para fines recreativos y de marketing urbano.

Sin embargo, la experiencia no se truncó sino que se ramificó y diversificó. Los ecos de lo aprendido en la Fiesta del Fuego y de los itinerarios punk, murguero, teatral y circense que la conformaron no se apagaron, sino que se amplificaron. Muchos jóvenes se forman hoy en día con aquellos pioneros.

Durante la segunda mitad de la década de 1990, la ciudad de Rosario comenzó a evidenciar los efectos morfológicos y sociales de la consolidación del neoliberalismo y la inoculación de la lógica empresarial en todos los órdenes de la vida urbana. En ese contexto, el arte no convencional generó procesos de espacialización alternativa que produjeron, en sus alternancias e intermitencias, otras ciudades posibles, con potencial expresivo y lazos sociales menos ritualizados por los ritmos del mercado y las institucionalidades tradicionales. Las prácticas artístico-expresivas, tuvieron la capacidad de disputarle los espacios de la ciudad, primero al abandono y luego a la reapropiación desde arriba: si bien invisibilizados por los relatos que vienen del poder, aun circulan, capilarmente por las calles de Rosario, París, Bruselas y tantos otros lugares, produciendo alteridades y tergiversando sentidos. Este trabajo intentó reconstruir algunas de esas experiencias de lo diverso, unidas por el deseo producirse a sí mismas en el intercambio con el otro y la apropiación del espacio de todos. Esquivos a las categorizaciones simples y, quizás por ello, de enorme potencialidad, los itinerarios que unieron al fuego, al ensayo y al galpón, pueden ayudarnos a repensar el carácter socialmente construido de las espacialidades urbanas contemporáneas.

Bibliografía:

- Amendola, G. (2000) *La ciudad posmoderna. Magia y miedo en las metrópolis contemporáneas*, Madrid, Celeste Ed.
- 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
- Chaves, M. (2005) *Los espacios urbanos de los jóvenes en la ciudad de La Plata*, Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Davis, M. (1992) “Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space”, en Sorkin, M. (ed.), *Variations on a Theme Park*, Nueva York, Hill and Wang.
- De Certeau, M. (2000) [1980] *La invención de lo cotidiano. I artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*, Barcelona, Libros de la Catarata.
- Delgado, M. (2008) "El espacio público como ideología", Disponible en <http://www.fepsu.es/docs/urbandocs/URBANDOC1.pdf>
- Foucault, M. (2006) [1978] *Seguridad Territorio y Población*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gorelik, A. (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, UNQ.
- Gorelik, A. (2008) “El romance del espacio público”, En *Alteridades*, Vol. 18, N° 36.
- Hou, J. (comp.) *Insurgent public space. Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*, Nueva York, Routledge.
- Harvey, D. (1998) [1990] *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Harvey, D. (2008) “La libertad en la ciudad”, En *Antípoda* (7), 15-29.
- Harvey, D. (2009) “El derecho a la ciudad”, En *New Left Review* (53), pp. 23-39.
- Jajamovich, G. (2012) “De parque España a Puerto Madero. Proyectos urbanos y gestión entre Argentina y España”, en Cuenya, Beatriz; Novais, Pedro y Vainer, Carlos, *Grandes Proyectos Urbanos. Miradas críticas sobre la experiencia argentina y brasileña*, Buenos Aires, Café de las ciudades.
- Lefebvre, H. (2013) [1974] *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Lees, L.; Slater, T. y Wyly, E. (2010) *Gentrification*, Nueva York, Routledge.
- 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.
- Segura, R. (2013), “Lo público como lugar practicado. Regulaciones sociales, temporalidades colectivas y apropiación diferencial de la ciudad.”, en Fernández, Mariano y López, Matías David (Eds.); Giordano, Carlos (Dir.) (2013) *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*, La Plata, Ediciones EPC.

- Smith, N. (2013) *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Sorkin, M. (ed.) (1992) *Variations on a Theme Park*, Nueva York, Hill and Wang.
- Theodore, N.; Peck, J. y Brenner, N. (2009) “Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados”, En *Temas Sociales* (66), 1-11.
- Wacquant, L. (2007) *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Watson, S. (2006) *City Publics: The (Dis)enchantments of Urban Encounters*, Nueva York, Routledge.
- Whyte, W. (1980) *The Social Life of Small Urban Spaces*, Washington DC, Conservation Foundation.
- Zukin, S. (2010) *Naked City. The death of authentic urban places*, Nueva York, Oxford University Press.

Fuentes documentales y audiovisuales:

- Diario *La Capital*, febrero y septiembre de 1999.
- Diario *El Ciudadano & la región*, octubre de 1998, febrero de 1999
- Documental *Murgas* (1998), producido por Patricia Pran y Germán Thalman
- 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. A., Eloy Q., Ariel A., Patricia G., Gerardo B., Pablo T., Nicanor D., y Gustavo C.