



---

**URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**

---

**Sebastián Godoy**

sebasgodoy13@gmail.com | Universidad Nacional de Rosario

**Repertórios de reivindicação**

Práticas artísticas e direitos humanos em rosario (arg.)

**Repertoires of vindication**

Artistic practices and human rights in rosario (arg.)

**Repertorios de reivindicación**

Prácticas artísticas y derechos humanos en rosario (arg.)

Resumo | Abstract | Resumen

**1. Introducción:**

Este artículo busca analizar distintos repertorios de acción artística colectiva llevados a cabo en Rosario (Argentina), entre mediados de la década de 1990 y los tempranos 2000. Esos conjuntos de acciones se enmarcaron y acoplaron a una serie de reivindicaciones sociopolíticas ligadas a los derechos humanos y al repudio ante la violencia estatal. Los episodios y procesos repudiados comprendieron el accionar represivo de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), las leyes de perdón y olvido promulgadas por

los gobiernos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem entre mediados de la década de 1980 y 1990 y el recrudecimiento de la violencia policial hacia diversos segmentos poblacionales vulnerados hacia finales de los años noventa. De esa manera, intentamos rastrear una serie de estrategias y repertorios de acción colectiva (TILLY, 2000) que se posicionaron frente diversas modulaciones (FOUCAULT, 2006) y resonancias (EXPÓSITO, 2004) de la violencia estatal que se extendieron a ambos lados de la transición democrática de 1983. Dichos repertorios operaron como ecos o manifestaciones que se dan entre prácticas cercanas o distantes en el tiempo y el espacio, salvando los ocasionales aislamientos y los insuficientes canales de comunicación.

Si se revisita la conceptualización de Charles Tilly, la acción colectiva aparece construida a través de una serie de recursos combinados y la concurrencia intereses compartidos entre distintos sujetos. La mayoría consiste en acontecimientos de conflicto o de cooperación. Los agentes involucrados en las acciones colectivas generalmente reclaman en nombre de las estructuras sociales de las que forman parte o en nombre de grupos subalternos que tienen dificultades para hacer oír sus voces (SPIVAK, 1998). Asimismo, el carácter repertorial de tales acciones supone un cariz dramático. En palabras del mismo Tilly (2000, p. 14), “el término teatral ‘repertorio’ captura la combinación de elaboración de libretos históricos e improvisación que caracteriza generalmente a la acción colectiva”.

Siguiendo esa definición, se estudiarán tres modalidades de puesta en escena<sup>1</sup> e intervención, moduladas en tres casos. En primer lugar, se trabajará lo que llamamos *performáticas de la manifestación*, es decir, prácticas corporales estetizadas que se manifiestan públicamente, tensionando las relaciones habituales entre las

---

<sup>1</sup> Según Barsam y Monahan (2009), la puesta en escena puede influenciar la verosimilitud o credibilidad de lo acontecido ante los ojos de los espectadores, genera un sentido de tiempo y espacio, dispone un tono y un humor, sugiere el estado mental, marca el posicionamiento y proyecta los movimientos de uno o más personajes.

corporalidades, sus *hexis* (BOURDIEU, 1998), sus códigos de proxemia (HALL, 1987) y sus conjuntos de sus relaciones espaciales (LEFEBVRE, 2013). Para esta modalidad, se analizarán la marcha denominada “Caravana contra el poder” de 1995 y la manifestación del 24 de marzo de 1996. En segundo lugar, se analizarán diversas *irrupciones acontecimentales* (parafraseando a FOUCAULT, 1982), entendidas como una serie de acciones contundentes y efectistas implementadas para los escraches convocados por la agrupación HIJOS a ex represores de la última dictadura militar (1976-1983). En esas acciones, que contaban con diversas etapas y niveles de organización, se dieron cita diversos individuos, colectivos de artistas y organizaciones sociales. Por último, la creación de *paisajes eventuales* [eventscares] (HOU, 2010), que alteraron al espacio público al producir una forma estetizada del espacio (un paisaje) cruzado con una forma organizada del tiempo (un evento). El panorama espacio-temporal resultante intentaba propiciar y orientar determinadas formas de ver (BERGER, 1972; COSGROVE, 2003) ciertos fenómenos. En el caso estudiado se trata de abusos policiales hacia menores de edad de barrios marginales en 1998 y 2001. Las modalidades artísticas analizadas funcionaron como emergentes de un *arte público* (DUQUE, 2001), que involucró nuevas relaciones entre los sujetos, los objetos/materiales y las prácticas. Asimismo, esas formas de intervenir con los cuerpos y las visualidades funcionaron de manera *performativa*, ya que produjeron “una continua e incesante materialización de [otras y diversas] posibilidades” a partir de una concatenación de actos estilizados, dramáticos y no referenciales (BUTLER, 1998, p. 299). En otras palabras, lograron sustraerse “de los significados que puedan atribuírseles” con antelación y, por ello, comportaron “la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso [y en] los que participan en ellas” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 45-46).

Por su parte, situaremos la escena urbana de los casos: la ciudad de Rosario. Ubicada en la ubérrima provincia de Santa Fe, en

el centro de Argentina, constituye una urbe intermedia históricamente signada por una fuerte actividad ferropuertuaria y una consecuentemente esquiva relación paisajística con el río Paraná (GODOY, 2017a). Sin embargo, hacia comienzos de la década de 1990, el conglomerado urbano atravesó una serie de transformaciones en su trama, su perfil y su patrón de acumulación. La sinergia entre administraciones locales, inversores y desarrolladores privados (HALL, 1998) plasmaron en la ciudad las huellas de una gubernamentalidad (FOUCAULT, 2006) que denominamos post-ferropuertuaria<sup>2</sup>. Esta lógica halló en el mercado inmobiliario y la puesta en valor de los espacios públicos del *waterfront* ribereño una arena propicia para potenciar su rentabilidad, generando desigualdades urbanas entre los espacios abandonados y los recualificados. Hacia mediados de la década de 1990, surgieron en los primeros diversas experiencias de artes performáticas autónomas. Al interior de esas mutaciones, una franja deteriorada de la costa central fue el escenario de la formación de una serie de prácticas. Antes de su readecuación definitiva hacia comienzos del siglo XXI, dicho espacio fue animado, moldeado y apropiado por las actividades artísticas de varios grupos de jóvenes. En concreto, dos experiencias marcaron el nacimiento de nuevos lenguajes y aprendizajes estético-performáticos. La Fiesta del Fuego y el Galpón Okupa<sup>3</sup> funcionaron como usinas de producción e imaginación artísticas que gravitaron en torno a una estética de la participación (CHESNEY-LAWRENCE, 1990). La hibridación de lenguajes estéticos fue uno de los productos de esa operatoria (GODOY, 2015a y 2015b). Sin

---

<sup>2</sup> Trabajamos con esta categoría urbana en diversas publicaciones (GODOY, 2018; GODOY, 2017b; entre otros). Definimos a la Rosario post-ferropuertuaria como una ciudad que redefinió los ejes de su perfil (la tercerización de las actividades económicas), de planificación (de total y funcionalista a fragmentaria y de diseño) y patrón de acumulación (de rígido a flexible) en la readecuación de las instalaciones desafectadas de sus viejos usos ferroviarios y portuarios. En vez de demoler la interface obsoleta, se empleó su infraestructura para alojar diversos servicios culturales y gastronómicos orientados al turismo.

<sup>3</sup> La Fiesta del Fuego (1996) y el Galpón Okupa (1997-1998) fueron dos experiencias de habitación del espacio público y de creación, perfeccionamiento y circulación de artes performáticas fundamentalmente ligadas al circo y a la murga. Por otra parte, operaron como espacios de realización de recitales musicales vinculados con el mundo cultural del punk-rock. En varios de los trabajos ya nombrados (GODOY, 2015a, 2015b, entre otros) sostenemos que ambos hitos significaron el nacimiento de las Artes Urbanas contemporáneas de la ciudad de Rosario.

embargo, las artes performáticas construidas en la ribera central guardaban una relación compleja y contradictoria con su entorno. Si bien aparecieron como incrustaciones extrañas en el camino del avance de la gestión municipal sobre esa franja ribereña, sostuvieron una afinidad más evidente con otro repertorio de prácticas urbanas: las diversas modulaciones de la protesta social. Vivían en cierto estado de *liminalidad* (TURNER, 1988) en relación con la gubernamentalidad local, pero mantenían una relación de *dependencia distanciada* con respecto a la cultura urbana imperante. Las prácticas estético-performáticas de la ribera central coincidieron en el tiempo con cierta reactivación de la protesta social en respuesta al recrudecimiento de las políticas Reforma de Estado y ajuste de las variables económicas por parte de los Estados Provincial y Nacional –con el consecuente encarecimiento del costo de vida y aumento del desempleo– así como retrocesos institucionales en materia de educación y derechos humanos. Aquella coyuntura de reaparición de corporalidades entrelazadas en las calles operó como la condición de posibilidad para la producción de un nuevo régimen de sensibilidad (RANCIÈRE, 2002), uno que renovarían las relaciones entre arte y política.

En cuanto a la metodología de trabajo, se realizó una triangulación de datos, a saber: una serie de entrevistas en profundidad a actores involucrados<sup>4</sup>, la prensa periódica y algunos registros fotográficos. En relación al primer corpus, nos centraremos en tres actores colectivos artístico-culturales. Primero, un conjunto de artistas visuales y activistas nucleados en diversas agrupaciones. De ese conjunto, tomaremos como muestra al colectivo *Arte en la Kalle*. Segundo, Algunas murgas de Rosario formadas hacia la mitad de la década de 1990. Nos centraremos en las llamadas *Los Bichicome* y *Caídos del Puente*. Tercero, los artistas circenses y los miembros de la

---

<sup>4</sup> Se nombrará a los entrevistados por su nombre de pila o apodo, para recuperar la manera en la que se refieren entre sí y el lugar de cercanía desde el que actuaban. Asimismo, para agilizar la lectura del texto, se presentará la referencia a la entrevista en la primera mención al informante en cuestión. Luego, la sola alusión a su nombre supondrá la referencia a la comunicación que tuvo lugar.

cultural punk local, vinculados con el Galpón Okupa. Esa experiencia de ocupación de un inmueble ferroviario en desuso situado en la ribera central, produjo una serie de experiencias artísticas y espectáculos callejeros que intervinieron en las reivindicaciones estudiadas. Asimismo, se explorarán las relaciones de tres grupos con otros participantes, tales como los organismos y militantes de la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), vecinos de la ciudad y abogados. Una de nuestras entrevistadas reviste una pertenencia simultánea a esas tres coordenadas sociales. Finalmente, los periódicos relevados son los diarios *La Capital*, *Página/12* y *El Litoral* y las fotografías fueron facilitadas por los entrevistados.

### 1.1. Performáticas de la manifestación: Marchas

Varios de los testimonios recabados coinciden en marcar la mitad de la década de 1990 como un momento de la reactivación de la protesta social, que parecía haberse hecho a un lado en los primeros años del decenio. Los entrevistados aventuran algunas de sus causas. El Griego (entrevista personal, 26/03/2014), un artista circense activo en el período, recuerda una “sensación del fin del mundo [...] pero que no quitaba las ganas de salir a la calle”. Por entonces, el campo de los derechos humanos experimentaba una sensación de retroceso ante la aplicación de las Leyes de Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987) y los indultos otorgados por el gobierno de Carlos Menem (1989-1990)<sup>5</sup>, sumados a la exposición mediática de los represores denominada como el “show del horror”, que generó controversias en la opinión pública y malestar en las agrupaciones de derechos humanos (TAVERNINI, 2019). Asimismo,

---

<sup>5</sup> La Ley 23.492 de Punto Final, fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 y dictaminó el cese de los procesos judiciales contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas durante la dictadura. La Ley 23.521 de Obediencia Debida, dictada el 4 de junio de 1987, estableció que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas de rangos medios e inferiores no eran punibles, por regirse por el concepto militar de la “obediencia debida” a los superiores. Los llamados “indultos” son una serie de diez decretos sancionados entre el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 por el presidente Menem que otorgaron el perdón a más de 1000 personas, incluyendo a los condenados en 1985.

otras causas relacionadas con el malestar de la población aglutinaban manifestaciones. Entre ellas, los entrevistados listan la Ley de Reforma de Estado<sup>6</sup> y la aplicación de políticas neoliberales, con la recesión y el desempleo resultantes, la Ley Federal de Educación<sup>7</sup> y el Caso Carrasco<sup>8</sup>. Sin embargo, uno de los posibles antecedentes de las manifestaciones con consignas performáticas y proxémicas y *hexis* corporales específicas fue el caso del asesinato de María Soledad Morales<sup>9</sup>. Desde el 14 de septiembre de 1990, días después del crimen, se realizaron varias “marchas del silencio”, una modalidad de protesta hasta entonces inédita en el país, que consistía en un lento y silencioso avance de mareas de personas. La asimilación y la ocupación del lugar “marcha” por parte de sus participantes, requería de un repertorio corporal signado por una interacción entre las corporalidades caminantes casi inexistente y la reducción de la expresividad de los rostros y de los movimientos del tren superior de los cuerpos al mínimo posible.

En Rosario, la primera manifestación que supuso una alianza performática entre manifestantes, organismos y artistas fue la denominada “Caravana Contra el Poder” en 1995 (figura 1). Su objetivo era repudiar la reelección del presidente Carlos Menem y la prolongación de sus políticas de ajuste. La acción no fue convocada por ninguna asociación específica, pero fue respaldada por decenas de movimientos sociales, organismos de derechos humanos, sindicatos y artistas. Faca (entrevista personal, 10/02/2017), miembro de una de las agrupaciones, recuerda los acontecimientos

La “Caravana Contra el Poder” fue la primera intervención fuerte. Empezamos a vincularnos con gente de teatro, de espacios de murgas, de cultura barrial, estudiantes. Fue algo nuevo, porque, con motivo de las elecciones presidenciales, fuimos los grupos de

<sup>6</sup> La Ley N° 23.696/89 significó la privatización de la mayoría de las empresas estatales y la disolución de varias entidades públicas.

<sup>7</sup> La Ley N° 24.195/93 planteaba, entre otras cosas, la provincialización de la administración de las escuelas que antes tenía carácter nacional, que implicaba un recorte significativo de recursos económicos para la educación pública.

<sup>8</sup> El caso del asesinato de Omar Carrasco en 1994, mientras cumplía con el servicio militar obligatorio.

<sup>9</sup> Joven estudiante violada y asesinada en Catamarca por un grupo de individuos vinculados con el poder político provincial.

artistas los que resolvimos repudiar el modelo. Nos juntamos en asamblea y decidimos realizar acciones coordinadas en el centro de la ciudad. Llamamos a diversos organismos, gremios pequeños, estudiantes, activistas. El objetivo era como armar una especie de batería visual que pueda acompañar manifestaciones, darles forma, darle imagen, una imagen más festiva a las manifestaciones. Los que convocamos, en realidad, éramos todos nombres de fantasía: *Arte en la Kalle*, *Artistas Desocupados*, *Partido Alegría al Poder*, *Cucaño*.

Faca formó parte de la primera de las agrupaciones enumeradas. Sin embargo, al igual que en los otros casos, se trataban de agrupaciones de tipo eventual, en pos de abroquelar una serie de acciones e intenciones de manera coordinada. *Arte en la Kalle* nació de un Taller de Arte Experimental de la carrera de Bellas Artes de la UNR. Unos quince jóvenes artistas visuales, actores y activistas formaron parte de la primera modulación de la experiencia. Su objetivo era experimentar y ensayar propuestas artísticas en el espacio urbano, su perfil era el de la construcción política por fuera de los partidos y las instituciones y su funcionamiento era de tipo informal, aunque intensivo y sinérgico. Su propuesta más inmediata era el sumar prácticas artísticas y estéticas a los repertorios de la protesta social tradicionales. Sin embargo, Faca niega rotundamente que la experiencia haya constituido una agrupación orgánica:

*Arte en la Kalle* era un nombre de fantasía, un nombre de acción. No existe *Arte en la Kalle*. Era un espacio de ensayo y respuesta inmediata a la coyuntura al que nos pareció gracioso ponerle un nombre. Queríamos sumar a la protesta social. Queríamos que haya un componente de alegría y de desahogo. Pensamos la sorna como un arma, como una forma de manifestar un descontento en un lugar diferente.



Figura 1: "Caravana Contra el Poder" (1995). Se observa una pancarta de Arte en la Kalle. Fuente: <https://urbananotforsale.wordpress.com/caravana-contra-el-poder/>.

Esa visión de la protesta social con un contenido más lúdico y con una mayor presencia de las corporalidades como formas explícitas de expresión paródica, coincidió con la lectura que hizo la agrupación HIJOS desde su surgimiento como red nacional en 1995. Diversos trabajos (DA SILVA CATELA, 2001; CUETO RÚA, 2010, entre otros) convergen en marcar a la marcha y el acto por el 24 de marzo de 1996 como la emergencia pública de HIJOS, en tanto el aparecer de una nueva coordenada generacional y de un componente catártico dentro del campo de los derechos humanos. Fue esa irrupción la que generó entre HIJOS y distintos artistas. Los autores

citados también dan cuenta de la teatralidad y la espectacularidad que caracterizaron las marchas de los 24 a partir de 1996 y otros accionares similares. Pipi (entrevista personal, 10/02/2019), hija de un asesinado por la última dictadura militar, formó parte de HIJOS en la ciudad de Santa Fe en 1995, empezó a viajar a Rosario en 1996 y se instaló allí definitivamente en el año 2000. Por entonces ejerció como abogada. En relación a la primera marcha del 24 de marzo con HIJOS, comenta:

El 24 de marzo del 96, hizo un quiebre gigante a lo que se venía haciendo los 24, porque irrumpió HIJOS, que era la agrupación que faltaba. Antes iba a las marchas como Pipi y después empecé a ir como parte de HIJOS. Cuando empezamos a aparecer como colectivo, le dimos una vuelta totalmente diferente. Las marchas, tal vez por una cuestión generacional, quizás por haber vivido directamente la violencia en los cuerpos de esas personas, tenían una impronta mucho más seria, más solemne. Cuando nosotros entramos, éramos otra generación, promediando los 20 años [...] una edad en la que explota tu vida en un montón de cosas. Y le pusimos otra impronta. Nos pintábamos la cara, por ejemplo, que era algo que al principio no gustaba mucho a las generaciones más grandes. No les gustaba que metiéramos murga, que hiciéramos pintadas, un montón de cosas muy diferentes. Que tenía que ver también con la alegría, porque si no, era todo un bajón.

Tanto Faca como Pipi, recuerdan sus intenciones de transformación de los carices fenoménicos de las marchas de los 24 de marzo. En sus relatos, describen los talantes de parsimonia, severidad y solemnidad que investían a las manifestaciones previas, propios de las memorias directas del horror y a la consecuente ritualización formal de lo catastrófico. Asimismo, sitúan la ruptura en una coordenada generacional y coyuntural, suponiendo subjetividades y corporalidades que vivieron las injusticias desde otro lado y con otras agendas. Faca se explaya sobre este punto

Nos parecía que las reivindicaciones de derechos humanos eran un espacio que estaba demasiado anclado al pasado y [...] no nos estaba identificando como generación en relación a lo que acontecía en los 90. Que había casos de gatillo fácil, había un montón de temas que no se evidenciaban tan claramente en las

manifestaciones. Queríamos tomar de “prepo” el espacio del 24 de marzo y poner presencia con música, con acción, con color, con algo que sea lúdico, que invite a la gente a participar más allá de recordar, por supuesto que reivindicábamos las demandas de derechos humanos de los 70, pero necesitábamos una actualización. Necesitábamos que contemplen otras demandas que nosotros considerábamos de derechos humanos a mediados de los 90. También cambiamos el tono. Metimos payasos y sonido, sonido de trompeta. El bombo seguía estando, pero aparecen trompetas, aparecen tubas, aparecen instrumentos de viento variados y, sobre todo, payasos. Tomamos esa actitud del payaso como un arma como una forma de manifestar un descontento en un lugar diferente. Todos tenían nombres de fantasía, [que] eran nombres que remitían a las organizaciones armadas de la década del 70. Las organizaciones invisibles, las acciones anónimas.

Retomando esos semblantes, empleamos la categoría de *performáticas de la manifestación*, en tanto repertorios corporales y visuales que se *manifestaban*, se hacían visibles, aparecían y (se) enunciaban. Asimismo, construyeron tácticas y relaciones a partir de nuevas proximidades contractuales (DE CERTEAU, 2000) entre las corporalidades, sus códigos de proxemia, sus hexis (inter)corporales y el consecuente entramado de relaciones espaciales. La marcha del 24 de marzo de 1996 inauguró una serie de estéticas de la reivindicación que operaron desde lo catártico, lo jocoso, lo absurdo, lo lúdico, lo dramático, lo (tragi)cómico y lo paródico. Ese último carácter es compartido con otro tipo de modalidades de movilización, con otra tónica y otras intenciones. Se trata del carnaval, cuyo objetivo es producir un tiempo fuera del tiempo, hacer aparecer un retorno de lo-mismo-diferente y propiciar una inversión de los roles.<sup>10</sup> Hacia mediados de la década de 1990, un conjunto de murgas comenzó a formarse a partir de distintos espacios de teatro. Por entonces, se reunieron con el objetivo de “recuperar el espíritu popular del carnaval”, en palabras de una de sus referentes, Pato (entrevista personal, 06/03/2014). Ella formaba parte de la murga *Los Bichicome* que, junto a otras, decidió plegarse a la marcha del 24 de

<sup>10</sup> Desde el texto pionero de Mijail Bajtin en 1965, los trabajos sobre el carnaval son sumamente profusos. Para el caso de la Rosario de finales del siglo XIX y principios del XX, ver Falcón (1990) y Roldán (2012).

marzo de 1996. Para ello, buscaron unificar a las murgas bajo una modalidad que les permitiese participar políticamente. Los conjuntos murgueros tenían su propia reivindicación en el contexto de los reclamos hacia los artífices de la última dictadura militar, ya que pusieron en suspenso la tradición carnavalesca, prohibiendo el feriado alusivo y desalentando su práctica.<sup>11</sup> De esa manera, el pasado dictatorial se convirtió en un blanco de intervención de las murgas que se sumaron a la manifestación de una manera particular. Pato recuerda:

En esa marcha del 24 se instaló la tradición de que todos los artistas de murga iban atrás en la marcha, en el fondo de las columnas, atrás, atrás de todo. Y ahí se empezaron a unir murgas, candombero y payasos. Era mucha gente. [...] La propuesta fue que todas las murgas, en vez de ir una atrás de otra, cada una con sus tambores y sus bailes, se separen por cuerda. Entonces era que los que hacen música vayan juntos, que los que hacen malabares vayan juntos y que todos los que bailan vayan juntos, cada uno con su vestuario, pero todos mezclados. Con lo cual había que ponerse de acuerdo mínimamente, así, en el pulso. Y eso fue re vitalizante porque se logró rápidamente. Hacíamos un rulo. Unos ocho ritmos con cortes en el medio y baile, banderas, swing, fuego, malabares y zancos. Cuando nos veían, todos estaban muy alegres. Todo el mundo te venía a felicitar y vos felicitabas a otro. No sabías bien por qué. Es muy loco, eso no tenía cabeza

De ese testimonio extraemos dos elementos. El primero se refiere a la capacidad de organización y configuración de las murgas. En la misma marcha, sin ensayo previo, diseñaron una rutina, con compañeros distintos a los habituales y sin dirección. El segundo tiene que ver con el efecto performativo de la práctica. Las acciones de los murgueros significaba en parte un extrañamiento de sí – y temporalmente de la escena – para reconocerse en un magma anónimo de corporalidades y estados de ánimo. Se desdibujaba la distinción actor-espectador. Por su parte, Agustín (entrevista personal, 17/12/2018), miembro de la murga *Caídos del Puente*, da cuenta ese mismo proceso de extrañamiento catártico. Su papel

<sup>11</sup> Decreto Ley N° 21.329/76.

dentro de la agrupación era la percusión con bombo y platillo y, desde ese lugar, refiere su propia experiencia corporal.

Antes íbamos todas las murgas juntas, atrás. Me acuerdo de reventarme los dedos, de sentir sangre. En el bombo con platillo, tenés que ser técnicamente bueno para que no entren en contacto los dedos con el parche. Y me acuerdo de los parches estallados en sangre. Era re fuerte: de tanto golpear, era como que tenía los dedos dormidos y no te dabas cuenta. Después andabas con los dedos todos emparchados. Era algo bastante visceral, de un grito, un grito de asco, de podredumbre. Y había una simpatía particular de que las murgas estén en las marchas. Y había una cosa, que para mí estaba re bueno, que era no pararse atrás de ninguna bandera.

El extrañamiento de sí aparece en el relato de Agustín bajo la forma del adormecimiento de las partes corporales que ejecutan los movimientos y del respectivo dolor de sus colisiones con elementos sólidos como el bombo o las baquetas. Su memoria reconstruye un aspecto más individual e introspectivo que la de Pato, quizás por la diferencia de edad: Agustín tenía 11 años y Pato, 20. Los artistas visuales y activistas de *Arte en la Kalle* y los murgueros de *Los Bichicome* y *Caídos del Puente* no fueron los únicos grupos vinculados a lo estético-cultural que acompañaron las nuevas marchas de los 24 de marzo, impulsada por HIJOS. Muchos de los okupas del Galpón, también se sumaron a las manifestaciones. El Griego recuerda las maneras de intervención de los punks y los artistas circenses

Fuimos a apoyar a la marcha, pero íbamos como descolocados, como los mutantes que éramos y así acompañábamos [...] Se nos ocurrió armar una batucada en [la marcha del 24] llevar dos palos, unidos por sólo un hilito en el medio, como si fuera una bandera, una bandera invisible. Era como decir “no vamos abajo ninguna bandera”. Ir así y a los trompetazos, eso era como un ovni para la gente que salía a la calle.

De esa manera, los tres colectivos de artistas fueron agregando diversos repertorios y capas de sentido a las manifestaciones de los 24 de marzo paulatinamente reimaginadas desde 1996. Diversas herramientas de efectividad visual y corporal fueron sumadas a un cambio en el clima de las largas caminatas

hacia la plaza 25 de Mayo de Rosario. En ese viraje y siguiendo a Lefebvre (1974), emergieron otras espacialidades tramadas en tácticas de apropiación (ocupación de la vía pública) y de desviación (lúdica y paródica). Sin embargo, otros repertorios de acción artística aparecerían con fuerza con el correr del decenio. Si las *performáticas de la manifestación* se desplegaban a lo largo de un recorrido, las *irrupciones acontecimentales* tomarían la calle por sorpresa.

## 1.2. Irrupciones acontecimentales: Los escraches.

HIJOS no sólo fue la primera agrupación de derechos humanos en recurrir a las performances y los artistas performáticos: también fue la primera en intentar imprimir una estética festiva y lúdica a las manifestaciones. En ese sentido ideó y perfeccionó una técnica de protesta y reivindicación inédita hasta entonces en el “campo popular” argentino: el escrache. Proveniente del lunfardo, el término se refiere a acciones para exponer a los represores y torturadores “a la luz pública, en actos organizados y comandados por los hijos de los desaparecidos [...] En otras palabras *son formas de hacer justicia en lugares y formas no directamente considerados como judiciales*” (Da SILVA CATELA, 2001, p. 252, 221). Se trata de un proceso particularmente ritualizado y dividido en una serie de pasos preparados con relativa antelación. Se seleccionaba la persona a escrachar, se elaboraban carteles, panfletos y otra serie de recursos visuales, se avisaba a los vecinos, se movilizaba rápidamente marcha a la vivienda o se concentraba frente a la misma. Luego se realizaban pintadas en la calle y/o en el domicilio y se llevaban a cabo diversas *performances* en el sitio en cuestión. El escrache compartió con las *performáticas de la manifestación* el carácter festivo y paródico. Sin embargo, se diferenció a partir del factor sorpresa, que se evidenciaba en la aparición repentina de una manifestación concentrada en un lugar. A ese respecto, Pipi comenta

Inventamos el escrache como “artivismo” público [...] Me acuerdo de cuando lo inventamos. Estábamos en una asamblea y una compañera dijo “no sé qué me duele más, si lo que pasó o tener que estar todo el día con el represor que mató a mi papá, al lado, yo voy a tal lado y el tipo está” [...] Y había que pensar una manera y surgió así, surgió de la pregunta de cómo hacer para que la gente sepa [...] Surgió de la bronca de decir cómo hago para que esto se vea. Y así fue la forma, le pintás la casa. Le tiramos pintura y salimos corriendo. [Primero] estaba el pre-escrache que era hacer distintas actividades las semanas anteriores, en el lugar, el barrio donde estaba viviendo el genocida [...] además también repartíamos volantes donde explicábamos quiénes éramos. Si tenías tres amigos actores y se copaban, a lo mejor te hacían una obrita referida. Después, el día del escrache, se le tiraba pintura, se marcaba la casa y se hacían otras intervenciones.

En Rosario, los escraches de HIJOS comenzaron en la segunda mitad de la década de 1990 con el objetivo de exponer a los imputados y/o indultados de crímenes de lesa humanidad ocurridos en la última dictadura militar. La pintura, las proclamas, los cánticos, las actuaciones y las intervenciones situadas en el lugar a exponer fueron la tónica de la *irrupción acontecimental*. El formato de escrache se vio en todo su esplendor en la conmemoración del XXIII aniversario del 24 de marzo de 1976. Ese acontecimiento incorporó la seguidilla de marcha, acto alusivo y un escrache. Se trataba del ex Coronel Edgardo Aquiles Juvenal Pozzi<sup>12</sup>, domiciliado en la intersección del Bulevar Oroño y la calle 9 de Julio. Al inicio de la concentración en la Plaza 25 de Mayo, otra de las murgas de Rosario, la agrupación *Del Bajo Fondo*, preparó el evento “al ritmo de la batucada [hasta que] fueron arribando las distintas columnas de las entidades”<sup>13</sup>. Las distintas murgas se unieron en un mismo cántico, siendo las primeras en incorporar la consigna “ni olvido ni perdón, las Madres de la Plaza siempre tendrán razón”<sup>14</sup> a un repertorio musical relativamente elaborado y vinculado a la danza y la percusión. Una nota de otro periódico se sumaba a ese testimonio, resaltando la

<sup>12</sup> Fue Jefe del Destacamento de Inteligencia 121 del II Cuerpo del Ejército, entre 1976 y 1979, en donde operaron los llamados Grupos de Tareas encargados del secuestro, la tortura y la desaparición de cientos de personas.

<sup>13</sup> *La Capital*, 25/03/1999, “Una multitud se concentró en la plaza 25 de Mayo y marchó hasta la casa del militar, en Oroño y 9 de Julio”.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

importancia “las murgas [que] aportaron colorido y el sonido de los tambores [y] una canción que hablaba de justicia, de cárcel y repudio a los asesinos”<sup>15</sup>. Pato rememora que el lugar “reventaba de gente y nos quedamos hasta muy tarde, produciendo variaciones sobre el mismo tema”. Unos meses después, en ocasión de la conmemoración del Día Internacional de los Trabajadores y en el marco de un acto realizado por la Mesa de Enlace Gremial de Rosario, HIJOS convocó a un escrache al ex ministro de economía José Martínez de Hoz<sup>16</sup>. El escrache no se realizó frente a la casa del imputado en cuestión, sino que se desarrolló a la manera de un festival en el Anfiteatro Humberto De Nito, ubicado el Parque Urquiza, en el centro-este de la ciudad. *Los Bichicome* también participaron de este evento y Geta (entrevista personal, 09/03/2014), otro de sus miembros, recuerda que “tocamos y le armamos un cabezudo a Martínez de Hoz, al estilo Rey Momo y en tamaño real, con saco y corbata” (figura 2). Al respecto, el diario *La Capital* redactó

“Con un muñeco gigante que simbolizaba al ex ministro sentado en el banquillo de los acusados [se] representó un juicio popular. “José Alfredo Martínez de Hoz, te denunciamos los 30 mil (desaparecidos) y los trabajadores como uno de los responsables del genocidio económico y te declaramos culpable”, se escuchó, mientras las rejas crecían en torno a la figura del ex funcionario [mientras] una murga se apoderó del escenario para renovar los reclamos en beneficio de la clase trabajadora.”<sup>17</sup>

Por su parte, Agustín reconstruye, desde la perspectiva de un entonces preadolescente, la vivencia de una práctica tan desgarradora como el careo con un ex represor. El entrevistado hace énfasis en el componente anímico del escrache, al que *Caídos del Puente* colaboró con HIJOS y otras agrupaciones en diferentes intervenciones entre 1998 y 2000. Esa murga, a diferencia de *Los Bichicome*, comportaba una mayor proporción de niños en su formación. El conjunto de infantes, entre los que se encontraba

<sup>15</sup> *Página/12*, suplemento *Rosario/12*, 25/03/1999, “Para que quede en claro quién es”.

<sup>16</sup> Ministro de Economía de la última dictadura militar, en funciones entre 1976 y 1981.

<sup>17</sup> *La Capital*, 02/05/1999, “Escrache y juicio a Martínez de Hoz”.

Agustín, oficiaba de coreutas y cuerdas agudas a la formación murguera de estilo porteño.

Participábamos de los escraches de HIJOS. Muy fuerte, lloraban muchos. Los de la murga tocaban, pero también pintaban [...] Los escraches eran heavies porque no había justicia. Entonces, había que poner la cara, era muy tenso ese momento, aunque le poníamos onda. Me acuerdo de un escrache. El tipo vivía en Juan Manuel de Rosas entre Mendoza y 3 de Febrero, una cosa así. Y haber ido y que, teníamos que tener cierto cuidado porque [...] todavía no estaba claro hasta dónde había libertad para hacer ese tipo de cosas. Sobre todo con los milicos. [...] Los chicos eran un poco el contrapunto de los cantos, recuerdo uno con la melodía de "¿Qué Pasó?" de Bersuit<sup>18</sup>. Cuando vino Oviedo<sup>19</sup> a la Argentina en 1999, armamos una versión en repudio. "El señor Lino Oviedo, una persona muy decente, se vino del Paraguay, a visitar a presidente / Qué país (¡de chorros!) qué país (¡corruptos!)". Esa contestación la hacíamos los chicos. Aunque los chicos no entendíamos un pedo.

---

<sup>18</sup> "¿Qué Pasó?". Autor: Bersuit Vergarabat. Álbum: *Libertinaje*. Sello: Universal Music Group.

<sup>19</sup> General y político paraguayo condenado (aunque luego absuelto) por dos intentos de golpe de estado, un magnicidio, una masacre contra civiles. Huyó a la Argentina en 1999, donde Menem le ofreció asilo político.



Figura 2: Arriba: cabezudo de Martínez de Hoz puesto tras las rejas por la murga. Abajo: arenga de Los Bichicome hacia los convocados al escrache. Fuente: diario *La Capital*, 02/05/1999.

Nuevamente, la corta edad del entrevistado en el momento de los acontecimientos jugó un papel sensorial más intenso, aunque más difuso en su recomposición actual. Agustín no recuerda con precisión el nombre del escrachado, pero sí su dirección: la memoria espacial le ganó la pulseada a la nominativa. Asimismo, admite no haber comprendido, en su momento el mensaje que cantaban, pero asimiló su cariz con el tiempo. De todas maneras, el recurso a diferentes cuerdas, fincadas en corporalidades y edades disímiles, fue otro de los recursos efectistas sonoros y visuales empleados por algunas de las agrupaciones de murga para lograr impactar en los escraches y apariciones públicas. Por su parte, el grupo *Arte en la*

*Kalle*, también participó en los escraches de HIJOS, aportando su manejo de los recursos visuales y técnicas de plástica urbana. En particular, la agrupación de fantasía se encargó de la confección y la reproducción de los retratos de los represores. Faca recuerda su involucramiento en la organización de un festival en ocasión del escrache al ex policía y represor rosarino José Lofiego<sup>20</sup>, en 1998. Una de las tareas principales consistía en el armado, la adecuación y la replicación de fotografías y modelos de la efigie del imputado o condenado socialmente, en diferentes formatos, ediciones y portabilidades.

Armamos en la explanada del Parque España un concierto con la cara de él muy grande pintada en una bandera. Lo primero era hacer circular la imagen de esta gente, que eran vecinos y nadie los conocía. Efectivamente, a partir de este escrache público y de esta fotografía de Lofiego replicada, que circula en diferentes lugares, empezó a ser rechazado de una cafetería, de un restaurant, de una casa de libros. Empezó a ser reconocido y dejó de ser anónimo. Para nosotros era un logro, fue muy potente. Se trataba de indicadores para la ciudadanía.

Faca describe tales indicadores visuales como “herramientas de código abierto”, pasibles de ser utilizadas por la ciudadanía para tomar consciencia de determinados asuntos inmediatos. Lo importante de esas imágenes era la reproducción, relativamente fiel, de la cara del acusado y la inscripción clara de su participación en los hechos. Por lo general, se trataba de la identificación de ex represores o partícipes de procesos de vejación humana. Algunas veces, como en el caso de Martínez de Hoz, se escrachaba a civiles colaboradores con el gobierno dictatorial. Otras, a miembros del personal militar y policial del anteriormente denominado Proceso de Reorganización Nacional, retirados o en funciones. Sin embargo, los motes de “asesino”, “corrupto” y “criminal” se replicaban en todos los casos, tanto en las canciones alusivas como en las imágenes plasmadas en carteles y paredes. Finalmente, se daban una serie de *irrupciones acontecimentales* que hacían gala de un estilo más caótico

<sup>20</sup> Ex policía de la Provincia de Santa Fe, condenado por 68 delitos de lesa humanidad.

y desorganizado que el de las murgas, los colectivos de activismo artístico y los organismos de derechos humanos. Se trata de las intervenciones realizadas por los miembros del Galpón Okupa: los artistas y las orquestas de circo y los punks. Gran parte de las trompetas e instrumentos de viento aportados a las manifestaciones y los escraches provenían de artistas perfeccionados en el seno del Galpón. Geta recuerda sus accionares, comentando que “eran pocos, pero resaltaban mucho: hacían un montón de ruido”. Txatxi (entrevista personal, 28/05/2015), un ex músico punk y realizador audiovisual vinculado al espacio Okupa, reconstruye las formas y percepciones de su irrupción.

No quiero compararme con HIJOS ni a palos, pero sí éramos parte de la base social que acompañaba los reclamos y las manifestaciones, como las marchas de los 24, las rondas de los jueves y, por supuesto, los escraches. Igual, no éramos como los demás militantes: éramos como los mutantes, los monstruitos que acompañaban esas expresiones antifascistas, antimnemistas, anticapitalistas. Imagínate, aparecer con borregos, con crestas, usando polleras, tocando la trompeta y corriendo por ahí. Creo que, inconscientemente, sumamos al estilo más festivo de las acciones.

El conjunto cultural circense-punk, derivado de la primera experiencia okupa de Rosario y el país (GODOY, 2015a y 2015b), participó de los escraches de una manera oblicua, no orgánica y que reforzaba la acontecimentalidad y el absurdo de las intervenciones. Sin embargo, compartía con el resto de los actores involucrados la estrategia reivindicativa y táctica de exponer a los criminales de delitos de lesa humanidad. En el grueso de los testimonios aparecen menciones a la cartelería, las pintadas, los cantos, los discursos enfáticos y los gritos catárticos. En suma, los escraches supusieron acontecimientos de lo singular y lo que excede a las meras condiciones de posibilidad. Siguiendo a Foucault (1982, p. 60), se puede pensar que operaron como “rupturas de evidencia” de la aparente impunidad de los ex represores. Sin embargo, otra característica de las *irrupciones acontecimentales* asoma y no ha sido

explicada: los carteles, las pintadas y las prácticas acontecidas en sus proximidades delinearon paisajes particulares. Emplearemos el próximo punto para dar cuenta de esa espacialización horizontal (COSGROVE, 2003) estetizada y temporizada. Con el tiempo, se agregaría otra manera de señalar a los perpetradores de crímenes, aunque de forma más presentizada y situada en lo acaecido en los barrios de la ciudad.

### 1.3. Paisajes Eventuales: Herramientas de concientización

La creación de *paisajes eventuales* constituye la última de las modalidades de intervención aquí reseñadas. Se trataba de alteraciones del espacio público con el objetivo de generar un impacto y un aprendizaje y de permitir la apropiación, reinterpretación y derivación de las intervenciones por parte de la ciudadanía (DUQUE, 2001). En ese sentido, los grupos involucrados en esas acciones buscaban que los sujetos involucrados dejaran de ser un mero público, para volverse *participantes* de la pieza. En particular, esa versión local del arte público, emprendida por *Arte en la Kalle*, buscaba que las intervenciones le “sirvan” a la gente para enfrentar las injusticias y abusos que sufrían. Como recuerda Faca, el objetivo generacional de agrupaciones como esa e HIJOS era la presentización de las demandas en materia de derechos humanos. De esa manera, el grupo de intervención-acción intentó dar respuesta a los episodios de lesa humanidad contemporáneos

En 1998, ocurrió la última y más resonante apuesta de *Arte en la Kalle*. La acción fue llamada “Tolerancia Cero”, haciendo alusión a la versión santafesina de la doctrina de seguridad urbana implementada por Rudolph Giuliani en Nueva York.<sup>21</sup> Se trataba de un anuncio gubernamental de una medida destinada a endurecer los protocolos de seguridad policial a través de operativos de saturación y la agilización de las detenciones. El advenimiento de la “mano dura”

---

<sup>21</sup> El término Tolerancia cero es atribuido al Jefe de la Policía de Santa Fe, Jorge Pallavidini, en relación a un caso del denominado “gatillo fácil” ocurrido en 1998. Ciertos funcionarios y agentes policiales avalaron ese accionar como forma de prevención del delito. *El Litoral*, 22/06/1999, “Comunicado del Jefe de la Policía”.

y el “gatillo fácil” por parte del personal policial, era justificado por los funcionarios provinciales con el argumento de que la ciudadanía pedía “un policía por esquina”. Ante ese mensaje, *Arte en la Kalle* decidió tensionarlo, parodiarlo y deconstruirlo. En ese intento, logró capitalizar la experiencia y los contactos que granjeó desde 1995 para dar cauce a su intervención más ambiciosa. La agrupación se asoció a movimientos sociales, grupos de estudiantes universitarios, organismos de derechos humanos (entre ellos HIJOS), abogados y sindicatos. El objetivo era poder alertar y ofrecer herramientas de defensa a los menores de edad, las principales víctimas del incremento de la violencia policial. El colectivo de artistas ideó una suerte de “campaña publicitaria”. Al igual que los escraches, la obra tuvo una serie de etapas, desagregadas por Faca en su entrevista:

Queríamos vincular a los abusos policiales con la figura de Robocop, por dos motivos. Por un lado, por la imagen del policía bruto que responde órdenes como una máquina. Por otro, por la canción de los Redondos [Fusilados por la Cruz Roja].<sup>22</sup> Buscamos un *target*, un público determinado, que eran los adolescentes. Pensamos en dos etapas. Primero quisimos llegar a escuelas secundarias, en conjunto con organizaciones de derechos humanos y con HIJOS a dar charlas de cómo proceder en caso de ser detenidos. En simultáneo se repartían folletos con imágenes de Robocop y teléfonos de abogados, por si te llegaban a detener. En segundo lugar, creamos esa misma imagen de Robocop en tamaño real, en tres estenciles. La estampamos en 150 paredes de la ciudad, en todos los barrios. La idea era que los jóvenes que leían los folletos y asistían a las charlas, después vieran esta figura en la calle y puedan relacionarla, sin ningún tipo de inscripción, como un ícono de lectura rápida [...] Porque lo que se pedía en ese momento era un policía en cada esquina. Parecía mucho más interesante jugar con la presencia, que haya alguien en la esquina, pero que no sea un policía, que sea un robot, algo más iconográfico. Con un sentido un poco más abierto.

La sinergia fue muy dinámica y fluida. *Arte en la Kalle* diseñó las figuras que protagonizarían los folletos y los estenciles. Estos últimos se repartieron entre diferentes organizaciones que, según Faca, se apropiaron de la propuesta “sin ningún tipo de

<sup>22</sup> “Fusilados por la Cruz Roja”. Artista: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Álbum: *La Mosca y la Sopa*. Sello: Del Cielito Records.

comandancia” y estamparon la imagen en la ciudad. Las organizaciones y sindicatos facilitaron los materiales y se encargaron de la impresión de las figuras en las paredes (fig. 3). Por último, una serie de abogados especializados y movilizados por la causa proveyeron las atenciones y auspicios legales, con sus teléfonos de contacto publicados en los folletos. En tanto arte público, la intervención buscó alterar el espacio común percibido (LEFEBVRE, 1974) y generó modos de hacer (EXPÓSITO, 2004) entre quienes se ponían en relación con sus obras, a partir de una serie de pasos de identificación: las charlas y la entrega de folletos, la visualización de los Robocops tamaño real en las esquinas, la relación entre ambas instancias y, finalmente, la conjunción de los íconos y las palabras con la situación a la que hacían referencia. Este último paso era posibilitado por la inscripción de la frase “Tolerancia Cero” junto a los policías pintados en las esquinas, unas semanas después de la primera intervención.

Los Robocops coronando las esquinas de la ciudad significaron la creación de *paisajes eventuales* distintos de las estampas de las *irrupciones acontecimentales* de los escraches. En primer lugar, por vincular las figuras a un evento que tenía como convidados a los observadores de las imágenes: los estudiantes de las escuelas, los transeúntes ocasionales. En segundo lugar, por crear un evento, signado por la contemplación de los Robocops y la relación con la campaña publicitaria. En tercer lugar, debido a que las *irrupciones* buscaban sorprender al escrachado y a las personas circundantes, mientras los *paisajes* fueron dispuestos discretamente, para ser vistos a lo largo de los días. En cuarto lugar, por referir a un peligro inminente y eventual –posibles abusos policiales en el futuro inmediato– a diferencia de dedicarse a la condena por acciones pasadas. Finalmente, en quinto lugar, porque, a diferencia de las fotos de los ex represores, los Robocops no retrataban a un sujeto concreto o una versión realista de un policía, sino que trabajaban desde lo icónico y lo metafórico.



Figura 3: Arriba: Robocop pintado con estencil en una esquina. Abajo: panfleto entregado en escuelas con teléfonos de abogados y la figura de Robocop. Fuente: <https://urbananotforsale.wordpress.com/robocop-tolerancia-cero/>.

Un poco después, en el año 2000, Pipi se encontraba ejerciendo como abogada y participando del Centro de Estudios e Investigaciones Gardella, de la Facultad de Derecho (UNR). Como se mencionó, la entrevistada revestía una doble pertenencia: a HIJOS y a la profesión del derecho aplicada a la criminología y a los derechos humanos. Formaba parte de un proyecto denominado “Comunidades Justas y Seguras”, que operaba como una mediación comunitaria. Pipi comenta que, hacia los últimos meses de 2001, “veíamos que todos los fines de semana los policías se llevaban a los pibes de los barrios, los acusaban de cosas que no habían hecho, los extorsionaban y los molían a palos”. Al igual que en el caso de “Tolerancia Cero”, el grupo de abogados al que pertenecía la militante de HIJOS había puesto un número telefónico a disposición de las comunidades vulneradas. Ante virulento crecimiento de los pedidos de auxilio y las denuncias, los letrados se abocaron a la tarea

de idear mecanismos de prevención. Se les ocurrió enseñarles a los habitantes de los barrios con los que trabajaban acerca de los derechos con los que contaban ante las detenciones policiales y cómo se tenía que proceder a mediar con las autoridades de la ley. Para encarar tal tarea pedagógica, Pipi recurrió, una vez más, a los artistas. Conservaba los contactos de las murgas y los grupos de teatro con los que había colaborado desde 1996, entre ellos el director de la murga del *Bajo Fondo*, apodado el Flaco. Entre todos pusieron en marcha la “Red Represión Cero” e idearon una intervención artística, del mismo nombre, para dotar de herramientas a los jóvenes de los barrios vulnerados. El Flaco (entrevista personal, 11/02/2016) comenta los pormenores de la *performance* interactiva que se realizaba con niños y adolescentes:

Con humor, íbamos al barrio, juntábamos a los pibes y les decíamos “ahora le vamos a mostrar lo que les pasa a ustedes, dígnanos si está bien o está mal” y hacíamos unos canas re buenos, buenísimos, que llegaban en un patrullero y otros hacían de chicos. Cuando llegaba el patrullero, los actores que hacían de chicos se asustaban y los que hacíamos de policías les decíamos “no se asusten chicos, discúlpennos por favor. Estas viejas los denunciaron. Acompáñennos, vamos a escuchar música”. Teníamos un patrullero de cartón (figura 4). “Cuidado, no te vas a estropear, ¿estás nervioso? ¿quierés tomar algo? ¿quierés un psicólogo? ¿escuchás La Renga? ¿qué quieren escuchar? ¿los Redondos?”. Y ahí saltaban los pibes “¡No! ¡Qué te van a hacer así, te cagan a palos! Y entonces decíamos, “a ver ¿y cómo es? ¿Alguien se anima a hacerlo?” Si lo hacía alguno, sino lo hacíamos nosotros. Nos propusimos llevar algunas herramientas que sirvieran. Ahí, iba la parte de los chicos abogados. [...] Ahí parábamos la escena y venían los abogados con papeles que les daban a los chicos. “Si pasa esto, ¿qué se puede hacer?” Y ahí le decían que no vayan nunca solos, que busquen a alguien ahí del barrio, seguro que hay una vecinal, algún grupo que esté militando. Vayan en grupo a la seccional. Si les dicen que no está, van a tribunales (cosas que yo no sabía) y los tienen que atender en 24 horas sí o sí, no sé si el juez o el fiscal. “Insistan, insistan que los tienen que atender, el tipo tiene la obligación de llamar a la comisaría y se tiene que blanquear el detenido”.

Como recoge el relato, la intervención constaba de dos partes. La primera consistía en una aproximación teatral y paródica a las hipotéticas situaciones de detención policial de menores. Allí

intervenía el Flaco con el *Bajo Fondo*, auxiliado por algunos de los abogados que se animaban a sumarse a la representación. Cuando pasaba la parte más dramatizada y cómica y se había ganado la atención de los jóvenes, el grupo de letrados del que formaba parte Pipi se encargaba de explicar qué hacer ante abusos policiales y demoras prolongadas en comisarías. El dispositivo portátil –el patrullero de cartón, el acto– había sido fabricado primero por un grupo de madres del barrio Villa Banana<sup>23</sup>. Con el correr de las presentaciones, Palermo lo reconstruyó, adornó y refinó, al tiempo que fue incorporando más elementos cómicos a la obra.

---

<sup>23</sup> Asentamiento irregular localizado en el distrito Osete de la ciudad de Rosario, que comenzó a formarse en la década de 1960.



Figura 4: Arriba: Red-intervención “Represión Cero”. Abajo: Grupo de la Red-intervención con chicos de Villa Banana (Rosario). Fuente: archivo personal de Papi.

Pipi explica la importancia de la participación del murguero, quien hizo gala de una serie de recursos performáticos y estéticos aplicados a “Tolerancia Cero”. En principio, la intervención iba a ser mucho más árida.

Primero quisimos acercarnos al barrio y explicar las cosas como si fuera un tutorial. El patrullero y los actores estaban más a modo de ejemplo que otra cosa. Pero, cuando lo convocamos al Flaco [...] tuvo la brillante idea de un primer momento que no fuera serio, que los enganche por lo cómico y por lo inverosímil, haciendo unos policías buenísimos al estilo *Cha Cha Cha*<sup>24</sup>. Fue él quien que enganchó a los pibes.

La semblanza de Pipi da cuenta de complementación entre militantes-abogados y artistas a la hora de implementar dispositivos y herramientas de concientización. Tanto “Tolerancia Cero” como “Represión Cero” fueron intervenciones artísticas que compartían un fin pedagógico y de cuidado de la población joven y vulnerable por la violencia policial, que fue incrementándose y estalló durante el 19 y 20 de diciembre de 2001. A pesar de las vejaciones, sin embargo, el segundo de los paisajes eventuales obtuvo un resultado palpable. Como relata el Flaco, “No fue joda: de la Villa Banana hicieron saltar a un comisario. Lo tomaron a eso, se lo apropiaron y lo usaron para cuidarse”. Se trató de un caso de apropiación social de una intervención artística que resultó en el empoderamiento de un barrio. En líneas generales, se pueden concebir a los *paisajes eventuales* como entrecruzamientos entre configuraciones espaciales estetizadas y temporalidades situadas (la corta duración de las intervenciones y la más larga de los Robocops). Si bien compartían elementos con la *irrupción*, su operatoria no buscaba la sorpresa, sino la mirada detenida y la participación de los sujetos que las encontraban.

## 2. Conclusiones

Este trabajo intentó vincular la aparición de modalidades nuevas de intervención artística en la década de 1990 y el comienzo de la de 2000, en relación a la protesta social con la sinergia entre experiencias y grupos artísticos, organismos de derechos humanos y otros colectivos. Se ensayó un ejercicio de reflexión alrededor de las estrategias repertoriales de acción colectiva y las prácticas

---

<sup>24</sup> Programa de televisión argentino de humor surrealista y absurdo emitido por América TV durante la década de 1990. Uno de sus sketches más famosos parodiaba al accionar policial.

performáticas vinculadas con las agendas de reclamos frente a la violencia estatal. Para lograrlo, se recurrió al *racconto* de tres modulaciones de las que optamos por llamar *repertorios de reivindicación*. La primera, a la que se le asignó la categoría de *performáticas de la manifestación*, refiere a prácticas corporales manifestadas pública, performática y performativamente. Supusieron relaciones contractuales y alianzas entre corporalidades y sus *hexis* (las formas corporales de incorporación de lugares específicos), códigos de proxemia (las inter-corporalidades tramadas por la proximidad y la distancia) y espacialidades (un conjunto relacional y situado de prácticas, percepciones, concepciones, representaciones y habitares). Los ejemplos analizados fueron dos movilizaciones: “Caravana contra el poder” de 1995 y la marcha del 24 de marzo de 1996, que marcó la irrupción de HIJOS. En esos episodios, las formas tradicionales de protesta social fueron tensionadas por nuevos repertorios que aportaron coordinadas generacionales, lúdicas, paródicas, absurdas y festivas a las formas de marchar. La segunda modulación, que nominamos *irrupciones acontecimentales*, sumaron metodologías sorpresivas, efectistas y contundentes a las tradicionales manifestaciones en contra de la última dictadura militar. Tales maneras de irrumpir, no sólo fortalecieron el contacto de HIJOS con los artistas-activistas, sino que refinaron otras metodologías de reivindicación. El escrache sumó la lógica de la marcación, el señalamiento y la indicación de la impunidad que requiere de una condena social a falta de una judicial. La explosividad sensorial que esto comportaba alteraba las relaciones espacio-corporales apelando al elemento de la sorpresa y la interpelación del y los presente(s). El carácter del acontecimiento, de tipo performativo, intentó romper con evidencias y poner en tensión a las políticas de olvido y perdón de los ex represores. Finalmente, la tercera modulación, los *paisajes eventuales*, operó sobre la alteración de los espacios urbanos a través de intervenciones visuales y performáticas como herramientas de

código abierto para la apropiación de los sujetos. El cruce espacio-temporal (paisajes y eventos) generó indicadores y funcionaron como condiciones de posibilidad para subjetivaciones-frente-al-arte. En vez de consumidores y espectadores, las personas que se relacionaron con esa espacialidad horizontal y consecuentemente paisajística, devinieron usuarios, agentes y participantes. El resultado fue la apropiación icónica y procedimental de la ciudad.

En términos espaciales, las tres modulaciones produjeron diversos virajes. Las *estéticas de la manifestación*, representadas por las marchas, tensionaron la cotidianidad de las calles, las plazas y los monumentos céntricos de Rosario. A través de los pasos y las cartografías y retóricas caminantes (DE CERTEAU, 2000), se resignificaron los repertorios tradicionales y solemnes de la manifestación. En términos urbanos, las marchas se dieron por las principales arterias comerciales y habitacionales de Rosario, imbuidas de coordenadas histórico-espaciales que refieren al orden de lo jerárquico y lo previsible. En esos espacios céntricos, usualmente inconmovibles, resonaron con especial fuerza las parodias y los juegos puestos en circulación por las *performáticas de la manifestación*. Por su parte, las *irrupciones acontecimentales* también produjeron alteraciones espaciales en diversos barrios residenciales encumbrados, en donde habitaba ex represores, así como en los espacios públicos ubicados en la primera ronda de bulevares urbanos. El elemento repentino puesto en acción en “espacios ajenos”, nos remite nuevamente a De Certeau, cuando habla las tácticas de la resistencia, siempre furtivas e imaginativas. A diferencia de las marchas, cuyo avance es paulatino, las irrupciones tomaban por sorpresa las cotidianidades céntricas. Asimismo, la acontecimentación operaba de manera puntualizada, señalando lugares específicos y sustrayéndolos del entorno inmediato, en el que se encontraban camuflados. Por último, a diferencia de las dos modulaciones anteriores, los *paisajes eventuales*, resonaron más allá

del centro de la ciudad. Intervinieron tanto en múltiples periferias urbanas, dirimidas entre asentamientos “irregulares” y barrios carenciados y alejados del ojo de las políticas públicas. En ese sentido, “Represión Cero” jugó un papel significativo en los reclamos de Villa Banana en relación a los abusos policiales. Por su parte, “Tolerancia Cero” generó una serie de marcadores en más de cien esquinas de la ciudad que, junto a diversas instancias interactivas y presenciales, configuraron una suerte de malla de empoderamiento ciudadano a partir del montaje de paisajes significantes.

La espacialidad tramada entre la performática, la acontecimiento y el paisajismo de lo eventual, materializó una serie de posibilidades a partir de los mismos materiales: los cuerpos, las representaciones, los imaginarios, las subjetividades, los objetos y las relaciones espaciales tramadas entre ellos. Esa alianza nacida de una serie de significantes predefinidos tuvo efectos no referenciales, es decir, no estrictamente derivados de sus condiciones de posibilidad. En tanto formas de aparecer, se autonomizaron, mediante la dramaticidad de la irrupción, de los sedimentos hegemónicos de la protesta social y del arte. Asimismo, implicaron procesos de apropiación y desviación propios de *espacio vivido* (Lefebvre, 2013). Finalmente, tales prácticas lograron resonar y enraizarse continuamente (parafraseando a Bourriaud, 2009). Quizás, los *repertorios de reivindicación* hayan tenido un valor agregado al de la defensa de los derechos humanos y la lucha contra la violencia estatal. En su carácter performativo, aportaron un potencial multiplicador a sus apareceres. En ese sentido y para concluir, parafraseamos a Faça:

[tuvieron] un valor icónico y [produjeron] una imagen que se podía proyectar, no sólo hacia el resto de la ciudad, sino hacia otras ciudades del país [...] que toman como referencia un imaginario “exagerado” de lo que aconteció en Rosario Y, para nosotros, eso era más potente que lo que realmente aconteció: el poder de la comunicación de una pieza estética [...] que genera una proyección, un imaginario, que construye una cultura.

## Referências

- BARSAM, Richard y MONAHAN, Dave. **Looking at Movies: An Introduction to Film**. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2009.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **La distinción. Criterios y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus, 1998.
- BOURRIAUD, N. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009
- BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. **Debate feminista**, México, n. 18, 1998, p. 296-314.
- CHESNEY-LAWRENCE, Luis. La creación colectiva en el discurso de América Latina. **Cuadernos de investigación teatral**, Caracas, n. 34, 1990, p. 1-19.
- COSGROVE, Denis. Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. **Boletín de la A.G.E.**, Sevilla, n. 34, 2003, p. 63-89.
- CUETO RÚA, Santiago. Hijos de víctimas del terrorismo de Estado. Justicia, identidad y memoria en el movimiento de derechos humanos en Argentina, 1995-2008. **Historia Crítica**, La Plata, n. 40, 2010, p. 122-145.
- DA SILVA CATELA, Ludmila. **No habrá más flores en la tumba del pasado**. La Plata: Ediciones al Margen, 2001.
- DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- DUQUE, Félix. **Arte público y espacio político**. Madrid, Akal, 2001.
- EXPÓSITO, Marcelo. Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español, en Carrillo, Jesús *et al.* **Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español**. Barcelona: MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento, 2004.
- FALCÓN, Ricardo. La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral en el Rosario del siglo XIX. **Anuario de la Escuela de Historia**, Rosario, N. 14, 1990, p. 207-226.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **La estética de lo performativo**. Madrid, Abada, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **La imposible prisión: debate con Michel Foucault**. Barcelona: Anagrama, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **Seguridad, territorio, población**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GODOY, S. Otras ciudades posibles. Itinerarios artísticos y resignificaciones del espacio público. Rosario, 1994-2002. **Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales**, Buenos Aires, n. 16, 2015a, p. 1-17.
- GODOY S. Espacios públicos practicados: entre el abandono y la recualificación. **Revista de Estudios Sociales Contemporáneos**, Mendoza, N. 13, IMESC-IDEHESI/Conicet, 2015b, p. 36-55.

GODOY, S. Antes del espacio público: una historia de los espacios verdes y libres de la ciudad de Rosario (1900-1940). **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 18, n. 28, 2017a, p. 150-177.

GODOY, S. Cuerpos, movilidades y espacios. La Calle Recreativa de Rosario (Argentina). **InMediaciones de la comunicación**, Montevideo, v. 12, n. 1, 2017b, p. 129-153.

GODOY, S. Rosario post-ferroportuaria: el frente ribereño y la cultura como tecnologías de gobierno. Década de 1990 y sus intermediaciones. Ponencia presentada en las **X Jornadas de Sociología de la UNLP**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 5, 6 y 7 de diciembre de 2018.

HALL, Edward. **La dimensión oculta**. Madrid: Siglo XXI, 1987.

HALL, Peter. La ciudad de los promotores. En **Ciudades del mañana**. Barcelona: Ediciones del Serval, 1998.

HOU, Jeffrey. "Night market" in Seattle: community eventscape and the reconstruction of public space. En Hou, Jeffrey (ed.). **Insurgent Public Space. Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities**. Nueva York: Routledge, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **La división de lo sensible: estética y política**. Salamanca: Consorcio, 2002.

ROLDÁN, Diego. **La invención de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas. Rosario, 1910-1945**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

SPIVAK, Gayatri. ¿Puede hablar el sujeto subalterno?. **Orbis Tertius**, La Plata, año 3, n. 6, 1998, p. 175-235.

TAVERNINI, Emiliano. Performance de memorias y deconstrucción del familismo en Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.). **Nuevo Mundo Nuevos, Questions du temps présent**, París, 2019, p. 1-19.

TILLY, Charles. Acción colectiva, **Apuntes de Investigación del CECYP**, Buenos Aires, n. 6, 2000, p. 9-32.

TURNER, Victor. **El proceso ritual. Estructura y antiestructura**. Madrid: Taurus, 1988.

#### **Entrevistas:**

Agustín, Rosario, 17/12/2018.

Faca, Rosario, 10/02/2017.

Flaco, Rosario, 11/02/2016.

Geta, Rosario, 09/03/2014.

Griego, Rosario, 26/03/2014.

Pato, Rosario, 06/03/2014.

Pipi, Rosario, 10/02/2019.

Txatxi, Rosario, 28/05/2015.

**Periódicos:**

*El Litoral*, 22/06/1999.

*La Capital*, 25/03/1999, 02/05/1999.

*Página/12*, 25/03/1999.

**Páginas web:**

urbananotforsale.wordpress.com

## Resumo

Este artigo tem como objetivo relatar série de repertórios de ação artística coletiva que ocorreram na cidade de Rosário (Argentina) entre 1995 e 2001. Três modulações desses repertórios foram trabalhadas. A primeira, chamada performances da manifestação, operou em várias marchas e protestos, fornecendo elementos lúdicos e paródicos. O segundo, chamado irrupção eventual, ocorreu nos escrachos feitos a ex repressores da ditadura militar (1976-1986), gerando uma espécie de “happenings” surpresa. O terceiro, definido como paisagens eventuais, incluiu várias intervenções estéticas, dramáticas e pedagógicas na espacialidade urbana, a fim de conscientizar o público sobre os abusos cometidos por policiais. Para a análise dos estudos de caso realizou-se uma série de entrevistas que foram cruzadas com alguns registros jornalísticos e fotografias.

**Palavras-chave:** Práticas artísticas. Repertórios de ação. Direitos humanos.

## Abstract

This article attempts to account for a series of repertoires of artistic collective action that took place in the city of Rosario (Argentina) between 1995 and 2001. Three modulations of these repertoires will be explored. The first one, called performances of demonstration, operated in various marches and protests, providing playful and parodic elements. The second one, called eventual irruptions, occurred in the “escraches” [exposures] made to former repressors of the

1976-1986 military dictatorship, generating a sort of surprise happenings. The third one, defined as eventscape, included various aesthetic, dramatic and pedagogical interventions in urban spatiality, in order to raise public awareness of police abuses. For the analysis of the case studies, a series of interviews were conducted that crossed some journals and photographs.

**Keywords:** Artistic practices. Action repertoires. Human rights. Urban space.

## Resumen

El presente artículo intenta dar cuenta de una serie de repertorios de acción artística colectiva que tuvieron lugar en la ciudad de Rosario (Argentina) entre 1995 y 2001. Se trabajaron tres modulaciones de estos repertorios. La primera, denominada performáticas de la manifestación, operó en diversas marchas y protestas, aportando elementos lúdicos y paródicos. La segunda, llamada irrupciones acontecimentales, se dio en los escraches realizados a ex represores de la dictadura militar 1976-1986, generando una suerte de “happenings” sorprendidos. La tercera, definida como paisajes eventuales, comprendió diversas intervenciones estéticas, dramáticas y pedagógicas en la espacialidad urbana, con el fin de concientizar a la población frente a los abusos policiales. Para el análisis de los estudios de caso se realizaron una serie de entrevistas que se cruzaron con algunos registros periodísticos y fotografías.

**Palabras clave:** Prácticas artísticas. Repertorios de acción. Derechos humanos. Espacio urbano.