.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Estéticas-en-las-calles rosarinas, del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Marilé Di Filippo

Sandra Valdettaro, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional
.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Mg. Marilé Di Filippo

TÍTULO:

Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000

Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Sandra Valdettaro

Buenos Aires

2015

Resumen

La insurrección popular argentina del 2001 inauguró una década de sentidas innovaciones en los modos de hacer arte y política. Significó el nacimiento de un nuevo protagonismo social con una insoslayable singularidad poética e innovados modos de estar en la calle que ensayaron interesantes modulaciones en los años siguientes.

Rosario fue cuna de un frondoso laboratorio de prácticas estético-políticas. Por ello, en esta investigación nos proponemos comprender el desarrollo y devenir a lo largo de la década del 2000 de las formas de imaginación estético-política callejera inauguradas y/o visibilizadas en Rosario a partir del acontecimiento 2001. Así, nos abocamos a prácticas y experiencias realizadas por sujetos diversos pero conectadas porque conformaron una trama sensible y de sentidos en la superficie urbana.

Es esta una investigación cualitativa cuyo proceso se ha guiado, en buena medida, por los criterios de las epistemologías críticas y las teorías decoloniales aspirando a producir un conocimiento situado.

Con dicho cometido, iniciamos la primera parte realizando una lectura del 2001 como acontecimiento. Posteriormente retomamos, de modo situado, discusiones centrales al campo de estudio de las articulaciones entre arte y política, en el que se inscribe nuestro trabajo. Luego nos inmiscuimos en las experiencias de activismo artístico rosarino a partir del análisis de tres colectivos: Arte en la Kalle, Trasmargen y Pobres Diablos, a lo que sumamos prácticas activistas que tuvieron cita en la Universidad Nacional de Rosario. Así damos forma a lo que denominamos una estética-en-la-calle visual y performática y analizamos sus modos de hacer política.

En un segundo capítulo nos adentramos en el reverdecer carnavalero y el surgimiento del movimiento murguero, experiencias que a nuestro entender conformaron una estética-en-la-calle festiva. Ahondamos en su politicidad específica. .

Dedicamos el tercer capítulo a pensar el repertorio de protesta gestado con motivo del asesinato del militante social Pocho Lepratti. Analizamos las intervenciones visuales y performático-visuales que lo conformaron, y, especialmente, sus dos imágenes emblema: la hormiga y el ángel de la bicicleta. También nos detenemos en su fiesta carnavalera y en los modos en que estas experiencias excedieron con creces su pretendida función en el repertorio inaugurando bio-resistencias. Finalmente, reconstruimos los principales itinerarios que se trazaron entre estas prácticas y las de los colectivos de activismo artístico trabajados.

En el cuarto capítulo, que compone la segunda parte de la Tesis, reflexionamos en torno a la transición de estas dos estéticas-en-la-calle que formaron parte de un primer ciclo de protesta (1997-2005) hacia otro ciclo que comienza a mediados de la década y se extiende a los años siguientes (2005-2012). Nos adentramos en el repliegue de los colectivos de activismo artístico y en el surgimiento de una experiencia activista de nuevo tipo, el colectivo Arte por Libertad, clave en nuestras indagaciones. Luego reponemos las principales transformaciones y continuidades de la escena murguera y carnavalera. Finalmente, reflexionamos en torno a la importancia del repertorio de protesta debido al asesinato de Pocho Lepratti como una experiencia pionera hacia la socialización y apropiación más decidida de este tipo de prácticas por parte de movimientos sociales como el que estudiamos en los capítulos siguientes.

Así, iniciamos la tercera parte con un quinto capítulo en el que recuperamos el surgimiento del Frente Popular Darío Santillán Rosario, un movimiento social de nuevo cuño que nace e hacia mediados de la década con una decidida apuesta estética.

De este modo, en el capítulo sexto nos adentramos en sus prácticas estético-políticas, específicamente artísticas. Analizamos las de raigambre visual repensando la centralidad de la técnica del stencil como recurso expresivo artístico. En segundo lugar, analizamos sus intervenciones performático-visuales y a través de ellas repensamos el proceso de transición que atravesó el cuerpo militante. Además, reconstruimos los itinerarios y prácticas colaborativas que supusieron estas acciones con la primera ola de activismo artístico así como con Arte por Libertad. Por otra parte, nos detenemos en los acontecimientos festivos y su lugar en los repertorios de protesta. También indagamos el surgimiento del Espacio de Cultura Digna Rabia advirtiendo la presencia de una nueva dinámica de creación de colectivos artísticos al interior de los movimientos sociales. Finalmente, discutimos el papel que estas prácticas cumplieron ante el marcado agotamiento de los repertorios clásicos de protesta de los movimientos sociales, precisando sus modos de hacer política.

En el último capítulo nos adentramos en la dimensión estética de la política de este movimiento social compuesta por una serie de prácticas no necesariamente artísticas. Nos detenemos en sus formas de aparecer en el espacio público, centrándonos en dos procesos claves: la constitución de una dramaturgia piquetera y un proceso de carnavalización de la protesta. Focalizamos en sus ambivalencias así como en los modos en que, contradictoriamente, apostaron a fisurar la estética sacrificial de la militancia de décadas anteriores. Asimismo, recuperamos las fiestas como prácticas celebratorias de la organización. Además, dedicamos especial atención, como parte de la dimensión estética, a las prácticas místicas de este movimiento social, recuperando las tensiones entre la vida y la muerte, la

alegría y el mártir implicadas en la constitución de nuevas figuras del compromiso. Finalmente, nos damos una última discusión en torno a esta dimensión estética de la política y su relevancia en las sociedades contemporáneas, tensionando algunas interpretaciones y aportando las propias en base a lo aprendido en nuestro proceso de investigación.

Coronamos nuestro trabajo con una serie de reflexiones finales en las que recuperamos y repensamos los principales resultados, esbozando también nuevas emergencias, desafíos y apuestas de investigación.

Abstract

The Argentinian popular uprising in 2001 opened a decade of innovative heartfelt ways of doing art and politics. It meant the rise of a new social role with an undeniable poetic uniqueness and original ways of being in the street, which experienced interesting modulations in the following years.

Rosario was home of a lush laboratory of aesthetic-political practices. Therefore, in this research, we propose to understand the development and evolution throughout the 2000s of forms of a street esthetic-political imagination made visible in 2001 Rosario event. So, we focus on practices and experiences made by various subjects, but connected by their sensible and meaning weave deployed in the urban space.

This is a qualitative research whose process has been guided largely by the criteria of criticism epistemology and decolonial theories, aiming to produce situated knowledge.

With this task, we begin the first part making an interpretation of 2001 as an event. Afterwards, we pick up main discussions of our field of study: the links between arts and politics. Then we go deep into the experiences of Rosario´s artistic activism analyzing three groups: Arte en la Kalle, Trasmargen and Pobres Diablos, adding some activists practices gathered at Rosario National University. So we shape what we call a “visual and performative in-the-street aesthetics” and we analyze its modes of making politics.

In a second chapter we enter the carnival greening and the emergence of “murgas” movement, experiences that in our understanding shaped to the festive in-the-street aesthetics and carries a specific politicity.

The third chapter is dedicated to think the repertoire of protest gestated around the social activist Pocho Lepratti murder. We analyze the visual and visual-performative interventions that shaped it, and especially two emblem images: the ant and the angel of the bicycle. We

also stop at their carnival festivity and the ways in which these experiences far exceeded its intended function in the repertoire opened bio-resistances. Finally, we reconstruct the main itineraries drawn between these practices and those of artistic activism collectives worked before.

In the fourth chapter, which composes the second part of the Thesis, we reflect on the transition from these two in-the-street aesthetics that were part of the first cycle of protest (1997-2005) to a new cycle, which runs from 2005 to 2012. We enter the collective withdrawal of those artistic activisms and activist experiences, and we focus on a new type of activism: the group called Arte por Libertad. Then we recover the main changes and continuities of murguera and carnival scene. Finally, we reflect on the importance of the repertoire of protest around Pocho Lepratti's murder, as a pioneer experience towards socialization and more determined appropriation by social movements, such as those we study.

Thus we began the third part with a fifth chapter, in which we recover the rise of the Frente Popular Darío Santillán Rosario, a new kind of social movement emerging with a strong aesthetic bet.

In the sixth chapter we enter in this movement's aesthetic political practices. We analyze the visual tradition and we discuss about the centrality of the stencil technique as an artistic means of expression. Secondly, we analyze their performative-visual interventions and through them, we rethink the transition that crossed the militant body. In addition, we reconstruct the itineraries and collaborative practices implied in these actions with the first wave of artistic activism as well as with Arte por Libertad. Moreover, we stop at the festive events and their place in the repertoires of protest. We are dedicated to investigate the emergence of Culture Space Digna Rabia, noting the presence of a new dynamic of collective artistic creation within social movements. Finally, we discuss the role these practices comply with the marked depletion of classical repertoires of social movements, stating their ways of doing politics.

In the last chapter, we work a series of non artistically practices that compose the aesthetic dimension of the politics of this social movement. We stop in their ways of appearing in public spaces, focusing on two key processes: the creation of a "piquetera" dramaturgy and the carnivalization process of protest. We focus on their ambivalence as well as the way in which, ironically, they bet to crack the previous sacrificial aesthetic militancy. We also recovered parties as celebratory practices of the organization and we pay special attention to the mystical realm of social movement politics, recovering the tension between life and death,

or joy and the martyr, involved in the creation of new figures of engagement. Lastly, we give a final discussion on this aesthetic dimension of politics and its relevance in contemporary societies, putting pressure on some interpretations and giving ours, based on what we learned in the research process. We crown our work with some final reflections in which we recover and rethink the major results, outlining also new emergencies, challenges and probe bets.

Índice

Agradecimientos…..……10

INTRODUCCIÓN

I. Una vez aquí. Relatos a contramano en el camino decolonial hacia otra política de investigación……11

II. La poiesis de la investigación. In-flexiones teórico-metodológicas…….29

PARTE I: EL 2001 EN TINTA ROSARINA. LA TEXTURA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA

1. La Rosario activista. La composición de la primera estética-en-la-calle

1.1. Relatos del acontecimiento……43

1.2. Arte y política. Revisitando una discusión (post) fundacional……..51

1.3. De cuando los artistas siguieron en la calle

1.3.1. Activismo artístico. Algunos lineamientos generales y su inserción en los noventa argentinos……..……71

1.3.2. Los colectivos rosarinos: composiciones y motivaciones iniciales (declaradas)……..73

1.3.3. Un inventario de los ropajes de las calles rosarinas. Paneo fugaz e incompleto de intervenciones…...……81

1.3.4. La Universidad insurrecta: "UNR Liquida" y "UNR en Caja"…….98

1.3.5. Una mirada a trasluz de las políticas de esta estética-en-la-calle. La especificidad del caso rosarino y sus desafíos……103

2. El pueblo en fiesta: el carnaval y el movimiento murguero. La otra estética-en-la-calle

2.3. Los carnavales: su historia, su insistencia……..……118

2.4. Las convidadas de siempre. El movimiento murguero, rosarino de pura cepa…….…134

2.5. Esbozos sobre una contradicción histórica: las políticas de las geografías en llamas...142

3. El prontuario de la expropiación. El asesinato de Pocho Lepratti y la construcción de un nuevo "saber hacer protesta"

3.1. Ludueña: patearon el hormiguero……...145

3.2. Dicen que Pocho Vive… ¿hormiga o ángel (de la bicicleta)? Una lectura de las intervenciones visuales urbanas……151
3.3. El muralismo popular. Los gérmenes de Arte por Libertad……165
3.4. Los cuerpos con hormigas. Crónicas de una intervención performática…….167
3.5. El Carnaval-cumple de Pocho. Sus singularidades y desafíos……178
3.6. Itinerarios activistas…….202

PARTE II: LA ROSARIO POST 2001 EN TRANSICIÓN. ESCENAS EN EL REFLUJO

4. De repliegues, devenires y nuevas experiencias
4.1. De cuando la calle no fue más la escena. Los devenires de los colectivos de activismo…….207
4.2. Arte por Libertad. Una nueva apuesta, un nuevo tipo de activismo artístico popular……214
4.3. La continuidad de la escena murguera: todo el año es carnaval…….223
4.4. De embriones y huellas. La imaginería de la resistencia popular rosarina…….227

PARTE III: LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y SUS PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS: NUEVAS CONFIGURACIONES Y DESAFÍOS

5. Los movimientos en escena. El FPDS Rosario, un caso de esos
5.1. Algunas elucubraciones situadas sobre la acción colectiva y sus modos de hacer….232
5.2. Los orígenes a nivel nacional. La (re) generación militante……..235
5.3. La Estación……..246
5.4. Del matrimonio malavenido a las configuraciones actuales en la ciudad. Llantas o libros: dicotomía o antinomia en la multisectorialidad…….……..249

6. Los repertorios del FPDS Rosario y sus estéticas. Visualidades y festividades urbanas al paso
6.1. De la "marchización" de la protesta y sus recursos expresivos o del piquete al stencil……257
6.2. El cuerpo (militante) en transición: entre la performance y el ágora virtual (o la despoblación 2.0)……..270

6.3. Itinerarios y prácticas colaborativas de una estética-en-la-calle en retirada……...275
6.4. Una estética-en-la-calle festiva o una política del tablado……..281
6.5. Digna Rabia, rabia artística: entre la especialización y el cotillón de las marchas.…282
6.6. Una política de la legitimación estética……..…….289

7. Agotamientos y reinvenciones: algunas variables de la dimensión estética de la política del FPDS Rosario

7.1. Dramaturgias: las formas de aparecer en el espacio público en los escenarios post-piqueteros……..295
7.2. Piqueteros sin piquetes o la trayectoria del pañuelo: subjetivaciones y objetivaciones estéticas encontradas…….298
7.3. La carnavalización de la protesta. De la presencia negra al rouge……..304
7.4. Otras prácticas celebratorias: la organización en-fiesta…….314
7.5. La mística, el alimento militante. San Darío del Andén y San Pocho de Ludueña….320
7.6. La dimensión estética: el pivote. Otras notas para una discusión ontológica contrariada...……..331

CONSIDERACIONES FINALES DES-VELADAS

I. Estética de la política y políticas de la estética. Una última mirada de las lecciones de la década rosarina……341
II. De reciclajes, mutaciones y transformaciones: entre el activismo artístico y el arte militante, del atelier a la web. ¿La subjetividad política una subjetividad ontológica o históricamente estética? …….362
III. Tímidos atisbos de emergencias y desafíos……..371

Referencias bibliográficas……376
Anexos……407

Agradecimientos

A quienes componen este texto por los encuentros, por las conversaciones, por haber quebrado una y otra vez la intención de mi mano

A los activistas, a los murgueros, a los militantes, a los fiesteros por el mundo que me obligaron a descubrir. Y a aquellos cuyas voces resuenan insistentemente, por haberme dejado, sin piedad, sin palabras

Al Bodegón Cultural Casa de Pocho por nuestro andar juntos en la lucha. Por haberme enseñado tanto, por conmoverme sin cesar, por carnavalear siempre

Al Club de Investigaciones Urbanas por nuestra política, por nuestros pensamientos y su vivencia

A mis viejos por la vida

A mis amigos por su inagotable afecto. Especialmente a Luciana, Julia, Elena, Ana y Laura por ser hermanas de la vida

A Sandra por su generosidad, su energía y tanta sapiencia

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por haber financiado esta investigación

A la Universidad Nacional de Rosario y a la Universidad de Buenos Aires por la formación de estos años

A los viejos amores, porque hemos existido juntos

A Lucas por la inmensidad de este amor, por la nueva vida, por el nuevo sol. Porque donde hay amor hay movimiento. Por su música, en todas partes

Introducción

I. Una vez aquí. Relatos a contramano en el camino decolonial hacia otra política de investigación

"Entre la pisada, la huella y el pie, siempre está el riesgo de terminar hablando del zapato"
Daniel Camels

> Puta calle es ese lugar donde todos convivimos en una especie de feria de las desigualdades, es el espejo donde se reflejan los desocupaos frente a la obscena opulencia de los dueños del dinero, la corrupción y la política. Es también el lugar de los que salen a manguear o a limpiar parabrisas, de los que venden todo por un peso o de los que arriesgan su vida en moto para llevar el delivery con las pizzas.
> Es esa calle fría, oscura y cruel que además nos acoge para reclamar, discutir, gritar y pelear por la memoria. Es el lugar donde caminan los desaparecidos, los muertos y todos aquellos otros que como nosotros soñaron que podían enfrentar a los que detentan el poder para que se borren las desigualdades y que pudiera ser posible una verdadera justica.
> Una vez más en esta puta calle empecinados en la búsqueda de un sueño posible (Romero, 2001).

En la puta calle, otra vez, decía Juan Carlos Romero en marzo del 2001. La calle, la puta calle, es el escenario, el tablado, el sitio de emplazamiento en el que tuvieron lugar las prácticas y experiencias que convocaron esta escritura, esta investigación. La calle, esa calle cruel e intensa, fría pero seductora, es la que marcó el pulso, el sí y el no, el adentro y el afuera, es la que compuso esta interioridad. Cada vez que se corrió el telón, el telón imaginario allí donde no hay telones ni tablas, se performó, paradójicamente, la intimidad de las líneas que aquí siguen.

2001 es el espacio-tiempo donde la bandera a cuadros empezó a flamear. La insurrección popular argentina producida ese año constituyó un verdadero acontecimiento (Lazzarato, 2010) e inauguró una década de sentidas innovaciones en los modos de hacer arte y política. El 2001 fue el momento de emergencia de un nuevo protagonismo social (Colectivo Situaciones, 2002a) con una insoslayable singularidad poiética. Generó en las principales ciudades del país la proliferación de nuevas formas de imaginación estético-política colectiva que implicaron una renovación en "los modos de estar en la calle" (Kozak, 2004: 14), a la par que visibilizó otras que se gestaron en los años 90. Formas que a lo largo de la década del 2000 experimentaron importantes modulaciones en las que los movimientos sociales tuvieron un papel estelar.

Por ello, la pregunta rectora de esta investigación se interroga ¿cómo se desarrollaron y cómo devinieron a lo largo de la década del 2000 las formas de imaginación estético-política callejera inauguradas y/o visibilizadas en Rosario a partir del acontecimiento 2001?

Ahora bien, ¿cómo llegamos aquí?, ¿por qué?, ¿para qué?

Sobre la convicción de que "hay un aspecto transferencial en la elección del tema de investigación del que no podemos dar cuenta" (Figari, 2011: 5), es decir, con la certeza de que estas decisiones se fundan (también) en un orden de fuerzas brutales, no individuales, compartidas, que cimentan una elección -siempre- mutua, ensayaremos un precario inventario de algunas motivaciones, razones, impulsos sobre los que sí podemos pasar revista.

Es una sentencia repetida casi hasta el hartazgo la que reza que toda discursividad de este tipo implica necesariamente una posición y una praxis política, ergo, que obedece a razones de esta naturaleza. Bhabha y Said, entre otros, sostienen que todo conocimiento es necesariamente político -de modo más o menos explícito- y que:

> El (…) consenso general y liberal que sostiene que el conocimiento "verdadero" es fundamentalmente no político (y que, a la inversa, el conocimiento abiertamente político no es verdadero), no hace más que ocultar las condiciones políticas oscuras y muy bien organizadas que rigen la producción de cualquier conocimiento (Said, 1990: 29).

Más aún, aseveran que la escritura posee un potencial inclaudicable en la constitución de subjetividades políticas y en la praxis política misma. Bhabha afirma que "el advenimiento de la teoría se vuelve una negociación de instancias contradictorias y antagónicas que abren sitios y objetivos híbridos de lucha, y destruyen esas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, y entre la teoría y la razón práctico-política" (Bhabha, 2002: 46).

Así, de modos más o menos explícitos, la investigación, la escritura y la producción de conocimiento, en general, portan una politicidad ineludible, independientemente de que tal carácter sea o no reconocido.

Asimismo, este sinceramiento político es también un reconocimiento situacional, un anclaje en el aquí y ahora, en nuestro contexto cultural y social. Como sostiene Said: "(…) ninguna obra humanística puede permanecer ajena a las implicaciones que su autor tiene en tanto que sujeto humano, determinado por sus propias circunstancias (…)" (Said, 1990: 30-31). De este modo, y en palabras de Gramsci:

> El punto de partida de cualquier elaboración crítica es la toma de conciencia de lo que uno realmente es; es decir, la premisa 'conócete a ti mismo' en tanto que producto de un proceso histórico concreto que ha dejado en ti infinidad de huellas sin, a la vez, dejar un inventario de ellas (…) (Ibídem: 46-47).

No podríamos, aunque quisiésemos, exponer ese inventario. Como todos los de su estilo este inventario es un archivo extenso e inmenso debido a que la situación de investigación, es decir esa miríada de relaciones en las que somos ya sujetos al emprender un trabajo de este tipo y que nos atraviesan y lo atraviesan carnalmente, lo hacen previamente a que nos dediquemos a investigar. Es decir, esta investigación, que no se reduce a este documento, está siendo desde mucho tiempo antes a aquel presumido, y engañoso, comienzo que supone la formulación de un proyecto. Una encarnadura de larga data, un siendo que transcurre, que es tránsito intenso, devenir, que tampoco reconocerá fin en el momento en que acabe la impresión de estas páginas.

Una encarnadura que, en nuestro caso, nos obligaría a bucear en la pasión, desde edad temprana, por la danza, en nuestra embrionaria participación en espacios culturales comunitarios, en los primeros pasos en la militancia, en las zambullidas precoces de nuestros devenires artísticos, intelectuales y políticos actuales. Aunque éste no sea el lugar para desarrollar *in extenso* estos trayectos, queremos dejar esta mención impresa para que al menos pueda sentirse, como se siente el olor de los patios de tierra, el aroma de los lugares a partir de los que construimos nuestro domicilio de investigación en el tránsito hacia la producción de un conocimiento situado (Figari, 2011). Entendemos por conocimiento situado el conocimiento que se afirma sobre nuestra posición, sobre nuestra contingencia histórica radical como lugar desde el que se produce éste y el sujeto que lo empuña. Un conocimiento encarnado (Haraway, 1995), corporeizado, una racionalidad posicionada, que cuenta una historia desde un lugar, que es cuerpo a cuerpo y no desde sujeto a objeto (Figari, 2011).

Si podemos y creemos necesario explicitar brevemente el recorrido que nuestro proyecto de investigación hizo hasta plasmarse de esta forma, para así comprender las marcas que, seguramente, se imponen a la mirada del lector. Trayecto o surco trazado, por supuesto, por aquellas encarnaduras. La falsa largada de la que hablábamos tomó la forma en nuestro caso de un trabajo teórico-crítico sobre la obra de Gilles Deleuze, Jacques Rancière y Alain Badiou respecto de esta problemática relación entre arte y política. Esa fue nuestra primera idea de investigación, el primer proyecto esbozado hace ya varios años. Sin embargo, luego de transitar una experiencia de aprendizaje conmovedora, inquietante, hiriente, que tomó el nombre de Seminario de "Epistemologías críticas y decolonialidad. Teoría y práctica"[1], en la que emergieron una serie de interrogantes que condujeron a replantear cabalmente no sólo el proyecto de trabajo sino las formas de construir conocimiento y el lugar que pretendíamos

1 Este fue dictado por el Dr. Carlos Figari y el Dr. Alejandro Haber en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

adoptar en ese proceso, el timón de la barca dio un giro presumiblemente inesperado y otra historia se echó a andar. En aquel entonces nos interrogamos: ¿por qué preguntarle a Rancière, Deleuze y Badiou cuáles son las vinculaciones entre arte y política? En otros términos -más allá de la riqueza de sus escritos y de la posible politicidad emancipadora de sus prosas- las formas en las que operaban en nuestro trabajo los afirmaba en el lugar de la legitimidad, de la autoridad de la filosofía o de la ciencia en general no reconocimiento la semio-praxis y el conocimiento que moraba en esas prácticas sobre las que hacíamos hablar en pose a esas voces autorizadas. Una atrevida sentencia nos resonaba en ese momento: "unas teorías por otras, aquellos o estos métodos, dan igual una vez que los estatutos epistemológicos de las disciplinas esconden en sus marcos epistémicos la consolidación de la violencia" (Haber, 2011: 20). Era necesaria una mudanza o mejor, des-cubrir y re-conocer el domicilio de la investigación, lograr un giro situacional y des-objetivador para tomar un nuevo rumbo.

Allí también surgía la pregunta incisiva y angustiante: ¿para qué y para quién escribir una Tesis?

Fue cuestión de dejarnos conducir, tal como etimológicamente lo indica la palabra "investigación". Investigatio, in vestigium, vestigium. La planta del pie y la huella que deja (Ibídem). Un seguimiento que no anticipa ni asegura camino, dirección ni llegada. Fue tiempo de re-situarse, de indagar en la situación que nos sitúa, valga la redundancia, en determinados problemas, intereses e inquietudes y de ese modo re-situar la misma investigación. Fue tiempo de bucear en las propias entrañas, de insistir en la interrogación: ¿qué relación tiene esa elección con la propia historia de vida?

Balbuceando las primeras respuestas a estas preguntas, sucedió el tiempo de la nueva elección, de una re-elección mutua. Nuevas relaciones comenzaron a fluir y con ellas nuevos entramados de subjetivación. Las preocupaciones poco a poco tomaron su cauce y así progresivamente nos acercamos a la forma que actualmente adoptó la investigación.

En ese tránsito devinieron espacios-tiempos de reconocimiento en los tres sentidos que tan elocuentemente reconstruye Haber:

> Reconocemos un territorio con el que no estamos familiarizados, tomamos con este un primer contacto, un acercamiento que nos permite, si no conocerlo todo, sí al menos relacionarnos con ese territorio. El reconocimiento es un conocer que nos revela cuán poco conocemos, y nos propone relaciones concretas y a concretar. En segundo lugar, un reconocimiento es volver a conocer. Reconocemos aquello y aquellos que ya hemos conocido antes. Al reconocer, identificamos nuestras previas enunciaciones con las que nombramos, reestablecemos relaciones entre las palabras y las cosas, y permitimos que esas relaciones, al borde del olvido, se nos revelen en su arbitrariedad. Finalmente, reconocer es asimismo aceptar que las cosas son distintas a como las creíamos.

> Aceptamos (reconocemos 3) que aquello con lo que nos re-encontramos (reconocemos 2) cuando creímos explorar lo desconocido (reconocemos 1) es distinto a como lo habíamos relacionado. El reconocimiento nos descubre en el lugar insoportable de la violencia epistémica. Y en el reconocimiento denunciamos la insoportabilidad de ese lugar. El reconocimiento es ante todo una actitud de apertura a dejarse habitar por la conversación, una táctica auténtica (Ibídem: 16-17).

Este reconocimiento implicó, entonces, el devenir de múltiples conversaciones con diferentes actores, muchos de ellos hoy protagonistas de estas líneas. Como asevera Haraway consideramos que "las versiones de un mundo 'real' no dependen por lo tanto de un lugar de 'descubrimiento' sino de una relación social de 'conversación' cargada de poder" (Haraway, 1995: 342). De estas conversaciones daremos cuenta en el apartado que sigue. Ellas condujeron a las principales decisiones a partir de las que esta investigación tomó forma, decisiones que no son más que momentos, instantes de locura, como insiste Jacques Derrida retomando a Kierkegaard (Derrida, 2002). A través de ellas delimitamos el espacio, el tiempo, los sujetos y las prácticas que, finalmente, nos ocuparon.

A pesar de ellas, flujos rebeldes distorsionan y distorsionaron saludablemente todo intento de aprehensión sistemático. Estrellan y estrellaron contra la página cualquier apuesta por definiciones minuciosas, aprehensiones ordenadas. Se nos impuso en la retina el ideario del ajiaco en el sentido que le da Fernando Ortiz al referir a la cubanidad[2].

La primera cocción, la primera vez que saboreamos el ajiaco, la primera parada, el primer islote en el que hicimos pie, la primera detención, la primera foto de este proceso fue la escritura de la Tesis de Maestría en Estudios Culturales de la que este trabajo es continuidad temática y temporal. En ella esa pregunta abstracta y libresca en torno a las vinculaciones entre arte, estética y política, que en los albores de nuestro trabajo le hacíamos a reconocidos filósofos contemporáneos, se dinamitó y devino en un estudio sobre el repertorio de protesta surgido con motivo del asesinato del militante social Pocho Lepratti, llevado a cabo por los jóvenes de Barrio Ludueña, un barrio del noroeste rosarino, pertenecientes a la agrupación La Vagancia, y luego al movimiento social Bodegón Cultural Casa de Pocho, durante el período 2001-2005. Se encarnó y en ese proceder espectral se transformó en muchas otras preguntas que la situación de investigación y nuestro habitar allí detonó. Un repertorio que estudiamos como caso emblemático del laboratorio estético-político que la crisis del 2001 alumbró y que se entramó en dos estéticas-en-la-calle, una visual y performática y otra festiva a las que, en

[2] Este concepto es tomado de la interpretación que Fernando Ortiz hace respecto de Cuba y de lo que denomina cubanidad. El ajiaco es un gran guiso que se cuece en ollas populares, compuesto de lo que se tiene, sin esencias ni recetas, con ese fondo adherido que nunca se lava y que conforma la base de mutaciones de sabores indefinidas, de cocciones interminables, de ingredientes infinitos (Ortiz, 1991 y 2002).

aquel entonces, nos acercábamos tímidamente a partir del análisis de algunos colectivos artísticos, algunas expresiones murgueras y experiencias carnavaleras.

El proceso de investigación continuó del mismo modo que lo hicieron los agenciamientos y conversaciones hasta delinear los contornos de esta otra foto, de esta otra estampa que compone estas extensas líneas. La pregunta-problema que inspiró la investigación cambió. Si en la primera ocasión nos preguntábamos cuáles eran y en qué consistían las formas de imaginación estético-política callejera que el acontecimiento 2001 había desplegado y/o visibilizado en la ciudad de Rosario, en esta ocasión nos interrogamos respecto de cuáles fueron sus desarrollos y devenires en los años siguientes. Esto supuso, en primer lugar, un cambio en la temporalidad del estudio. Mientras que en la Tesis de Maestría nos abocamos a pensar qué sucedió en el 2001, lo que nos condujo incluso a adentrarnos en algunas experiencias anteriores iniciadas a mediados de la década de los 90, ahora nos dedicamos a comprender las modulaciones que atravesaron este tipo de prácticas y experiencias a lo largo de toda la década del 2000 (en el período 2001-2012) realizando una lectura de largo alcance de todo el proceso, lo que implicó atravesar dos ciclos de protesta y de activismo político diferenciados (1997-2005 y 2005-2012). Por ello, sumamos, tal como veremos, nuevas prácticas y experiencias realizadas por otros sujetos a nuestro análisis así como nuevas dimensiones e interrogantes.

El título de esta tesis indica que nos ocupamos de las estéticas-en-las-calles- rosarinas. Más aún anunciamos una suerte de trayectoria que va desde el taller o el atelier a los movimientos sociales. Pues ¿qué queremos decir al enunciar este recorrido?, ¿qué (p)resume ese andar? Además, ¿por qué Rosario?, ¿por qué esa coordenada espacial? Finalmente, ¿por qué la década del 2000?

Empecemos por la primera interrogación. ¿Qué se aloja detrás de este aparentemente simple pasaje? Habitan allí al menos tres decisiones, tres corrimientos que desarrollaremos en detalle en lo que sigue al dar cuenta de nuestra estrategia metodológica, pero que aquí podemos adelantar diciendo que este trayecto alberga un proceso de triple descentramiento: no seguimos el recorrido de un actor en particular, tampoco el de un tipo de práctica, tampoco la línea que, en la articulación entre arte y política, se traza desde el dominio del primero al de la segunda. Tres corrimientos, tres decisiones asentadas en la convicción compartida de que “ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política (…) sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias” (Expósito, 2012: 1).

Sin huir más y en términos afirmativos, nos abocamos a prácticas y experiencias realizadas por sujetos diversos pero que creemos conectadas a partir de que conformaron una trama sensible y de sentidos en la superficie urbana, callejera. Así abordamos las prácticas llevadas a cabo por colectivos que, aunque cuestionen fuertemente la institución arte (Bürger, 2010) provienen del terreno artístico, siguiendo la valiosa línea de investigación desarrollada en nuestro país al respecto (Longoni, 2009 y 2007; Giunta, 2009; Rafaela Carras, 2009; Kozak, 2004; Moret, 2006; Vázquez, 2008; 2011 y 2013; González, 2010; Pérez Balbi, 2012 y 2014, entre otros). Pero también, y fundamentalmente, analizamos prácticas y experiencias encarnadas por sujetos a priori ajenos al mundo del arte y, en nuestro caso, mayormente militantes de movimientos sociales. Así, emprendemos nuestro trabajo en línea con los escasos y breves estudios sobre los recursos expresivos de los repertorios de la acción colectiva (Scribano y Cabral, 2009) o, en otros términos, con los análisis sobre las formas expresivas de los movimientos sociales (Expósito, 2008, 2012 y 2014; Vich, 2004). Conexión de algún modo anunciada en la sentencia de Longoni respecto a que "quizá la mayor señal de la vigencia del activismo artístico hoy puede notarse en hasta qué punto se ha incorporado la 'dimensión creativa' en las distintas formas de la protesta social (…)" (Longoni, 2009: 24). Se erige así nuestro primer desplazamiento.

Por otra parte, y como segundo corrimiento, analizamos diferentes prácticas y experiencias estético-políticas de tipo visual, performático y festivo, desde murales a murgas, desde graffitis a carnavales. Asimismo, no nos detenemos únicamente en prácticas artísticas sino, al mismo tiempo, en aspectos estéticos de la política de los movimientos sociales que creemos condensados en sus modos –no artísticos- de aparecer en el espacio público y en sus prácticas místicas, lo que constituye nuestro tercer desplazamiento. Desplazamiento, como veremos, con clara inspiración ranceriana.

Así, resumiendo, nuestro objetivo general consiste en comprender el desarrollo y devenir a lo largo de la década del 2000 de las formas de imaginación estético-política callejera inauguradas y/o visibilizadas en Rosario a partir del acontecimiento 2001 a fin de contribuir a explicar las reconfiguraciones que los modos de hacer arte y política experimentaron desde aquel entonces en Argentina.

Nuestros objetivos específicos plantean:

- Reconstruir la composición, principales motivaciones, concepciones e intervenciones de tres colectivos de activismo artístico que se desarrollaron en Rosario entre los años 1995-2005, a saber: Arte en la Kalle, Trasmargen y Pobres Diablos así como las experiencias de activismo artístico universitario, recuperando las principales

características de la estética-en-la-calle visual y performática gestada en la ciudad por esos años.

- Reconstruir el renacimiento local del carnaval y el surgimiento del movimiento murguero para así delinear las principales características de la estética-en-la-calle festiva desplegada en Rosario desde fines de los años 90'.
- Explicar el repliegue del activismo artístico rosarino durante la segunda mitad de la década del 2000 repensando los devenires de los grupos existentes e indagando en las nuevas experiencias surgidas, tales como el colectivo Arte por Libertad.
- Analizar el desarrollo del movimiento murguero y la fiesta carnavalera en la segunda mitad de la década del 2000.
- Analizar las principales intervenciones visuales, performáticas y festivas desarrolladas entre los años 2001-2005 con motivo del pedido de justicia por el asesinato del militante social Pocho Lepratti así como sus devenires posteriores.
- Analizar los repertorios de protesta creados por el Frente Popular Darío Santillán (FPDS) Rosario entre los años 2005-2012, atendiendo al tipo de recurso expresivo empleado, a sus productores/creadores, a las razones y potenciales efectos atribuidos a su utilización.
- Examinar la conformación de grupos o espacios culturales/artísticos al interior de dicho movimiento social, atendiendo a las motivaciones de su creación, a su composición, a sus formas organizativas y a sus prácticas estético-artísticas específicas.
- Indagar los itinerarios (cooperaciones, influencias, legados) y mecanismos de aprendizaje y socialización de saberes estético-artísticos del movimiento, ahondando especialmente en las vinculaciones trazadas con los colectivos de activismo artístico y las agrupaciones murgueras, no sólo contemplando las vinculaciones manifiestas sino también las resonancias menos explícitas entre ellos.
- Analizar las prácticas místicas desarrolladas por el FPDS Rosario entre los años 2005-2012.

Esta explicitación de metas creemos requiere al menos dos precisiones más de nuestra parte. La primera precisión es que como puede apreciarse nuestro estudio será un estudio en producción y no en recepción. Ergo, nos situamos desde el lugar de los productores, desde quienes crearon estas prácticas, las relaciones que trazaron, los modos en que pretendieron hacer política, etc. pero no, en cambio, en la repercusión social de las mismas. Cimentamos esta decisión en diferentes razones. En primer término, las que aluden a las conversaciones

que fuimos tejiendo que compusieron nuestros intereses de investigación con los colectivos artísticos y políticos que forman parte de nuestro trabajo. Allí hay razones pasibles de ser traducidas simbólicamente y otras, las más determinantes, no. Las últimas exceden este registro en tanto la experiencia de investigación es también, y quizás principalmente, una vivencia amorosa, pues la pulsión amorosa es el origen emocional de la actividad científica al igual que de la actividad estética (Figari, 2011). Decimos amor refiriendo "(…) no (a) algo que le pasa a uno con respecto a otro, sino (a) un proceso que toma a dos o más. Lo que convierte lo 'propio' en 'común'. (…) Un proceso tal (que) no se decide intelectualmente: toma la existencia de dos o más. (…)" (MTD Solano y Colectivo Situaciones, 2002: 16). Ello también explica por qué son estos y no otros los colectivos y movimientos, las prácticas y experiencias que abordamos. Explica también por qué este tiempo, por qué este espacio. Lo que sigue, entonces, serán las otras razones que vienen, agregadas, después.

Así, nos montamos en una apreciación que plantea Boris Groys quien destaca la necesidad contemporánea de posicionarse en el registro de la producción en la medida en que, en la dinámica de las sociedades actuales, habitar el espacio público, más aún vivir, nos obliga a situarnos en un estado de producción permanente de imágenes, figuras, escenas. Según sus términos se produce una prevalencia de la actitud poética sobre la estética. La actitud estética a su entender es la actitud del espectador que le exige al arte la experiencia de lo bello y lo sublime, el goce estético en el que él es amo y el artista esclavo, lo que "(…) presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología" (Groys, 2014: 10). La poética, en cambio, se sitúa del lado del productor. Groys incluso asevera que se "ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas" (Ibídem: 14). El autor expresa que actualmente cualquiera que pretenda interactuar en el ágora política debe crear una imagen pública, una persona pública sea individual o colectiva y por ello "la dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia" (Ibídem: 15). Así concluye que contemporáneamente el arte "debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor" (Ibídem). Por consiguiente, invita a acompañar ese pasaje desde la recepción a la producción, desde la estética a la poética o más bien a la auto-poética, que no es más que la producción del yo o el nosotros público o, en otros términos, pensar que el yo y el nosotros son creaciones artísticas. Si bien no

utilizamos aquí sus mismos términos ya que, como se verá, la estética es para nosotros otra cosa, sí recuperamos su propuesta o, mejor, su gesto teórico-metodológico.

Por otra parte, como segunda precisión y siguiendo en las argumentaciones que dan cuenta del "qué" de nuestra investigación, tal como detallaremos en la metodología, si bien nos posicionamos en la óptica de la producción no realizaremos una mirada técnica sobre las intervenciones y experiencias, no habrá aquí una lectura de especialista estético. Es decir, nos distanciaremos de la lente curatorial en tanto creemos que debido al régimen de producción e identificación de las artes en el que se inscriben las prácticas y experiencias que analizamos, no se halla allí la centralidad de su devenir estético-político. Como detallaremos en el primer capítulo creemos que nuestras prácticas se insertan en los que Reinaldo Laddaga denominó el "régimen práctico de las artes" (Laddaga, 2011) y tal como manifiesta Javier Gil consideramos que "semejante situación reclama la necesidad de una concepción extendida más allá de los objetos para insertarse en relaciones, situaciones y contextos, y por ello exige esquemas de comprensión que desbordan las lecturas meramente artísticas" (Gil, 2012b).

Arribados aquí retomamos otra de las preguntas que nos hacíamos páginas atrás: ¿qué otras razones, además de los intereses compuestos en las conversaciones, se anidan en la elección de nuestra temporalidad? La década del 2000 es la primera de un nuevo milenio, de un nuevo siglo, es también, como decíamos, una década signada por un acontecimiento que trastoca los modos de hacer arte y política en nuestro país. Un acontecimiento visitado y revisitado en sus múltiples aristas al que, sin embargo, decidimos volver, una vez más, una vez más como Romero dice volver a la calle, una vez más en un nuevo aterrizaje de esos que ocurren cuando algo no deja de incomodarnos, de conmovernos, de movernos. El 2001 nos sigue interpelando en tanto compartimos la convicción de que "lejos de haberse retraído o interrumpido, el proceso abierto entonces (…) subyace como dilema en los rasgos de la Argentina actual" (Colectivo Situaciones, 2007). Que subyazca como dilema no supone mera continuidad sino la permanencia de una serie de preguntas, conflictos, disyuntivas, contradicciones de las que debemos hacernos cargo para pensar un presente notablemente diferente. Volvemos a hacernos cargo del 2001 pero en este caso en tanto parto de una década.

La década del 2000 incluye, con claridad, dos ciclos de protesta diferentes. Dos ciclos que esta investigación pretende atravesar, concibiendo a este verbo en cuatro de sus posibles acepciones: en primer lugar, en el mismo sentido en que una embarcación atraviesa el mar, es decir, atravesar como sinónimo no exacto de recorrer. En segundo lugar, atravesar al modo en que una persona atraviesa una crisis, es decir, evocando un sentido vívido, el de un recorrido vivencial. En tercer término, atravesar en el sentido de tejer un puente, no mera continuidad

sino una conexión de lado a lado como la que un tronco colocado horizontalmente logra entre una orilla y otra de un arroyo. Y, en cuarto término, por momentos, sólo por momentos, con la pretensión de albergar la ferocidad en la que un proyectil atraviesa un cuerpo.

El primer ciclo de protesta al que nos referimos es el que puede identificarse entre 1997-2005 al que el 2001 da decididamente forma e impulso. Un ciclo de protesta efervescente, de gran activismo, explosivo, intenso. En ese sentido, compartimos, en gran medida, cierto consenso en los estudios sobre la acción colectiva en Argentina, en torno a que entre los años 2001-2004 se produjo la apertura y cierre de un ciclo de protesta que alumbró una profunda intensificación de los conflictos, una rápida difusión de la acción colectiva así como la re-creación e innovación de las formas de protesta (Vázquez, 2011). No obstante, también, con pronta bigamia, creemos que tal proclamado ciclo puede extenderse hacia atrás abarcando el período 1997-2003/4, tal como sostienen desde el Colectivo Situaciones, pasando por Javier Auyero y Maristella Svampa. Incluso Herrera tiende a pensar que dicho ciclo culmina un año antes (Herrera, 2008). Sin embargo, para el caso rosarino consideramos que no es tajantemente en 2004 sino entre ese año y el que sigue en donde culmina un período y comienza otro en lo que atañe a las experiencias que analizamos.

El segundo ciclo lo situamos entre los años 2005-2012. Un ciclo en medio del reflujo, un ciclo habitado por la lógica del impasse (Colectivo Situaciones, 2009). Impasse entendido como suspenso y también en términos de una temporalidad ambigua, promiscua, en la que conviven elementos de resistencia y contrapoder del viejo y del nuevo ciclo con el establecimiento de nuevas gramáticas de poder (Ibídem). Un ciclo que comienza con intentos de neutralización del acontecimiento 2001 (Ibídem) y en el que se diseña un nuevo modelo de gobernabilidad. Una gobernabilidad compleja en la que se dieron paralelamente a la instalación de nuevas dinámicas de gobierno, interesantes procesos sociales y políticos de cuestionamiento a la legitimidad del modelo neoliberal, de reconocimiento de algunos enunciados políticos de los sujetos que protagonizaron el ciclo anterior, de recodificación desde las instituciones y de arribo de gobiernos progresistas. Un impasse en el que "se expande un estado de ánimo donde conviven *el agotamiento del sentido histórico* con un *renacer esplendoroso de lo ya vivido*" (Ibídem: 10), un impasse en el que se ensamblan más o menos caprichosamente frustraciones y expectativas.

Empero si bien todas las prácticas y experiencias que analizamos se despliegan en esta década, ponemos cortes aquí y allá, seguimos a algunas prácticas hasta cierto momento, retomamos otras. Ello consideramos requiere otra explicitación de criterios de nuestra parte. Como postura general creemos que es cuestión de poder albergar una noción de la

temporalidad hojaldrada (Gago, 2014). Supone ser capaces de contemplar que algunos interregnos están encimados, otros intercalados, otros entrelazados, poder asir su arritmia y la nuestra, su anacronismo y el nuestro, en fin, las heterocronías.

Descreemos de las lógicas lineales para pensar el tiempo. Concebimos, más bien, el tiempo bajo la idea de la acotemporaneidad de lo contemporáneo que emplea Klaus Von Beyme (1991) o la noción de la contemporaneidad de lo no contemporáneo que repone Paolo Virno (2003), originalmente usada por Ernst Bloch. Esta idea desafía la perspectiva de la progresividad y la linealidad y nos permite pensar que, si concebimos la década en términos sincrónicos, durante todo su transcurso, y no sólo en el período en que nos dedicamos a su estudio particular, hubo colectivos de activismo artístico y movimientos sociales que realizaron prácticas artísticas, repertorios varios de protesta, murgas y carnavales. Algunas veces esbozadas más tímidamente, en ocasiones fueron sólo capacidades, en otras, desarrollos concretos.

Ahora bien, ¿podremos analizar, pensando a la década sincrónicamente, todas esas capas? No, no es lo que pudimos ni quisimos sino que más bien, cual niño que escoge qué capa de la torta comer, levantamos por momentos una capa, por momentos otra y el criterio de esta decisión tuvo que ver con la vitalidad política que consideramos tenían las distintas prácticas y experiencias en cada momento. Ergo, verdad de perogrullo, no es que su origen y fin coincida estrictamente con los períodos que nosotros decidimos analizar, eso sería creer que el régimen de existencia de las mismas depende del momento en que ponemos nuestro ojo sobre ellas. Sino que escogimos verlas en ese momento y no otro, en algunas ocasiones, porque realmente allí comenzaron y terminaron, y otras, la mayoría, porque con algo de pericia y algo de arbitrariedad –que está en la base de toda decisión- creímos encontrar allí su punto de ebullición, el momento más candente –o probablemente más seductor- de su proyección estético-política. Con ello compusimos una temporalidad reticular que, aparentemente, enlazó segmentos. Empero que, más complejamente, podemos decir que hilvanó facultad (antes) y ejecución (después), o en otros términos, momentos de potencia y acto, de latencia y explosión. Allí sí estará nuestra linealidad, una linealidad reticular cuya red se traza por una cadena de intensidades. En fin, entonces, la intensidad es el criterio que marca el ritmo, lo que implica privilegiar la aprehensión cualitativa del tiempo por sobre la cuantitativa. Eso no quiere decir que no demos cuenta de los momentos en los que la intensidad de estas experiencias se apaga sino que allí no estará puesto el foco. Por lo demás, unas y otras intensidades se conectan por resonancias, por vibraciones que son con las que intentamos componer la melodía de este texto.

Ahora bien, volvamos a la primera de las tres preguntas lanzadas allá lejos: ¿por qué Rosario? Sobre el 2001 han corrido ríos de tinta pero no lo han hecho en estos lares, en tierras rosarinas, menos aún en relación con el tipo de experiencias que aquí analizamos. La especificidad de la experiencia rosarina no ha sido suficientemente revisada, pensada, comprendida en lo que atañe a su despliegue estético-político y político-estético. Así, una ausencia escrituraria (en) cubrió el gran torrente creativo al que las calles de la ciudad dieron cita y sitio durante el primer ciclo de protesta así como a las experimentaciones y modulaciones que se desplegaron en el segundo de los ciclos.

Así las cosas, no es mera vocación investigativa lo que nos moviliza, es decir, no es sólo cuestión de encontrar el hoyo, el hueco, en donde "el saber legitimado" aún no se ha entrometido sino que la apuesta tiene que ver con re-construir y analizar esos "saberes de lucha" alumbrados, volviendo más tangibles esas experiencias y así poder re-aprender de lo hecho para ver, luego, en una apuesta que sobrepasa con creces lo que brindan estas líneas, las posibles re-generaciones de esas herramientas pero, sobre todo, la necesidad de su re-invención ante los tiempos que corren. Es, entonces, una pretensión de conocimiento inmediatamente política y activista la que se anida detrás de esta elección. Es, además de una vocación por el saber, una apuesta a contribuir a la gestación de una memoria política lo que nos sitúa en Rosario. Decimos memoria política no como mero recuerdo o reconstrucción que anhela repetición, calco o copia, sino una memoria que teje para luego descoser lo que ciñe. Una memoria desobediente. En términos del Colectivo Situaciones:

> Lo pasado cargado de potencia es un terreno abierto a las interpretaciones más diversas. No se trata de abanderarse en él, y quedar a la expectativa de una repetición literal, sino de elaborarlo como fuente de inspiración y saberes en la búsqueda constante de nuevas aperturas. El proceso no finaliza en derrotas y victorias, pero nosotros sí podemos quedar congelados y apartados de su dinámica. Aprender a desarmar las formas y fórmulas, antaño exitosas, no puede significar un fenómeno del orden del arrepentimiento o de la simulación. Al contrario, 'soltar' la forma de la que nos agarramos en la melancolía sólo puede resultar saludable al interior de una renovación de la apuesta al proceso que exige despertar la sensibilidad y la intuición de posibilidades. Soltar una forma sólo puede querer decir, entonces, recuperarlas todas como posibilidades; armarse de una auténtica memoria política (Colectivo Situaciones, 2007).

Una pretensión que si bien tiene un fuerte impulso de nuestra parte fue moldeada una y otra vez en función de las negociaciones y acuerdos suscitados en cada conversación y encuentro. A veces más fiel, a veces menos.

La ausencia de estudios antecedentes sobre la ciudad nos enfrentó con importantes dificultades. De todas ellas quisiéramos destacar al menos cuatro cuya enunciación terminará de esmerilar el paisaje sobre el que esta investigación se monta. El primer escollo tuvo que

ver con la necesidad de reconstruir la historia de cada práctica, de cada colectivo, armar esa gran cartografía histórica en la que, cuan marcas rojas que señalaban puntos de partida o destinos a los que llegar, se inscribieron cada uno de ellos. Dicha situación, entonces, nos impuso, un desafío más, una densa instancia de trabajo que se fue desarrollando paralelamente al ejercicio analítico. En segundo término, como la historia no había sido contada tampoco sus personajes. Ello si bien desató una búsqueda compleja, abrumadora, a cielo abierto, por momentos con ánimo desértico en otros con olor a sabana, fue, por otra parte, el motor de la densa relacionalidad que gestamos y a la que ya hemos hecho alusión varias veces. Incertidumbre y contingencia propicia para dejarnos conducir por el vestigio, por la huella, por su planta para descubrir el pie.

El tercer escollo es que esta ausencia hace que no contemos con estudios con los que confrontar o coincidir, con los que ponernos a discutir, a excepción de los trabajos similares que se desarrollaron sobre lo sucedido en otras latitudes. Y ahí aparece el cuarto escollo y es que tales estudios poseen una mirada específica que difiere de la que porta nuestro trabajo. Es decir, hay una importante y elemental tradición de estudios sobre colectivos de activismo artístico o sobre repertorios de protesta de movimientos sociales o sectores populares organizados. No tantos sobre sus recursos expresivos. Ahora bien, cada uno de ellos pertenece a tradiciones y/o campos de estudios diferentes. En otros términos, el sitio de enunciación que aquí construimos no dialoga en su conjunto con ellos, sino por partes, seccionado. Cada capítulo puede ponerse en discusión con sus pares pero más difícilmente puede hacerlo la totalidad del trabajo. Cuestión que si bien da cuenta de su originalidad también lo hace respecto a su carácter iniciático y por ello seguramente inacabado y parcial.

En cuanto a la arquitectura de nuestro trabajo, inauguramos la primera parte de la Tesis, con un primer capítulo en el que realizamos una lectura del 2001 como acontecimiento. En segundo término, luego de situarnos allí, en el aquí y hora de las prácticas analizadas, reponemos de modo situado el debate marco en el que se inscribe nuestro trabajo, a saber: las discusiones en torno a las articulaciones entre arte y política. En tercer término, nos adentramos en el despliegue de los grupos activistas a partir de los años 90’ en la Argentina, señalando las dos coyunturas críticas en las que se gestaron estos colectivos. Nos adentramos en lo sucedido al respecto en la ciudad, a través del análisis de los tres grupos rosarinos mencionados (Arte en la Kalle, Trasmargen y Pobres Diablos). Damos cuenta de sus principales concepciones y motivaciones, sus intervenciones, los modos de relacionalidad y los dispositivos de articulación que gestaron, para así comprender el denso paisaje estético-político que compusieron y los modos de cuestionamiento a la institución arte. Analizamos

también el activismo artístico universitario, a través de dos experiencias-hito llevadas adelante en la Universidad Nacional de Rosario: “UNR Liquida” y “UNR en Caja”. Para concluir este capítulo, reponemos estas experiencias en clave de lo que llamamos una “estética-en-la-calle visual y performática” analizando sus modos de hacer política, especialmente atendiendo a las formas de recodificación del espacio público.

En un segundo capítulo nos adentramos en lo que consideramos una segunda estética-en-la-calle, la festiva. Para ello, luego de discutir algunas interpretaciones sobre el carnaval y la fiesta hacemos una breve revisión de la historia de esta fiesta en la ciudad en aras de comprender el reverdecer que experimentó a comienzos de la década del 2000, renacimiento sobre el que nos centramos recuperando las principales iniciativas que tuvieron lugar en la ciudad. Del mismo modo, damos cuenta de la gestación del movimiento murguero y sus principales características a partir del trabajo sobre cuatro murgas de estilo porteño y rosarino (Caídos del Puente, Murga del Bajo Fondo, Matadero Sur y Murga de Los Trapos y dos de estilo uruguayo La Improvisada y Mugasurga). Finalmente, esbozamos algunas interpretaciones sobre las políticas de esta estética, especialmente atendiendo a la generación de una ética de la presencia física festiva.

En el tercer capítulo emprendemos una lectura del repertorio de protesta gestado con motivo del asesinato del militante social Pocho Lepratti. Primeramente hacemos una somera descripción de la tradición de lucha social que distingue al barrio reconstruyendo el frondoso entramado social y político juvenil de fines de los 90’ y la labor de Lepratti allí. Contamos brevemente la experiencia del grupo de jóvenes La Vagancia que motorizó el repertorio de protesta, colectivo que luego devino en el movimiento social Bodegón Cultural Casa de Pocho. Nos detenemos, primeramente, en las intervenciones visuales y performático-visuales que lo conformaron, analizando las pintadas (hibridadas con lógicas graffiteras), las pintadas-stencil y, especialmente, dos de sus emblemas: la hormiga y el ángel de la bicicleta. También analizamos la intervención de renombramiento de la Calle Presidente Roca. Posteriormente, abordamos brevemente la práctica muralista que luego dio origen al colectivo de activismo artístico popular Arte por Libertad, especialmente recalando en sus modos de producción y en su carácter condensador de la visualidad del repertorio.

Luego de construir, en base a algunas interpretaciones y a nuestro trabajo, un concepto de performance nos abocamos a la denominada “El Hormigazo”, a la que consideramos una performance de masas. A continuación, nos detenemos en la experiencia expresiva del Carnaval-cumple de Pocho, que si bien formó parte del repertorio, dadas sus implicancias artísticas y políticas lo excedió con creces. Destacamos las singularidades que lo distinguen

de las otras fiestas carnestolendas y de las características que suelen atribuirse a estas experiencias. Luego, reconstruimos los principales itinerarios que se trazaron entre las prácticas del repertorio y los colectivos de activismo artístico trabajados en el primer capítulo deteniéndonos no sólo en las prácticas colaborativas y dispositivos de articulación más explícitos sino también en las lógicas de circulación estética en las que las intervenciones, objetos y prácticas operaron al modo de artefactos más allá de las intenciones de sus creadores e incluso desconociendo pertenencias y autorías.

La segunda parte de la Tesis se compone del capítulo cuatro, en el que analizamos la transición hacia el otro ciclo de protesta que se inaugura en la ciudad desde mediados de la década del 2000. Nos adentramos en el repliegue de los colectivos de activismo artístico sucedido hacia mediados de la década y ensayamos algunas explicaciones en el marco de la retracción y disolución generalizada de estos grupos a nivel nacional, destacando las especificidades del caso rosarino y sus diferencias con lo sucedido con sus pares en otras ciudades. Asimismo indagamos algunos de sus principales devenires. Posteriormente, nos adentramos en la experiencia del colectivo de muralismo popular Arte por Libertad, reconstruimos sus orígenes deteniéndonos en la especificidad de este grupo al cual consideramos de un tipo diferente a los que protagonizaron la primera parte de la década y que trabajamos en el capítulo anterior. Luego, nos ocupamos de indagar la continuidad de la escena murguera y de la actividad carnavalera señalando las transformaciones ocurridas desde mediados de la década, especialmente analizando el protagonismo que desde ese entonces adquieren las murgas de estilo uruguayo, a partir de las experiencias de agrupaciones como La Cotorra, Aguantando la Pelusa, Los vecinos re contentos, La Cotolengo, Mal Ejemplo y Parió la abuela y las porteñas Caídos del Puente, Vamos Che!!!, Inundados de Arroyito y Murga de Los Trapos. Así, evaluamos las modulaciones que adoptan ambas estéticas-en-la-calle. Finalmente, reflexionamos sobre la importancia de las prácticas estético-políticas del repertorio de protesta debido al asesinato de Pocho Lepratti que se tornó una experiencia pionera hacia socialización y apropiación más decidida de este tipo de prácticas por parte de los movimientos sociales y los sectores populares rosarinos. Repensamos su papel en la constitución de cierta imaginería de la resistencia popular rosarina.

Así, luego de esta parte que consideramos un segmento de transición, iniciamos la tercera parte con el capítulo cinco. En él retomamos algunas discusiones y conceptos de los estudios sobre movimientos sociales, la protesta y sus recursos o formas expresivas para, en función de nuestra experiencia de investigación, construir nuestro modo de pensarlos. Nos adentramos en el caso del FPDS. Describimos su proceso de conformación a nivel nacional. Reflexionamos

sobre la existencia de una nueva generación militante y sus renovados modos de hacer política, atendiendo a las enseñanzas heredadas del acontecimiento 2001 especialmente en lo que atañe al papel del arte y la estética en su hacer político. Nos detenemos brevemente en la apuesta cultural de la Estación Darío y Maxi como prototipo de este proceso. Luego, relatamos su configuración en la ciudad.

Damos paso así al sexto capítulo en el que nos adentramos en las prácticas estético-políticas del FPDS Rosario que formaron parte de sus repertorios de protesta. En primer término, analizamos las de raigambre visual y performática, centrándonos especialmente en las sucedidas en torno a la Masacre de Avellaneda, la desaparición de Jorge Julio López y las que tuvieron como motivo cuestionamientos a las políticas universitarias. Nos abocamos a las pintadas-stencil y murales, sentando una discusión en torno a la "marchización" de la protesta y la centralidad de la técnica del stencil como recurso expresivo artístico. En segundo lugar, analizamos sus intervenciones performático-visuales y a través de ellas reflexionamos en torno al proceso de transición que atravesó el cuerpo (militante). Además, reconstruimos los itinerarios y prácticas colaborativas que supusieron estas acciones con la primera ola de activismo artístico rosarino así como con el colectivo Arte por Libertad, repensando los procesos de aprendizaje y socialización de recursos y saberes implicados. De este modo, interpretamos el lugar del militante como creador/artista. Por otra parte, nos detenemos en los acontecimientos festivos y su lugar en los repertorios de protesta. Nos adentramos en los festivales como un recurso que caracteriza los repertorios de este movimiento.

Asimismo, recuperamos el proceso de gestación del Espacio de Cultura "Digna Rabia" advirtiendo la presencia de una nueva dinámica de creación de colectivos artísticos al interior de los movimientos sociales. Nos adentramos en el dilema que plantea este proceso en relación con la tensión entre la especialización o la tercerización de las prácticas artísticas. Discutimos el papel que estas prácticas cumplieron ante el marcado agotamiento de los repertorios de protesta que los sujetos políticos colectivos, y principalmente, los movimientos sociales se dieron en años anteriores. Planteamos, las tensiones entre una política de la interpelación estética y una política de la legitimación estética.

En el séptimo y último capítulo analizamos la dimensión estética de la política del FPDS Rosario. Reflexionamos en torno a los modos de composición de los escenarios post-piqueteros, adentrándonos en los desafíos que impuso el nuevo ciclo de protesta. Nos detenemos en sus formas de aparecer en el espacio público a través de analizar los modos de montaje de las marchas, la metodología de protesta más usual del movimiento. Repensamos la complejidad que supone la permanencia de una dramaturgia piquetera en pleno proceso de

desaparición del sujeto piquetero de la escena nacional -e incluso en las filas del movimiento- y del piquete como metodología de protesta. Nos adentramos en esa ambivalencia. Evidenciamos este proceso a partir de la refuncionalización y resemantización de recursos expresivos emblemáticos de la militancia piquetera, trayectoria que creemos ejemplificada en las transformaciones de los usos de elementos como el pañuelo. Asimismo, analizamos la vinculación de esta tendencia con la carnavalización de la protesta, es decir, con la constitución progresiva de una forma de aparecer festiva en el espacio público que rompe con la estética sacrificial de la militancia de décadas anteriores, aunque no exenta de tensiones con el protagonismo que los mártires toman en sus prácticas estéticas. Repensamos estas dinámicas en línea con la obligación de todos de ser artistas (Groys, 2014) o, mejor, con la responsabilidad ética, estética y política del diseño de sí (Ibídem) en las sociedades contemporáneas

Por otra parte, luego de dedicar nuevos esfuerzos a pensar las fiestas como prácticas celebratorias de la organización en permanente tensión con sus dinámicas estructurales, abordamos la mística como un aspecto de esta dimensión estética que, además, apreciamos como constitutivo en la conformación de la subjetividad colectiva de este movimiento social. Reconstruimos e interpretamos puntualmente las prácticas místicas organizadas en diferentes ocasiones de encuentro y reflexionamos en torno a las nuevas figuras del compromiso que allí se gestan.

Finalmente, coronando este capítulo, a partir de esta experiencia retomamos la discusión que Jacques Rancière establece con las tesis de Walter Benjamin en torno a su concepción de la estetización de la política, aportando, a partir de nuestro trabajo, algunas notas para enriquecer la tensión dilemática entre pensar a esta dimensión como el sustento ontológico que habilita la vinculación entre arte y política en sus dos vías o pensarla sólo como una característica de época. Resaltamos la importancia de la dimensión estética de la política, comúnmente postergada en el campo de los estudios sobre arte y política que consideran las relaciones entre arte y política son unidireccionales, reflexionando en torno a la necesidad de este tipo de análisis combinados para comprender cabalmente las prácticas que llevan adelante los movimientos sociales contemporáneos.

Por último, culminamos nuestro trabajo con una serie de reflexiones finales en las que exponemos los principales resultados de investigación, señalando algunos aportes que creemos que nuestro trabajo puede realizar al área temática en la que se inscribe. Esbozamos algunas líneas sobre las nuevas emergencias y modulaciones que se producen sobre los inicios de la década siguiente y que se presentan como nuevos desafíos para la comprensión de estas

dinámicas en las sociedades contemporáneas y, por tanto, nuevas apuestas de investigación. De este modo, trazamos interrogantes y líneas futuras de indagación.

II. La poiesis de la investigación. In-flexiones teórico-metodológicas

La pregunta por la metodología es una invitación a someter a juicio al intelectual de escritorio que se cobija cobardemente en nosotros. Nos enfrenta con la violencia de la pluma, de esa pluma aparentemente suave que tanto sabe de alianzas, de poderes, de dominio, de escondites. Hace estallar sobre la página la interrogación por la violencia epistémica (Haber, 2011), compleja de responder si creemos que los antagonismos sociales y epistémicos "(…) no están allí simplemente exhibidos para quien quiera verlos" (Ibídem: 19) y que "a la violencia que instaura el antagonismo le corresponde una segunda violencia que oculta la primera violencia y el antagonismo que ella instaura" (Ibídem). Más aún, si creemos que "no se trata simplemente de decir de qué lado de los antagonismos queremos estar, sino de investigar las maneras en las cuales esos antagonismos nos constituyen, la manera en la cual habitamos a caballo de relaciones antagónicas, en la inmanencia de los antagonismos (Colectivo Situaciones, 2002)" (Ibídem: 18).

Se trata de preguntarnos: ¿cómo re-crear una localización estratégica (Said, 1990), es decir una postura epistemológica y metodológica -que es, para nosotros, inmediatamente política y afectiva-, que intente aprehender las prácticas y experiencias a las que nos abocamos subyugándolas lo más exiguamente posible al dominio de la máquina académica?, ¿cómo al menos empuñar el gesto?

Seguimos en el camino de asir esa ansiada localización los criterios y aportes de las epistemologías críticas y las teorías decoloniales, teorías que fueron también las que nos situaron en buena parte de estas indóciles inquietudes. El camino fue extenso y zigzagueante. Un zumbido nos acompañó, con la insistencia y la impertinencia para incomodar que los caracterizan. Runruneaba: "la violencia colonial opera en el mundo como un bisturí en el quirófano" (Haber, 2011: 19), "nominar las partes (objetivación), seccionar las relaciones (represión) e introducirlas en las nuevas redes de relaciones (administración), son los campos en los que se multiplican las técnicas de la cirugía colonial" (Ibídem).

Como ya hemos anunciado en el apartado anterior, procuramos construir conversaciones que supusieron el devenir de un proceso en el que la investigación, sus objetivos y desenlaces fueron tomando forma, al modo en que la arcilla es modelada en las manos artesano, desde una lógica de interacción que intentó desdibujar, al menos parcialmente, la posición clásica

del sujeto investigador y del objeto investigado (Haraway, 1995; MTD Solano y Colectivo Situaciones, 2002).

Ahora bien, ¿qué entendemos por conversación? Haber asevera que la conversación es:

> (…) un flujo de agenciamientos evestigiales intersubjetivos que crea subjetividades en relación; (que) no se recorta por el intercambio lingüístico ni por la humanidad de los interactuantes, sino todo lo contrario, no se está en conversación en calidad de hablante sino de ser o, mejor, de estarse siendo (Haber, 2011: 25).

Una conversación amplia, extensa. Conversaciones que se dieron durante años y que incluyeron a muchos que aquí no podríamos ni sabríamos del todo enumerar, que no sólo involucró a cuerpos presentes sino que convidó a otros que se presentaron en su ausencia. De ellas formaron parte, entre otros, militantes y artistas que fueron protagonistas de estos ciclos de protesta. Debido a razones que exceden a la vez que interceptan carnalmente esta investigación, los encuentros se intensificaron con militantes de movimientos sociales rosarinos como los pertenecientes al Bodegón Cultural Casa de Pocho y al FPDS Rosario. Intensidad que quedó reflejada en la centralidad que sus prácticas tienen en la arquitectura de nuestro trabajo.

Conversaciones que implicaron aprendizajes entendidos como la capacidad de "(…) hacer versiones de uno en relación con otros" (Ibídem: 17). En otros términos, no convertirse –impostadamente- en el otro, "sino convertirse en la relación con el otro, en el flujo de esa conversación" (Ibídem). Un aprendizaje solidario, entendiendo que la solidaridad "(…) se funda en una corriente afectiva y se orienta a la crianza de vida de subjetividades ampliadas" (Ibídem: 18).

Esta forma de trabajo fue, entonces, en gran medida inmanente lo cual no significa un estar adentro, una interioridad absoluta que todo lo devora sino que la inmanencia, tal como sostienen desde el MDT Solano y el Colectivo Situaciones, "(…) refiere a una modalidad de habitar la situación y trabaja a partir de la composición –el amor o la amistad- para dar lugar a nuevos posibles materiales de dicha situación. La inmanencia es una copertenencia constituyente que atraviesa transversal o diagonalmente las representaciones del 'adentro' y el 'afuera'" (MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002: 19).

Ahora bien, como veremos en detalle, nos servimos de herramientas que son también empleadas por las metodologías clásicas de las ciencias. Por consiguiente, creemos que nuestra metodología fue una *metodología ensamblada*, una mixtura de elementos heterogéneos en cuya peculiar combinación consistió nuestra apuesta. Reponemos, con cierto libertinaje, el concepto de "ensamblaje" que Verónica Gago construye para referir a las

economías populares –específicamente a la que se desarrolla en el complejo de ferias La Salada- recuperando, fundamentalmente, las concepciones de Sassen, Deleuze y De Landa.

Gago, retomando en este caso a Ong, asevera que la noción de ensamblaje pone de relieve la articulación cambiante, interminable y contingente de un conjunto de elementos altamente heterogéneos (Gago, 2014). Es una concepción que asume a la heterogeneidad como el régimen de existencia de las cosas y agrega que allí se funda "la necesidad, una y otra vez, de producir articulaciones, contactos, conectores" (Ibídem: 55). Por ello, retomando a Deleuze, la autora plantea que la noción de ensamblaje da cuenta de una lógica relacional y no sustancial (Ibídem), y su unidad posible es el co-funcionamiento, una simpatía que hace que lo importante no sean las filiaciones sino las alianzas, no las sucesiones sino los contagios (Ibídem). Por consiguiente, el estatuto ontológico de los ensamblajes es siempre singular, obedece al co-funcionamiento que se da en cada caso, lo que lo convierte en "la estructura de un espacio de oportunidades" (Ibídem: 57). Ello significa que "las posibilidades de un ensamblaje no están dadas (a diferencia de las propiedades), sino que son justamente posibles aun cuando no son efectuadas y surgen de la interacción" (Ibídem).

Sumado a ello, podemos decir que nuestra apuesta metodológica es una apuesta promiscua, utilizando el concepto de promiscuidad en el sentido que el Colectivo Situaciones le ofrenda cuando manifiestan que la promiscuidad es una característica de la época que se inicia en el 2001. Entonces, nuestra metodología en sintonía con la época es promiscua porque supone la convivencia entre elementos de rebeldía y hegemonía, entre una mirada epistemológica y metodológica que pretende desprenderse de los dictados de la máquina depredadora de la ciencia colonial pero que al mismo tiempo recurre a algunas de sus herramientas –sirviéndose de ellas a su manera- a la vez que no deja de habitar su espacio de producción discursiva, aunque intente hacerlo insubordinadamente.

Ahora bien, como decíamos, los ensamblajes tienen una ontología singular, la composición y combinación de elementos es única en cada caso. ¿Qué le da esa singularidad? Como adelantábamos está dada por el modo en que los elementos co-funcionen, por el tipo de relación que tracen. De este modo creemos que nuestra apuesta metodológica se funda en lo que decidimos llamar una *política del trato*. Política que se enlaza, pues, con una *ética del cuidado* (Figari, 2011), que se funda, tal como sostiene Figari, retomando a Fox Keller (1991), en una percepción alocéntrica, en una afectividad creativa que no es simple consentimiento sino que "acompaña, escucha, da soporte y soporta, ríe, pone el hombro, abraza, guarda silencio, habla, transmite o comunica y si es necesario, no dice nada" (Ibídem).

Por consiguiente, nuestra innovación, en el afán de intentar escapar al impulso de la violencia epistémica, fue en algunos casos con formas nuevas (conversaciones, composiciones, aprendizajes) en otras a partir de algunas herramientas conocidas pero re-editadas en su modo de implementación, tal como veremos en detalle inmediatamente. Empero, además de ello, nuestra metodología ensamblada -y la política del trato en la que creemos se asienta su específica ontología- radicó en el tipo de estudio que hicimos o, en otros términos, en las formas en que las prácticas y experiencias formaron parte de nuestra investigación, cómo las ponderamos, qué lugar ocuparon. Es decir, creemos que la política del trato de la que hablamos refiere, en primer lugar, a un proceder diseñado sobre una ética del cuidado, en segundo lugar, al modo en que des-tratamos las herramientas clásicas y, en tercer término, a la no ecuanimidad en el trato que le damos a las prácticas y experiencias que estudiamos.

Vayamos, entonces, a eso en detalle.

Podemos sostener que el tipo de estudio que realizamos en un "estudio contrapunteado", retomando (a la carta) el concepto de contrapunteo de Fernando Ortiz (Ortiz, 1991). El contrapunteo supone, para nosotros, un proceder investigativo y de análisis que se asienta en la alternancia (un "de aquí pa' allá", un salto en el análisis de una a otra de estas prácticas y experiencias), en parte cierta inconstancia o intermitencia (en el sentido de que pocas veces obedece a la lógica lineal del principio y fin en el estudio de una práctica, un grupo, una experiencia, la cual siempre queda supeditada al andar general del proceso). También es, en cierta medida, un proceder improvisado, pero que se cimenta en el seguimiento del ritmo, el timbre, el tono, las cadencias y también los silencios de aquello que estudiamos para luego, como en la situación que origina su nombre –el cantar improvisado de dos o más cantantes populares que rivalizan (lúdicamente)- poder hacer nuestra parte. Asimismo, es una estrategia que reniega de cualquier carácter ecuánime en tanto habilita prestar una atención diferida y diferente a las distintas intervenciones, prácticas, acciones, expresiones, lo que da cuenta del temple que tendrá esta apuesta. Finalmente debemos decir que el contrapunteo es, también, un errabundeo, que implica consentir la práctica del errar (en sus dos sentidos: admitir el paso cansino del vagabundeo y la experiencia del error). En efecto, del presente emana una invitación a realizar un recorrido, como el que lleva a cabo el caminante que no tiene previamente un destino ni una dirección recta sino que la construye en el transcurrir de cada paso. Es una apuesta a poder andar con el disfrute del flâneur.

El proceso de investigación se compuso de numerosos encuentros individuales y grupales. Jornadas militantes de diferente índole -especialmente culturales-, marchas, actos, pintadas, encuentros más íntimos y afectivos, cenas, almuerzos, festivales, peñas, fiestas, entre otros.

Recogimos numerosos testimonios en estos contextos, recuperando los intereses y las apuestas que quienes los brindaron tenían en relación con nuestro trabajo, lo que fue, junto con nuestros intereses, formateando nuestra investigación. Y allí la composición se echó a andar. Una composición que "a diferencia de la articulación (…) no es meramente intelectual, no se basa en intereses ni en criterios de conveniencia. (…) Es más o menos inexplicable, va más allá de todo lo que se pueda decir de ella" (MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002: 16).

Realizamos 41 entrevistas en profundidad, más que entrevistas fueron encuentros a los que llegamos con inquietudes, con preguntas, pero que fueron teniendo un desenlace variable de acuerdo a lo que allí, en esa situación convivial, se producía. Las mismas, además, fueron desgrabadas literalmente, en la mayoría de los casos fueron reenviadas a los entrevistados a quienes les pedimos que las relean y, en caso de que quieran hacerlo, las intervengan. Recién luego de este intercambio fueron analizadas.

En términos generales, la combinación de los numerosos encuentros que dieron forma a la conversación generada, así como las diferentes entrevistas, obedeció -además de a las composiciones afectivas y políticas generadas- a que pretendimos adentrarnos no sólo en la concreción fáctica de las prácticas y experiencias sino en lo que, retomando a Williams, podríamos denominar como "estructuras del sentir" (Williams, 1980). Es decir, no sólo comprender en qué consistieron esas prácticas, cómo fueron llevadas a cabo, por quiénes y con qué objetivos sino intentar asir esos "(…) significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente" (Ibídem: 155). Más claramente, se trata de reflexionar en torno al "(…) pensamiento tal como es sentido y al sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada" (Ibídem). Estructuras del sentir que, por lo demás, siempre son y "(…) pueden ser definidas como experiencias sociales en solución" (Ibídem: 156).

Para comprender la conformación y devenir de lo que luego llamamos estética-en-la-calle visual y performática constituida principalmente por el accionar de los colectivos de activismo artístico y la estética-en-la-calle festiva integrada fundamentalmente por el reverdecer carnavalero y la generación del movimiento murguero, efectuamos 17 entrevistas.

Realizamos 5 entrevistas a integrantes de los colectivos de activismo artístico de la primer oleada: Valeria Gericke (Arte en la Kalle) y Laura Capdevila (Arte en la Kalle) y conjuntamente a Fabricio Caiazza e Ine Martino (Arte en la Kalle); Carlos Cantore

(Trasmargen) y Pablo Galarza (Pobres Diablos)[3]. También entrevistamos a Ezequiel Gatto (participante de las protestas del 2001, cercano a la movida del activismo artístico y al clima de efervescencia política y artística que empapó a otras experiencias que, finalmente, sólo son nombradas en este trabajo (como la del Galpón Okupa)[4]. Asimismo, algunos de ellos formaron parte de las experiencias de activismo universitario ("UNR En Caja" y "UNR Liquida") que también analizamos. Para nutrir el análisis de estas dos experiencias además de las entrevistas, contamos un frondoso cuerpo de fotografías compuesto por el archivo fotográfico de Cecilia Vescovo, Gabriela Arriolo, Luciana Carunchio, Soledad Biasatti, Ana Julia Donna e Iván Kozenitzky, además de otras fotografías sueltas subidas a sitios webs tomadas por integrantes de las Coordinadoras de Lucha. Además, analizamos documentos escritos por la Coordinadora y de modo individual por sus integrantes, además de intercambios de mails entre ellos a los que hemos accedido.

Por otra parte, realizamos 3 entrevistas, una de ellas grupal, a miembros de murgas y que formaron parte del reverdecer carnavalero: Jorge "Flaco" Palermo (fundador del Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño; tallerista y coordinador de las primeras murgas de la ciudad de la década del 90' –algunas de las cuales fueron La murga del Bajo Fondo, Los desnutridos del 2000, La Cagadera-; organizador de diversos encuentros de gran importancia para la conformación del movimiento murguero, participante de la organización de varios carnavales, entre ellos, especialmente, el carnaval de La Grieta); Anahí Ledesma (integrante de las primeras murgas de la ciudad, fundadora de la murga Caídos del Puente la primera de estilo porteño de la ciudad, organizadora de diversos encuentros de gran importancia para la conformación del movimiento murguero, participante y coordinadora de diversos talleres); Mabel Vega y Andrea Sosa, con quienes tuvimos una entrevista conjunta (fundadoras de la murga Matadero Sur también una de las primeras agrupaciones rosarinas, participantes a su vez de encuentros, talleres, etc.).

Estos 8 entrevistados fueron escogidos intencionalmente en la mayoría de los casos por las relaciones previas que entablamos con ellos y, en algunos casos, también por razones de accesibilidad. Nos nutrimos, a su vez, de 9 entrevistas, que realizamos para un trabajo de

[3] Como puede verse, entrevistamos a cuatro integrantes del colectivo Arte en la Kalle. Ello obedeció, más allá de los agenciamientos que se dieron con los distintos grupos, fundamentalmente a dos razones: en primer lugar a que las primeras dos entrevistas a las que pudimos acceder fueron a las de Valeria Gericke y Laura Capdevila cuyo paso por el grupo fue temporalmente acotado. Recién años después pudimos encontrarnos con Fabricio Caiazza e Inés Martino que tuvieron una participación mucho mayor en el colectivo. En segundo término, ambos compusieron luego otros colectivos y siguieron en actividad casi hasta fines de la década, por tanto su mirada en torno al desarrollo del activismo artístico de la ciudad nos era de vital importancia. Colectivos que no supimos hasta avanzado el trabajo de investigación si incluiríamos o no en nuestra escritura.

[4] Con Ezequiel Gatto nos ocurrió algo similar. Lo entrevistamos en tanto participante de una serie de experiencias como Planeta X, el Galpón Okupa, etc. que luego no incluimos en la tesis.

investigación colectivo[5], a Nicolás Gori, integrante de una de las primeras murgas de estilo uruguaya de la ciudad (La Improvisada luego convertida en Mugasurga) formada en 1999. También de las realizadas a Javier Aguinaga (Aguantando la pelusa), Gerardo Bortolotto (Los vecinos re contentos), Emanuel Castro (La Cotorra), Matías Casadey (La Cotolengo), Germán Correa (Y parió la abuela), Ramiro González (Mal Ejemplo), Ornela Ivaldi (Inundados de Arroyito), Bernardo Osa y Bárbara Silva (Vamos che!!!), los cuales son integrantes de agrupaciones murgueras y organizadores de festejos carnavaleros.

Asimismo, para terminar de comprender la constitución y devenir de estas dos estéticas sobre las que se montaron y terminaron de conformaron los repertorios de protesta que analizamos, consultamos entrevistas editadas y publicadas en medios gráficos a integrantes de estos grupos, las cuales han sido correspondientemente citadas así como las aparecidas con motivo del documental *Días de murga, instantes de carnaval* a variados integrantes de murgas contemporáneas. También nos nutrimos de conversaciones e intercambios con docentes e investigadores que recientemente están comenzando a analizar el movimiento murguero, como Juan Bautista Lucca y Julia Dayub.

Además, contamos con documentos alusivos a los comienzos del movimiento murguero y el reverdecer carnavalero pertenecientes a los archivos del Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño. Mientras, como veremos, en algunos casos emprendimos un trabajo interpretativo-analítico con los documentos, en este caso, en cambio, realizamos una lectura más de tipo histórica que nos permitió ordenar gran parte de los datos y relatos de los entrevistados. En este sentido, consultamos programas de diferentes festejos carnavaleros, principalmente de los organizados en La Grieta y de otras actividades que llevaron a cabo las agrupaciones murgueras, también revisamos escritos inéditos producidos en dichos encuentros, fotografías, así como un importante material periodístico de aquellos años.

También contamos particularmente para reconstruir el mapa del activismo artístico con el archivo digital realizado por Inés Martino y con el material fotográfico de Carlos Cantore. Asimismo realizamos un análisis interpretativo sobre los manifiestos, descripciones propias de sus intervenciones y otros escritos de los colectivos a los que accedimos a partir de las páginas web en funcionamiento en un caso y, en el otro, a través de la gentileza de Pablo Galarza quien nos posibilitó el acceso al sitio en desuso de su grupo, archivo que conservaba

[5] Nos referimos al trabajo de investigación llevado a cabo junto con María Julia Logiódice y Juan Lucca producto del cuál publicamos el siguiente artículo: Di Filippo, M., Logiodice, J. y Lucca, J.B. (2013) "El ruido de lo popular: murga y política en Rosario" en Rocchi, G.(comp.), *Saliendo del barrio*, Rosario: Ed. Laborde.

personalmente. También participamos de carnavales organizados por las diferentes murgas desde los últimos años que competen a nuestro estudio hasta la actualidad.

Para el análisis del repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti que, como se verá, adquirió un lugar destacado en nuestro trabajo, además de los numerosos e intensos encuentros en diferentes situaciones que tuvimos con sus integrantes, realizamos 7 entrevistas en profundidad. Con ellos se tejió una densa y prolífera relacionalidad que no obedeció estrictamente a esta investigación sino que se compuso como un aspecto más de una trama política y afectiva que la excede con creces. En cuanto a las entrevistas, los entrevistados fueron: Sergio "Varón" Fernández (compañero de Pocho Lepratti, integrante de La Vagancia, coordinador de otros grupos de jóvenes, ex integrante de la Murga de Los Trapos, miembro del Bodegón Cultural Casa de Pocho), Lucas "Ñuka" García (compañero de Pocho Lepratti, integrante de La Vagancia, coordinador de otros grupos de jóvenes, ex integrante de la Murga de Los Trapos, miembro del Bodegón Cultural Casa de Pocho y luego del colectivo Arte por Libertad) con quien realizamos dos entrevistas; Emilio Abecasis (compañero de Pocho Lepratti, integrante de La Vagancia, coordinador e integrante de la Murga de Los Trapos, miembro del Bodegón Cultural Casa de Pocho y ex integrante del colectivo Arte por Libertad); Érica Pereyra y Alejandra Zorzoli (coordinadoras de la Murga de Los Trapos y miembros del Bodegón Cultural Casa de Pocho) con quienes tuvimos una instancia conjunta; Vanesa Molina (compañera de Pocho Lepratti, integrante de La Vagancia y miembro del Bodegón Cultural Casa de Pocho); y, finalmente, Rodolfo "Mono" Saavedra (uno de los artistas callejeros que formó parte activamente de las intervenciones visuales del repertorio y que con posterioridad compuso el colectivo Arte por Libertad). La elección intencional de los entrevistados atendió a la relacionalidad gestada con ellos además de la convicción respecto de que su testimonio y lo que compusiéramos juntos, sería clave para este y otros procesos.

Además, nos nutrimos de la re-lectura de un testimonio de Emilio Abecasis que recogimos en ocasión de la investigación colectiva a la que antes nos referimos (a quien volvimos a entrevistar en esta instancia). También de entrevistas realizadas por terceros a cuyos crudos hemos accedido: una realizada a Emilio Abecasis junto con Alejandra Zorzoli[6]; dos entrevistas grupales: una a Vanesa Molina, Érica Pereyra, Alejandra Zorzoli y María Pía Ayuso, y otra a Sergio Fernández y Américo Cena (todos integrantes del Bodegón Cultural Casa de Pocho)[7] y tres instancias concretadas con Lucas García[8]. Por otra parte, acudimos

[6] Nos referimos a una entrevista que efectuó Marcos Griffa como parte de su trabajo de investigación cuyo crudo nos fue cedido por los entrevistados.

[7] Dichas entrevistas grupales fueron realizadas y cedidas por Juan Pablo Hudson con motivo de la escritura del artículo: Hudson, J. (2013) "La mecha de la alegría" en *Rosario 12*, Rosario.

también a entrevistas editadas y publicadas en medios gráficos y audiovisuales a integrantes del Bodegón Cultural Casa de Pocho, citados correspondientemente en la bibliografía, entre ellas, destacamos la realizada a Lucas Villca[9], integrante de los grupos juveniles coordinados por Lepratti y luego del Bodegón.

También sustentamos el análisis de este repertorio en la observación de las pintadas, murales, así como de la intervención conocida como cambio de nombre a la calle Roca, realizadas en aquel momento y que aún persisten al paso del tiempo, así como de las huellas dejadas por otras que ya no permanecen enteramente. Asimismo de la observación de los rastros visuales de las intervención performática que constituyó "El Hormigazo" (puntualmente de las hormigas realizadas por el grupo Trasmargen que aún persisten instaladas en el lugar así como de algunas de las pintadas consumadas en dicha ocasión).

A la vez, para el caso de los murales, participamos activamente del Cabildo Abierto del Juego y la Cultura que se celebró en 2011 en Barrio Ludueña y del que el Bodegón Cultural Casa de Pocho fue parte de la organización. Allí fuimos parte de un Taller de Murales en el cual, además de transitar el modo de construcción de los mismos, se llevó a cabo una jornada en la que sus realizadores revivieron la realización de cada uno de los concretados en el barrio a lo largo de los años.

Asimismo, participamos activamente de las ediciones de los últimos años del carnaval (desde el 2011 a esta parte). Si bien los últimos años exceden los mezquinos márgenes temporales de este estudio, el hecho de que primero hayamos participado en calidad de asistentes y luego como parte de la organización, contribuyó a comprender corporalmente dicha experiencia así como la complejidad de su entramado organizativo.

También llevamos a cabo un abordaje interpretativo-analítico sobre una variedad de documentos provistos por el archivo organizacional del Bodegón Cultural Casa de Pocho y los respectivos archivos personales de Emilio Abecasis, Lucas García y Rodolfo Saavedra.

De este modo, analizamos los programas del Carnaval-cumple de Pocho y demás materiales relativo a su organización (grillas, volantes informativos de diferentes tipos, escritos realizados para su lectura en el escenario, etc.), también escritos de circulación interna de la organización pertinentes, documentos de trabajo y recortes de diarios y revistas alusivos. También, analizamos numerosas ediciones de la publicación de circulación barrial que realiza este movimiento social denominada *La Notita* y de otra denominada *La Nota y la*

---

[8] Tales entrevistas fueron hechas por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti y los crudos cedidos por el entrevistado.

9 Nos referimos a una entrevista en formato audiovisual publicada en 22 Noticias.

marencoche. Analizamos las memorias de La Vagancia desde el año 1993 al 2000 así como algunas letras de canciones o escritos hechos por la Murga de Los Trapos.

Atendimos especialmente a los documentos de diferentes tipos realizados por los miembros de La Vagancia y luego del Bodegón Cultural Casa de Pocho, concibiendo que la comprensión de estas "literacidades autogeneradas" (Barton y Hamilton, 1998: 247)[10], resulta también central para reconstruir esa estructura del sentir a la que pretendimos, al menos, aproximarnos.

El análisis de todas las prácticas y experiencias fue también emprendido a partir de contar con documentos fotográficos los cuales han sido de gran valor para el caso de las intervenciones visuales. Al respecto dispusimos de un amplio material. Algunas fotografías han sido tomadas por nosotros, otras fueron obtenidas a partir de la visita a los diversos sitios web que nombramos posteriormente en la bibliografía. Al mismo tiempo contamos con aquellos cedidos por miembros de La Vagancia y del Bodegón Cultura Casa de Pocho, correspondientes a la organización o personales así como del material propiciado por Rodolfo Saavedra, y, finalmente, contamos con el archivo de Alicia Mc Donald quien ha retratado intervenciones visuales urbanas de la ciudad de Rosario desde diciembre de 2001-enero de 2002 hasta la actualidad.

Para el análisis del colectivo Arte por Libertad sumamos a las entrevistas realizadas a Rodolfo "Mono" Saavedra y Lucas "Ñuka" García, una entrevista colectiva a Guillermo Quevedo, Ariel Lovecchio y Natacha Gattarello, además de las observaciones de las intervenciones realizadas durante nuestro período de estudio. Además del archivo personal de Rodolfo "Mono" Saavedra y Lucas "Ñuka" García, contamos con algunos documentos textuales y audiovisuales pertenecientes al archivo personal de Guillermo Quevedo. Asimismo, contamos con la información volcada en la página web del colectivo y con fotografías tomadas por nosotros y cedidas por ellos.

Por último, para abordar las prácticas y experiencias estético-políticas que integraron los repertorios de protesta del FPDS Rosario así como para adentrarnos en la dimensión estética de su política realizamos 14 entrevistas a militantes de la organización. Si bien como en el resto de los casos la elección fue intencional y respondió a la relacionalidad gestada con ellos en el transcurso del proceso, intentamos que pudieran brindarnos testimonios militantes que pertenecieran a diferentes partes de la estructura organizativa. Así, los entrevistados fueron:

[10] Con este concepto intentamos referir a esas escrituras que "(…) surgen de las propias necesidades de expresión de la gente y se esfuerzan por construir un espacio alternativo de relación con el lenguaje. Se trata de un tipo de escritura inserta en la vida emotiva de las personas que no está regulada por reglas formales ni procedimientos de las instituciones sociales dominantes y que tienen su origen en la vida cotidiana" (Barton y Hamilton, 1998: 247).

Luciano Fabbri (militante estudiantil, territorial y de género), Luciana Seminara (militante estudiantil), Matías Ayastuy (militante en defensa de los bienes comunes y los trabajadores ocupados), Florencia Maggi (militante territorial), Edgardo "Nenu" Venturi (militante territorial), Noelia Figueroa (militante estudiantil y de género), Sebastián Bini (militante estudiantil), Agustina Barukel (militante estudiantil y de derechos humanos), Cecilia Pato (militante estudiantil), María José Gerez (militante estudiantil, territorial y de género), Mariano D'arrigo (militante estudiantil y del sector de trabajadores ocupados), Victoria Nardi (militante estudiantil y militante cultural), Pedro "Pitu" Salinas (militante territorial), Dante "Chicho" Suárez (militante territorial). Asimismo, nos preocupamos por contar con relatos tanto de quienes militaban en las organizaciones que luego compusieron el FPDS y otros que comenzaron a hacerlo luego de su conformación. De este modo, los primeros 5 entrevistados militaban previamente a la constitución del Frente mientras que el resto se sumaron luego de que la organización estuvo constituida, en diferentes momentos. Finalmente, como puede advertirse uno solo de los entrevistados fue militante cultural. Si bien mantuvimos diferentes encuentros con varios de los integrantes de ese espacio, preferimos no privilegiar esa variable a la hora de realizar las entrevistas ya que, en términos generales, lo que nos interesó indagar fue cómo las prácticas y experiencias artísticas fueron realizadas por los militantes de la organización en general sin previa vinculación o especial acercamiento al mundo del arte.

Llevamos a cabo, por otra parte, un trabajo interpretativo-analítico sobre diversos documentos pertenecientes a archivos organizacionales y privados de los militantes (como María José Gerez, Noelia Figueroa y Sebastián Bini). Analizamos documentos inéditos de circulación interna, memorias de reuniones y encuentros, declaraciones, balances de actividades, manifiestos, programas, volantes y banners –contemporáneos y anteriores a los años a nuestro período de estudio- del FPDS Rosario como del Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón (FAESP). También de las espacios y organizaciones que lo compusieron (de las agrupaciones Santiago Pampillón y El Grito, de Digna Rabia y Surastilla). También documentos del FPDS a nivel nacional, de su Espacio de Cultura y de Mujeres así como de Arte al Ataque. Asimismo abordamos publicaciones de la organización en medios de comunicación, el Boletín del Frente Popular Darío Santillán Regional Rosario *Vientos de Abajo* desde su primera publicación en el año 2009 hasta fines del 2010 y la publicación *La Oreja* del FAESP.

Nutrimos nuestro trabajo de numerosos documentos fotográficos: fotos personales, organizacionales y de medios de comunicación. En este sentido, pudimos acceder a parte del archivo fotográfico del FPDS Rosario así como a los archivos fotográficos personales de

Mariano D'arrigo y María José Gerez. También contamos con archivos orales producto de grabaciones de reuniones y encuentros militantes y audios de reportajes radiales. También con audios, memorias y publicaciones de actividades abiertas alusivas a la problemática artística o cultural en las que la organización participó: de la primera a la cuarta edición del Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos (ENECA) y de la primera a la sexta edición del Foro Nacional de Educación para el Cambio Social. También de la primera y segunda edición Encuentro Nacional de Estudiantes, Graduados/as y Jóvenes Investigadores/as de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. También contamos con documentos audiovisuales producto de entrevistas filmadas, filmaciones caseras de viajes y encuentros y de las intervenciones y encuentros militantes.

Por otra parte, sustentamos nuestro análisis en la observación de las intervenciones visuales y performáticas y en la participación activa en las prácticas festivas que tuvieron lugar durante el proceso de investigación así como en la observación de las que fueron realizadas con anterioridad pero que aún persisten total o parcialmente.

También revisamos para el análisis de todas las experiencias los diarios locales *Rosario 12*, *La Capital* y *El Ciudadano* sobre todo en aras de obtener o corroborar algunos datos obtenidos en el transcurso de la investigación. Asimismo, realizamos una revisión hemerográfica sistemática del *Centro de Medios Independientes Indymedia Argentina* entre los años 2002 y 2012 y consultamos asiduamente el *Boletín Enredando*.

Por lo demás, la pregunta por el método, la pulsión a ob-licuarlo va emparentada, necesariamente, por una pregunta por la escritura, por las palabras que escogemos, por el modo en que se combinan, por las formas en que las arrojamos, por las maneras en que devienen, por su posibilidad de ser vehículo de expresividad, ergo de libertad, a la vez que de captura y sutura.

Esmerilamos aquí un discurso sobre creaciones cuyo carácter es anti-museográfico. Tal como enuncia De Certeau, el modelo museográfico,

> (…) tiene por origen un duelo y por efecto un engaño: la apología de lo 'no perecedero' tiene por valores los muertos antes que los vivos, los materiales resistentes antes que los otros, y los medios seguros para mejor asegurar la conservación de sus réplicas. Pero es todo a la inversa. La creación es perecedera: pasa, porque es acto (De Certeau, 2004: 197).

En efecto, a diferencia de esta lógica de producción durable y permanente, las prácticas y experiencias trabajadas revisten, en algunos casos, un tono fugaz y efímero y, por lo general, no están habitadas por la preocupación por fosilizarse en el orden del registro. Encarnan una producción diseminada, son creaciones que pululan, multiformes, por todas partes,

desconociendo lugares pertinentes, sitios adecuados, personajes referentes, sin objetos que han de ser conservados y sin artistas encumbrados. Muchas de ellas son prioritariamente actos que se desvanecen en su misma posibilidad de existencia, son puestas del cuerpo, gestos de enunciación y producción y no tanto producto acabado, son la reinvención continua de una convocatoria social.

En consecuencia, como bien remarca De Certeau: "preso en lo efímero ligado a lo colectivo, destinado a disiparse con él, la expresión cultural revela a la vez el instante que marca y (la) muerte de la que retorna. Representa un riesgo que no podría ser detenido en ninguno de sus signos, como un pájaro que se convirtiera en piedra" (Ibídem: 198). Así, estas expresiones insinúan un doble desborde para el sistema escriturario. Por un lado aguijonean, corroen, denuncian el parentesco de su temporalidad (del sistema escriturario) con las estructuras culturales dominantes; por el otro, muestran su exceso, la falla de este sistema del cual, muchas veces, reciben su soporte y sus condiciones de visibilidad pero el que, en muchos casos, no puede aprehenderlas en su temporalidad, sino que, las más de las veces, debe hacerse cargo del muerto.

Entonces, nos preguntamos: ¿cómo hacer vibrar la letra al compás de estas intensidades?, ¿cómo comunicar por resonancias?, ¿cómo con-mover la escritura?, ¿cómo descontinuarla? Hablamos de experiencias con una fuerte implicación corporal desde una pretendida corporalidad. Entonces, ¿cómo darle cuerpo a la escritura? ¿Es posible hacerla sudar? No lo sabemos, pero fue esa pregunta la que nos condujo al menos por momentos a confiar en cierto modo de expresividad, a permitirnos buscar una estilística en la que, al escribir, sintiéramos el cuerpo.

En otros términos, nos fue preciso no sólo hallar el domicilio de investigación al que antes aludimos sino al mismo tiempo intentar encontrar el de la escritura, que nos desafía e incomoda constantemente.

Una escritura que pensamos como prolongación, como entrega, como algo que arrojamos en este aquí y ahora, que condensa y expresa –sin dudas indigentemente- una infinidad de encuentros y pensamientos, que es aunque así no lo quiera una petrificación de esos movimientos, voces, cuerpos. Una ofrenda (MTD Solano y Colectivo Situaciones, 2002) que es producto de "(…) una línea erótica vinculada a la afectividad y (…) una línea estética, como experiencia creativa" (Figari 2011: 8). Una ofrenda que pretende ser política pero también estética. Porque allí en ese nudo que ciñe ambos dominios creemos que está nuestra apuesta, entonces, pues, la madriguera de nuestra escritura. Una (nuestra) ofrenda que arrojaremos a las fuerzas de nuevos encuentros y pensamientos.

PARTE I

EL 2001 EN TINTA ROSARINA. LA TEXTURA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA

1. La Rosario activista. La composición de la primera estética-en-la-calle

1.1. Relatos del acontecimiento

Barricadas, piquetes, manifestaciones, cortes de calles y rutas, saqueos, enfrentamientos, asambleas, trueques, el aturdir de las cacerolas sonando sin descanso, nos sitúan decididamente en la llamada "crisis del 2001" que se ha instituido como un momento hito en la historia argentina. La inteligencia colectiva lucía en las calles.

"19 y 20" desde aquel momento son sinónimos de insurrección popular, una revuelta que reconquistó, al menos temporariamente, las calles de muchas ciudades del país, paralela y, sobre todo posterior, a la declaración del Estado de Sitio. La renuncia del Presidente Fernando De la Rúa, los cinco mandatarios que se sucedieron sin descanso y la emblemática consigna "¡qué se vayan todos, que no quede ni uno solo!" anunciaban la destitución popular de la política institucional, de las representaciones instituidas empero sin proponer otras de su estilo en esos momentos de ebullición. Sin embargo, como veremos, creemos que dicha destitución portaba un "no positivo" (Colectivo Situaciones, 2002a).

La desocupación disparada, el corralito reteniendo forzosamente los depósitos de los ahorristas, el desabastecimiento y, en términos generales, las variables de la macro y la microeconomía descontroladas, terminaban de coronar un panorama enormemente complejo, le daban artesanalmente forma a aquel diciembre que se convirtió en un decidido umbral (Colectivo Situaciones, 2004) en el desarrollo social, económico, cultural y político argentino. La feroz represión policial recaló y dejó más de treinta muertos a lo largo del país.

En Rosario, la crisis se vivió con mucha intensidad. Hubo antes algunas señales, presagios, del gran descontento: además de los piquetes, marchas, acampes y tomas, meses atrás se consumaba el 40% de voto en blanco rosarino -muy por encima de la media nacional (Ford, 2007)- en las elecciones de diputados.

Esos días los cacerolazos y las marchas al Monumento y en otros sitios de la ciudad fueron masivos así como los piquetes, barricadas y saqueos en distintos puntos de la geografía urbana. También las balas. Rosario se situó en el vértice de una macabra escala: fue una de las ciudades con más víctimas fatales del país. Nueve fue la suma provincial que fue record a nivel nacional tanto en cantidad de muertos como de heridos. Ocho de ellos en el Gran Rosario, uno de los cuales fue el emblemático militante social Claudio "Pocho" Lepratti. Las

otras víctimas fatales fueron Liliana Yanina García, Walter Campos, Ricardo Villalba, Juan Alberto Delgado, Rubén Pereyra, Graciela Acosta y Graciela Machado.

Al igual que en el resto del país las redes de sociabilidad, cooperación y solidaridad también fueron masivas en Rosario. En principio, los barrios más populares de la ciudad eran invadidos por el silencio que gestaron las balas, la represión fue imponente. Pero la rebelión y organización desafió los plomos otra vez. Las organizaciones comunitarias se llenaban caóticamente de vecinos "en busca de", las iglesias, los sindicatos, las vecinales, los clubes y las más diversas asociaciones ya existentes se convirtieron en sitios de encuentro y, en algunos casos, de organización popular. Hacia enero de 2002, "como hongos después de la lluvia" (Ibídem: 29) se propagaron las asambleas barriales, la mayoría en barrios de clase media, la mayoría, no todas, y así Rosario encarnó otro record: fue la ciudad con más alto porcentaje de asambleas en relación con el número de habitantes (Ibídem). También surgieron variadas formas de auto-organización -más estables y no sólo ligadas a la protesta- que incluyeron experiencias cooperativas, fábricas gestionadas por sus trabajadores, verdaderos mercados alternativos de trueque, entre otras.

El 19 y 20 como íconos, pero también los tiempos que siguieron fueron "tiempos prístinos", ya que revelaron la emergencia de un nuevo protagonismo social que brotó en toda su intensidad en esos días y que se moduló de diferentes formas, luego. Empero también, fueron "tiempos prismáticos" en tanto mostraron luchas, experiencias, saberes, espacios, tiempos y cuerpos sin lugar en el régimen de visibilidad y pensabilidad imperante, que habían surgido anteriormente y que, hasta ese diciembre, no eran conocidos. "Como si alguien hubiese prendido la luz, en medio de la madrugada. El aviso fue dado: '¡acá pasa algo; no se puede seguir durmiendo, como si nada pasara!'" (Colectivo Situaciones 2002a: 210). Alumbraron, entonces, en dos sentidos: dieron a luz y echaron luz.

Los sucesos ocurridos rompieron la tregua democrática sostenida desde el fin del último golpe de Estado y el binomio, como todos los de su especie, sin opción: democracia o dictadura (Colectivo Situaciones, 2002a). Esta vez no hubo armisticio: las amenazas de una nueva interrupción militar del régimen constitucional no surtieron efectos desmovilizadores. Un protagonismo social que "opera reuniendo el conjunto de las dimensiones de la existencia" (Ibídem: 10) se dio cita. Un protagonismo múltiple que no permitió, al menos en principio, liderazgos rancios. Una escena no habitual compuesta hasta por sectores que no suelen ocupar el espacio público y que auspició una heterogeneidad organizativa, de iniciativas y solidaridades que asimismo no fue pulverizada en la dispersión.

Un protagonismo que descalabró toda interpretación acorde a viejos parámetros a la vez que desató nuevas formas de pensabilidad. Como bien afirmaban, en aquel entonces, desde el Colectivo Situaciones, la plenitud de la insurrección "consistió en la contundencia con que el cuerpo social se desplegó como un múltiple, y en la marca que fue capaz de provocar en su propia historia" (Colectivo Situaciones 2002a: 39).

En esta línea, sostenían:

> El movimiento del 19 y 20 fue más una acción destituyente que un clásico movimiento instituyente. O en otras palabras: fueron las potencias soberanas e instituyentes las que entraron en rebeldía sin pretensiones instituyentes –como lo espera la doctrina política de la soberanía–, sino ejerciendo sus poderes destituyentes sobre los poderes constituidos. Esta parece ser la paradoja de los días 19 y 20 (Ibídem: 42).

Posteriormente, adhieren:

> Esta *insurrección destituyente*, a diferencia de las revoluciones políticas, no produjo tampoco una 'situación de situaciones', un centro sustituto de la centralidad estatal que cuestionaba. Se hizo una experiencia de autoafirmación. En ella hubo un redescubrimiento de las potencias populares (Ibídem: 43).

Sobre esa jactante sentencia navegaremos. Es sobre la creencia en dicho redescubrimiento y en la comprensión de esas "potencias populares", que excede el poder de revocatoria, en las que nos asentaremos. Es sobre la constatación de que en ese espacio-tiempo aconteció una "apertura" (Ibídem) que habilitó nuevas figuras estético-políticas y político-estéticas de lo posible sobre la que trabajaremos.

En otros términos, fue una insurrección destituyente pero también auto-instituyente. Lo que nos conduce a pensar en el tipo de resistencia que generó. Decíamos, lo sucedido no debe ser pensado sólo como revocatoria pero tampoco como mero proceso reactivo[11] ya que "toda consideración estrictamente reactiva de las mismas puede opacar su carácter inventivo y disruptivo, reduciéndolas a una relación confrontativa con el contexto que soslaya su

[11] Ello conlleva una mirada de la crisis que atienda a la multi-valencia del término. Su misma etimología nos ofrece la posibilidad de contemplar la no-univocidad sobre la que escogimos erguir nuestro argumento en la medida en que el término griego "krisis", de raigambre médica, refiere a "una mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento" (Palti, 2005: 13) así como también el "momento decisivo de un asunto de importancia" (Ibídem). De hecho, su raíz "krino" adquiere variados sentidos como cortar, dividir, elegir y decidir (Ibídem). Sus apropiaciones jurídicas y algunas de las de cariz filosófico también harán hincapié en destacar fenómenos de carácter eruptivo, localizado en un tiempo específico, que expresan conflictos soterrados, habilitando una posible resolución (Ibídem). Si bien algunos de sus usos sociales han privilegiado el carácter negativo, es decir, ha sido asociado a procesos que albergan elementos destructivos, nocivos, de desarticulación, en otros, como el que aquí nos convoca la crisis también referirá a momentos de decisión, de acción, podríamos decir, de creación. Ergo, atenderemos no sólo a su sentido destituyente sino también a su impronta instituyente, es decir, a su conformación como un espacio-tiempo de gran productividad expresiva y organizativa. Una productividad no sólo resistente sino que también, indudablemente, anida una enérgica resilencia.

singularidad política y su especificidad poética" (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 50). No sólo hubo impugnación sino invención, la resistencia albergó su paradoja:

> De un lado, la resistencia aparece como un momento segundo, reactivo y defensivo. Sin embargo, 'resistir es crear': la resistencia es lo que crea, lo que produce. La resistencia es, por tanto, primera, autoafirmativa y, sobre todo, no depende de aquello a lo que resiste (Colectivo Situaciones, 2003a).

La crisis del 2001 fue un "acontecimiento político" con la impronta que Lazzarato, de la mano de Deleuze y Guattari, ofrendó a dicho concepto. El italiano destaca que: "el acontecimiento muestra lo que una época tiene de intolerable, pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y de creación" (Lazzarato, 2010: 44) que indica, simultáneamente, la presencia de un cambio dentro del orden del sentido. Produce una apertura a nuevos mundos posibles, que luego deben ser consumados, y también una mutación de las subjetividades profundamente ligada a la disposición de nuevas maneras que sentir (Lazzarato, 2010).

Más aún:

> El modo del acontecimiento es la problemática. Un acontecimiento no es la solución de un problema, sino la apertura de posibles. Así, para el filósofo ruso Mijail Bajtin, el acontecimiento revela la naturaleza del ser como pregunta o como problema, de manera que la esfera del ser es la de las respuestas y las preguntas" (Ibídem: 45).

El acontecimiento transfigura las experimentaciones que lo habían preparado, las hace re-aparecer bajo una nueva evidencia (Lazzarato, 2010), da lugar a nuevos objetos y nuevos sujetos. El autor agrega:

> Todo el mundo llegó a Seattle con sus máquinas corporales y sus máquinas de expresión y vuelve a la casa con la necesidad de redefinirlas en relación con lo que se hizo y a lo que se dijo. (…) Todo el mundo está forzado a abrirse al acontecimiento, es decir, a la esfera de nuevas preguntas y de nuevas respuestas. (…) El acontecimiento insiste, es decir que se continúa actuando, produciendo sus efectos" (Ibídem: 52/53).

En estos tiempos insurreccionales, la creatividad se activó y aceleró en sus modos de producción. En efecto, este acontecimiento también propulsó la multiplicación de prácticas estético-artísticas dando lugar a una enorme productividad expresiva. Ahora bien, creemos, incluso, que el arte, y en términos más amplios, las iniciativas que se vinculan de diversas formas a la creatividad estética -emparentadas más o menos directamente con la práctica artística- contribuyeron a gestar "un clima de imaginación activa" (Giunta, 2012: 19), un

ambiente de germinación propicio para producir experiencias que excedieron la práctica artística. Se consumó así una "hibridación creativa" (Colectivo Situaciones, 2007), motorizada en gran medida por la expresividad artística, que, al mismo tiempo, fue la condición necesaria para la invención de una multiplicidad de figuras, escenas, procedimientos, situaciones, etc.

En cuanto a los repertorios de protesta, pensando a nivel nacional, en términos generales y no recalando en su dimensión estético-artística, Auyero, retomando también resultados de los trabajos de Farinetti, concibe que los desplegados en 2001 provienen de la década beligerante iniciada en 1993, y podríamos decir, con más ímpetu, devienen cuando ésta promediaba su desarrollo hacia el año 96' y 97'. Allí, a su entender, se habría conformado el repertorio que se lució con mucha mayor intensidad y magnitud hacia el 2001 (Auyero, 2002b).

Por nuestra parte planteamos que, en lo que respecta a las dramaturgias de esos repertorios gestadas a partir de sus recursos expresivos, el 2001 dio lugar a otras postales de la protesta. Esta actitud no intenta desconocer los aprendizajes, las tradiciones e influencias retomadas del ciclo de protesta (Tarrow, 1983 y 1990 y Herrera, 2008) abierto a principios de la década y, sobre todo, hacia 1997, año en que a nivel nacional el arte toma la calle (Rafaela Carras, 2009) -cuestión que incluso en Rosario puede rastrearse unos años antes-. Sí conlleva, en cambio, ponderar decididamente a dicha coyuntura como catalizadora de esas pre-existencias y prolífera generadora de nuevas realidades. Consideramos que emerge un nuevo protagonismo social que entabla algunas formas de expresividad renovadas mixturadas con otras que se ligan a un pasado reciente de beligerancia popular pero que, indudablemente, unas y otras ven acelerados y renovados sus mecanismos de producción poiética. La creatividad adquiere otro ritmo.

Incluso algunas de esas tradiciones, filiaciones, etc. fueron construidas a posteriori. Como asevera Giunta, "hay una fuerte tradición local que funciona como referente y genealogía" (Giunta, 2012: 56), es decir, muchas de las prácticas dinamizadas en ese punto máximo de conflictividad, tuvieron sus antecedentes -reconocidos algunos a posterior- desde la década del 90' y a su vez se filian en una serie histórica que hace pie en esos años pero que tiene diferentes hitos claves en la historia de las vinculaciones entre arte y política en nuestro país (Vázquez, 2001). Pero al mismo tiempo, la crisis del 2001 a la par que otros fenómenos globales que se desarrollaban por entonces, introdujeron elementos que promovieron nuevas formas de revelar(se) y rebelar(se) (Scribano y Cabral, 2009)[12].

[12] Una aclaración se torna aquí necesaria y es que, a pesar de los saberes gestados años anteriores, de los "haberes" de lucha con los que se contaba, el 2001, como acontecimiento, no se dejaba aprehender en los códigos políticos y estéticos que se gestaron en las décadas anteriores y tampoco en las corrosiones que

Se produjo una "(…) reapropiación de la calle como campo de expresión y performances; como superficie de inscripción de estéticas heterodoxas" (Ibídem: 132). Como asevera Lewkowicz, se suscitó el pasaje de la calle neoliberal a la calle del 2001 (Lewkowicz, 2002). En términos de La Escena Contemporánea, sucedió una "comprensión colectiva de las posibilidades callejeras o, más bien, (una) comprensión callejera de las posibilidades colectivas" (Giunta, 2012: 69). En efecto, la reticular dinámica de sociabilidad y organización colectiva a la que antes referíamos también se tramó anudando carnalmente al mal llamado (y mal dividido) mundo del arte y la política.

Como expresa Brian Holmes, el acontecimiento 2001 fue tanto un momento culminante de un nuevo ciclo de luchas a nivel mundial como una confirmación de que la actividad estética podía ser ubicada en un nuevo marco que ya no soportara el peso de la separación estricta entre las instituciones de la modernidad (Holmes, 2012). Se gestaron redes, colectivos, grupos de diferentes tipos, paralelos al desmantelamiento de estructuras institucionales y a las formas de asociación y modos de acción conjunta más tradicionales. No sólo el Estado, los sindicatos, los partidos políticos perdían estrepitosamente legitimidad sino también la "institución arte", entendida en términos bürgueanos como veremos en lo que sigue.

En consecuencia, esta urgencia no adquirió canales de resolución individuales sino que potenció en cierta medida diferentes formas de producción conjunta que conllevaron tanto la creación de colectivos de artistas -ya que el trabajo individual del artista fue deslegitimado en pro de la generación de modos de producción colectivos que a su vez reemplazaron el taller por la calle- como la democratización y socialización de "modos de hacer creativos" que comenzaron a ser encarnados y generados por otros sujetos sin vinculación previa con el mundo del arte (tanto aquellos que fueron involucrados en las prácticas de los colectivos mencionados como los que generaron prácticas de este estilo en situaciones de protesta sin dependencia de tales grupos).

La mixtura entre las pre-existencias que la crisis visibilizó y catalizó con las nuevas emergencias que parió conformaron, a nuestro entender, diferentes "estéticas-en-la-calle". Entendemos estas estéticas como sensorium, como tejidos de experiencias sensibles que permiten percibir cosas, experiencias, objetos, acciones, prácticas como arte y que también entablan parámetros de afección y emoción. Trazan también lugares de enunciación de los

---

lentamente sufrieron esos códigos a partir de las protestas del último tiempo antes del estallido. Algunas interpretaciones sostienen, incluso, que casi todo este proceso antecesor fue gestado retroactivamente. En términos de Perros Sapiens: "Después, sí, 2001 traza su historia retroactivamente, sus momentos ancestrales (los hechos históricos también fundan sus antecesores), sus fuentes, como fueron, por ejemplo lo estallidos piqueteros de los pueblos ex petroleros, las puebladas urbanas como el Santiagazo, los piquetes suburbanos de trabajadores desocupados, los escraches de HIJOS (…)" (Perros Sapiens, 2013: 198/199).

mismos (Rancière, 2013a)[13]. Es decir, consideramos que durante esos años se desarrollaron estéticas-en-la-calle no sólo porque una multiplicidad de prácticas principalmente de tipo visual, performática y festiva se manifestaron en la calle. Sino que, excediendo el orden la manifestación, creemos que estas prácticas coagularon en un sensorium, en tejidos de experiencias sensibles que delimitaron parámetros de legibilidad, afección y emoción. Trazaron también lugares de enunciación y sitios de pensabilidad.

Para el caso de Rosario, reconstruimos dos líneas de fuerza[14], no exclusivas, pero sí distintivas. Dos variaciones conexas pero diferenciadas. Una de ellas es una *estética-en-la-calle visual y performática* que se conformó, principalmente, a partir de las intervenciones de colectivos de activismo artístico que venían desarrollándose en la ciudad desde la segunda mitad de los años 90' así como también por otras acciones gestadas principalmente en el marco del clima de protesta que tiñó, debido a su intento de privatización, a la Universidad Nacional de Rosario. Esta estética se compuso, además, por las intervenciones visuales y performático-visuales que se sucedieron como parte del repertorio debido al asesinato de Pocho Lepratti.

De este modo, entonces, se produjo un intenso laboratorio de experimentación de prácticas artísticas desarrolladas por artistas que dieron lugar a formas de organización colectiva. Una de las diferencias fundamentales entre estas acciones y las del repertorio de protesta por Lepratti, es que fueron realizadas por sujetos que, más allá de que ocupen posiciones periféricas en el campo del arte, son reconocidos como "artistas" en diferentes circuitos de legitimidad -no necesariamente de la institucionalidad clásica-, por estudiantes o profesores de carreras de artes y/o por sujetos que habitan y detentan lugares de enunciación cultural más o menos legitimados. Es decir que se alojan en dichos sitios enunciativos por trayectoria, formación y/o posición social. Los mismos en algunos casos se reconocen, paralelamente, como militantes que pertenecen o están en contacto con organizaciones sociales y políticas pero definen principalmente su acción (y en parte se identifican) a partir de su pertenencia a dichos colectivos de activismo artístico. Por lo demás estos colectivos, en algunas ocasiones, realizaron acciones cuyas motivaciones partieron de ellos mismos, de sus propias consideraciones ante la situación socio-política que atravesaba el país o la ciudad, en función de las cuales gestaron denuncias, reclamos, etc.; y en otras, acompañaron, contribuyeron y

[13] Aquí utilizamos el concepto estética sirviéndonos de la segunda acepción o en verdad del segundo orden de sentido que, como veremos en lo que sigue, Rancière le da a este término.

[14] El concepto de "líneas de fuerza" es tomado de Andrea Giunta pero no así la diferenciación que aquí se propone entre estas dos modalidades.

apoyaron los reclamos de organizaciones sociales y políticas que ellos mismos no conformaban como colectivo.

Por su parte, las prácticas que componen el repertorio, que se entraman y reconfiguran esta primera estética, son desarrolladas por sujetos que no son reconocidos como artistas o que no habitan lugares de enunciación cultural legitimados a priori y cuyo vector identitario se traza por su militancia social y política en organizaciones comunitarias de base, y luego como movimiento social, que recurren a dichas prácticas estético-artísticas como modo de recrear sus dramaturgias de protesta multiplicando sus formas de creatividad colectivas y cotidianas. Simplificadamente, en aras de graficar esta diferencia pero con las consecuencias que ello supone en términos de dilapidar la complejidad del fenómeno, es posible afirmar que mientras en el primer caso la vía se trazaría desde la práctica artística a la práctica política, en el segundo sería en sentido contrario: desde la práctica política a la práctica artística.

Sin embargo, este señalamiento que sólo indica motivaciones o puntos iniciales de anclaje debe ser necesariamente complejizado, tal como veremos en el desarrollo de esta investigación, tanto por cuestiones que atañen a las formas de concebir cada uno de esos dominios (arte y política) como a otras de tinte histórico-situacional que tienen que ver, en primer lugar, con características propias de las sociedades contemporáneas que aceleran la desaparición de fronteras claras entre ambos dominios y destacan la porosidad de los mismos, sumados a los efectos producidos, en este sentido, por la crisis de 2001, en los cuales esa "visualidad urbana en efervescencia" (Ibídem: 16) mostraba una implacable mixtura. Entre ambos componentes de esta estética, como veremos, se sucedieron flujos relacionales diversos, itinerarios, que en algunos casos supusieron vinculaciones directas (socializaciones, aprendizajes y trabajos conjuntos) mientras que en otros unas prácticas generaron sólo un micro-clima propicio para el desarrollo de las otras.

Por otra parte, como anunciábamos, se diseminó una segunda línea fuerza, una *estética-en-la-calle festiva*. La misma estuvo compuesta, principalmente, por el reverdecer carnavalero y por la conformación del movimiento murguero. Como en el caso anterior es aquí injusto nombrar sólo estos componentes. Podríamos sumar la multiplicación en dicho espacio-tiempo de las artes urbanas que invadieron las calles de la ciudad festivamente, incluso podría adherirse como ingrediente a este clima las experiencias okupas de artistas que se lucieron indudablemente como parte de este paisaje[15]. Pero también y fundamentalmente una vista

[15] Entre ellas, resulta indispensable nombrar la experiencia pionera del "Galpón Okupa" que se extendió, en los galpones ferroviarios ubicados en calle España y el río Paraná, aproximadamente desde el año 1996 hasta 1998, momento en que fue desalojado. Fue sede de variadas actividades (encuentros, talleres, festivales, recitales, proyecciones), cobijó a cientos de artistas urbanos que vivían allí y que desplegaron también sus puestas por las calles ciudad. Éste no fue un caso aislado sino que Rosario albergó muchas otras casas culturales de este tipo,

panorámica del centro de la ciudad en esos días, no podría dejar de reseñar la fiesta política de lenguajes, imágenes, aplausos, cánticos, movimientos. Una imaginería festiva que para algunos se teñía de celeste y blanco y cacerolas, para otros sólo de rojo, para otros de rojo y negro. De modo que, no sólo se multiplicaron las fiestas populares (entre las que las carnavaleras son unas entre tantas que aquí injustamente no tratamos) sino que también ese despliegue político y estético pudo ser visto como una fiesta.

Ahora bien, volviendo a nuestro eje, el reverdecer carnavalero y el despliegue murguero esmerilaron esa otra estética festiva en la que el Carnaval-cumple de Pocho, experiencia expresiva artístico-cultural gestada como parte del repertorio de protesta por Lepratti, ocupó un lugar central.

Estas dos estéticas, como veremos, experimentaron importantes modulaciones durante la década del 2000. Con ellas o con lo que quedó de ellas, según los casos, se enlazaron las prácticas y experiencias artísticas desarrolladas con posterioridad por movimientos sociales como el FPDS Rosario. Su comprensión, entonces, resulta troncal para poder asir los modos en que durante toda la década los dominios del arte y la política experimentan su promiscuidad.

1.2. Arte y política. Revisitando una discusión (post) fundacional

En este momento embrionario de nuestro desarrollo, una vez situados en el acontecimiento 2001 que, al mismo tiempo que alumbró buena parte de la historia política reciente de nuestro país, motorizó nuestro trabajo, nuestras primeras preguntas e indagaciones, queremos revisitar la discusión madre en la que se inscribe esta investigación, a saber: el debate en torno a las articulaciones entre arte y política. Empero lo haremos en un punto específico. Anclaje que creemos necesario para comprender el tono de nuestras indagaciones así como el ritmo que se dio nuestra experiencia de investigación.

El acontecimiento 2001, más precisamente, el tipo de experiencias que a partir de allí se produjeron nos hicieron volver a una pregunta que, por simple, solemos pasar por alto. A saber: ¿qué es lo que vincula tan carnalmente a las experiencias del arte y las de la política?, ¿qué es lo que hace que se difuminen las fronteras entre unas otras, que se torne, afortunadamente, sin sentido trazar límites claros entre ambos dominios? Podríamos aquí desviarnos en largas disquisiciones sobre las prolíferas e intensas interpretaciones en torno a

---

okupadas, o con funcionamiento okupa, ocurriendo su más pródiga multiplicación, no casualmente, desde 1996 hasta mediados de la década siguiente. Okupación que por lo demás sintonizaba con la que se efectuaba en otros espacios públicos y privados (Facultades, empresas, casas, etc.).

las articulaciones entre arte y política, lo que nos conduciría a una deriva teórica que creemos sin sentido. Preferimos, en cambio, posarnos en la densidad de esa simple pregunta. Más que por los modos en que el arte hace política, o la forma en que las prácticas estéticas contribuyen a la acción política, cuestiones a las que nos abocaremos en capítulos siguientes a partir del análisis específico de las experiencias, nos preocupa desplegar esta interrogación que construye el gran paraguas en el que se inscriben buena parte de nuestras preguntas y respuestas.

Detenernos ahí, supone asentarnos en la pregunta por la estética, idea que media conceptualmente el binomio arte-política. Pregunta por la estética que no es más que una pregunta por lo sensible y su potencia.

Esta inquietud y algunas posibles respuestas dadas por autores como Jacques Rancière y Gilles Deleuze orientaron buena parte de los comienzos de nuestra investigación. Llegamos con ellos, nos deshicimos de ellos, volvimos transformados a ellos. Por consiguiente, lo que sigue son algunos lineamientos que con sinceridad intelectual debemos explicitar a costa de incumplir la pretensión de una investigación estrictamente situada.

La estética ha sido históricamente asociada a prestaciones artísticas que se rigen por el juicio del gusto. Esta tradición se inicia a fines del siglo XVIII con la publicación de la *Aesthetica* en 1750 de Alexander Gottlieb Baumgarten, quien origina el término que luego es actualizado por Immanuel Kant en la *Crítica del Juicio* de 1790. Así la Estética -con mayúsculas- fue asociada y lo ha seguido siendo por mucho tiempo a una unidad del saber, una rama de la filosofía que tiene por objeto casi exclusivo la teoría de lo bello y el juicio basado en el gusto (Ruby, 2011). Esta primera definición del término se asentó en dos postulados: en primer lugar, en la afirmación de que el objeto propio de la Estética era la belleza y, en segundo lugar, que a partir de ese momento la filosofía podía distinguir las particularidades de lo bello de las de lo bueno, lo verdadero, lo útil, etc. (Trías: 1949).

Para algunos críticos como Ludueña Romandini, si bien Baumgarten es quien primero define a la Estética como una región o disciplina filosófica no es él quien establece esta asociación entre la estética y lo bello. Para Ludueña Romandini en Baumgarten el objeto de la Estética no era tanto el saber sobre lo bello sino el saber sobre lo sensible. A su entender es en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel (1832-1845) donde se fija definitivamente el dominio de la Estética al reino de lo bello y más precisamente al reino del arte bello (Ludueña Romandini, 2009). Para el autor, el gesto de Hegel fue el acto inaugural de una perpetua asociación de la estética a lo bello que se mantiene hasta la actualidad, de la cual hasta a las estéticas anti-hegelianas les ha costado desembarazarse (Ibídem).

Nuestro trabajo se asienta en la posición que Jacques Rancière toma al respecto y el giro que traza en torno a este debate cuando se propone pensar las vinculaciones entre arte y política. En la obra del autor el concepto de estética se torna polisémico pero, en todas sus acepciones, se distancia de las interpretaciones que lo ciñen a ser considerado como una teoría del arte, de la sensibilidad o la belleza. Para comprender este concepto y la interpretación sobre las vinculaciones entre arte y política que plantea, debemos comenzar por señalar que Rancière invita a pensar esta vinculación en una doble vía. Una doble vía que aportará lúcidamente una aprehensión creemos más compleja de estos vínculos. Una propuesta que oficiará en nuestra investigación suministrándonos un "modo de composición", mas no un protocolo de lectura e interpretación.

Para comenzar a dilucidar la relación entre arte y política en su primera vía, resulta pertinente esclarecer conceptualmente lo que Rancière considera como política. Éste propone pensarla de un modo diferente a los que se ha considerado clásicamente, al alejarla de la concepción que le adjudica ser sólo vínculos entre individuos y relaciones entre éstos y la comunidad.

La política para Rancière tiene que ver con la cuenta de las partes de la comunidad, con el tener en cuenta, con el ser parte de la cuenta, de una cuenta que es siempre falsa cuenta, una doble cuenta, una cuenta errónea. Una cuenta que tiene que ver con quienes tienen posibilidad de ser oídos, sentidos, vistos y quienes por el contrario habitan la noche de los tiempos. Una cuenta que indica quiénes pueden ser considerados animales lógicos, es decir, con logos, con palabra y toma en cuenta de esa palabra, y quiénes por el contrario son sólo animales fónicos, con voz de grito, de maullido, de queja, sin sentido. La cuenta determina cuándo "una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta" (Rancière, 2007a: 37).

En este sentido, lo que se disputa en la política es la constitución misma de la esthesis, de la partición de lo sensible, por la cual se atribuyen determinados cuerpos a ciertos lugares en la comunidad. La partición de lo sensible se entiende como "ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas" (Rancière, 2009a: 9). Ello indica la delimitación simultánea de un común repartido y unas partes exclusivas, o sea denota de igual modo comunidad y separación, en base a una división y jerarquización de los espacios, los tiempos, las formas y los tipos de actividad que determinan cómo un común será repartido y quiénes y cómo participarán en esa división.

Esto es lo que determina que en la base de la política haya una estética (una estética de la política) que se entiende en un sentido kantiano, sentido al que por momentos también

recurrió Foucault, o sea, “como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a sentir” (Rancière, 2009a: 10), o como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar, como indica otra traducción del mismo texto. En otras palabras, refiere a “un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Ibídem). Delimitación que es, precisamente, el dilema de la política en tanto remite a las posibilidades del ver y del decir, al juicio sobre las capacidades y cualidades de quienes pretenden emprenderlo. La estética por tanto no sólo alude al orden del arte sino también al orden social y político. Rancière dirá “a la confusión o a la distinción estética se amarran claramente las apuestas que tocan al orden social y a sus transformaciones” (Arcos-Palma, 2008).

Como se aprecia en lo antes enunciado, la división o repartición de lo sensible se vincula íntimamente, hasta convertirse casi en sinónimos, con el concepto de esthesis, el cual indica, según Carolina Escudero, dos cuestiones, distinguibles analíticamente pero estrictamente relacionadas. Por una parte remite a la composición y organización de elementos en un espacio compartido, al montaje de espacios, o sea a una determinada división de lo sensible, y por otra parte, indica la percepción que se tiene de ese espacio configurado en tanto realidad compartida. De modo que la división de lo sensible se entiende en tanto esthesis, como composición y percepción de la misma (Escudero, 2009a y b). Según Jean-Claude Lévêque, la estética, en este sentido, es lo que habilita toda posibilidad de interlocución en la política, es un espacio anterior a la apropiación del ser supernumerario por parte del logos, una dimensión primaria de la experiencia del mundo (Lévêque, 2005).

De lo dicho se desprende la siguiente primera definición de la política: “la política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (Rancière, 2007a: 41). La política entonces, no es la puesta en común de intereses a partir del uso de la palabra sino que, haciéndose presente así una complementación, una segunda parte, que modifica sentidamente la definición:

> Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo ‘entre’ ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada (Rancière, 2007a: 42).

Esta segunda definición, o mejor la definición completa, homologa, como sostiene Laclau, la política a la emancipación (Laclau, 2008) y produce la exclusión del alcance del concepto de

toda acción, pensamiento, praxis que conflictúe ese escenario pero que no lo haga con sentidos emancipadores, que como veremos se terminarán de comprender cuando avancemos hacia el concepto de igualdad. Marchart denomina a este gesto teórico en el que Rancière incurre como un "apriorismo emancipador" que induce, a su entender, a la política a emparentarse directamente con la ética. Asevera, por consiguiente, que en la obra de este autor acontece la subsunción de lo político en lo ético, contrariamente a la crítica que generalmente suele hacerse a los pos-fundacionalistas, en el sentido de que poseen cierto déficit normativo (Marchart, 2009).

Si bien esta concepción completa (es decir que incluye no sólo el conflicto por el escenario sino la acción a partir de la cual la parte de los sin parte se hace escuchar) recorre toda la obra del autor, en nuestro caso aludiremos, alternativamente, a la primera parte de la misma o a su versión completa, según pretendamos aludir a la política o a una política emancipadora respectivamente, cuestión que podrá dilucidarse claramente por el contexto de enunciación.

Volviendo a Rancière, la política, según su parecer, la política emancipadora, según el nuestro, muestra lo que no podía ser visto, hace escuchar como palabra lo que sólo era un perturbador ruido, aloja, en fin, un mundo en otro mundo. Un mundo en otro mundo ya que lo propio del disenso político es que quienes disienten, el objeto sobre el que lo hacen y la escena misma de la discusión no gozan de una constitución previa. De este modo, quien argumenta debe mostrar también el mundo donde su argumento es un argumento y donde él es un sujeto calificado para eso, donde el objeto de la argumentación es un objeto identificado, dirigido a un destinatario requerido para ver el objeto y entender el argumento, destinatario que normalmente no tiene razones para ver ni entender todo ello. Es, entonces, la constitución de un mundo paradójico que aúna dos mundos separados.

Dos mundos distintos que implican dos modos diferentes del ser-juntos, dos formas de contar. El primero, es un orden de los cuerpos, distribuye los cuerpos en lugares y funciones en base a sus "propiedades", según su nombre o su ausencia de nombre, y dependiendo del carácter lógico o fónico de los sonidos que ellos emiten. Este modo de ser-juntos otorga a cada parte el lugar que le corresponde según lo que es.

En este sentido, se distribuyen los cuerpos respectivamente en el espacio de su visibilidad o de su invisibilidad de modo que las maneras de ser, las maneras de hacer y las maneras de decir - o no decir - remitan exactamente unas a las otras. Es un orden de lo visible y lo decible que hace que determinada actividad sea visible y que otra no lo sea, que una palabra sea entendida como perteneciente al orden del discurso y otra al ruido. Este modo de ser-juntos es el que en la teorización ranceriana adquiere el nombre de "policía". La policía es la que marca

la regla del aparecer, es una constitución simbólica de lo social, es "la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte definiendo primero los modos perceptivos en los cuales se inscriben (…)" (Rancière, 2006a: 70).

La política (emancipadora), rompe la configuración sensible, el orden de los cuerpos establecido, por la acción de un supuesto, que por definición, le es heterogéneo a este orden, que no tiene lugar en él: el de una parte de los que no tienen parte. Rancière expresa:

> La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (Rancière, 2007a: 45).

La política (emancipadora) se guía en su acción disensual por un principio, el principio de la igualdad, al que le da permanente actualidad en forma de casos, que inscriben su verificación de modo litigioso. A su vez, la política opera según la racionalidad del desacuerdo. Rancière aclara que:

> Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura (Ibídem: 8).

Más aún, Rancière asevera:

> Allí donde la filosofía encuentra al mismo tiempo a la política y la poesía, el desacuerdo se refiere a lo que es ser un ser que se sirve de la palabra para discutir. Las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto (Ibídem: 10/ 11).

Por tanto es el lugar, el medio, el objeto y los sujetos mismos de la discusión sobre los que versa el litigio y los que tienen que ser probados. Se litiga incluso sobre la existencia misma del litigio, litigio del litigio no es más que el verdadero escándalo propio de la política. La lógica propia de la política entonces supone tanto poética como argumentación.

En este sentido, se torna estéril cualquier distinción entre el orden racional de la argumentación y el orden poético, sino irracional, del comentario y la metáfora. Los actos de lenguaje propios de la arena política son siempre al mismo tiempo argumentaciones racionales y metáforas poéticas. La argumentación que encadena ideas se halla siempre en comunidad con la metáfora que hace ver una cosa en otra, la fortaleza y vitalidad de dicha comunidad depende de las diversas situaciones de interlocución. Ella alcanza su nivel máximo

en aquellos dominios propios de la política donde debe producirse al mismo tiempo la argumentación, el escenario donde ella se desarrolla, el objeto, el sujeto que litiga y de ese modo el mundo en donde todo ello encuentra su regla de aparición.

La estética como discurso autónomo de lo sensible, implica una consideración de lo sensible ajena a todo juicio acerca de su uso permitiendo pensar un modo de comunidad virtual, en tanto comunidad exigida, sobreimpreso al mundo de los órdenes y las partes que da su uso a todas las cosas. El autor expresa:

> Así autonomizada, la estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación, en segundo lugar la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como si* que incluye a quienes no están incluidos haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes (Ibídem: 78/79).

De este modo, la definición de estética, en tanto "estética de la política", alberga, como se observa en lo aseverado hasta el momento y retomando para reinterpretarlo el argumento de Escudero, cierta polisemia en la medida en que por momentos parece indicar este sistema que a priori determina lo que se va a experimentar, ese reparto de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible que es percibido, es decir, simplemente la división de lo sensible, mientras que en otras ocasiones indica la creación, la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona bajo el ejercicio de la presunción, del como sí que superpone una comunidad exigible a la comunidad policial instituida, o sea indica modos de creación disensuales de escenas y personajes, de lugares de enunciación y manifestación negados por el orden policial. En este segundo sentido, la estética está pensada como práctica, como práctica estética de la política. Y es precisamente aquí, en esta otra significación del término, donde Rancière nos invita a reconsiderar la invención poética, la invención como acción propia de la estética e inmensamente necesaria para la política.

Es este, entonces, un primer sentido en el que puede pensarse la relación entre política y estética, la política es estética en tanto que es la misma composición estética, la distribución de lugares y partes la que se pone en juego, es ese el terreno de la disputa, la composición y la percepción de un común y de unas partes exclusivas; y a la vez es estética ya que supone la constitución de un nuevo tipo de comunidad basada en el "como si" que implica cuestionar la partición de lo sensible instituida, la esthesis vigente, así como la formación de una nueva repartición exigible que evidencia la parte de los que no tienen parte. La política es estética en tanto supone un mundo y a la vez la creación de otro mundo o la unión paradójica de dos mundos en uno; es estética en tanto hay un reparto estético que mediante una práctica estética ella cuestiona.

El autor asevera:

> (…) la política se parece al arte en un aspecto esencial. También ésta consiste en sajar la gran metáfora que superpone un sinfín de palabras e imágenes al objeto de producir la evidencia sensible de un orden del mundo. También ésta consiste en construir montajes inéditos de palabras y acciones, en hacer ver unas palabras transportadas por unos cuerpos en movimiento y permitir así que lo que dicen se oiga, produciendo una articulación nueva de lo visible y lo decible (Rancière, 2005b: 177).

En consecuencia, podría decirse que la primera vía de la relación, la estética de la política, se basaría en una capacidad que la estética brindaría a la política, precisamente la capacidad de experimentar y percibir un montaje o composición de elementos, y en una virtud "práctica" que también la estética otorgaría a la política, esta es la virtud poética, de creación, de invención. En otros términos, tendríamos una dimensión estética de la política que refiere a las particularidades y características estéticas que ésta posee y a cómo se sirve de recursos, capacidades o virtudes propias de ese espacio que tornan innegable la relación de principio, ontológica, que ambas tienen. En efecto, dicha dimensión estética se despliega en las diversas prácticas políticas que implican capacidades compositivas, de montaje y de percepción de escenarios así como suponen la utilización de recursos y habilidades creativas, poiéticas de invención de nuevos espacio-tiempos, escenas, personajes, argumentos, que no las convierten en prácticas artísticas pero que sí manifiestan esta encarnadura.

Por consiguiente, como anunciábamos, Rancière invita a alejarse de las concepciones más clásicas que suponen pensar que la estética y lo que atañe al ámbito del arte, sólo podría relacionarse con la política a través del arte político. Complejizando las formas de pensar esta vinculación, nos anuncia que la relación es mucho más carnal, cuerpo a cuerpo, ya que posee dos direcciones, la primera de las cuales muestra cuánto de estética tiene la política, sus prácticas y también sus sujetos.

Una vez en este punto es posible abordar la segunda vía de la relación, la política de la estética, precisamente lo que refiere al arte político, a la praxis política del arte.

Comenzando a desentrañar esta cuestión se torna pertinente enunciar cuál es el significado que Rancière concede a la palabra arte, sentido del que nosotros nos serviremos. El arte no es considerado como aquel que une a las diferentes artes (pintura, escultura, danza, teatro, música, etc.), sino más bien como el dispositivo que las hace visibles, al decir de Ricardo Arcos-Palma, como dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación (Arcos-Palma, 2008) y que se halla históricamente determinado por específicos regímenes de identificación y pensamiento. En este sentido, las prácticas estético-artísticas son "(…) 'maneras de hacer' que intervienen en la distribución general de las

maneras de hacer y en sus relaciones con (las) maneras de ser y (las) formas de (su) visibilidad" que son reconocidas como tales, es decir, como artísticas, en base a los criterios de los regímenes históricos de las artes que rigen en cada época en particular (Rancière, 2009 a: 10/11).

Y aquí nuevamente se debe indagar sobre el concepto de estética y su re-significación a la hora de reflexionar en torno a esta segunda cara de la articulación. Si la estética tiene que ver con cierta composición que determina lo que se va a sentir, la estética es el pensamiento que refiere a un sensorium, que no debe asimilarse a sensibilidad y que a la vez permite definir las cuestiones del arte. En sus palabras "la estética no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del sensorium paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte" (Arcos-Palma 2008).

La estética ubica en el centro al *aistheton*, a lo sentido (Rancière, 2006e: 148). La estética somete al arte, a un pensamiento de lo sensible que privilegia el afecto. Remite a:

> La idea de un sensible particular, la presencia en lo sensible de una potencia que excede su régimen normal, que es y no es el pensamiento, el pensamiento convertido en algo distinto de sí: lo producido que se equipara a lo no-producido, lo consciente que se equipara a lo inconsciente. La estética convierte a la obra en la manifestación puntual de una potencia de espíritu contradictoria" (Ibídem: 148/149)

La estética tiene que ver con la existencia de una zona de lo sensible, separada de las leyes ordinarias del universo sensible, que manifiesta la presencia de otra potencia. Hace de lo sensible algo más que mero sensible, lo convierte en pensamiento.

En base a esta definición de la estética es que se la puede pensar en otro sentido, diferente a los ya enunciados, que alude a:

> (…) un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento (Rancière, 2009a: 7).

Rancière aclara aquí, como ya hemos anunciado, que con esta definición pretende alejarse de las concepciones que consideran a la estética como una teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad. La estética no se relaciona con una teoría de la sensibilidad, de la belleza, del gusto o del placer de los aficionados del arte, sino que es un régimen de identificación del arte; y entendida de este modo, como régimen de pensamiento y de identificación del arte que comprende las "cosas" del arte como "cosas" del pensamiento. En otros términos:

> (…) no basta, para que haya arte, con la existencia de pintores o músicos, actores o bailarines. 'Aún es necesario que sus performances sean el objeto de miradas que puedan discernir una esfera de actividad específica, de juicios de argumenten esa especificidad, de instituciones que den cuerpo a esa visibilidad (Guy, 2011: 73).

Y aquí, otra advertencia que realiza Carolina Escudero resulta sumamente interesante ya que sostiene que, con régimen estético, Rancière remite a tres cuestiones que por momentos se tornan distinguibles mientras que en ciertas ocasiones su diferenciación se vuelve opaca (Escudero, 2009a). En un primer sentido, se refiere a una forma de pensamiento orientada a aprehender en general modos de composición de visibilidades y decibilidades no reductibles al "subsistema" del arte, sentido que también posee claras reminiscencias kantianas, como se indicó anteriormente; en una segunda acepción significa "un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, una manera específica de práctica social, que Jacques Rancière llama, práctica estética" (Ibídem: 6), en otras palabras, un modo de ser específico de aquello que pertenece al arte; y finalmente aparece como "una manera de identificar los objetos del arte que no se cierre a las formas de aprehensión características de los regímenes éticos y representativos -ligados al problema de la mímesis, la jerarquía de los temas y los medios y el valor de verdad de las imágenes u objetos" (Ibídem: 5). A este tercer sentido volveremos luego.

Bajo estas consideraciones, Rancière da cuenta de la segunda vía de esta relación, que circula desde la política hacia la estética y que tiene que ver puntualmente con "la/s política/s de la estética", en otros términos, con el dominio de lo que clásicamente se ha considerado como arte político. Remite a las formas en que operan políticamente las prácticas estético-artísticas. Más puntualmente, indica los modos en los que el arte a partir de sus producciones hace política, se inmiscuye políticamente, constituyéndose en otro modo alternativo de disputar la distribución de lo sensible imperante, en otra modalidad de desacordar con el ordenamiento de cuerpos, espacios y tiempos que el orden policial dicta.

Ahora bien, Rancière dará algunas indicaciones respecto de lo que para él supone el accionar político del arte. En una primera aproximación, la política del arte consistiría en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Y nuevamente aquí, el juego entre ruptura y composición, el arte rompe con la división de lo sensible a la vez que da lugar a otra composición de ello mismo. Así Rancière dirá:

> Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible

> y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base (Rancière, 2009a: 19).

El arte, para este autor, no es político por los mensajes o sentimientos que transmite del mundo, tampoco lo es por su capacidad de representar las estructuras, los conflictos, las identidades, lo es, en cambio, por sus posibilidades de distanciarse de todas esas funciones, y lo es, sobre todo, por la creación en esa distancia, en ese hiato, de un tipo de tiempo y de espacio específicos, por las formas en las que divide ese tiempo y puebla ese espacio, en fin, por su participación en la repartición de lo sensible. Porque el arte construye "espacios específicos", "tiempos específicos", formas inéditas de reparto del mundo común; el arte se constituye en una forma de ocupar un lugar en las formas en las que se redistribuyen y se crean los espacios, los tiempos, los cuerpos, las imágenes. Distintos modos de espacio-tiempo que son a la vez incertidumbres respecto de las formas ordinarias y dominantes de constitución de lo común.

Aquí sentamos una diferencia con la propuesta ranceriana, en tanto que si bien consideraremos que el arte es político sobre todo por la composición de espacios-tiempos que genera, por las formas de poblar ese espacio y administrar ese tiempo, en fin, por su participación en la distribución de lo sensible, no creemos que deje de serlo en los casos en los que también transmite ciertos mensajes explícitamente, es decir, que no excluimos del análisis la textualidad de las prácticas, más allá de que allí no esté puesto el foco que explica su politicidad. En otros términos, no creemos que baste ni que muchas veces sea determinante el mensaje para establecer la politicidad de una expresión pero tampoco que ella anule su naturaleza política. En algunas ocasiones ésta se constituye no por el mensaje en sí sino por el modo en que la aparición de ese contenido, de un mensaje imposible en determinado orden policial, puede romper con la partición de lo sensible, con el reparto instituido hasta el momento.

Coincidimos en este punto con Raunig quien expresa que esta interpretación ranceriana "pasa por alto el hecho de que un mensaje imposible en un determinado contexto puede desplazar la partage du sensible" (Rauning, 2007) y, por ello mismo, las prácticas de los colectivos de activismo artístico, sectores populares organizados y movimientos sociales que analizamos pueden leerse perfectamente en esta clave, "como formas de disenso en el sentido de Rancière y, en cualquier caso, como prácticas instituyentes que intentan contrariar el principio de la policía mediante formas órgicas de distribución" (Ibídem)[16].

[16] Es para nosotros un problema de foco, si focalizamos solo en el mensaje en un ejercicio endogámico a la intervención o si vemos como eso rompe con las coordenadas de la experiencia sensorial hasta el momento.

En efecto, si bien concebimos que en la intención del realizador y en la obra misma no radica totalmente la politicidad de una intervención creemos que estos factores no deben desconocerse, particularmente en lo que atañe a la palabra de los creadores más aún cuando como los casos que aquí analizamos esa misma "toma de la palabra" supone un doble cuestionamiento a la distribución policial de lo sensible. Decimos doble cuestionamiento ya que muchos de los sujetos implicados habitan, en términos generales, posiciones de "sin parte" tanto en el orden social en general como dentro del ámbito artístico. Finalmente, evaluamos que la interpretación no puede prescindir de los discursos y sentires de los hacedores de estas prácticas o experiencias ya que, de ese modo, procederíamos a una subestimación de las subjetividades en juego, incurriríamos en el gesto colonial de tomar a las mismas como meros objetos de análisis que sólo hacen hablar sobre ellas al investigador.

Por tanto, recapitulando, podemos decir que la política tiene su estética propia, como composición de lo visible y lo invisible y percepción de ello mismo, y, en otro sentido, más cercano a una idea de práctica estética de la política, como creación de espacios disensuales, de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones, que no necesariamente suponen creaciones del arte. Por otra parte, la estética, como un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, como práctica estética del arte, tiene su política, sus formas de hacer política, sus formas de intervenir mediante las obras u objetos del arte en la repartición de lo sensible, de alterar las redistribuciones de cuerpos, espacios y tiempos, o sea, sus formas de interrumpir la experiencia sensorial.

Ahora bien, ¿qué supone romper la configuración de lo posible?, ¿qué es lo que habilita la producción de esas formas nuevas de circulación de la palabra, de lo visible y de producción de afectos? Volviendo a la pregunta inicial de este apartado, ¿qué es lo que más profundamente hace que arte y política maquinen en este punto?

De la mano de Deleuze creemos que cualquier redefinición de la distribución de lo sensible es primeramente un problema del orden de la percepción y la afección. Y que allí radica precisamente el nudo gordiano que ata tan carnalmente los dominios del arte y la política. No es más que decir, de otro modo, lo que ya advertimos: es precisamente el campo de la estética, inmediatamente asociada a lo sensible en la que radica esta ligazón.

Y es por ello que recurrimos en este punto a Deleuze para adentrarnos un tanto más en lo que significa este dominio. Deleuze sostiene que el arte se aboca a la creación de sensaciones que son compuestos de perceptos y afectos. Los perceptos no son percepciones sino que son independientes de quienes las experimentan, del mismo modo que los afectos no son afecciones sino que desbordan la fuerza de aquellos por quienes pasan. Las sensaciones, los

perceptos y los afectos se tornan en la perspectiva deleuziana y según sus términos "seres" o fuerzas, que se valen por sí mismos, excediendo cualquier vivencia. Como aseveran Deleuze y Guattari "están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí" (Deleuze y Guattari, 2001: 165). Se hace arte con sensaciones y al mismo tiempo se crean nuevas. El arte arranca "el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente" (Ibídem: 168) y "el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro" (Ibídem).

Deleuze y Guattari afirman que "el percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre" (Ibídem: 170) mientras que "los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza" (Ibídem). Ello no supone la ausencia literal del hombre sino que él mismo forma parte del paisaje, no funciona como individuo que percibe sino como participante del compuesto de perceptos y afectos, él es un compuesto, una sensación. La sensación, así, es la base de cualquier estética posible.

La sensación está en los cuerpos y no flotando en los aires, radica en los cuerpos, es una variación que el cuerpo experimenta. Los cuerpos sufren espasmos, es decir, la acción sobre ellos de fuerzas invisibles, que los deforman, que producen un movimiento sin moverse del sitio. Un cuerpo es afectado por una sensación cuando las palabras no pueden dar cuenta de dicha experiencia, cuando se desestabilizan los discursos, cuando sólo es testigo mudo de su alteración, de la oscilación de sus contornos.

La sensación no es sentimiento, es afecto y tiene que ver con el instinto. El sentimiento consiste en una producción discursiva a partir de determinada afectación sensible, es una forma de representar y expresar desde el sentido, desde el código establecido, lo vivido por la experimentación de una sensación. La sensación, en cambio, es pura fuga del sentido. Ella determina el instinto en cierto momento y, a su vez, el instinto es el paso de una sensación a otra, la búsqueda de la mejor sensación entendida no como la más agradable sino como "(…) la que descubre la carne en tal o cual momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación" (Deleuze, 2009: 46). La sensación de tal o cual dominio sensorial específico vincula todos los sentidos pero a partir de una potencia vital que desborda estos dominios específicos. Ella encarna un ritmo.

Las sensaciones no son subsumibles ni legislables desde el orden de la opinión, la comunicación y la información. En efecto, desafían los estatutos discursivos, los órdenes de

asociaciones significantes que condicionan las maneras de hacer visible, aprehensible y comprensible la experiencia. Desafían los estatutos policiales que dan lugar a órdenes sensibles que suponen modelos de codificación de la sensibilidad del sujeto, que reducen la potencia de la experiencia. Ellos producen subjetividades y modos de vida obedientes al control que sostienen el orden de lo homogéneo, de la repetición, de la semejanza.

Por consiguiente, la percepción y la afección no sólo condicionan la experiencia individual sino también la experiencia colectiva, es decir, determinan los lugares de cada uno, sus funciones, lo que le está permitido y vedado, administrando los espacio-tiempos, la posibilidad o no de ser parte de la comunidad y las características de nuestra participación en ella. En otros términos, la percepción y la afección no sólo tiene que ver con la situación de los cuerpos en su individualidad sino que componen una determinada configuración de lo común, son la base sobre la que se producen las subjetividades, los espacios, los tiempos, las funciones, las relaciones que asignan unos a otros.

De hecho, para Deleuze, es de este modo como el arte hace política, al maquinar sobre este dominio. El arte produce variaciones en el orden de lo sensible, crea nuevas formas de experiencia, agencia intensidades, genera velocidades, remolinos y torbellinos que desmontan el sentido imperante y por ello mismo da lugar a otros flujos vitales, a nuevas líneas de vida. Estas líneas de vida son trazos irreverentes hacia lo sin-sentido, lo sin-significado, lo indeterminado, pero a nuestro entender no en términos absolutos, sino para la lógica del sentido vigente. No seguimos a Deleuze en este punto en el que la politicidad del arte parece quedar atada a la idea de un sensible puro, completamente a-significante, ya que ahí la cuestión queda inmersa en una paradoja casi irresoluble para la política (Rancière, 2006e). Más aún creemos que es en el juego con las posibles inscripciones significantes de ese orden de la sensación donde se juega buena parte de la disputa política.

Es de esta manera que Deleuze asevera que el arte hace devenir, entendiendo al devenir no como una fuga de la realidad sino como un escape de las representaciones de la realidad. Es decir, produce un deslizamiento de los cuerpos por líneas de fuga donde los modos de percepción y afección y de producción de subjetividad se desorganizan y luego se recomponen a partir de las intensidades de la experiencia, a partir de la vida misma. Supone, entonces, un ejercicio vital, una re-creación de los modos de vida. Y es en esta línea que Deleuze, coincidiendo con Rancière, sostiene que hay que poner el acento en el funcionamiento del arte, es decir, en los modos en los que opera en tanto composición y constelación de fuerzas sobre los dominios del sentido y de lo sensible imperantes deformándolos, al estilo de su acción sobre los cuerpos.

Ahora bien, de estas sensaciones, de este orden del percepto y del afecto donde creemos radica la ligazón profunda entre arte y política, no es imposible apropiarnos en tanto investigadores, salvo a partir de los casos en los que las hemos experimentado conjuntamente, en situación. Y asimismo estas experiencias quedan presas, necesariamente, de una política de la traducción. Las sensaciones, en nuestro caso, no pueden dejar de ser traducidas al lenguaje que es nuestro medio, aunque no por ello debemos pensar que se conviertan en sentimiento, es decir, que entran en el código del sentido vigente. En consecuencia, si bien no queríamos dejar de mencionar este dominio profundo de lo sensible en el que creemos que arte y política se atan, no podemos dejar de reconocer inmediatamente nuestras limitaciones a la hora de poder hacernos cargo de esa experiencia. Cuestión que adquiere otro matiz también por el tipo de estudio que emprendemos.

Y aquí lo dicho requiere otra explicitación, y es que, al ser nuestro estudio un análisis en producción y no en recepción, a lo que nos abocamos es a pensar lo que los productores de estas prácticas apuestan generen sus intervenciones así como lo que a ellos los atraviesa en la experiencia de creación. No, en cambio, lo que tales prácticas y experiencias produjeron en quienes, en general, las vieron, oyeron o sintieron.

Dicho esto volvamos a uno de los sentidos del concepto de estética que dejamos pendiente. Como decíamos Rancière con el término estética adjetiva al régimen histórico de identificación y pensamiento de las artes que, según su criterio, predomina en la actualidad y que tuvo sus inicios en la Revolución Francesa. Un régimen histórico específico[17] que se diferencia de dos regímenes que se desarrollaron con anterioridad: el régimen ético de las imágenes[18] y el régimen representativo de las artes[19].

---

[17] Los regímenes son entendidos como regímenes históricos. Empero que sean históricos no significa que definan épocas sino que lo que establecen son distintos funcionamientos, lógicas, leyes de composición, modos de percepción e inteligibilidad y las características de uno y otro pueden superponerse en determinados momentos.

[18]En este régimen el arte no es reconocido en su especificidad sino que se halla subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Las mismas se consideran como un tipo especial de seres que se evalúan respecto de su origen (o sea su contenido de verdad) y su destino (sus usos y efectos). Fundamentalmente, las imágenes a las que remite este régimen son las de la divinidad e interroga sobre el derecho a producirlas y respecto del estatuto y significación de aquellas que efectivamente son producidas. En este régimen es donde pueden entenderse las cavilaciones platónicas en torno a las artes (como maneras de hacer), fundamentalmente en lo atinente a su diferenciación basada en la evaluación del "origen", entre aquellas artes verdaderas, y por ello permitidas, por ser saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos; y los simulacros de arte, las artes mentirosas, que imitan simples apariencias. A la vez, Platón luego emprende una clasificación de acuerdo al "destino" según la función que cumplan en relación con el desarrollo armónico de la polis. En fin, este régimen interpela al arte en función de la manera de ser de los individuos y las colectividades, de acuerdo, entonces, al ethos de la comunidad, lo que le impide - al arte - individualizarse como tal.

[19] El régimen representativo o poético de las artes considera el hecho de las artes a partir del binomio poiesis/mímesis. La mímesis se considera como principio normativo - que insta al arte a hacer copias parecidas a los modelos - sino como principio pragmático que aísla en el mundo de las maneras de hacer - de las artes - ciertas artes que producen imitaciones. Las mismas, no se consideran en torno a sus usos ni tampoco según la verdad que declaren respecto de los discursos e imágenes. Con ello, se da lugar a un nuevo paradigma, que se basa en la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la mímesis y en el privilegio otorgado a la acción trágica. Rancière sostiene que denomina a este régimen poético en el sentido en que identifica a las artes,

En el régimen estético de las artes la identificación del arte se produce, para el autor, no a partir de una distinción entre maneras de hacer –como en el representativo- sino por un *modo de ser* particular de los productos del arte. En este paradigma, los objetos del arte son identificados de acuerdo a su pertenencia a determinado régimen de lo sensible que alberga en sí una potencia heterogénea, según Rancière, "la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero respecto de sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencional, etc." (Rancière, 2009a: 24/25). Este es el régimen que identifica al arte en particular sustrayéndolo de toda regla específica, de toda posible jerarquización de temas, géneros y estilos, echando por la borda los preceptos miméticos. Pero el rescate que realiza este paradigma de la singularidad del arte se torna sumamente contrariado, en la medida en que, a la vez que pone a salvo la particularidad del arte, destruye todo criterio pragmático para distinguir dicha singularidad, ya que, en el intento de aniquilación del régimen anterior, se rompe también con los parámetros que permitían distinguir al arte como "manera de hacer" de otras "maneras de hacer" y se quiebra la separación establecida entre sus reglas y las de las demás ocupaciones sociales. Con ello funda, simultáneamente, la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas de la propia vida.

Es un régimen que impone la extrañeza de cada cosa consigo misma, del sensible en sí mismo, del pensamiento en sí mismo, extrañeza que es núcleo invariable del arte en este paradigma de la identificación estética. Se abandonan los criterios de perfección técnica para identificar al arte y la propiedad de su ser se determina por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. El arte se distingue por su producción de formas heterogéneas que se distancian de las formas ordinarias de la experiencia sensible y suspenden las relaciones habituales entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

El sensible propio del arte se separa del sensible de lo bello. Pero esta separación ha sido pensada de diferentes modos. Uno de ellos ha sido el que teoriza Alain Badiou, quien plantea una esencia unívoca del arte, pensando al arte como verdad de lo sensible en tanto que

---

o a lo que se ha considerado como bellas artes, al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomina representativo, en tanto que es la noción de representación o de mímesis la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar. Este régimen establece, a la vez, distinciones entre los géneros según lo representado y, por ello, adecuaciones de cada uno a determinadas temáticas, adecuación de los temas a ciertas formas de expresión, lo que supone criterios de distinción y comparación entre las artes. La mimesis es el pliegue en base al cual se compone un régimen de visibilidad de las artes que, a la vez que le da autonomía al arte, lo articula en la distribución general de las ocupaciones y prácticas, siendo ambos ámbitos presa de cierta analogía. De este modo, la primacía que se adjudica a la acción sobre los personajes, a la narración sobre la descripción, a determinados géneros por las temáticas que son aptos de representar, es la misma que se emplea en la estructuración jerárquica de la comunidad.

sensible (Badiou, 2009). La verdad de lo sensible, dirá Badiou, es la de ser acontecimiento de la Idea, con lo cual se opera una reducción de la alteridad de lo sensible a sí mismo, lo que produce la subsunción de la heterogeneidad a un "mismo" que toma la figura del "Otro" y con ello el campo de la estética termina asimilándose profundamente al terreno de la ética.

A diferencia de esta forma de resolver el problema de la disyunción entre el arte y lo bello, Rancière propone pensar que la estética y el arte se separan de lo bello en tanto poseen un ser diferente, confirmado y verificado por cada una de las invenciones estéticas. Ellas, al transformar lo querido en no querido, lo sabido en no sabido, lo hecho en no hecho, confirman el sensible propio del arte así como su escisión del terreno de lo bello, en otras palabras verifican su ontología. La ontología del arte en este régimen se basa en las operaciones disensuales que ejerce, en la identidad de los contrarios que alberga y desarrolla en cada una de sus prácticas, en la puesta permanente que ejecuta de un mundo sensible en otro; como asevera Aurora Fernández Polanco, el arte comparte con la política esta particularidad de ser un espacio de heterogeneidad (Fernández Polanco, 2007).

En este sentido, la ontología del arte goza de otra particularidad, las propias invenciones artísticas son las que construyen su efectividad, la efectividad de la diferencia ontológica, o sea son ellas las que la verifican y en esa verificación le dan existencia. Y aquí está la particularidad de esta ontología contrariada: la misma es construida por las verificaciones y debe por tanto su existencia a ellas. En otras palabras, no existe *per se* sino en cada invención y gracias a cada invención.

El pasaje del régimen representativo al régimen estético, pasaje intemporal y nunca pleno, habilita necesariamente un resurgir de la política. Ello es así en la medida en que los trastocamientos que éste produce a partir de que establece un principio de *sustituibilidad ilimitada* cuestionan la doble política propia de la representación. Esto es la separación del mundo de las imitaciones del arte y el mundo cotidiano con sus dinámicas sociales y políticas; y la organización jerárquica del ámbito estético con su analogía con el orden socio-político.

Y a la vez, esta identidad de los contrarios propia de este régimen posee indudables consecuencias políticas, ya que la refutación de las clásicas oposiciones entre forma y materia, mejor entre forma inteligente y materia sensible y por ello entre entendimiento y sensibilidad no hace más que refutar y deslegitimar también la diferencia entre dos humanidades propia de la división policial de lo sensible. A ello se suma que el arte ejerce su influencia sobre la división policial de lo sensible en la medida en que, en este régimen, el arte se constituye en una forma de experiencia autónoma. Y si el arte ejerce una función política a partir de su

autonomización es que debe destronarse cualquier oposición vana, pero sustentada reiteradamente, entre la pureza del arte y su politización. En palabras de Rancière:

> El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del 'hacer' artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida (Rancière, 2005a: 26/27).

El conflicto no se entabla entonces entre el "arte político" y el "arte por el arte" sino que se traslada al interior mismo de su experiencia. De allí se extrae la paradoja propia del régimen estético: "el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta del arte" (Ibídem: 29).

Esta es una contradicción originaria, en continuo funcionamiento, entre el aislamiento del arte, la soledad de la obra que contiene una promesa de emancipación y el cumplimiento de la misma que supone la suspensión de esta autonomía del arte, su supresión en tanto realidad separada y su trasformación en forma de vida. En otras palabras, esta es la contradicción propia del paradigma estético que se expresa más claramente en la tensión entre dos políticas de la estética: entre la lógica del arte que se transforma en forma de vida al precio de suprimirse como arte y el arte que basa su politicidad en la condición de no vincularse con la "política" en absoluto[20].

[20] Esta contradicción se ha radicalizado a partir de dos imágenes, de dos tradiciones de discurso, de dos políticas de la estética que no han podido sustraerse a la paradoja constitutiva de este régimen. Dos representaciones que ilustran, de manera casi obsecuente, la paradoja que invade a este régimen y que, al mismo tiempo que la indican, comprueban su naturaleza inerradicable, dejando en evidencia la relación que se produce entre el arte y la política.

La primera de ellas alude al "proyecto de una revolución estética" que produzca la transformación del arte en una forma de vida, una revolución que, en contraposición a la revolución política que no ha desterrado la diferencia de las humanidades, se propone la constitución de una comunidad de la percepción. El "Proyecto más antiguo del idealismo alemán" redactado por Hegel, Schelling y Hölderlin, contiene esta fórmula revolucionaria. La comunidad de la percepción se opone, en tanto fuerza viva derivada de la encarnación sensible de su idea, a los mecanismos muertos estatales y en esa misma oposición se produce la doble supresión que anuncia su naturaleza aporética. Aniquila en este acto la "estética de la política", la práctica política del disenso, proponiendo en su defecto la constitución de una comunidad consensual de la percepción. Y a la vez, se suprime la autonomía de la apariencia estética transformando toda apariencia sensible en manifestación de su propia autonomía. Este programa estético es un programa de una metapolítica.

En este sentido, reflejando la paradoja propia del régimen estético, esa metapolítica estética no puede operar la realización de la indecisión propia de la verdad estética si no es al precio de anular esta indecisión transformando la forma en forma de vida. Al enunciar como telos del arte la construcción de nuevas formas de vida en común a partir de sus parámetros, o sea de la conversión de sus formas en formas de vida, produce su propia supresión.

La segunda representación, para la que Rancière acuña el término de "política de la forma rebelde", propone la afirmación de la politicidad de la forma artística a partir de su separación de cualquier otra forma de intervención sobre el mundo. La autosuficiencia de la obra en tanto indiferente a cualquier proyecto político concreto y a cualquier función social es la que marca la promesa igualitaria que contiene. Adorno y Lyotard, desde diferentes lugares, pueden considerarse como pertenecientes a esta política de la estética. El sensorium del arte se debe separar de las formas de vida estetizada, el arte es político en la medida en que se preserva alejado de cualquier

Por nuestra parte, debido a nuestra experiencia de investigación, coincidimos con Laddaga en que algunas características del régimen estético han cesado y dado paso a otra configuración que el autor denomina "régimen práctico". Estas transformaciones, para Laddaga, toman impulso en los años 90' a nivel mundial. Creemos que también lo hacen en nuestro país, y en Rosario en especial, y que el acontecimiento 2001 las termina de dinamizar. Laddaga considera que, más allá de que el régimen estético alberga la contradicción entre arte y no arte, entre logos y pathos, etc. y rompe con las coordenadas del orden mimético para definir al arte, sigue privilegiando la producción de obras y objetos, elaborados por sujetos reconocidos como artistas –tal como podemos ver claramente en los artistas y obras que el mismo Rancière cita en sus trabajos- e, incluso, priorizando determinadas espacialidades para su desarrollo.

A diferencia de ello, en esta nueva composición histórica se genera el pasaje desde objetos de bordes estrictos a objetos blandos y fluidos que no son producidos para ciertos lugares ni demandan una atención sostenida y que incluso cuesta identificarlos como tales. Ello hace que Laddaga hable de objetos fronterizos que son especies de puntos de paso en una conversación social, que no tienen límites claros sino que apuntan a activar dinámicas, situaciones, procesos, tramas sociales a las que llama "ecologías culturales" (Laddaga, 2010), a la vez que son mostrados en el espacio público. Alojan paralelamente la vocación de construir relacionalidades y ser expuestos. Producciones cuyos usos exceden los usos artísticos legítimos. La figura del artista, a la vez que se amplía a sujetos sin relación ni pertenencia al mundo del arte, queda desdibujada y se convierte más bien en un facilitador de procesos, un detonador de acciones (Gil, 2012b). Se esfuma la figura del creador aislado e iluminado en favor de espacios cooperativos de creación estética, sujetos que producen arte insertos en colectivos, redes, etc.

"intervención política". El arte, como portador de ese sensible heterogéneo, debe evitar su contaminación con lo ordinario, tanto con los proyectos políticos como con las formas mercantiles del arte.

Pero en ese acto de asepsia se proclama la anulación del proyecto mismo. De eso da cuenta inigualablemente la estética lyotardiana, porque esta metapolítica también oscila entre dos posiciones, por una parte pretende preservar la diferencia del arte de todo aquello que pertenezca al mundo mercantilizado. Por otra parte, ese arte en cautiverio no es más que el testimonio de la fuerza del Otro, el choque de aistheton, en tanto pura potencia de lo insustituible, de lo no-reciprocable, de lo que no circula, como un dato sensorial irreductible. Y también es testimonio de la catástrofe provocada por su olvido. El enigma de la obra, que llevaba implícita la contradicción de un mundo, se convierte en el perfecto testimonio de la fuerza de ese Otro y de su olvido. Lo "propio" del arte consiste, entonces, en una pura alienación, ya que su especificidad radica en ser puro testimonio de la potencia de Otro y de la deuda irremediable que se tiene con esa potencia suprasensible. Y allí, la política de la forma rebelde se anula, ya que opera la identificación del arte con la tarea ética del testimonio en que arte y política se encuentran simultáneamente anuladas.

Esta tensión entre estas dos políticas de la estética con su naturaleza enteramente paradójica, amenaza y violenta al régimen estético de las artes y es al mismo tiempo lo que lo hace funcionar.

Asimismo, se disipan las demarcaciones disciplinarias en sintonía con las lógicas generales de una época de fin de la sociedad disciplinaria (Laddaga, 2010)[21]. En esta línea, en este régimen se trazan líneas de comunicación entre expertos y no expertos y los lugares privilegiados de desarrollo son los espacios públicos creando verdaderos "laboratorios al aire libre" (Ibídem: 287) o "microesferas públicas experimentales" (Ibídem: 285).

Para Laddaga en las producciones y proyectos propios de este régimen práctico de lo que se trata es de cultivar la potencialidad de una situación para organizarse de tal modo de producir persistencias que "más bien que puntos de exposición de un pensamiento extraño a sí mismo son momentos de organización y desorganización que escapan a los actos individuales de los agentes que por medio de ellas se integran y de la cual se reapropian en el curso de una práctica" (Ibídem: 289). Más detalladamente resalta:

> De lo que se trata (…) es de articular en un territorio multiplicado (…) una demanda democrática que no se conforma con la simple afirmación de principios sino que intenta movilizar otros procesos de innovación institucional, organizaciones, técnica: de innovación al nivel de las maneras de articular conversaciones, distribuir los espacios y soportes para que se establezcan posiciones, situar esos soportes en espacios particulares y estos espacios particulares en redes. En un momento como el presente, donde se combinan las demandas de una enorme abundancia comunicativa, una extensión de los transportes que induce el despliegue de trayectorias quebradas y biografías en zigzag a la vez que de formas de asociación inéditas, es difícil pensar en un propósito superior para las artes que el de realizar lo que estos proyectos se proponen: desplegar imágenes, textos, arquitecturas del espacio y del sonido, de modo tal que favorezcan la exploración, por parte de colectividades numerosas, de nebulosas sociales nunca condensadas, de sus vínculos, moradas o mundos comunes (Ibídem: 292/293).

Las particularidades de las prácticas y experiencias que analizamos hacen que creamos y dialoguemos en la clave de esta nueva configuración histórica que reconstruye Laddaga. En efecto, las mismas son realizadas por sujetos no legitimados como artistas o calificados como expertos, a excepción de los colectivos de activismo artístico cuyos miembros están legitimados como tales aunque en posiciones periféricas. Del mismo modo, en estas experiencias la vinculación entre especialistas y no especialistas es permanente y es, de hecho, uno de los mojones en los que nos detenemos. Asimismo, y en tercer lugar, los hacedores de estas prácticas no son artistas individuales lo que nos condujo a explorar y conjugar estas apreciaciones con otras necesarias para discutir la acción colectiva. En cuarto término, en muchos casos las prácticas y experiencias por nosotros analizadas mixturan variadas expresiones o manifestaciones artísticas. Son experiencias pos-disciplinarias. En cuarto lugar,

[21] Aunque Rancière insista en la complejidad, heterogeneidad y contradicción que aloja el régimen estético, en sus trabajos la demarcación disciplinaria no desaparece sino que, por el contrario, es ensalzada. Ello pude verse, sobre todo, en el modo en que compone su obra ya que dedica libros y pensamientos separados a las problemáticas del cine, de la literatura o del teatro, por ejemplo.

las mismas no son consideradas obras por sus productores ni adoptan sus características. Finalmente, un quinto punto que ya hemos anticipado, los vínculos, las relacionalidades y las dinámicas de cooperación allí desatadas son fundamentales y son a las que abocamos buena parte de nuestros esfuerzos de investigación y comprensión. Vinculaciones en las que, sin dudas, nosotros también estamos insertos.

1.3. De cuando los artistas siguieron en la calle

1.3.1. Activismo artístico. Algunos lineamientos generales y su inserción en los noventa argentinos

El concepto de "activismo artístico" supone pensar, según Ana Longoni, en "(…) producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político" (Longoni, 2009: 18). No obstante, esta definición debe ser mesurada -como asevera la autora- ya que muchos de estos grupos reniegan de considerar a sus integrantes como artistas y a sus producciones como arte, tal como quedará de manifiesto en lo que sigue.

A sabiendas de este señalamiento, dicho concepto es utilizado igualmente aquí -y en general así lo ha sido- para referir a aquellas acciones realizadas o al menos cuyas iniciativas partieron de sujetos individuales o colectivos que son reconocidos como artistas en diferentes circuitos de legitimidad -no necesariamente de la institucionalidad clásica-, por estudiantes o profesores de carreras de artes, o por sujetos que habitan lugares de enunciación cultural más o menos legitimados, más allá de que los mismos renieguen de dichas atribuciones y formas de ser considerados[22] .

Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel coincidiendo con Longoni, pero adhiriendo otros elementos, definen al activismo artístico, concepto que sostienen surge en la politización de la vanguardia europea de entreguerras, como "(…) aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea" (Expósito, Vidal y Vindel, 2012: 43).

Giunta por su parte, suma otros rasgos distintivos de estos colectivos. Sostiene que en su mayoría estos grupos tuvieron:

[22] La elección de este concepto, que se entronca con cierta tradición de discurso gestada en torno a estas acciones en otras partes del país, la tomamos también a sabiendas de que la definición planteada quizás podría extenderse hacia otras prácticas no necesariamente encarnadas por estos sujetos, como las que analizaremos en otra parte de esta Tesis, pero a las que sin embargo preferimos referir con otro aparato conceptual más acorde a los modos en que las mismas experiencias y sus hacedores se han nombrado.

> (…) una dinámica de producción basada en consensos, ingreso abierto, funcionamiento en red, búsqueda de autonomía económica, rotación de actividades, (…) presencia de un vocabulario en común (…) y (…) rechazo a las financiaciones por el grado de condicionamiento que éstas pudieran significar (…) (Giunta 2012: 60).

Como anticipábamos, en Rosario germinaron, de la mano de otros grupos que surgieron a lo largo y a lo ancho del país, una serie de colectivos de artistas cuyas prácticas consideramos como "activismo artístico". Sin embargo, se ausentan las reconstrucciones sobre sus acciones y los análisis sobre lo sucedido estética y políticamente a partir de ellas.

Longoni afirma la pertinencia de considerar como cruciales, en la aparición, desarrollo y multiplicación de estos colectivos a nivel nacional, dos coyunturas específicas. En primer lugar, la que queda definida a mediados de la década del 90' con la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), momento en que emergieron y se multiplicaron este tipo grupos, tales como: Las Chicas del Chancho y el Corpiño en Córdoba, Escombros en La Plata y en Buenos Aires Maratón Marote, 4 para el 2000, Mutual Argentina y Zucoa no es, entre los que el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera fueron los más renombrados del momento.

Dentro de esta coyuntura surgen grupos rosarinos como Arte en la Kalle, En Trámite, Trasmargen y Arte Interviene. En términos generales, estos grupos se desarrollan inmersos en un contexto socio-político complejo con profundas mutaciones económicas, sociales, culturales y políticas. Nacen en momentos de plena expansión de las políticas neoliberales que "conllevaron una fuerte desregulación económica y una reestructuración global del Estado, lo cual terminó por acentuar las desigualdades existentes, al tiempo que generó nuevos procesos de exclusión" (Svampa, 2005: 10). La privatización de los servicios públicos, de la salud, la educación, la prevención social y la cultura, la continuidad y profundización de políticas desindustrializadoras, la desocupación y flexibilización laboral, el avance de la pobreza y la indigencia y "la impunidad reconquistada por los responsables del genocidio de la última dictadura gracias a las leyes de perdón y el otorgamiento de los indultos" (AA.VV., 2010: 14) caracterizaron a una década que mantenía, no obstante, importantes niveles de consenso social cimentado en un predominio de lógicas individualistas como estructurantes de la vida social en detrimento de dinámicas colectivas y solidarias. Ante esta apatía y el repliegue individualista, los docentes, los H.I.J.O.S. y la lucha piquetera junto con estos nuevos colectivos de arte lograron hacer germinar nuevas prácticas de resistencia que se caracterizaron por la acción directa y nuevos formatos organizativos (Svampa, 2005).

La segunda coyuntura que señala Ana Longoni, se inicia en el acontecimiento 2001, cuyas principales características hemos reseñado arriba. Entre estos colectivos se destacan en

diferentes ciudades del país el Taller Popular de Serigrafía, Argentina Arde que luego se escinde en Arde! Arte, entre otros. De esta oleada son, entre otros grupos, los rosarinos Pobres Diablos y Cateaters.

Nos abocaremos aquí a tres de los colectivos surgidos en la ciudad. Ellos son: Arte en la Kalle, Trasmargen (ambos pertenecientes a la primera coyuntura -el primero no atravesó la crisis y el segundo sí-) y Pobres Diablos propio de la segunda de ellas.

Si bien en primer término las relaciones gestadas con los miembros de cada colectivo fueron las que nos impusieron un primer criterio de selección, el hecho de que uno de ellos sea anterior al acontecimiento 2001, el otro también pero lo haya atravesado y el tercero sea posterior nos permite una mirada más integral y abarcativa del proceso y de las dos coyunturas que lo surcan. Por lo demás, Arte en Kalle fue el primero de los grupos que se formó y del que luego se desprendieron muchas otras experiencias. Fue un grupo pionero al respecto. Trasmargen, por su parte, nos resulta central para rastrear las vinculaciones que existieron entre estos grupos y las intervenciones del repertorio de Pocho Lepratti. Y, finalmente, Pobres Diablos posee una cuantiosa y jugosa producción, que lo vuelve particularmente interesante a los fines de nuestro análisis.

1.3.2. Los colectivos rosarinos: composiciones y motivaciones iniciales (declaradas)

Arte en la Kalle se forma entre los años 1994 y 1995 a partir de la iniciativa de estudiantes de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) cuyo encuentro se produce en el espacio áulico -particularmente en el Taller de Arte Experimental[23] (TAE)- y en la militancia estudiantil. Entre sus integrantes se encontraban:

[23] Una mención particular merece el Taller de Arte Experimental. El TAE era una materia, con formato de taller, incorporada en el Plan de Estudios de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR durante la gestión de Rubén Naranjo que asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes con el regreso de la democracia, plan que por lo demás estuvo vigente hasta el 2000. Según relatan algunos entrevistados al asumir la dirección se encuentra con la necesidad de aggiornar ciertas prácticas, a la vez que darle un marco institucional. Puntualmente, fue una instancia diseñada para que participaran todos los docentes de cada año de la carrera junto con los estudiantes correspondientes a dicho nivel. En él los estudiantes debían proponer, diseñar y llevar a cabo prácticas-intervenciones en las que interactuaran las diferentes disciplinas (pintura, escultura, dibujo, cerámica, etc.) que formaban parte de la currícula aspirando a producir acciones interdisciplinarias. Los docentes ejercían una función orientativa en relación con tales iniciativas las cuales en numerosas oportunidades adoptaban formato callejero. Con el tiempo, dicha experiencia, según cuentan los entrevistados, fue desarticulándose por diferentes razones. En primer lugar porque progresivamente el devenir mismo de las prácticas hizo que esta articulación entre disciplinas empezara a suceder al interior de cada materia en particular. En segundo lugar, varios docentes (principalmente aquellos que no provenían de la nueva gestión nacida con el regreso de la democracia) no quisieron sostener la modalidad de trabajo que suponía este taller en la medida en que los ubicaba en una función sólo orientativa que difería del modo en que habían ejercido hasta el momento su práctica docente. La incomodidad que en algunos de ellos generaba esta forma de trabajo fue desgastando el funcionamiento del taller hasta que, finalmente, no pudo ser sostenido por los directores que continuaron a Naranjo en su gestión. En tercer lugar, también surgieron algunas tensiones dadas por la discusión entre la crítica a la institución que esas prácticas suponían, sobre todo al emplazarse callejeramente, contrariada por su inserción en el plan de estudios y bajo la normativa (de producción, evaluación, etc.) de una carrera universitaria (Cantore 2013, Capdevilla 2013 y Gericke 2013).

Fabricio "el Faca" Caiazza, Inés Martino, Valeria Gericke, Valeria Galiso, Laura Capdevila, Mario González, Mariano Resels, Pablo Bernaba, Fernando Capogrosso, Alfonso Gastiaburo, Diego Martínez, entre otros, ya que este colectivo se caracterizó por ser un grupo abierto del cual participaron entre 20 y 30 personas. Una de las motivaciones más importantes por las que se compuso tuvo que ver con la necesidad de compartir ese espacio de formación pero desde una perspectiva ligada a una práctica que exceda la circulación académica. En otros términos, tal como sostiene Valeria Gericke, "(…) pensábamos la formación académica como un momento de acción" (Gericke 2013)[24]. Según Caiazza, el interés que nucleaba a sus integrantes era generar intervenciones de denuncia en el espacio público trabajando desde la imagen y, específicamente, desde el lenguaje publicitario.

Uno de sus espacios de referencia era la Biblioteca Alberto Ghiraldo que ofició como sitio de encuentro de varios colectivos políticos y artísticos del momento. El símbolo de Arte en la Kalle, era un personaje con pasamontañas y un lápiz en su mano como uno de sus atributos distintivos, el famoso "Comandante Detergente", en clara referencia al sub-comandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y, particularmente, a una de sus consignas que tenía una gran actualidad en aquellos tiempos, sin más: "para nosotros nada, para todos todo" (Gericke 2013)[25]. Por otra parte, portaba el lápiz como instrumento de lucha porque, según relata Gericke, "el lápiz (…) era la herramienta básica del arte (…), nuestra

[24]Sin embargo, y aunque sus integrantes eran muy jóvenes, el grupo se nutrió también de tendencias provenientes de prácticas colectivas previas. Fabricio cuenta que anteriormente integró un grupo, junto con otras quince personas que se llamó "Cosas de Negro", grupo que antecede en unos años la oleada que describen Longoni y Giunta a nivel nacional. Este grupo se compuso entre el año 1993 y 1994, con gente que transitaba la movida "under" rosarina y que estaba estrechamente vinculada al arte y la comunicación. Rondaba a la conformación del grupo la práctica de "Cucaño" y los mitos que circulaban en torno a aquella experiencia de artistas rosarinos que tuvo lugar entre fines de los años 70' y principios de los 80'.

Según relata Caiazza, en "Cosa de Negro" "nos interesaban los espacios de protesta política en ese momento, aunque no participábamos con ningún partido. Éramos muy pendejos, teníamos entre 17 y 20 años. Hacíamos una especie de manifestaciones que se acoplaban a las de los jubilados y los maestros. Íbamos vestidos de negro, con banderas negras, lisas. Y subíamos a los palcos a hablar. Nos anotábamos como organización y decíamos que 'llegábamos para sembrar la duda'" (Aíta 2011). Según relata, ensayaban diferentes modos performáticos de ocupar el espacio público (Caiazza y Martino, 2014). Una de sus intervenciones, en este sentido, consistió en ingresar a las recientes galerías comerciales que se inauguraban, por aquel entonces, en el centro de la ciudad e intentar romper la lógica de circulación en torno al consumo de las mercancías allí ofrecidas. Para ello, sus integrantes ingresaban con comida y se paraban a comer en medio del tránsito de los potenciales compradores. Generalmente eran corridos por el personal de seguridad que solía recurrir al auxilio de la policía para obligarlos a retirarse. Ante eso, la consigna era no reaccionar y ante la llegada de la policía entrar en un estado de quietud total que quitara todo justificativo a los intentos de expulsarlos del lugar. En esa época, según cuenta, también desarrollaron un proyecto llamado "Movimiento Gordini" que seguía con el estilo de Cachilo, el poeta de los muros rosarino, en lo que refiere a la realización de grafitis con ceritas y crayones (Ibídem).

[25] En términos generales, las influencias del zapatismo en este ciclo de protesta fueron muy marcadas, tanto en las organizaciones autonomistas como en los colectivos de activismo, especialmente aquellos con simpatías anarquistas y/o autonomistas. Al respecto, remarcando la centralidad de la retórica del zapatismo, Caiazza señala: "el pasamontañas como emblema. La utilización de la poesía para hacer referencia en los comunicados, la utilización parasitaria de espacios como EM TV, de la misma moda, de la música. Eso fue una escuela" (Caiazza y Martino, 2014). Por lo demás, sus integrantes señalan entre sus referencias a los movimientos de objeción de conciencia y okupas vascos, los intercambios de fanzines y su participación en redes de arte correo, el dibujante de historietas Azagra, el colectivo Lápices en Lucha de Eurcadiz, Maldonado Radical Cord, de Maldonado, Uruguay así como otros colectivos españoles o latinoamericanos aparecen como citas obligadas (Ibídem).

arma para poder luchar contra todo eso. El lápiz como metáfora de lo creativo, de la creación, del hacer, de la acción (…)" (Ibídem). Asimismo, el lápiz se caracterizaba por su accesibilidad en un doble sentido: primeramente porque era un instrumento de uso universal, con el que cualquiera podía accionar, independientemente del modo en que lo haga. En segundo lugar, era un arma de bajo costo, a disposición de aquel que quisiera empuñarla. Por consiguiente, vemos cómo se manifiesta una gran confianza en las posibilidades del arte "en la calle", cuestión que queda sellada en su nombre, y que podría considerarse premonitoria al clima que años después impregnaría al activismo artístico.

El grupo tenía una metodología de producción basada en una dinámica asamblearia. Según relata Caiazza cuando surgían ideas de intervenciones se realizaban largas jornadas en la biblioteca mencionada donde todo aquel que quería participar podía sumarse tanto en el diseño de la intervención como en su ejecución.

Por su parte, el grupo Trasmargen, cuya denominación alude a la acción de estar atrás del margen, surge también dentro de esta primera camada de grupos que emergieron a la lo largo del país en pleno concierto menemista y neoliberal aunque, a diferencia del grupo anterior, atraviesa la crisis experimentando sentidas trasformaciones que vienen de la mano de una de sus intervenciones que, justamente, es producto de ella.

Su genealogía también remite a la carrera de Bellas Ares de la UNR de modo que comparte, con Arte en la Kalle, el origen universitario. Sus inicios se remontan a una muestra colectiva realizada en el Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario (CEC) hacia fines del año 1996 en la que se exponían los productos del trabajo anual realizados por los alumnos de una de las últimas materias de dicha carrera. De este modo, tres estudiantes -Claudia Alcañiz, Patricia Guerrero y, en sus inicios, Juan Manuel Caraballo- junto con el docente de la materia en cuestión, Carlos Cantore, conforman el colectivo que contó además con la participación de Fernando Rodríguez en actividades de coordinación y producción general.

Respecto a sí mismos, sostienen:

> Sus componentes iniciales reflejaban de manera más o menos explícita una cierta preocupación por las cuestiones sociales. Y es a raíz de un profundo debate acerca de la visión personal que cada uno tenía sobre 'el arte y la sociedad' que se fue avanzando en la búsqueda de coincidencias básicas (Trasmargen, 1997).

A continuación explicitan:

> El debate giró en torno al tipo de público al que dirigirían su obra, a los espacios en donde se emplazarían, a la temática abordada, al proceso de discusión-elaboración de la 'idea-concepto', a los materiales a utilizar y fundamentalmente a nuestro rol como productores en la plástica (Ibídem).

Asimismo, y como parte de las definiciones políticas más importantes, aseveran que Trasmargen es un grupo de trabajadores del arte, renegando decididamente de la denominación de "artistas" cuestión compartida por la mayoría de los colectivos. Desgajando este criterio, expresan que su propósito como tales es:

> (…) generar obras reflexivas y comprometidas con las realidades que cotidianamente enfrentamos, colocando en cuestionamiento, por un lado, cierto tipo de formación academicista que arrastra el medio y por otro, un criterio meramente mercantilista y marketinero que rinde pleitesía a los gurúes y mecenas del momento" (Ibídem).

Entienden al arte como un dispositivo a través del cual se gestan declaraciones, podríamos decir, denuncias sobre el contexto histórico en particular pero también sobre la condición humana. En esta línea, la Academia y el mercado son puestos en la mira. Cantore expresa: "el arte ha quedado reducido a un grupo de elite" (Cantore, 2013). Sentencia: "han transformado al mundo del arte en una mercancía. (…) Lo que se ofrece en los museos y las galerías, en los lugares donde se exponen las presuntas obras de arte, lo que se trata es de vender un producto" (Ibídem). En estricta relación con ello, advierten acerca de la decisión de que el grupo puje por ampliar el público que habitualmente frecuenta los circuitos tradicionales del arte, sobre todo a partir de la elección de los lugares de instalación de sus producciones pero también, con posterioridad agregarán, a partir de los contenidos y las formas que éstas adoptan. Cantore señala que la intención era:

> (…) hacer una propuesta plástica que estuviera más cerca de la gente, con un lenguaje que permitiera en principio a cualquiera acceder (…). Que la gente pudiera decodificar qué era lo que veía. (…) Preocupados por transmitir la idea caímos en unas soluciones plásticas que eran algunas buenas y otras no (Ibídem).

Es así que declaran su identificación con el arte urbano. Y esa identificación supone para el colectivo no sólo decisiones en torno al espacio, al público, al tipo de obra, sino también una postura ante los materiales, ante los elementos con los que se produce el hecho estético, lo que a su vez tendrá incidencias tanto en los procedimientos de trabajo y en el método a desarrollar como también consecuencias a nivel social. Dando cuenta de esta mirada estética pero también política y refiriéndose particularmente al poliuretano que fue utilizado en su primer trabajo, aseveran: "al ser de uso frecuente en el contexto urbano, le confiere a todo el proyecto connotaciones de 'material de hoy', con las implicaciones socio-estéticas que ello supone" (Trasmargen, 1998).

Finalmente, Pobres Diablos es uno de los grupos que emergen en la ciudad con posterioridad al acontecimiento 2001 y en referencia directa a ella. Tal como sostiene uno de sus integrantes, Pablo Galarza, dicha crisis fue el disparador que ocasionó la formación del grupo que nace también en la carrera mencionada. En consecuencia, comparte con los otros colectivos su origen universitario. Sus integrantes, Pablo Galarza, Marcela Sacco y Ana Wandzik, se vincularon siendo estudiantes y puntalmente a partir de su paso por la Cátedra de Escultura del Tercer año de la carrera, donde comienzan a relacionarse y deciden la conformación del colectivo.

Galarza sostiene: "a partir (…) del 2002 comenzamos a experimentar 'el arte como acción', como una manera de llevar a la calle el mensaje que la gente quería transmitir" (Caballero, 2005) ya que se evidenciaba "una necesidad muy fuerte de 'tomar la calle', es decir, manifestarse de manera plástica en la calle" (Ibídem).

Asimismo narran con grandes similitudes respecto de los grupos anteriores ese pasaje desde la Academia, y de la institución en general, al activismo callejero:

> A nosotros nos importaba llegar a la gente de la calle. En un momento en que la institución no te permitía, en el Museo no se mostraba arte que tuviera que ver con la política del momento, era como que la institución de los museos y las galerías no se condecía con lo que pasaba con la calle. Entonces el mejor lugar para decir lo que nosotros íbamos a decir era la calle que era donde estaba el gran quilombo (Galarza, 2013).

Es una preocupación general por la situación social que atravesaba el país y, en algunos casos las consecuencias puntuales en la ciudad, lo que desata su inmersión en el activismo artístico. Galarza aseveraba:

> Todos venimos del ámbito universitario y tenemos una especie de interés por lo que pasa en la calle: hay gente que pasa hambre, que duerme a la intemperie, no hay justicia, la policía actúa de manera injusta. (…). Hay una preocupación por este tema que tenemos en común, por otro lado la formación académica evidentemente nos une y a medida que pasan los años nos va educando y nosotros vamos buscando la manera de articular esa educación en lo que pretendemos poner en la calle (Caballero, 2005).

En la auto-definición del grupo presente en su "Manifiesto" encontramos una fuerte identificación con "los condenados" (Pobres Diablos, 2004a). Los Pobres Diablos son la parte -"los condenados"- que a su vez puede ser el todo -"cualquiera"-. Galarza dice:

> Yo te diría que Pobres Diablos sería un nombre que se podría identificar con cualquiera, como un pobre ciudadano, algo así, un pobre tipo al que le pasan cosas y no puede hacer nada o puede hacer pero tiene todo un sistema al que tiene que enfrentarse. Entonces, vos

> decís ‘pobres diablos, pobre gente’. Se puso así pero al final cada uno le dio su significado. Ese es el que le di yo. Yo creo que es por pobre tipo” (Galarza, 2013).

Empero, a la vez, son la voz, los representantes de ese conjunto al que también indican pertenecer. De hecho, en la postura retórica que asumen, pretenden remarcar su lugar compartido con aquellos sectores a los que dicen servir. En primera instancia los Pobres Diablos son la voz de los condenados pero inmediatamente son, al igual que ellos, pobres diablos, estrategia que queda cristalizada claramente en la elección del nombre del grupo.

Expresan: “Somos la voz de los condenados. Somos la voz del descontento. Somos la voz de la injusticia. Somos Servidores. Somos entusiastas. Somos Emprendedores. Somos quejosos. Somos Pobres Diablos. Somos lo que Somos. De carne somos!” (Pobres Diablos, 2004a: 7).

No obstante, esa identificación que, a primera vista, supone la declaración de cierta comunidad, de determinado estar/pertenecer en común, no desconoce la posición diferencial que ocupan como artistas, trabajadores del arte o integrantes de uno u otro modo a dicho recinto. En el punto siguiente declaran: “Andamos Culturizando. Andamos Concientizando. Andamos preocupados por hacer llegar nuestro mensaje. En eso....estamos trabajando” (Ibídem). En consecuencia, la pertenencia no supone necesariamente horizontalidad, ser la voz, culturizar, despertar conciencias es la función vanguardista del grupo que los sitúa en otro lugar de enunciación, que distingue, entonces, a la parte del todo.

Un lugar que, por lo demás, comparten con los otros colectivos ya que se proponen llevar el arte a otras esferas, realizar una apertura del campo, ampliando el público a través de afectar a quienes habitualmente no circulan en dicho ámbito con obras que los conduzcan a una decidida reflexión. El concepto de obra sigue permeando el accionar del grupo. Las consideran contextuales, situadas en el espacio-tiempo específico que atraviesan, marcadas por las coordenadas históricas particulares que funcionan como ingredientes y disparadores de las mismas. La preocupación por la búsqueda estética de las obras así como por la experimentación con diferentes lenguajes, modos de producción y técnicas inusuales también se hace presente en sus intenciones.

A pesar de que la idea de obra está -como en Trasmargen- presente, también en correspondencia con los demás, cuestionan decididamente al arte entendido en su sentido clásico, al circuito institucional a él asociado así como a los artistas que precian su estar allí. En un escrito titulado “ARTE vs. ‘ARTE’”, incluido en su Manifiesto, realizan una detallada contrastación entre estas concepciones y las que ellos, junto con gran parte del activismo artístico argentino, profesan.

Allí dicen en un dinámico contrapunteo: “el arte comunica. El ‘Arte’ decora. El arte estrecha un vínculo con la sociedad, la hace participe, la involucra; El ‘arte’ quiere hacer sentir un ignorante al pueblo, quiere seducirlo, quiere cansarlo, quiere que no crea más en el arte. El arte quiere más arte. El ‘arte’ quiere elitismo, quiere privacidad” (Ibídem). Ese Arte que decora es para ellos sólo “egocentrismo materializado” (Ibídem: 5).

En este sentido el grupo disputa en favor de una concepción del arte en la que éste desate una agitación subversiva, rebelde, una disrupción que señale “(…) el rechazo violento a formas de vida indeseadas que nos impone el neoliberalismo (…)” (Padín, 2005a).

Al mismo tiempo, desatan una intensa crítica al lugar del artista aunque no reniegan explícitamente de dicha denominación para el productor de arte. Empero sostienen que comúnmente los artistas se vuelven esclavos del sistema del arte, producen un arte sin contenido, decorativo, elitista, con presunción de ser “para entendidos”.

Con contundencia, manifiestan:

> 1. Pinchar los ojos vendados para desvirgar sus miradas conformes, opacas, desteñidas, fuera de sí. Pinchar con dulces cuernos el brazo anciano de las bellas instituciones; inyección letal para todos ellos. 2. Ostracismo urgente a los sonrientes fabricantes de mentiras, a los reyes de lo absurdo, a los militantes de convencionalismos varios. 3. Bufones contratados embellecen el living de tu casa. ¡Qué lindas flores! ¡Qué lindos bodegones! ¡Y cómo combinan con el empapelado! 4. Respirar más allá del globo absorbente que pudre las ideas, retapizar el living, qué las flores vuelvan a donde estaban; inyección letal para todos los bufones (Pobres Diablos, 2004a: 1).

Batallando contra esta elitización y mercantilización, denuncian como “traidores” y “cobardes” a los artistas de galería, de museo, así como también a aquellos que habitan los circuitos municipales, a quienes sólo se preocupan por su carrera personal y desconocen una función social del arte que, a su entender, se encarna en el arte callejero. Un arte que piensan como de carácter efímero en oposición a la producción de objetos de consumo. Un arte que prefieren denominar como “arte acción” debido al carácter mencionado y, según su interpretación, al papel del espectador, junto con el contexto de acción, como co-autor de las obras que se recrean conceptualmente de modo continuado. En sus términos:

> No andamos en la pesquisa de un público establecido en pose contemplativa, sino más bien de un conjunto social endeble, (en cada acción distinto) que a la vez que especta nuestro trabajo, también lo constituye. De alguna manera, nosotros llevamos en cada acción un concepto con el que pretendemos generar un ‘click’ reflexivo que conduzca a la participación de quien la asiste y a su posterior análisis (Padín, 2005a).

Esta beligerancia del grupo no sólo se reduce al mundo del arte sino que comparte un clima general de indignación de la época en parte sintetizado en la consigna "que se vayan todos, que no quede ni uno solo". Sentencian:

> Maldigo a los traidores. Maldigo a los vende-patria, a los caraduras, a los políticos. Maldigo a la policía. Maldigo a las instituciones burocráticas. Maldigo al amiguismo, a los bufones del poder. Maldigo a aquellos que se dejan engañar, a los explotadores. Maldigo a quienes intentar destruir este precioso país, a los capitales extranjeros, al fondo monetario internacional, al banco interamericano de desarrollo, al banco mundial. Maldigo a los ministerios, a los diputados, a los senadores, a la SIDE. Maldigo a los militares, a los dictadores, a los asesinos, a los torturadores. Maldigo....y no voy a parar de maldecir.
> Nuestra intervención plástica se une con la sociedad por medio de un disparador-conector en común: la indignación (Pobres Diablos, 2004a: 7).

Y, como correlato necesario del clima de época del nuevo milenio, Pobres Diablos llama a la acción popular, callejera, a la invasión de la calle, al levantamiento, sin más. Dicen: "buscamos captar los gritos de batalla que suenan desesperados por las calles para apoyarlos en su lucha. Apostamos al derrocamiento de la monarquía castagninesca, porque en tiempos de supuesta democracia no hay nada más triste que evadirla" (Pobres Diablos, 2004a: 2). Arengan, en lo que consideran una "apología de la acción" (Ibídem: 5), diciendo: "no se quede esperando al héroe nacional, usted está advertido sobre la hecatombe político-criolla. Salgamos todos! Qué salgan los pobres diablos con el pecho al viento (…)" (Ibídem: 7).

En este sentido, desde el grupo ponderan al trabajo conjunto, la necesidad de asociarse, de componer instancias colectivas como uno de los pilares fundamentales de su formación. En el Manifiesto, proclaman: "Grupos ajenos a nuestro grupo: no duden en agruparse y/o agruparnos. El/los grupo/s a nivel local no es lo mismo que el/los grupo/s a nivel nacional. Solo debemos tener una/varias inquietud/es y una/varias similitud/es. Agrúpense" (Ibídem).

Más allá de las aparentes similitudes en cuanto a la extracción social de sus miembros hay una diferencia generacional entre los tres colectivos que, de algún modo, marca dos tendencias. Tanto Arte en la Kalle como Pobres Diablos son grupos cuyos integrantes pertenecen a una generación "hija del neoliberalismo" (Caiazza y Martino, 2014), que no se reconocen en las prácticas militantes (políticas y artísticas) de la generación que vivió los años 70'. Ello los diferencia de Trasmargen y de En Trámite –colectivo que no analizamos aquí- compuesto por artistas fuertemente marcados por la militancia de décadas anteriores y con continua referencia en ella, lo que traza cierta bifurcación en las genealogías de los grupos.

Al respecto, Caiazza asevera en torno a la mirada generacional de su colectivo:

> Había que inventar todo lo que fuera participación y daba la sensación de que estabas inventando de cero todo. Al menos generacionalmente nos pasó eso. Se cortó el nexo generacional con los que fueron militantes en los 70' por varios motivos, por la distancia temporal, por la dictadura en el medio, una cuestión generacional también, por participar de una incipiente cultura neoliberal siendo pre-adolescentes y tratando de entender cómo eran las relaciones sociales y cómo se podía comprender la política en ese contexto y ante una militancia al modo de los 60' o los 70' que nos parecía algo completamente arcaico, viejo, de una sociedad que ya no existía (Caiazza y Martino, 2014).

Tal diferencia repercute en sus concepciones y también en sus prácticas, tal como veremos en lo que sigue.

1.3.3. Un inventario de los ropajes de las calles rosarinas. Paneo fugaz e incompleto de intervenciones

Realizar un inventario de estas acciones implica, inevitablemente, dar al menos sucinta cuenta del temario por el que rondaron. Si bien sabemos que no es en el mensaje concreto sino en los modos de afectar la distribución de lo sensible donde radica la politicidad de estas prácticas, creemos, no obstante, como ya hemos aclarado, que este punto no debe ser desatendido. A nuestro entender, es posible asir las temáticas de las mismas en cinco categorías que, de algún modo, en su gesto de generalización, simplifican las problemáticas que portaron estas intervenciones.

En primer lugar distinguimos una serie de acciones dirigidas a cuestionar el modelo neoliberal, con especial ahínco en las características que le imponía el decálogo de medidas económicas y sus consecuencias sociales. Entre ellas podemos destacar en 1995 la "Caravana contra el poder" realizada por Arte en la Kalle junto con los Artistas Desocupados, Partido Alegría al Poder, Cucaño y la Biblioteca Alberto Ghiraldo. Dicha intervención fue producto de una decisión tomada en asamblea por diferentes grupos de artistas quienes ante las elecciones presidenciales decidieron repudiar la política neoliberal mediante diversas intervenciones gráficas y performáticas que se desplegaron en caravana por el centro de la ciudad. Dichos cuestionamientos incluían desde críticas a la flexibilización laboral hasta la privatización de la educación y, especialmente, a la sanción de la Ley Superior de Educación.

Las caravanas fueron intervenciones centrales en la búsqueda de una transformación en los modos de protesta en general en la medida en que se alinearon a una serie de acciones tendientes a incorporar una dimensión festiva a la protesta, tal como veremos luego.

También incluimos aquí la acción "Rosario cuna de los guardas", concretada en 1995 junto con el Taller de Arte Experimental (TAE), en repudio a la situación de desempleo padecida por los guardas de los colectivos de la ciudad ante la automatización del cobro del pasaje.

Según lo sostenido por Inés Martino, el colectivo se contacta con los trabajadores desocupados -que conformaban una agrupación sindical informal- y deciden apoyar visualmente el reclamo a partir de realizar una campaña que consistió en el diseño de pancartas así como en la realización de una muestra de arte en la Plaza Sarmiento en la cual se llevó a cabo una pegatina de boletos de gran tamaño en la parte trasera de los colectivos con la intención de hacer circular la consigna de la protesta por la trama urbana (Martino, 2005). Los boletos gigantes emulaban nítidamente los reales y reemplazaban sus leyendas por otras. En lugar de "vale un viaje", decían "vale un puesto de trabajo"; en vez de "Rosario cuna de la bandera", Arte en la Kalle inscribía, bajo su firma, "Rosario cuna de los guardas". También se pegaron stickers con el mismo diseño pero de menor tamaño en las máquinas que harían el trabajo antes concretado por los operarios.

Asimismo, podemos mencionar "Carrefour los sueldos más bajos", gestada en 1996 desde Arte en la Kalle también junto con el TAE, para cuestionar la instalación y el accionar de algunas empresas nacionales y multinacionales en la ciudad. Fue pensada en contraposición al slogan que en ese momento tenía la empresa, el cual afirmaba "Carrefour, los precios más bajos", cuestión que, según la lectura que en ese momento hacían estos activistas, garantizaba cierta legitimidad social del hipermercado restando importancia a las denuncias sindicales en relación a los bajos sueldos y los malos tratos que la empresa mantenía con sus empleados.

En concordancia con esa acción, en el mismo año también junto con el TAE, llevaron a cabo la intervención "Mc. Cat's", la cual también incluimos en esta nutrida categoría. En momentos en los que Rosario era identificada con la fama de la "comegatos", y los medios tanto locales como nacionales difundían imágenes en las que se asaban gatos evidenciando la hambruna que se atravesaba en la ciudad, se instalaba la cadena Mc. Donald's. En repudio a esta situación, se decide realizar esta intervención contra-publicitaria en la que se parodiaban las ofertas de dicha empresa de comidas rápidas contrastándolas con la situación vivida por la mayoría de la sociedad rosarina.

Trasmargen también llevó adelante una acción en este sentido. La misma se denominó "El Grito" y consistió en una instalación plástica en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia que se inauguró el 2 de noviembre de 1998 permaneciendo allí hasta el 10 de enero de 1999. Más que una instalación, una detonación, una intervención que simulaba haber destrozado dicho espacio. A la vista, las cortinas metálicas del segundo y tercer piso aparecían retorcidas, el hormigón hecho trizas, las vigas rotas, la estructura a punto de desmoronarse. La preocupación, según relatan los medios locales, invadía a los vecinos, incluso antes de que se mostrara lo que allí pasaba, cuando una tela negra cubría aquello que parecía ser la causa de

los destrozos. La hipótesis de la explosión era la que más circulaba entre los transeúntes antes de que "el grito" tuviera lugar oficialmente, pero esa garganta ya había empezado a gritar, al menos a susurrar, a incomodar, a perturbar. El temor al derrumbe se agigantaba.

El 2 de noviembre, la tela que cubría el misterio se retiró y a la vista de todos apareció una colosal figura, a veces humana, a veces no, cuya nariz y cuya boca concentraban todas las miradas. Una boca que gritaba desaforadamente atravesando las pareces del Centro Cultural, en dirección al cielo, al espacio, al afuera. Pero eso no era todo, el grito crecía desde adentro, se expandía, al igual que el poliuretano que junto con la resina le daba forma, desde el mismísimo interior del edificio. Se engendraba allí, en una garganta con hambre de protesta, de lucha, de venganza. Un cuello, "un manojo entramado de venas" (Kaplun 1998), era el partero de ese grito, de un aullido casi animal, pura potencia, fuerza brutal. Una figura que más que una emulación de lo humano supuso una "anotomía de la bronca" (Ibídem). Pura energía descontrolada que, en su desborde rebelde, rompió pisos, ventanas, paredes.

¿Qué gritaba el grito? Tal como escriben los integrantes del grupo: "desde siempre el grito ha sido la expresión o manifestación que le permitió al hombre exteriorizar algunos sentimientos. Quizá, en determinados momentos, representa el único modo de reaccionar ante situaciones extremas" (Trasmargen, 1998). No obstante, ahí y allí este grito se emplazaba en un contexto socio-histórico que el grupo caracterizaba como un tiempo de multiplicación de la pobreza, la indigencia y la desigualdad social, donde el hambre y el desamparo marcaban el ritmo de la mano de la injusticia, la impunidad, el silencio y la degradación de ciertas conquistas históricas que se sintetizaban en el desmantelamiento de la salud y la educación y que, a su entender, obedecían, a un "sistemático plan de exclusión" (Ibídem).

Y por ello, relataban:

> Nuestro GRITO habla de muchas cosas, habla del cansancio ante los abusos y atropellos vividos histórica y cotidianamente, habla de bronca que crece de las heridas no cicatrizadas, de la impotencia generada por los crímenes y casos de corrupción no resueltos que conmueven a la opinión pública... y dice basta (Ibídem).

Un grito, en principio, de dolor, de sufrimiento, la expresión del padecimiento, la garganta quizás "de un hambriento, (…) de un marginado" (Ibídem). Ahora bien, según declaran, el grito no era sólo una queja desgarradora, no pretendía asumir un tono fatalista, era un grito que también albergaba esperanza porque "(…) la solidaridad transita cauces inéditos y se incuban nuevas fuerzas oponiéndose a esa inmovilidad en que desembocan el miedo, la resignación y la aceptación de las situaciones que el panorama actual nos presenta" (Ibídem).

En efecto, no era sólo esperanzado sino contagioso, era un grito parasitario, al nacer dentro de ese cuerpo institucional que sin sospechas lo alojaba. Era un grito de voluntad, un llamado que "(…) espera voces que se junten, que se conviertan en su eco. Que nos envuelva, nos haga sentir vivos, renovando las esperanzas y disponiéndonos a construir un presente diferente" (Ibídem). Un despertador, dirá Cantore, un disparador de acciones (Cantore, 2013).

Más aún, el grito era un impulso que aspiraba a ser transformador, se concibió como una puesta decisiva, como un "(…) punto de inflexión entre un antes de pechos oprimidos y un después de voces estentóreas que se juntan y se potencian entre sí" (Trasmargen, 1998). Una especie de iceberg, entonces, que inquietaba, conmovía, una convocatoria, un llamado, una arenga a la lucha.

Una prédica, en fin, que interpelaba a una fuerza social que, a entender del colectivo, habitaba los subsuelos de esta tierra castigada, una multitud, una masa, un pueblo agazapado, aún, pero cuyo hambre de gesta era intuido por estos trabajadores del arte. Decían: "(…) una fuerza social que se viene acumulando y que en cualquier momento va a brotar. Es una fuerza subterránea, en el sentido de lo profundo. Es como la lava de un volcán, como una energía increíble que todavía está latente que aún no se ha manifestado" (González Cortiñas, 1998).

Por lo demás, esta intervención ha propulsado otras interpretaciones. Particularmente Beatriz Vignoli, retomando algunas líneas de Natacha Kaplun al respecto y compartiendo también una lectura que desliza Bayer, sostiene que esta obra debe pensarse en una clave histórica más, delineada por el hecho de que el Centro Cultural en el que se emplazó fue, en la última dictadura militar, el Centro de Prensa del Mundial 78. En este sentido, purgaba a esas paredes de su pasado (Vignoli, 1998).

Por consiguiente, se trazan -aunque con sus particularidades- dos líneas interpretativas que son, a su vez, complementarias: por un lado, las que asocian el grito a la marginalidad y la exclusión socio-económica en una clara denuncia a la situación de la argentina noventista, es decir, una interpretación que se afinca en el malestar de época; y, por el otro, las que también lo leen en clave de una reactualización de las luchas contra el último terrorismo del Estado, una lectura más anclada en una mirada setentista. Dos canales de significación que se cruzan al interior de las miradas cautivas que despertó esta instalación. Dos lecturas que se mixturan en la propia ambición de sus creadores quienes incluso le dan a la obra una posibilidad de actualización histórica retrospectiva que traspasa las últimas décadas de la historia argentina. Sostienen: "es un grito que se asocia al reclamo social, a la rebelión ante las injusticias en todas sus facetas (…) (Y) también tiene que ver con los reclamos sociales de distintos

momentos de la historia que nunca fueron atendidos y que por ello se olvidan" (González Cortiñas, 1998).

Más aún, internacionalizan su alcance, o de algún modo la sitúan en una lectura internacional del conflicto social de la Argentina neoliberal, al explicitar que la obra miraba decididamente al norte, aludiendo a Estados Unidos y a sus políticas sobre nuestro país y otros países latinoamericanos. Aunque también esa alusión al norte puede ser leída, tal como lo señala con trazo poético Beatriz Pozzoli, como camino, como futuro, el norte como guía y señuelo[26].

No obstante, y tal como antes anunciábamos, no es sólo esa garganta, esa boca desaforada, el grito sentido, de claro tinte expresionista, el que compuso la intervención sino que la misma también tomó cuerpo a partir del montaje de las estructuras rotas que hizo que ésta operara antes de que sus creadores pusieran "play". Un simulacro de la destrucción que permanentemente amenazaba con abandonar su carácter y convertirse en su contrario. Según se relata en la prensa local, los espectadores presos de esta ficción con enormes visos de realidad llegaron hasta querer constatar las consecuencias de estas rupturas en otras habitaciones de las instalaciones del edificio. Pero así mismo, no era sólo el Centro Cultural el que experimentaba alteraciones en su fisonomía. El espacio público resultaba también notablemente trastocado, había algo allí que perturbaba el paisaje habitual de la vista de la calle San Martín entre San Luis y San Juan, en pleno microcentro rosarino. Es por ello que según Kaplun más que una intervención era una interferencia, una perturbación visual, una obstrucción que se metonimizaba con "Bocanada"[27] de Graciela Sacco.

Según sus creadores, la elección del lugar fue delibrada. La idea fue que efectivamente esa "forma" voraz se apropiara del edificio pero también de la institución pública cultural que allí se alojaba. Ese atravesamiento que a la vista supuso la virtual infiltración, cual planta indeseada que crece en una hendija agrietando la superficie, de esa figura a través de los diferentes pisos del inmueble auto-expulsándose al espacio exterior con dirección al norte, pretendió también metaforizar la intención de comprometer "(…) al entorno y al corazón mismo de la institución con su reclamo" (Trasmargen, 1998)[28]. Por consiguiente, la intervención adoptó un sentido más: el de despabilar y punzar -aunque claramente desde su

[26] Esta intervención fue también interpretada en clave de una tradición latinoamericana que tiene en el grito especial anclaje. En ese sentido, se filió con la cita que cada 16 de septiembre se dan los mexicanos en la Catedral capitalina desde 1810, costumbre que inaugurara el cura revolucionario Miguel Hidalgo y Costilla o las reivindicaciones que de la acción del gritar hace el MST en Brasil.

[27] "Bocanada" fue una obra de Graciela Sacco, presentada también en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia, la cual consistió en heliografías colocadas sobre los vidrios que representaban bocas abiertas que simbolizaban el hambre y la injusticia.

[28] También fue deliberada la elección, en otro sentido menos figurado. Una decisión estratégica de visibilidad y de posibilidades de diálogo de y con la obra en la medida en que el Centro Cultural está ubicado en el microcentro de la ciudad por el que circula gente muy heterogénea la cual podía convertirse en público ocasional de una obra que apostaba a interpelar a los transeúntes desprevenidos, empapados o no en el mundillo artístico.

interior- a las instituciones del arte a hacerse cargo de algunas acuciantes problemáticas de la sociedades sobre las que se erigen.

En el marco de esta acción se realizaron una serie de charlas y conferencias en el Centro Cultural de las que participaron personalidades de la política, la intelectualidad y del mundo artístico local y nacional[29]. Asimismo la Multisectorial Rosario organizó una radio abierta, paneles, otras proyecciones así como un acto que tenía como consigna "el grito de rebeldía por la dignidad contra la exclusión"[30]. Además contó con el apoyo de la Municipalidad de Rosario, especialmente de la Secretaría de Cultura, de la Universidad Nacional de Rosario, fue Declarado de interés cultural por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación y de interés municipal por el Honorable Concejo Deliberante.

Varias intervenciones de Pobres Diablos se sitúan en esta línea. Debemos advertir, no obstante que, a diferencia de las anteriores, estas acciones son posteriores al estallido del 19 y 20 y, por tanto, en algunos casos portan tales marcas o refieren directamente a sucesos ocurridos en ese diciembre trágico.

Una de ellas fue la intervención "Sonría, le estamos robando", realizada en junio de 2002, en la cual efectuaron una pegatina de calcomanías con dicha inscripción. Parodiando nítidamente el slogan "Sonría, lo estamos filmando" utilizado para anunciar la presencia de cámaras de vigilancia en los locales comerciales, el grupo pretendía denunciar cómo "los grandes comercios especulan ilimitadamente con respecto a la suba indiscriminada de precios y, por otro, (…) el robo de los ahorros de los ciudadanos por parte de los bancos (el famoso 'corralito')" (Pobres Diablos, 2002b), a lo que se sumaba el saqueo que las multinacionales estaban llevando adelante en el país desde hacía varios años. Por ello dicha consigna fue estampada en cajeros automáticos, teléfonos públicos, bancos, casas de cambio, supermercados entre otros espacios del estilo.

[29] Entre los participantes estuvieron Osvaldo Bayer, Marta Maffei y León Rozitchner, Roberto "Tito" Cossa, Adolfo Pérez Esquivel, Coco López, Laura Guinzburg, Rubén Naranjo, Luis Novaresio, Estela de Carloto, Carlos del Frade y el Obispo Pagura. Se dieron cita para discutir entre otras cosas, sobre el sentido social de ese grito, sobre sus posibles apropiaciones e interpretaciones. Estos ciclos incluyeron la proyección de audiovisuales como "El Vindicador" y "Carpa blanca" y un homenaje a Germán Abdala.

[30] Las organizaciones convocantes a las actividades eran entre otras: Central de Trabajadores Argentinos (CTA), Asociación de Magisterio de Santa Fe (AMSAFE), Unión de Obreros Metalúrgicos (UOM), Unión de Trabajadores Desocupados, Mesa Coordinadora de Jubilados, Movimiento Político Sindical de Liberación, Asociación Bancaria, Sindicato de Prensa, Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera de la República Argentina (ATILRA), Federación Agraria Argentina (FAA), Federación Universitaria de Rosario (FUR), A.P. y M.E., Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC), Franja Morada, Frente Santiago Pampillón, Organizaciones de Derechos Humanos, Movimiento de Solidaridad con Cuba, Casa de la Memoria, Asamblea Derechos Sociales, J.U.A.N., Indeso Mujer, Cátedra Libre Ernesto Che Guevara, Colectivo Arco Iris, Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Organización de Estudiantes Secundarios, Red de Solidaridad con Chiappas, Movimiento Barrial "Virgilio Ottone", Revista América Libre, Chile Democrático, Encuentro Nacional de Mujeres (Secc. Rosario).

En octubre del mismo año, consumaron la performance denominada “Mudos Gritos”, que pretendió multiplicar y hacer oír la voz de aquellos que viven en situación de calle y subsisten gracias a lo que el resto de la ciudad desecha, intervención que podríamos situar en claro diálogo con “El Grito” de Trasmargen. Entrevistaron a diferentes personas en situación de calle interrogándolos respecto a qué le pedirían a gritos al Intendente de la ciudad. Luego, uno de los integrantes del grupo, vestido de negro, con un pañuelo que cubría su boca y una remera con una inscripción que rezaba: “oíd mortales nuestros mudos gritos”, reprodujo con un grabador esos gritos en la puerta y posteriormente en el interior del Palacio Municipal.

Hacia noviembre de 2002, participaron como colectivo de la intervención “Cortémosle el chorro”. La particularidad de esta acción y por lo cual merece ser especialmente destacada es que la iniciativa parte de la “Asamblea Provincial por el Agua” -que nucleaba a vecinos auto-convocados ante las nocivas consecuencias de la privatización del servicio, por lo cual reclamaban su fin-. Desde ella, solicitaron a docentes, principalmente a Hugo Massoero, y a estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes, entre los que se encontraban los Pobres Diablos, que apoyaran a partir de herramientas estético-artísticas el reclamo. Es interesante destacar que la acción también contó con la participación de otras asambleas barriales que se desarrollaban en la ciudad, entre otros actores.

De la acción formaron parte de modo voluntario unas 500 personas, mediante una convocatoria que fue circulada con anterioridad. Los manifestantes se reunieron primeramente en la Plaza San Martín, frente a la Sede de Gobernación, en donde realizaron una performance que consistió en utilizar las urnas –que eran las que anteriormente habían sido depositarias de los votos del plebiscito popular convocado en ocasión de este conflicto- para formar el número 256.236, precisamente la cantidad de votantes que participaron de la consulta que tenía como fin interrogarlos respecto de su voluntad en torno a que termine el contrato con Aguas Provinciales de Santa Fe por incumplimiento de las obligaciones de la empresa. Las urnas tenían inscripta la consigna “Cortémosle el chorro” con un dibujo alusivo realizado por Roberto Fontanarrosa.

Luego, los participantes organizaron un pasa-manos por el que circulaban las urnas desde la plaza ubicada a unas diez cuadras hasta la entidad. Organizadas con horarios precisos cientos de personas dieron cuerpo a la acción que atravesó la Peatonal Córdoba hasta llegar a la que delinea la calle San Martín y de allí hasta la intersección de San Juan, precisamente a la Plaza Montenegro, enfrente de la cual se ubicaba la empresa. La acción continuó hasta que la última urna fue depositada obturando definitivamente la entrada al lugar. Una vez ahí, se realizó un acto en el que el Ejército de Payasos concretó su intervención que consistió en ponerle una

nariz a la empresa. En este sentido, esta apuesta supuso la cooperación de este colectivo con otros artistas (individuales o colectivos) así como con las asambleas barriales y demás vecinos que le pusieron el cuerpo a la propuesta.

Posteriormente, otra acción del grupo consistió en reeditar las tradicionales postales de la ciudad pero trocando las imágenes que las suelen componer por otras que mostraban la situación que en ese momento se vivenciaba en las zonas más postergadas, en las barriadas populares que seguían padeciendo las nefastas consecuencias de la crisis. Las mismas fueron impresas y repartidas. Se realizó también un envío masivo por mail constituyendo como el mismo Galarza sostiene "una acción panfletaria en red" (Caballero, 2005).

Con motivo del III Congreso de la Lengua Española que se desarrolló en la ciudad en noviembre 2004, Pobres Diablos decidió denunciar las acciones institucionales de re-urbanización y gentrificación de la ciudad que incluían desde grandes operativos de seguridad hasta la re-localización de personas en situación de calle a partir de proveerlos de alojamiento y comida para que se alejaran de los lugares por los que transitarían las autoridades invitadas al evento, tales como el rey de España. El colectivo intervino a partir de una acción que denominaron "Servicio de Información Turística" y consistió en hacer autoadhesivos con distintos símbolos como el tenedor y cuchillo clásico para señalar los restaurantes los cuales fueron pegados en contenedores y cestos, indicando la situación de indigencia que atravesaban muchos rosarinos que debían comer de la basura. También realizaron etiquetas con el símbolo de la cama que señaliza los hoteles y las colocaron en los bancos de las plazas y parques de la ciudad, en las paradas de los colectivos, entre otros lugares, denunciando que esos suelen ser los sitios donde duermen muchos rosarinos. En consecuencia, pretendieron hacer visible aquella realidad de los sectores más postergados de la ciudad ocultada con motivo del pomposo encuentro internacional.

Otras intervenciones del grupo, que podríamos también situar en este primer conjunto, se abocaron a cuestionar las acciones de los organismos internacionales de crédito y en términos más amplios el papel en el concierto internacional de los Estados Unidos, sentido que, como vimos también fue atribuido a "El Grito". Brevemente podemos citar la acción concretada en conjunto con el grupo PORO de Brasil, realizada en 2005, la cual consistió en la intervención de billetes mediante un sello que rezaba: "FMI Famelia y Miseria Internacional". Como sostiene Galarza:

> La idea era que ese billete no era nuestro, era parte del pago al Fondo, (…) era una manera de recordar que le estábamos pagando (…) una deuda que venía desde hacía mucho tiempo por muchas cagadas que se mandaron muchos políticos y a la vez (…) decir que había gracias al FMI famelia y miseria internacional (Galarza, 2013).

A ella puede adherirse, entre otras, la acción “Go Home!” de noviembre del mismo año, llevada a cabo con motivo de la visita del Presidente Bush a nuestro país. Consistió en encender espirales con la inscripción “go home!”, “como instrumento para ahuyentar a los ‘chupasangre’" (Pobres Diablos, 2005a), tanto en una jornada realizada en la Facultad de Humanidades y Artes como en una marcha de repudio ante la presencia del mandatario.

Finalmente, queremos mencionar dentro de estas acciones la performance “El Hormigazo” concretada en el año 2002 por el grupo Trasmargen junto a otras organizaciones y actores sociales, que analizaremos en profundidad luego ya que formó parte del repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti. Si bien, en un primer momento, estuvo motivada en el convencimiento de revalorizar a trabajadores no reconocidos en la ciudad que realizaban una paciente aunque ignorada labor social y comunitaria, posteriormente se convirtió en una intervención en conmemoración y pedido de justicia por tal hecho.

Por otra parte, en segundo término, distinguimos un conjunto de intervenciones que nucleamos en función de que se destinan a cuestionar el sistema político y, en algunos casos, específicamente partidario.

La “Caravana contra el poder” de Arte en la Kalle a la que ya aludimos, puede leerse también desde esta acepción ya que allí aparecían consignas que adquirían este tono. Pero, decididamente, ubicamos aquí la acción de este grupo denominada “Manzaneros” realizada en 1997 con la pretensión de cuestionar ciertos mecanismos de la política partidaria convencional y sus aparatos, en clara alusión a las manzaneras de Chiche Duhalde, especialmente, a la campaña publicitaria realizada en torno al funcionamiento de las mismas. Fue una performance que se desarrolló en Buenos Aires y consistió en que los integrantes del grupo se caracterizaron como mariachis, portando sombreros que tenían una manzana en la copa e interpretando en distintos espacios públicos de la ciudad su repertorio, compuesto por boleros cuyas letras estaban irónicamente intervenidas. También realizaron una serenata frente a la Casa Rosada. Al mismo tiempo, se pegaban y obsequiaban autoadhesivos que completaban la intervención.

Pobres Diablos consumó varias acciones en este sentido. Hacia el año 2003, con motivo del llamado a las elecciones presidenciales realizaron una “Contra-campaña publicitaria” a partir de la cual invadieron la ciudad pegando carteles idénticos a los de campaña y en los que sólo se alteraba una palabra del slogan de los candidatos. Los mismos fueron colocados encima de los originales y generaron una disputa en la que sucesivamente durante unos días se tapaban y reponían los afiches reales. De este modo, por ejemplo, se trocó la consigna “Vamos a

refundar la Argentina" proclamada por Adolfo Rodríguez Saá por "Vamos a refundir la Argentina". Elisa Carrió por su parte anunciaba "No es más de lo mismo", los Pobres Diablos decían "Es más de lo mismo". Néstor Kirchner auguraba "Vamos a hacer un país en serio", el grupo lo cambiaba por "Vamos a hacer un país en negro". Finalmente, al "Vote a Menem" se le superpuso un "Bote a Menem".

En el interregno entre las elecciones y la fecha pautada para el fallido ballotage que enfrentaría a Carlos Menem y Néstor Kirchner, se embarcaron en la realización de una campaña publicitaria denominada "Vaselina Ballotage". Consistió en hacer camisetas, pinks, folletos y carteles así como un pack integrado por una botella de vaselina y las dos boletas electorales del momento sumado a las instrucciones para su uso[31]. Los mismos pensaban ser repartidos un día previo al plebiscito, y especialmente entre los estudiantes, pero, dada la suspensión del acto eleccionario, la acción no pudo ser concretada. Desdeñando la política partidaria e incluso la democracia representativa, la intención del grupo consistía en sostener que las opciones electorales que se presentaban no suponían importantes diferencias y conducirían a las mismas consecuencias.

En esta línea, el 25 de mayo de ese año, fecha patria coincidente con la asunción presidencial de Néstor Kirchner, repartieron escarapelas que combinaban la cinta celeste y blanca con otra negra que pretendía, en el 193° aniversario de la Revolución de Mayo, señalar que la Patria estaba de luto ya que había perdido sus valores revolucionarios. Al mismo tiempo, intentaba plasmarse en esta acción el cuestionamiento del colectivo a la asunción de un Presidente escasamente electo.

También en mayo de 2005 realizaron la intervención "Calzones y calzoncillos", en el 1º Aniversario del Espacio de Arte e Investigación La Caverna. En los días previos pegaron afiches anunciando la búsqueda de un violador compulsivo que agredía a sus múltiples víctimas en fechas electorales y sobre el que se contaba con una evidencia que sería mostrada en la exposición. Allí dentro de una bolsa transparente sellada judicialmente como una prueba criminal, colocaron un calzoncillo con un pronunciado agujero en su parte trasera. Al mismo tiempo, se distribuyó un acta membretada a cargo de "Investigaciones Científicas, Penales y

[31] Las instrucciones merecen ser transcriptas. Indicaban: "Al ingresar al cuarto oscuro, aplique por primera vez el producto en la zona próxima a ser afectada. Luego, enfréntese Ud. a ambas boletas y seleccione una. Al depositar su voto en la urna comenzará a sentir los maravillosos efectos de nuestro excelentísimo producto, el cual le garantizará la lubricación necesaria para evitar todo tipo de malestar, durante y después del acto (electoral). La muestra gratis de VASELINA BALLOTTAGE contiene las dosis requeridas para un período de cuatro años. SABEMOS COMO HACER UN PRODUCTO EN SERIO... VASELINA BALLOTTAGE 100 LUBRICACIÓN GARANTIZADA, NO LO VA A DEFRAUDAR... Industria Argentina - POBRES DIABLOS 2003" (Pobres Diablos, 2003d)

Criminalísticas del Departamento de Agresiones Sexuales – Delegación Pobres Diablos – Escuadrón Urbano" (Ibídem), en donde se imputaba al Estado Nacional por abuso sexual.

En una tónica similar pero apuntando directamente a cuestionar la corrupción y el "(no) proceder" (Ibídem) del Poder Judicial agrupamos las acciones que tuvieron como eje a "Poncio Pilatos. Patrono de la justicia argentina" concretadas durante el año 2005. Hicieron una imagen que fue estampada a lo largo de Rosario y también en otras ciudades. Luego efectuaron una serie de intervenciones en el encuentro "Interferencias" concretado en la ciudad de Junín. Una de ellas fue el "Muro de los lamentos" en la que dejaron, en agujeros propios del hormigón armado de la fachada del Colegio y Caja de Abogados de la localidad, imágenes del patrono. También "Te rogamos que…" la cual se compuso de una pegatina de stickers intervenibles con la inscripción "Poncio Pilatos, Patrono de la Justicia argentina, te rogamos que……", con la intención de que sean completadas por quienes se toparan con ellas. Finalmente, efectuaron la "Procesión de San Poncio Pilatos (patrono de la Justicia argentina)". Dicha performance consistió en una procesión hasta los Tribunales de la ciudad en la que portaban un templete con el santo, que era cargado en los hombros y adorado por sus fieles. La acción fue coronada por una pegatina de los supuestos feligreses del santo. Un antecedente de estas acciones puede hallarse en una de las primeras apuestas del colectivo denominada "Ojos" y que consistió en pegar adhesivos con ojos, sobre la fachada de los Tribunales Federales de Rosario, cuestionando la falaz y habitual consideración de que la Justicia es ciega e imparcial.

Un tercer grupo de intervenciones lo forjamos a partir de conjugar a aquellas que atienden a la problemática de los Derechos Humanos, principalmente, en vinculación directa con la última dictadura militar, aunque también las que refieren a otras violaciones de derechos, como la represión policial en contextos democráticos.

Arte en la Kalle desde sus inicios, al igual que gran parte de los colectivos que se forman a lo largo del país en esos años -aunque, como señala Caiazza, sin conocer tales experiencias-, trabajó conjuntamente con la agrupación H.I.J.O.S. Rosario y de hecho sus primeras iniciativas se gestan con la pretensión de "darle otro carisma a los 24 de marzo" (Aíta, 2011). Las caravanas contra el poder, de hecho, también pueden enmarcarse en esta línea. Eran expresión de la conjunción de actores diversos que, con este propósito, habían empezado a confluir en las mencionadas marchas.

La preocupación por despojar a las marchas del 24 de marzo del carácter necrológico que las teñía hasta el momento orientó gran parte de sus acciones. La intención era, como asevera Caiazza, "incorporarle color, sonido, (…) creíamos que ese era un modo de representar una

nueva generación que no había vivido los 70' pero que era consecuencia de ello y que teníamos ganas de decir todo aquello de un modo diferente" (Caiazza y Martino, 2014).

En sintonía con esta decisión del grupo, concretaron la producción titulada "20 años velando por usted", realizada el 24 de marzo de 1996 en conjunto con el TAE a fin de denunciar la complicidad entre la dictadura militar y los gobiernos que inauguraron la recuperación democrática así como la continuidad de ciertas políticas públicas. La misma consistió en intervenciones sobre soportes publicitarios con afiches que constaban de tres siluetas con atuendo militar que en la parte correspondiente al rostro portaban respectivamente la imagen de la cara de Videla, Alfonsín y Menem aludiendo a las continuidades señaladas. Dichas imágenes estaban cruzadas por la inscripción que dio nombre a la intervención. Tal intención terminó de ser precisada con la realización de volantes en los que en el lugar del rostro de Videla se anotó "24-03.76", en reemplazo del de Alfonsín decía "Punto Final. Obediencia Debida. Plan Austral. Tablada" y en lugar del ocupado por la cara de Menem, en los afiches, anotaban "Indulto. Revolución Productiva. Represión La Plata. Gatillo Fácil". Finalmente, en el zócalo del volante, se leía: "Somos derechos y humanos…." (debajo de la primer figura), "Con la democracia se come…" (debajo de la segunda) y "Síganme…" (debajo de la tercera) haciendo claramente alusión a dichos emblemáticos de cada uno de ellos. En relación con esto Caiazza recuerda otra intervención que consistió en un puzzle muy grande, una especie de rompecabezas con cubos de un metro y medio, con imágenes de los comandantes, Menem y Alfonsín, con las que se obturaba la peatonal, el lugar donde se hacían las marchas en ese momento (Aíta, 2011).

También junto con Artistas desocupados, y el Partido Alegría al Poder enriquecieron estéticamente a la marcha que se concretó con motivo de los 20 años del golpe a través de pancartas, diferentes objetos, manifestantes caracterizados con la indumentaria militar o policial, malabaristas, acróbatas y otras expresiones circenses, batucadas, murgas, etc.

Si bien no podemos detenernos en eso aquí, es notable la transformación que las marchas del 24 de marzo atravesaron a partir de entonces. Su tono comenzó a ser festivo, objetos lúdicos de grandes dimensiones se incorporan cada año, las murgas empezaron a participar sistemáticamente de ellas y se sumaron a otras convocatorias que anudaban a colectivos artísticos y organizaciones sociales y políticas. Asimismo, el fuego, se tornó un elemento indispensable. De hecho, comenzaron a realizarse por ese entonces las llamadas "Fiestas del fuego" que se llevaban adelante una vez por semana en la explanada del Parque España y consistían en la reunión de colectivos y personas de diferentes barrios de la ciudad para experimentar expresiones artísticas con fuego, instrumentos de percusión, objetos circenses,

etc. Esta impronta de las marchas se entronca directamente con lo que hemos dado en llamar una estética-en-la-calle festiva.

Por lo demás, Arte en la Kalle tenía una vinculación permanente con H.I.J.O.S. de la que devenían diferentes actividades como el mural que pintaron en 1995 junto al TAE, en el frente de la Casa de la Memoria, un espacio recuperado en el mismo año por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, antes perteneciente al Ejército Nacional. También compartieron con esta agrupación la realización de diferentes escraches que significaron, a nivel nacional, una renovación en los repertorios de protesta. De hecho, H.I.J.O.S. fue por su misma dinámica de organización y trabajo un espacio de contención, reunión y articulación para jóvenes organizados y no organizados. Tal es así que muchos de los integrantes de los colectivos de activismo pasaron por sus asambleas y se formaron allí.

Por otra parte, en 1998, con motivo de la aplicación del operativo de seguridad "Tolerancia Cero" o "Saturación Policial", el colectivo junto con organizaciones sociales, principalmente de Derechos Humanos (entre ellas, H.I.J.O.S.), organizaciones sindicales y estudiantes realizaron una intervención a los fines de poner en discusión dicho operativo así como con la pretensión de informar particularmente a los jóvenes blanco del operativo y del abuso policial acerca de los modos de proceder en caso de ser detenidos. La campaña consistió en realizar stencils[32] con la imagen de Robocop y estamparlos en diferentes paredes de la ciudad, figura a la que tiempo después se le sumó otro stencil que decía "Tolerancia cero". Poco a poco Rosario tuvo, tal como lo anunciaban, un robocop armado, con mirada y torso amenazante, en cada esquina. Se pintaron más de 150 imágenes y se realizaron dos plantillas que fueron entregadas a diferentes organizaciones territoriales para que las estampen por su cuenta. De este modo, la ejecución quedó en sus manos.

A ello se sumó la realización de un micro radial para ser emitido en todos aquellos programas y emisoras que lo permitiesen y un tríptico que se repartió en las escuelas, con la información necesaria que también era transmitida a partir de charlas que las organizaciones de Derechos Humanos daban a los jóvenes. Finalmente se realizaron autoadhesivos que fueron repartidos en diferentes lugares -imitando a los realizados por las asociaciones cooperadoras de la policía- los que, en continuidad visual con las otras acciones, portaban la imagen del Robocop vinculada al texto Tolerancia Cero y a la inscripción "policía invencible de la provincia de Santa Fe". Con esta acción no sólo pretendía cuestionarse esta decisión gubernamental sino

[32] Cabe agregar que esta intervención fue pionera en cuanto al uso del stencil en la ciudad que se generaliza unos años después. Fue pionera tanto por su uso, por su multiplicación así como por el tamaño de la imagen.

también el consenso social del que la medida gozaba. En uno de los textos que acompañaban la imagen, decían:

> Soy robocop 97% aparato, 3% humano. Estoy programado bajo el sistema de gatillo fácil. No estoy solo esta vez somos miles de intolerantes. Todos ustedes son culpables hasta que se comprueben sus antecedentes. Ustedes lo pidieron vamos a cumplir el sueño rosarino: un robocop en cada esquina (Martino, 2005).

Esta intervención estuvo en diálogo con una serie de acciones que diversas organizaciones sociales y culturales consumaron con motivo de denunciar la política represiva que pretendía instaurarse. De este modo, se insertó en esa trama significante en la que se desarrollaron las protestas en cuestión.

Por su parte, Trasmargen también abordó esta problemática. Como lo hemos anunciado "El Grito" fue leído simultáneamente en esta clave. Empero, más claramente, hacia el año 2000 realizaron la intervención conocida como "Plaza de la Memoria" que se inauguró en la Plaza San Martín -ubicada frente a la Jefatura de Policía y al Comando del 2° Cuerpo del Ejército- el 24 de marzo de ese año en el marco de un acto, posterior a la tradicional marcha, del que participaron diferentes organismos de derechos humanos así como variadas organizaciones sociales y políticas. Consistió en la instalación de once paneles de hierro con los que se pretendió referir a diferentes aspectos nefastos del Proceso de Reorganización Nacional. Los mismos fueron acompañados por otros más pequeños que portaban textos alusivos. Estuvieron destinados a: destacar la importancia para la historia argentina de esa fecha emblemática, como momento de instauración de una profunda grieta en el desarrollo del país; a cuestionar la apropiación de bienes y a reivindicar la figura del desaparecido con su singularidad para la historia argentina pero también su relación con lo ocurrido en otros países latinoamericanos. Asimismo a denunciar la destrucción de la industria nacional y de la educación pública, y la complicidad de la Justicia y la Iglesia Católica con la última dictadura. Otros paneles daban cuenta de la vergonzosa y macabra hazaña militar cristalizada en la Guerra de Malvinas y de la operación propagandística triunfalista encarnada por el Mundial 78'. La crítica al impiadoso exilio forzado, la denuncia por el robo de bebés y por las siniestras y sádicas torturas coronaban la intervención que durante los 15 días siguientes, permaneció ocupando esa tradicional plaza céntrica de la ciudad y diseñando a partir de la posición que ocupó cada panel un camino que conectaba ambas instituciones[33].

[33] Esta intervención está en diálogo con dos proyectos no concretados pero que manifestaban la preocupación del colectivo por estos temas. Uno de ellos fue el primer proyecto en el que se embarcaron en el que pretendían realizar una acción en lo que se denominaba "Monumento al Pozo", sitio en el que posteriormente se emplazó el Centro de Especialidades Médicas Ambulatorias de Rosario (CEMAR). La idea consistía en tender una gran red por encima de dicho sitio y con eso sugerir una telaraña que cubría al monumento, que contaba con sus

Pobres Diablos forjó en esta clave una serie de propuestas. Una de ellas fue "3 señalamientos nefastos" que tomó forma a partir de la colocación de una serie de tres afiches en la zona delimitada por las calles Córdoba, Moreno, Santa Fe y Dorrego, pretendiendo señalizar que dicha espacialidad albergaba parte de la historia más negra y nefasta del país. Además de un plano del área los afiches respectivamente decían:

> 1/3) '¿Será cierto lo del túnel?', aludiendo a la sospecha de la existencia de un túnel que une la ex Jefatura de Policía con el actual bar Rock¢Fellers; 2/3) 'Aquí mataron carne y ahora hay un happy hour...', para contrastar que lo que hoy es un espacio de divertimento acarrea un pasado de detenciones clandestinas; 3/3) 'Vigilantes', para marcar las garitas de vigilancia de policía ubicadas en las cuatro esquinas de Jefatura (retiradas en 2004) (Pobres Diablos, 2003c).

Hacia marzo de 2004, el compromiso con la problemática de los Derechos Humanos es encarnado en la "Bandera de la memoria", que se conformó a partir de recolectar trozos de tela con inscripciones respecto de lo que significó el último golpe de Estado para todos aquellos que quisieran contribuir. Se confeccionó a partir de 30.000 pedazos, en alusión directa a los desaparecidos argentinos, y luego se entregó al Museo de la Memoria de Rosario con una inscripción que rezaba: "despedazaron nuestra historia. Nosotros la reunimos" (Galarza, 2013).

En sintonía, en octubre de ese año corporeizaron "Memoria", una performance que se realizó en la Facultad de Humanidades y Artes y que comenzó con siete vasos de agua colocados en una mesa, mientras el ambiente estaba sonorizado con una melodía constante formada por las siete notas musicales. Un integrante del grupo, cuando ya habían ingresado los espectadores, mezclado entre ellos, fue arrojando en cada vaso cada una de las letras de metal que componen la palabra "memoria", bebiendo luego el líquido que contenían, para a posteriori retirarse cansinamente. Pretendían con ella manifestar la necesidad de "(…) incorporar la memoria de los hechos pasados a nuestra vida cotidiana" (Pobres Diablos, 2004b). Según relatan, la elección de los elementos no fue azarosa:

> Indumentaria y mantel negros: sentimiento de luto. 7 vasos de agua: simbolizan los siete años de dictadura (1976-1983) y el agua remite al hecho de los torturados que fueron arrojados al mar. Letras de metal: forman la palabra MEMORIA y, debido al peso propio del material, se hunden velozmente, quedando ancladas en el fondo de cada vaso. La acción de beber el agua: hace alusión a la necesidad vital de incorporar en nosotros la memoria. Sonidos de Xilofón: 1) Los sonidos correspondientes a este instrumento son

---

principales estructuras. Cuando se decide construir allí el CEMAR se desarticula la iniciativa. El segundo de los proyectos tuvo que ver con la presentación de una propuesta que se tituló "Memoria y acción para la utopía" con motivo de un concurso internacional de esculturas para ser emplazadas en el Parque de la Memoria. El proyecto tal como la convocatoria indicaba se destinaba a conmemorar a los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. Sin embargo, no se llevó a cabo ya que no fue seleccionado entre los ganadores.

> ejecutados por un golpe. 2) La música está compuesta por siete notas pero en ocho tiempos, por lo que existe un tiempo vacío reflejando justamente este sentimiento de ausencia. 3) La idea de que los sonidos se repitan en "loop" pretende establecer la memorización de la melodía (Ibídem).

Otra acción que nos interesa remarcar se produjo en marzo de 2005 cuando se señaló la ex Jefatura de Policía (ex centro clandestino de detención) con un cartel que advertía la realización de "trabajos con electricidad", sobre otro de "prohibido estacionar", propio de la señalética urbana.

Este conjunto de acciones nos obliga a señalar una cuestión dilemática y es que si bien todos los grupos se abocaron a trabajar sobre la problemática de los derechos humanos y, en especial, sobre la última dictadura militar, en su mirada sobre esta problemática se cristaliza la diferencia generacional de la que hablábamos antes. Mientras que Arte en la Kalle y Pobres Diablos –cuyos integrantes se consideran hijos del neoliberalismo- la abordaron conectándola con lo sucedido luego de la recuperación democrática y, especialmente, con la década menemista, denunciando continuidades, complicidades, etc.; Trasmargen evocó una mirada mucho más anclada en los 70'. Este último grupo se detuvo allí, en un enfoque más sincrónico a lo acontecido en esos años a diferencia de los otros grupos en los que brotó una perspectiva de tipo diacrónica que conectó con la época de la que se sentían hijos. En segundo lugar, Trasmargen recurrió a una puesta de tipo escultórica en la que montó sólidas estructuras de hierro, que si bien se mostraron en el espacio público tuvieron límites claros y una materialidad que los aproximó mucho más decididamente a una idea de obra -que incluso los mismos integrantes mantuvieron en su discurso-. A diferencia de ello, Arte en la Kalle evidenció una especial preocupación por renovar las formas, por insertar elementos festivos y lúdicos, y al igual que Pobres Diablos trabajó sobre objetos fronterizos, livianos, recurriendo a la gráfica y a la performance a partir de lo cual impregnaron claramente a sus intervenciones de esa otra mirada generacional. Por lo demás, la ruptura del lazo generacional portó su ambigüedad ya que al mismo tiempo que se manifestaban estas fisuras de la mano de los dos colectivos mencionados, las luchas por los Derechos Humanos e H.I.J.O.S. como organización aglutinadora fueron motores invaluables del activismo artístico a nivel local y nacional, sobre todo para los grupos enmarcados en la primer coyuntura que distinguimos de la mano de Longoni.

Finalmente, queremos reseñar una última categoría compuesta por intervenciones visuales y performático-visuales de índole más endogámica, destinadas a cuestionar explícitamente e, incluso, a invadir subversivamente a la institución arte. En esta clave puede ser leído también, como indicamos previamente, "El Grito" de Trasmargen pero el grupo que decididamente

manifestó mayor virulencia con sus obras hacia ella fue Pobres Diablos. Virulencia que dejamos expuesta, sin tapujos, en el apartado anterior en el que reconstruimos las principales concepciones de los colectivos que pueden evidenciarse en diversos escritos del colectivo (Pobres Diablos, 2003a, 2003b y 2004).

"La sociedad de los artistas muertos", fue una acción que se desplegó en noviembre de 2004 y que permaneció hasta que fue advertida por las autoridades, en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario, en el que se intercambió la folletería de la muestra "La Sociedad de los Artistas" por otra de similares características realizada por el grupo con el motivo de criticar la gestión de ese momento del museo y sirviéndose de la gran afluencia de público que recibiría con motivo del III Congreso Internacional de la Lengua Española, al que antes hemos referido.

Dentro de la institución arte, también la academia fue específicamente motivo de cuestionamientos por parte del grupo. En diciembre de ese mismo año forjaron el "Proyecto EBA", un happening realizado en la Sala de Conferencias de un reconocido hotel de la ciudad, para presentar la campaña publicaría de la Escuela de Boludos Autómatas, en alusión directa a la sigla de la Escuela de Bellas Artes de la que los miembros del colectivo provenían. El evento constó con las características de cualquier acontecimiento por el estilo, entre ellas: se hicieron presentaciones, se entregaron obsequios y certificados de asistencia.

En línea con la primera intervención de este grupo, que mencionábamos dentro de este conjunto, puede situarse "Pura espuma", realizada entre marzo y abril de 2005, con la cual quería disputarse el anuncio público respecto de la premiación por parte de Naciones Unidas a la ciudad de Rosario por su excelencia en la aplicabilidad de políticas de gobernabilidad y desarrollo. Se invitaba a celebrar tal distinción en la "Feria de la Gobernabilidad" y la "Primer semana del arte". La acción de Pobres Diablos consistió en anunciar la noticia, escribiéndola con espuma, sobre los vidrios del Centro de Distrito Municipal Rosa Ziperovich, ubicado en zona Sur. Así: "la efimericidad del texto pretendió dar cuenta de la inconsistencia del premio y de los eventos que giraban a su alrededor, o sea que, la gratificación de la O.N.U. junto a la "Feria de la Gobernabilidad" y la "Primera semana del arte de Rosario" fueron PURA ESPUMA" (Ibídem).

Finalmente, entre otras acciones que podríamos mencionar, nos interesa traer a colación el montaje "Hágalo Ud. mismo!", puesto en funcionamiento con motivo de un ciclo de arte acción desarrollado en La Caverna en septiembre de 2005. En ella, junto con una muestra de registros de las acciones del grupo hechas a lo largo de los años, instalaron una corona funeraria que los declaraba muertos. Así, disponiendo los materiales necesarios junto con un

Instructivo de Acción Pública, se invitaba al público a realizar por su propia cuenta las acciones. En la pared de la sala un texto sostenía: "No somos –ni fuimos- necesarios para nadie. Lo único que hacíamos de interesante en este medio puede hacerlo Ud. y todo aquel que se lo proponga. Por ende, imagine que hemos muerto; y a lo que antes nosotros, "¡Hágalo Ud. mismo!" (Ibídem).

1.3.4. La Universidad insurrecta: "UNR Liquida" y "UNR en Caja"

La Universidad Nacional de Rosario desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del activismo artístico rosarino. En primer lugar, la amplia mayoría de los miembros de los colectivos analizados, así como de otros que no hemos trabajado aquí, eran profesores o estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes y, más aún, constituyeron sus grupos a partir de experiencias iniciadas en las aulas: sea por su carácter de compañeros, por vínculos estudiantes-docentes gestados en instancias concretas de aprendizaje y/o motorizados por la experiencia del TAE. Asimismo, de las acciones consumadas por estos colectivos participaron con asiduidad estudiantes y docentes que no pertenecían a ellos. En segundo lugar, desde sus Facultades se produjeron interesantes experiencias activistas ocasionadas con motivo de situaciones específicas que la Universidad como institución atravesaba. Instancias que conformaron una buena parte de los planes de lucha que estudiantes y docentes se daban por aquel entonces. Tal el caso de "UNR Liquida" y "UNR en Caja" que, por lo demás, no fueron las únicas, aunque sí las más relevantes.

Creemos que este protagonismo se condijo con dos especificidades del movimiento estudiantil rosarino. En primer lugar, el movimiento estudiantil presentaba una radicalidad que iba de la mano con la contundencia de la lucha docente en la ciudad. De hecho, algunas pintadas y murales de la época dan cuenta simbólicamente de estas posturas encarnadas en intensas y duras medidas de fuerza que portaban incluso una retórica piquetera, en un escenario local en el que el movimiento piquetero no tenía la misma presencia y contundencia que en otras ciudades y provincias como Buenos Aires[34]. En segundo lugar, otra especificidad es que la crítica a la institución arte y especialmente a la academia, revestía en Rosario algunos

[34] Esta radicalidad se reflejaba en los repertorios de la lucha docente y estudiantil. Las quemas de gomas resultaban frecuentes en las manifestaciones. Del mismo modo, se incluían otro tipo de elementos y recursos que cristalizaban la asociación entre piqueteros y docentes. Así, por ejemplo, en una de esas ocasiones, un letrero próximo a una enorme fogata de gomas sostenía: "Nos quieren borrar la educación. Nosotros le quemamos las gomas. No al arancel. Bellas Artes". Asimismo, un mural en la Facultad de Psicología expresaba esta vinculación con claridad. En él se apreciaba una goma quemádose, del fuego emergían rostros y brazos alzados. Al lado la leyenda "De la Rúa vení mirá los piqueteros de la Universidad". Finalmente, bajo esa leyenda, una imagen simulaba la señal de prohibido estacionar pero dentro del círculo rojo y tachado con una línea que indicaba la prohibición se observaba un chupete. Otro con la misma tónica sumaba una mano con una pistola apuntando al observador y rezaba "Fuera De la Rúa ya!!".

matices. Ello permitía que la misma Facultad que era cuestionada en las intervenciones, por ejemplo de Pobres Diablos como parte de la institución artística, también sea epicentro de este tipo de prácticas contestarias y, sobre todo, que su espacio se convierta en taller.

La situación de la Universidad Nacional de Rosario era crítica hacia el año 2001. El arancelamiento y el recorte presupuestario se veían como el horizonte próximo de una política universitaria que seguía con atino el compás de la melodía neoliberal. Durante esos años se formaron las Coordinadoras de Lucha, instancias de organización que nucleaban a estudiantes mayormente independientes -los llamados "autoconvocados"- junto con otros pertenecientes a agrupaciones estudiantiles de izquierda. También estaban integradas por docentes. Su origen radicó en las asambleas interclaustros emergidas contra las políticas de ajuste. Las Coordinadoras se autodefinían como "espacios en los que los estudiantes podemos decidir por nosotros mismos cómo resistir a la privatización de la universidad" (Coordinadoras de Lucha, 2001a). Una fuerte evocación autonomista, por supuesto, presidía su desarrollo.

Cada Facultad, o la mayoría de ellas, tenían la propia y a su vez compartían una instancia de coordinación general, llamada "La Interfacultades". La de Humanidades y Artes resonaba como la más importante por su nivel de convocatoria y acción. Mantenían un estado de asamblea permanente y sus actividades más notorias eran las tomas académicas, las okupaciones y las clases públicas –abocadas fundamentalmente al debate en torno a cómo reinventar la universidad- que se enmarcaban, en reiteradas oportunidades, en los "paros activos" de los que participaban en solidaridad con la lucha docente. Sus actividades eran financiadas a partir de fiestas y, dando cuenta de una organicidad extraña para la época, presentaban balances públicos sobre la gestión de sus fondos en los pasillos de las Facultades y en los boletines. Contaban con publicaciones en las que comunicaban sus actividades y exponían ideas y proyectos.

Las Coordinadoras se declaraban decididamente críticas de la política universitaria en un sentido amplio, en relación con las políticas del Estado Nacional al respecto, con las llevadas a cabo por las autoridades educativas así como con las de gran parte del movimiento estudiantil al que repudiaban por sus prácticas y metodologías acusando a sus militantes de dogmáticos, obedientes, cuando no burócratas. Se definían en términos de "multitud". Decían: "nosotros, la multitud, docentes, no-docentes, graduados y estudiantes que sufrimos, tanto al estado nacional como al estado universitario. Somos aquellos que normalmente soportan pasivamente a la universidad instituida" (Coordinadoras de lucha, 2001b).

Expresaban:

> La "unidad del movimiento estudiantil" convierte a la multitud en una disciplinada masa representable. Y la "representación" significa obedecer a las "conducciones que elegimos". De esta manera se intenta instrumentalizar la potencia instituyente del movimiento estudiantil. Se intenta reducir la multiplicidad a la homogeneidad. Se intenta convertir la autonomía en disciplinamiento.
> El movimiento estudiantil no necesita unidad, necesita coordinación. Y las coordinadoras de lucha surgen justamente para esto: para que todos no pensemos lo mismo. Sino para que podamos potenciar juntos toda esta multiplicidad, para que inventemos no una sino dos, tres, mil nuevas prácticas de refundación de la universidad.
> Tampoco necesitamos representación. (…) Lo que necesitamos es participación activa, instituyente" (Coordinadoras de Lucha, 2001 b).

En cada Facultad las Coordinadoras desplegaron antes y después de las intervenciones que aquí trabajaremos una interesante actividad creativa-colectiva que trascendió a los estudiantes de carreras vinculadas a las artes (Bellas Artes y Arquitectura) aunque ellos sostenían la iniciativa y cierto saber especializado que empezaba a ser compartido. Intervenciones visuales y performáticas con gran originalidad y participación[35].

"UNR Liquida" tuvo lugar el 7 y 8 de septiembre del 2001, presagiando de algún modo, lo que sería la insurrección popular de diciembre. Se emplazó frente a la Facultad de Humanidades y Artes, en pleno microcentro rosarino, por calle Entre Ríos entre Santa Fe y Córdoba, ramificándose incluso sobre la Peatonal que se traza sobre esta última. Un cartel gigante que anunciaba "Liquidación por cierre" fue colocado sobre el frente de dicha casa de estudios.

Consistió en el montaje de un "satírico supermercado callejero que ofertaba, a sólo 99 centavos, los más diversos productos, fruto de la Universidad puesta al servicio del Mercado" (Coordinadoras de Lucha, 2001 c). Los "independientes" condujeron la acción que comenzó motorizada por 5 participantes y terminó ejecutada por cientos. Un código de barras, que sobre su parte superior decía el nombre de la intervención y cuyos números se componían de la fecha de su realización, se constituyó en el símbolo de la puesta y se utilizó en los volantes de difusión que anunciaban: "Gran liquidación por cierre. Docentes $0.99. Alumnos $0.99. Discursos $0.99 y más. Comprá con tu bono patacón y recibí el 13% de descuento". También el código se impregnó en carteles de diferentes formatos y tamaños, en stencils en las paredes y hasta se estampó en remeras que portaban sus participantes y, especialmente, las promotoras del supermercado.

[35] De hecho, por ejemplo, en la Facultad de Medicina se realizó un remate simbólico de la Universidad (convocado por COAD, la Asociación Gremial de Docentes e Investigadores de la UNR), en Ingeniería una quermés llamada "El gran circo de la Reforma posible" y en Veterinaria una marcha por la ruta que finalizó en la toma del peaje cercano a la ciudad de Casilda donde se encuentra la Facultad, en la que dejaron pasar a los automovilistas previo reparto de folletos y charlas con los conductores acerca de la situación universitaria. Allí planificaron la marcha para la semana siguiente cuya particularidad sería la compañía. Irían escoltados de animales.

Días antes se conformaron talleres ad hoc para la realización colectiva de los productos que se incluirían en la puesta que se desarrollaron en las aulas pero también en la calle. Entre los productos más destacados se encontraba un shampoo mental denominado "Ideal" que "protege tu cabeza contra la realidad social, dejándolo dócil y fácil de manejar" (Coordinadora de Lucha, 2001 c), en la sección librería "libros inéditos de autores inéditos" con títulos como "Más allá del Arancel", "Lo que el FMI se llevó" o "El Estudiante Mendigo"; también la mermelada de cerebro denominada "La FOMEC. Conocimiento de exportación" cuyos ingredientes eran "cerebro, azúcar, Fukuyama y conservantes anticríticos" (Ibídem). En la verdulería del supermercado se vendían a 99 centavos mentiras por kilo, promesas por docenas, y manzanas moradas, duraznos azules y sandías verdes (haciendo alusión a las agrupaciones estudiantiles Franja Morada, Movimiento Nacional Reformista Mariano Moreno y el ALDE). Asimismo, en una carpa de la Federación Universitaria de Rosario se diseñó un "despelotero" donde se proponía jugar a "tirarse la pelota entre sí y no hacerse cargo" (Ibídem).

Por otra parte, se instaló una carnicería en torno a la cual se llevó a cabo una performance que consistió en simular al estilo de un matadero el sacrificio de "estudiantes-productos" que en cola desfilaban para ser sacrificados en nombre del mercado. Los "recortes de carne humana" (réplicas de partes del cuerpo ensangrentadas) eran ofrecidos a la venta. Se decía "Señora, no puede perderse estos ojos que han leído El Capital de atrás a adelante; estas manos que han pintado desde cubismo hasta impresionismo!" (Ibídem).

El montaje incluía, además de las promotoras que recorrían las calles cercanas invitando a los peatones a acercarse al supermercado, personal de seguridad y limpieza debidamente caracterizado con indumentaria diseñada a tal fin. Las promotoras, por su parte, repartían bonos -que eran billetes con el rostro del Presidente De La Rúa sobre el fondo de la Plaza de Mayo inundada de banderas en una jornada de protesta de las tantas que teñían el paisaje capitalino por ese entonces-. Con esos bonos patacones, los clientes abonaban en caja los productos que habían decidido adquirir durante su pase de compras. El personal de seguridad aseguraba la entrada sin incidentes de los estudiantes al matadero -cuyo desfile se veía tras una bambalina traslúcida- así como de disuadir a fotógrafos curiosos, mientras que el personal de limpieza se ocupaba de mantener en perfecto estado las instalaciones del gran comercio al aire libre. Un estudiante representado como decano se convertía en ese caso en el gerente y varios caracterizados de docentes en ágiles vendedores. Por si faltaban estímulos para sumirse en la vorágine de la compra, una voz en off repetía las ofertas y alentaba a los consumidores,

ofreciendo, entre otras cosas, la Cajita Feliz que aclaraba era “Sin conservantes. Con conservadores”.

Se liquidaba incluso mobiliario de la facultad, como los pupitres, y al mismo precio que los demás productos. Se podía realizar el circuito de compra cargando la mercadería en los numerosos changos de supermercado puestos a tal fin, fotografiarse adentro de la gigante caja de la “Barbie estudiante” o disfrazarse con atuendos apropiados. Ante inconvenientes, podía recurrirse a los centros de atención al consumidor: FMI y Banco Mundial.

La intervención contó con gran participación de los transeúntes y con la cobertura de los medios locales. Todo el montaje -inundado de atractivos letreros gigantes que anunciaban las ofertas- recurría a una operación propia del activismo artístico del momento consistente en introducirse en los códigos de la comunicación publicitarios -en este caso en la gramática comercial de las grandes cadenas de supermercados- y, en general, en las lógicas de los circuitos de comunicación masivos para resignificarlos y, de algún modo, subvertirlos.

En línea con esta acción, se realizó la intervención “UNR en Caja”, menos masiva y significativa que consistió en una acción performática en la que los estudiantes caminaron y se instalaron en diferentes lugares del radio céntrico teniendo sobre sus cabezas cajas que decían “Frágil” con el logo de la UNR.

Un importante campo de efectos se abrió a partir de estas intervenciones, algunos de los cuales nos interesan aquí. Tal como quedará de manifiesto a lo largo de nuestro trabajo, no son los efectos directos de las acciones de protesta el núcleo de nuestro análisis. Es decir, más allá de los llamados resultados directos de la protesta, en este caso evitar el arancelamiento de la educación universitaria y los recortes presupuestarios, lo que nos inquieta es fundamentalmente qué implicancias tuvieron estas experiencias para las acciones futuras del activismo artístico e incluso para las prácticas estético-políticas del movimiento estudiantil parte del cual compuso el FPDS Rosario, movimiento social que es también motivo de nuestra indagación.

En los documentos de circulación interna y escritos difundidos a modo de balance de la satírica intervención, se decía: “Sin duda todo esto fija un antes y un después en el movimiento estudiantil. Ya nadie es quien era; esta lucha está transformándonos a todos y si esto sigue, no hay más posición que el optimismo, ya que todo está por hacerse” (Coordinadora de Lucha, 2001 c). Por su parte, medios de comunicación alternativos exclamaban vehementemente:

> Un importantísimo campo de posibilidades de creación se abren frente a esta manifestación de repudio estética no formal, concretizada a través de la producción, y que

> permite que la lectura de la situación no se torne tan apocalíptica sin perder de vista la realidad de la situación de la educación pública en nuestro país. Un verdadero despliegue de creatividad que nos demuestra que existen otras formas de repudio que impliquen la producción de acciones que creen lazos de solidaridad entre la Universidad y la sociedad (Indymedia, 07/09/2001)

Sus participantes actualmente sostienen que este tipo de intervenciones excedían la cuestión reivindicativa, que había un ánimo utópico e incluso cierta "consciencia de un sujeto colectivo que estaba funcionando ahí en la Facultad, en la Universidad" (Seminara, 2014).

En este sentido, podemos afirmar que, en principio, esta acción contribuyó a sostener movilizado al movimiento estudiantil e incluso a una fracción de los docentes en una protesta álgida y extensa, a través de recrear el entusiasmo y las iniciativas. De hecho, diciembre de 2001 encuentra al movimiento estudiantil en un estado de movilización total y se nutre así de buena parte de sus hacedores. La Universidad rosarina se distingue en el escenario nacional por un gran protagonismo en esas jornadas.

Fue también un importante espacio para la organización de otras experiencias colectivas. De hecho, desde Pobres Diablos sostienen que fue una experiencia fundamental para la inmersión de muchos de ellos en las prácticas activistas. Una experiencia embrionaria para la constitución del grupo que se formó un tiempo después.

Por otra parte, como veremos más adelante, algunos de estos artefactos fueron reutilizados en otras situaciones de protesta del movimiento estudiantil pudiendo trascender autorías, situaciones y contextos. Y, de hecho, es para nosotros un germen de la impronta estético-política que algunas agrupaciones adoptaron luego.

1.3.5. Una mirada a trasluz de las políticas de esta estética-en-la-calle. La especificidad del caso rosarino y sus desafíos

Como vimos, en Rosario el activismo artístico comenzó unos años antes que en el resto del país. Al menos desde 1995 las calles rosarinas alumbraron de modo decidido estos espacios-tiempos resistentes, cuestión que en realidad también puede observarse, pero con menos intensidad, en otras latitudes[36]. En efecto, el análisis sobre las producciones de Arte en la Kalle como uno de los primeros colectivos que despunta el activismo artístico de la ciudad da cuenta de las preexistencias del entramado estético-político que la crisis del 2001 visibilizó y multiplicó.

[36] Según señala Claudia Kozak en el área metropolitana de Buenos Aires y La Plata hacia la primera mitad de los 90' existían algunos colectivos de este tipo, tales como Por el Ojo (Kozak, 2004).

Trasmargen nacido con anterioridad a la crisis también se inserta temporalmente en la primera coyuntura señalada por Longoni y es, como podremos ver, uno de los grupos que da cuenta de las formas en que la crisis atravesó y transformó experiencias como éstas. En este sentido, experimentó un viraje importante cuyo punto culmine lo constituyó "El Hormigazo" que a su vez dio cuenta de un tipo de relacionalidad específica de estos grupos con las prácticas que serán analizadas a continuación. Pobres Diablos, por su parte, es un grupo cuya creación obedece a la crisis y evidencia sus alumbramientos. De modo que las diversas temporalidades de estos grupos muestran cómo el acontecimiento 2001 se asentó en una trama de activismo artístico, visibilizó y transformó, en parte, a sus componentes a la vez que hizo emerger aceleradamente nuevas experiencias. Así, el activismo artístico delineó una estética-en-la-calle visual y performática en la que otras experiencias como el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti, que analizaremos luego, se sitúan a la vez que la contribuyen a delinear.

La conformación de estos grupos obedeció, como pudimos ver, a la necesidad de producir desde el arte formas estético-políticas acordes a la preocupación, inconformidad y descontento generado por la coyuntura social y política que atravesaba el país devenida principalmente del modelo neoliberal, también de la mano de un cuestionamiento general al sistema político y partidario muy propio de la época así como a su aparato judicial. A ello se sumó su atención a la problemática de los Derechos Humanos, su crítica a la represión policial y su disputa con la institución arte. En el caso de Trasmargen, adhirieron, como ellos mismos indicaban, su desvelo por el devenir de la condición humana y por problemáticas que consideraban universales. En consecuencia, en términos generales los grupos no nacieron para contribuir a una demanda, reclamo, protesta específica sino que decidieron asaltar la calle y adueñarse de un lugar polifónico de enunciación en el espacio público más allá de que luego contribuyan con sus acciones a visibilizar demandas provenientes de organizaciones o sectores sociales movilizados. Tal como pudimos ver en las entrevistas y documentos de los colectivos, todos tuvieron la intención de cooperar con reivindicaciones o luchas pero no surgieron motivados por ese propósito y, menos aún, ligados a una protesta u organización en particular, cuestión que los distingue de otras experiencias, tal como veremos en lo que sigue.

En los tres casos renegaron de ser considerados como artistas en sentido clásico, así como también disintieron de cualquier distinción que a priori adjudique tal disposición del ser. No es a nivel del "ser artista" sino del "hacer", es en el hecho de encarnar dicha función, por donde pasa la definición. La cuestión radica en la acción, en operar como trabajador del arte, en producir formas artísticas, independientemente de toda prescripción ontológica, ya que no es una esencia de los sujetos sino una función a asumir por quienquiera a partir de las

capacidades creativas, de las experiencias de vida y los saberes que todos los sujetos singularmente portan. Por tanto, tal como aseveran Expósito, Vidal y Vindel "los artistas, en su previa función 'especializada', buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras 'especializaciones' sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante (…)" (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 48). De este modo, sentaron una contienda con lo que consideraban los artistas del circuito clásico del arte, pretendiendo alterar el sentido común y la distribución policial de capacidades y posiciones motivando cierta experiencia igualadora.

En sintonía con ello, los colectivos se enfrentaron decididamente a la elitización y mercantilización del arte, reflejando su descontento con las lógicas del arte clásico pensado para fluir en circuitos especializados y comerciales. En efecto, bajo diferentes denominaciones, proclamaron su pertenencia al arte callejero, al arte urbano y/o al arte acción. Ello se vincula con una concepción amplia del arte que desconoce de mezquindades o recelos disciplinares. Como vimos, sus propuestas rondaron por variadas herramientas visuales así como por la puesta performática del cuerpo y en la mayoría de los casos se sirvieron subversivamente de las herramientas semióticas que la propia trama urbana proveía. Intervenciones seriales o únicas, espectaculares o discretas, multitudinarias o casi íntimas conformaron las municiones de esta guerrilla estética.

En este sentido, como sostienen Expósito, Vidal y Vindel, el arte se torna:

> (…) el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas "especializadas" (plástica, literatura, teatro, música…) y "no especializadas" (formas de invención y saberes populares, extra-institucionales…).En definitiva, cuando decimos 'activismo artístico', se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento (Ibídem: 43).

Así, las fronteras entre aquello que es y no es considerado arte se disuelven progresivamente, el concepto de arte se amplía y es producto de un reservorio histórico que conjuga una variedad de tradiciones, que desconoce clasificaciones, incluyendo no sólo las "formas estéticas" que en un sentido restrictivo son tradicionalmente adjudicables a dicho ámbito sino herramientas, técnicas, estrategias, diferentes producciones creativas que las exceden ampliamente[37].

[37] Como bien describe Longoni: "las prácticas de activismo artístico adoptaron desde formatos convencionales, ahora insertos en espacios no habituales; un ejemplo podrían ser los cuadros de caballete colgados en una plaza pública en apoyo a las obreras de Brukman (…) hasta propuestas experimentales, vinculadas al arte de acción o a intervenciones gráficas urbanas (en paredes, calles, afiches, vestimentas, distintivos); desde murales que dialogan con la vieja tradición del muralismo político latinoamericano hasta exposiciones multitudinarias en espacios institucionales" (Longoni 2009: 21).

Por tanto, la pregunta por el ser del arte también pierde relevancia, el arte deja de ser concebido como una esencia, como una sustancia/materia inmutable y dadora de pertenencia y el activismo artístico se sitúa en un médium en el que goza de la venia de "no ser ni dejar de ser arte", definición que queda supeditada a los criterios de legibilidad históricos y más aún a un criterio de conveniencia política de los grupos que por momentos deciden ocultar su condición "artística" mientras que en otras destacarla. Una definición que se gesta estratégicamente en situación.

Como corolario:

> Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición 'artística' resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica 'artística' para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación (Ibídem: 45).

Sin embargo, como mencionamos, la noción de obra, siguió embriagando a algunos de estos colectivos, particularmente en el caso de Trasmargen –también, a veces, a Pobres Diablos-. En relación con ello, si bien compartieron una concepción del arte que propició la confluencia entre prácticas especializadas y otras que no lo son, demostraron una especial preocupación, al menos en sus primeros trabajos, por los aspectos técnicos. Dicho anhelo fue primigenio a la conformación del grupo ya que incluso citaban entre los aspectos compartidos que condujeron a su unión cierto acuerdo no sólo de índole social y política sino también en relación con los procesos y métodos de trabajo así como en referencia a la importancia de los materiales, tal como adujimos arriba. Es decir, no sólo se agruparon debido a preocupaciones socio-políticas que los inducían a su vez a ciertos consensos en relación con su rol como productores plásticos, a los públicos a los que dirigirían sus trabajos, las temáticas que abordarían, los espacios en los que se emplazarían, sino también las técnicas y los materiales con los que trabajarían. Evidencia de ello son las minuciosas maquetas, ensayos y pruebas que realizaron previamente a la concreción de cada uno de sus trabajos. En efecto, la forma y el material, y no sólo lo que clásicamente se considera "el contenido", hacían a la politicidad de la obra. En una postura que por momentos roza las prescripciones adornianas, desde el colectivo insistían en las implicancias socio-estéticas de la elección de los elementos de trabajo así como en la necesidad de manipular materiales actuales. Una preocupación que no se obstinó tercamente

en vanos criterios de perfección sino que fue actualizada de acuerdo a las circunstancias de cada intervención[38].

Pobres Diablos, por su parte, también demostró una preocupación por esta cuestión. Galarza asevera que atendían mucho a la técnica, sostiene: "pensábamos mucho (…) la implementación de lo que íbamos a hacer, la resolución estética, éramos muy mañosos" (Galarza 2013).

Sin embargo, y más allá de esta especial atención que dispusieron a esta cuestión, los tres colectivos en la producción de sus formas estéticas e incluso de su relacionalidad antepusieron criterios devenidos de su acción social y política concreta a los que procedían del llamado mundo del arte ya que, de hecho, desconocían y denunciaban la pretendida separación, o mejor dicho, el aislamiento del recinto estético.

Los colectivos manifestaron una tensión constante con la institucionalidad artística y cultural, en general, y de allí que las prescripciones de la normatividad institucional no se convirtieran en los criterios que guiaban sus acciones y decisiones sino que los mismos obedecían a los fines socio-políticos de cada práctica. La tensión anunciada no sólo aludía a las instituciones entendidas en términos de espacios en los que se desarrollan actividades de producción, difusión y patrimonialización del arte sino que el cuestionamiento se hacía extensivo a la compresión hegemónica del arte como institución social, es decir, a las ideas que rigen en determinado momento histórico sobre qué es arte y qué experiencias pueden circunscribirse bajo este rótulo, entre otras cosas. En otros términos, implicaba una crítica general a la institución arte entendida como el "(…) aparato productor y distribuidor de arte como también a las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras" (Bürger 2010: 31).

Ello se vislumbra en los espacios que los colectivos escogieron para su emplazamiento así como en las formas de habitarlos. Los tres grupos tuvieron a la calle como su sala, su escenario, su lugar, un lugar re-apropiado pero a la vez un lugar a construir en cada intervención, con reglas preestablecidas pero que incitan al litigio constante. Sus intervenciones, como vimos, se desarrollaron alternativamente en las calles, paredes o veredas abrumadas de la ciudad, en las entrañas de algunas movilizaciones, en centros neurálgicos de la trama urbana como plazas o parques. Invadieron el mobiliario y los artefactos urbanos

[38] Tal es el caso, como veremos luego, del "El Hormigazo", en el cual si bien rigieron estas ideas para los objetos que construyó el grupo, los cuáles respondieron a criterios de precisión plástica, no lo hicieron igualmente para los realizados por las organizaciones que formaron parte, cada una de las cuales ingeniosamente reversionó la propuesta inicial. El criterio de especial atención a los materiales a utilizar no se ausentó sino que se aggiornó a las circunstancias instando al uso de materiales que se dispusiera o pudiera conseguir, incluso aquellos que se encontraran como residuos de otras actividades urbanas.

(teléfonos públicos, bancos de plazas, conteiners, etc.) y los medios de transporte, entre otros tantos sitios que se fueron re-significando al paso de su apropiación creativa-colectiva. Asimismo, ejercieron un aprovechamiento subversivo de los circuitos y dispositivos de comunicación urbana (principalmente de la cartelería comercial y partidaria) y se apropiaron de señales de tránsito y otras marcaciones por el estilo. Imprimieron las paredes de edificios públicos e invadieron, en algunos casos, con acciones puntuales, su interior. También ingresaron en entidades y empresas privadas instalando sigilosa pero corrosivamente sus propuestas. De hecho, penetraron hasta en los papeles que encarnan el medio de cambio propio de las sociedades capitalistas: los billetes. De este modo, en operaciones reticulares disímiles, convirtieron permanentemente objetos de la vida cotidiana en objetos de una práctica estética-política, objetos que se tornaron hacedores de proximidad, que allanaron el tránsito a la experiencia estética, que acercaron, de algún modo, los recursos posibilitando también determinadas socializaciones. Es decir, emprendieron múltiples formas de objetivación estética (Rancière, 2005a) como parte de sus modus operandi.

En consecuencia, si bien sus miembros tenían una filiación institucional inicial al mundo del arte dada por su pertenencia académica, cuando se conformaron como grupo, sus sitios de emplazamiento fueron preferentemente por fuera de la institución artística nutriendo la tensión primigenia con ella que los caracterizó. Sin embargo, Trasmargen y Pobres Diablos experimentaron en su relación con la institución algunas complejidades a las que queremos atender, marcando diferentes recorridos. Puesto que la radicalidad de su exterioridad con respecto a los espacios institucionales varió notablemente, más allá del cuestionamiento a la institución social arte.

Trasmargen realizó su primera intervención en un Centro Cultural municipal perteneciente al circuito del arte rosarino. De este modo, ésta se desarrolló bajo el auspicio de la institución artística, estatal, universitaria e incluso de la alta cultura de la ciudad. Empero, en este caso, su anclaje institucional no fue en desmedro de su sentido crítico. Si se quiere, Trasmargen desplegó el "doble juego" que describen desde el GAC:

> (…) a través de una relación de intercambio, la institución cultural utiliza la producción de los sujetos para satisfacer su necesidad de recreación y renovación de conocimiento y, por ende, de legitimación dentro del sistema capitalista; mientras que, por otro lado, los sujetos se apropian de ciertos recursos que les permiten experimentar o innovar, desviarlos para otros fines, capitalizar la experiencia para retroalimentar la práctica, etc. O eventualmente provocar rupturas, crisis de identidad, replanteamientos, críticas hacia adentro y hacia afuera, críticas desde afuera... (Rafaela Carras, 2009: 231/232).

En este sentido, y de acuerdo a lo sostenido por los entrevistados, Trasmargen si bien albergó un duro cuestionamiento a la institución social "arte", ha recurrido o habitado dichas

espacialidades físicas y simbólicas tanto a fines de obtener apoyo y recursos materiales y simbólicos y/o con la intención de subvertir o al menos cuestionar determinadas lógicas estéticas y políticas de esas o, extendidamente, de otras instituciones. Asimismo también se sirvió de ella como caja de resonancia en pro de multiplicar los circuitos comunicativos o la incidencia social y política de la obra así como en aras de generar espacios de intercambio con otros grupos o personas en mayor o menor medida afines. Recordemos, en este punto, que "El Grito" trajo aparejadas una serie de actividades que convocaron desde el Estado, la intelectualidad y la elite artística hasta diferentes organizaciones sociales y políticas.

Ello conllevó sus costos para un grupo que se identificó con el arte urbano. Los mismos radicaron en cierta restricción del público al que la obra interpeló, la pérdida de su inmediatez, la necesidad de sortear los riesgos de una neutralización estetizante, de la distancia de lo bello, y de otros procesos de fagocitación que el circuito puso en marcha.

Sin embargo, desde allí el colectivo inició un proceso en el que progresivamente se instaló al margen de las instituciones artísticas. Continuó su acción con una instalación en una plaza, aunque bajo auspicio y permiso estatal y culminó, marcando definitivamente este giro, con una performance masiva y de gran significación política como "El Hormigazo" y que conduce a sus realizadores a sostener: "a lo largo de mi vida en el campo del arte fue la única obra que satisfizo todas mis expectativas" (Cantore, 2013), más aún, "yo creo que si el arte sirve para algo es ese el ejemplo. Si no me temo que a esta altura no sirve para nada" (Ibídem). Incluso es posible decir que esta tensión ya estaba metaforizada en la misma morfología de la primera de sus obras. La garganta del grito se alojaba al interior de la institución pero su rostro y su boca brotaban violentamente, simulando romper las estructuras del lugar, hacia afuera. De modo que la historia de Trasmargen, en este sentido, es un relato sobre una política auto-marginal.

Pobres Diablos, por su parte recorrió otro trayecto. En primer término, el espacio de sus numerosas acciones fue la calle. Pero luego también lo fueron algunas instituciones artísticas y públicas en general -como dependencias y entidades estatales- a las que convirtió en sitio de emplazamiento de sus acciones disruptivas. De este modo, compartieron con Trasmargen el tomar a la institución como topos corrosible pero, a diferencia de ellos, lo realizaron en reiteradas ocasiones y con decidida virulencia y explicitación. En efecto, efectuaron intervenciones en lugares cumbres de la institucionalidad artística rosarina como el Museo Castagnino o en eventos como la Feria Expotrastiendas[39], en el encuentro Interferencias o la

[39] Citamos brevemente aquí la intervención "Welcome to the real world" ya que no la hemos mencionado anteriormente. La misma se desarrolló en 2005 y consistió en armar un stand de verdulería en dicho evento, en donde vendían una obra (una banana) a $1. Inspirados en el slogan de *Apple*, en lugar de una manzana pegaron

Semana del Arte que a su vez se desarrollaba en el edificio del Centro de Distrito Municipal. En todas ellas, acometieron acciones disruptivas que cuestionaron y expropiación los sentidos y códigos de las mismas. Al mismo tiempo y con las mismas lógicas, imprimieron sus acciones en la Academia o en recintos del mercado hostil al que tanto cuestionaban. También circularon por espacios alternativos del arte.

Así, pasado el tiempo, la radicalidad discursiva de este grupo respecto del "afuera" de la institución, se conjugó y tensó con una habitación crítica, pero habitación al fin. Con posterioridad, se produjo la circulación por revistas, universidades, concursos, exposiciones, muestras, incluso algunas realizadas en lugares claves del circuito artístico rosarino como el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO). Galarza asevera al respecto, dando cuenta de este recorrido diverso, casi inverso, al que emprendió Trasmargen y más acorde, por otra parte, con el que transitaron colectivos similares de otras partes del país:

> La institución creíamos que no nos representaba, ninguna institución ni la institución gubernamental ni la institución artística ni el mercado artístico (…). De alguna manera tratábamos de perforar, de borrar la línea que divide una cosa de la otra. (…) Igual después buscamos institucionalidad, pero como todo. No quizás por una cuestión de reconocimiento sino por una cuestión de ganar espacios (Galarza, 2013).

También manifiesta:

> Nuestra intención no era llegar ahí a la institución del arte, llegamos porque nos metimos de prepo. (…) Nosotros estábamos confrontando todo el tiempo contra la institucionalidad pero porque la institucionalidad no nos daba el lugar para decir lo que queríamos decir. Entonces tratábamos de canalizar lo que hacíamos en la calle porque el arte institucional no te permitía, digamos, ni siquiera presentarte y si te presentabas era muy probable que no accedas. Después de un tiempo de laburo llegamos a ir algunos lugares como Expo-trastienda pero al inicio que había como una especie de ebullición propia del momento social y donde nosotros más ganas teníamos de decir las cosas (…) no se nos permitía, no sé si por las formas, yo creo que mucho por el contenido (Ibídem).

De este modo, tal como sostienen Expósito y otros:

> Se rechaza en muchos casos, como un apriorismo ideológico programático, la relación con la institución del arte por su tradición burguesa, en beneficio por ejemplo de la construcción política en el amplio seno de la sociedad. Pero, en otras ocasiones, el carácter externo o periférico que el activismo artístico adopta con respecto a la institución constituye un resultado del rechazo institucional a la acción social y política, y no un apriorismo de las prácticas (Expósito, Vidal y Vindel, 2012: 44).

---

en las frutas un sticker con la leyenda que nominó la acción. Ello fue "en apelación directa a nuestra realidad 'bananera'" como país (Pobres Diablos, 2005b) así como "(…) era también una especie de crítica al arte que se vende para combinar con un sillón, entonces vendimos bananas y se vendieron todas. (…) Eso pasa en el mundo del arte. Vos vas y decís, tal vende y la gente no mira, va y es como una inversión, compro a tal porque está vendiendo y no porque me interesa lo que hace" (Galarza 2013).

Arte en la Kalle, por su parte, se constituyó en un caso diferente a los otros dos. Coronó su accionar una actitud más bien prescindente respecto a esta temática. Como quedó deslizado en lo que antecede, no se encuentran entre sus intervenciones acciones específicas dedicadas a esta problemática. Y sus integrantes relatan que no se sentían interpelados a generar disputas en este sentido. Caiazza asevera: "no estaba la clave en oposición a algo institucional sino que construíamos en otra clave" (Caiazza y Martino, 2014). A lo que Martino agrega: "Yo no me sentía en oposición sino con una propuesta distinta" (Ibídem). Argumentan que ello se debía a la debilidad y a la inexistencia de los circuitos de exposición, comerciales, etc. que había, en cambio, en otras partes del país. A su entender, no se producía en territorio rosarino la ajenidad ni las posiciones irreconciliables que ocurrían en otras latitudes y, cuando sucedían, la referencia era la institución arte porteña o internacional. En el contexto local, aseguran que ellos entablaron una relación de "respeto mutuo (…) entre los que participábamos de espacios no institucionales y más experimentales" (Ibídem).

Por otra parte, la materialidad débil, la endeblez, el carácter efímero y la fugacidad que solían distinguir a los productos de estos grupos (Expósito, Vidal y Vindel, 2012) -como modo de sentar una disputa con los objetos museizables y comercializables aunque también en orden, muchas veces, a la limitación de los recursos con los que contaban- caracterizó, en general, el proceder del activismo artístico rosarino, salvo en el caso de Trasmargen cuyas obras adquirieron otro carácter decididamente más denso y perdurable, en términos materiales. De hecho, hasta el momento se conservan partes de ellas.

El problema del espectador ha sido una cuestión neurálgica para estos colectivos. En relación con ello, más allá de las restricciones que pueden haberse experimentado en algunos casos, desde la misma gestación de estos grupos la intención de ampliar el público del arte, de vencer las barreras físicas y simbólicas que imponía el circuito especializado han sido cuestiones centrales. Como expresan los autores antes mencionados, apostaron así a reducir, y en ciertas ocasiones a anular, las distancias propias de la postura contemplativa entre obra y sujeto y así a instaurar un tipo de inmediatez que supuso el involucramiento del espectador.

En este sentido, apelaron a un espectador emancipado (Rancière, 2010) que no se piensa en actitud pasiva sino que se convierte en co-partícipe e incluso artífice de las acciones. Es decir, establecieron con el espectador un vínculo sin roles instituidos, en donde "el artista" no tiene adherido a su figura el don de la actividad y el espectador el pecado de la pasividad, situación que Rancière considera como una apuesta igualadora. No hay forma de ser pasivo, no hay mensajes pulcros ni ideas límpidas a transmitir unidireccionalmente sino sólo procesos que muestran que el espectador es un sujeto que interpreta lo que sucede delante de sí, que

traduce, hace sus propias creaciones, interviene, se involucra, es gestor de lo que se está produciendo y así trastoca, a su modo, la redistribución de lo sensible.

Ello a partir de estrategias más o menos explícitas de socialización que fueron desde incentivar las posibilidades de apropiación de lo que generaron como grupo hasta componer verdaderas instancias de creación colectiva. Porque "el activismo artístico se plantea (…) el horizonte de su propia socialización como práctica" (Expósito, Vidal y Vindel, 2012: 46), es decir, des-idealiza la práctica del arte, la pone al alcance de la mano dando cuenta de su mecánica y así evidencia decididamente que cualquiera está en condiciones de hacerlo. De hecho, algunas prácticas son y acaban con su propia socialización o están directamente dirigidas a instaurar ello como en el caso emblemático de la acción "Hágalo Ud. mismo!". Socializaciones que, sin embargo, sólo en ocasiones condujeron a la anonimización de las producciones, estrategia por lo demás muy presente en colectivos de otras partes del país.

Esta apertura del público del arte debe complejizarse, no obstante, en un punto. Los colectivos apelaron sin dudas a ampliar el acceso a este tipo de prácticas así como a corroer las clásicas posiciones de artista-espectador. Empero esto no fue en detrimento de la generación de códigos, del establecimiento de circuitos de entendimiento, a veces, semi-clandestinos. En otros términos, no siempre las intervenciones de estos colectivos fueron compresibles para todos por igual. En muchas ocasiones, aunque por lo general sin intenciones declaradas, el activismo dialogó con públicos segmentados. Es decir, creó al unísono con sus intervenciones comunidades de entendidos. Por ejemplo, cualquier transeúnte podía ver e interpretar a su modo los robocop que se apostaban en cada esquina como parte de la campaña "Tolerancia Cero" de la que participó Arte en la Kalle. Sin embargo, para los jóvenes que habían sido parte de las otras instancias de la campaña, recibido el volante que daba algunas indicaciones para prevenir abusos policiales o actuar en consecuencia, así como para aquellos que, además, eran público ricotero, el robocop significaba muchas cosas más y, como asevera Caiazza, generaba con ellos una empatía diferencial, una fidelidad y otro tipo de efectividad política.

Ahora bien, aquí nos detendremos un momento en aras de pensar más precisamente la particularidad de la politicidad de esta estética-en-la-calle, incorporando otros elementos a los ya mencionados. Las tres experiencias analizadas muestran una gran confianza en el arte en lo que atañe a sus posibilidades de transformación de la realidad. El lápiz de Arte en la Kalle, concebido como un arma de lucha, las declaraciones de Trasmargen cuando señalan que "El Grito" deber ser un punto de inflexión entre un antes de hombres oprimidos y un después en el que se juntarán y multiplicarán las voces resistentes, así como la auto-proclamación de los Pobres Diablos como la voz de los condenados a los que llaman a salir junto a ellos con el

pecho al viento, evidencia este optimismo respecto de las posibilidades de acción. No obstante, si por momentos vemos una sobreestimación de la eficacia estética (Rancière, 2010a) a la que se le endilga ambiciosas potencialidades, por otros podemos mapear con más claridad sus resonancias. Resonancias que dan cuenta de una micro-política que si bien en algunos casos acuerda con un rechazo a todas las formas instituidas del hacer político, en otras se gesta paralelamente a ciertos acuerdos puntuales sostenidos con tales instancias.

La textualidad de sus declaraciones, manifiestos, escritos, etc. y las temáticas de sus obras que hemos resumido arriba en cuatro categorías manifiestan claramente un carácter político exuberante. Sin embargo, como bien hemos remarcado con anterioridad, las intervenciones no sólo -y a veces ni siquiera principalmente- adquieren su potestad política por su "contenido" sino por varias otras razones algunas de las cuáles exploraremos.

En primer lugar, el soporte social que la sustenta (una manifestación, una jornada de protesta, y, en términos generales, la convulsionada calle de comienzos del milenio) acciona su politicidad. El contexto temporo-espacial general es definitivo para ello así como también su preciso espacio-tiempo de instalación que además en estos casos conllevó una disputa, que obviamente también es política, con la institución social arte en los términos antes dichos.

Como se afirma desde el Grupo de Arte Callejero:

> El repertorio de acciones colectivas del ciclo de protesta abierto en 1997 constituye una ruptura y marca una nueva forma de resistencia política ante la instalación del modelo de mercantilización de la vida social. Una segunda ruptura se produce respecto al uso del espacio público: se empieza a poner el cuerpo en la calle y en las rutas enfrentando los problemas sociales de aquella coyuntura" (Rafaela Carras, 2009: 27).

De allí que, a su entender, ello dé inicio a un período de intervención forzada, de toma y re-significación del espacio público, un momento de recreación de las luchas, de creatividad en la calle en el cual se produjo la instauración de nuevas situaciones que no representan sino que generan espacio-tiempos de lucha. De allí que la ocupación de la calle y la invención de esos escenarios marcó decididamente su politicidad. Escenarios que a su vez hacen posible la enunciación de los llamados contenidos en un gesto disruptivo que fisura el régimen de enunciación posible, que es otro modo de referir al orden policial, en ese caso, maquetado por el concierto neoliberal.

Por otra parte, la politicidad de estas experiencias estriba en que se pensaron como hacedores de vínculos, como gestores de relaciones, que no ofrendan politicidad por sí mismas sino por las formas en que a partir de su despliegue alteraron una distribución de lo sensible que planteaba como melodía de fondo el aislamiento y el individualismo, alteración por la que

bregaron muchos otros sujetos individuales y colectivos en ese momento. En este sentido, estos grupos han sido parte del tejido de una sensibilidad política que propiciaba la acción colectiva así como la articulación entre experiencias de este tipo. En efecto, "en cada grupo o colectivo (artístico, político, social, etc.) surgió la interrogación por las prácticas que se desarrollaban más allá de sí mismos, en un afuera común" (Colectivo Situaciones, 2007), un afuera común que fue vislumbrado y aprehendido en ese momento y al que paralelamente se le dio forma.

Así, como señalamos al describir las intervenciones de cada grupo, se dieron cita espacio-tiempos de trabajo colectivo y diferentes modalidades colaborativas.

En primer lugar, la producción conjunta de acciones con otros colectivos de artistas: tal el caso, por ejemplo, de la "Caravana contra el poder" de Arte en la Kalle o las variadas intervenciones que realizaron junto al TAE. También podría citarse "FMI. Famelia y Miseria Internacional" en el que Pobres Diablos actúo conjuntamente con su par brasileño.

En segundo término, la gestación de herramientas estéticas concretas para contribuir a visibilizar reclamos de organizaciones sociales, a pedido de ellas o por iniciativa de los colectivos pero suponiendo en ambos casos vínculos concretos entre los mismos. Esta modalidad de colaboración o apoyo, en ocasiones, implicó el armado conjunto de todo el repertorio de protesta pero mantuvo las pertenencias de cada uno a su espacio u organización. Entre ellas, podemos situar, por ejemplo, a "Rosario cuna de los guardas" así como las intervenciones destinadas a apoyar los reclamos de los organismos de derechos humanos, tales como "20 años velando por Usted" de Arte en la Kalle. En otras ocasiones no implicó articulaciones entre organizaciones pero sí vínculos específicos con determinados actores sociales que contribuyeron decididamente a concretar las obras, no como en otros casos en calidad de espectadores (aunque emancipados), sino como co-partícipes desde el inicio de su elaboración. Tal es el caso de "Mudos Gritos", que contó con grabaciones de personas en situación de calle o la "Bandera de la memoria" en donde cada uno aportó su trozo de tela intervenido, ambas realizadas por Pobres Diablos.

En tercer lugar, la generación de protestas en conjunto con organizaciones sociales a las que se sumaron sectores sociales no organizados y que se convirtieron en verdaderos sucesos socio-políticos y más aún en laboratorios políticos de producción de imagen, palabra y organización. Lo que los diferencia del caso anterior es que los mismos conllevaron, incluso, la indiferenciación entre los grupos, la difuminación temporaria de las pertenencias identitarias de los participantes a tales organizaciones, es decir, la generación de una especie de "tercer-grupo" (Colectivo Situaciones, 2007) que emergió en función de la asociación en

cuestión y cuyos miembros encontraron un patrón de identificación a partir de su participación en la gestación de dichos acontecimientos. La dinámica de la campaña "Tolerancia Cero" que gestó Arte en la Kalle con otras organizaciones, como H.I.J.O.S., la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), sindicatos, etc. podríamos decir que se asemejó a esta forma de producción colectiva que aquí señalamos puesto que las mismas organizaciones participaron de la hechura de las imágenes de robocop así como de otras instancias que compusieron la campaña. "Cortémosle el chorro" en la que participó Pobres Diablos también adquirió características que decididamente podrían ubicarla en esta categoría. Empero, fundamentalmente, esta modalidad relacional se produjo en "El Hormigazo", sobre el que nos explayaremos en uno de los próximos capítulos, gestado por Trasmargen junto con otras organizaciones, entre las que se encontraban aquellas que participaban activamente en la lucha por el asesinato de Pocho Lepratti.

En términos generales respecto de las tres modalidades que hemos señalado hasta aquí, Pobres Diablos a pesar de su prolífera producción, fue el que menos relación entabló con otros colectivos artísticos de la ciudad, sí de otros países, o con organizaciones sociales y políticas de diferente tipo. Situación que se contrasta con lo sucedido con Arte en la Kalle y Trasmargen.

Por otra parte, anticiparemos aquí una cuestión que veremos en lo que sigue. En efecto, creemos que la politicidad de estos grupos también radicó en las formas en las que produjeron ciertas circulaciones estéticas que dieron lugar a una suerte de producción colectiva impersonal que diseminó procedimientos, repertorios y experiencias de creación. En otros términos, a partir de algunas intervenciones puntuales propiciaron el trazado de itinerarios compuestos sobre cierta lógica política del contagio estético. Una lógica que es virósica, que embicha. No es posible, y quizás tampoco deseable en momentos distinguidos por la proliferación de experiencias de autoría diseminada, por la ausencia de gestiones pioneras (Gericke, 2013), intentar cartografiar con precisión cómo se conformaron algunos de estos trayectos, la dirección en la que se desplegaron, sus puntos de partida y llegada. Sí quizás resulta interesante reconstruir algunos vestigios de esos itinerarios y remarcar cómo produjeron, independientemente de la pulcritud de los detalles, ciertas autonomizaciones de prácticas y objetos. En efecto, más allá de las contribuciones concretas e identificables de estos colectivos en sus diferentes modalidades de colaboración a la visibilidad, decibilidad y expresividad de la protesta es preciso preguntarse respecto de la posibilidad de que dichas creaciones, dichas series de recursos expresivos, hayan podido independizarse de sus creadores y operar con posterioridad autónomamente en otras situaciones y contextos. Es

decir, cabe interrogarse si han podido convertirse en "artefactos" (Vich, 2004). Pronto volveremos a ello.

Por consiguiente, y retomando la vocación colectiva que exalta el proceder del activismo artístico, consideramos que el trazado de estas modalidades relacionales, de esos lazos intersubjetivos supuso una apuesta por intervenir más o menos explícitamente en los procesos de subjetivación, preocupación que, por lo demás, muchas veces superó la correspondiente a los objetos, las imágenes, los productos o las obras que generaron (Expósito, Vidal y Vindel, 2012). Es decir, podría decirse que intentaron delinear vectores de subjetivación alternativos, principalmente en quienes no estaban, o no lo estaban tanto, familiarizados con la experiencia estética. A través de alentar diferentes procesos de subjetivación estética, que entendemos como "(…) la diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia" (2005a: 72), dispararon vectores de subjetivación política. Entendemos la subjetivación política como "la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia" (Rancière, 2007a: 52).

Apreciamos que estos colectivos intentaron generar vectores de subjetivación alternativos para los "espectadores", los co-gestores y también para los mismos integrantes de los grupos. Sin embargo, no creemos que estas acciones por sí mismas puedan producir subjetividades. Sí pueden viabilizar alternativas o alternancias, a partir de disputar contra las lógicas de subjetivación del orden, generar grietas en las sólidas identificaciones que éste propone, descalzar, dislocar, abrir líneas de fuga, puntos de huida a las nominaciones y tabulaciones estatuidas. En fin, se trató de:

> (…) trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación en contra de las uniformidades seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de papeles y categorías homogéneas (Richard, 2007: 104).

En efecto, la cuestión radicó en encender la chispa, la "potencia colectiva" para incitar nuevas desobediencias, contagiar nuevas prácticas políticas, anhelos de subjetividades resistentes, contribuir a restituir el poder de construcción de otra subjetivación.

En conclusión, el activismo artístico rosarino desplegó políticas de la estética que consistieron en primer lugar en generar desacuerdos, en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial en la trama urbana en la que inscribieron intervenciones en soportes

sociales específicos que las dotaron, más allá de sus contenidos, de politicidad. Reconfiguraciones que en algunos casos implicaron confrontaciones y antagonismos explícitos y concretos y en otras persiguieron, en cambio, un desdoblamiento del espectro de lo posible (de lo visible, pensable y decible). En segundo lugar, por la creación de espacios-tiempos específicos, que alumbraron nuevas modalidades de lucha y conllevaron también renovados modos de objetivación y subjetivación estética. En tercer lugar, porque esos espacio-tiempos se caracterizaron por la generación de diferentes modalidades de cooperación, de intercambio y colaboración concreta e, incluso, por cierta diseminación de las partes que entablaban esos vínculos. En cuarto orden, por la proliferación de flujos, por el trazado de itinerarios por los que circularon saberes, símbolos, imágenes, formas anonimizadas que permitieron la conformación de una trama estético-política de protesta. En quinto término y en relación con lo antes dicho, las políticas de la estética del activismo artístico rosarino tuvieron que ver también con la apuesta a la igualación de la experiencia creadora, con la propagación de un ánimo de creación colectiva en el que todos podían ser artistas y que se compuso por sus formas de alentar a la emancipación del espectador así como con las participaciones más concretas de diferentes sujetos en sus obras. En quinto lugar, y seguido de ello, la política de la estética del activismo artístico tuvo que ver con la generación de vectores de subjetivación alternativos o al menos que manifestaran alternancias a los modos predominantes.

Así, el activismo artístico diseñó un territorio, una plataforma, un caldo de cultivo y no la mera escenografía en la que se inscribieron buena parte de las acciones de protesta de sectores populares movilizados y movimientos sociales. En otros términos, el activismo artístico recodificó el espacio público, lo estrió instaurando nuevos códigos producción, de socialización, de aprendizaje, de lectura y entendimiento y circulación estético-política.

2. El pueblo en fiesta: el carnaval y el movimiento murguero. La otra estética-en-la-calle

2.1. Los carnavales: su historia, su insistencia

Paralelamente a la emergencia y consolidación de la estética-en-la-calle visual y performática que trabajamos en el capítulo anterior, se produce un proceso de renacimiento de las fiestas carnestolendas en la ciudad. Renacimiento que, junto con el surgimiento del movimiento murguero, esmeriló lo de que denominamos una *estética-en-la-calle festiva*.

Consideramos que el carnaval debe concebirse como una experiencia expresiva. Si bien puede ser entendido como una práctica -en la que se ponen en juego diversos recursos expresivos-, creemos que el término experiencia expresiva dota de otra potencia al acto festivo acorde a su lugar en la cultura popular rosarina. Asimismo, esta idea destaca su carácter vivencial. Pues, ejerciendo cierto estiramiento conceptual, con dicho término queremos aludir a un punto que señala Lazzarato: la expresión o "lo expresado no describe, no representa a los cuerpos, sino que manifiesta una nueva existencia, cuya eficacia se mide con el devenir de los cuerpos que esta existencia hace actual" (Lazzarato, 2010: 51).

La existencia de la fiesta carnavalera trae "otros" modos del sentir (Lazzarato, 2010). Esta experiencia es del orden del agenciamiento en tanto desborda los límites del sujeto y del cuerpo individual. Es agenciamiento colectivo que requiere una multiplicidad de co-presencias que deben manifestarse en el aquí y ahora del carnaval.

Hablamos de renacimiento del carnaval rosarino y no de surgimiento *sui géneris* ya que su reverdecer supone un aceitado diálogo con una tradición añeja de la ciudad. A diferencia de lo que veremos sucede con el movimiento murguero y lo que implicó el nacimiento de los colectivos de activismo artístico que no se referenciaban fuertemente en tradiciones anteriores, las experiencias carnavaleras se situaron en una larga genealogía a la que referiremos brevemente aquí, poniendo en práctica otra vez la no-ecuanimidad de la que hablamos, puesto que creemos que, en este caso, estos elementos que al parecer forman parte de la historia lejana fueron a-contemporáneamente parte de la contemporaneidad en la que se desarrollaron las prácticas y experiencias eje de nuestro análisis. Damos cuenta así de una dislocación temporal que viola la norma que reza que "lo que fue ya no tendría por qué volver y lo que es no tendría por qué convivir con lo que tuvo lugar en otro momento" (Gago, 2014: 88).

Según sostiene Falcón el carnaval tomó un lugar central en Rosario desde sus orígenes como ciudad, debido a la heterogeneidad de los sectores populares y a la falta de tradición local en cuanto a la regulación del orden (Falcón, 2005). Puntualmente, remontándose a la primera mitad del siglo XIX el autor manifiesta que la cuestión del orden[40] se presentaba como una imperiosa necesidad para las elites rosarinas, las cuales incurrieron en un progresivo proceso de normalización.

Estas tentativas ordenadoras fueron seguidas por adaptaciones de los sectores populares, pero también por resistencias. Hasta la década del noventa en el siglo XIX, fueron principalmente inorgánicas, espontáneas en algunos casos. A su entender, el carnaval se constituyó en una de ellas. De hecho, sostiene que desde la segunda mitad del siglo XIX, se precipitó entre la elite y los sectores populares una batalla en torno a estos festejos que conllevó la creación de una serie de reglamentaciones para regular el fenómeno. En sus palabras, ocurrió:

> (…) una verdadera 'guerra' en torno a las disposiciones reglamentarias. La elite aceptaba a esa fiesta como una suerte de *válvula de escape*, como una pérdida de vigencia transitoria y tolerada de las normas que regían lo cotidiano. Sin embargo, habrá constantemente tentativas por 'moralizarlo', limitando los que se consideraban sus excesos. Se trataba, en el fondo, de disminuir el carácter *lúdico* transformándolo en un espectáculo. Las resistencias en el carnaval simbolizaban el conjunto de los rechazos a la disciplina social que se quería imponer tras la consigna de orden (Falcón, 2005: 8).

Si bien consideraban que tales excesos eran transitorios, acotados a un tiempo limitado luego del cual se produciría el ansiado regreso a la normalidad y la labor cotidiana, dichos interregnos se constituían en momentos de enunciación de ciertas verdades críticas proscriptas en el orden normal de las cosas que de todos modos debían ser vigiladas. Pero, por sobre todas las cosas, el carnaval se constituía en una afirmación de la "(in)cultura" (Roldán, 2012) y de la energía plebeya insubordinada.

Estas reglamentaciones alcanzaron las costumbres populares más genuinas: las cáscaras de huevo rellenas con agua, las bombas de papel o goma con harina y pintura, los confetis, los cohetes, los petardos, las bombas de estruendo y los disparos al aire así como las aglomeraciones en la vía pública. Sólo se permitían los pomos, las flores sueltas, el papel

[40] La cuestión del orden se manifestaba en cuatro planos principales: "el primero era el social, dada la heterogeneidad, en ese sentido, de los sectores populares. No se trataba únicamente de la diversidad de inserciones en la producción y en la actividad económica en general, sino de sus tradiciones. (…) En segundo lugar, la necesidad del reordenamiento urbano, surgida del crecimiento vertiginoso de la ciudad y de las transformaciones cualitativas que originaba. Un segundo sentido del término urbanización se combinaba con el de disciplina social en la medida que muchos de los trabajadores eran de origen rural ya fueran nativos o extranjeros. Tercero: la construcción de una disciplina laboral en el seno de los sectores culturales. Finalmente, aparecía como necesaria una homogeneización cultural como respuesta a las diferencias existentes en los otros tres planos y fundamentalmente en el étnico (…)" (Falcón 2005: 7).

cortado y las serpentinas. Algunas de estas prácticas fueron prohibidas totalmente en algunas épocas, en otras fueron permitidas a determinadas horas y en precisos espacios físicos.

Asimismo, los disfraces fueron normativizados en la medida en que para su uso se requería un permiso arancelado, limitando particularmente aquellos que imitaran al clero, militares o policías por lo cual ya no todo podía ser objeto de comicidad, preservando principalmente de la burla a las autoridades celestiales y terrenales. Además fueron limitados los atuendos que afrentaran a la moral en otro sentido, precisamente los que tenían que ver con la exhibición de ciertas partes del cuerpo así como aquellas que empañaran la clasificación de los géneros masculino y femenino. Pues, como sostiene Roldán, retomando a Barthes, "el vestido como signo y el vestuario como sistema de signos constituyen un código que establece valores relativos por (o)posición y relación" (Ibídem: 225). De hecho "el vestuario es uno de los principales flujos de información social" (Ibídem) que se cimenta en un vínculo entre vestimenta, usuario y contexto la cual es claramente desquiciada en la escena carnestolenda.

De este modo, la universalidad, la espacialidad y la temporalidad fueron fuertemente coartadas. Según Falcón:

> De fondo, lo que intentaba cuestionarse era el principio dualista de la doble vida del pueblo, de la existencia de dos visiones del mundo, aunque una de ellas fuera sólo transitoriamente aceptada. Aparecía, entonces, un criterio monista. Y si, en todo caso, podían coexistir dos visiones, una debía estar claramente subordinada a la otra, aún en los días permisivos (Falcón, 2005: 44).

Restricciones que entenderemos mejor si nos adentramos en los sentidos que tenía (y tiene), según diversas interpretaciones, esta fiesta. Permitámonos, pues entonces, una breve digresión al respecto.

Retomando el hilo argumental de Bajtin, Falcón dice:

> El carnaval no se contempla ni tampoco se actúa, (…), sino que se vive en él. Pero esta vida tiene leyes y dura mientras ellas estén vigentes, es decir mientras no se extinga la vida carnavalesca. Esa vida no es la normal, sino que es una anormalidad, una vida desviada, una vida al revés (Falcón, 2000: 91).

Según la opinión de Bajtin, el carnaval era la otra vida del pueblo, su segunda vida, la vida de la fiesta donde reinaban la igualdad y la libertad. Ofrecía otra visión del mundo, una cosmovisión popular. En efecto, estos acontecimientos festivos "parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* (…). Esto creaba una especie de *dualidad del mundo* (Bajtin, 1990: 11). De este modo, en base a esta interpretación, podemos aseverar que el carnaval habilitaba otra distribución de lo sensible, nuevos modos perceptuales y sensoriales.

En relación con ello, en segundo término, el carnaval ha sido concebido y vivido como un acontecimiento de tipo ritual. Tal como sostiene Ricardo Falcón, parafraseando a Bajtin, es una experiencia sincrética de tipo ritual que como fenómeno reconoce una multiplicidad de variantes que dependen de la época histórica y de su territorialidad específica (Falcón, 2000). Lo preside una idea de renovación universal. En términos bajtinianos, "es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa" (Bajtin, 1990: 13). Es un estado de conexión con objetivos espiritualmente superiores de la existencia humana.

Como asevera Bajtin: "la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta" (Ibídem: 14).

En relación con ello, el carnaval presenta una vinculación contradictoria e incluso dilemática con la vida, la institución, la creencia y los ritos religiosos.

Bajtin, asevera que:

> El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana (Ibídem: 12).

Sin embargo, hay un lazo que las ata, tal como él mismo reconoce, a las celebraciones, divinidades y costumbres religiosas. De hecho, desde las fiestas griegas y romanas -que le dieron origen en la tradición occidental- las vinculaciones con los ritos religiosos son muy profundas. En los carnavales se adora al Dios Momo así como también transversalmente a Dionisios. Incluso, paradójicamente, las raíces etimológicas del término están fuertemente ligadas a la tradición religiosa de austeridad, ascetismo y prohibición del consumo de carne durante la Cuaresma siendo, sin embargo, la fiesta de la carne por excelencia así como de los excesos, ostentaciones y desenfrenos. Se desarrolla, incluso, históricamente en los últimos días que preceden a aquélla.

Resumiendo, y más allá de sus vinculaciones con la religiosidad, esta visión destaca la dimensión ritual del carnaval muy vinculada a la relación ambivalente entre la vida y la muerte, a una habitación liminar, no delimitada entre ambos estadios, propia para Bajtin de ciertas creencias populares. Dichos procesos rituales recrean el sentido de la existencia individual y colectiva y potencian lazos comunitarios al erizar sentidos de vida compartidos.

Ello se liga con una idea del carnaval y de la fiesta en general, que situamos como una tercera interpretación, y que bajo disímiles lecturas conformó una de las posturas más revisitadas. Lo que comparten estas aproximaciones es la idea de que en la fiesta se anulan las distancias individuales o, tal como sostiene Gadamer, "si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros" (Gadamer, 1991: 99) y es en esta línea que la fiesta es congregación. Más aún, en palabras de Gil, la fiesta es una "experiencia que desborda toda individualidad, se presume la posibilidad de 'ser-juntos' (Blanchot, 1999), se sospecha la primacía ontológica de la comunidad frente al individuo (Nancy, 2001)" (Gil, 2012: 61). Así, la fiesta suele ser asociada a un momento de comunidad, con diferentes grados de sustanciación y existencia según las múltiples lecturas.

En cuarto lugar, el carnaval ha sido pensado, como también lo remarca Bajtin, como un espacio-tiempo de fuga, de excesos, de gula, de abundancia, de derroche y gasto improductivo. Es la ocasión para el banquete popular, la gran comida pública, el comer-con-otros que se diferencia del comer privado y cotidiano. En sintonía con ello, es un tiempo de primacía, exhibición y de liberación de los cuerpos. En esta línea, Burke, retomado por Falcón, expresa:

> (…) la celebración carnavalesca era un juego y por tanto un fin en sí mismo, un tiempo breve de éxtasis y liberación, que contenía tres temas centrales: la comida, el sexo y la violencia. (…) El juicio, la ejecución y el entierro del Carnaval, que se realizaban el último día, indicaban simbólicamente que el momento de éxtasis y licenciocidad había terminado y que se imponía un regreso 'sobrio' a la cotidianeidad (Falcón, 2005: 39).

Paralelamente, y en quinto término, el carnaval históricamente ha sido el interregno temporal de otra liberación auspiciada por la abolición transitoria, durante su ocurrencia, de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes, etc. En él rigen otras normas generalmente opuestas o, al menos, contradictorias con las que moldean la cotidianeidad, que impulsan la puesta patas arriba del orden social. En efecto, según esta interpretación es la ocasión para la inversión de los roles, las funciones, las ocupaciones sociales, el tiempo de la burla y la parodia hacia toda jerarquía o autoridad constituida. Una zona franca, liberada, para que todo ello ocurra. En esta línea, Alicia Martín asevera que el carnaval, como buena fiesta del disfraz:

> (…) propone en la mascarada la confusión de los lugares sociales. Humanos disfrazados de animales, hombres transformados en mujeres, sirvientas vestidas como princesas. El carnaval suspende las reglas de comprensión del mundo alterando su lógica (…). De allí su carácter subversivo (Martín, 1997: 10).

Como bien sostiene Roldán, durante el reinado del carnaval:

> la *lógica del juicio* se suspende, se aniquilan las clasificaciones, se embrolla el orden y el sentido de las culturas. (…) Disciplinas, encausamientos y auto-coacciones se desactivan. La fiesta invierte el orden binario de las interdicciones: lo prohibido es correcto y lo correcto está prohibido. (…) Ese mundo invita a reír hasta de las pesadillas, las interdependencias, las obsesiones y la muerte. Aquel que diariamente es objeto de temor y de riguroso respeto puede devenir en motivo de alegría y burla (Roldán, 2012: 223).

Es en el registro de esta inversión en el que se despliega la comicidad del carnaval que, según resume Falcón:

> Se expresa de una manera *general*, porque todos pueden ejercer la burla, sin distinción de jerarquías de ningún tipo. También, impera la *universalidad*: todo pude ser objeto de la comicidad popular, sin omitir los poderes celestiales o terrenales. Tampoco hay límites *espaciales*, el juego se desarrolla en todas partes sin frontera alguna. El único límite cierto e inexorable es la *temporalidad* (Falcón, 2005: 38).

La del carnaval es una risa ambivalente en donde el júbilo y el sarcasmo se presentan indefectiblemente ligados. Un sarcasmo que no perdona ni a sus mentores. La risa carnavalera no es sólo un reírse de otros sino de sí mismos. No es pura sátira ni tampoco pura diversión y alborozo. Su fuerza, su potencia, radica precisamente en su ambivalencia inerradicable.

Para Bajtin, en sintonía con las interpretaciones que rescatan el carácter comunitario de la fiesta y complementando su propuesta en torno a la generación de una cosmovisión popular en la vida carnavalera, esta inversión del orden social suponía el establecimiento de cierta igualdad transitoria que generaba "una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar" (Bajtin, 1990: 15). El contacto "familiar", cierto humanismo, asevera el autor, se convertía en uno de los nudos centrales de la visión carnavalesca del mundo.

Asimismo, en sexto lugar, la fiesta carnestolenda entabla su logos específico, un modo de generación de palabras y de circulación de las mismas refractario a algunas normas y poses de la comunicación social. En efecto, a lo largo de su historia el carnaval "(…) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo" (Ibídem: 16). Una lengua fluctuante, relativa, contradictoria, lúdica, que ensalza el estado del revés.

En séptimo lugar, aunque en directa ligazón con la postura anterior, otra de las concepciones que circulan en el campo de estudios sobre el tema, asegura que el carnaval es, principalmente, una plataforma de reivindicación y crítica política. Un espacio-tiempo en el

que se gestan lugares de enunciación no habilitados por el orden social y a partir de los cuales se esgrimen cuestionamientos al éste con diferente grado de radicalidad. Precisamente, en este sentido, es pertinente recordar que el Dios del carnaval no es Dionisios –aunque permanentemente se infiltre esta deidad asociada a la fertilidad, el vino, la fiesta y los placeres sensuales y terrenales- sino que es el Momo –Dios de la burla pero también de la sátira y de la queja-, podríamos decir, de la crítica. El carnaval así es concebido como un "momento de verdad popular", de develamiento de ciertas cuestiones vedadas en la cotidianeidad[41].

En octavo término, otra interpretación, que rozamos ya al delinear las otras lecturas, se encabalga en la idea de la fiesta como espacio-tiempo en el que se dan cita procesos de metamorfosis múltiples en tanto su existencia incita a la libre exploración de posibilidades creativas en las que desde el propio cuerpo hasta el mundo en su conjunto adquieren propiedades plásticas (Gil, 2012). Una exuberancia de posibilidades que entabla un frondoso laboratorio de lo posible.

De este modo, el carnaval es un espacio-tiempo poiético en el que emergen nuevas formas de experimentación que, en muchos casos, recogen saberes populares que allí se coagulan y re-disponen. Como asevera lúcidamente Gil:

> De la experiencia de la fiesta sobreviene cierta *sabiduría de lo popular*, que permanece irreductible al orden economicista y utilitario del acervo occidental capitalista. Positividad insubordinada de los sectores, que son a todo tiempo identificados por el saber hegemónico, como carentes de todo. La(s) cultura(s) popular(es) guarda(n) ese resto insospechado por las tecnologías del poder (…). Pues sí, en el lugar de la fiesta ha germinado algo (Ibídem: 62).

Finalmente, en noveno término, algunas lecturas sostienen que la fiesta impulsa una experiencia diferente del tiempo. Gadamer refiere a ello con el concepto de "tiempo propio" (Gadamer, 1991). A la fiesta se la celebra y, por tanto, su ocurrencia no implica una serie sucesiva de momentos, acorde a la lógica del reloj sino que tiene su tiempo, no sujeto al cómputo que rige la cotidianeidad así como tampoco a las dinámicas de su disposición y empleo habitual.

Así, el carnaval dobla la experiencia del tiempo o, mejor, auspicia una duplicación diferente y diferida de su vivencia que se superpone al repetitivo ritmo de la cotidianeidad. En otros términos, por un lado, tenemos "la experiencia (…) normal del tiempo (que) es la del 'tiempo

[41] Así, esta fiesta carnestolenda está plagada de signos que refieren a una conjunción entre la inversión y crítica tales como: la levita que remite al revés del traje del patrón que el pueblo vestía -junto con la galera y el bastón- como parte de la sátira a sus amos; las letras de las canciones y el maquillaje y las máscaras como forma, entre otras cosas, de velar el rostro de quien las entonaba; y los movimientos corporales que distinguen, por ejemplo, a las murgas porteñas como la rumba, que son los pasos cortos que indican el andar encadenado de los esclavos, los tres saltos que remiten a la ruptura de las mismas y a la liberación de los 30 latigazos como castigo por excelencia a los reos y la matanza como momento de liberación, explosión y exaltación de los cuerpos libres.

para algo'; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene (…). Es, por su estructura, un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo" (Ibídem: 104/105). Un tiempo cuyas situaciones límites son el aburrimiento y, su contrario, el trajín. Tiempo que, para Gadamer, en realidad no se experimenta como tal sino que se emplea, se llena, se ocupa o, simplemente, se deja pasar. Por otro lado, contamos con el otro tiempo que establece la fiesta. Según el autor, "frente al tiempo vacío, que debe ser 'llenado', yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio" (Ibídem: 105). Este tiempo entabla una discontinuidad, una desarmonía. Es una vivencia que la fiesta ofrenda, en tanto "(…) por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo" (Ibídem: 106). De este modo, el carnaval también puede ser pensado como el espacio de invención de un tiempo propio, un interregno vivencial, que detiene la apremiante y subyugante cotidianeidad del orden social. El reinado de "un tiempo fuera del tiempo" (Roldan, 2012: 223).

Volviendo a la reconstrucción que hacíamos de su historia en la ciudad, progresivamente el carnaval bárbaro fue dando paso a una fiesta más ordenada, limitando paralelamente su carácter lúdico en favor de cierto tinte espectacular. En otros términos, las interdicciones estaban amparadas en la necesidad de resguardar o imponer -dependiendo del caso en cuestión- las buenas costumbres y la vida culta urbana propia de la civilización y el progreso. No obstante, las respuestas a las interdicciones se fueron forjando concomitantemente con ellas, principalmente en las zonas alejadas del radio céntrico de la ciudad donde a su vez eran más laxos los controles. Hacia finales del SXIX y principios del siguiente éstas estuvieron concentradas en la permanencia de los populares juegos con agua, los cuales, para Falcón, albergaban un doble simbolismo: si por un lado se trataba de un rito sexual en tanto los blancos de los hombres eran las mujeres y viceversa, por otro lado, "(…) aparecía como una descarga de agresividad contenida durante el obligado respeto al orden cotidiano, que no excluía un aspecto de revancha social" (Ibídem: 46). Así, "los elementos lúdicos, relativamente domesticados en el centro, continuaban plenamente vigentes en la periferia" (Ibídem: 45).

Indudablemente el carnaval era el sitio de emplazamiento de un decidido protagonismo popular. No obstante, la inversión del orden llevó en algunos casos no sólo a la conversión de sirvientes en amos sino también supuso empañar algunas distinciones sociales. Así, como relata Roldán, recordando los carnavales del centenario, los jóvenes acomodados participaron de esas conductas consideradas como propias de la (in)cultura de los sectores populares, se

mixturaron e interactuaron al ritmo de la fiesta dando cuenta de la circularidad cultural que estos festejos supieron echar a andar en reiteradas ocasiones (Roldán, 2012). De este modo, "el carnaval era codificado y decodificado por agentes sociales que pertenecían a mundos muy distintos, cuyas matrices culturales eran diversas, pero que se relacionaban *en* y *por* el mismo juego social" (Ibídem: 228).

Paralelamente, y más allá de estas interacciones cruzadas, la elite fue adquiriendo más protagonismo en estos festejos para lo cual fue gestando sus propias espacialidades en estricta vinculación con la progresiva influencia que los poderes públicos tomaban en ella. Así, según argumenta Roldán para los carnavales del centenario, podrían sostenerse dos imágenes aparentemente binarias "*noche-centro-cultura-dominación*" (Ibídem: 229) vs. "*tarde-barrios-incultura-subalternidad*", paisaje cuya marmolada dicotomía era carcomida por quienes habitaron esas geografías festivas ya que las pertenencias sociales de los participantes en uno y otro caso no correspondieron tajantemente a la cartografía sociológica que este panorama delineaba. Más aún, la (in)cultura recorría a los participantes del carnaval sin distinguir condición socio-cultural, sólo que en algunos casos la misma fue amparada por la legitimidad social de los partenaires.

Falcón sostiene que en las primeras décadas del SXX los corsos organizados por la Municipalidad de Rosario tuvieron centralidad en los festejos carnavaleros, los cuales fueron secundados por algunos otros gestados por los vecinos. El autor relata que los corsos oficiales estaban claramente reglamentados tanto en lo que respecta a las prohibiciones como a la estricta organización de los mismos. Así, hacia 1920, el carnaval se consagró como una fiesta elitista. Las reglamentaciones obturaron su potencia revulsiva, sus inversiones, su carácter lúdico, en favor de una dinámica espectacularizada.

Allí, según los relatos del diario *La Capital* de aquel entonces, se realizaban corsos que se caracterizaban "(…) por la cultura, familiaridad e inmejorable ambiente social (...)" (Ielpi, 2011). "'Concurrencia nutrida', 'participación popular mesurada', 'animación festiva', 'lucimiento de decoraciones', 'cultura imperante'" (Roldán, 2012: 229), eran algunos de los retratos que la prensa gráfica construía respecto de los medidos festejos elitistas y oficiales.

La etiqueta poco a poco acorraló el disfrute popular en el centro y la periferia. Tal como asevera Roldán:

> Los dispositivos de la violencia física y simbólica consiguieron 'normalizar' a la *(in)cultura.* Montadas a suntuosas carrozas y automóviles, las elites trasformaron al carnaval en un espejo que amplificaba su preponderancia social. Entretanto, los sectores populares fueron reducidos a pasivas masas espectadoras, la fiesta les fue expropiada (Ibídem: 230).

La reducción de los sectores populares a mero público pasivo terminó de volver a poner sobre sus pies a un orden que ya no tambaleaba con los cánticos, los disfraces ni el carácter lúdico. No obstante, la potencia disidente no se ausentó del todo.

Hacia fines de la década del 20' el clima civilizado de los carnavales empezó a resquebrajarse nuevamente. Roldán, por ejemplo, da cuenta de lo sucedido al respecto en Barrio Saladillo donde la instalación del frigorífico Swift y las transformaciones de la población subsiguientes coartaron los anhelos elitistas de continuar con las fiestas lujosas, cerradas y para gente bien que se habían comenzado a delinear años antes. Allí, en ese caracterizado *faubourg* de la elite rosarina (Roldán, 2012) se había emplazado hacia 1914 el primer corso barrial que años después resultaba nuevamente invadido por las costumbres populares carnavaleras.

De este modo, nuevamente los carnavales se popularizaron y un clásico movimiento centro-periferia reacomodó el paisaje urbano festivo. En efecto, los sectores populares y sus costumbres fueron segregados del radio céntrico y se emplazaron en los barrios postergados de la ciudad. Se prohibieron los festejos barriales y se sostuvieron los oficiales cada vez más controlados. Más allá de las prohibiciones, las costumbres populares renacieron de la mano de las intenciones represivas que fueron materializadas hacia 1931. Así, se redujo el tiempo de los festejos y se unificaron espacialmente. En ese año los mismos se desarrollaron en un solo día en el corso oficial que fue la única festividad habilitada por el gobierno militar.

Ante la amenaza de extinción que venía anunciándose a partir de la multiplicación de las reglamentaciones, al año siguiente, los corsos barriales comenzaron a reestablecerse y las vecinales adquirieron un papel central en la organización de los mismos. Las restricciones explícitas mermaron y los poderes municipales y provinciales comprendieron que la auto-organización y cierta flexibilización eran necesarias para la mantención ordenada de estas fiestas. Así, en la espacialización y organización de los corsos, se mixturó cierta espontaneidad y autonomía organizativa barrial con las lógicas, más sigilosas ahora, de vigilancia y control (Ibídem). Las restricciones protocolares fueron relajadas, las costumbres y los modos de la diversión popular fueron integrados a las ordenanzas y los precios de las entradas descendieron en aras de asegurar una masividad perdida.

Hacia 1933 los corsos eran plenamente organizados por los vecinos. En Talleres, Refinería, Ludueña, Sarmiento, Empalme Graneros, Echesortu, La República, Belgrano, entre otros barrios de la ciudad, los carnavales se desarrollaron con un repertorio de prácticas que ya no eran tan revulsivas ni indignantes para el resto de la sociedad rosarina. Progresivamente se fueron habilitando nuevos espacios para el despliegue de estas fiestas: La Florida, Av.

Belgrano y el Parque Alem eran hacia los años 40' otros de los sitios escogidos. De este modo, fue cuestionada la tradicional hegemonía de la primera ronda de Bulevares (Oroño, Pellegrini –ex Bulevar Argentino-), y del Parque Independencia que junto con barrios veraniegos como Alberdi o suburbios elitistas como Saladillo –antes de la instalación del frigorífico-, el Club Social y el Jockey Club habían alojado por años a los festejos refinados. Poco a poco, entonces, las lógicas de la inversión, de separación y ciertas dinámicas resistentes propias de los carnavales populares se habían fundido y diluido en otro tipo de fiestas. Así, los rituales de autoafirmación comunitaria suturaron a la sociedad rosarina en estos festejos (Ibídem: 237).

Ielpi asevera que hacia la década del 50' el progreso de la ciudad imponía otro perfil cultural con propuestas de entretenimiento diferentes que perfiló de otro modo estas festividades. A su entender, en aquel momento los carnavales ya habían perdido su impronta de festejo colectivo, había pocas murgas y mascaritas en la ciudad. Gran parte de estas energías se habían canalizado en los llamados "bailes de carnaval" que tuvieron como sede el Salón Garibaldi, el Centro Progresista, la Sociedad Humberto Primo, la Sociedad Andaluza, el Salón Ariosi u otros pertenecientes a distintas colectividades, siendo su principal espacialidad los clubes rosarinos, tanto los más ilustres como los propios de las barriadas populares (Ielpi, 2011). Allí los asistentes bailaban al compás de las orquestas típicas y de artistas reconocidos y así, según Graciana Petrone, "entre 1940 y pasados los 60 Rosario ganó fama por los encuentros que se hacían en casi todos los clubes de la ciudad y que dejaron marcas imborrables en la vida de muchos: artistas internacionales, grandes orquestas de tango o concursos de rock and roll y twist (…)" (Petrone, 2013).

Ielpi sitúa en la gestión del intendente Luis Cándido Carballo, hacia la década del 60', el nuevo reverdecer del carnaval. Al respecto sostiene:

> Un imponente corso, con profusa iluminación, apoyo municipal para las carrozas y los desfiles de las mismas por Oroño y Pellegrini y una publicidad desusada, movilizaron a verdaderas multitudes pero sólo en carácter de espectadores de una propuesta que ya no los tenía como participantes y actores como en el pasado. Fue una ráfaga, lo que no impidió que la misma fuera recordada mucho tiempo y que 'los carnavales de Carballo' entraran a formar parte de las módicas leyendas locales (Ielpi, 2011).

Como asevera Petrone, "(…) Carballo instauró en 1961 el Carnaval Internacional de Rosario que promovía las carrozas, las comparsas, las máscaras gigantes y los desfiles populosos que se extendían desde los barrios, por las avenidas, hasta las calles céntricas" (Petrone, 2013). Si bien la iniciativa de Carballo no perduró en el tiempo, sí se mantuvieron los bailes que involucraban a casi todos los clubes de la ciudad: Provincial, Gimnasia y Esgrima, Rosario

Central, Newells Old Boys, Servando Bayo, Echesortu, Temperley, Atlantic Sportmen y El Tala, entre otros.

Posteriormente la dictadura militar proscribió el carnaval y Rosario vio casi desaparecer sus festejos. Solo se mantuvieron algunos aislados en barrios como Tablada.

Es recién hacia mediados de los 90' cuando estas fiestas rosarinas comienzan a despuntar nuevamente. Dicho renacimiento, que atravesó a otras ciudades del país, fue denominado como "el nuevo carnaval" y llevó a algunos practicantes y estudiosos del carnaval como Coco Romero a preguntarse si sería la gran fiesta del fin y comienzo del milenio (Romero, 1999).

Este resurgir del carnaval implicó nuevamente un juego oscilante, por momentos, acompasado por otros, tenso, entre las iniciativas que surgían en las barriadas populares rosarinas y las pretensiones y aspiraciones municipales.

El primer antecedente de este reverdecer data del año 1996 con los Carnavales del Parque Alem organizados por el Centro Cultural Municipal Parque Alem junto con algunas organizaciones sociales como el centro cultural La Grieta que participó algunos años de la organización de la fiesta que consistía en un desfile por los barrios próximos (La Florida, Alberdi, Lisandro de la Torre y Sarmiento) y finalizaba con actuaciones, desfile de carros alegóricos ornamentados, quema del Rey Momo y baile posterior.

Asimismo, entre otras iniciativas, hacia el año 1997, la Asociación Amigos de la Avenida Pellegrini se propone revivir el espíritu carnavalero que había sabido albergar el bulevar. Con un escenario móvil que se detuvo en distintas intersecciones de la avenida, con desfile y espectáculos variados que incluían títeres, teatro, murgas, bailes y música para todos los gustos volvió el ritmo y el color a recorrer un trayecto emblemático aunque en este caso ya no reservado para la elite rosarina. También se daban cita hacia fines de los 90' los corsos del Parque Scalabrini Ortiz, entre otros.

Entre fines de los 90 y principalmente luego de 2001, es cuando este renacimiento recibe su decidido impulso. Desde diferentes barrios de la ciudad, los vecinos comenzaron a movilizarse en este sentido y con el tiempo, las tentativas se cristalizaron en dos movimientos diferentes aunque no por ello inconexos que fueron los que definitivamente dieron cauce al nuevo carnaval rosarino.

Una de esas vías de reactivación del carnaval tuvo orígenes en los vecinos de distintos barrios de la ciudad que comenzaron a formar grupos de trabajo, comisiones y otras organizaciones ad hoc para crear las comparsas que aún hoy se aprecian en los febreros rosarinos. Estas iniciativas recibieron el férreo apoyo del gobierno municipal, desde el año 2003. En estos carnavales-corsos participan numerosas comparsas y algunas murgas de la ciudad así como

también de ciudades vecinas. En ellos fue tradicional la realización de concursos y la entrega de premios a reinas, reyes, comparsas y batucadas. Al mismo tiempo, es pertinente remarcar que dichas iniciativas no sólo fueron apoyadas por el gobierno de la ciudad en lo que respecta a su organización puntual sino que también se sumó el dictado de cursos de coreografía, percusión, vestuario y dirección que luego cobraron forma en la Escuela de Carnaval.

Otra de estas líneas tiene que ver con festejos populares cuyas iniciativas partieron de los vecinos de los barrios, en algunos casos más postergados de la ciudad, y que tienen, precisamente, como acontecimiento ícono al Carnaval-cumple de Pocho. En la línea de estos festejos es indispensable remarcar el carnaval organizado en zona sur, en el barrio Domingo Matheu, por La Grieta, el cual tuvo sus orígenes en el año 1999 y se realizó con la idea de revivir el carnaval aunque con otros sentidos. En efecto, esta apuesta nació con la intención de diferenciarse de los festejos estandarizados del carnaval de otras latitudes latinoamericanas, que se emulaban en los primeros carnavales municipales de la década en los que ellos, luego de una breve participación, decidieron alejarse. Se propuso vivir una fiesta popular que aúne en sus concurrentes a niños, jóvenes, adultos y ancianos de todos los sectores sociales. Este festejo, en realidad, despide al carnaval ya que es una de las últimas convocatorias que tradicionalmente se realiza en la ciudad.

Un carnaval del que no sólo participan las murgas sino los más variados artistas populares los cuales recorren, en caravana, con su arte, las calles del barrio para concluir los festejos en el escenario que se monta año a año en la intersección de calle España y Centeno. Magos, teatreros, titiriteros, bailarines de tango, folklore, cumbia cruzada, músicos de diferentes estilos se dan sitio en dicha fiesta acompañados por las tradicionales agrupaciones festejantes del carnaval para, luego de sus actuaciones, culminar la jornada con un gran baile popular, posterior a la tradicional quema del Momo, que previo paseo en carroza por el barrio, habilita a partir de su incineración el desarrollo del último tramo de la jornada. Asimismo, es preciso agregar que desde este espacio cultural, creado en 1989, surge una de las primeras murgas que tuvo la ciudad, antecedente e impulsora de gran parte del movimiento murguero rosarino.

Es esta segunda tradición en la que se ubican además los festejos que celebran los cumpleaños de las murgas barriales que con los años se han ido multiplicando así como también algunos otros carnavales más recientes que se reproducen reconociendo en éstos sus antecedentes, tales como el Carnavaleando de Barrio la República o el Carnaval del Barrio República de la Sexta.

A groso modo, estas dos movidas presentan importantes particularidades que las diferencian. Al respecto, según Ielpi, la primera movida conformada por los carnavales-corsos amparados

en una firme decisión estatal de estimularlos, no han despertado un entusiasmo colectivo en la ciudad (Ielpi, 2011). En torno a esta opinión, podemos sostener, y con la salvedad de que no son estos eventos materia de nuestro estudio, que han primado sobre su desarrollo ciertas lógicas en detrimento de los sentidos más comunitarios y del carácter levantisco de la fiesta.

En efecto, estos carnavales-corsos se han sumado a un proceso de estandarización que atraviesa a muchos de estos eventos populares y que se visualiza con gran claridad en la emulación que realizan de otros carnavales latinoamericanos, cuestión que anula la particularidad local de esta expresión. Por otra parte, también han privilegiado ciertas lógicas competitivas al hacer proliferar los concursos de diferentes rubros (de reinas, carrozas, comparsas -las cuales por lo general preparan su presentación en base a los aspectos que son considerados en los certámenes-). Además, progresivamente, la espectacularización ha ido moldeando estos festejos. Ello se aprecia en distintas cuestiones entre las que podemos distinguir las formas en las que se hace uso del espacio ya que prima el orden del desfile más propio de las comparsas preparadas para ser vistas y no oídas remarcando, junto con la disposición del vallado, las distancias entre artistas y espectadores. Cuestión que también se aprecia en las formas en que se piensa la participación de las comparsas, sus presentaciones así como las lógicas de enseñanza-aprendizaje que allí circulan. Estas formaciones por lo general ensayan y se preparan sólo a los fines de brindar espectáculos en esta temporada del año y de competir en los certámenes a diferencia de las murgas que desarrollan una labor social y cultural a lo largo del año en el que multiplican sus presentaciones. En relación con ello, también prima cierta mercantilización reflejada, entre otras cosas, en el arancelamiento, en algunos casos, del evento y en las contrataciones de todas las agrupaciones que allí participan, cuya paga fue por mucho tiempo calculada unánimemente en función del número de integrantes de cada una. Finalmente, manifiestan un carácter reglamentado desde la institución estatal que cristaliza las intenciones normativas que acompañaron al carnaval, con variadas modulaciones, a lo largo de su historia. Ello se aprecia tanto en la organización en general como, principalmente, en los modos de pensar y disponer la seguridad del evento.

Una aclaración, no obstante, se torna pertinente puesto que creemos que estas características por si solas no negarían la vitalidad política de las experiencias si fueran acompañadas o resignificadas a la luz de ciertos desafíos de esa índole. Sin embargo, en este caso, al menos a primera vista y desde el lugar de su producción y no de su recepción, no se aprecian tales retos sino que lo que se observa es un proceso que cada vez más agudiza estas coordenadas de desarrollo. Por lo demás, es preciso destacar que son eventos con gran popularidad en la

ciudad, de llegada masiva y alcanzan a sectores no politizados o no vinculados de uno u otro modo a las agrupaciones del circuito que caracteriza a la segunda movida.

A diferencia de ella, la otra modalidad carnavalera no imita los formatos de otros carnavales latinoamericanos. Por otra parte, son de acceso libre y gratuito y la participación en ellos no es rentada. Son experiencias auto-gestivas que sólo recurren en cuestiones puntuales -generalmente del orden de la infraestructura- al apoyo estatal. Por lo demás, otras características de su estilo organizativo la distinguen de la anterior. Ésta es abierta en el sentido de que participan de ella diferentes organizaciones o personas individuales y no sólo quienes pertenecen a la organización madre que le da origen, cuestión sobre la que decididamente trabajan para estimular. Incluso, la mentada organización excede cada acontecimiento dando lugar a una precisa coordinación entre las distintas fiestas. Así, se teje un circuito carnavalero que pauta fechas, horarios, reuniones e intercambios de participantes a los fines de que no se superpongan en su organización ni concreción.

Ello se vincula con que, en términos generales, en este tipo de fiestas impera cierta pensabilidad política que varía notablemente según los casos pero que no se ausenta en ninguno de ellos. Desde discusiones generales en torno a la situación de los vecinos del barrio o preocupaciones sociales amplias hasta demandas mucho más concretas y específicas, estos carnavales se diagraman en función de dichas preocupaciones. Una de las entrevistadas sostiene:

> Yo lo veo muy distinto, el carnaval municipal es estético nada más, no se pone en cuestión por qué hacemos un carnaval, (…) por qué elegimos el carnaval, por qué elegimos la fiesta popular para poder decir. (…). Creemos que el carnaval es una movida política y transformadora. Eso fundamentalmente (Pereyra y Zorzoli, 2013).

En relación con ello, si bien la cartelera la componen artistas con variadas propuestas estéticas, no es ese el criterio que impera en la selección de los mismos. Por el contrario, suele ser su pertenencia a un mismo circuito cultural o a determinadas organizaciones sociales y políticas, además de su "compromiso social" como artistas, lo que determina su inclusión. Este criterio de selección se acompaña en algunos casos con cierta atención a la inscripción territorial, sobre todo su pertenencia al barrio donde se desarrolla la fiesta.

Asimismo, la diagramación espacial también difiere de la que adoptan los carnavales-corsos municipalizados. Dicha territorialización está vinculada a las formas en las que se piensa la fiesta y los modos de vivenciarla. Como sostiene Palermo, "el carnaval como cualquier cosa que hagas en la vía pública (…) es una puesta y vos tenés que tener conocimiento de (la) puesta del lugar" (Palermo, 2013). Así "(…) hay toda una tradición más horizontal" (Pereyra

y Zorzoli, 2013) que se refleja en la disposición del espacio por parte de los organizadores pero también del público. Ello implica una serie de acuerdos tácitos y saberes incorporados entre ellos. Es decir, no hay plena horizontalidad espontánea sino pautas que privilegian otro modo de vivenciar la fiesta. Dicha disposición que habilita una vivencialidad más colectiva se correlaciona a su vez con el tipo de expresiones artísticas que habitan tales espacios y con los modos de su presencia.

Como antes anunciábamos, en estas fiestas se mixturan diferentes manifestaciones artísticas y no sólo las tradicionales agrupaciones festejantes del carnaval y además, por lo general, las comparsas, que distinguen a los carnavales-corsos municipalizados, se ausentan de su programación principalmente en razón de su diagramación espacial ya que los desfiles no suelen ser la forma en que estos festejos se territorializan. El emplazamiento en la modalidad de desfile no habilita el despliegue de las murgas, una de las principales manifestaciones de estas carnestolendas. Mientras que, como veremos en el apartado siguiente, para las de estilo uruguayo tal formato resulta absolutamente inconveniente, a las porteñas les permite marchar pero no cantar, cuestión realmente crítica si atendemos a la preeminencia que, en términos generales, el canto tiene en las expresiones murgueras rosarinas, independientemente de su estilo en particular. Para ello, estas fiestas, al igual que los carnavales-corsos, cuentan con un escenario, cuestión que fisura la horizontalidad pero que, no obstante, dada la disposición del resto del espacio de las plazas y calles donde se desarrollan no se trasmuta en la clásica lógica de actores y espectadores[42], cuestión que sí distingue a las pasarelas de los corsos. En estos últimos, según Palermo, “no hay espacio para que la gente disfrute, es sólo mirar. Y te vas a tu casa y ves algo mucho más espectacular, porque lo lindo de lo vivo es que vos podés interactuar” (Palermo ,2013). Por el contrario, son, a su entender, disposiciones espaciales que se cimentan sobre la necesidad de aparecer y sentirse aplaudido pero no en la vivencia compartida de la fiesta.

Dicha distribución que es, también, una organización de los cuerpos, se liga con las formas en las que éstos son expuestos en una y otra festividad. Fieles a la tradición latinoamericana con la que se filian, los carnavales-corsos disponen los cuerpos para ser vistos y consumidos. Como expresa uno de los entrevistados “el carnaval que hace la Municipalidad tiene que ver

[42] La horizontalidad que trata de ser recuperada con la interacción que se produce con quienes están debajo tanto a partir, por ejemplo, del desplazamiento de las murgas de estilo porteño que desarrollan su actuación arriba y debajo del escenario y que suelen coronar sus presentaciones con matanzas de las que participan los espectadores, también con las largas hileras de parejas del público que acompañan con su danzar a los grupos folklóricos que se presentan así como a través de los bailes de cierre que, generalmente al ritmo de bandas de cumbia, suelen hacerse cuando termina la jornada. Sin embargo, más allá de ello, la puesta del escenario no elimina su ambigüedad y pone en primer plano una tensión o cierta complicidad con las formas de mostrarse y ser visto propia de la lógica espectacular que, como en otros casos, desconoce la claridad de las resistencias de manual.

con el carnaval de lo carnal, de mostrar el cuerpo (…)" (García, 2013). Cuerpos multiplicados que, impregnados de colores que cortan la monotonía de la piel y acompañados de carrozas u otros dispositivos por el estilo, desfilan uno tras otro al ritmo carioca. No acorde con ello, la otra línea carnavalera no propone ese modo de presentación de los cuerpos, cuestión que obedece tanto al tipo de agrupaciones que en ellos participan como a que la visualidad pretende siempre ser acompañada por cierta textualidad y sonoridad de esos cuerpos.

Ahora bien, más allá de las particularidades remarcadas de uno y otro tipo de experiencia, entre ellas se han presentado a lo largo de los años interconexiones múltiples. Primeramente, en sus inicios estuvieron muy emparentadas en tanto en la organización de los carnavales municipalizados participaron varios integrantes del otro movimiento carnavalero en ciernes por aquel entonces, que a su vez seguían, de algún modo, los intentos previos realizados a mediados de la década los cuales también fueron promovidos por la gestión municipal que supo retomar rápidamente la intención de los vecinos. Si bien muchos rechazaron las contrataciones ofrecidas por el Municipio al respecto, otros fueron miembros activos en la concreción de estos eventos. Además, algunas de las murgas que participan activamente en la realización de las fiestas mencionadas, que forman parte de las organizaciones que las motorizan o que llevan adelante las propias, también han participado de los carnavales-corsos en sus inicios, sobre todo en función de que la paga allí recibida permitía solventar muchos de los gastos necesarios para el mantenimiento de estos proyectos artísticos.

2.2. Las convidadas de siempre. El movimiento murguero, rosarino de pura cepa

En este contexto de emergencia del nuevo carnaval y de conformación de esta segunda estética-en-la-calle, es preciso realizar un breve pasaje por lo que consideramos propicio llamar la conformación del movimiento murguero rosarino.

Las murgas son uno de los tipos de agrupaciones festejantes del carnaval. Clásicamente, en nuestro país, podemos distinguir diferentes formas de expresiones murgueras: las de estilo uruguayo y las de tipo porteño. Las primeras se caracterizan por ser:

> Una expresión de carácter grupal, en la que se conjugan la sátira carnavalesca sobre la realidad, el canto polifónico (nasal y mayormente masculino) de melodías populares que son acompañados generalmente por instrumentos de percusión, en el que se introducen nuevas letras elaboradas a través del recurso del contrafactum, el juego de palabras y uso de esdrújulas, y que se interpretan escénicamente recuperando diversos elementos del teatro popular (Di Filippo, Logiódice y Lucca, 2013: 154).

Este tipo de murgas que están compuestas por tres cuerdas (segundos, primos y sobreprimos) y sobre la base de dos rítmicas básicas (marcha camión y marcha candombe) instrumentadas a

partir de bombos, redoblantes y platillos (con el agregado local de la guitarra) despliegan interpretaciones compuestas a partir de recortes de la realidad que transitan desde: "(…) las alusiones al propio carnaval o la murga, pasando por referencias concretas a los hechos sociales y políticos contemporáneos, así como también las pasiones y temáticas de la vida cotidiana como el fútbol, la escuela, la ciudad, el barrio o las mujeres, entre otras" (Ibídem). En este sentido, "es posible encontrar en el tratamiento de esos temas una sátira y crítica de la cultura dominante, que puede ser presentado tanto como un mundo paralelo de 'ilusión' como también a través de una postura de 'resistencia ideológica y política" (Ibídem).

La murga porteña posee una impronta popular más fuerte y, por lo general, su conformación depende, mucho más que en el caso de las de estilo uruguayo, de un lazo de cercanía territorial. Son agrupaciones más numerosas, con mayor presencia de niños y jóvenes, en las que predomina el baile, la marcha y los usos del cuerpo por sobre el canto, aunque también, particularmente en el caso de sus expresiones rosarinas, recurran a él intensamente. El estandarte se constituye en un elemento esencial en tanto inaugura el desfile con el que comienzan las presentaciones. Las composiciones también suelen trabajar con recortes de realidad que responden a diferentes motivaciones. No obstante, como anunciábamos, la centralidad de la puesta está en el uso del cuerpo, en las coreografías que cada agrupación expone así como en el ritual llamado "la matanza" que llevan adelante durante su presentación y que como momento mítico por excelencia requiere una gran exposición corporal. La matanza se concreta sobre el final de las presentaciones y consiste en la realización de una ronda a cuyo centro van ingresando en pequeños grupos los integrantes de la murga y realizan allí una serie de movimientos de gran exigencia corporal, donde predominan saltos y patadas, mientras quienes conforman el círculo que contiene dichas secuencias vociferan, alientan y aplauden a quienes alternativamente van pasando. La percusión acompaña y marca el ritmo del ritual al que habitualmente se suman otros murgueros que no pertenecen a la agrupación que está actuando, quienes se retiran inmediatamente culmina esta parte de la presentación.

Ambas expresiones murgueras privilegian espacios de emplazamiento diferentes. Mientras que las uruguayas prefieren la lógica más o menos espectacular, según los casos, garantizada por la existencia de un tablado o escenario, las porteñas se desarrollan más cómodamente por las calles de la ciudad, en las veredas o en las planicies de las plazas compartiendo dicho espacio con los demás asistentes que son proclives a convertirse, más que en el otro caso, en participantes de la fiesta. Éstas últimas también recurren al tablado en partes específicas de su presentación.

El desarrollo de este tipo de manifestaciones culturales en el país fue muy de la mano de la historia que atravesaron los festejos carnavaleros. Como decíamos, particularmente en la ciudad de Rosario, el movimiento murguero al que aquí nos referimos comienza en los años 90 -aunque expresiones aisladas daten de fines de los 80'- y se profundiza hacia fines de la década e inicios del 2000 en concomitancia con el reverdecer del carnaval. No obstante, es necesario aclarar en este punto que con anterioridad a este movimiento murguero existieron murgas en la ciudad, algunas de las cuales datan desde principios del SXX con claras reminiscencias a las murgas españolas o cariocas. Sin embargo, quienes participan del movimiento murguero no reconocen a estas expresiones como antecedentes ni influyentes sino que vinculan su nacimiento a contactos y cercanías con el movimiento murguero de Uruguay o con el de Buenos Aires, situación que difiere del llamado nuevo carnaval cuyos organizadores y participantes se reconocen -con mayor o menos claridad según los casos- en la tradición rosarina gestada varias décadas atrás.

Entre las murgas que surgen en esos años podemos citar, entre otras, a la Murga de Los Trapos, Los Apuraos de Cabín 9, la 12 de Octubre, Murga del Bajo Fondo, Los Caídos del Puente, Los Bichicome, Los Sin Dueño, Tótem, Los Nenes de la Colonia, Los desnutridos del 2000, Metele que son pasteles, El Tábano, Los Mirines, Los Triángulos de las Bermudas, Los 20 amigos, Las 20 termitas, Los Querubines, Somos lo que somos, Caravana del Oeste, Matadero Sur, La Improvisada, Mugasurga, La Cagadera, Murga de Poroto, Murga del Centro Cultural Parque Alem, Improvisados, Los Ratones de la travesía, etc.

Desde los años 90 en adelante, entonces, las murgas que se filian en uno u otro estilo invadieron la esfera pública rosarina. Empero la variedad de expresiones que emergieron no son reducibles a esas dos tendencias sino que varias de ellas sostienen expresar un estilo propio, aunque nutrido de elementos de ambas vertientes. Asimismo, aquellas que sí se reconocen en una u otra tradición manifiestan una rica mixtura con otras corrientes musicales de las más disímiles proveniencias, cuestión que pone en discusión la presencia o no de un estilo rosarino, o mejor de cierta idiosincrasia local, que se caracterizaría precisamente por un particular eclecticismo y bienvenido libertinaje en la apropiación de elementos de otras expresiones artísticas. Más allá de este debate, lo importante es advertir que la murga rosarina posee una gran influencia teatrera, cirquera, de la comparsa norteña y de diferentes ritmos populares latinoamericanos y argentinos (tango, cumbia, hip-hop, reggaetón, rock, etc.) así como también incorpora diversos instrumentos musicales no reconocidos como propios de la manifestación murguera (guitarra, trompeta y saxo, por ejemplo). Asimismo, entre sus particularidades se distingue su baile que no se ciñe, sobre todo en el caso de las que señalan

cierta pertenencia al estilo porteño, al pulso marcado de sus progenitores sino que presenta una dinámica más libre, que mixtura también expresiones corporales propias de las diferentes vertientes musicales de las que recibe influencia.

Ello se vincula, en parte, con las vías por las que la murga llega a la ciudad en esos años. Una de ellas tiene que ver precisamente con los grupos de teatro que la "(…) usaban como ancla, es más decían que la murga era la hija del teatro, que había sido parida por el teatro" (Vega, 2013). Estos grupos (como El Tábano o la Agrupación Teatral del Bajo Fondo) alternaban sus prácticas teatreras con presentaciones de tino murguero. Sus integrantes o alumnos estables –en el caso de aquellos que tenían prácticas docentes- conformaron diferentes agrupaciones (Murga del Bajo Fondo, Los Desnutridos del 2000, La Cagadera, Murga de Poroto entre otras) la mayoría surgida a comienzos de los 90' a partir de intercambios aislados con murguistas de Buenos Aires que se produjeron en encuentros de teatro donde intercambiaron saberes y experiencias.

Además, sobre fines de los años 90', estos grupos de teatro locales ofrecieron talleres de murga combinada con teatro y circo y de ellos nacieron otros grupos como es el caso de Matadero Sur (1997), de la efímera Murga del Centro Cultural Parque Alem (1996) y de Los Bichicome nacida de un taller teatral realizado en esos años en la Facultad de Medicina. Palermo, fundador de la Murga del Bajo Fondo entre otras que se formaron en La Grieta, comenta: "era muy teatral la murga que hacíamos. Después fuimos incorporando pasos de baile, (…) y ya era otra cosa. Incorporábamos lo que teníamos, títeres (por ejemplo)" (Palermo, 2013).

Estos grupos dieron cauce a otros intercambios. Tal es el caso de la conformación de la Murga de Los Trapos cuya iniciativa partió de observar el género en otras latitudes. Ello condujo a presentar un proyecto a la Fundación Avina, un organismo de cooperación internacional de origen suizo, el cual es aprobado y permite la compra de los primeros instrumentos para poder replicar esas experiencias observadas. Así toman talleres con los grupos ya formados en Rosario. De hecho, esta murga aprende gran parte del género a partir de tomar clases en La Grieta.

Otra de las autopistas de desembarco del género tuvo que ver con talleres brindados directamente por murgas de Buenos Aires[43]. Tal el caso del ofrecido en el Centro Cultural Parque Alem por la agrupación Malayunta, experiencia de la que emerge la murga porteña madre de muchas de las que luego hicieron su aparición en suelo rosarino. Allí hacia el año

[43] Se torna propicio remarcar que la mayoría de estos talleres así como algunos de los ofrecidos por los colectivos de teatro fueron solventados por la Municipalidad de Rosario lo que constata el interés estatal en fomentar, organizar y, de algún modo, gestionar este tipo de manifestaciones artísticas.

1997 surge Caídos del Puente en momentos en los que en Rosario "(…) no había murga de estilo porteño" (Ledesma, 2013). De este modo, maman de la murga maestra:

> (…) una estructura totalmente distinta, base de la percusión el bombo con platillos, corazón de la murga, la estructura del desfile, la canción de presentación, la canción de crítica y la canción de retirada, y en el medio pudiéndose atravesar con diferentes personajes. Con el ritual de la matanza que no estaba, (…) que tiene la rumba, los tres saltos y después la matanza en sí que eso se transforma en un código de murga que después cuando se encuentran todas las murgas es algo que tienen en común. Eso no lo tenían las otras (Ibídem).

También les inculcan el vestuario propio del género, en el que se destacan la levita, la galera, los guantes así como la elección de los colores que distingue a cada colectivo, costumbres folklóricas que hasta el momento no caracterizaban a las incipientes agrupaciones que despuntaban en la ciudad.

La práctica murguera también germinó en Rosario a partir del contacto esporádico con material discográfico o de viajes de algunos de los que posteriormente compusieron los grupos. Tal es el caso de las primeras agrupaciones que se reconocen más claramente como pertenecientes al estilo uruguayo (como por ejemplo, La Improvisada).

Finalmente, la prolífera reproducción del género se produce a partir del desmembramiento de las primeras agrupaciones o por impulso directo de éstas, dando lugar a una cadena promiscua que continúa hasta la actualidad. Sólo a modo de ejemplo podemos citar, para el caso de las porteñas, que de Caídos del Puente surge Okupando Levitas (de la que nace Porquerrías) y Caravana del Oeste (que se divide y da lugar a Somos lo que somos). También por influjo de los Caídos nace La Memoriosa, Nacidos por cesárea y Los Chapitas así como murgas de otras localidades tales como Los Pies Descalzos (de Ramallo) y Las Guanakis (de Funes). Con el rubro uruguayas, se despliega un proceso similar: de La Improvisada surge Mugasurga de la que más tarde se desprenderán, entre otras, La Cotorra, Aguantando la pelusa y Los vecinos re contentos.

Volviendo al momento de emergencia de este movimiento que distingue a la ciudad, debemos señalar que su surgimiento fue retroalimentado tanto por los carnavales en cuya organización participaban activamente los integrantes de las murgas así como por encuentros y experiencias colectivas de distintos tipo que se fueron gestando. Entre ellos debemos destacar, las agrupaciones como Murgas Rosarigasinas que nucleaban a distintas murgas a los fines coordinar las actividades que realizaban cada una de ellas así como de actuar conjuntamente frente al Estado, tanto para responder a sus propuestas como para realizar puntuales gestiones. Asimismo, se deben mencionar los encuentros regionales y nacionales que se realizaron en la

ciudad a los fines de difundir este fenómeno que se multiplicaba en el territorio rosarino, también los intercolegiales de los que estos grupos participaban activamente y algunas otras experiencias colectivas como el "Murgariazo. Con el corso a contramano" realizado entre mediados y fines de febrero de 1999.

El mismo consistió en un desfile de murgas y comparsas que partió de la Plaza Pringles, se desplazó por la Peatonal Córdoba y luego por la que se emplaza en calle San Martín hasta la Plaza Montenegro, coreando ¡este es el carnaval de los barrios!, según relatan los medios locales. También se desarrollaron funciones en los diferentes barrios de la ciudad a fines de recuperar el "espíritu popular del carnaval" y disputar el sentido de esta fiesta con los organizados por el Municipio en el Parque Alem y otras experiencias por el estilo de las que habían formado parte muchos de los que ahora componían esta otra apuesta contestataria. El cuestionamiento se fundaba en que poco a poco tales carnavales comenzaban, a su entender, a adoptar las características que luego los distinguirían y que antes hemos señalado.

Las murgas fueron protagonistas de ese clima de revuelta política. Es decir, se convirtieron en plataformas de emplazamiento de profundas críticas al orden socio-político que imperaba en el país, y específicamente en la ciudad. Participaron activamente de marchas, escraches y diferentes modalidades de protesta junto a diversas organizaciones sociales principalmente organismos de Derechos Humanos, organizaciones piqueteras y las jornadas gestadas por el pedido de justicia por el asesinato de Lepratti.

Empero, más allá de su función como herramienta de protesta, las murgas se convirtieron en plataformas propicias para el debate político, iniciando un proceso de politización en muchos de sus integrantes, más allá de lo que posteriormente quede plasmado en sus letras, es decir, más allá de lo que la murga pueda vehiculizar como dispositivo de locución público-política. Suministraron así otra propuesta, una alternativa a los espacios y situaciones de intercambio cultural, de encuentro social y de formación de opinión pública. Según Gustavo Remedi desde ellas "(…) simbólica o figurativamente, se enjuicia y 'se sitia a la ciudad fuerte', a la ciudad letrada, (…), vuelve a tomar cuerpo la esfera pública popular (…)" (Remedi, 1996: 138).

Y habilitaron canales de expresión que disputaron el privilegio del mundo cultural letrado o el circuito de la institución social arte para contener y dar cauce a las narraciones y sensibilidades sociales populares. Érica sostiene: "uno va (…) inventando murga con las realidades que uno vive. La murga cuenta historias de un barrio, (…) la murga para mí (…) es una voz, una voz de muchos, muchas realidades, muchas historias bajo una misma identidad que es la murga" (Pereyra y Zorzoli, 2013). A lo que Varón agrega que es "otra herramienta (…) para seguir recreando (…) la vida misma" (Fernández, 2013).

Conformaron espacios portadores de una gran apertura que permitió la rápida incorporación de muchos niños y jóvenes a sus filas. Son formaciones que, por lo general, están siempre dispuestas al ingreso de nuevos integrantes, filosofía que se refleja también en el carácter abierto de sus ensayos y actuaciones.

De este modo, en muchos casos devinieron espacios de contención social, ofrecieron un tejido asociativo y afectivo para muchos niños y jóvenes pertenecientes a diferentes sectores sociales golpeados fuertemente por la crisis así como, especialmente, a aquellos de los sectores más vulnerables. En efecto, estas formaciones han excedido su carácter artístico constituyéndose en espacios culturales de socialización colectiva. En este sentido, las murgas fueron también "(…) una forma de reunión y articulación –real e imaginaria- de los sectores populares (…)" (Remedi, 1996: 120).

Su accesibilidad es doble, no sólo está dada por la predisposición al ingreso de nuevos integrantes sino porque el género no requiere ningún saber específico para ser ejecutado, es decir, cualquiera puede ser parte de una murga y encontrar dentro de ella su rol o función, cuestión que se complementa con sus metodologías alternativas de enseñanza-aprendizaje.

Tal flexibilidad se potencia porque en ellas se conjugan y despliegan variadas expresiones del arte y la cultura popular: en la murga se canta, se compone, se baila, se marcha, se tocan instrumentos y se extiende una gran iconografía (vestimenta, maquillaje, personajes, estandartes, máscaras) que involucra a otras manifestaciones como la plástica.

Además, con una gran permeabilidad hacia lo cotidiano y una revalorización de la espontaneidad, recogen, combinan y re-legitiman discursos, saberes y prácticas populares circulantes y, fundamentalmente, de los jóvenes que las componen. En tal proceso priman las lógicas de creación colectiva que se anudan al desdibujamiento de la figura del autor aunque en grados variables según las dinámicas de producción que cada agrupación se da y según la presencia o no de la figura del director así como al rol que desempeña.

En sintonía con ello, siguiendo a Remedi, las murgas pueden ser pensadas como máquinas transculturadoras, concepto que esgrime retomando las propuestas de Fernando Ortiz y de Ángel Rama. Afirma:

> Por transculturadores populares (…) me refiero a todos aquellos productores culturales que (…) mediante sus elaboraciones y recreaciones (…) intentan ligar/oponer entre sí los distintos mundos e historias de las clases populares, así como con el mundo y la historia de las elites nacionales y trasnacionales (Ibídem: 33).

Agrega que en sus reelaboraciones se sirven tanto de los discursos y las formas expresivas recurrentes populares como de las de las elites o los discursos canonizados (Remedi, 1996).

Al respecto, y siendo parte del clima de resonancia entre clases medias movilizadas y sectores populares con diferentes grados de organización (Svampa, 2004b), las murgas desempeñaron una llamativa función de interlocución que permitió incluso cierta apropiación del género por parte de sectores sociales medios no muy allegados a él, sobre todo ello sucedió con las reconocidas dentro del magma del estilo porteño o en variantes locales de arraigo popular, puesto que las de tipo uruguayo ya tenían más asidero en tales segmentos.

En esta tónica, Palermo se arriesga a afirmar que en las asambleas y otras manifestaciones protagonizadas por una multiplicidad de sujetos provenientes de diferentes estratos sociales, la murga se convertía en un lenguaje de la protesta atractivo para los manifestantes más diversos lo que ocasionó una serie de intercambios de saberes y procesos de enseñanza y aprendizaje en situación que habilitaron canales de interacción entre ellos. Al referirse a este proceso de transculturación, relata:

> Entonces nosotros íbamos con la murga y cantábamos y (…) nos decían 'che, ¿cómo es el pasito?' y los hacíamos bailar a todos. (…) Y ahí empezamos a hacer cantitos también para lo que pasaba. Entonces unos el corralito, otros la represión, que pum que pum, y yo ahí te puedo asegurar que hubo un antes y un después, después de eso. Porque en las asambleas empezaron a aparecer murgas que iban con sus reclamos y después otros que querían tocar, otros que iban con sus instrumentos y en los talleres empezaron a venir (…) sectores que no venían (antes) a aprender murga. Lo político influyó en este trasvasamiento, (…) y la gente de clase media empezó a hacer murga (Palermo, 2013).

Por otra parte, y como uno más de los elementos que apuntan la importancia en dicho momento de estas manifestaciones populares, las murgas se entroncaron a través de su aceitada lógica organizativa al ambiente de organización política de época al que antes hemos hecho mención. Más aún, fueron parte de las modalidades auto-gestivas que se derramaban con fuerza sobre otras experiencias artísticas y sociales en general. Al mismo tiempo, demostraron esta potencialidad al dar lugar a estructuras que excedían a cada agrupación en particular a los fines de accionar juntas en pro de lograr objetivos comunes, como antes hemos enunciado. Si bien, en el caso de las uruguayas esta revalorización de las formas de proceder colectivas y organizadas tuvo finalidades por lo general vinculadas a cuestiones sólo de incumbencia artístico-cultural, en el caso de algunas de las que profesan el estilo porteño y de otras variantes locales, a dicho funcionamiento colectivo se sumó un componente de rearticulación social y un anclaje territorial barrial.

Finalmente, las murgas no fueron canales de visibilización sino canales para la construcción colectiva de visualidades en las que no se privilegiaron, por lo general, criterios del orden de lo bello sino de lo alegre, lo festivo. Incluso, varias de ellas decidieron remarcar una especie

de evocación plebeya que las sellaba identitariamente[44] y que, en ese sentido, marcaba aún más espasmódicamente la tensión con el orden de visibilidad de los cuerpos. Evocación plebeya y no pobre. Lo pobre pertenece al orden de lo socialmente esperado, ocupa un claro lugar en el orden policial, tiene adjudicadas determinadas visibilidades u órdenes del aparecer. Más aún tiene asidero en los regímenes de percepción y afección, es objeto de percepciones y emociones socialmente codificadas. Creemos que no así la evocación plebeya que produce cierto desquicio de la transmisión de información social, por ejemplo, a partir del vestuario, en tanto se reivindica con orgullo lo que es motivo de humillación y vergüenza. Genera por su reivindicación de aquello que debe ser objeto de compasión otros perceptos y afectos no fácilmente asimilables en la tonalidad perceptiva y afectiva vigente. Sitúa a lo que produce desagrado en posición de afirmación y potencia.

2.3. Esbozos sobre una contradicción histórica: las políticas de las geografías en llamas

En términos generales, el tejido que tramaron estas experiencias en la antesala y durante el acontecimiento del 2001 fue sumamente importante por varias razones, algunas de las cuales competen a esta investigación en aras de comprender las políticas que texturó la estética-en-la-calle festiva.

En este sentido, es preciso remarcar una aparente contradicción que, sin embargo, se reitera históricamente. La intensidad del carnaval en la ciudad se ha agudizado notablemente en momentos críticos de su historia, en tiempos de crisis sociales y económicas. Esta es una característica aparentemente no privativa del escenario rosarino ya que, según Bajtín, las carnestolendas solían ser particularmente importantes en contextos complejos que incluían desde catástrofes naturales hasta críticos períodos sociales.

[44] Tal es el caso de la Murga de Los Trapos que porta esta reivindicación, incluso, en su nombre. Precisamente su denominación alude a la precariedad de los vestuarios con los que la murga comenzó. En palabras de uno de sus coordinadores: "en realidad la vestimenta eran trapos, era ponerse los trapos, como decir la ropa que uno usa o que no usa mucho o que le regalan. El tema es que en el barrio (…) la ropa que le regalan es la ropa que usan todos los días" (Abecasis 2012). De este modo, entablan una franca conexión con los orígenes mismos de la indumentaria del género, en tanto la levita era precisamente una ropa en desuso que el patrón regalaba a sus siervos y que luego estos convertían en objeto de burla, crítica y sátira. Es, no obstante, una identificación compleja en tanto en un primer sentido supone la confirmación de una visualidad que reivindica su origen plebeyo y, por otra, remite a esa operación transformadora a partir de la cual se resignifica el harapo de uso cotidiano en traje de murguero. Así, se produce "(…) un pasaje desde la fealdad a la belleza, desde la tristeza a la alegría, desde la penuria de no poder renovar esa ropa gastada, que avergüenza, al orgullo de vestirla y querer mostrarla ante los demás" (Di Filippo, Logiódice y Lucca, 2013: 161). Ello desafía la lógica de la carencia, no es una estética carente, pobre, sino plebeya. Apuesta que se confirma tiempo después. La murga luego de haber recibido donaciones de tela con las que hicieron trajes de múltiples colores con mayor similaridad a los de la murga de talla porteña, accede a la compra de sus vestuarios que se realizan en los colores escogidos como distintivos de la agrupación. Sin embargo, prefirieron no incorporar algunos elementos "lujosos" como los guantes, las galeras, los bastones, etc. sobre las que sientan su apariencia otras agrupaciones de la ciudad y de la vecina provincia porteña.

Ahora bien, tal como anunciamos más arriba algunas interpretaciones han visto al 2001 en términos generales como una fiesta por el despliegue escénico que, en términos generales, suponían estas nuevas formas de habitar la calle. Aimar, por su parte sostiene que existe un vínculo profundo entre jornadas de protesta y fiesta más allá de los recursos expresivos que en ellas se involucren e incluso independientemente de la forma general que éstas adopten[45]. Sin embargo, para Aimar se gesta una vinculación más profunda tejida a partir del gasto festivo que ellas suponen (Scribano, Magallanes y Boito, 2012). Otras posturas sostienen que, especialmente, las jornadas del 19 y 20 fueron una fiesta pública que "des-individualizó y des-galponizó a la gente" (Lewkowicz, 2002) produciendo un modo de subjetivación distinto a los habituales, un nuevo tipo de lazo temporalmente breve pero no por eso efímero. La fiesta como modelo de subjetivación para estas interpretaciones es un modo que no exige fidelidad sino que produce un movimiento de des-individualización y des-serialización que no tiene secuelas, es una operación, una experiencia que es puro desvanecimiento empero que, tal falta de inscripción, no niega su intensidad ni importancia política.

Ahora bien, lo que aquí nos interesa pensar es la politicidad de la fiesta en un punto más específico. No sólo en las fiestas callejeras que espontáneamente compusieron los manifestantes o vecinos en el espacio público sino la organización de la fiesta y de los cuerpos en disposición de fiesta como modos de la acción política. No tanto como modo de subjetivación producido por la de-individualización sino como ética de aparición en el espacio público.

Podríamos decir, entonces, que la estética-en-la-calle festiva que se desplegaba en la ciudad desde mediados de los 90' configuró allí nuevas posibilidades de movilidad, visibilidad y sensibilidad de los cuerpos. Fue, de hecho, una estética más fuertemente corporal, incluso, que el ala performática de la otra geografía delineada. Una estética colorida, ruidosa, en la que en muchos casos predominó la estirpe plebeya. Un aluvión en la escena pública de sujetos que habitaban otros órdenes del aparecer, que se escenificaron en situación de fiesta en detrimento de las ocupaciones y roles sociales que le son delineados. Una estética que, a diferencia de la estética-en-la-calle visual y performática habitada por sujetos con lugares más legitimados en el orden social, posibilitó otras emergencias que además lo hicieron desde una posición festiva. Entonces, una estética que no sólo impuso la puesta en escena de los sin parte por la ciudad sino también las formas en que querían ser vistos, las cuales disputaron las imágenes

[45] Parentesco que queda plasmado en su estudio a partir de la confusión que muchos manifestantes muestran al situarlos en la necesidad de reconocer fotos que pertenecían a las jornadas de diciembre del 2001 las cuáles fueron asociadas por ellos a recitales, eventos deportivos, fiestas populares, etc.

de felicidad imperantes. Cuerpos disfrazados, maquillados, que recuperaron su tiempo para el goce en detrimento de las ocupaciones y estados de ánimo sociales que les correspondían.

En fin, sobre esta estética-en-la-calle se encabalgó la "ética de la presencia física" (Colectivo Situaciones, 2002a: 64/65) muy propia del 2001 delineando, entonces, una *ética de la presencia física festiva*, de cuerpos en disposición de fiesta como modo de aparecer político obligado en el espacio público[46].

[46] Vale advertir que esta ética de la presencia física festiva en situaciones de protesta no es exclusiva de Rosario aunque sí adquiere características específicas en cada contexto. Podemos rastrear algunas señales de su presencia en otras ciudades del país como Buenos Aires así como en otros países. Se produce al decir de Marcelo Expósito cierta resonancia que hace latir en sintonía similar, aunque no idéntica, a este fenómeno en diferentes latitudes puesto que esas nuevas retóricas de la desobediencia se influyeron mutuamente, como fenómeno colateral de la globalización.

3. El prontuario de la expropiación. El asesinato de Pocho Lepratti y la construcción de un nuevo "saber hacer protesta"

3.1. Ludueña: patearon el hormiguero

El emblemático Barrio Ludueña alberga una gran tradición de lucha y organización popular que data de varias décadas y que lo convirtió en una territorialidad en la que tiene lugar un tejido político de gran densidad. La misma toma forma, en gran parte, a partir del arribo del sacerdote Edgardo Montaldo en 1968. La impronta barrial[47] de la política fue un elemento clave que atravesó a la periferia noroeste rosarina desde los comienzos de sus experiencias organizativas, pero que terminó de tallarse, decididamente, en los años 90' cuando el barrio era profundamente golpeado por la infame década menemista. En el nefasto diciembre de 2001, sufrió el asesinato de uno de sus militantes sociales y referentes barriales más importantes, Claudio "Pocho" Lepratti, quién con su paciente labor esmeriló buena parte de esa tupida textura política juvenil.

Pocho Lepratti fue asesinado por la policía de la provincia de Santa Fe el 19 de diciembre de 2001. Un tiro en la garganta acabó con la vida del militante social de origen entrerriano, radicado en Ludueña -luego de su breve paso por Empalme Graneros-. "¡Dejen de tirar, manga de hijos de puta! Acá hay chicos, nosotros estamos trabajando" o tal vez un grito similar al "bajen las armas que aquí sólo hay pibes comiendo", que entonó León Gieco en su canción, se dicen son las últimas palabras que pronunció en el techo de la Escuela N° 756 Dr. José Mariano Serrano de Barrio Las Flores donde cocinaba diariamente, y sobre las que se tejió uno de los mitos más importantes de la militancia de base rosarina. Un olvidado y

[47] Precisamente, Merklen considera que es pertinente a la hora de pensar en los repertorios de protesta de ese momento atender, entre otras cuestiones, a la decisiva inscripción territorial de los sectores populares que, de algún modo, permitió estructurar a partir del arraigo local cierto carácter heterogéneo de las pobrezas, que obedecía a las diversificadas trayectorias, inscripciones, pertenencias y experiencias de los mismos (Merklen, 2005). Sostiene: "desde comienzos de los años ochenta, y en especial a partir de los años noventa, se desarrollaron episodios de cooperación, movilización y protesta colectivas que encontraban su centro organizativo en el barrio. Esta figura de lo local se convirtió progresivamente en el principal componente de la inscripción social de una masa creciente de individuos y de familias que no pueden definir su *status* social ni organizar la reproducción de su vida cotidiana exclusivamente a partir de los frutos del trabajo. El proceso de 'desafiliación' que alcanzó a esta parte importante de las clases populares compuesta mayoritariamente por hogares jóvenes encuentra un sustituto (…) de reafiliación en la inscripción territorial (Merklen 2005). Señala, al respecto, que se produce una gran participación en la vida política barrial a través de diferentes organizaciones que componen ese entramado como parte de la multiplicación de afiliaciones próximas que este proceso genera. Al respecto menciona que esta multiplicación "no debe ser comprendida como el resultado de una socialidad caótica y aún menos como el producto de una racionalidad incoherente o anómica sino como la producción de una forma específica de solidaridad y de normatividad" (Ibídem). De este modo, emerge una solidaridad social que se estructura localmente en la que se entrecruzan círculos de pertenencia y que tiene como resultado una densidad territorial comunitaria y organizativa que es decididamente política y afectiva.

rotundo "¡Me dieron!" coronó el comienzo de una nueva leyenda. Supuso el nacimiento de una figura que inauguró un capítulo en la historia política de la ciudad. Un nombre propio que se convirtió en un significante portador de cierta vacuidad tendencial y que le permitió nuclear simbólicamente, y en cierta medida activar, con las mediaciones correspondientes, una serie de procesos de construcción popular. Se multiplicaron los espacios comunitarios, comedores, grupos, proyectos, plazas, bibliotecas, con su nombre. Asimismo, fue el disparador de una serie de imaginaciones políticas y estéticas que supusieron un viraje en los modos de protesta de los sectores populares.

Espigado, de porte rubio, montado en su bicicleta luego "alada", ex seminarista, murguero, cocinero, profesor de filosofía, Lepratti en su hacer militante auspició la proliferación de los grupos de jóvenes que se nuclearon y multiplicaron a partir de la Coordinadora Juvenil de la Vecaría Sagrado Corazón de Barrio Ludueña a la que contribuyó a dar forma durante el año 1996. La Vagancia, Los Gatos, Los Piqueteros de Lourdes, Las Terribles, Los Pelos Duros, Los Ropes, Los Leones, Los Vaguitos, Los Batos, Los Gatitos el grupo de San Cayetano, Los Infladores, fueron algunos de esos colectivos que agrupaban a cientos de jóvenes en el barrio. Sostuvo instancias de coordinación y articulación con el Movimiento Nacional Chicos del Pueblo así como con diversas comunidades eclesiales de base. *La Nota* y *La Notita*, unos de los primeros medios de comunicación barriales de los jóvenes allí radicados, también fueron fruto de estas formas de organización popular que sigilosamente contribuyó a crear. Hacia mediados de la década del 2000 también desde La Vagancia fomentó –junto con la radio Aire Libre, la Coordinadora de Trabajo Carcelario, el Movimientos Nacional Chicos del Pueblo y la Asociación Civil El Amasijo- el nacimiento de *Ángel de Lata*, más que una revista, un emprendimiento productivo desde, por y para los chicos en situación de calle, cuya primera editorial a mediados del 2000 decía:

> Somos los que hicimos las marchas, los paticortos, pelo duro que pedimos respeto cuando estamos trabajando, los que peleamos por la dignidad del que anda abriendo puertas, vendiendo flores, limpiando vidrios para no manguear (robar). Los que defendemos nuestro trabajo, porque el pan es fruto de nuestro esfuerzo, y si no... no hay pan. Somos los que denunciamos la explotación de los padres y los chicos, los que acusamos a los señores dueños de todo... hasta de la tierra que en un tiempo fue de todos... Somos los pibes que andamos sedientos de vida, con hambre de afecto y con los bolsillos del alma llenos de golpes y curtidas" (Ekdesman, 2001).

La concreción de campamentos, la inserción en la música o en otras expresiones artísticas, diferentes talleres, apoyo escolar, la lectura de la Biblia así como la gestación de herramientas concretas para defender y fortalecer los derechos de esos niños y jóvenes -que incluían desde

marchas hasta diferentes jornadas de formación- fueron algunas de las tantas actividades que estos grupos desarrollaron.

La problemática de los derechos de los niños trabajadores fue uno de los ejes sobre los que pivotearon estos espacios, podríamos decir, era parte de la redes de conflictos (Scribano, 2003a), en las que estaban insertas estas organizaciones barriales. Las mismas fueron instancias de organización popular enormemente afectivas. "Todos los plenarios de La Vagancia eran un guiso y charla, y lo digo así, en ese orden, no digo charla y guiso sino guiso y charla. Estaba en primer lugar (…)" (García, 2013), sentencia Lucas -integrante de La Vagancia, participante y coordinador de otros grupos de jóvenes- advirtiendo claramente el cariz que portaron tales espacios.

La Vagancia fue el primero y más emblemático de ellos. Fue una organización juvenil territorial o de base, de origen eclesial, que surgió hacia fines del año 1993. Nació con el propósito de promover instancias de encuentro entre los jóvenes ya que según sostiene Manuel "(…) había una necesidad de juntarse para poder vivir entre nosotros" (Geuna y Hudson, 2000). Reunidos asiduamente en el salón que Sagrada Familia les cedía -otra organización comunitaria de base- luego en la plaza y finalmente en un aula de la Escuela Luisa M. de Olguín –popularmente llamada la Escuela del Padre Edgardo- comenzaron a desarrollar otras actividades que incluían desde talleres de guitarra hasta apoyo escolar y la coordinación de los otros grupos de niños para dar paso progresivamente a una organización que años después se definía como: "(…) un grupo que en medio del descrédito de la política hace política social, participa de espacios políticos, escucha a políticos (…) Los mira y hace alguna cosa con ellos. Sean comunistas, radicales, socialistas, humanistas, anarquistas, sin bandera que plantar" (Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón, 2002: 9). De este grupo de jóvenes también surgió la emblemática Murga de Los Trapos.

La Vagancia tejió parte de la historia de la militancia juvenil de base rosarina. Sin embargo, luego del asesinato de Lepratti, se desmembró al igual que progresivamente lo hizo gran parte del tejido de activismo juvenil allí forjado. La asiduidad de los encuentros disminuyó. En los meses siguientes, sólo el cumpleaños de Pocho, algunas actividades dispersas y, fundamentalmente, las planeadas cada 19 congregaban a aquellos jóvenes que habían sabido compartir extensas jornadas de trabajo y lucha[48].

Empero pronto, y contra todo pronóstico, se fue dando paso difusamente desde mediados del 2002 pero más decididamente hacia el año siguiente a otra experiencia política, sin más: la

[48] Sólo conservaron el nombre y la presencia del grupo en lo atinente a las protestas por el asesinato. El resto de las actividades paulatinamente desaparecieron y la organización se desarticuló.

conformación del Bodegón Cultural Casa de Pocho. Un movimiento social que paulatinamente se constituyó a partir de los jóvenes que antes componían La Vagancia -a los que se sumaron algunos pertenecientes a otros de los grupos mencionados como Los Gatos- y que se alojó en lo que fue la casa en la que vivió Pocho Lepratti. La precaria vivienda, cedida por su familia, fue habitada nuevamente y dio asilo a esos jóvenes que allí sentarían los cimientos de una nueva construcción social, política y cultural.

Según relata Lucas, hacia julio de 2002 realizaron un campamento que fue un momento fundacional, un tiempo de viraje, cuyo relato conviene citar in extenso:

> En ese campamento se decidieron cosas muy importantes. (…) Seguir, obviamente, lo más importante y fuerte pero, en segundo lugar, (…) éramos pibes ya más grandecitos, pero jóvenes, y con mucha responsabilidad política. (Entonces) decidimos abrirnos de los espacios más grandes en los que venía funcionando La Vagancia, que era el Movimiento Nacional Chicos del Pueblo, la revista Ángel de Lata que requería una articulación mucho mayor con otras organizaciones (…) y de la Coordinadora Juvenil del Barrio que era la relación directa con la institución salesiana de la Iglesia. (…) Hacíamos muchas cosas con muchas organizaciones, entonces decidimos trabajar más hacia dentro del barrio y hacia adentro de la organización, fortalecernos y así fue como arrancamos con el Bodegón Cultural la Casa de Pocho (García 2013).

Esta nueva organización cuyo surgimiento no puede datarse, como es habitual, en una fecha precisa, que se fue forjando, como decíamos, entre el 2002 y el 2003 y que el 1 de mayo de 2004 auto-proclamó oficialmente su existencia a partir de una fiesta de inauguración de la casa que había sido remodelada, pretendió desde un primer momento dar continuidad a muchas de las actividades que venían desarrollándose y forjar otras nuevas. La murga, diversos talleres como los de radio, guitarra, campamento, de inventos y juegos, de fotografía, de cine, de artesanías, de alfabetización, de gráfica popular, las revistas *La Nota* y *La Notita*, el espacio de mujeres, de jóvenes, de niños, fueron, entre otras, las iniciativas que la casa fue guareciendo. El Bodegón fue también el albergue de una biblioteca, el sitio donde se emplazaron bandas barriales de rock (como La Posilga) de folklore o cumbia (como las diferentes propuestas artísticas que Sergio "Varón" Fernández y Lucas Villca tuvieron) así como otros grupos artísticos como Arte por Libertad y el lugar donde se impulsaron recitales, encuentros, fiestas así como el entrañable carnaval del barrio.

Por consiguiente, la impronta cultural y, más precisamente artística, de este movimiento social quedó sellada en su nombre y en sus motivaciones, que no sólo tenían un sentido propositivo sino que recogían el denso carácter cultural del barrio. De hecho, sus integrantes, aunque difusamente enrolados al principio en esta experiencia política y/o sosteniendo en parte su pertenencia a los grupos de jóvenes, forjaron, a partir del repertorio de protesta que

desarrollaron, una parte no desdeñable del catálogo de prácticas estético-políticas populares que emanaron frondosamente en el escenario, en parte, visibilizado y, en otra, inaugurado por el 2001 rosarino.

En este sentido, consideramos que el asesinato o la injusticia por sí mismos no generaron la protesta ni sus manifestaciones. Menos aún motivaron, por su sola ocurrencia, la impronta estético-artística del repertorio. Éstos obedecen a una serie de mediaciones que provinieron desde la propia tradición política y cultural del barrio, de la de sus organizaciones, así como de los itinerarios, flujos relacionales, más o menos directos, más o menos individualizables, con la serie de imaginaciones políticas y estéticas que estaban presentes en las calles rosarinas, tal como antes hemos descripto, a partir de la labor del activismo artístico. Ello no desconoce la originalidad, las re-significaciones y las creaciones más genuinas sino que advierte acerca de la imposibilidad de concebirlas en términos de una mera reacción o un epifenómeno necesario al asesinato.

En otros términos, la protesta no es el resultado directo ni inmediato de situaciones estructurales, no se produce de modo unidireccional ni menos aún espontáneo sino que supone mediaciones (Scribano 2003a y Auyero 2002a y b). Obedece a complejos procesos políticos que anudan tradiciones de lucha con actualizaciones y experimentaciones propias de los nuevos contextos.

Scribano plantea en esta línea que "la estructuración de las acciones colectivas devenidas protestas sociales son formas de espacialización de los tiempos en que los actores anudan metas, decisiones, inversiones emocionales y recursos expresivos" (Scribano 2003a: 84). Esta precisión respecto de la espacialización de los tiempos advierte acerca de la necesidad de atender a tres momentos diferentes que la componen. Por una parte, las "expresiones del conflicto", por otra, los "episodios" que asumen las redes de conflicto y, finalmente, las "manifestaciones de la acción colectiva" (Scribano, 2003a) que será el punto en el que nos detendremos. Las manifestaciones "(…) implican la o las acciones puntuales fugaces o de cierta permanencia que el colectivo que protesta muestra como mensaje de visibilidad social" (Ibídem: 85). En otros términos, las manifestaciones son lo que habitualmente se caratula como "forma de la protesta".

Las formas, los modos de protestar, fueron rotulados bajo el término de "repertorio de acción colectiva" acuñado por Tilly, quién pretendió explicar a partir de su utilización las regularidades y las transformaciones, preferentemente a largo plazo, que éstas experimentaban. Tal concepto fue retomado de diverso modo, especialmente por Auyero y Farinetti así como también por Svampa, Pereyra y Merklen.

En su versión inicial, la noción de repertorio diseñada por Tilly alude a "un conjunto limitado de rutinas que son aprendidas, compartidas y ejercitadas mediante un proceso de selección relativamente deliberado" (Auyero, 2002b: 188). Auyero argumenta que este término destaca el carácter cultural –en sentido amplio- de estas prácticas en la medida en que se centra en los hábitos de beligerancia adoptados como resultado de expectativas compartidas e improvisaciones aprendidas. Expresa: "el repertorio no es meramente un conjunto de medios para formular reclamos sino una colección de sentidos que emergen en la lucha de manera relacional; sentidos que, como diría Geertz (2000: 76), se 'imprimen en el flujo de los eventos'" (Ibídem: 189). Esta idea conduce a la metáfora teatral del repertorio que convida al seguimiento general de un libreto así como a la apertura, más o menos limitada, de improvisaciones desatadas por la puntual coyuntura.

El concepto de repertorio, como vemos, incluye todas las prácticas que componen la protesta. Por nuestra parte, sólo nos adentraremos en los aspectos estético-artísticos, en el conjunto de esas formas de creatividad e imaginación, en el flujo poiético desatado, es decir, en sus recursos expresivos.

Al respecto Scribano y Cabral sostienen que la protesta social debe ser pensada de modo complejo como "(…) momento de visibilidad de la acción colectiva y como la externalización de una multiplicidad de redes de conflictos previas; y es en ese tiempo–espacio donde la protesta se vincula con la puesta en escena colectiva a partir de la construcción–selección de recursos expresivos" (Scribano y Cabral 2009: 131).

Definen dichos recursos expresivos como objetos textuales que permiten delimitar, construir y distribuir socialmente el sentido de la acción (Scribano y Cabral, 2009). A nuestro entender, más que objetos textuales, habría que pensarlos como una serie heterodoxa de prácticas estéticas y, en algunos casos, específicamente artísticas que contribuyen en la construcción del sentido de la acción a la vez que intensifican las posibilidades perceptivas (en sentido visual, auditivo, táctil, afectivo) de las protestas. Potencian su aprehensión a la vez que construyen su sentido implicando una serie de inversiones emocionales de los sujetos gestores de la protesta, es decir, una serie de apoyos afectivos (Scribano, 2003a). En otros términos, los recursos expresivos construyen las dramaturgias de las protestas, sus puestas en escena significantes y sensitivas. Estas dramaturgias anhelan conmover la gramática de las acciones (Scribano y Cabral, 2009) y la geometría que ordena cuerpos, espacios, tiempos, así como cierta estructura perceptiva y de las sensibilidades común, en sentido ranceriano, cierta distribución de lo sensible.

Bajo esta premisa, pues, es que adquiere aún mayor relevancia la pregunta por las formas en que se escenifican las demandas, considerando que estas formas de la creatividad y de la imaginación estética y política, si bien adquieren la calidad de recursos, en su mismo desarrollo exceden con creces su condición de tales e incluso su lugar en la composición de un repertorio, alumbrando otras experiencias políticas, comunitarias, vitales.

En los apartados que siguen, entonces, bucearemos por las prácticas estético-políticas que compusieron, a la vez que excedieron, el citado repertorio. En primer lugar, nos ocuparemos de las prácticas de raigambre visual tales como las pintadas, el cambio de nombre a la calle Presidente Roca haciendo también un breve paso por los murales. En segundo lugar, indagaremos en las performáticas a las que denominaremos performático-visuales debido a que la performance puede ser leída también como una práctica visual aunque con otras características que la distinguen decididamente de aquellas que tienen puesto el foco en su carácter plástico (gráfico, pictórico, escultórico, etc.). Específicamente, nos centraremos en "El Hormigazo". Finalmente, nos abocaremos a una experiencia troncal de este repertorio, sin más: su fiesta carnavalera.

A sabiendas de que la hibridación de los géneros es una característica propia del régimen estético del arte que distingue a la época (Laddaga, 2006), esta distinción se utilizará sólo a los fines de ordenar la exposición de las intervenciones, ya que creemos que todos estos lenguajes se mixturan, complementan y contagian saludablemente en la praxis política.

3.2. Dicen que Pocho Vive… ¿hormiga o ángel (de la bicicleta)? Una lectura de las intervenciones visuales urbanas

Las marchas del Movimiento Nacional Chicos del Pueblo marcaron distintivamente el repertorio de protesta del grupo hasta el asesinato de Lepratti. Las consignas que en estas manifestaciones se propagaban tenían que ver fundamentalmente con las denuncias por la desocupación, los derechos de los niños trabajadores y la represión policial, mal conocida como gatillo fácil. Hasta allí, el repertorio incluía, preferentemente, el uso de pancartas y banderas, la participación de algunos murgueros que desfilaban acompañando la protesta y entonando algunas canciones al ritmo de sus bombos y la instalación de ollas populares. En ellas se realizaron las primeras pintadas con cal y ferrite y las clásicas pegatinas que componían las campañas del mencionado movimiento. Al respecto, Lucas García, refiriendo a las pintadas afirma: "(…) era 'el' recurso de protesta. Tanto las banderas que hacíamos con el Movimiento Chicos del Pueblo como las pintadas en la plaza o en el barrio era el recurso porque éramos todos chicos y era hacer saber, mostrar nuestro reclamo, las pegatinas de

afiches también" (García, 2013). Asimismo, estos recursos eran utilizados en otras campañas, marchas, piquetes y diversas formas de protesta de las que el grupo participaba acompañando a otras organizaciones.

El asesinato de Horacio Fernández por parte de la policía, es recordado como uno de los casos que generó en el barrio otro tipo de pintadas que de algún modo se acercaba a lo que posteriormente acaeció[49]. Asesinato muy sentido ya que ocurrió en pleno ensayo de la murga del barrio. Pintadas como "la cana dice enfrentamiento, nosotros decimos asesinato", "no somos peligrosos, estamos en peligro" (consigna empeñada en campañas anti-represivas de la década del 90') y "Justicia por Horacio Fernández" irrumpieron las silenciosas paredes de Ludueña.

Empero, poco anunciaban estas acciones respecto del amplio abanico de intervenciones que luego del 19 de diciembre de 2001 se desató. Las pintadas iniciaron una serie de intervenciones urbanas que marcaron densamente a la ciudad pero fundamentalmente a los modos de hacer de sus sectores más postergados. Se inscribieron en la superficie urbana, trazando otra legibilidad en sus muros.

En ocasiones, La Vagancia –luego Bodegón Cultural Casa de Pocho- emprendió el reto, en solitario; en la mayoría de los casos, en cambio, actuó en conjunto con otros de los grupos de jóvenes del barrio, con artistas callejeros, con organizaciones sociales y, especialmente, sindicales como la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) que fue central en el armado de estas acciones ya que Lepratti militaba allí. Asimismo, participaron vecinos principalmente de Barrio Ludueña pero también de otros que se plegaron al reclamo.

Tal como veremos, en algunos casos se apeló a la tradición propia del bagaje político latinoamericano y argentino en particular; o se entablaron diálogos con expresiones locales; en otras, en cambio, se gestaron originales alternativas que desconocieron irreverentemente filiaciones. Las palabras y las imágenes se cifraron en diferentes modulaciones, adoptaron variadas combinaciones y sostuvieron repeticiones con alternos grados de eficacia. Empero, sin duda, impregnaron con trazo grueso el tránsito urbano.

Las mismas oscilaron entre formatos que se acercaron más a lo que clásicamente se considera como "pintada política" y aquellas para las que se reserva el concepto de "graffiti", clasificaciones que, a pesar de reconocer la indistinción categorial que durante mucho tiempo experimentaron estas acciones, algunos autores prefieren hacer.

[49] Así relata Varón lo sucedido: "un día estábamos ensayando y Jorge, otro de los pibes de la murga que estaba con nosotros, para el ensayo y nos dice: 'che, allá pasó algo'. Y enfrente, en la esquina de la plaza, un pibe que era del barrio nuestro, había robado una zapatería, lo corre un policía, le hace una trabada y el pibe se cae y le pega un tiro en el pecho, lo patea y lo tira a la zanja. El pibe ahí se muere y el policía le pone el pie en el pecho y lo termina ahogando… Horacio Fernández, el pibe ese" (Fernández: 2013).

De hecho, al menos hasta los años 80', el término italiano "graffiti", no contaba con una utilización extendida en nuestro país. Su uso apenas se ha generalizado en las últimas décadas, con la intención de indicar "(…) todo tipo de inscripciones en alguna medida no autorizadas en espacios públicos no concebidos para tal fin (…)" (Kozak, 2004: 21). Asociado, sin dudas, a la vida urbana, esta forma de marcar el territorio y dejar huella sobre la superficie escogida puede realizarse con variados elementos: pintura, carbonilla, algún elemento cortante, birome, fibra o el tan usado aerosol. Puede ser verbal o icónico pero siempre porta para ser tal un aspecto transgresivo. Sintetizando sus rasgos principales Kozak asevera:

> En la actualidad, soportan el peso de la denominación "graffiti" inscripciones en espacios públicos, más o menos relacionadas con el campo de las subculturas jóvenes, caracterizadas por ser en líneas generales efímeras y no institucionales, y cuya condición 'anónima' –si bien muchas de ellas aparecen firmadas- y más o menos clandestina (en tanto se trata de inscripciones no permitidas legalmente) hace difícil el reconocimiento empírico de sus productores. Así, llamo "graffitis" a este tipo de inscripciones, y cuando es necesario, establezco otra terminología para inscripciones afines que no compartan alguno de esos rasgos, como por ejemplo en los casos de las "pintadas políticas" o los "escraches" que poseen cierto grado de respaldo institucional (Ibídem: 35/36).

Empero, pintadas y graffitis se vinculan íntimamente, al menos en Argentina, donde los graffitis tuvieron como antecedentes, más aún como modelos, a dichas pintadas políticas que, por lo demás, tienen una vasta y larga historia en el país. Asimismo ello obedece al carácter decididamente textual, antes que visual, que durante muchos años contuvieron los graffitis, los que también, por otra parte, genealógicamente se filian con los realizados en el Mayo Francés y con los que poblaron las calles de New York en los años 70'.

Más estables, visibles y reconocibles a lo largo de la historia política visual del país, las pintadas caracterizaron a la política argentina en clara sintonía con el devenir visual de la política latinoamericana. Tuvieron momentos y consignas hitos. Desde el exilio de Sarmiento aparejado a la mítica inscripción "Las ideas no se matan", pasando por la generalización que a partir de los años 40' experimentó, su expansión sostenida en la década del 70' hasta el golpe militar, su resurrección con la recuperación democrática y su propagación indiscriminada desde principios de la década del 2000 (pudiendo encontrar, incluso, algunos indicios de ello desde fines de los años 90') han constituido a las paredes en una gran imprenta popular.

Como anticipábamos, Kozak circunscribe el término pintada para referir a "(…) pintadas políticas de grupos partidarios más o menos institucionalizados que aumentan en períodos electorales o de movilización política de la sociedad" (Kozak, 2004: 93) y "(…) 'graffitis' para todo el resto de las inscripciones del espacio público sin pertenencia institucional y

realizadas en forma relativamente espontánea" (Ibídem). No obstante, la autora reconoce que estos modos de inscripción urbana se alejan o se acercan según los contextos históricos peculiares.

Entonces, la pertenencia institucional -dada principalmente por la realización de las mismas a manos de partidos políticos- se presenta como uno de los indicadores que permite realizar la distinción entre unas y otras. Ello supone tanto cierto respaldo y contención, incluso legitimación, de la acción como determinada organización y planificación que van en desmedro tanto del carácter clandestino (arriesgado) como espontáneo de la intervención.

Sin embargo, en el caso en cuestión suceden una serie de deslizamientos que impiden que entablemos esta clasificación con claridad en la medida en que en primer lugar, ninguno de los grupos que motorizaron su realización tiene una adscripción político partidaria. Como decíamos, algunas fueron realizadas por La Vagancia, una organización de jóvenes, claramente política, pero alejada de cualquier concepción partidaria. En otros casos, fueron acompañados por otros grupos de similares características o por jóvenes sin pertenencias de este tipo. Es sólo la presencia de ATE o incluso la organización de algunas salidas por ellos, lo que podría dotarlas del tino "institucional" al que la autora refiere.

Además, sucedió con ellas una diseminación y profusión espontánea que excedió ampliamente las acciones más organizadas. En efecto, si bien algunas de estas acciones fueron planificadas y más o menos estratégicamente pensadas, en otras, los jóvenes en cuestión u otros vecinos de ese barrio así como ejecutantes anónimos decidieron individualmente multiplicar esta práctica, particularmente a través de la consigna "Pocho Vive!".

Por otra parte, el carácter anónimo que tuvieron todas estas pintadas tributa en este sentido. Como asevera Varón: "(…) ahí mismo con el "Pocho Vive!" (…) algunos compañeros de algunas organizaciones lo querían firmar o lo firmaban. Nosotros decíamos de que no, que dejemos que todo el mundo pueda salir a hacerlo y que se pueda adueñar de eso" (Fernández, 2013). De este modo, incitaban a ser reapropiadas y viralizadas.

Además, los recursos y las técnicas utilizadas fueron, en la mayoría de los casos, más cercanos a las prácticas graffiteras. Sencillas e improvisadas resoluciones plásticas así como el uso de materiales como los aerosoles o la pintura a pincel y no a brocha, cuentan entre estos elementos. Por otra parte, compartieron con los graffitis cierto ejercicio de la violencia sobre la propiedad privada, o mejor, la intrusión en espacios de "otros" o no delimitados como tales pero tampoco predispuestos para ello. De este modo, una particular expropiación de lugares con diferente grado de ajenidad caracterizaron a las pintadas emparentándolas debidamente con los graffitis.

En fin, a pesar de que seguimos escogiendo hablar de pintada, teniendo en cuenta que también así eligen denominarlas sus realizadores, queremos remarcar las sentidas similitudes que experimentan con el graffiti pudiendo incluso referirnos a ellas como "pintadas políticas hibridadas con lógicas graffiteras", siendo las de propagación anónima y espontánea aún más proclives a ser consideradas como graffitis.

A días de lo sucedido, con tozudez ante la muerte las paredes del barrio Ludueña y progresivamente las del resto de la ciudad aparecían impregnadas de la consigna: "¡Pocho vive!" o con más ahínco "¡Pocho vive, carajo!". Varón asevera: "las primeras pintadas (…) las empezamos a hacer porque había mucha bronca entonces surgió de algunos compañeros empezar a pintar. Entonces, mangueamos plata, compramos aerosol y salimos…" (Fernández, 2013). En este sentido, estas inscripciones revelaban indignación, bronca, impotencia. Estas pintadas que podríamos denominar como "reactivas", fueron inaugurales pero se mantuvieron constantes a lo largo del tiempo aunque adquiriendo, progresivamente, otros matices. Se situaron claramente en diálogo con las conocidas pintadas "El Che vive" o "Larga vida al Che" que luego de su asesinato se propagaron por las paredes argentinas. También con las pintadas, exclamaciones y cánticos de las protestas por los detenidos desaparecidos de la última dictadura militar. Entre otras tantas referencias en la simbología de las protestas políticas por asesinatos que podríamos indicar, ese "vive" es claramente deudor de estrellas rojas y pañuelos blancos (Asamblea del 19 y 20, 2011). Sin embargo, también esta exclamación entabló, indócilmente para el deseo de sus hacedores, cierta vinculación con la tradición peronista. Primero, por la reminiscencia a la consigna "Perón Vive". En segundo término, por el error en que incurrían muchos transeúntes desprevenidos al creer que "Pocho Vive" era otra forma de decir "Perón Vive" luego de la crisis del 2001 y de la vuelta del peronismo a la Casa Rosada. En tercer término, porque las clásicas pintadas de la P con la V debajo del peronismo fueron reapropiadas por estos jóvenes quienes seguido a la P, incorporaron la inscripción "ocho" y complementaron la V de "vuelve" con la inscripción "ive".

Las pintadas también adoptaron otro cariz, ya que su propagación pronto tuvo otras intenciones, precisamente, "tenía que ver con la posibilidad de que no se olviden lo que había pasado que era lo de Pocho" (Fernández, 2013). De allí que tanto las pintadas aludidas al igual que otras como: "Claudio Pocho Lepratti asesinado por la policía. Ni olvido ni perdón. Pocho Vive" o el "Pocho Vive. Ni olvido ni perdón", para citar algunos casos, realizadas también entre diciembre de 2001 e inicios del año siguiente, compusieron un conjunto que denominamos como "pintadas en memoria". Tal como puede apreciarse, estas leyendas

también se ligan estrechamente y replican, en algunos casos, las realizadas por las organizaciones de Derechos Humanos en denuncia de lo acaecido durante el atroz Proceso de Reorganización Nacional en movilizaciones y marchas y que fueron efectuadas, reiteradamente, junto a los grupos de activismo artístico.

Inspirados en la clasificación que realiza Kozak respecto de los graffitis, las pintadas en memoria son "expresiones de una memoria colectiva que no quiere olvidar a sus muertos" (Kozak, 2004: 156), muertos que, comúnmente, se deben a balas policiales, a enfrentamientos entre bandas o a los proyectiles perdidos que decoran muchas veces el paisaje de las barriadas populares, entre otros tipos de muertes violentas. Estas expresiones entablan, en ciertos casos, un diálogo con aquél al que recuerdan, un rasgo epistolar que posee un doble destinatario: el muerto y el lector (Kozak, 2004), compartiendo en este sentido algunas características con las pintadas personales. Además, suelen estar acompañadas por dibujos o alusiones verbales que refieren a ángeles, santos o a otros ornamentos de origen religioso. Al respecto, podemos citar las pintadas que profesaban, días después de lo acaecido, "El San Pocho de Ludueña", "El San Pocho de Ludueña. Te quiero mucho Pocho" o "San Pocho de Ludueña, mártir de los chicos del pueblo. ¡Pocho te quiero!".

Como anunciábamos, acompañando estas escrituras o aisladamente aparecieron "pintadas personales" que cristalizaron diferentes muestras de afecto, tales como el clásico "Te quiero mucho Pocho" cuya característica distintiva, según Kozak para el caso de los graffitis, es la declaración de un sentimiento, pensamiento o mensaje particular, de carácter íntimo, destinado a una persona puntual. En este caso, la diferencia radica en la condición del destinatario quien se encuentra sin vida por lo cual dicha declaración no aspira a ser realmente contemplada por él sino que, como en el tipo anteriormente señalado, se dirige a dos destinatarios: uno real (los transeúntes que lo lean) y otro, en términos kafkianos, fantasmal (Pocho).

Inaugurando una de las primeras pintadas más elaboradas, hacia febrero del 2002, coincidente temporalmente con otra serie de acciones sobre las que nos explayaremos luego, un muro del barrio Ludueña decía "El Pocho vive en el corazón y en los rostros de los que exigen justicia", consigna que se imprimió en el primer mural que se realizó y que luego fue pintada en diferentes sitios de la ciudad. Otras como "Pocho Vive. La lucha sigue", "Pocho, tu lucha seguirá", "Pocho nos muestra el camino", "El Pocho nos muestra el camino. Feliz cumple. 27/02/2002" o quizás también el "¡No pudieron! Pocho Vive!" constituyeron a nuestro entender otra serie de pintadas que además de portar el carácter de denuncia que explícita o implícitamente tuvieron gran parte de las consignas analizadas llamaron a continuar no sólo

esta lucha concreta sino "la lucha". En otros términos, declamaron la insuficiencia de la denuncia y el pedido de justicia y proclamaron la necesidad de continuar en la línea que la historia militante de Lepratti indicaba. Decidimos llamar a estas inscripciones, entonces, como "pintadas de arenga".

Otras se dedicaron a advertir acciones más específicas que se estaban llevando adelante en el marco de los pedidos de justicia. Algunas como "Pocho Vive. Se viene el hormigazo", un "Se viene!!" a secas o el clásico "Paso, paso, paso… se viene el hormigazo" que retoma el formato de consignas de grandes acontecimientos de la historia política del país como "El Cordobazo", conforman una clase de intervenciones que escogimos rubricar como "pintadas de anuncio".

Por otra parte, las pintadas también se compusieron con dibujos hechos a mano alzada. Nos interesa ahondar, particularmente, en dos de ellos que devinieron en emblemas de la lucha. En primer lugar, destacamos las hormigas que se plasmaron solas o acompañando ciertas leyendas. Su multiplicación fue infinita. La imagen de la hormiga se inscribe o encuentra un antecedente -pero a posteriori- en cierto trabajo conceptual de los grupos de jóvenes previo al asesinato que reivindicaban algunas características que suelen asociarse a ellas, como su laboriosidad y su proceder colectivo tanto para las funciones vitales como para defenderse en caso de ser atacadas. A lo que se suma su ferocidad en este último caso.

Pero la centralidad de este concepto para la lucha se delineó con el cuento "Pochormiga" que Gustavo Martínez -Secretario de ATE, amigo y compañero de Lepratti-, escribió, hacia comienzos del año 2002, con motivo de explicarle la muerte de Pocho a sus hijos. Fue publicado en ese momento en la revista *Ángel de Lata* y posteriormente en el diario *Rosario12* para luego propagarse por diferentes medios gráficos y audiovisuales, publicaciones militantes, etc. El trabajo plástico del grupo Trasmargen que se coronó en "El Hormigazo" selló, como veremos, visualmente este símbolo. De hecho, las hormigas, en principio, correspondían a un dibujo perteneciente a Carlos Cantore –integrante de dicho colectivo de activismo artístico-, impreso a pincel prolíficamente en la ciudad y a partir del cual se realizaron las hormigas que, hechas tanto por el grupo como por distintas organizaciones en diferentes materiales y dimensiones, se hicieron presentes, como veremos, en la mencionada performance[50]. Esta imagen inicial atravesó una progresiva transformación hasta llegar a la

[50] En dicha ocasión, además de lo propuesto por el grupo, se pintaron hormigas a mano alzada o con stencil por toda la ciudad, acompañadas o no por leyendas alusivas al suceso. La Plaza San Martín lucía la consigna "se viene el hormigazo" junto con rojas hormigas dibujadas a mano alzada. Por otra parte, hileras de hormigas zigzagueantes se unían en una sola línea que se dirigía hacia el centro de la plaza para luego de bordear el Monumento a San Martín, orientarse hacia la calle Santa Fe en dirección al edificio de la Sede de Gobierno (ex Jefatura). El texto: "Pocho se viene el hormigazo" coronaba la pintada.

que finalmente terminó propagándose como símbolo distintivo y que fue hecha por Rodolfo "Mono" Saavedra[51]. La misma que hasta el presente continúa circulando como signo de esta lucha, de Ludueña e incluso como imagen de otras protestas.

Las hormigas merecen una especial atención por varias razones. En primer lugar, porque su extensión a lo largo de la ciudad, del país e incluso en las paredes de otros países latinoamericanos contribuyó sostenidamente a la propagación de esta lucha. Se convirtieron en un "dispositivo de transmisión" que permitió mantener vivo, en un primer momento, el pedido de justicia y, posteriormente, la figura de Lepratti y sus luchas, cuestión que también sucedió con otras leyendas e imágenes. En ese registro, las hormigas operaron como un "dispositivo de memoria". Las hormigas también fueron tomadas por otras organizaciones además de convertirse en emblema de las que llevaron adelante este proceso tales como el Bodegón o ATE, apropiación esta última que se arraiga en la pertenencia de Lepratti a la organización. La hormiga funcionó allí como "dispositivo equivalencial"[52], puesto que progresivamente su carácter diferencial para referir a una protesta concreta llevada a cabo por determinados actores perdió protagonismo en favor de una lógica equivalencial que permitió reconocer a través de ella a varias organizaciones y procesos de lucha, tejiendo una cadena simbólica entre los mismos que tuvo como denominador común el trabajo militante -principalmente paciente y mancomunado-. En otros términos, la hormiga portó cierta vacuidad tendencial que le permitió autonomizarse de sus significados primeros –diferenciales-, atados al asesinato de Lepratti y al pedido de justicia, para adquirir otro (el trabajo militante) a partir del cual conquistó su carácter aglutinador.

Por otra parte, las hormigas tejieron, de manera protagónica, la trama estético-política de esta protesta. En otros términos, fueron un "dispositivo relacional" que trazó múltiples vínculos. En primer lugar, las hormigas ligaron a artistas individuales y colectivos en una trama en común (como decíamos, Cantore diseñó la primera hormiga tanto para ser construida plásticamente como para ser dibujada y stenciliada; Hugo Ojeda realizó uno de los moldes con los que se estampó y Saavedra posteriormente hizo su propia versión que fue la más difundida y que, incluso, se convirtió en la firma de sus realizaciones personales). Asimismo, todos ellos se vincularon a Trasmargen en tanto grupo que motorizó "El Hormigazo". Y también con los jóvenes de Ludueña quienes empuñaban principalmente el repertorio. En segundo término, conectó las diferentes intervenciones. Sobre todo desde "El Hormigazo" en

[51] Rodolfo Saavedra es un letrista y muralista popular radicado en la ciudad de Rosario que fue un artista central en la composición de parte del repertorio de protesta, tal como veremos en las páginas que siguen así como en el colectivo Arte por Libertad.

[52] Nos servimos aquí, aunque laxamente, del concepto laclauniano de equivalencia (Laclau, 1996 y 2008)

adelante la mayoría de las acciones estuvieron relacionadas a partir del sello de la hormiga. Esta imagen se convirtió en la firma de todas las prácticas de protesta que se gestaron a este fin. Finalmente, en tercer lugar, la hormiga fue un privilegiado significante que ató expresiones en diferentes formatos: textuales (el texto de Martínez, por ejemplo, pero también el propagado uso de este concepto en comunicados, manifiestos, declaraciones, proclamas, etc.), visuales (las imágenes pintadas o stencileadas pero también su uso en banderas, pancartas, etc.); performáticas ("El Hormigazo") e incluso musicales (canciones de diferentes bandas y murgas).

En un segundo orden de cosas, nos interesa subrayar el dibujo popularmente conocido como "el ángel de la bicicleta", el cual muestra la silueta de un hombre montado en una bicicleta alada, que también se impuso como imagen distintiva en las intervenciones. El mismo fue concebido, primeramente, por el dibujante rosarino Tomi Müller, quien lo realizó a los fines de ilustrar la tapa del número homenaje a Pocho de la revista *Ángel de Lata*. Algunos relatos sostienen que este dibujo fue motivado por una pintada anónima –probablemente de un joven del barrio- que a horas del asesinato tatuó a una de las paredes de la escuela con la leyenda "el ángel de la bicicleta". Este dibujo acompañó de allí en más la mayoría de las acciones visuales. Sin embargo, portó otras características que lo distinguen de la hormiga. El ángel fue dispositivo de transmisión y de memoria en el sentido en que antes hemos anotado. También un dispositivo relacional que conectó a artistas (lo realizó Müller, lo propagó definitivamente Saavedra y posteriormente el grupo Arte por Libertad), a ellos con los jóvenes en cuestión que lo multiplicaron, a diferentes intervenciones que estuvieron también selladas por este signo así como a expresiones de géneros diversos principalmente visuales (pintadas a mano alzada, stencils, etc.) y musicales. De hecho, León Gieco denominó así a la canción que dedicó a Lepratti, la cual estuvo precisamente motivada por haber visto impregnadas las calles de la ciudad de esta imagen. No portó, sin embargo, la vacuidad que logró la hormiga y su capacidad para equivalenciar distintas luchas y organizaciones.

Y es en la prevalencia de su sentido diferencial con lo que queremos coronar este análisis. El ángel de la bicicleta constituyó un signo complejo que adoptó diferentes valencias. Tuvo un carácter simbólico. La bicicleta simbolizó el trabajo militante de Lepratti, su política de la bicicleta. También es un símbolo atado convencionalmente a la reivindicación de lo popular. Las alas, por su parte, representaron su muerte pero también supusieron, a partir de la conjunción con la bicicleta, cierta angelización del trabajo de la militancia popular, que corre el riesgo de despolitizar la acción de Lepratti para hacerla ingresar al recinto de la moral a través de una serie de referencias cristianas al sacrificio y a la entrega al prójimo que se

referencian en un deber de “buen hombre” y no de un animal político. Más allá de ello, creemos que es en su fuerte dimensión icónico-indicial, es decir, en su relación figurativa y analógica con el referente (Lepratti) así como en la continuidad existencial que la silueta de ese hombre alado traza con él y con su asesinato, donde radica el potencial diferencial de este signo que desalienta su equivalencia. Las referencias que motiva son preferentemente identificatorias y afectivas en contraste con la interpretación reflexiva, crítica, más distanciada que produce el orden del símbolo y que quizás caracteriza más decididamente a la hormiga o a la bicicleta sin silueta que también se imprimió en la trama urbana o a la alada pero sin silueta que se ubicaría en un estadio intermedio.

Al mismo tiempo, estas pintadas -generalmente de pincel o brocha- se superpusieron o yuxtapusieron con otros modos de tatuar la ciudad tales como los stencils. Por lo general, las consignas y/o dibujos pintados a mano alzada, posteriormente se transformaron y multiplicaron a partir de los stencils y convivieron de diversos modos con ellos generando variadas composiciones.

Puntualmente, en lo que a esta técnica refiere, sus orígenes son milenarios, remiten a la Antigüedad e incluso a épocas prehistóricas. En Argentina, si bien en décadas anteriores esta modalidad de impresión urbana fue utilizada en determinadas ocasiones de la mano de las pintadas políticas o adoptando la modalidad del graffiti, su masiva propagación se produce en el escenario desatado por la crisis del 2001. Mientras que Kozak asevera que desde ese momento empieza a extenderse masivamente el uso del stencil en Buenos Aires, Giunta señala que, en el año 2002 “la irrupción del stencil se produjo primero en Rosario, ciudad en la que distintos grupos se habían apoderado de los muros en un diálogo frenético de imágenes. Al año siguiente los stencils se multiplicaban sobre los muros de Buenos Aires” (Giunta, 2012: 59).

Ambas coinciden en remarcar que dicha proliferación correspondió al uso de esta técnica para estampar marcas de modo “clandestino, lúdico y enigmático (…)” (Ibídem: 209). Es por ello que Kozak, retomando a Tristan Manco, decide utilizar el término “graffiti-esténcil” cuando esta técnica es empleada para realizar un tipo de producción que se caracteriza, precisamente, por su ilegalidad y carácter clandestino. Es decir, ello supone, a nuestro entender, no considerar al stencil como un tipo de intervención urbana diferenciada sino como una técnica a la que tanto los graffitis como las pintadas recurren y que nos habilita a referirnos a “pintadas-stencil” para el caso de aquellas que son realizadas de este modo contemplando como antes sostuvimos que en repetidas ocasiones estuvieron hibridadas con ciertas lógicas del graffiti.

Las “pintadas-stencil” que se realizaron en el caso analizado, privilegiaron el uso de imágenes por sobre el texto, respondiendo a una tendencia nacional, aunque no debemos desconocer que consignas como “Pocho Vive!” también fueron plasmadas a partir de esta técnica.

No obstante, fueron el rostro de Pocho -en clara correspondencia a los conocidos stencils con la cara del Che- pero principalmente el “ángel de la bicicleta” las pintadas-stencil más propagadas. De hecho, el ángel de la bicicleta fue primero y primordialmente una pintada-stencil. La primera vez que se realizó fue a través de esta técnica, reproduciendo en una plantilla la imagen que Müller había dibujado para la revista. También la hormiga fue replicada bajo esta técnica. Asimismo, otra de las pintadas-stencil fue la bicicleta de Traverso, imagen sobre la que luego ahondaremos.

Otra de las intervenciones visuales urbanas fue el re-nombramiento de la calle Presidente Roca por “Pocho Lepratti”. La misma fue pensada en un Taller de Memoria desarrollado en ATE del que formaron parte, además de la entidad sindical, La Vagancia, estudiantes con diferente militancia social, organizaciones sociales y del que también participó el artista Hugo Ojeda. La intervención pretendió ser efímera, “de hecho” (no de derecho), clandestina y anónima concibiendo que “el anonimato no significa la ausencia de autor, sino la ausencia de palabras, de formas de organización que identifiquen nuestro ‘poder ser’” (Martínez et. alt. 2005: 73). Su clandestinidad dependió incluso de un mecanismo aceitado de seguridad compuesto por patrullas destinadas a advertir la presencia policial. También tuvo una detallada organización que aseguró la logística de los materiales y la velocidad de la hazaña que generalmente era concretada de noche en aras de evitar la visibilización de sus hacedores.

Consistió en pegar, encima de la señalización de la calle, fajas de papel que habían sido serigrafiadas con el nombre Pocho Lepratti. Se realizó en todas las esquinas desde Avenida Pellegrini hasta la calle Brown, es decir, transitando aproximadamente unas quince cuadras. A ello se le sumó un afiche explicativo a partir del cual se señalaban las razones por las cuáles se negaba el nombre anterior de la calle así como aquellas que justificaban su nueva denominación. La misma se concretó un jueves 18 de diciembre de 2003 con la intención de que perdurara durante la marcha que los organismos de Derechos Humanos convocaron por el esclarecimiento de los crímenes del 19 y 20. De esta hazaña, además de los mencionados, participaron diferentes personas que se identificaron individualmente con ella.

Este recurso se reiteró en varias oportunidades en diferentes intersecciones de la calle Roca, todas en el radio céntrico abarcando incluso, en una ocasión, desde 27 de Febrero hasta el río, es decir, un trayecto de más de una veintena de cuadras. Con otras técnicas más cercanas al graffiti, con aerosol o pintura, o con stencils, sobre la pared o sobre el cartel que señaliza

nombres de calles y alturas, en inimaginadas situaciones de autoría colectiva y fechadas en variados momentos, este tipo de intervenciones que instalaron "una calle de otra ciudad en la misma ciudad" (López Echagüe, 2004: 73) fue una de las tantas que compusieron los repertorios de protesta y cuyas huellas aún perduran. De hecho, se continuaron realizando a través de los años y participaron en ellas diferentes organizaciones y artistas individuales como es el caso de Saavedra o de Fernando Traverso[53].

Asimismo, es preciso recalcar que esta práctica se inscribe claramente en una serie de intervenciones de este tipo realizadas con anterioridad. Algunas de ellas fueron concretadas por el mismo Hugo Ojeda quien alteró las denominaciones de diferentes calles de la ciudad, tales como: España por Ameridian (1991-1992), Entre Ríos por Juan L- Ortiz (1997) (Müller, 2007), otras anónimas como aquella que trocó la calle Colón por Che Guevara o Buenos Aires por Yabrán. Asimismo, también Arte en la Kalle en 1996 cambió Eva Perón por Madonna.

Ahora bien, luego de esta reconstrucción de intervenciones podemos afirmar que más allá de las distinciones entre estas diferentes acciones gráfico-pictóricas lo decisivo radica en la marcada proliferación de este tipo de intervenciones visuales, acorde al clima estético y político de la época, que incluso creemos vuelven, en cierta medida, impertinentes los esfuerzos por adentrarse en las especificidades de cada una de ellas. Tal como asevera Kozak, "(…) al calor de los acontecimientos poco valen las clasificaciones y sí las experiencias con las que se anudan" (Kozak, 2004: 121). En este sentido, es que, como ha quedado en evidencia, preferimos "hacer la vista gorda" y mirar estos componentes del repertorio no en la forma de piezas aisladas, pasibles de un análisis individual pormenorizado, sino en términos de un entramado visual, una continuum gráfico-pictórico, que textualizó e ilustró de manera particular esta protesta.

Bajo esta perspectiva, es que podemos sostener que textualmente estas intervenciones recuperaron, en gran parte, un acervo político que como veíamos en la distinción de las consignas que proponíamos, se inspiró en la tradición gráfico-política argentina y

[53] De hecho, Traverso el 19 de diciembre de 2007 fue detenido realizando esta acción junto con uno de los jóvenes de Ludueña que también participaba. En repudio y en un gesto de desagravio a lo sucedido es que se realiza la intervención "Las paredes son nuestras" que convocó a muchos graffiteros, artistas y diversas organizaciones sociales. La acción, realizada el 26 de diciembre de 2007, supuso la construcción de dos paredes con bloques de cemento, en diagonal, conformando como una letra V, en la Plaza San Martín, enfrente del edificio de la Gobernación. En ellas, diversos graffiteros, artistas callejeros, miembros de organizaciones sociales entre otros manifestantes decidieron estampar sus consignas de lucha en repudio a la detención de Fernando Traverso pero también con la intención de realizar un gesto de legitimación a estos recursos de protesta. También se imprimieron con diferentes leyendas e imágenes la calle y las veredas próximas. Los tapiales inundados de "impresiones urbanas", a mano alzada, con stencils, estéticamente cuidadas o, por el contrario, recreando la desprolijidad que generalmente acecha a la clandestinidad, se mantuvieron en pie durante tres o cuatro días hasta que fueron demolidos por las autoridades. Esta protesta se conjugó con la que llevaban adelante trabajadores tercerizados de la Sub-secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Santa Fe. De su organización participaron, entre otros, la Coordinadora Obrero Juvenil, ATE y diversos artistas callejeros.

latinoamericana de izquierda, aunque adaptadas a la coyuntura del momento. Sin embargo, lograron en cierta medida autonomizarse e instalarse en la ciudad con peso propio por sobre las filiaciones político-discursivas. Así, por ejemplo, el "Pocho Vive!", "Vive!" o "La lucha sigue", expropiaron palabras y las impusieron como propias en el ejido urbano. Por su parte, las imágenes, si bien también apelaron, aunque en menor medida, a cierta tradición política se impusieron decididamente como sellos de esta protesta e, incluso, de muchas otras, como vimos, por ejemplo, en el caso de las hormigas.

Pero, además, más allá de las deudas e innovaciones de este tramo del repertorio, creemos que su importancia radica fundamentalmente en el decidido impulso hacia otros "modos de hacer" de los sectores populares rosarinos, principalmente –aunque no exclusivamente- organizados. En otros términos, estas intervenciones visuales (principalmente las pintadas o pintadas-stencil del "Pocho Vive!", la hormiga y el "ángel de la bicicleta") fueron en Rosario, desde la recuperación democrática, una de las acciones de denuncia llevadas a cabo por los sectores populares más masivas, visibles y que perduran, en algunos casos reactualizadas, hasta el presente. Fueron prácticas estético-políticas pioneras en lo que respecta a su presencia pública que, a su vez, contagiaron de allí en más este modo de hacer. Fueron prácticas que acecharon y luego tomaron simbólicamente a la ciudad.

Ello nos conduce, en última instancia, a repensar, entonces, su proceso de espacialización en tanto estas intervenciones urbanas son prácticas de marcado territorial que instauran una toma de la palabra "sobre" el territorio (Kozak, 2004). Lo sitúan "en" las vinculaciones entre personas y grupos, lo balizan, lo ponen en disputa y, en ocasiones lo expropian temporariamente ya que las más de las veces estas prácticas suponen una señalización clandestina y prepotente del lugar ajeno.

Estas marcaciones del espacio han adoptado diferentes modalidades en las intervenciones analizadas. En primer término, usurparon la vivienda donde vivía Lepratti. La casa fue invadida con pintadas, pintadas-stencil y luego una vez convertida en sitio de emplazamiento del Bodegón Cultural Casa de Pocho, el frente se convirtió en una página en blanco en la que se plasmaron imágenes pintadas y hasta murales.

En segundo lugar, las pintadas se desplegaron masivamente por el barrio y le imprimieron otro recorrido visual. Un recorrido denso, que auspicia a que una mirada atenta a sus paredes pueda reconstruir, aún hoy, la historia de lucha que allí se alojó. Incluso circunscribieron zonas al interior del barrio moldeando, a partir de sus escrituras, los contornos de las mismas.

Marcaron, también, caminos precisos, senderos, recorridos. De este modo, por ejemplo, vecinos del barrio y militantes junto con Saavedra, realizaron en varias ocasiones un camino

(de ida y vuelta) de hormigas pintadas en el piso que conduce desde la plaza del barrio, antiguamente llamada Plaza Mármol (luego re-nombrada como Plaza Pocho Lepratti y presidida por una bicicleta alada que pende de su mástil), donde se realiza el carnaval, hasta la casa de Pocho donde se emplaza el movimiento social. De este modo, las hormigas portaron la potestad de señalizar recorridos y lugares así como la de otorgarles cierta importancia y visibilidad en la superficie urbana.

El arraigo barrial de las pintadas se plasmó, por ejemplo, en la iniciativa de los vecinos quienes solicitaban que se pinten en los frentes de sus casas las hormigas o el "ángel de la bicicleta". Esta identificación de los vecinos con este tipo de intervenciones, como veremos luego, también se vio particularmente con el caso de los murales debido a la metodología de trabajo empleada. Los vecinos pintan, opinan, se identifican, cuidan y defienden el mural[54].

En tercer término, las pintadas y pintadas-stencil, invadieron estrepitosamente la ciudad, principalmente su radio céntrico. En campañas ordenadas o en una diseminación espontánea que las volvió masivas, hostigaron el ejido urbano. Más aún, prepotentemente intimaron al transeúnte desprevenido a no olvidar y a hacerse cargo de ello. Una presencia seguramente intolerable para quienes quisieran pasar inadvertidos. Una molestia permanente, una ausencia, una muerte a la que se le anunciaba su continuidad vital, que se tornó insistentemente presente en múltiples sitios de la ciudad. En los más visitados pero también en otros recónditos.

Sus formas de marcar estos otros espacios de la ciudad –más allá del barrio- fueron variadas. En algunos casos, asaltaron los espacios ajenos. "Pintábamos donde daba" (Saavedra, 2013), dice Saavedra, violentando la lógica de la propiedad y de los lugares del otro en un andar desordenado sin demasiados criterios de selección. En otros, se plasmaron en espacios minuciosamente escogidos, sitios de densa visibilidad, como las principales plazas céntricas (Plaza San Martín, Plaza Montenegro, Plaza de la Cooperación, Plaza 25 de Mayo, etc.). En otras oportunidades, en cambio, tatuaron con este reclamo lugares claves, aquellos a los que se les exigía respuesta, como por ejemplo, los Tribunales Provinciales o la Casa de Gobierno. Éstos eran espacios que "necesariamente" tenían que portar prepotentemente estas escrituras. También en el centro de la ciudad se señalizaron recorridos que metaforizaron diferentes consignas de lucha (como las hormigas que se dirigían desde la Plaza San Martín a la

[54] Saavedra cuenta, al respecto, una anécdota muy elocuente. Relata: "no hace falta tener ningún nivel, pintan todos. El hecho de que a alguno le quede la semillita de seguir pintando para mí ya es como una cosa de potencialidad del mural, que le prenda a un nene la idea de seguir pintando o esa cuestión de identidad de decir: 'ojo que yo pinté acá'. Y además lo cuidan ellos mismos porque ellos participaron en el mural, esas cosas que son cotidianas, pequeñitas, pero son fuertes. Una vez vino un vecino y dijo: 'Eh, yo estaba mirando el mural de lejos, me podés hacer que en la casita tenga una ventanita porque yo me siento a tomar mates y de enfrente lo quiero ver'. Decía: 'Yo lo vengo mirando, esto es un camino, no?, bueno acá hacéme unas casas con un tipito ahí sentado'. Eso fue espectacular" (Saavedra, 2013).

Gobernación) o que balizaron el paso de las manifestaciones dejando sentida huella de su realización y del recorrido escogido para su despliegue. Además, como en el caso de los sucesivos cambios de nombre a la calle, no sólo invadieron el espacio público sino que re-nombraron la señalización urbana cuestionando y transgrediendo las denominaciones oficiales y sus criterios. No es sólo invasión urbana, uso no debido de los espacios, e incluso de la escritura, sino también una disputa con una particular simbolización que conlleva una lectura de la historia y sus hombres.

Asimismo, invadieron otras ciudades, e incluso otros países, desconociendo límites geográficos y viralizando estas consignas e imágenes, cuestión a la que también contribuyó su reproducción en otros soportes (calcomanías, banderas, afiches, remeras, etc.).

De este modo, más allá de las especificidades técnicas de estas intervenciones visuales urbanas, su despliegue clandestino, el fluir de las mismas por donde quieren y no deben, un fluir, por lo demás, con la permanencia que implica la marca de la escritura supusieron una decidida toma de la palabra en el espacio público, un empoderamiento e, incluso, una ocupación de la lengua del otro, un estar impertinente en el espacio y en el código ajeno, la instauración en sitios impropios de una palabra alternativa que la calle legitimó como tal.

3.3. El muralismo popular. Los gérmenes de Arte por Libertad

Otra forma de tatuar la ciudad que formó parte de este repertorio de protesta fue la producción de murales, que tomaron forma a partir de la acción del muralista popular rosarino Rodolfo “Mono” Saavedra junto con otros como Guillermo Quevedo.

Por nuestra parte consideramos a los murales como parte de las intervenciones visuales urbanas, sólo que con algunas diferencias que lo dotan de un carácter más planificado y menos vandálico. Al respecto, Indij asevera:

> De las disciplinas que intervienen pictóricamente la ciudad, el muralismo es acaso la única que no puede considerarse vandálica. Escuelas, hospitales, bibliotecas, hipódromos y otras instituciones están siempre dispuestas a ser maquilladas. Con mejores o peores resultados, los murales están relacionados con una larguísima tradición que toma la pared como lienzo. (…) (Todos) tienen los mismos principios: se bocetan, se consensuan con el propietario y se realizan colectivamente” (Indij, 2004: 200).

Uno de los primeros murales se pinta en el segundo carnaval, en el año 2003, inaugurando una tradición plástica que con los años se convertiría en un sello distintivo de las prácticas artístico populares del barrio no sólo, aunque sí principalmente, de protesta y referidas a los saldos trágicos de la crisis del 2001. Este mural portaba la leyenda “El Pocho vive en el corazón y en los rostros de los que exigen justicia”. De allí en adelante las consignas que

compusieron los murales oscilaron entre las tradicionales leyendas que habían sido y que eran paralelamente plasmadas a través de las pintadas u otras levemente modificadas. Por ejemplo, la expresión "Vive" o "La lucha sigue" que se autonomizaron del nombre de Pocho. También se plasmaron otras que consideramos componen un estilo que podemos denominar como "evocativas" ya que reivindicaban la palabra propia o enseñada por aquel a quien se pretendía, de algún modo, eternizar. De este modo, se reprodujeron frases de Lepratti u otras citadas asiduamente por él, tales como las zapatistas "podemos y debemos construir la primavera", "un mundo donde quepan todos los mundos" o "un mundo donde quepan muchos Pochos", "voy a cubrir tu lucha más que con flores", así como las propias "no tiren que hay pibes comiendo", "dejen de tirar que hay pibes comiendo" o "bajen las armas que aquí sólo hay pibes comiendo".

En un principio, la resolución plástica oscilaba, por lo general, en una composición de la que formaban parte las tradicionales hormigas, el ángel de la bicicleta o la bicicleta sola, a lo que se sumaba el rostro de Pocho respondiendo claramente a cierta tradición retratista argentina y latinoamericana. Es decir, portaban cierto carácter integrador de la visualidad de la lucha. Tal como relata Saavedra respecto del primer mural:

> Cuando pintamos ese mural fue todo colectivo y todo se fue integrando. Ya había imágenes, ya estaba la bici de Fernando Traverso, lo que había hecho el Tomi con la revista *Ángel de Lata*. Fuimos integrando imágenes y pusimos el ángel de la bicicleta, la hormiga, un ojo que es gigante, que tiene un camino y seguramente alguna frase 'Pocho Vive!', eso fue toda una jornada, un día (Saavedra 2013).

En otras ocasiones, se fundían con emblemas de otras protestas y organizaciones como los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo o algunos que remitían a luchas latinoamericanas como el rostro del Che[55]. También con otros dibujos que se diseñaban en cada ocasión.

Asimismo, éstos se fusionaron en una trama discursiva visual, con los que realizaban individualmente alguno de los artistas que impulsaron activamente este tipo de acciones, tal es el caso de los murales realizados por Saavedra, cuya inscripción urbana es indistinguible de los que se emprendían colectivamente. Sólo la firma que indica su autoría puede, tozudamente, desconocer la cadena visual que compone junto con los otros.

Resulta al respecto interesante destacar la forma de realización de los murales. Desde sus comienzos los mismos fueron gestados colectivamente por todos aquellos que quisieran participar de su proceso de creación. Desde el concepto hasta las formas en las que se

[55] Años después, las raíces fueron un elemento central que pretendía indicar el arraigo y la continuidad que el trabajo militante de Lepratti tenía en sus compañeros y en otras luchas tal como veremos cuando nos aboquemos al colectivo Arte por Libertad.

plasmaron en consignas e imágenes fueron parte de una decisión colectiva que a su vez se modificaba a partir de los aportes que en el momento de su puesta en práctica realizaban aquellos que participaban de la acción cuya nómina incluía, según la ocasión, desde algunos artistas o aficionados, los militantes empapados en los reclamos de justica y pertenecientes a distintas organizaciones (ATE, el Bodegón, agrupaciones estudiantiles, otras organizaciones comunitarias de base, etc.) hasta los propios vecinos linderos al paredón escogido implicando, incluso, la iniciación en el mundo del arte de algunos de ellos.

Y en este sentido, se convirtieron también en espacios de encuentro y socialización dado que su realización, en la mayoría de los casos, implicaba jornadas completas de trabajo. Es decir, no sólo fueron un recurso de protesta sino también hacedores de instancias compartidas entre militantes, vecinos y artistas que, en algunas ocasiones pusieron en conexión experiencias similares de lucha.

Al mismo tiempo, los murales, como anunciábamos, poseen una estrecha relación con el carnaval. De hecho, año tras año se respeta en cada edición la tradición iniciada con el primero de ellos. Todos los años se pinta un mural alusivo y no sólo eso sino que también se pinta colectivamente el telón que lucirá el escenario, así como las calles y la plaza. Más aún, los murales anuncian la llegada del carnaval ya que algunos se hacen previamente a los fines de difundir la fiesta. Por otra parte, en los carnavales se inició una práctica de socialización de saberes y aprendizajes al respecto a partir de la organización de talleres de murales que se ofrecen a todos los concurrentes.

La incidencia de esta experiencia superó la protesta puntual e inauguró cierta tradición muralista del barrio muy impulsada hacia 2007 con la conformación del grupo Arte por Libertad, como veremos enseguida. Como asevera García: “Las primera pintadas eran cal y ferrite y después de eso, con el asesinato del Pocho, hicimos un mural, después otro y después terminamos los que estamos ahora en Arte por Libertad” (García, 2013).

3.4. Los cuerpos con hormigas. Crónicas de una intervención performática

La noción de performance es decididamente ubicua y ambigua. Evoca un amplio rango de acciones que van desde aquellas pertenecientes al mundo del arte hasta comportamientos culturales, acciones individuales y colectivas de la vida corriente, encuentros o congregaciones en espacios físicos, prácticas rituales, etc. En este sentido,

> Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo (Taylor y Fuentes, 2011: 10).

Sobrepasa, entonces, la definición de los estudios propios del ámbito artístico los cuales la circunscriben a "(...) una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo" (Ibídem: 18) privilegiando un criterio vanguardista que estima su originalidad, transgresión, autenticidad y cierto carácter efímero (Taylor y Fuentes, 2011).

Así, el concepto de performance carece de definiciones taxativas o de límites fijos y precisos para su utilización. Es un término que goza de ser fronterizo. No obstante, en líneas generales, los estudios sobre performances toman como su objeto de estudio actos y comportamientos "en vivo". Y ésta es la característica en la que reposamos para su definición.

Taylor distingue dos niveles de comprensión:

> Performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios del performance. Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa. Todos sabemos de qué modo comportarnos en estos eventos, sea una obra de teatro o un happening o una protesta política. Para constituirlas en objeto de análisis, los investigadores definen distintas prácticas separándolas de otras que forman parte de su contexto. Muchas veces el marco que separa dichas prácticas de la vida cotidiana forma parte de la propia naturaleza del evento: una danza determinada o una protesta política tienen principio y fin, no son parte indiferenciada de otras prácticas culturales como caminar en la vía pública (Ibídem: 20).

En otros términos, el concepto refiere a "(…) diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de 'evento'" (Taylor, 2001). De este modo, en este primer nivel, definir a algo como performance equivale a una afirmación ontológica (Ibídem). ,

Por otra parte, en otro nivel, podría decirse que performance es un lente metodológico que permite analizar eventos sumamente disímiles como performances (Taylor y Fuentes, 2011). En sus palabras:

> Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento (Taylor y Fuentes, 2011: 20).

De este modo:

> La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente 'real' y 'construido', como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes (Ibídem).

Una distinción que, en realidad, no es excluyente sino complementaria, por momentos decididamente ambigua pero que advierte acerca de capas o niveles de pensabilidad de estos fenómenos.

Sitiando de algún modo esta amplitud y en vistas a trabajar con algunas performances políticas en Perú sobre el final de la dictadura fujimorista, Vich retoma la concepción de Diamond que la define como "una forma de expresividad que es actualizada en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria" (Grimson, 2004: 64).

Retomando, en parte, esta definición, referiremos con este término a prácticas cuya valía radica en su puesta en acto, en el estar allí de esos cuerpos que conforman esa modalidad de expresividad pública, cuestión que incluso deriva de la propia naturaleza del término performance en tanto implica un sustantivo deverbal, un elemento ligado a su realización (Garbatzky, 2011). Una expresividad, una teatralidad, que goza de cierto carácter artificial, en el sentido no peyorativo de artificio, sino en una acepción que reivindica su carácter construido. Son acciones pensadas y organizadas como puestas en escena, como escenificaciones en el espacio público, aunque no con las condiciones, exigencias y principios de ficcionalidad (carácter muy controlado y consecuente) de las puestas teatrales acabadas, particularidades propias de lo que se ha considerado como performances netamente artísticas.

Ellas dejan rastros materiales, pero el acto siempre es más importante que el residuo. En pocas palabras, "es un poner el cuerpo en la calle, en donde se corporiza la denuncia a través de una circulación que activa las imágenes, elementos o herramientas de la lucha" (Velásquez, 2012: 155). Ello hace que a los efectos del análisis no consideremos como performances las campañas en las que se realizaron, por ejemplo, pintadas u otras intervenciones urbanas ya que en ella creemos que no era la puesta del cuerpo el eje de la acción sino la marca urbana dejada[56].

[56] Esta elección no debe ser confundida ni empantanada en aquellas discusiones entre quienes creen que las performances se distinguen por su carácter efímero no habiendo posibilidad de registro u archivo que capture lo vivo, versus aquellos que la creen constructora de la memoria y la historia considerando que participa en la transmisión y preservación del conocimiento. A diferencia de ello, lo que aquí pretendemos remarcar es un criterio de uso que reserva este término para aquellas prácticas estético-artísticas populares de protesta cuya principal valía radica en el momento de esos cuerpos ahí, en esos saberes y despliegues corporales en un tiempo y espacio determinado y no tanto en sus marcas, más allá de que esos cuerpos sean dispositivos de transmisión del conocimiento, portadores y conductores de relatos y hacedores de memoria. Lo que ellos dicen puede registrarse, ellos pueden dejar marcas o ser esas mismas marcas uno de los objetivos de esas acciones –no el

Para clarificar aún más, podemos decir que mientras que el objetivo de las diversas intervenciones del repertorio que analizamos en el apartado anterior es dejar marcado visualmente el espacio urbano (calles, paredes, maceteros, etc.) el de las prácticas performáticas es co-vivenciar ese momento, ser vistos, oídos en ese estar allí con otros aunque las huellas también sean parte de la acción. Incluso, la clandestinidad con la que se hicieron, y se debieron hacer, algunas de aquellas, niega esta posibilidad.

Por último, es necesario un ajuste más. La acción que aquí analizaremos de algún modo violenta el "régimen de la ausencia" (Garbatzky, 2011) característico de estas prácticas, al menos en el mundo artístico, en la cual el objeto (en esos casos artístico) está planificadamente ausente incluso antes de su evaporación, en otros términos, desmaterializado en el cuerpo del performer (Ibídem). Es decir, como veremos en este caso, la acción tuvo como objetivo también los objetos artísticos que se produjeron. Sin embargo, su ubicación aquí la determina la decidida presencia de una flexión corporal y táctil, es decir, de un "régimen de tactilidad" (Ibídem), un sentido de la vivencia, sensorial, que excede las posibilidades del ojo. Lo enunciado hace que, más allá de lo rugoso, incluso ríspido, de esta consideración, cuestión quizás propia de este aparato conceptual, creamos que el potencial de esta acción se aprecia más nítidamente si nos montamos el lente metodológico (de performance) que indica Taylor, bajo nuestros criterios. Finalmente, esa permanencia del objeto es lo que hace que las llamemos prácticas performático-visuales y no performáticas a secas además de la consideración que hemos hecho antes en torno a que la performance también es una acción visual.

Varias prácticas del repertorio soportarían caratularse de este modo. Podríamos analizar aquí las bicicleteadas que se realizaron reiteradamente y consistieron en una peregrinación de manifestantes montados en bicicletas, que portando sus banderas y pancartas, trazaron alternos recorridos. Generalmente partiendo de Barrio Ludueña, de la casa de Pocho o de la plaza que luego llevó su nombre, se dirigieron a los Tribunales Federales, pasando previamente incluso, en algunas ocasiones, por la escuela de Barrio Las Flores, al sur de la ciudad, lugar en el que fue asesinado. De este modo, las bicicleteadas unían simbólicamente lugares emblemáticos y marcaban con su paso la ciudad de norte a sur finalizando en el centro urbano. Allí estas acciones se combinaban con otras, sobre todo con pintadas o expresiones musicales alusivas.

---

central- pero, no obstante, ellas no se podrían haber concretado o no serían lo que fueron sin la presencia de los cuerpos en cuestión y la co-presencia de otros, que podemos pensarlos como espectadores no expectantes sino co-partícipes.

La primera de ellas se llevó a cabo el 24 de diciembre de 2001, a días del asesinato. Fue, de hecho, una de las primeras acciones del repertorio que se gestó. En esa ocasión la idea fue hacer el recorrido diario de Lepratti de Ludueña a Las Flores. Luego, se repitieron cada 19, mes a mes, aunque teniendo a los Tribunales Provinciales como destino obligado. Después comenzaron a realizarse más espaciadamente hasta que finalmente se efectuaron una vez por año en la fecha de su asesinato. El desfilar de las bicicletas -aludiendo a la metodología militante de Lepratti, quien dicen habría contestado a una invitación a cambiar su medio de movilidad: "no me quieras cambiar la política"- supuso una verdadera performance de protesta que estéticamente las diferenció de otras manifestaciones convencionales. De hecho, esta práctica es repetida hasta el momento no sólo en referencia a Lepratti sino en las jornadas de protesta por todas las víctimas del 2001 que motoriza, principalmente, la Asamblea del 19 y 20.

También podríamos analizar aquí otra práctica que, a nuestro entender, podría ser leída en los términos de la performance: las "pintadas en vivo". Las mismas no fueron realizadas sobre los muros de la ciudad sino que se concretaron sobre telas y en ocasión de recitales de importantes figuras de la música popular. Se organizaban como una puesta en escena, como un "teatro de pintores", en donde "lo pintado" perdía peso en relación con el acto de pintar que adquiría decidida centralidad. En sus comienzos, este recurso se concretó con bandas o artistas del barrio y posteriormente Saavedra, los militantes del Bodegón y, luego Arte por Libertad, pintaron con diferentes figuras como León Gieco, Teresa Parodi, Raly Barrionuevo, Arbolito, Manu Chao, etc.[57]

No obstante, creemos que, sin dudas, la acción performática más emblemática de esta protesta fue "El Hormigazo", la cual, tal como sugerimos, puede ser considerada como una

[57] Por otra parte, todas las acciones de protesta (marchas, manifestaciones, acampes, etc.), independientemente que abreven o no en recursos artísticos, podrían ser consideradas como performances. Aquí, empero, sólo retomaremos una performance de protesta que apela a recursos provenientes del ámbito artístico. O sea es una performance de protesta artística. Preferimos, no obstante, no circunscribir su consideración a las pautas vanguardistas que emanan de los estudios al respecto en el ámbito del arte aunque sí poner en correlación esta práctica con parte de la tradición de performances artísticas que se iniciaron a finales de los años sesenta y que pasado el último golpe de Estado encontraron un importante despliegue que se intensificó, nuevamente aunque con otras características, en el comienzo de siglo. Por ello, habita un espacio "entre" las definiciones que la circunscribirían al arte acción -en la mayoría de los casos, evaluándolas según los criterios antes enunciados-, y aquellas más generales que interpelan a un mundo de prácticas mucho más extenso y hasta difuso (que incluyen desde prácticas culturales hasta protestas políticas). La característica no negociable de este "entre" es el carácter político de estas acciones, y más específicamente de protesta, que sobrepasan sentidamente la evocación de la prohibición como el potencial para la transgresión (Taylor, 2001), propio de la mayoría de las performances para convertirse en dispositivo de una denuncia concreta. Por ello, su filiación directa es con aquellas acciones que desde la recuperación democrática argentina pusieron al cuerpo como soporte fundamental de acciones de protesta, algunas notablemente artísticas otras que recurrían o se nutrían de algunos recursos pasibles de ser así caratulados. Ellas tuvieron también un importante desenlace en la coyuntura específica que nos convoca signada por la crisis del 2001, donde fueron encarnadas por grupos de activismo artístico como los que en los capítulos iniciales hemos trabajado. Pero también se produjeron prácticas que no fueron propuestas y/o llevadas a cabo exclusivamente por artistas individuales o colectivos sino que se desplegaron principalmente sobre el cuerpo de otros sujetos socio-políticos, sin excluir pero pudiendo prescindir del de los artistas.

intervención performático-visual de protesta. Para su análisis necesitamos volver páginas atrás y ubicarnos nuevamente en el grupo Trasmargen en lo que fue su tercera y última intervención.

La misma se concretó el 20 de diciembre de 2002 en la Plaza de la Cooperación. Fue un proceso que se desarrolló a lo largo de varios meses y que involucró mancomunadamente en su organización a Trasmargen, La Vagancia, otros grupos de jóvenes de Ludueña y a ATE, además de las múltiples organizaciones y participantes individuales –algunos de ellos artistas- que se sumaron al momento de su concreción.

Primeramente, como decíamos en el capítulo destinado al activismo artístico, esta intervención estuvo motivada en el convencimiento de revalorizar a trabajadores no reconocidos en la ciudad que realizaban una paciente aunque ignorada labor social y comunitaria. Con tal fin, el grupo se inmiscuyó en un trabajo de investigación sobre las hormigas[58], sus modos de vida y sus formas de organización comunitaria[59]. Sostienen que decidieron trabajar con tal concepto en la medida en que las hormigas se caracterizan por su trabajo colectivo, cotidiano y silencioso y porque traman una organización cooperativa que las empodera como especie, que les permite sobrevivir a las más variadas contingencias, a partir de compartir esfuerzos y reservas.

Pero, pronto, los integrantes del grupo se toparon con "Pochormiga", el cuento de Gustavo Martínez, y otro desenlace se echó a andar. Esta aparente coincidencia, motivó el acercamiento del grupo hacia el autor quien, junto con los integrantes de La Vagancia, comenzó a trabajar en esta acción. Asimismo, Martínez convocó a otros artistas como Hugo Ojeda y Rodolfo "Mono" Saavedra.

[58] Según relata Carlos Cantore, primeramente pensaron en desarrollar la obra a partir de la historia y las características de las abejas. No obstante, el hecho de que sus comunidades funcionen a partir del reinado de una de ellas desalentó al grupo ya que no coincidían con el mensaje político que devendría de su homologación con el funcionamiento de la sociedad. Por esta razón, recurrieron a las hormigas que consideraron organizadas en comunidades más igualitarias.

[59] Particularmente, destacaban el modo comunitario de almacenamiento de alimento ya que las hormigas acumulan reservas en su cuerpo para luego repartirlas con otras así como sus modos orgánicos de administración del consumo de los alimentos recogidos con un criterio de subsistencia y distribución con otros que llevó a los especialistas a denominarlo como un "estómago social". Asimismo, recuperaron información acerca de una súper colonia de hormigas argentinas, de 6.000 km., compuesta de millones de hormigueros cuyas hormigas podían habitar uno u otro sin ser agredidas, que se desarrolló entre Italia y España componiendo, por aquel entonces, el super-organismo colectivo más grande conocido hasta la fecha. Dicho acontecimiento natural fue descripto por los científicos como la "unidad cooperativa más grande registrada hasta ahora".
Laurent Keller, uno de los estudiosos implicados en el descubrimiento, sostenía que ésta era una estrategia de invasión ya que en Sudamérica esa especie de hormiga no formaba supercolonias ni mezclas entre las pertenecientes a distintos hormigueros. En hábitat europeo la especie argentina perdió la característica de distinguir, cuestión que sumada a su agresividad potenciaba enormemente a la especie, sus posibilidades de supervivencia en un medio ajeno y de desarrollo.

La idea inicial[60] consistió en la realización conjunta de grupos de hormigas, gigantes, que transportaban una semilla considerada como el germen de lo nuevo, de lo que está por nacer. Las mismas organizaciones o aquellos que quisieran destacar la labor de alguna de ellas, serían y, efectivamente fueron, quienes construyeron entre dos y cuatro hormigas, a partir de una serie de instrucciones que el grupo había compartido con ellos. Se consumaron una serie de reuniones previas con algunas de estas organizaciones y las indicaciones circularon a través de escritos explicativos para todo aquel que quisiera participar. Los emplazamientos, en primer término, se realizarían en los frentes de estas organizaciones tales como comedores, hospitales públicos, dispensarios, centros comunitarios, vecinales e, incluso, los centros municipales CRECER.

De este modo, y como claramente se advierte desde el colectivo, la propuesta ya no apuntaba, como en sus anteriores intervenciones, al mensaje de la obra, ni incluso sólo a que ésta pueda ser vista, interpretada, apropiada por un público que exceda al que tradicionalmente habita los circuitos del arte, sino que aquí Trasmargen redobló la apuesta apuntando a disputar las formas de realización, es decir, a generar "relaciones de producción" con variadas organizaciones, a impulsar un proceso de construcción colectiva en cada organización, y, más aún, que esta hazaña se multiplicara en numerosas organizaciones, las cuales a su vez mantendrían entre ellas y con el grupo ciertas articulaciones en aras de la concreción final de la intervención, es decir, de la instalación, que a su vez no fue como se esperaba al comienzo sino con una riqueza enormemente mayor que la convirtió en una performance.

Incluso, desde el grupo aspiraban a la construcción colectiva de una simbología en el que cada "(…) sujeto constructor al ir gestando el objeto, (crea) la propia metáfora de la obra, transformándose de esta manera en artífice y partícipe del producto final en el cual se autoreferenciará (la idea- fuerza se materializa mientras se está ejecutando la obra)" (Trasmargen, 2002c).

La invitación estaba dirigida principalmente a niños y adolescentes aunque también podrían participar adultos. Asimismo, y con especial atención a la profunda crisis económica en la que estaba sumida la ciudad, pero no perdiendo de vista la atención particular que el grupo tenía por los materiales, propusieron que las hormigas podían ser construidas a partir de los más diversos elementos: papeles de diarios, hierros, latas que, incluso, podían ser recolectados en la basura. De hecho, si bien contaban con algunas indicaciones específicas, un boceto del diseño aproximado así como dibujos y fotografías de maquetas de hormigas y de la

[60] En realidad, en los comienzos del proyecto la idea era hacer un solo grupo de hormigas y colocarlo en la puerta de una organización con trabajo social o comunitario no reconocido. Posteriormente, y ante el convencimiento de la falta de visibilidad y efectividad de una acción como esa, se cambió de idea.

instalación final disponibles en la página web del grupo, la puesta en práctica y las especificidades que ella adoptase quedaba en manos de los distintos realizadores.

La accesibilidad del material resultaba central pero también se hacía presente la pretensión de socializar algunas técnicas que pudieran servir a estas organizaciones, tanto en lo que respecta a la propia utilidad de los materiales (durabilidad, resistencia, impermeabilización, maleabilidad, etc.), sometidos a diferentes procesos para la realización de las hormigas, como para que éstas se repliquen en otras realizaciones[61].

La intervención se concibió desde sus comienzos como una obra abierta sometida a lo que el proceso de construcción colectiva y la articulación entre las organizaciones arrojase. Sin embargo, un objetivo estaba claro y consistía en que este proceso contribuyera a "(…) recuperar la cultura del trabajo, sembrar la semilla de un nuevo proyecto de país, gestar una fuerte simbología en torno a la construcción colectiva" (Ibídem) y fundamentalmente "(…) que el sujeto constructor se apodere de la metáfora que está construyendo" (Ibídem).

Varias organizaciones de distintos tipos y sin experiencia en el mundo del arte, se interesaron en la propuesta. Incluso, tal como lo indica Cantore, terminaban sus trabajos rápidamente, antes de la fecha indicada[62]. Paralelamente Trasmargen hacía sus hormigas, las cuales fueron de aluminio, cedido por una fábrica recuperada y bajo gestión de sus obreros, que permitió reemplazar el papel que inicialmente se había pensado para su construcción pero que no resistiría la nueva apuesta a la que las hormigas estarían sometidas.

Rellenas con poliuretano expandido, de colores rojo, amarillo y naranja[63] y transportando una semilla, serían colocadas en la Plaza de la Cooperación el 20 de diciembre. Allí se citó, a las 18.30 hs., a las distintas organizaciones que habían participado de todo el proceso y, para sorpresa de los gestores, fueron acompañadas por una multitud de gente que inundó la plaza, popularmente conocida como la Plaza del Che.

La convocatoria activó sensiblemente a cientos de rosarinos. La intriga y las ansias por participar cundían en días anteriores. En *Indymedia* los lectores decían "queremos saber más sobre el hormigazo" y hacían llegar sus inquietudes acerca de lo que se programaba para ese

[61] En este punto una recomendación que hacía el colectivo en sus indicaciones nos resulta interesante de remarcar en tanto ilustra las vinculaciones entre una y otra estética-en-la-calle. Allí dicen: "la técnica empleada brindará colateralmente una enseñanza que posibilitará a muchas organizaciones que hoy poseen murgas construirse máscaras y cabezudos que enriquezcan visualmente sus presentaciones" (Trasmargen, 2002c).

[62] Ante esta situación, en primera instancia, el grupo había propuesto que cada organización cuando terminara el trabajo montara las hormigas en la puerta y generara una actividad de reflexión acerca del sentido de la intervención.

[63] La elección de los colores al parecer no fue azarosa. El rojo evoca tenazmente la simbología de la tradición política revolucionaria de izquierda, sobre el amarillo y el naranja circula, aunque sin tanta claridad, la idea de que obedecen en el primer caso a señalar otros pensamientos alternativos -aunque no opuestos- al pensamiento de izquierda y el naranja a tradiciones que podrían situarse en posiciones intermedias a aquellos. Sin embargo, en las entrevistas realizadas sólo se hizo decidida alusión a la elección del color rojo.

día. Los firmaban: “hormiga descarrillada”, “hormiguita perdida”, “hormiga conocedora” entre otros seudónimos que advertían acerca de que la actividad excedía ampliamente sus intenciones iniciales que tenían que ver con reunir allí a las organizaciones con las que llevaron adelante el trabajo, al mismo tiempo que evidenciaba cómo el concepto de hormiga se convertía en un significante de gran relevancia para referenciar polisémicamente a militantes, activistas, a ciertas luchas sociales y trabajadores comunitarios de la ciudad.

Los llamados a la movilización, que comenzaron a circular con más de un mes de anticipación, realizados por Trasmargen, La Vagancia y ATE, entre otros, decían:

> Un grito que crece un grito que no deja dormir a los verdugos ni reír a los traidores POCHO VIVE...se viene el HORMIGAZO! Reenvialo, pasálo, imprimilo, publicalo en los boletines en las revistas, en las web, decilo en la radio, sumate, que en diciembre.... ...se viene el hormigazo (Indymedia, 14/11/2002)

Otra arenga anunciaba: “en diciembre.... se viene el HORMIGAZO, en las calles, en las paredes, en los techos, en la internet, en las pancartas, en las plazas, en el aire...” (Indymedia, 20/11/2002). La convocatoria era acompañada de dibujos, poesías, escritos, manifiestos hormigas, gráficas, etc. y se incitaba a que cada uno contribuyera a su modo a difundirlo. A ello debemos agregar las pintadas que, en anuncios no carentes de intriga, advertían en diferentes paredes y calles de la ciudad la llegada de “El Hormigazo”. “Se viene!”, “Se viene el hormigazo”, “Pocho, se viene el hormigazo”, entre otras, invadieron de la mano de Ojeda, Saavedra y La Vagancia el tejido urbano. Hormigas de plantilla o a mano alzada acompañaban estas leyendas y se desperdigaban también por otros sitios de la ciudad trazando caminos que pretendían conducir al lugar en el que se realizaría la concentración.

Sin embargo, más allá de estos llamados a la participación y de las variadas formas a partir de las cuales se difundió, no hubo indicios suficientes para pronosticar los aproximados seiscientos concurrentes que se dieron cita allí, la mayoría de ellos portando diferentes versiones de la hormiga.

Así, la acción performática consistió en la reunión de cientos de personas que portaban una hormiga construida por ellos mismos así como en la instalación de las que Trasmargen había hecho, en las alturas de un arco que distingue a la plaza en cuestión. La congregación de esos cuerpos portando tales objetos culminó con una marcha de polimorfas hormigas hasta el Monumento ya que allí se desarrollaba una jornada de lucha por el primer aniversario del 19 y 20 de diciembre de 2001 del que participaron diferentes organizaciones. La concentración para la marcha había sido en la Plaza San Martín, pasó por la Plaza de la Cooperación, donde se fundió en el “El Hormigazo”, y finalizó en el Monumento.

A su vez esta acción se vio nutrida por otras acciones que tomaron cuerpo en la plaza en cuestión. Por ejemplo, entre los participantes estaba un grupo de teatro de la zona sur, la Agrupación Teatral del Bajo Fondo de La Grieta, que decidió hacer allí una intervención de teatro callejero en la que involucraron al resto de los participantes[64]. Asimismo durante la jornada se hicieron pintadas alusivas que se sumaron a las ya realizadas previamente.

Para algunos de los integrantes de Trasmargen fue esta la acción más importante en su historia. Cantore afirma: "eso colmó mis expectativas, no volví a ver un hecho en el campo del arte que juntara gente en función de hablar de los más desprotegidos" (Cantore, 2013). Más precisamente, asevera: "(…) yo creo que esa obra más allá de los valores plásticos (…) el efecto simbólico que tuvo se mantuvo mucho después de lo que hicimos nosotros. Aparecieron hormigas pintadas en las paredes, en el piso, en las veredas, en la Plaza San Martín (…)" (Ibídem).

En efecto, esta apuesta implicó otra modalidad de intervención por parte del colectivo que decididamente asaltó la calle y terminó de moldear sus consideraciones generales acerca del arte que querían encarnar. En este sentido, la búsqueda de "perfección técnica", atributo que caracterizaba al grupo, fue dejada en segundo plano. El proceso de producción incluyó a los más diversos actores, se socializaron técnicas y saberes, la elección del material no fue descuidada pero la decisión no rondó por criterios de conveniencia plástica. De hecho, la misma idea de "obra" muy presente en ellos sufre un notable borramiento en los relatos de esta acción.

Además, como antes anunciábamos, creemos que "El Hormigazo" fue un contundente ensayo de articulación con variadas organizaciones que incluyeron -además de las que diagramaron la acción- a HIJOS, AMSAFE, Barrios de Pie, agrupaciones estudiantiles, Padres del dolor, Partido Comunista, movimientos piqueteros, colectivos de pueblos originarios, la Carpa de la Resistencia –montada en Plaza San Martín por sacerdotes y laicos de comunidades eclesiales de base y luego instalada en diferentes barrios-, otras organizaciones comunitarias de base y hasta una fábrica recuperada por sus obreros. De hecho, como anunciábamos páginas atrás, generó al menos en las organizaciones pioneras de la acción, cierto desdibujamiento de identidades y pertenencias y la conformación de un especie de "tercer grupo" (Colectivo Situaciones, 2007). Por consiguiente, esta performance y todo el proceso de su gestación

[64] Con una larga soga dividieron a los concurrentes en dos grupos (hormigas rojas y hormigas negras) que fueron sometidos a una serie de preguntas cuyas respuestas se volcaron en una pizarra que frente a ellos sistematizaba la información obtenida así como quienes quedaban de un lado o del otro según la respuesta dada. De repente, uno de ellos caracterizado de oso hormiguero pretendió comerse las hormigas. Hostigado y vapuleado lo obligaron a retirarse. Su partida fue acompañada retirando la soga, la pizarra y simbólicamente acabando con la división entre hormigas negras y rojas.

implicaron un tipo de experiencia de cooperación distintivo. También supuso el trabajo mancomunado entre artistas ya que a la propuesta se sumaron otros colectivos como la Agrupación Teatral del Bajo Fondo de La Grieta además de artistas individuales como Hugo Ojeda y el Mono Saavedra.

Particularmente, respecto del repertorio de protesta esta acción fue un hito que supuso polifónicas resonancias prospectivas y retrospectivas. En primer lugar, la intervención tomó dicho nombre, como antes se ha enunciado, por cierta admiración por las características naturales (biológicas) de las hormigas y por su organización y forma de trabajo comunitaria. Pero también, esa elección entró en diálogo con su utilización simbólica para enarbolar los pedidos de justicia por el asesinato de Pocho Lepratti.

En segundo término, como hemos adelantado, de allí en adelante la hormiga se sedimentó como emblema y se diseminó en diferentes formatos masivamente.

En tercer término, la misma intervención vio trastocados sus sentidos: si en principio se pensó como una acción destinada a reivindicar a los trabajadores comunitarios no reconocidos prontamente ese sentido fue nutrido a partir de la denuncia por el asesinato de Pocho Lepratti, que fue precisamente uno de esos trabajadores militantes que el grupo pretendía destacar y cuyo reclamo tomó centralidad siendo una intervención que terminó significándose casi unánimemente en ese sentido.

En efecto, la intervención multitudinaria fue precedida por una marcha convocada por los familiares y amigos de las víctimas y la Comisión Investigadora No-Gubernamental -que se había formado a los fines de contribuir al esclarecimiento de los asesinatos de diciembre de 2001- a la que adherían otras organizaciones y que se realizó, al igual que todos los meses, un día antes, el 19, en este caso, de diciembre, exigiendo:

> Juicio y castigo a los ejecutores, responsable políticos, encubridores y cómplices de la masacre de los días 19, 20 y 21 de diciembre del 2001. Separación del cargo de toda la cúpula de la Policía Provincial y de los funcionarios políticos responsables y encubridores de las violaciones a los DDHH. Basta de hambre y represión contra el pueblo! (Indymedia, 18/12/2002).

La convocatoria era reforzada a partir de un escrito titulado “Manifiesto hormiga”[65] firmado por Trasmargen.

[65] El Manifiesto Hormiga decía: “Una metáfora, para una sociedad saturada de exclusiones, de desigualdad, de ejércitos de hambreados, de desocupados, de viejos postergados y del nuevo genocidio sin desaparecidos, solamente muertos. ¿Cómo entonces, convocar a la realidad de lo ‘real’ sin caer en la manipulación obscena de esa misma realidad; tan cara a los medios de comunicación que obedientes a sus patrones de turno, construyen escenarios de la tragedia, simulacros puntualmente catalogados y consecuentemente denigrados. Ante esto, el arte debe superar la tentación de agregar más simulacro a lo real. De allí, que la metáfora signifique un salto libre, no al vacío, sino a la recuperación del sentido y del sujeto colectivo. Vamos entonces, por la recuperación de la palabra que alude y no elude. Vamos por la recuperación de los códigos de un tejido social pulverizado.

La marcha se acompañó de una bicicleteada desde Ludueña hasta Tribunales Provinciales. Trasmargen la escoltó en un vehículo llevando una hormiga que, una vez arribados al lugar, fue montada en la puerta de Tribunales mientras duró la protesta. Una de las hormigas, la roja, que luego sería colgada en la Plaza de la Cooperación junto a las otras dos.

Pero allí no finalizaron los flujos relacionales que esta intervención desató. En efecto y en cuarto lugar, "El Hormigazo", como denominación, fue utilizado para referir a otra serie de acciones de protestas que sucedieron luego y de las que Trasmargen no participó, tal como veremos más adelante. Los hormigazos entonces se multiplicaron. Las paredes de la ciudad lucieron en diferentes ocasiones leyendas que anunciaban "paso, paso, paso, se viene el hormigazo", aludiendo a diferentes intervenciones que se pergeñaron desde La Vagancia o el Bodegón. Incluso, tal como detallaremos luego, los carnavales fueron también llamados de este modo.

Finalmente, creemos que "El Hormigazo" puede ser pensando como una "performance de masas" (Colectivo Situaciones, 2007), una performance que supuso una organización previa pero que se vio sobrepasada y trascendida, conformándose finalmente a partir de la presencia expresiva de cientos de rosarinos que no habían sido parte de ese proceso de articulación pero que corporeizaron una intervención que marcó decididamente la historia, aún no contada, del activismo artístico rosarino al igual que la de los repertorios de la protesta popular de la ciudad. Coaguló parte de ese protagonismo social al que la crisis alumbró y visibilizó y se erigió en un hito en la historia de las articulaciones entre arte, estética y política en suelo rosarino. "El Hormigazo" significó, por lo demás, una experiencia sinérgica en la que se vieron en funcionamiento los diferentes engranajes de esa primera estética-en-la-calle de la que hablamos.

3.5. El Carnaval-cumple de Pocho. Sus singularidades y desafíos

La iniciativa del carnaval surge de la mano de la celebración del cumpleaños de la Murga de Los Trapos el 1 de febrero de 2002, festejo que estaba planeado antes del asesinato. Luego de sucedido, como modo de denuncia, deciden celebrar también el cumpleaños de Lepratti que sería, días después, el 27 de febrero. Así, realizaron el primer encuentro en la Plaza Mármol, ahora Plaza Pocho Lepratti, el cual consistió, en verdad, en una jornada de protesta como las que solían realizar en ese entonces a menos de dos meses de lo ocurrido. Efectuaron una serie de pintadas alusivas por el barrio así como una reunión entre vecinos en la que compartieron

---

Vamos por un lugar en la historia, no escrita, que margina a sus reales sujetos y convierte a los verdugos en víctimas. Vamos empujando la semilla de otro futuro, el que está por nacer. Hasta la cancelación de todas y cada una de nuestras necesidades" (Indymedia, 09/02/2002).

algunas impresiones sobre el camino de lucha que tomaba forma. Si bien este encuentro fue luego considerado como el primer carnaval, conformó, en verdad, una instancia que fue la antesala de esta fiesta que se realizaría a partir de allí todos los años el 27 de febrero primero y luego, desde de su quinta edición durante tres días consecutivos[66].

En el origen del carnaval confluyeron varias motivaciones empero la fundamental tuvo que ver con la intención de generar una instancia de denuncia, una respuesta a la crisis del 2001 y, como asevera Lucas Villca, un homenaje a sus muertos (22 Noticias, 2013). Fue, junto con las pintadas y las bicicleteadas una de las primeras contestaciones al asesinato, una de las iniciáticas formas de exigir justicia. Así, "Voy a cubrir tu lucha más que con flores" (Carnaval-cumple de Pocho, 2005), "La alegría es nuestra mejor arma" (Carnaval-cumple de Pocho, 2006), "No pudieron!!! El encuentro, la alegría y la fiesta son nuestra forma de no olvidar" (Carnaval-cumple de Pocho, 2007), "Estas y estos somos… acá estamos! Hormigas que vamos haciendo memoria… festejemos" (Carnaval-cumple de Pocho, 2011), "Carnaval que denuncia… anunciando el latido de una lucha" (Carnaval-cumple de Pocho, 2012), son algunas de las consignas que se han vivado y estampado en programas y anuncios dando cuenta de que esta festividad se diseña como un acontecimiento de denuncia con una fisonomía particular puesto que se entona desde la alegría, tal como veremos en detalle más adelante.

De este modo, en primera instancia, este carnaval fue pensando como una plataforma de crítica socio-política, en sintonía con una de las interpretaciones que citábamos en el capítulo anterior cuando reconstruíamos la historia del carnaval rosarino al esmerilar las características de la estética-en-la-calle festiva. A lo largo de los años, esta fiesta ha sostenido la reivindicación que le dio origen y también ha estado atravesada por otros ejes, construidos colectivamente, que en su mayoría han tenido un fuerte anclaje territorial, ya que "es una respuesta a los palos diarios (…), a lo cotidiano, con lo que sabemos hacer, con cultura, con música (…)" (Pereyra y Zorzoli, 2013). Empero también ha canalizado otros no paridos directamente en el barrio, como por ejemplo, un año en que se decidió pensar la Masacre de Cromañón junto a las víctimas de aquel hecho fatal. En este sentido, el carnaval se hace en situación, al decir de Villca, "cada carnaval tiene su eje y responde y se define en cuanto al contexto (…)" (22 Noticias, 2013).

[66] Es preciso advertir, o al menos dejar reseñadas, otro tipo de fiestas que también se desarrollaron aunque no tan sistemáticamente con motivo de este repertorio e integrando las actividades propias del Bodegón. Ellas estuvieron íntimamente relacionadas con las expresiones musicales que lo compusieron y consistieron en la organización de recitales o festivales en los que se reunían a diferentes cantautores locales o incluso algunos de gran popularidad nacional. Al mismo tiempo, ellos fueron sitio, en reiteradas ocasiones, de las pintadas en vivo que señalábamos al pasar como una de las intervenciones performáticas que también integraron los recursos expresivos de este repertorio.

Si bien, como asevera Pía, "(…) el escenario es un lugar de empoderamiento (…) a través de la palabra, del encuentro con distintos grupos, con distintos compañeros" (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli, 2013), esta experiencia reviste una serie de complejidades que vuelven más rugosa la idea de plataforma de denuncia, que rebasan la presunción de que el gesto político del carnaval radica sólo en la tonalidad crítica que le imprimen quienes pasan por su tablado.

Concretamente, este carnaval además de la textualidad crítica que lo dota de un decidido perfil en este sentido es portador de una textura política tejida fundamentalmente por su componente organizativo. Es, así, un hecho político (Pereyra y Zorzoli, 2013 y García, 2013) y no sólo una instancia de denuncia. Es decir, es una experiencia que alberga una densidad política mayor que la otorgada por el tono de la protesta.

De hecho, como antes advertíamos, la oferta del carnaval de Ludueña no se compone únicamente de las tradicionales agrupaciones festejantes sino que desfilan por su escenario diferentes expresiones del arte y la cultura popular. Grupos de cumbia, de folklore, de hip-hop, de rock, y de variados ritmos de la música popular hacen su presentación durante las agitadas noches de fiesta además de obras de teatro u otras expresiones escénicas. Ahora bien, una de las condiciones para participar o al menos el principal criterio con el que se evalúan las ofertas que reciben los organizadores tiene que ver con "el nivel organizativo" o la correspondencia, relación o pertenencia de dichos grupos a organizaciones sociales o políticas, aspecto que en este caso es más marcado que en el resto de las fiestas carnavaleras que componen la movida a la que ésta pertenece. En torno a las formas en las que se piensa e instrumenta la participación, Varón afirma:

> El carnaval es sumar gente, sumar organizaciones, (…) no somos ingenuos, que no venga cualquiera si está trabajando con alguna organización está bueno porque eso te da el margen (de) que (…) si hay algún trabajo que eso pueda decir algo aunque después no sea lo que vos querés o lo que vos estás de acuerdo (Fernández, 2013).

A su vez, pasados los años complementaron la instancia escénica con otras actividades como talleres abiertos a la participación de todos los asistentes. Los mismos varían entre algunos de raigambre artística hasta otros que abordan variadas problemáticas sociales[67]. Asimismo, antes de que se inaugure por la tardecita-noche el escenario principal, se desarrollan otras

[67] Principalmente, desde la 5° edición en la que se extendió de uno a tres días se comenzaron a realizar múltiples talleres, entre los que podemos mencionar algunos de estirpe artística (de candombe, de letras y/o canto murguero, de percusión, de maquillaje, de murales, de teatro, de armado de máscaras e instrumentos, de literatura, de música popular) hasta aquellos en los que se trabajan cuestiones de género, de historias de vida, de memoria, de alimentación, de educación, de violencia, de comunicación popular, parto respetado, entre otras opciones que constituyen cada año una gran oferta de alternativas.

actividades como pintadas de murales colectivos, proyección de videos, muestras fotográficas, feria de productores, etc. que contribuyen en este sentido.

Pero, fundamentalmente en este punto nos interesa remarcar el complejo nivel organizativo que posee esta fiesta y que comienza meses antes y se despliega a través de variadas comisiones que se proponen año a año y que abordan los diferentes aspectos que ésta conlleva[68]. Además, si bien en un comienzo lo organizaban sólo los jóvenes de los grupos de Ludueña, apenas pasados los primeros años comenzó a contar con una estructura abierta integrada por colectivos tales como las comunidades de base del barrio, movimientos sociales y políticos con diverso alcance territorial -de Rosario y otras ciudades-, clubes recuperados, espacios culturales auto-gestionados, medios de comunicación alternativos, bibliotecas populares, organizaciones sindicales, grupos artísticos, etc[69]. Para Zorzoli:

> Ello tiene que ver con cómo pensar la multiplicación: 'a Pocho no lo mataron, lo multiplicaron' y la multiplicación tiene que ver con sumar a otras organizaciones (…). El carnaval está abierto para que cualquier organización pueda sumarse pero a las que se convoca es a aquellas con las que se articula en algún otro momento (Pereyra y Zorzoli, 2013).

Finalmente, corona este propósito de convertir al carnaval en un acontecimiento político -y más específicamente militante-, la serie de actividades que se programan adrede para las organizaciones concurrentes, como es el caso de la feria de organizaciones que se realizó en algunas oportunidades constituyéndose en un momento de encuentro, reflexión y debate político para colectivos de la ciudad y de otras latitudes.

De este modo, la experiencia de Ludueña no sólo compone un espacio-tiempo en el que se gestan lugares de enunciación no habilitados por el orden social y a partir de los cuales se esgrimen cuestionamientos a éste con diferente grado de radicalidad, es decir no sólo es la fiesta del Momo crítico y burlón echado del Olimpo, sino una superficie de articulación política y de ejercicio organizativo que a la vez que vuelve más tupido su espesor político condiciona o incluso, restringe, como veremos, algunos otros desenlaces de la fiesta.

Por otra parte, tal como señalan las interpretaciones citadas en el capítulo anterior, esta carnestolenda, fiel a las de su estilo, es una experiencia ritual de recreación de la propia existencia individual y colectiva. Es una instancia de renovación, de renacimiento, un estado

[68] A lo largo de los años las comisiones han ido variando. Algunas de ellas han sido: Alojamiento y Comida (para los contingentes que arriban de diferentes partes del país); Gestión y Finanzas; Talleres, Escenario; Arte y Decoración; Producción (de material teórico para ser leído en el escenario que incluye desde cartas de vecinos, poemas, hasta textos de autores o escritos especialmente realizados de acuerdo al eje del año); Seguridad; Evaluación y Balance; Barrios (se ocupa de la relación con los vecinos); Comunicación; Murgas; etc.

[69] Incluso las reuniones que semanalmente se concretan durante meses se realizan en los distintos espacios pertenecientes a estas organizaciones, sobre todo en el caso de las que se alojan en el barrio.

liminar entre la vida y la muerte que puja por convertir una en otra. En efecto, surge a partir de la necesidad de poder expresar, canalizar y transformar el dolor por el asesinato de Lepratti, más que un homenaje a los caídos, emerge, como una conjura de su muerte.

Brotó ante el desafío de "cómo hacer carne ese 'Pocho Vive!' (Pereyra y Zorzoli, 2013). Vanesa Molina expresa, en esta línea: "le encontramos la vuelta para transformar todo ese dolor que teníamos en ese momento, en el 2002, por lo que había sido el asesinato de Pocho en el 2001. Queríamos algo que tuviera que ver con él, con nosotros y el recorrido que habíamos hecho juntos" (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli, 2013). Luego agrega: "Al principio nos costaba que los vecinos entendieran por qué festejábamos la muerte de alguien. Entonces era decirles que Pocho vive en cada uno de nosotros y una forma para que no lo asesinen era poder revivir lo que hacíamos con él" (Ibídem).

Una resurrección simbolizada en el fuego que incinera al Momo, ese Momo artesanalmente gestado, desde su diseño hasta su materialización[70]. Un Momo que toma cuerpo a partir de lo que cada vecino decide ofrendarle, que carga lo que cada uno resolvió posar en él. Ofrendas que pronto perecen en ese fuego que engendra el instante máximo de intensidad y que paradójicamente anuncia el fin, el comienzo del languidecer del carnaval. Sus organizadores escribían:

> El fuego con la amenaza de muerte, la combustión que necesita la vida. (…) Alguien que encienda el fuego para dar el paso, para animarse a la esperanza y al cambio, renovarnos entonces en el fuego ardiendo, en la bronca contenida. La amenaza de muerte, el asesinato y el deseo de muerte de todo aquello que nos mata. Entonces ahí, el deseo de vivir y no de imitar la vida ni de estar en la vida, sino de vivirla, de sentirla (Carnaval-cumple de Pocho, 2007).

Un ardor que es pasaje, trance, fluir de una energía inagotable que puja un nacimiento. En palabras de Pía:

> El Momo creo que es lo más fuerte del carnaval. Es realmente un rito de pasaje para todos nosotros. De alguna u otra manera entramos todos en trance en ese momento, con las expresiones que cada uno trae. Al Momo lo paseamos todos los días por la plaza, se lo acercamos a los vecinos. Es el actor principal. Nosotros es como que empezamos el año con la quema del Momo y no el 31 de diciembre. En ese acto se cierra un ciclo y comienza otro (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli, 2013)

Marca un antes y un después, es culminación, renuncia pero también apuesta. En este sentido, la quema afirma un orden de la positividad que excede cualquier demanda, reclamo, lucha, es la afirmación de un nuevo comienzo, de un por-venir. Es así que puede ser pensado como una

[70] Vale aclarar que en una de las últimas ediciones el carnaval no hubo rey sino reina, una Moma, como modo de honrar el lugar de las mujeres, sobre todo madres y militantes.

promesa, como un compromiso con la fiesta, ergo, con la vida. El fuego no aniquila sino que, fiel a sus sentidos primigenios, funde, de-forma, re-forma, per-forma y con-forma lo nuevo.

Como reseñábamos brevemente en el apartado en que repasábamos las interpretaciones sobre esta fiesta popular, suelen ser habituales las consideraciones que le atribuyen ser un espacio-tiempo de fuga, en el sentido del despliegue de una fiesta dionisíaca, del exceso, la gula, el derroche y el gasto improductivo. El momento del banquete popular, de la abundante comida pública así como el tiempo de la liberación y, sobre todo, de la exhibición de los cuerpos.

Esta experiencia, empero, nos impone aquí la necesidad de señalar importantes distancias. En el carnaval de Ludueña suelen ponerse sentidos cotos al desenfreno que, en cambio, caracteriza a otras carnestolendas, preocupación que, por lo demás, distinguió a La Vagancia desde mucho tiempo antes a la gestación del carnaval[71]. Al igual que en todas las fiestas de su estilo, la comida constituye un elemento clave. En este caso fundamentalmente debido a que es uno de los tres elementos, junto con la expresión artística y la conversalidad, que caracterizaron a todas las actividades que, desde los años noventa, realizaban de la mano de Lepratti (Abecasis, 2013).

No obstante, adopta otro sentido al de la gula y el banquete popular. Ello tiene que ver con la idea de comensalidad, del compartir el alimento, una costumbre que filian en la tradición católica y en las prácticas que les fueron inculcadas durante su pertenencia al movimiento eclesial de base. Celebrar la comida en su hechura y consumo se constituye en un acto que porta cierta politicidad en la medida en que se concreta en aras de fomentar el encuentro y, en algunos casos, la organización. La celebración es abierta a todos los concurrentes, sin embargo no es regida por la lógica del gasto improductivo y su consumo abundante, no prima el goce de la gula sino que la comida misma se gestiona y administra a los fines de la conmemoración comunitaria que supone limitaciones a la desmesura.

Ello se vincula con otro tipo de restricciones que rigen esta fiesta carnavalera como aquellas que prohíben o limitan el consumo de alcohol y de sustancias al menos en el centro neurálgico de la plaza las cuales, junto con otras normativas relativas principalmente a la resolución de conflictos interpersonales y la evitación de hechos delictivos durante su transcurso, componen un mentado y detallado mecanismo de seguridad comunitaria que distingue emblemáticamente a este encuentro festivo, tal como veremos luego.

[71] De hecho, es llamativo ver en una publicación anterior a la primera edición del carnaval, que la organización de las fiestas y fundamentalmente la preocupación por llevar adelante otro modo de hacerlas, es decir, concretar fiestas medidas, no descontroladas que venzan la retracción y el aislamiento pero que también disputen con lo que consideran cierto patrón de la fiesta encarnado en la cultura popular sea una preocupación primigenia de este colectivo de jóvenes (Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón, 2002).

El carnaval como espacio-tiempo de fuga, excesos y placer es condicionado también en otro aspecto. Precisamente el relativo a la exhibición de los cuerpos. Si bien los organizadores no plantean una interdicción explícita al respecto, fomentan un carnaval no asentado en la exposición carnal, de algún modo una ética de la no-ostentación de la carne, que se asocia a desacuerdos con los modos contemporáneos de pensar la estética femenina y joven. De este modo, apuestan a la gestación de otras formas de vivenciar los cuerpos que se hallan, como veremos en lo que sigue, en estrecha vinculación con las concepciones de la alegría.

Como corolario, entonces, estas disposiciones habilitan el transcurrir de una fiesta medida, auto-cuidada, que, a primera vista supondría, una inversión de la inversión que habitualmente caracteriza al carnaval. Empero, para ser más precisos, el "rescate" que se plantea no indica ese movimiento de doble negación sino ciertas modulaciones de la fiesta que, a entender de los organizadores, constituyen el real reverso de una cotidianeidad plagada de estos consumos.

Lo dicho se vincula con la revisión que esta experiencia motiva de otra de las interpretaciones recurrentes sobre el carácter de estas fiestas. Sin más, la idea de que es la ocasión en la que se pone patas para arriba el orden social, el momento de la inversión de los roles, las funciones y las ocupaciones. El tiempo de la burla y la parodia hacia toda jerarquía o autoridad constituida, del desconocimiento de las normas que cimientan la cotidianeidad y del primado de otras generalmente opuestas a ellas.

Esta presunción ha despertado críticas y refutaciones varias en las mismas teorías sobre las carnestolendas. Por su parte, Da Matta, incrédulo con ello, asevera que si bien el carnaval consiste en la inversión de roles a la vez que produce una instancia de comunnitas, ésta es, sin embargo, funcional "(…) dadas las condiciones de una sociedad dividida en clases y segmentos, para hacer perdurar la jerarquía y la posición de esos sectores" (Falcón, 2005: 40). Eco, en una clave similar, asevera:

> Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval (Eco, 1991: 16).

Continúa:

> Así pues, los prerrequisitos de un 'buen' carnaval son: i) la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación (…); ii) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse

> sólo una vez al año (…); un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión (Ibídem).

Concomitantemente, a su entender, "el carnaval puede existir sólo como una transgresión *autorizada* (…) (Ibídem: 16) que produce, al fin y al cabo, la omnipresencia y el reforzamiento de la ley. Sólo puede ser revolucionario cuando deviene en carnavalizaciones no esperadas o fuera de las expectativas sociales. Empero, como todas las de su estirpe, esta revolución para Eco produce su propia restauración a partir de reglas que intentan instaurar el nuevo orden que propicia. De lo contrario, sólo serían revueltas, mitines, rebeliones, disturbios o exabruptos transitorios[72]" (Ibídem).

A nuestro entender esta experiencia nos revela otras particularidades no contempladas en las interpretaciones que critican Da Matta y Eco así como tampoco en los señalamientos que éstos proponen. No se subsume ni a unas ni otras posturas.

Posémonos, entonces, en ella. En primer lugar, es necesario advertir que efectivamente sucede cierta dislocación de algunas normas, jerarquías, leyes que rigen el orden de los espacios, los tiempos y los cuerpos. De hecho, cuerpos destinados al trabajo precario, a jornadas excesivas y mal pagas o a su falta no deseada; otros sometidos a diferentes tipos de violencia, atrapados en circuitos delictivos o de consumo, irrumpen gloriosos en fiesta. Ello supone no sólo otra administración del propio cuerpo sino también una disposición del tiempo, sobre la que volveremos luego.

Pero, más allá de esto, en su transcurso no se produce el desconocimiento de toda jerarquía y norma, no sucede la desactivación total de disciplinas, encausamientos y auto-coacciones. Tampoco la implantación de normas netamente opuestas a las socialmente vigentes. No hay una llana inversión del orden binario de las interdicciones, es decir, de lo prohibido en correcto y de lo correcto en prohibido sino el establecimiento de una legalidad heterogénea. Advertimos, entonces, que, en este caso, la resistencia no circula en el registro de la negación de la norma y en la imposición de su opuesto sino en la instauración de una norma diversa, en la afirmación de una normatividad comunitariamente gestada es decir, encarnada principalmente en lo que este andamiaje cultural afirma, en esa afirmación de la regla

[72] Su única esperanza estriba en el humor que diferencia de la comicidad del carnaval. Sostiene: "El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley" (Eco, 1991: 19). Remata, aseverando: "el humor es un carnaval frío" (Ibídem: 20)

subalterna que pretende evitar con mayor o menor éxito, como veremos, la regulación foránea.

Rige en esta apuesta una normatividad, por momentos estricta, que no sólo no desconoce roles y funciones sino que, por el contrario, ratifica y refuerza los que ciertos sujetos tienen en la cotidianeidad, como es el caso de los liderazgos de ciertos militantes políticos[73]. Como asevera Varón: "en nuestra organización del carnaval hay que plantear que el otro es necesario en el lugar en el que está" (Fernández y Cena, 2013).

Cabe preguntarnos: ¿cómo entender este orden de las negociaciones, adaptaciones e integraciones que siempre se producen en la lógica poder-resistencia, ergo orden-desorden, falsamente binaria?, ¿cómo pensar esta serie de autorregulaciones que la fiesta requiere, normas, como todas las de su estilo, contaminadas y/o asediadas por los espectros de la ley del Otro?

Estas limitaciones al desenfreno de la fiesta nos imponen ante nuestras retinas aquella observación de Thompson en torno a la reunión entre conservadurismo y rebeldía o en otros términos nos invita a pensar la complejidad de ciertas formaciones culturales populares a la vez tradicionales y rebeldes. Tal como nos recuerda Gil, la cultura plebeya "(…) en su relativa autonomía se constituye a sí misma, en gran parte, por los conflictos y luchas que la atraviesan, movilizando su acervo consuetudinario, incluso en función de acciones de rebeldía" (Gil, 2012a: 63). Así, se dinamizan antiguas leyes y modos de conducta en aras de construir dispositivos de resistencia.

De modo que, como bien sabemos:

> (…) la cultura popular no sólo no es lineal y reactiva (frente a los embates de la cultura hegemónica o ante condiciones intolerables de existencia) sino que incluso es heterogénea respecto a sí misma: no podemos decir, ni que es enteramente conservadora, ni enteramente rebelde, ni enteramente subordinada, ni enteramente autónoma; sino que alterna e integra estos elementos, según una lógica de estrategias ajustadas a los diferentes desafíos coyunturales (Ibídem).

Sin dudas, entonces, esta normativización entabla una dura tensión entre las experiencias ensayo-militantes que se tejen a la luz de las situaciones coyunturales y las experiencias-ensayos de vida, las vivencialidades que la fiesta propicia. Un desenlace dilemático, que retomaremos enseguida, que se asienta precisamente en el nudo gordiano del devenir de las subjetividades en fiesta.

[73] Una salvedad aquí es, no obstante, necesaria y tiene que ver con remarcar que tales roles no son los que adjudica el orden social sino los que estos sujetos gestan en su praxis política cotidiana.

Asimismo, revela que la fiesta es un “espacio colectivo donde irrumpe y se despliega con toda su vitalidad y energía la dimensión creativa de la acción social” (Lucena, 2012: 35). Más aún, efectivamente, tal como decíamos de la mano de Gil, a través de la vivencia de la fiesta sobreviene cierta sabiduría popular, o mejor, resulta un momento de reelaboración y puesta en acto del saber popular. Para su concreción, se requieren una serie de destrezas directamente vinculadas al hecho cultural que a su vez germinan y se agudizan luego de cada experiencia festiva. Pero agregamos que esta efervescencia de la sabiduría popular no se limita a ello sino que, a su vez, este carnaval ha sido una gran ocasión de experimentación colectiva creativa que ha alumbrado saberes no necesariamente relacionados con el know how festivo.

En efecto, si bien por una parte ha sido una gran escuela para otros espacios y acontecimientos culturales de este tipo, por otra parte, se ha constituido en un sitio de generación de otro tipo de saberes, principalmente, políticos. Esta fiesta ha incitado año a año a la poiesis política, ha potenciado cierta plasticidad en las formas de pensar, sobre todo, el encuentro y la cooperación entre organizaciones sumamente variadas, así como también, por ejemplo, las vinculaciones con el Estado. O ha generado experiencias puntuales, tales como el mencionado mecanismo de seguridad comunitaria, pasible de ser replicado en otros contextos y situaciones. Por lo demás, la exploración de posibilidades creativas incluye también la indagación en las formas de la percepción y la afección que adquieren en ella una prometedora maleabilidad.

Y aquí es cuando arribamos a la posibilidad de reflexionar en relación con los modos en los que el carnaval crea y despliega un logos específico. Las lecturas que plantean esta hipótesis y que citamos en el capítulo anterior, sobre todo la propuesta bajtiniana, sostienen que ello implica, fundamentalmente, un modo de generación de palabras y de circulación de las mismas capaz de transmitir la cosmovisión carnavalera, la otra vida del pueblo y su modo de visionarla. Creemos, no obstante, que tal propiedad indudablemente se liga con el heterogéneo espacio discursivo que esta fiesta habilita en tanto no sólo alumbra un logos específico por el que circula una cosmovisión popular sino que también permite el despliegue de una pluralidad de códigos discursivos (musical, plástico, gestual, teatral y el propio de la danza, entre otros) que al mismo tiempo son nombrados y puestos en palabras a partir de su logos peculiar.

Sin embargo, en aras de comprender y problematizar más acabadamente la generación de este logos carnestolendo es que creemos que la problemática de la alegría se impone como anclaje del análisis. Es el quid de esta fiesta que se gesta, se despliega y se enuncia en función de ella. La transformación del dolor en alegría, su celebración y su conversión en gesto político anudan un complejo proceso que creemos es vital para la comprensión cabal de esta apuesta.

La alegría, concepto intelectualmente incómodo, inasible para el discurso filosófico pero omnipresente en el discurso político popular, adopta diferentes flexiones en los modos en que es considerada empero siempre aparece como una melodía indetenible que marca el ritmo de los festejos. En los inicios, la alegría se enunciaba como una posesión sagrada, compartida, un patrimonio social. Se aludía a ella como una marca identificatoria de los sectores populares. En dicha concepción portaba idiosincrasia popular, componía determinado temperamento con carácter consuetudinario, que debía ser cuidadosamente conservado. García asevera:

> Es que tiene que ver con una cuestión directamente de clase social. Vos en un departamento de edificio o de pasillo difícilmente puedas escuchar música a la hora que quieras y con el volumen que quieras, porque el vecino tiene otras costumbres. En los barrios los problemas son por ver quién pone el equipo de música más fuerte. Y todos los días son sábados a las 12 de la noche (García, 2013).

Una posesión que adquiere un sentido suplementario, en términos de que sustituye con creces otras supuestas no-posesiones. García, señala: "(…) tiene que ver con eso, con que nos faltan muchas otras cosas, tenemos muchas otras carencias y suplementamos esas cosas que nos faltan con alegría, con fiesta, se combate desde ese lado hasta inconscientemente" (Ibídem).

La alegría se torna reducto, fortín, bastión, baluarte popular. De hecho, la consigna "Jamás podrán quitarnos la alegría" (Carnaval-cumple de Pocho, 2003) fue desde los orígenes de esta experiencia el leitmotiv de su desarrollo. Una herencia compartida que asegura la existencia social. Sostenían, en este sentido, "la alegría nos mantiene vivos y el carnaval es nuestra mejor expresión de lucha" (Carnaval-cumple de Pocho, 2006).

Más detalladamente, explicaban:

> Nosotros proclamamos la alegría en medio de la muerte. Y la alegría nos multiplicó, nos unió, nos hizo fuertes; nos hizo una cadena tan fuerte que ni el sistema, ni el odio, ni la muerte podrán desarmarla. (…) La alegría en medio de la muerte es nuestra mejor arma para resistir y denunciar lo que intentan apagar y no pueden (Ibídem).

Es un sitio de asilo pero a su vez el territorio desde el que se emplaza el contrataque. En efecto, se considera como algo inclaudicable, como el certificado de cuerpos en lucha, no vencidos, cuestión que queda reflejada nítidamente en varias consignas en las que ésta aparece como la constatación de la vitalidad política. En términos de Varón, "(…) si estos tipos creen que te derrotan a partir de asesinarte un compañero vos le demostrás que le podes redoblar a partir de hacerlo vivir" (Fernández, 2013).

En esta tónica, Abecasis sostiene:

> Es como que no se podía estar triste porque si no te vencían. Eso se había aprendido en todas las formaciones que se habían hecho, entonces en el carnaval no se podía estar triste como en el pedido de justicia no se podía estar triste, había que estar arriba, tomando mate, compartiendo, siempre con alegría. Vos estabas hecho mierda, te habían matado a uno, pero vos tenías que estar allá arriba con alegría (Abecasis, 2013).

En sentido similar y componiendo definitivamente esta concepción de la alegría como modo de respuesta y constancia de lucha, Villca, asevera:

> Esto es un carnaval y no un festival porque nosotros no teníamos nada que festejar. Una de las patas del carnaval es el tema de la transformación. Nosotros teníamos que transformar todo ese dolor que teníamos, esa tristeza en alegría. Nosotros pensamos que simbólicamente matan a un compañero pero la intención es siempre matar la organización, matar las ideas, lo que se piensa. Nosotros simbólicamente le respondemos con un carnaval. ¿Le respondemos a quién? Le respondemos a un sistema, a un modelo opresor que te lastima. Desde ese sentido tenemos un posicionamiento político: aprovechamos el carnaval como herramienta para denunciar pero también para contar lo que pensamos, para pasarla bien, para sentirnos alegres, para forjar conciencia desde ahí (…) (22 Noticias, 2013)

Sin embargo, progresivamente la idea de la alegría se complejiza, abandona la presuposición de cierto orden reactivo, de la respuesta. La resistencia se capitaliza y la alegría ya no es sólo contestación ante lo ya acaecido sino que evoca un sentido positivo, que moviliza, refuerza y consolida. Aseveran:

> (…) La alegría es lo que te permite seguir avanzando o seguir estando, o permanecer como algo de autodefensa, no de defensa. Defensa me parece es como que estás siempre atrás de la piedra. La alegría (…) es algo que te moviliza, perder el miedo y resignificar la alegría: la alegría como una trinchera (Saavedra, 2013).

Es vista como el motor de la rebeldía que el carnaval activa. Así, en una de las últimas ediciones sostenían: “Carnaval que reaviva la mecha de la alegría para encontrarnos en la lucha con hormigas encendidas. Basta! el fuego somos nosotrxs! Alta rebeldía!” (Carnaval-cumple de Pocho, 2013 a). Al mismo tiempo es pensada como el modo, la forma que la lucha adopta. En esta línea, exclamaban: “El fuego de la alegría es el rostro de nuestra lucha que crece y resiste” (Carnaval-cumple de Pocho, 2010).

En sintonía con esta lectura expresaban que el carnaval implicaba: “Defender la alegría como una trinchera. Defender la alegría como un principio. Defender la alegría como una bandera. Defender la alegría como un destino. Defender la alegría como una certeza. Defender la alegría como un derecho” (Carnaval-cumple de Pocho, 2009). En efecto, la alegría se defiende como un pilar de un empoderamiento colectivo y finalmente como un destino, como un “telos”, como “una definición de vida (…) porque es como queremos vivir, con alegría” (Molina, 2013).

De uno u otro modo, a partir de lo sostenido por los entrevistados pero también a partir de lo que dedujimos de los múltiples encuentros que sostuvimos con organizadores de la fiesta así como a partir de nuestra vivencia en ella, podemos decir que a través de esta fiesta se prefigura a la alegría como una "estrategia política" (Jacoby, 2000). Retomando tangencialmente a Jacoby una estrategia política cimentada en la alegría tiene que ver con la generación colectiva de un estado de ánimo que conforma una territorialidad sensible interpuesta a los estados individuales e incluso colectivos vigentes, lo que supone a su vez la revalorización de otro lenguaje de la política. Dicho estado si bien se encarna individualmente, se comparte y, de algún modo, se conforma colectivamente, trasciende el estado de goce individual para performarse en una composición afectiva colectiva que produce un tipo de relacionalidad que también es política.

Por consiguiente, consideramos que el carnaval no sólo crea un logos en tanto conjunto de palabras que permiten significar y comprender la cosmovisión que allí se entabla sino que su hazaña poiética consiste también en la imposición de otro logos heterogéneo al orden del sentido. Así la alegría como estrategia política implica la instalación de un logos –no sólo en el sentido de lenguaje sino también como forma de pensabilidad- que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible.

Además, la alegría se plasma en los diferentes códigos expresivos a los que antes referíamos y que vuelven al carnaval un acontecimiento políglota en el que el cuerpo oficia siempre como vector no reducido a su acción a través de la palabra. Los cuerpos danzantes (los menos casi líquidos, los más con el peso del desplazamiento grotesco que distingue al movimiento carnestolendo); la teatralidad cómica que sobrevuela el tablado; la ficcionalidad y el ánimo lúdico; los vestuarios y los maquillajes; las poses, los movimientos y los gestos de los cuerpos; la escenografía de la celebración, las inflexiones de voces e instrumentos que sonorizan el idioma táctil que se despliega en la fiesta; y, finalmente, la ironía, la parodia, el sarcasmo que corroen el "lirismo simbólico solemne" como forma de enunciación política, componen la artillería, el poder de fuego de esta estrategia.

Dicha estrategia, dicho modo de hacer política, nos recuerda que la condición humana es corporal (Le Breton, 2010) y que el cuerpo es una materia inagotable de prácticas sociales (Ibídem). Pero el cuerpo no es un continente autónomo sino que se engarza en una cultura afectiva que moldea sus modos de sentir, percibir, pensar y emocionarse en tanto establece cierto repertorio que propicia determinadas experimentaciones a la vez que corta, pero no por ello impide, otras. Como expresa Le Breton, citando a Bateson, nuestros cuerpos se empalman

en un ethos, es decir, en un sistema culturalmente organizado de emociones, emociones que, al mismo tiempo, hablan de las condiciones sociales y culturales de existencia (Ibídem).

De este modo, las emociones y también las sensaciones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de comunicarse y suponen también, como modo de asegurar la existencia individual, el descuido de una serie de datos sensibles, o su intuitiva selección, en aras de volver posible o facilitar la vida, cuestión que depende de determinados mecanismos de soportabilidad social y dispositivos de regulación sensorial.

Así, culturalmente se establece cierta simbología y vivencia corporal. Parámetros que no resultan infalibles sino que precisamente el mismo cuerpo habilita su subversión a partir de otras formas de experimentación. Ello obedece a que el cuerpo es el lugar y topos de la conflictividad por donde pasan (buena parte de) las lógicas de los antagonismos culturales, sociales y políticos (Scribano y Figari, 2009).

En efecto, creemos que allí radica la potencialidad de esta estrategia de la alegría que puede ser mejor comprendida si deslindamos analíticamente sus efectos en dos planos. En un primer sentido, tener como logos al cuerpo supone recuperarlo como superficie de placer, es decir como vector sobre el que se emplaza cierta exuberancia, cierto frenesí que reniega de las regulaciones y comportamientos aprehendidos. A partir de las diversas formas de movilidad y expresividad el cuerpo se libera y de ese modo libera su logos. De este modo, cuerpos opacos sujetados a diversas formas de expropiación de su potencia (trabajo excesivo, consumo voraz, violencias varias, etc.) son recuperados como territorio de esas vibraciones festivas. Así, se dispone del propio cuerpo (en fiesta), opera algo del orden de la auto-gestión, de la auto-administración, de la posesión temporaria, probablemente precaria que desconoce, en parte, las simbologías y los protocolos afectivos establecidos aunque mantiene siempre un tenso diálogo con ellos. Nos preguntamos si quizás aquí no radica una de las razones que explican el estallido y la efervescencia de la fiesta en contextos de álgidas conflictividades sociales, económicas y culturales las cuales siempre tienen al cuerpo como forma de descarga a tierra.

Entonces, en primer término, la fiesta y la estrategia de la alegría que despliega suponen una subversión de las expectativas sociales que pesan sobre esos cuerpos. Los sitúa como geografías de indagación a la vez que como interregnos donde se crean nuevas sensaciones y vibran desconocidas intensidades. Conlleva una invención de cuerpos inéditos que escapan a toda transparencia narrativa e induce a la creación de subjetividades en suspenso.

Ahora bien, nos preguntamos, parafraseando a Le Breton, "¿qué cuerpo adviene al mundo cuando se borra el texto social?" (Le Breton 2010: 108). Deleuze diría que es un cuerpo sin órganos, un cuerpo intenso e intensivo, afectivo, anarquista, penetrado por la sensación en

tanto compuesto de perceptos y afectos que desborda la fuerza de aquellos por quiénes pasan. Como decíamos, un cuerpo es afectado por sensaciones cuando las palabras no pueden dar cuenta de dicha experiencia, cuando se desestabilizan los discursos, cuando es testigo mudo o disléxico de su alteración, de la oscilación de sus contornos (Deleuze, 2009). El cuerpo experimenta, entonces, un atletismo afectivo que lo violenta, lo deforma, imprimiéndole una vitalidad libertaria. En este sentido es que creemos que la fiesta agencia intensidades que dan lugar a otros flujos, a nuevas líneas de vida que desquician las modalidades instauradas de gestión y control sobre la vida y la muerte.

Por otra parte, dando cuenta del segundo plano de incidencia, a nuestro entender la estrategia de la alegría en tanto generación colectiva de cierto estado de ánimo que porta un logos eminentemente corporal conlleva también la posibilidad de que el cuerpo sea la superficie habilitante de cierta pensabilidad política. El cuerpo conforma una obertura del pensamiento. Ello obedece a que creemos que el cuerpo es también un filtro semántico y un vector a través del cual el hombre entabla y comprende su relación con el mundo. Por consiguiente, al tiempo que hay una inteligencia del cuerpo, hay una corporeidad del pensamiento (Le Breton, 2010), o mejor, en otros términos, una función matricial del cuerpo, uterina, como superficie sobre la que germina determinado pensamiento político. Por consiguiente, la composición de cuerpos alegres habilita la emergencia y el fluir de una reflexividad política que no podría haber surgido sin la presencia de ese estado de ánimo festivo. La convicción compartida, pilar de esta fiesta, que reza que "nada grande se puede hacer desde la tristeza", resume este segundo sentido en el que radica la potencialidad de esta estrategia.

Empero inmediatamente se desliza la tensión que, con otros contornos, vimos que recorre las entrañas de esta fiesta. La alegría no escapa a ser interdicta por la lógica de la organización militante sobre la que se monta el carnaval. Así, alegría y organización componen un binomio paradójico que adquiere diferentes modos de presentación. Por una parte, la alegría es el pilar, la posibilidad de la organización, tal como aducen insistentemente sus realizados, y, por la otra, la alegría aparece como fruto de la organización, como parida por ella, tal como lo plantean en otras ocasiones. Como citamos párrafos atrás, aseveran que es necesario defenderla y acrecentarla a partir del tejido militante. "Nada más fuerte que una trabajadora y un trabajador que se organizan para que jamás puedan robarle la alegría" (Carnaval-cumple de Pocho, mimeo a) o el llamado a "multiplicar la alegría y la rebeldía organizándonos" (Bodegón Cultural Casa de Pocho, mimeo), dan cuenta de esta consideración.

Más allá de esta cuestión, nos interesa adentrarnos en profundidad en un punto neurálgico de esta relación dilemática entre alegría y organización. Tópico que, con ligereza, hemos

deslizado líneas atrás. Las expresiones de la alegría o al menos la vitalidad festiva de los cuerpos en la que creemos se encarna, deben ser moduladas a la luz de los saberes militantes para permitir el desarrollo de la fiesta, tal como antes marcábamos en relación con las limitaciones a los consumos. En otros términos, la alegría, en parte, debe ser organizada. En consecuencia, es pilar, fruto y a la vez objeto de la organización. De este modo, nos preguntamos, insistentemente: ¿cómo convive esa necesidad de expresividad social, la efervescencia colectiva, la exuberancia afectiva como expresiones máximas de una vitalidad social con la necesidad de auto-cuidado?, ¿cómo componer dicha exploración del cuerpo que también es política con otras formas de politicidad que trasciendan el espacio tiempo de esta subversión?, ¿se obstruye acaso el logos corporal que la alegría despliega a partir de las limitaciones que advienen desde el lenguaje clásico de la política? En términos más generales, ¿cómo interactúa el cuerpo con su consideración como objeto –paralelamente que sujeto- de una estrategia política que a la vez que propicia su liberación lo ubica como superficie de inscripción de saberes militantes que condicionan sus formas de devenir?, ¿qué sucede cuando se coarta el anarquismo de un cuerpo sin órganos pero a la vez se alumbra el trayecto para que la fiesta sea posible?, ¿cómo abordar en profundidad y fuera de los clichés que denuncian la mera represión o castración de la experiencia sensible o los que por el contrario justifican toda subordinación de la vivencia corporal a la organización?, ¿es acaso posible contemplar de otro modo una experiencia festiva cuya complejidad traza una situación en la que el cuerpo funciona como el territorio en el que se emplazan las lógicas de un bio-poder es decir de un poder "sobre" la vida –auto-gestivo en este caso- con las de una bio-política, de una política "de" la vida, que la potencia y la expande? En fin, ¿cómo aprender una política de la alegría que es también una política del cuerpo que implica una tensión dilemática entre una de las expresiones más cabales de empoderamiento político colectivo –a partir de lo que decidimos llamar ese bio-poder autogestivo- y el empoderamiento colectivo festivo –claramente desplegado en las formas de volver elástica –en sentido extenso e intenso- las experiencias de vida?

Ello se vincula decididamente con los modos en que lo colectivo adquiere cierta primacía ontológica sobre la individualidad en este tipo de experiencias festivas y con las formas en que la fiesta hace comunidad.

Que esta fiesta pone los cuerpos en-relación es una verdad de perogrullo en esta instancia de la argumentación a la que queremos, no obstante, revisitar.

En primer término, el carnaval es la fiesta del barrio, es un encuentro barrial, y se atiende especialmente en distintos aspectos de su organización a mantener y fortalecer esta

inscripción así como la apropiación de ese espacio-tiempo por los vecinos. Concretamente, se incluye a otras organizaciones barriales en su gestión, se utilizan las instalaciones de instituciones del lugar como la escuela para diferentes actividades, se dedica especial atención a su difusión entre los vecinos para que participen tanto en calidad de espectadores como asistentes a los talleres, se reserva un lugar escénico privilegiado a las expresiones culturales del barrio, se alienta a que otras experiencias colectivas, como emprendimientos productivos, participen en ella. Más aún las problemáticas que se abordan en los talleres y las consignas o demandas políticas en torno a las que toman forma las demás actividades surgen prioritariamente de la coyuntura barrial.

Molina, en esta clave, aporta:

> Para nosotros es el carnaval del encuentro. El vecino mirando en una reposera la banda de cumbia que ensaya a la vuelta de la casa, escuchándose una chacarera de Teresa Parodi -o de otro vecino, como Monchito-, trayendo sus tortas, sus mates. (…) Los mediodías se hace un guiso, que para nosotros el guiso y el mate, para el encuentro, es fundamental (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli, 2013).

Fernández, agrega:

> Una de las comisiones de la organización del carnaval es barrio y se ocupa del contacto con la gente, con los centros comunitarios, con organizaciones sociales, que las reuniones de organización vayan girando, que se hagan en distintos lugares, que todos se sientan parte. Sumar al barrio como protagonista del hecho. Otra cosa es que lo que se produce en el escenario tiene que ver básicamente con el barrio. Entonces, la gente del barrio no sólo es protagonista sino actor. Eso te garantiza a vos que la gente del barrio esté, que sea organizadora, que participe, que dé su punto de vista. (…) Queremos que la prioridad en el escenario la tenga la gente del barrio, que la conducción (…) sea de la gente del barrio, que los talleres estén direccionados a la gente del barrio, que vayan al encuentro de la gente del barrio. La difusión es básicamente en el barrio. Uno manda información para todos lados, pero la paseada con el Momo o la volanteada es dentro del barrio (Fernández y Cena, 2013).

El carnaval potencia y re-genera un entramado relacional que se trama en diferentes niveles, no sólo las relaciones que se tejen entre los propios vecinos, sino también los vínculos entre organizaciones sociales y políticas así como con y entre los demás participantes de la fiesta.

Como asevera Varón:

> (…) para esa fecha todas las relaciones se potencian, las relaciones con los vecinos se potencian, la feria se potencia, las relaciones con las demás organizaciones, (…) inclusive con las organizaciones que vos tenés más a mano, con los compañeros que están dentro de tu propia organización, todo se potencia (Fernández, 2013).

Asimismo, el carnaval no sólo impulsa una puesta en relación (de sujetos, organizaciones, etc.) sino que lo central radica en la potencia que adquiere ese estar-en-común, esa vivencia del encuentro. Saavedra, en esta línea, señala: "los cumpleaños tenían y tienen un carácter integrador, de encuentro. Hay como un carácter mágico y místico que genera la figura del Pocho y que genera toda la movida que hace que mucha gente venga como a cargarse las pilas en esos encuentros (…)" (Saavedra, 2013).

De este modo, el carnaval rompe el aislamiento y las distancias entre los cuerpos y, además, congrega, genera con-vivencialidades, en el sentido de intensas vivencias-con-otros. Y aquí es donde la pregunta por la comunidad se impone. Es decir, es el momento en que se torna necesario repensar la naturaleza de ese exceso de la individualidad que anuda esta experiencia colectiva.

Como enunciábamos al comienzo, el carnaval trae consigo otros modos del sentir que maquinan a través de las co-presencias, del estar-juntos que también es una forma de ser-juntos. Como vimos recientemente se produce la conformación de un estado de ánimo festivo, que utilizando la misma denominación en la que incurren sus participantes, llamamos alegría. Es aquí donde creemos que estriba la posibilidad de pensar en efectos, mejor, vibraciones comunitarias. Es este estado de ánimo donde se cimienta la conformación de la comunidad (alegre) de la fiesta. Una comunidad instantánea, elíptica, que se gesta así como se disuelve en el transcurrir de aquel. Una comunidad que no obedece a un ser-común previamente compartido sino a un estar-festivo-común irrepetible en cada caso. No hay germen, esencia, principio, no hay valor ni naturaleza primaria legitimable en esta instancia como encarnadura de un común (a priori). Es ese agenciamiento afectivo el que entrona -al tiempo que destrona- la posibilidad de lo común en la fiesta que, simultáneamente, se superpone, interpone o yuxtapone, según los casos, a otros modos en los que la comunidad se palpita. Refuerza sí lazos comunitarios existentes pero no se reduce a ellos. De este modo, no hay comunidad porque la inversión nos pone en total situación de iguales, como señalara Bajtin[74]. Sí hay corroboraciones o verificaciones momentáneas de la igualdad o de lo común pero que portan esta estirpe afectiva que es del orden del agenciamiento y que excede por tanto toda voluntad o pretensión subjetiva, por consiguiente, también, la prefiguración de la alegría como

[74] Para Bajtín, esta relacionalidad intensa, táctil, corporal, tenía que ver, en las experiencias que él analiza, con la igualdad transitoria que se generaba mediante el proceso de inversión del carnaval, dando paso a un contacto libre, familiar que franqueaba las barreras sociales que balizaban los vínculos cotidianos. Por nuestra parte, como antes anotamos, creemos que en este carnaval las formas de intervención y participación en los festejos no son un hecho compartido de manera igualitaria por los participantes sino que para garantizar su realización es pertinente la adjudicación de roles, la distribución de responsabilidades, la división de las tareas así como cierta jerarquización aunque en sentido diverso a los que rigen el ordenamiento social imperante. Empero creemos en ese punto que la estructura organizativa no carcome la posibilidad de que se produzcan con-vivencias intensas, propiciadas por la congregación que el carnaval habilita.

estrategia (política) e incluso de la misma alegría como modo de enunciación del estado de ánimo. Es un estado-festivo-en-común que aborta toda definición y significación, aunque no podamos prescindir del intento de nombrarla.

No obstante, ese estar-ser, ese ánimo-en-común habilita el polo co-implicado en la communitas, sin más: el orden inmunitario. Exclaman: "Bombos que silencian balas, bailes de cuerpos libres, pibes y pibas llenos de vida. Porque eso somos: Fuego, Vida, Libertad (…). Por un sueño que trascienda lo individual, que abandone el yo para abrazar un nosotrxs" (Carnaval-cumple de Pocho, 2013a). Agregan: "gente que cautiva el espacio con su magia. Sin miedo a la alegría, sin miedos. Todos juntos, sin miedo" (Carnaval-cumple de Pocho, mimeo b). Más luego, proclaman: "Con cuidado. Bajo los diamantes del hielo que derriten el carnaval, germina una semilla que hay que cuidarla. Somos todos, hay que cuidarnos y cuidarlo. Somos todos (…)" (Ibídem).

De este modo, el reconocimiento del somos todos carnavalero va apareado a la necesidad de su cuidado, lo que nos conduce indefectiblemente a pensar, ahora sí de lleno, el mecanismo del seguridad comunitaria del que hemos dado parcialmente cuenta en reiteradas ocasiones.

Aunque su explicitación normativa sea reciente, desde los inicios de esta fiesta la problemática de la seguridad ha sido central en la medida en que se decidió prescindir de la presencia policial por ser precisamente agentes de esta fuerza los autores materiales del asesinato de Lepratti. En consecuencia, esta prescindencia desencadenó una preocupación profunda por asegurar el normal desarrollo de esta experiencia sin recurrir al auxilio externo.

En relación con la idea de seguridad, Varón sostiene:

> La seguridad comunitaria es la seguridad del cuidado mutuo. Un espacio en donde nosotros podamos discutir y rediscutir y formar compañeros, para entender que la seguridad es un problema, porque nosotros no planteamos que la policía a vos te garantiza la seguridad. Esto hace mucho que lo venimos planteando. No es un problema de inseguridad. No hay que salir a decir que hay inseguridad sino construir la seguridad nosotros (Cena y Fernández, 2013).

Luego agrega:

> Nosotros diferenciamos entre el protagonista y el actor: el actor es el que está en el escenario, pero la gente que está alrededor es la protagonista. Entonces, para que esos dos planos funcionen tiene que haber alguien mirando (…) tiene que haber compañeros que no estén trabajando en otra cosa, que estén girando dentro de la plaza (y) fuera de la plaza (Ibídem).

Ello condujo, primeramente, a la toma de algunos recaudos, a la diagramación de algunas reglas que debían ser estrictamente respetadas hasta que culminó plasmándose en un decálogo

de indicaciones, gestadas colectivamente, que normativizan al carnaval y que detalla cuestiones que rondan desde los consumos[75] pasando por los conflictos interpersonales hasta la preservación del espacio público. En una de sus últimas ediciones, un volante explicativo, prescribía lo siguiente:

> Bienvenidos al 12° Carnaval Cumple de Pocho, bienvenidos a Ludueña.
> Para poder disfrutarlo es necesario cuidarnos entre tod@S:
> +Cuidemos a los niños, si ves alguno perdido acércalo al escenario.
> +No tomes alcohol dentro del círculo central de la plaza, si crees necesario hacerlo están los alrededores.
> +Nunca viene mal conocer a otra persona, cuando te quieras ir a tomar el Bondi, te acompañamos a la parada de Junín y Liniers.
> +En caso de algún problema o duda recurrí a las personas de la organización del Carnaval (que estarán identificadas con remeras violetas).
> +La plaza es de todos, no te pedimos que la limpies, solamente que no la ensucies.
> Muchas gracias por estar, participar y ser parte de la Revolución.
> Pocho Vive! Carajo!!! (Carnaval-cumple de Pocho, 2013b).

Incluso, hasta el momento de mayor intensidad ritual, la quema del momo, ha sido cuidada y organizada. Decían años atrás: "Los que organizamos el carnaval colaboramos en el armado de la ronda, sin peligro para que pueda sentirse el fuego, que también duele. Los chic@s y los grandes seremos protagonistas. Para eso, necesitamos estar organizad@s" (Carnaval-cumple de Pocho, mimeo a). De hecho, cuando ocurre esta ceremonia quienes participan de la Comisión de Seguridad junto con otros colaboradores delinean un cordón perimetral que circunda el espacio donde se produce la incineración y del que participan sólo algunos murgueros. Detrás del cerco humano se ubican los demás participantes de la fiesta congregados para la ceremonia quienes, a pesar de estas medidas, forman parte activamente de la quema a partir de cánticos, aplausos, vivas, etc.

Dichas reglas cuentan con un mecanismo aceitado de difusión. Se explicitan en general a todos los asistentes a partir de volantes y de las constantes referencias que los locutores hacen

[75] Es necesario precisar aquí que algunas agrupaciones murgueras de la ciudad han incurrido también en la gestación de este tipo de normas referidas sobre todo a los consumos. Mabel de Matadero Su*r* explica: "En una época, vimos que por ahí hubo un auge de la murga donde todos se descabezaban, entonces no estaba tan bueno y no por prejuicio. Nosotros venimos de Tablada y sabemos que entrar a un barrio, entrar descabezado es lo mismo que ven los pibes todos los días. No nos podíamos presentar con esa cabeza nosotras en ningún lado, no tenía nada que ver. Nosotros queríamos demostrar que éramos de Tablada que la murga fue una herramienta, que abrió un montón de puertas, que nos abrió la cabeza. Si llegamos todos descabezados y llevamos un grupo descabezado a tirar un par de patadas como se nos ocurra, no da (…). (…) Pusimos como una ley (…) '10 minutos antes de la murga hacé lo que quieras, 10 minutos después de la murga hacé lo que quieras'. Si decíamos algo no podíamos hacer otra cosa (…) hay que ser coherentes: a ver, quiero sacar a los pibes de este lugar, más allá de que no se puedan ir físicamente de este lugar, que sepan que hay una oportunidad y al mismo tiempo le estoy dando de esto, no es coherente. Para nosotros es muy importante que nos dejen entrar a los barrios porque es una gran herramienta, no sé si los pibes van a salir músicos pero por lo menos van a poder aprender que a través de eso se pueden expresar. Nosotros veníamos de un barrio muy carenciado, entonces decíamos: 'bueno, tenemos esta posibilidad de que el pibe se identifique con nosotros como murga, empecemos a ser responsables con lo que decimos, cómo nos comportamos, cómo encaramos los diferentes lugares'" (Sosa y Vega, 2013).

en el escenario y se trabaja de modo especial con los contingentes que arriban de otros lugares y, particularmente y durante los días previos, se difunden y conversan con los vecinos del barrio.

En los últimos años, se ha gestado una Comisión de Seguridad compuesta por miembros estables de la organización y por vecinos que se suman a pensar e implementar el mecanismo. Vigilan el desarrollo del evento, acompañan a quienes así lo requieran a las paradas de los colectivos, registran a los contingentes que llegan de otros lares y sobre todo actúan en los casos en que las normas más sentidas (como la prohibición del consumo de alcohol o de sustancias) son desatendidas así como en los conflictos violentos que tengan allí su desenlace.

Y, fundamentalmente, en estos dos últimos puntos, es donde esta experiencia implica un atractivo proceso en el que la (co)munidad y la (in)munidad –communitas e inmunitas- se muestran claramente como dos términos no antagónicos sino como polos de un continuum, en este caso con peculiares características (Esposito, 2005).

Zorzoli, alude a este mecanismo diciendo que no implica "(…) defenderse del otro" (Pereyra y Zorzoli, 2013) sino "cuidarnos entre todos" (Ibídem), diseñar formas de velar por todos aquellos que participan de diferentes modos del carnaval y también consiste en "generar medidas de cuidado hacia ese hecho político" (Ibídem). En este sentido, no sólo la lógica del cuidado mutuo y/o del auto-cuidado colectivo expele el control externo sino que también desata una lógica auto-inmunitaria que no está limitada a una defensa privatista del individuo (de su persona y sus bienes) sino del carnaval como experiencia expresiva y de la comunidad festiva que allí se entabla.

Si bien, en un primer momento, no había criterios claros en cuanto a las características que debían tener quienes velaban porque se cumplieran las leyes que regían ese espacio-tiempo lo cual generó variados conflictos, con el tiempo comenzó a atenderse a respetar la condición de liderazgo (militantes socialmente reconocidos o referentes), la pertenencia territorial (la inscripción barrial), determinados hábitos (como el habitual uso y disposición de la plaza por parte de grupos jóvenes que se reúnen y construyen allí uno de sus espacios de consumo) ciertos saberes (el manejo de códigos barriales y/o de seguridad en experiencias similares) y relaciones (cercanía con los vecinos) como características para escoger a los encargados de llevar esta tarea adelante.

Zorzoli, explica, en relación con quienes están encargados de hacer respetar las normas relativas a los consumos:

> Se trabajó mucho con la feria y con aquellos grupos que habitan la plaza todo el año, son esos pibes que se juntan en la plaza durante todo el año, esos pibes son los que participan

> de la Comisión de Seguridad, se les da una remera y son los que van a estar trabajando en el recorrido. Se trabaja previamente, esos días del carnaval ellos no pueden tener una cerveza en la mano porque son ellos los que tienen que decir que no se puede tomar cerveza, y son ellos los que toman la cerveza durante todo el año. Son ellos los que van y dicen: 'che loco, hoy acá no se puede'. Entonces el límite es claro, porque es de una cara conocida, (ese) alguien que te está imponiendo un código, es un par, no es un ajeno. Hemos tenido esa dificultad y de eso también aprendimos porque formaba parte de la Comisión Seguridad gente que eran de otras organizaciones. Entonces vos le decís: "che loco, no te podés tomar una cerveza acá". Entonces el otro les va a decir: "¿Vos quién (…) sos para venir a decirme a mí que yo no me puedo tomar una cerveza acá? La plaza esta, es mi plaza" (Pereyra y Zorzoli, 2013).

Fernández, sostiene en relación a este tema: "(…) a pibes que consumen, poder decirles: vos estás acá y necesitamos que vos puedas controlar a tu hermano que está en cualquiera" (Cena y Fernández, 2013). Situación similar ocurre con quienes están pre-destinados a intervenir en caso de conflictos violentos. Fernández, aclara: "se mete el compañero que más conoce a los que se pelearon, habla con ellos, si hace falta pide que le den una mano, pero tratamos de que sea uno del barrio (…)" (Ibídem). Zorzoli, agrega:

> Lo pensamos más que nada con la gente del barrio (…) que conoce los códigos del barrio y que cuando se arma un desborde (…) el que interviene va a ser siempre alguien del barrio, un referente. Alguien que al otro le suene y le genere respeto, digamos. (…) Estamos todos cuidando, incluso los que no son del barrio. Pero si algo sucede, esa persona tiene que ir a buscar a la persona del barrio y esas personas que van a intervenir están designadas por la Comisión Seguridad" (Pereyra y Zorzoli 2013).

Finalmente, Varón comenta:

> Es importante ir charlando con la gente, de cómo viene el carnaval, matear, entonces eso te permite entrar en otra relación con la gente y saber cuál es la sensación que está causando el carnaval. Porque esa sensación a la hora de causarse algún quilombo tiene mucho que ver. La gente del barrio que habitualmente arma quilombo, está trabajando con nosotros (…) la seguridad (Cena y Fernández, 2013).

Entonces esta decisión supuso la transformación de quienes podían obstruir el normal desarrollo de la fiesta en aquellos que deben defenderla. Esto, a primera vista, podría ser considerado como una típica neutralización del "otro" incluyéndolo, cuestión que aquí supondría la inclusión a la comunidad festiva de un "otro" que, complejamente en este caso, es un vecino, para que aquella viva. Sin embargo, esta treta por excelencia de muchos sistemas inmunitarios, adquiere en este caso otros ribetes ya que no supone una mera inclusión sino un empoderamiento.

La intención no es sólo disuadir a quienes podrían generar tales situaciones sino que el mecanismo supone una re-significación de ciertos saberes, hábitos y otras particularidades en

función de generar un mecanismo de seguridad que propone el ejercicio de un cuidado entre pares que disipe la jerarquía y la exterioridad que habitualmente caracteriza toda política de este estilo. El ser pares no implica, empero, proclamar una llana e ilusa igualdad sino que esos pares tienen roles que, no obstante, no son adjudicados extra-comunitariamente. Al mismo tiempo, las normas que se hacen valer son construidas colectivamente, aunque con una especial participación de quienes hace años organizan la fiesta. No hay en él soberanía externa que reclame obediencia como en el clásico paradigma inmunitario moderno así como tampoco mera defensa particularista de lo propio. No se obedece leyes externas, no se respetan jerarquías foráneas, la endogamia, que conlleva una revalorización de "haberes" territoriales parece presidir el mecanismo que se convierte en un gesto comunitario de empoderamiento.

El mecanismo de seguridad comunitaria vela por el auto-cuidado de la fiesta y de sus participantes (en tanto tales), lo que supone a su vez la custodia de la alegría cuya conservación y multiplicación se piensa, como antes dijimos, como un sistema de auto-defensa. Por consiguiente, la comunidad festiva se cuida auto-inmunitariamente a sí misma o mejor, a aquello sobre lo que se monta la posibilidad de esgrimirse. Se cuida esa vida en común que allí se gesta, una vida alegre aunque este cuidado implique modular la intensidad de algunas líneas de fuga vitales que la fiesta desata. Es ésta la complejidad de las bio-resistencias, del hacerse cargo del lazo entre política y vida. Es el resultado del carácter bifronte de estas líneas de acción que asumen que el meollo del desafío radica en producir otras formas de sociabilidad, otras imágenes de felicidad, una acción creativa de nuevas formas de vida.

Ahora bien, luego de constatar cómo esta experiencia expresiva artístico-cultural alumbra desafiantes experiencias-ensayo políticas, queremos abordar un último señalamiento con respecto a su temporalidad. Coincidimos con las lecturas que sostienen que la fiesta delinea otra vivencia del tiempo, que pare a partir de su celebración un tiempo propio dislocado, diferente y diferido de la temporalidad cotidiana. Interpretación que también repusimos en el capítulo anterior. Creemos que estas fiestas se constituyen en momentos de impasse a la cotidianeidad apremiante, en detenciones a la dinámica a veces voraz de la vida diaria que tiene como contracara el tedio que acompaña tanto a los cuerpos dependientes del consumo compulsivo como a los agotados por la explotación y brutalidad de un trabajo sin fin -y a veces sin garantías de consumo- (Ramos, mimeo).

Ahora bien, pensamos que esta detención, este tiempo fuera de tiempo, no sólo lo es en tanto aloja el devenir festivo, la libración, el goce, el disfrute, en fin, la vivencia de la fiesta sino

que esa temporalidad se multiplica en variados interregnos vivenciales que hojaldradamente permiten el emplazamiento de las experimentaciones políticas que del carnaval emergen.

Así este carnaval encarna el tiempo repetitivo, insistente de la protesta, del pedido de justicia legal por el asesinato, pero también el tiempo procesual de una justicia que consideran no se mendiga sino que se construye en cada una de estas ediciones y se actualiza y reencarna según el contexto en ésta y otras causas.

Por otra parte, el carnaval encarna el lapso temporal, el intervalo, de otras críticas que exceden a esta denuncia, es el tiempo de la generación de otros lugares de enunciación no comúnmente habilitados por el orden social así como de la legitimación de los que arduamente han sido ganados. Es el tiempo de la transformación ritual, de la primacía del logos corporal de la alegría, de las auto-gestiones del propio cuerpo, es el tiempo fugaz de la comunidad festiva, es el tiempo de múltiples metamorfosis, y un tiempo en el que, a contracorriente de toda experiencia esquizoide de la fiesta, permite la cristalización, la re-construcción y puesta en juego de saberes populares, de vivencias colectivas, de tradiciones organizativas y de militancia política y cultural necesarias para llevar adelante estos emprendimientos auto-gestivos.

En términos generales, estas múltiples capas suponen una temporalidad de la fiesta que disputa con la consideración del tiempo como principio de imposibilidad de vivir, de ocuparse, de sentir en común. Corrompe la falta de tiempo como temporalidad policial por excelencia, a partir de la afirmación de un tiempo heterogéneo, propio de la comunidad, a través de la disposición del tiempo para lo común en los sentidos antes enunciados.

Ahora, bien, ¿qué dejan las fiestas luego?, ¿qué ocurre cuando el tiempo se agota?, ¿qué pasa luego de esta temporalidad "cenicienta" de la fiesta? En otros términos, cabe preguntarse aquí por los residuos de la fiesta, por lo que sucede, sobre todo, con los diferentes gestos, vivencias, experiencias y desafíos políticos que allí se gestan. Ergo: ¿tiene efectos rebeldes perdurables la fiesta?, ¿dejan huella en la sociedad y en sus procesos de resistencia o sólo es un colorido traje como aquellos que visten esporádicamente los murgueros?

Y aquí se topan de bruces los tiempos de la fiesta, de esta experiencia expresiva artístico-cultural, incluso podríamos decir los tiempos del arte y los de la política. Tensión dilemática que ha recorrido más visiblemente a veces, con más sosiego otras, buena parte de las líneas de este apartado. En efecto, ¿cómo conciliar la temporalidad acotada de la fiesta, también del arte, con otros requerimientos temporales de la política? ¿Es deseable, posible -y, en ese caso, cómo- volver también plástico el límite temporal de la fiesta?, ¿la fiesta puede (y debe?) metamorfosear también su propio tiempo?, ¿hay lugar para esta exigencia?, ¿o radica en una

imposibilidad de ese estilo la naturaleza de su fuerza y encanto?, ¿se aloja allí, en esa irreconciliación, uno de los puntos en los que el arte y la política desquician su junción?, ¿o es acaso que la política también es tributaria de ese tiempo?

En fin, ésta es una de las autopistas en las que se despliegan esas nuevas formas de imaginación estética y política que se crearon o visibilizaron en el histórico proceso dosmilunero argentino, una fiesta que se inscribió en una de las estéticas en la calle del momento, una experiencia que se pergeñó y, en parte, se adueñó de un contexto de reverdecer murguero y carnavalero que invadió la ciudad en esos años y que hizo gala de una tradición que caracterizó a Rosario y especialmente a sus momentos económico, social y políticamente más álgidos. Una escena del repertorio que artística, cultural y políticamente lo excedió con creces tal como hemos dado cuenta a lo largo de este apartado.

3.6. Itinerarios activistas

Para finalizar este capítulo, nos interesa reponer las relaciones, que decidimos llamar itinerarios, entre las experiencias activistas analizadas en el primer capítulo y las que aquí abordamos, cuestión que nos preocupa especialmente por los modos en que entendemos que arte y política, como dominios sólo aislables analíticamente, se agencian.

Como anticipábamos anteriormente, “El Hormigazo” se constituyó en una experiencia sinérgica en la que diferentes componentes de lo que llamamos la estética-en-la-calle visual y performática funcionaron al modo de engranajes maquínicos. En ella se trazaron itinerarios en los dos grandes sentidos en que creemos éstos se despliegan: en primer lugar, a partir de prácticas colaborativas que supusieron relaciones de cooperación interpersonales específicas, de hecho fue la única experiencia de trabajo conjunto explícita entre quienes compusieron el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti y los colectivos de activismo artístico en los que nos centramos. Y, en segundo término, a partir de desatar la producción de artefactos. Así, fue una instancia decisiva para la circulación de las hormigas, en tanto imágenes, y su propia denominación pasó a ser el nombre con el que se designó a intervenciones o sucesos que poco tuvieron que ver con ella, como por ejemplo el carnaval.

Por otra parte, la travesía que condensa en sí misma la imagen de la hormiga también es digna de ser destacada en este sentido. Como decíamos, Cantore, integrante de Trasmargen, diseñó la primera hormiga tanto para ser construida plásticamente como para ser dibujada y stenciliada; Hugo Ojeda realizó uno de los moldes con los que se estampó y Saavedra posteriormente hizo su propia versión que fue la más difundida y que, incluso, se convirtió en la firma de sus realizaciones personales. De ese modo, la genealogía de la hormiga que

representó la lucha y que fue impresa permanentemente por esos jóvenes en la ciudad, portó otro rico itinerario. Algo similar sucedió con el ángel de la bicicleta realizado primero por Müller, luego reproducido por Saavedra, y con posterioridad por el grupo Arte por Libertad, signo que fue viralizado por estos jóvenes principalmente a partir de la técnica del stencil.

Las circulaciones no se detuvieron allí. Hubo otros peregrinajes, otros itinerarios. Uno de ellos se consolidó con la intervención urbana presente en Rosario desde el 24 de marzo del 2001, meses antes del asesinato de Lepratti, a saber: las bicicletas stenciliadas que el artista rosarino Fernando Traverso plasmó en toda la ciudad. En cuanto a ella, la idea estuvo inspirada en la propia historia de uno de sus amigos desaparecidos a quién cruzó en su bicicleta horas antes de desaparecer y de que la misma quedara atada a un árbol durante largos días hasta que Traverso decidió llevársela. Realizó 350 bicicletas en diferentes lugares, cada una con un número de serie, en homenaje a los 350 desaparecidos rosarinos. Estas bicicletas "abandonadas" intentaron dejar plasmada en las paredes de la ciudad la marca de la ausencia de aquellos que fueron impunemente asesinados por la última dictadura.

Esta intervención fue interpretada equivocadamente por los transeúntes como una obra realizada en función del asesinato de Pocho Lepratti y, además, sobre algunas de ellas anónimamente se tatuó "Pocho Vive!" incurriendo en una operación de desviación (détournement) (Kozak, 2004), que se produce, según Kozak, cuando una intervención cambia, deforma o desplaza los significados que las paredes ya portaban debido a otras intervenciones realizadas con anterioridad. De este modo, no sólo las bicicletas de Traverso fueron re-significadas entablando un intenso diálogo urbano sino que las mismas pintadas de "Pocho Vive!" se insertaron en una trama visual que nítidamente tenía el sentido de una acción "en memoria", mientras que como vimos, estas pintadas tuvieron preferentemente la estirpe de pintadas reactivas. Delinearon así un claro itinerario con las producciones del activismo artístico puesto que Fernando Traverso fue un artista activista destacado que a su vez compuso el grupo En Trámite cuyas producciones colectivas no hemos analizado[76].

Además, el artista cedió a los jóvenes de La Vagancia el stencil para que reprodujeran la bicicleta, además de hacerlo él mismo, y de ese modo estas bicicletas se sumaron a las que

[76] Respecto de esta re-significación que operó como una suerte de fusión conceptual, Traverso señala: "(…) la obra está en la calle, la gente se la apropia, me molestó porque la gente es cómoda, el espectador no quiere pensar mucho. (…) Entonces cuando empezaron a poner 'Pocho vive' la gente dejó de pensar y listo. 'Ah! es la bicicleta de Pocho' y entonces se quedó tranquila, ya les respondieron la pregunta que les venía molestando. Era bueno que la pregunta siguiera molestando y no que se cerrara ahí la historia. De todas formas que se lo hayan adjudicado al Pocho fue bueno, digamos que Pocho era un militante como de los 70 pero en el 2001, éramos del mismo palo. En ese sentido no puedo estar disconforme, imagínate que la bicicleta se la adjudicaran a un milico por ejemplo, eso hubiera sido terrible. Quiere decir que el mensaje se captó, se la adjudicaron a alguien del palo. Seguro que había coincidencias, tanto esos militantes que dejaron la bicicleta vacía como el Pocho militaban por la vida (…)" (Müller, 2007: 85).

mostraban un ángel montado sobre ellas y a las que aladas pero que sin ocupante se multiplicaban por la ciudad.

Respecto de este encuentro, los jóvenes de Ludueña, relataban:

> Cuentan que ese día, a la misma hora en que Claudio Lepratti salía de la escuela del Barrio Las Flores (de regreso a Ludueña), una sombra de ruedas y pedales traspasó la puerta del colegio. Cuentan que la bicicleta de Pocho se perdió en la ciudad de tanto buscar a su compañero de viaje. Desde la pared de Moreno y Santa Fe una bicicleta, al verla desorientada, le sugirió que consultara al hombre que más sabe en Rosario de sombras, bicicletas y esquinas. Cuentan que por fin pudo hacerlo en Barrio Ludueña un 27 de febrero de 2002. Quizás porque ese día era el cumpleaños de Pocho o quizás porque Fernando también la andaba buscando para que participara en la Asamblea de 30.000 bicicletas que después del Genocidio se empezó a organizar en Rosario. Me contaron que no hubo palabras, que bastó que Fernando se parara frente al paredón de la Plaza Mármol para que ella supiera que ese era su lugar para seguir pedaleando a salvo del olvido, la desesperanza y el silencio (Carnaval-cumple de Pocho, 2003).

Más aún, esta bicicleta se convirtió por un tiempo en símbolo del Bodegón y fue estampada en una bandera, que sobre un estridente fondo naranja, la portó como emblema de la organización.

Así con Traverso se produjeron ambos tipos de itinerarios. Por una parte, la re-significación anónima de su intervención se asemejó a la lógica de operación de los artefactos, pero en una modalidad diferente a las que vimos, debido a que se produjo la reutilización de esas imágenes ya estampadas en las paredes, las que al sumársele la consigna “Pocho Vive!” -o incluso sin ella- se independizaron de sus sentidos originales, más allá de la intención de su creador y del contexto de su producción y fueron re-interpretadas. Y, por otra, sucedió una serie de intercambios e interacciones personales específicas, algunas de las cuales hemos reseñado.

Finalmente, como analizamos anteriormente, el re-nombramiento de la calle “Presidente Roca” por “Pocho Lepratti” repetida en varias ocasiones compuso otra parte de las dramaturgias de tinte visual que se pusieron en juego. Y señalizó también otro itinerario. En su primera edición, la acción fue diseñada por los jóvenes que pertenecían, ya difusamente, a La Vagancia, y empezaban a serlo del Bodegón junto con miembros de ATE, otros militantes sociales y Hugo Ojeda. En sus posteriores re-ediciones participaron Saavedra y Traverso, entre otros artistas callejeros, además de variadas organizaciones del campo popular así como quienes singularmente se sumaron a esta apuesta. Pero más allá de los trazos voluntarios que esta intervención esgrime entre estos artistas callejeros y el repertorio en cuestión -trazos que se engrosan a través del antecedente de los cambios de nombre hechos a otras calles por el propio Ojeda- mostró otras líneas reticulares, menos voluntarias, pero que también esbozan un

itinerario, a saber: esta intervención puede ser genealógicamente vinculada a una similar realizada por Arte en la Kalle varios años antes y que constituye un antecedente no reconocido y, probablemente, desconocido. Es éste un claro ejemplo de cómo las figuras, los objetos, las acciones circulan anónimamente, para quien no se empeñe en buscarle el rastro, como parte de un acervo colectivo que hila un denso tejido estético y político. En suma, entonces, esta intervención alojó también las dos modalidades de itinerarios.

PARTE II

LA ROSARIO POST 2001 EN TRANSICIÓN. ESCENAS EN EL REFLUJO

4. De repliegues, devenires y nuevas experiencias

4.1. De cuando la calle no fue más la escena. Los devenires de los colectivos de activismo

Posados en esta instancia de la argumentación, una vez recorridas las principales características de las estéticas-en-la-calle y, especialmente, del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti, nos interesa pensar el proceso de transición entre uno y otro ciclo de protesta para lo que consideramos necesario adentrarnos en el devenir de las experiencias analizadas en el momento inmediatamente posterior a su mayor intensidad. Saltaremos, entonces, de una a otra con este propósito.

En cuanto a las experiencias de activismo artístico, a nivel nacional Longoni y Giunta coinciden en marcar los años 2003 y 2004 como momento en que estos "artistas" volvieron al atelier (Longoni, 2009 y Giunta, 2009). No todos los colectivos se disolvieron, pero sí experimentaron una notable retracción pública y una reformulación de sus estrategias. Coincidiendo, Vázquez asevera que en el período 2003-2007 se produjo un decidido repliegue y reformulación de estos grupos acorde, en términos generales, a una disminución del sentido contestatario de las prácticas artísticas colectivas (Vázquez, 2011).

En cuanto a las razones que explican la introspección del activismo artístico rosarino, debemos anotar algunas particularidades en relación con lo que sucede a nivel nacional. La disminución generalizada de la protesta callejera, el ingreso del país en un período de menor beligerancia política, en un momento de cierre de un ciclo de protesta y de las oportunidades concomitantes (Svampa, 2004a) así como la mejora de las condiciones sociales y económicas son consideradas como un primer conjunto de razones que justifican este repliegue al desmotivar de algún modo la acción. La disgregación de algunos movimientos, organizaciones sociales y políticas y/o su ingreso en los circuitos más convencionales del hacer político generó, como veremos en detalle en el capítulo siguiente, cierto clima desmovilizador, proclive a la dispersión de estos grupos a nivel nacional. Efectivamente ello influyó en la retracción del activismo rosarino.

El ciclo abierto por la llegada del kirchnerismo desafió al activismo artístico a nivel nacional en otros puntos. Se produjeron fracturas por la adhesión o no a las políticas del gobierno nacional y, puntualmente, por la política de Derechos Humanos que, a su vez, articuló de otro modo el campo conflictual trazado en torno a la impunidad de los genocidas. En el escenario local, sin embargo, no emerge esta cuestión como definitiva en el desánimo, al menos, de los colectivos analizados. Ello puede obedecer a que Arte en la Kalle se disuelve años antes, en 1998, Trasmargen lo hace en 2003, probablemente antes de la asunción del Presidente electo

y, finalmente, Pobres Diablos mostró unánimemente su oposición al nuevo mandatario. La problemática de los Derechos Humanos siguió siendo abordada en algunas ocasiones por este colectivo a la par que se desplegaba la intensa política estatal en ese sentido. Posteriormente, fue relegada en función de otras preocupaciones. Sí, aparece en cambio, la mención al agotamiento de la fórmula de contención política masiva que significaba H.I.J.O.S. En otros términos, el repliegue de estos colectivos es concomitante a la disminución en la capacidad de convocatoria y movilización que dicha organización tenía en la ciudad, cuestión que había sido troncal para el surgimiento y desarrollo de los mismos.

En tercer lugar, se señala la institucionalización de estas experiencias, tanto a nivel nacional como en el circuito internacional del arte, como otra de las razones que ocasionó fracturas y divisiones al interior de los grupos. En el contexto nacional ello convirtió al mercado y a la institución arte en los nuevos legisladores de las prácticas en un momento de plena expansión y masificación del circuito institucional artístico. Se multiplicaron por entonces las galerías, los espacios de gestión, los programas de educación artística, la interconexión con redes internacionales (residencias, clínicas, becas) y las formas de financiamiento para proyectos no comerciales. Se produjo también una expansión del público que comenzó a frecuentar estos espacios así como una creciente acogida de los medios de comunicación, cuestiones que incluso condujeron, como sostiene Iglesias, al cambio de connotación que surtió el hecho de transitar la carrera artística (AA.VV., 2010). Las instituciones procesaron, desorganizaron y reorganizaron estas experiencias. Es decir, paralelamente a que decrecía la conflictividad social se multiplicaban los mecanismos de cooptación por parte de las instituciones artísticas. De este modo, dichas experiencias veían progresivamente dilapidar su potencial contestatario a la par que aumentaba vertiginosamente su visibilidad y legitimidad en el campo artístico.

No obstante, en el caso rosarino, la sobreexposición nacional e internacional no fue un problema central. Arte en la Kalle y Trasmargen no atravesaron ese proceso a nivel grupal en el sentido en que lo hicieron otras experiencias a nivel nacional. Como vimos, incluso el segundo de ellos, se fue progresivamente yendo de la institución, en un trayecto inverso al esperado. Pobres Diablos, por su parte, sí transitó un progresivo ingreso a la institucionalidad artística pero, según relata Galarza, ello no fue motivo de conflicto al interior del colectivo.

Sucedió en la mayoría de los casos el ingreso de algunos de los integrantes individualmente a tales circuitos. Por ello, no se generaron rupturas a partir de este tipo de desafíos pensados colectivamente sino por recorridos individuales que dividieron a los grupos produciendo una dispersión de los miembros.

Galarza, en torno a Pobres Diablos, sostiene:

> Es como que Pobres Diablos en algún punto nos revalorizó como artistas individuales. El mismo grupo en el medio de la Facultad y del mundillo artístico nos dio un cierto nombre y a medida que nos iba dando un nombre propio, íbamos haciendo nuestras propias producciones personales o individuales y en el algún punto se disolvió porque hubo más intención de trabajar por separado que todos juntos (Galarza, 2013).

Gericke, por su parte, señala que en el caso de Arte en la Kalle la dispersión en sí obturó las posibilidades de que llegaran las ofertas para habitar como colectivo las vidrieras nacionales e internacionales del arte, cuestión a su vez potenciada por el escaso carácter federal de este tipo de ofrecimientos. Aconteció también en este colectivo, como en Pobres Diablos, la inserción individual de algunos de los integrantes a los encumbrados recintos lo que supuso recuperaciones y capitalizaciones. De hecho, las capitalizaciones individuales produjeron tensiones al interior de algunos grupos puesto que contradecían las convicciones más arraigadas de los mismos. Gericke, asevera:

> Nosotros (…) decíamos acá no hay autor (…) el autor termina siendo el espectador, el que interviene en la obra. No hay obra si no hay espectador, puede ser un planteo, un proyecto pero es cuando la obra se instala en el espacio público que adquiere dimensión de obra entonces la idea de autor queda (postergada). (En cambio) una capitalización de este tipo de experiencias implica una idea de autor, una propiedad. Yo creo que ese es uno de los puntos de más ruido y que en muchos casos ante la posible no resolución, incluso afectiva de ese tema, se pudo haber dado ese paso detrás del telón (Gericke, 2013).

No obstante, si bien fueron un factor de conflicto, dichas capitalizaciones supusieron de alguna manera un sostén, que mantuvo la vigencia de las acciones realizadas pero no así las experiencias colectivas. Dicha permanencia, empero, también entraba en contradicción con la temporalidad con la que los grupos pensaban las acciones. Como sostiene Gericke: “yo no sé si es deseable que este tipo de prácticas esté destinado a una larga supervivencia. Me parece que lo que tienen de interesante es cómo emergen y se diluyen” (Gericke, 2013).

No obstante, más que detenernos en la visibilidad y la presencia de los colectivos o sus integrantes en las vidrieras de la institucionalidad artística nacional o internacional, resulta necesario adentrarnos en el proceso que Rosario comenzó a experimentar en ese sentido. Como antes señalábamos, la institución arte hasta mediados de la década del 2000 no tenía gran presencia y desarrollo en la ciudad. Esta situación matizó la oposición manifiesta de algunos colectivos hacia ella y puede aventurarse como una de las causas que explica las relaciones, vínculos e incluso cooperaciones entre quienes estaban dentro y fuera de la academia artística. Tal es así que puede marcarse una correlación entre la antigüedad de los colectivos y la virulencia de su oposición discursiva a la institución o, para ser más precisos, su atención y/o interacción con ella. En efecto, los integrantes de Arte en la Kalle argumentan

que dicho conflicto no estaba presente en tanto tópico en sus intervenciones, en Trasmargen aparece un tono crítico pero son los Pobres Diablos los que manifiestan la mayor radicalidad. Radicalidad que puede obedecer justamente a que es el colectivo cuyo desarrollo se produce paralelamente al fortalecimiento de la institución arte local. De hecho, además de la virulencia de su retórica tal como constatamos en su manifiesto y otros documentos alusivos, es el único colectivo que realizó intervenciones dirigidas directamente a cuestionar la institución arte. Y que, paradójicamente, con posterioridad atravesó un trayecto que lo condujo cada vez más cerca de ella.

Desde 2004, entonces, Rosario comienza un proceso de desarrollo institucional a partir de la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) que se convierte no sólo en una referencia en la ciudad sino también en el país. Según Usubiaga, su inauguración se inserta en el nuevo mapa museográfico (AA.VV., 2010) que emerge en la Argentina a lo largo de la década del 2000. Andrea Giunta, en este sentido, ha destacado el considerable poder simbólico del museo en tiempos de crisis y poscrisis (Giunta, 2009) e incluso ha advertido cómo esta expansión institucional en el campo de las artes visuales evidencia la independencia con la que en muchas ocasiones se mueve el sistema de las artes respecto de las variables políticas y económicas. Proceso que constata la hipótesis ya repetida, y en este caso recuperada por Nancy Rojas, de que la alteridad apuntala el poder convocador de las instituciones (AA.VV., 2010).

De hecho, para algunos autores -como Usubiaga- el MACRO no sólo se convierte en una institución destacada sino que asume "la necesidad de redefinir en forma constante las funciones de la institución museística en (el) país, ensayando nuevos modelos que amplían su concepción disciplinar" (Ibídem: 66).

La centralidad de este museo es tal que para algunas interpretaciones ha adquirido un rol jerárquico a nivel nacional convirtiéndose en uno de los polos de atracción y contención de propuestas, iniciativas y proyectos en el país y en Latinoamérica concretando, además, "uno de los casos más radicales de institucionalización de las artes contemporáneas en el país" (Ibídem: 48). De hecho, según Rojas, con el tiempo "parece haberse autoatribuido algunos deberes de las instituciones desgastadas a nivel nacional, para fundar un paradigma de referencia en la tendencia hacia la descentralización" (Ibídem).

Esta escena aparece fuertemente marcada por el papel que la gestión cultural del gobierno municipal adquiere en Rosario. El Estado comienza a asumir otro rol. Empiezan a entablarse diálogos y a diseñarse espacios para incorporar y/o articular las experiencias que se habían gestado en la ciudad. Se diseñan propuestas, se abren canales e incluso se produce una

importante incorporación de quienes habían llevado adelante este tipo de experiencias como trabajadores estatales. La Secretaría de Cultura local manifiesta una tenaz vocación de canalización al respecto.

Algunas interpretaciones, como la de Rojas, sostienen que la existencia de esta renovada musealidad así como el papel que el estado municipal desarrolló en la ciudad impulsó la conformación de cierta "cultura de la gestión" (Ibídem) entre artistas e instituciones que condujo a la conformación de "una relación de reciprocidad entre lo alternativo y lo oficial" (Ibídem: 47), a un proceso de cooperación mutua entre los espacios y experiencias alternativas surgidas desde los 90' y un ámbito oficial receptivo. Proceso que no sólo involucró al museo mencionado sino también a otras instituciones tales como el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", el Centro Cultural Parque España, el Centro de Expresiones Contemporáneas y el Centro Cultural Lavarden. De hecho, junto con Beatriz Vignoli hacia el año 2005 proponen la fórmula "Control+Alt" como proposición sintética de lo que consideran el nuevo mapa del arte en Rosario (Vignoli y Rojas, 2005).

Así Nancy Rojas, con una mirada muy benevolente, señala que este proceso permitió la recreación de los mecanismos de circulación y difusión del arte, anotando saldos positivos prácticamente en todas las dimensiones. Más aún, recalca que lo "emergente" fue adquiriendo progresivamente otro rango dejando de combatir lo establecido para salir al encuentro de la institución donde ansiaba ser incorporado (AA.VV., 2010).

Junto con Vignoli, hacia mediados de la década, expresaban:

> La coyuntura local actual está marcada por una atmósfera más calma que al comenzar este siglo, con una sociedad que se corrió de aquel escepticismo que había colmado todos los ámbitos durante la etapa aguda de la crisis. (…). El antagonismo de lo alternativo parece haber gastado la energía que obtenía de su propia contradicción, por lo cual el diálogo con lo institucional aparece hoy como la condición necesaria de la recepción del arte" (Vignoli y Rojas, 2005).

Rojas, coronando su interpretación sostiene:

> (…) además de deteriorarse la unilateralidad del sentido estético, los límites entre lo público y lo privado, entre lo histórico y lo emergente y entre lo instituido y lo marginado han quedado obturados. Los creadores-gestores de este tiempo, más que dueños de sus propias prácticas, son consumidores inquilinos de la cultura contemporánea, aventurados por transitar varias de sus veredas para habitarla" (Ibídem: 49).

Por consiguiente, las perspectivas que circulan sobre este proceso de desarrollo de la musealidad, la institución artística y la gestión cultural municipal suelen destacar los modos en que ello fortaleció y constituyó una escena artística en Rosario. Por nuestra parte

consideramos que si bien, por un lado, amplificó las resonancias de algunas experiencias, con el tiempo, terminó fagocitando las iniciativas auto-gestivas. Tal como decíamos en base a nuestro trabajo de investigación con los colectivos activistas, mayormente lo que se produjo fue una incorporación en términos individuales que a la par que garantizó la inserción laboral de muchos artistas terminó de licuar los procesos colectivos que le habían dado origen.

En cuarto término, otra de las causas que argumentan los entrevistados y que coincide con lo sucedido con otras experiencias de este tipo, es un agotamiento de las dinámicas colectivas que hizo aflorar conflictos que se mantenían latentes y ocasionó nuevos, discusiones que tenían que ver tanto con ciertos "acuerdos ideológicos" no del todo explicitados hasta con las dinámicas y procesos de trabajo, "disidencias en relación a qué hacer, cómo hacerlo, qué decir o de qué hablar (...)" (Galarza, 2013). Del mismo modo, explican que también influyeron en este rumbo, elecciones de índole personal, en algunos casos relacionadas con su necesidad de inserción profesional en otros espacios, es decir, con cuestiones atinentes a la propia biografía de quienes componían estas experiencias (Longoni, 2007).

Esta dispersión hizo que los integrantes de los grupos tomaran caminos alternativos. Algunos siguieron realizando actividades en grupos pequeños que en la mayoría de los casos no llegaron a constituirse en colectivos con nombre y sello propio. En otros casos formaron nuevos grupos que sí se identificaron y distinguieron en la escena pública. En este sentido, por ejemplo, algunos de los integrantes de Arte en la Kalle como Fabricio Caiazza e Inés Martino, compusieron a partir del Taller de Guerrilla de la Comunicación de Planeta X, el colectivo Cateaters que fue un espacio de acción e investigación que intentaba pensar cómo aportar herramientas a organizaciones desde una guerrilla de la comunicación. Asesoraron y diseñaron dispositivos experimentales de participación y uso de medios masivos de comunicación así como piezas gráficas que fueron utilizadas para generar estéticas identificatorias de luchas o actores colectivos e incluso para campañas de financiamiento de movimientos sociales.

El punto clave de estos procesos de producción era lograr una rápida reapropiación, desentendiéndose de las resignificaciones, transformaciones y usos concretos que atravesaran esos dispositivos y objetos. De hecho, en algunas ocasiones, desconocían quiénes iban a intervenirlas y/o utilizarlas. Se dedicaron, entonces, de modo explícito a la producción de artefactos que pudieran ser puestos en circulación. Caiazza asevera al respecto:

> Nosotros nos centrábamos en diseñar cosas y las hacíamos circular, no teníamos control de qué pasaba después con eso. Por ejemplo, cuando fue el encuentro en Mar del Plata que vino Bush (…) diseñamos un montón de piezas gráficas y de estrategias que

> enviamos y otras personas ejecutaron y que no sabemos ni quiénes son (Caiazza y Martino, 2014).

Si bien, para el caso de Cateaters los vínculos fueron con movimientos sociales de Buenos Aires[77], este devenir de los grupos hacia la realización de apoyaturas anónimas a movimientos sociales y otras organizaciones indicó con claridad la tendencia hacia un pasaje más definitivo de estas herramientas y estrategias a dichos actores sociales, tal como analizaremos en los capítulos que siguen. De hecho, el colectivo Arte por Libertad que analizamos en el próximo apartado se constituye casi exclusivamente para estos fines.

Asimismo, como correlato de lo gestado en Arte en la Kalle, entablaron otras modalidades de articulación, sumamente interesantes, pero sobre las que no podremos detenernos en profundidad. Puntualmente, nos referimos al intento de formar la Cooperativa Fuera de Foco, gestada en 1999 en la cual se cristalizó un trabajo previo consumado por 6 Grados –un colectivo de investigación y formación artística que conformaron por ese entonces- junto con El Cirquito a Cuerdas –un grupos de artes circenses de la ciudad-. El proyecto de la cooperativa condensó un trabajo colaborativo y ciertas articulaciones que venían produciéndose entre estos grupos que si bien no llegó a adoptar formato legal suponía aceptar, por primera vez, un reconocimiento económico a esa labor pero desde una lógica que intentaba no ser la del clásico mercado del arte. Reconocer al arte como trabajo que podía ser remunerado. Simultáneamente permitía continuar con una forma de vida tejida al calor de estas experiencias colectivas.

De la mano de lo que sucedía con el Taller de Guerrilla de la Comunicación, surgieron, en medio de la intención de gestar estrategias laborales y la motivación por seguir explorando la dinámica de los medios de comunicación y produciendo desde allí, otras experiencias como La Conjura e Indymedia de la que participaron activamente integrantes de estos colectivos. Caiazza y Martino señalan que el gran impulso para estas iniciativas provino de lo sucedido con la experiencia del proyecto “Tolerancia Cero” al que hemos ya referido. Por lo demás, otros también se abocaron a la construcción de espacios culturales alternativos como el caso de los integrantes de Pobres Diablos.

Por otra parte, se dieron, como dijimos, opciones más individuales de permanencia en el mundo artístico, que en algunos casos convivieron -con mayor o menor contrariedad- con algunos de los caminos descriptos anteriormente. Al respecto, y dentro del amplio universo que se desplegó, Gericke reconstruye dos imágenes que predominaron. Sostiene:

[77] Esta es una de las razones por la que no analizamos en profundidad este grupo y preferimos ocuparnos de Arte por Libertad.

> En un caso lo que noto es la inmersión o casi la disolución de esa individualidad artística en algún tipo de organización institucional o no (institucional). (…)Se da algún caso de chicos que terminaron trabajando en Centros de Días y encontrando un espacio de desarrollo profesional, en alguna dependencia municipal, mi caso en la Universidad, eso por un lado. Y en donde la labor artística en el sentido de un hecho que se instala en algún medio público y circula de alguna manera queda un poco dialogando con esa disolución, sería como pasar tras bambalinas tras esa disolución. Por el otro, hay gente que retoma todo esto y lo sigue desarrollando y produciendo algún tipo de currículum con esto. Esto ingresa claramente como currículum de su obra. (…) Tengo estas dos imágenes: algunos (…) pasan atrás del telón y otros quedan delante del telón retomando y haciendo de esto una cosa individual (Gericke, 2013).

4.2. Arte por Libertad. Una nueva apuesta, un nuevo tipo de activismo artístico popular

El colectivo Arte por Libertad se conforma en el año 2007 como modo de articular en un espacio grupal la labor de una serie de artistas callejeros y jóvenes que venían participando de las intervenciones que compusieron el repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti. Entre sus primeros integrantes estuvieron Rodolfo "Mono" Saavedra, Guillermo Quevedo, Lucas "Ñuka" García, Federico Carbone, Florencia Allende, Ariel Lovecchio, Sergio "Varón" Fernández, Lucas Villca, a los que luego se sumaron, entre otros, Natacha Gattarelo, María De Sanctis, Maria Luciana Pollola, Valentina Rondinella y Diego "el Tuna" Stabile. Al igual que en el caso de Arte en la Kalle la composición del grupo varió a lo largo de los años puesto que sus integrantes fueron cambiando en una lógica de funcionamiento semi-abierta. El sitio primigenio de encuentro de estos artistas fue el 3° Carnaval-cumple de Pocho en el año 2004, al que se sumaron para la realización de los murales que caracterizan a esta fiesta en la que se desarrollaron, incluso, encuentros de muralistas de los que participaron estos y otros artistas. El colectivo, en sus inicios, surgió como parte del Bodegón Cultural Casa de Pocho, estableciendo en la casa su sitio de encuentro, aunque luego se convirtió en un colectivo autónomo.

De este modo, a diferencia de los otros colectivos de activismo artístico que hemos estudiado, este grupo se conformó al calor de esta protesta en particular, su propuesta plástica se organizó en torno a ese pedido de justicia y luego extendió sus actividades hacia otras luchas y en coordinación con otras organizaciones. Compusieron más adelante la Secretaría de Arte de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) de Rosario dentro de la Central de Trabajadores Argentinos (CTA) entablando con dicho sindicato una relación particular que consistió principalmente en la contención organizativa y el sostén económico que éste brindó a las actividades del grupo, más que en acciones concretas por las reivindicaciones específicas que el sindicato motorizaba. De hecho, sólo en contadas ocasiones Arte por Libertad realizó intervenciones en alusión a los trabajadores del Estado.

El grupo se define a sí mismo como un conjunto de experiencias estéticas gestadas de manera colectiva dentro de procesos de organización popular. Se reconocen en la tradición del muralismo mexicano trazada por Orozco y Siqueiros. Piensan al arte como una herramienta política y a su práctica como una forma de militancia. Entienden las vinculaciones entre arte y política en un doble sentido. Si bien la clásica idea de la transmisión del mensaje en sentido brechtiano se hace presente en las interpretaciones del grupo sobre su praxis, inscribiéndose en lo que Rancière denomina un "modelo pedagógico de la eficacia del arte"[78] (Rancière, 2010a: 55), también destacan como una dimensión imprescindible a la hora de comprender los modos en que el arte hace política la metodología de trabajo, tal como veremos en lo que sigue.

Consideran que hacen "muralismo popular" bajo la convicción de que el muralismo, y el arte en general, adquieren dicho carácter por sus modos de producción y no por su recepción. En sus palabras: "participar haciendo y no sólo mirando lo hecho es parte del desafío de lo popular" (Arte por Libertad, 2008). En otros términos, es la posibilidad de constatar la afirmación "todos somos capaces de hacer arte" (García, 2013) lo que, a entender del colectivo, convierte a una práctica artística en popular.

Sus intervenciones consistieron, principalmente, en murales, pintadas y pintadas-stencil. Distinguimos, tal como hemos hecho para el caso de las intervenciones de los otros colectivos, un conjunto de temáticas predominantes. En primer lugar, la mayoría de las intervenciones siguieron en continuidad con las que venían realizándose como parte del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti. En este marco, a la visualidad compuesta por el ángel de la bicicleta, la hormiga, la bicicleta, el rostro de Pocho, se sumaron una serie de elementos. Tal es el caso de las raíces que comenzaron a estar presentes en las pintadas y murales que el grupo realizaba. Las mismas se crearon con la idea de representar el arraigo del trabajo militante que Lepratti había dejado en cada una de las comunidades en las que había desplegado su labor. Por ello, por ejemplo, en una ocasión fueron pintadas desde el Bodegón extendiéndose hacia las casas linderas de los vecinos. Asimismo, pretendían significar los vínculos entre organizaciones sociales, los modos particulares en que se articulaban y trabajaban mancomunadamente.

[78] Para el autor la característica central de este modelo consiste en pensar como evidente el pasaje de la causa al efecto, es decir, suponer que "el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema" (Rancière, 2010a: 54). En consecuencia, Rancière sostiene que el error principal de las vertientes pedagógicas de la eficacia estriba en que creen en la existencia de cierta linealidad o continuidad entre las intenciones y creaciones del artista, principalmente volcadas en mensajes o contenidos que se creen transmitir, y las percepciones y consideraciones que los espectadores hagan al respecto.

Desde 2011 buena parte de estas acciones fueron enmarcadas dentro de las actividades de la Asamblea del 19 y 20, que el colectivo integró, estructura organizativa compuesta por educadores populares, familiares y amigos de las víctimas de diciembre de 2001 de la provincia de Santa Fe creada con motivo de exigir justicia por ellas. En este sentido, debe destacarse su símbolo emblema creado por este grupo y reproducido en diferentes pintadas y murales. Éste fue una imagen de una planta de lino rojo que en cada flor tenía inscripto el nombre de cada una de las víctimas del 2001.

Por otra parte, además de los numerosos murales que el colectivo continuó desarrollando en memoria por Lepratti realizaron desde la Asamblea del 19 y 20 una serie de murales en conmemoración de las otras víctimas de diciembre. Los mismos fueron concretados en muros cercanos a sus casas u otros espacios escogidos por los familiares y su resolución plástica fue pensada junto con ellos.

En segundo lugar, el colectivo realizó murales y pintadas con motivo de denuncia por la Masacre de Avellaneda. En consecuencia, los rostros de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki se mixturaron con los elementos visuales que el grupo venía desarrollando. Cuestión que retomaremos en los capítulos siguientes.

En tercer lugar, en línea temática con las intervenciones de los otros colectivos, realizaron acciones que podríamos ubicar dentro de la rúbrica de la problemática de los Derechos Humanos. Las marchas del 24 de marzo fueron las ocasiones privilegiadas de su despliegue pero también concretaron acciones en otros contextos, tales como pintadas-stencil que realizaron, por ejemplo, en la Facultad de Ciencias Económicas de la UNR en las que plasmaron sillas vacías aludiendo a los estudiantes desaparecidos de esa casa de estudios. También en esta tónica realizaron pintadas de pañuelos blancos que con el tiempo se acoplaron como un elemento distintivo en los murales que el grupo concretaba con otros motivos.

En cuarto término, efectuaron una serie de intervenciones con motivo de denunciar las inundaciones ocurridas en el año 2003 en la ciudad de Santa Fe. Más allá de su especificidad, tuvieron la particularidad de destacar la conexión entre tales sucesos y la represión del 2001 debido a que el foco de la denuncia recayó sobre el ex Gobernador Carlos Reutemman quien fue el principal responsable político en ambos casos.

En quinto término, podemos detectar un conjunto de intervenciones que conmemoran diferentes procesos de lucha latinoamericanos. En este marco pueden citarse los murales que el colectivo desarrolló con motivo del 80° aniversario del natalicio de Ernesto “Che” Guevara así como aquellos que pintaron en lo que se dio en llamar la “Ruta del Che” en Bolivia y

Cuba. En 2007 el grupo viaja con la intención de imprimir un concepto crucial "la lucha sigue" en el marco de los festejos por el 40 aniversario de la muerte del Guevara en combate. El mural que aúna diversos procesos de luchas sociales latinoamericanas fue luego escogido como sello postal por el gobierno de Cuba[79].

En sexto término, gran parte de las producciones del colectivo tuvieron como tema el carnaval. Como hemos señalado anteriormente, todos los años realizan pintadas y murales anunciando los festejos así como otros alusivos efectuados durante su transcurso.

En séptimo término, en los últimos años, el colectivo ha desarrollado una línea de trabajo en torno a los jóvenes, centrándose particularmente en los diferentes tipos de violencia de la que son blanco, haciendo especial hincapié en la violencia institucional y de género. Esta línea de trabajo si bien se encuentra en pleno desarrollo se articula con otras intervenciones que han concretado a lo largo de estos años en relación con problemáticas que atañen a los derechos de los niños. En la tónica representativista que los caracteriza, su resolución plástica consistió en pintar jóvenes con la impronta estética que caracteriza a los jóvenes comúnmente foco de las prácticas de violencia institucional con consignas que denuncian tales situaciones como "Ningún pibe nace chorro", "Los pibes son pibes" o "Ni un pibe ni una piba menos".

En octavo lugar, es necesario señalar una serie de murales alusivos a diferentes reivindicaciones o procesos de lucha de la ciudad de Rosario y otras ciudades con las que tuvieron vinculaciones más esporádicas. Así han acompañado luchas contra desalojos, de trabajadores, por la soberanía alimentaria, por los derechos de los pueblos originarios, en contra del extractivismo y el modelo agroexportador, etc. En el mismo sentido deben señalarse los murales que han realizado a pedido de organizaciones comunitarias locales (comedores, centros culturales, bibliotecas, etc.).

En términos generales, las intervenciones fueron de dos tipos. En palabras de Guillermo Quevedo:

> Una era salir a pintar por la calle a modo de escrache, de denunciar, de hacer visible algo y la otra era salir por el barrio o ir a los barrios y embellecer centros culturales, comunitarios, en la línea de poder expresar lo que el barrio quiere decir o invitar a compartir una cosa bonita. No porque la denuncia no sea una cosa bonita, hacer visible algo, pero tiene que ver con algo del dolor y se hace contra los muros de un sistema que no es el sistema que nosotros estamos defendiendo sino el que queremos transformar. Entonces, lo hacemos de una manera más destructiva, con una estética más huasa. No quita que eso sea bello, para mí es re bello lo que es así destructivo más contra ese muro

[79] Este viaje fue antecedido por otros dos. Saavedra había sido invitado en el año 2003, momento en el que pintó en La Higuera un mural compuesto por símbolos de diferentes movimientos sociales y políticos latinoamericanos como los del Movimiento Sin tierra de Brasil, el zapatismo, las Madres de Plaza de Mayo junto con los emblemas del repertorio por Lepratti. Hacia el 2005 en la Lavandería Nuestra Señora de Malta había estampado la imagen del Che y fragmentos de una carta enviada a sus hijos. Murales de este tipo también fueron realizados en diferentes ciudades argentinas.

> tan blanco, tan prolijo, pero es como que el sistema mismo no lo ve como bello (Quevedo, Gattarelo y Lovecchio, 2014).

En este sentido, estos dos tipos de intervenciones en las que incurrió el colectivo consistieron en, por una parte, construir a partir de prácticas colaborativas intervenciones plásticas que representaran o viabilizaran denuncias específicas de organizaciones o determinamos sectores sociales y, por otra, la reconstrucción, embellecimiento y re-disposición estética de los espacios en donde estas organizaciones o sectores se desarrollaban.

Esta segunda lógica destaca una característica distintiva del grupo. En Arte por Libertad reaparece con fuerza un concepto de lo bello incómodo para los colectivos trabajados en capítulos anteriores en los que primaban otras miradas estéticas. Más precisamente, se presenta con fuerza una preocupación por embellecer lugares públicos y privados con una estética colorida, amable que, por momentos, roza funciones decorativas más allá de que las imágenes que se utilicen sean parte de diferentes repertorios de protesta.

Además de la textualidad crítica que recorrimos al dar cuenta de las temáticas que abordaron las intervenciones, la politicidad del grupo se alojó también en otras dimensiones que excedieron el nivel de la denuncia explícita. Sus prácticas se posaron sobre la refundación del concepto de arte que ya habían iniciado los colectivos anteriores. Aunque lo hicieron de otro modo. No renegaron de ser considerados como artistas. Por el contrario, mostraron una preocupación constante por reafirmarse como artistas populares y legitimarse como tales, como quedó evidenciado en lo que antecede. Una idea de lo popular que se erigió principalmente en base a su metodología de trabajo. Así sostuvieron con más ahínco que los colectivos anteriores una idea de la práctica artística no asentada en un conocimiento especializado, afirmando sobre esa base su modo de producción colectivo.

Ahora bien, no montaron tal proceder sobre una dinámica explícitamente contenciosa con la institución artística, como sucedía en el caso de los colectivos de la primera ola activista. La institución artística no aparece como interlocutor de este grupo, es decir, no esgrimen de modo directo cuestionamientos hacia ella. Más aún, no evidencian una preocupación por señalar la mercantilización ni elitización del circuito del arte sino que crean un espacio de enunciación otro mucho más arraigado en el territorio de la política. Si bien se ausenta la idea de obra y las preocupaciones técnicas, no aparece una intención por marcar las distancias que eso supone con los modos convencionales de hacer arte.

Cuando analizábamos el activismo artístico de la primera parte de la década, distinguíamos tres modos de cooperación que nos resultaban indispensable desentrañar en aras de comprender sus formas de hacer política: uno dado por la relación que los colectivos

analizados trazaban con otros grupos de artistas; otra modalidad que estructurábamos a partir de los vínculos que tejían durante la realización de sus acciones con sujetos u organizaciones en los que cada uno, sin embargo, mantenía su pertenencia o identificación originaria a su colectivo u organización y, finalmente, otro modo que se caracterizaba porque conllevaba la indistinción entre colectivos y demás participantes generando sucesos en los que primaba la lógica del "tercer grupo".

Estas tres modalidades operaron en las intervenciones de Arte por Libertad. Respecto de las dos últimas, en términos generales, el colectivo desplegó su propuesta en respuesta a la convocatoria que recibía de distintas organizaciones sociales o procesos de lucha. Y a diferencia de los otros colectivos, montó prácticamente toda su actividad sobre estas modalidades de cooperación, sobre el desarrollo de estas prácticas colaborativas. Más aún, en la mayoría de los casos el impulso a sus producciones vino desde tales organizaciones y luchas y el colectivo respondió a esas demandas. Es decir, sólo en ocasiones puntuales diseño y ejecutó de modo autónomo sus intervenciones, cuestión que caracterizó a los otros grupos.

Dando cuenta de esta metodología de funcionamiento, aseveran:

> Somos un grupo de artistas plásticos (…) nos sentimos identificados con distintas luchas sociales de Latinoamérica, a las cuales apoyamos acercándonos a conocer sus intérpretes y sus motivos de lucha para gestar luego una obra común.
> La confianza en estos actores es lo que nos deja sacrificar la estética individual por el descubrimiento de una construcción colectiva, que incorpore todas las subjetividades. Se traduce en un grito, en un símbolo estético y político donde nos identificamos recíprocamente en nuestras luchas.
> Plasmamos esos símbolos como productos colectivos (…). Nuestra propuesta artística comienza a construirse con un primer acercamiento en búsqueda de los protagonistas y sus motivos de lucha. (Arte por Libertad, 2007).

Además de las que ya hemos citado, diferentes organizaciones territoriales, movimientos sociales, sindicatos, espacios gestados ad hoc con motivo de determinadas reivindicaciones, bibliotecas populares, espacios culturales, medios de comunicación alternativos, etc. conformaron la larga lista de actores con los que el colectivo llevó a cabo estos procesos. Entre ellas, nos es necesario destacar al FPDS con el que desde un inicio tejieron un vínculo de cooperación constante, tal como detallaremos en los capítulos siguientes.

Dando cuenta del segundo y tercer modo de cooperación, la práctica concreta consistió en realizar pintadas o murales colectivos. Como decíamos, en términos generales, el proceso de producción tuvo inicio ante la demanda por parte de las organizaciones o, en contados casos, el acercamiento del grupo hacia procesos concretos. A partir de allí se iniciaron los encuentros en aras de definir el contenido de la intervención plástica. La gestión de los materiales

también fue en conjunto así como la logística necesaria para llevarla a cabo. Finalmente, la ejecución también fue colectiva. Si bien fue generalmente comandada por los integrantes del grupo, los miembros de las organizaciones y los vecinos del lugar participaron de su concreción.

Incluso, este modo de trabajo del grupo ha conducido a que, en ocasiones, deban realizar intervenciones que no han gozado del acuerdo de los miembros, cuestión impensada en el resto de los colectivos. Quevedo asevera:

> Muchas veces decimos cosas que por ahí nosotros no estamos tan de acuerdo pero se decide en asamblea que hay que salir a pintar eso y nosotros salimos. Capaz que individualmente no estamos de acuerdo pero (…) como asamblea hay una conciencia que dice que hay que decir eso y vamos y lo apoyamos (Quevedo, Gattarelo y Lovecchio, 2014).

De modo que a diferencia de los activistas de la primera ola, no se trató de generar una inmediatez que borrara las fronteras entre espectadores y productores así como tampoco de crear espacios de co-producción esporádicos sino de rutinizar una mecánica de producción colectiva que motivó más decididamente que en los otros casos experiencias igualadoras. En línea con ello, Arte por Libertad desarrolló continuas instancias de formación, por lo general destinadas a niños y jóvenes, en las cuales socializó herramientas, saberes y recursos sumando otra característica que lo distinguió en la medida en que los otros grupos desarrollaron esta labor en ocasiones ad hoc pero no de modo continuo y sistemático. Sólo con posterioridad sus miembros de modo individual dictaron talleres o espacios de formación colectiva fuera de la dinámica grupal incluso cuando los colectivos habían desaparecido como tales y, en la mayoría de los casos, como una actividad laboral rentada.

La construcción de espacios-tiempos alternativos fue señalada en capítulos anteriores como una característica distintiva de los modos de politicidad del activismo artístico. Ahora bien, y como anunciamos precedentemente, en Arte por Libertad esta pretensión se jerarquiza de otro modo. En los colectivos del primer ciclo esta preocupación era más intermitente. Tuvo un lugar no desdeñable en el caso de Arte en la Kalle, como pudimos ver, por ejemplo, en la gestación de las “Caravanas contra el poder” o en la campaña “Tolerancia Cero”. En Trasmargen rastreamos esta pretensión en el “El Hormigazo”; y en Pobres Diablos en su participación en la acción “Cortémosle el chorro”. Por lo demás, en la mayoría de las ocasiones, la creación de estos espacios fue producto o consecuencia, más o menos voluntaria según los casos, de las intervenciones.

En cambio, en Arte por Libertad esta búsqueda adquiere centralidad y estructura la labor del grupo. Prima la intención de crear espacios de sentido y afectivos en donde se despliegue otro modo de relacionalidad al que hegemoniza la cotidianeidad de la existencia social. En otros términos, el colectivo se preocupó especialmente por la generación de "espacios heterotópicos" (Foucault, 1999). Utilizamos aquí este concepto en el sentido que Foucault le adjudica, quién sostiene que son espacios efectivos, reales, pasibles de localización pero paradójicamente fuera de todos los espacios, diversos a aquellos a los cuales aluden, representan, cuestionan o invierten su lógica.

Guillermo Quevedo sostiene en alusión a esta propuesta del colectivo:

> Se crea una autonomía, se crean espacios diferentes, al que uno está acostumbrado a estar en la sociedad, en el sistema. Entonces, (…) está bueno construir lugares y crear desde esas autonomías relativas. (…) Son como (…) espacios donde nos relacionamos de otra manera. Porque nos relacionamos todos por igual. (…) Por eso lo que nosotros hacemos es porque creemos que todos somos iguales (Quevedo, Gattarelo y Lovecchio, 2014).

Por consiguiente, Arte por Libertad tributó más que ningún otro colectivo a una de las características centrales del régimen práctico de las artes que señala Laddaga -sumándose a las reflexiones próximas de otros autores (Bourriaud, 1997, Bishop, 2004, Ardenne, 2002, Kester, 2004, De Duve, 2001; Lutticken, 2002, entre otros)-. Al respecto, asevera:

> El presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de 'formas artificiales de la vida social', modos experimentales de la coexistencia (Laddaga, 2006: 21/22).

Más adelante, agrega que estos artistas o colectivos se conciben más bien como:

> Originadores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y flujos. Sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse

> exploraciones colectivas de comandos comunes desplegadas a través de multitudes de fenómenos de *inter-acción*[80] (Ibídem: 43).

Además de las pintadas y murales el colectivo realizó tres tipos de intervenciones más. Uno de ellos consistió en la realización de piezas escenográficas, generalmente telones, para acontecimientos festivos, como carnavales y recitales[81]. También pintaron banderas, remeras, pañuelos y otros recursos expresivos utilizados por organizaciones en situaciones de protesta. Finalmente, un tipo de intervención visual-performática que los distinguió fue la realización de pintadas en vivo, a las que referíamos brevemente en el capítulo anterior. Si bien esta tradición se inició como parte del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti luego se convirtió en una práctica característica de este colectivo que se concretó con motivos de recitales de figuras de la música popular tales como Manu Chao, Raly Barrionuevo, Teresa Parodi, León Gieco, Arbolito, entre otros. Este último tipo de intervención podría ubicarse dentro de la primera modalidad de cooperación de la que hablamos más arriba ya que fueron realizadas en conjunción con los artistas que daban sus recitales. Asimismo, el grupo incurrió en esta modalidad de cooperación con otros artistas locales, principalmente con Fernando Traverso con quien sostuvieron un estrecho vínculo que incluso es anterior a la formación del colectivo.

Para concluir, recuperando el concepto de "teatro militante" que Lorena Verzero plantea, podemos pensar que este grupo fue más que un colectivo de activismo artístico, un *colectivo artístico militante*. Según la definición de la autora -quien analiza las experiencias de los grupos Octubre, Once al Sur, el trabajo de Boal en la Argentina, La Podestá y Libre Teatro Libre entre 1969 y 1975- el teatro militante desarrolló experiencias colectivas de intervención política poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas, en lugar de competir con los modos de hacer teatro dominante (Verzero, 2013: 127-132).

De este modo, pensamos que Arte por Libertad puede pensarse más decididamente que en el caso de los otros grupos con la categoría de "militante" ya que orientó toda su actividad a la construcción de un arte al servicio de las luchas populares vigentes y como decíamos desplazó del centro de la escena la disputa con la institución arte o con los otros modos de hacer –para utilizar los términos de Verzero- al tiempo que sus integrantes se afirmaron y reivindicaron en la pose de artistas populares o artistas militantes –denominaciones que, siguiendo las

[80] Esta es una expresión propuesta por la filósofa norteamericana Karen Barad, que la usa para referirse a situaciones de contacto donde los términos alcanzan su definición en el contacto mismo, de modo que no puede decirse que su identidad preceda su ingreso en la relación.

81 Entre ellos podemos señalar los telones pintados durante la actuación de Teresa Parodi y León Gieco en la ciudad de Rosario en junio de 2008, los telones para las escenografías de Vox Dei y de Manu Chao en diferentes ocasiones así como la escenografía para el grupo musical Ocaso del Sur; telones para el Encuentro Metropolitano de Tango; los mencionados telones para cada edición del Carnaval-cumple de Pocho, entre otros.

consideraciones del grupo, resultan homologables-. En tal sentido, no trató sólo de denunciar la realidad o de dar testimonio sino de ser una engranaje fundamental de los procesos de lucha populares rosarinos que moldearon su estética, sus modos de producción, la dinámica organizativa del colectivo y condicionaron su pertenencia o apoyo a otras estructuras políticas (movimientos sociales, sindicatos, partidos, etc.).

4.3. La continuidad de la escena murguera: todo el año es carnaval

Las fiestas carnavaleras en sus dos tendencias han extendido el calendario de festejos desde enero hasta mediados de abril. Entre ellos el más convocante siguió siendo el Carnaval-cumple de Pocho al que se sumaron, en los últimos años, el Carnavaleando de Barrio La República así como el Carnaval de Barrio República de la Sexta, entre los más destacados. Fiestas que junto a las organizadas por las murgas componen un nutrido calendario de celebraciones. Por su parte, el tradicional carnaval del Centro Cultural La Grieta Cultura sin moño, uno de los festejos pioneros, sigue realizándose aunque ha mermado su capacidad de convocatoria y articulación así como su presencia en el tablado rosarino. A ello se suma la continuidad de los carnavales-corsos municipalizados.

El movimiento murguero, por su parte, ha continuado engrosándose en la ciudad. De hecho, hacia el año 2007 ha experimentado un nuevo reverdecer que ha mostrado, sobre todo, un notable crecimiento en el número de agrupaciones de estilo uruguayo que se duplicaron entre el 2007 y el 2011 para continuar creciendo exponencialmente de ahí en más.

En cuanto a las murgas de estilo uruguayo potenciaron la procedencia social que ya tenían inicialmente. Las porteñas, y las que declaran un estilo local, se transculturalizaron y pasaron a ser un atractivo de otros sectores sociales, aunque no del modo en que lo son las uruguayas. Tal como pudimos constatar al analizar su composición, las de estirpe porteña sumaron a los niños y jóvenes de barrios periféricos de la ciudad que las integraban mayormente hasta el momento, una buena cuota de estudiantes y trabajadores de sectores medios, y, por su parte, las uruguayas se compusieron, exclusivamente, de jóvenes y adultos estudiantes, profesionales y trabajadores de tal sector social. Este proceso también obedece a los circuitos de actuación y a los espacios de ensayo que dispusieron las nuevas agrupaciones. En cuanto a los lugares de ensayo, las porteñas privilegiaron las plazas o parques de los barrios a los que pertenecían aunque también hay algunas que se trasladaron al radio céntrico ocupando plazas y parques muy conocidos y transitados de la ciudad. Las uruguayas ensayaron, preferentemente, en clubes y centros culturales.

En cuanto a los espacios de circulación, en términos generales, ambos tipos de agrupaciones alternan sus actividades entre espacios públicos y privados, abiertos o cerrados siendo, no obstante, más evidente en el caso de las murgas porteñas la inclinación por espacios públicos a cielo abierto. En términos más específicos, es necesario señalar que desde enero hasta abril de cada año las murgas transitan por las distintas fiestas carnavaleras, muchas de ellas desarrolladas fuera del radio céntrico, en diferentes barrios de la ciudad. Además de los festejos de los cumpleaños de cada agrupación y las carnestolendas organizadas por ellas o a partir de las organizaciones que las nuclean. Por otra parte, unas y otras habitan un circuito socio-cultural, una "movida cultural" como aseveran los entrevistados, que incluye centros culturales, bibliotecas populares, centros comunitarios, clubes y festivales en plazas y parques.

A ello se suma las presentaciones a beneficio y, en algunos, casos actuaciones surgidas de contrataciones para eventos privados o para el Estado municipal o provincial. En el caso de las uruguayas debemos anotar que en los últimos años han robustecido su circuito en espacios cerrados, preferentemente en el radio céntrico, contando con presentaciones en bares e incluso teatros. Ello, como consecuencia, amplió sensiblemente el público modificando también sus características. Mientras que en los primeros años, cuando su escenario era prioritariamente callejero, su público se componía en buena medida de espectadores casuales que se topaban con sus actuaciones en las calles de la ciudad, en la segunda parte de la década sus espectadores no fueron azarosos sino que frecuentaron estos sitios conformando con el tiempo un público específico.

Como ya hemos anotado en el segundo capítulo, la expresión murguera porta por su tradición histórica una politicidad que se torna casi ineludible, aunque adquiera diferentes tonalidades según sus manifestaciones particulares. En esta línea, desde Inundados de Arroyito, refiriéndose a las iniciaciones en el género de sus integrantes, relatan:

> De repente hay mucha gente que se acerca a la murga por el contenido alegre, carnavalero, de color y de fiesta que tiene y le cuesta comprender que en realidad sigue siendo una actividad política y que como murga nos debemos dar ciertos debates. Al principio costaba que los compañeros entendieran que no era una bajada de línea y que nadie quería convencer a nadie de que se alíe a un partido político y demás sino que era algo que, en realidad, íbamos a construir entre todos pero que era necesario que seamos conscientes de que era una actividad política, que no estábamos participando de un mero espectáculo de cumpleaños de 15 sino que estábamos siendo murgueros y de que eso ya tiene un peso histórico, que pudieran ser conscientes de que ya estaban cargando en su espalda la historia de un montón de gente que lo había construido antes de nosotros, que después nosotros podíamos hacer lo que quisiéramos, hacer de esto otra cosa y lo vamos a hacer seguro pero (…) que pudiéramos ser conscientes de que la murga por ser murga ya es un espacio político" (Ivaldi, 2012).

No obstante, la composición murguera en este período fue de lo más variada. Desde algunas agrupaciones nuevas que manifestaron un gran compromiso territorial y una decidida preocupación por el sentido político y contestatario de esta expresión como es el caso de Vamos Che!!! (de estilo porteño) o la no tan territorializada Mal Ejemplo (de cepa uruguaya) en línea con las ya existentes como la Murga de Los Trapos, hasta otras que conformaron verdaderas compañías de un circuito artístico, como es el caso de La Cotorra o, en menor medida, de Los Vecinos re contentos (ambas de impronta uruguaya).

En términos generales, la densidad política de las agrupaciones, hasta en su formato más evidente –el textual- ha bajado notablemente en función de la prioridad otorgada a otros criterios, algunas veces de carácter estilístico, otras debido a la necesidad de acceder a públicos más amplios, otras en obediencia a un recambio generacional no impregnado por el clima en el que éstas surgieron.

Ledesma relata estos cambios, refiriéndose a Caídos del Puente:

> Nosotros no nos preocupábamos tanto por los trajes, en cambio, esta generación son muy apasionados por los trajes, por la cuestión coreográfica, a partir de este año pudimos optimizar nuestros recursos. Tenemos muchos más músicos que empezaron a trabajar más el escenario, tienen tiempo para juntarse y hacer ensayos de voces, arreglos, hay bajo, se compraron los saxos, trombón. O sea se hace un espectáculo muy bello estéticamente muy cuidado. Y en eso lo que queda siempre para lo último es la crítica. Para la crítica como que nos queda poco tiempo, es a lo que le dedicamos menos tiempo, no se quiere meter tanto teatro, se ha optado porque las críticas no sean tan extensas, ese es el criterio, sino poder disparar lo que la murga dice, lo que tiene que decir pero que pueda mantener algo entretenido. También la cuestión explosiva, tiene que ser todo llamativo (Ledesma, 2013).

Fundamentalmente las de estilo uruguayo, pero también algunas experiencias puntuales que tributan al porteño –sobre todo las de menor anclaje territorial-, están tensionadas por un horizonte de profesionalización, comercialización, competencia y espectacularización que tiñe también a las que se sitúan en otras latitudes del país y de Latinoamérica.

Por otra parte, las que no han vivenciado estas transformaciones sino que, por el contrario, sostienen un decidido compromiso político como es el caso de La Murga de Los Trapos, se enfrentan con otros problemas que tienen que ver con su dificultad para conmover a los jóvenes con situaciones sociales más comprometidas, a pesar del arraigo territorial que tienen. Mantienen y acrecientan su planta de niños pero han perdido la seducción que despertaban en los jóvenes.

Ahora bien, por sobre el contenido textual las murgas continuaron presentando un entramado político que excede esta cuestión y que abarca desde su lógica de funcionamiento interno

hasta las relaciones que tejen entre ellas y con otros colectivos y organizaciones sociales. Las murgas siguieron siendo organizaciones voluntarias, auto-gestivas y vocacionales en las que el debate político se torna un ejercicio casi obligado, constituyendo espacios alternativos de socialización y politización para jóvenes y adultos. Su estructura de funcionamiento oscila entre arquitecturas más verticales, con roles jerárquicos claros, hasta dinámicas asamblearias más horizontales de las que, sin embargo, no se ausentan los referentes. En medio de eso algunas optan por dinámicas de estructuración en comisiones con autonomía relativa (Di Filippo, Logiódice y Lucca, 20143) demandando en todos los casos una intensa gimnasia organizativa.

Más allá de ello, nos interesa resaltar que han creado estructuras organizativas más amplias aspirando a procesos de articulación más intensos. Estructuras que aunaron a agrupaciones de ambas expresiones, a pesar de las diferencias notables entre ellas. Así entre fines del año 2011 y comienzos del siguiente año surgió la Agrupación Carnavaleros Rosarinos (AGRUPACARRO), que puede filiarse con las primeras asociaciones murgueras que la ciudad tuvo allá por los años 90' y que mencionamos en el capítulo dos.

De hecho, tal como sostienen sus integrantes:

> Agrupacarro tenía como finalidad poner en valor la realización del carnaval 2012, emulando festejos de décadas anteriores y experiencias de manifestación de carnestolendas como las del "murgariazo" en los albores del fin de siglo. A finales de 2011 y especialmente durante los primeros meses del 2012, Agrupacarro contaba con el trabajo efectivo de una decena de murgas y una cuerda de candombe de la ciudad, con reuniones semanales en las que se coordinó un cronograma que incluyera las principales fechas de las fiestas de carnaval de las murgas de la ciudad entre enero y abril sin que hubiere superposiciones, así como también impulsó la realización de un festejo de carnaval conjunto entre todas las agrupaciones carnavaleras, que tuvo lugar finalmente el día 21 de febrero en las escalinatas del Parque España (Di Filippo, Logiódice y Lucca, 2013: 168).

Nos interesó particularmente señalar la conformación de esta estructura colectiva ya que surgió con el objetivo de potenciar los festejos del carnaval en la calle. Es decir, nació a los fines de organizar tanto un festejo conjunto como de coordinar los que realizaría cada agrupación con la intención de asegurar o permitir la presencia de todas las agrupaciones en cada ocasión, lograr cierta continuidad en los festejos a lo largo de todo el ciclo carnavalero y, de este modo, estimular el desarrollo y la contundencia del carnaval rosarino tanto por la cooperación entre las diferentes agrupaciones para su convocatoria y concreción como por el hecho de que al no fragmentar la oferta se estimulaba la presencia constante de público en todas las instancias al no estar sometidos los espectadores a escoger entre las distintas propuestas.

Por lo demás, las murgas han mantenido sus relaciones con organizaciones y movimientos sociales así como instituciones, principalmente, de los barrios a los que pertenecen. En este sentido, han seguido participando en diferentes protestas sociales acompañando a movimientos sociales y sectores populares organizados en sus reclamos. Entre ellos, tal como veremos, han acompañado los repertorios llevados adelante por el FPDS Rosario, motivo de nuestro análisis en los capítulos siguientes.

Cabe aquí preguntarnos: ¿qué nos dice este mapa de situación respecto al devenir de la estética-en-la-calle festiva de la que hablamos capítulos atrás?

Cuando referíamos a la estética-en-la-calle festiva que se perfiló sobre fines de la década del 90' y durante los primeros años de la siguiente, marcábamos la importante presencia callejera de las agrupaciones murgueras –en aquel entonces plenamente amateur- y los modos en que conformaron una ética de la presencia física festiva como forma de aparición en el espacio público. En esta segunda parte de la década del 2000 ello ha sufrido algunas modificaciones. Esta dinámica se mantiene de modo más esporádico cuando las murgas acompañan procesos de protesta puntuales o durante los largos meses del carnaval rosarino. No obstante, su presencia cotidiana no transcurre en el espacio callejero sino que, como remarcábamos, han ido fortaleciendo con el paso de los años, sobre todo las de estilo uruguayo que son las predominantes, un circuito de presentaciones que, se sostiene todo el año, y que las ha afirmado en un devenir artista que amplió sus espacios de circulación a la vez que desplazó a la calle como lugar privilegiado de expresión. Devenir artista que encuentra su consumación en el año 2012 cuando por primera vez en la historia de la ciudad La Cotorra participa, en tanto compañía artística, en la competencia del Carnaval de Uruguay.

Finalmente, más allá de las modulaciones que experimentó la estética-en-la-calle festiva, creemos que la mantención de este escenario murguero-carnavalero, con sus intermitencias, impactó directamente en la serie de acciones de impronta festiva que compusieron, como veremos en lo que sigue, los repertorios de los movimientos sociales de nuevo cuño. Podríamos aventurarnos a decir entonces que esa estética-en-la-calle festiva y la ética de la presencia que inculcó contribuyó a motivar un complejo proceso de carnavalización de la protesta del que daremos cuenta en los capítulos próximos.

4.4. De embriones y huellas. La imaginería de la resistencia popular rosarina

Finalmente, para concluir este capítulo creemos necesario precisar los modos en que consideramos que el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti influyó en la imaginería de la resistencia popular rosarina sobre la que se montaron los recursos expresivos

de los repertorios de protesta de movimientos sociales que nos ocuparán en los capítulos que siguen.

Como anticipábamos previamente, las prácticas y experiencias estético-políticas realizadas dentro del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti lograron la instauración de la figura de Pocho Lepratti y sus correspondientes emblemas a nivel nacional e internacional y la institución de un ícono de la lucha popular argentina que significó, incluso, la asimilación directa del 2001, al menos en suelo rosarino, con su imagen.

Sin embargo, accionaron políticamente más allá de su función en el repertorio de protesta. En otros términos, consideramos que no es pertinente cotejarlas simplemente en relación con el objetivo de la protesta: la obtención de justicia legal para todos los responsables materiales e intelectuales del asesinato. Uno de los autores materiales fue encarcelado y quedó posteriormente en libertad luego de cumplir una parte de su condena. El caso generó innovaciones importantes en las consideraciones jurídicas de estos asesinatos policiales. Sin embargo, no es, para nosotros, allí donde se aloja su potencia política.

En primer lugar, alteraron el montaje, la composición y percepción de objetos y sujetos en un espacio-tiempo común compartido. Lo hicieron en la medida en que contribuyeron a implantar la escena de esta protesta, con personajes protagónicos que hasta el momento no tenían espacio de aparición, es decir, con argumentos, saberes y recursos que colaboraron en la configuración de un paisaje que no estaba contemplado en los modos de percepción y afección vigentes. Es decir, pujaron para lograr una redefinición de lo visible, de lo que puede decirse de ello, de los sujetos autorizados para hacerlo y de los medios con los que deben llevarlo a cabo. Lograron que sujetos no habilitados para “el hacer artístico” sean protagonistas y las encarnen. Pusieron en evidencia cómo el arte es una lengua más ejecutable por todos. De hecho, auspiciaron la participación de los sectores más postergados de la ciudad que así pudieron dejar su marca en esta estética-en-la-calle visual y performática de la que hablamos y configuraron buena parte de la estética-en-la-calle festiva imponiendo imágenes de felicidad, que advirtieron acerca de otro orden de lo posible no contemplado en la configuración y el reparto de ese momento. Además, favorecieron la creación de espacios, de socialidades, de encuentros, a la vez que impulsaron otra vivencia y apropiación del tiempo.

En segundo término, supusieron una densa interacción con colectivos de activismo artístico y con artistas individuales. Vinculaciones inter-personales, cooperaciones, además de prácticas y objetos que funcionaron como artefactos.

Más aún, de este repertorio surgió un nuevo tipo de colectivo de activismo artístico, como fue Arte por Libertad, que con las particularidades que hemos señalado en lo que antecede se

convirtió en el único colectivo parido a partir de un proceso de protesta social que, por lo demás, se distinguió a nuestro entender de los colectivos anteriormente analizados por ser un colectivo artístico militante cuya estética, modo de producción, organización fueron supeditados a las vinculaciones que trazó con organizaciones y procesos de lucha popular operando en función y en respuesta a las demandas de éstos. Este colectivo fue central en el diseño de los repertorios de protesta de sectores populares organizados y movimientos sociales, como es el caso del FPDS Rosario, tal como desarrollaremos en los capítulos siguientes.

En cuanto lugar, las prácticas estético-políticas del repertorio fueron centrales en la reinvención del concepto de justicia que, de allí en más, guio a este movimiento como a otros del campo popular rosarino. Poco a poco se postergaron sus sentidos legales para comenzar a concebirse como algo que se construye, que no se pide ni se mendiga así como tampoco se satisface meramente a partir de la instancia judicial. En estos términos, el arte ayudó a trascender la búsqueda del derecho negado (pero que puede y debe ser reconocido), contribuyó a habitar el más acá y más allá del marco relacional de la lógica de la dominación y de la negatividad como modo de pararse ante ella. Es así que coadyuvó a construir ese excedente insubordinado, irreductible y soberano, que afirmamos caracteriza la mayor potencia de los movimientos sociales. La realización de cada una de estas prácticas fue concebida como un acto más en la construcción la llamada justicia popular, que se independiza de la relación soberana y se modela colectivamente.

En quinto término, estas prácticas dieron forma a un “saber hacer” que lo adoptaron inmediatamente otros caídos del 2001 rosarino pero también otras protestas que se sirvieron de los modos de hacer que este repertorio alumbró. En este sentido, este proceso fue un pivote hacia una socialización, incorporación y apropiación más definitiva y extendida por parte de los mismos militantes de movimientos sociales así como de otros sujetos no familiarizados con el ámbito artístico de tales saberes, recursos y prácticas. Una experiencia pionera en la difuminación de estas modalidades de acción que, en un primer momento, eran patrimonio de los artistas o de los colectivos de activismo artístico hasta su dispersión que fue de la mano de cierta retracción general del mundo del arte de sus desafíos más decididamente políticos.

Asimismo, fundamentalmente sus imágenes, fueron símbolos ineludibles dentro del inventario de emblemas que compusieron otros repertorios de protesta. De hecho, la hormiga y el ángel de la bicicleta se constituyeron en elementos casi obligados en la visualidad de diferentes repertorios de protesta locales. Las hormigas, cuán firmas acreditadas, sellaron murales alusivos a otras causas, se colaron en banderas, pancartas, pintadas y pintadas-stencil de

diferentes organizaciones sociales, tal es el caso de las realizadas por diferentes motivos por el FPDS Rosario, tal como luego veremos. Algo similar sucedió con el ángel de la bicicleta.

El carnaval, por su parte, en tanto experiencia expresiva, también generó sentidos efectos. Por una parte, motorizó en gran medida la multiplicación de la actividad carnavalera y murguera. El Carnaval-cumple de Pocho fue una escuela para muchas otras experiencias de este estilo pero no sólo en lo que respecta a su calidad de acontecimiento artístico sino también y fundamentalmente a su carácter de acontecimiento político de denuncia, es decir, fue una experiencia emblemática para que se generen otras carnestolendas de este estilo (como, por ejemplo, el "Carnavaleando" de Barrio La República o el "Carnaval de la Sexta" de Barrio República de la Sexta) así como para que la fiesta como tal se convierta en un recurso expresivo más de los repertorios habituales de protesta de los movimientos sociales de la ciudad, tal como quedará más en claro en lo que sigue.

En fin, por lo hasta aquí expuesto consideramos que las prácticas estético-políticas de este repertorio contribuyeron a crear buena parte de la imaginería de la resistencia popular rosarina.

PARTE III

LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y SUS PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS: NUEVAS CONFIGURACIONES Y DESAFÍOS

5. Los movimientos en escena. El FPDS Rosario, un caso de esos

5.1. Algunas elucubraciones situadas sobre la acción colectiva y sus modos de hacer

Dentro del magma de trabajos sobre la acción colectiva pueden distinguirse dos grandes vertientes teóricas: la perspectiva de la "movilización de recursos", dentro de la que podríamos citar a autores como Mancur Olson, Charles Tilly y Sidney Tarrow y la perspectiva de los "movimientos sociales" en cuyo paradigma se sitúan Alain Touraine, Claus Offe, Jünger Habermas, Jean Cohen y Andrew Arato, Anthony Giddens, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe y Alberto Melucci (Iglesias, 2008). Asimismo, en el plano de los estudios de raigambre nacional es posible diferenciar entre versiones que privilegian la acción de protesta, contenciosa, como determinante para el análisis de estos procesos de acción colectiva así como de su politicidad, y que Iglesias denomina "visiones politicistas", de aquellas, rotuladas como "visiones culturalistas" que tematizan la acción colectiva haciendo un decidido hincapié en el conjunto de las significaciones de los sujetos que protagonizan dicha acción y en las que ocupan un lugar central los procesos de identificación con una especial preocupación por la cultura política.

Mientras que en la primera línea, más cercana al enfoque de la "movilización de recursos", Iglesias ubica los trabajos de Schuster; Schuster y Pereyra; Auyero; Farinetti y Dalmata, en los segundos sitúa producciones como las de Svampa; Svampa y Pereyra; Scribano; Giarraca y Grass y Merklen, entre otros, quienes a su vez se encuentran más decididamente afines a la perspectiva de los movimientos sociales. Interpretaciones que, por lo demás, habilitan complementaciones y mixturas más o menos promiscuas y productivas.

Respecto de la perspectiva de los movimientos sociales, una de las definiciones más frecuentadas es la de Melucci para quien constituyen un tipo de acción colectiva que se caracteriza por poseer las siguientes dimensiones.

> (La primera es) (…) (la) solidaridad, es decir, la capacidad de los actores de reconocerse a sí mismos y de ser reconocidos como miembros del mismo sistema de relaciones sociales. La segunda característica es la presencia del conflicto, es decir, una situación en la cual dos adversarios se encuentran en oposición sobre un objeto en común, en un campo disputado por ambos. (…) El conflicto, en realidad, presupone adversarios que luchan por algo que reconocen, que está de por medio entre ellos, y que es por lo que precisamente se convierten en adversarios. La tercera dimensión es la ruptura de los límites de compatibilidad de un sistema al que los actores involucrados se refieren. Romper los límites significa que la acción sobrepasa el rango de variación que un sistema puede tolerar, sin cambiar su estructura (entendida como la suma de elementos y relaciones que la conforman) (Melucci, 1999: 46/47).

Las experiencias que analizamos, las poéticas involucradas en cada ocasión de protesta, la invención alojada en estos modos de hacer política así como las resonancias que consideramos que tuvieron más allá de sus funciones concretas en los repertorios, nos condujeron a repensar los términos contenidos en esta definición que suele ser una de las más frecuentadas en los estudios sobre el tema y, por añadidura, una de las nociones que nos circundaban en los inicios de nuestra investigación.

De ahí que si bien compartimos la primera y la tercera de las características que Melucci destaca como particularidades que distinguen a los movimientos sociales, estimamos pertinente realizar algunas precisiones respecto del segundo señalamiento que indica la presencia del conflicto por un objeto en común reconocido y disputado por los adversarios.

Para ahondar en este punto, nos montamos en una pregunta que Natalia Gil antepone a la hora de pensar a estos sujetos colectivos. Inquiere: "¿por qué no pensar al movimiento por fuera de la dialéctica del amo y del esclavo?, ¿por qué no pensar lo político por fuera de la lógica del reconocimiento?" (Gil, 2012a: 64). Responde, insidiosamente:

> El esclavo no quiere lo mismo que el amo, pensar que ambos quieren lo mismo sería adoptar un punto de vista dominocéntrico y legitimista (Grignon-Passerón, 1989). El 'esclavo' quiere otra cosa. Este 'querer otro' encarna la eventualidad y el 'peligro' de su liberación. En esta positividad de un querer otro de los sectores populares está la posibilidad emancipatoria (Ibídem).

Ello no implica desconocer las relaciones de dominación imperantes ni tampoco negar toda posibilidad de que el movimiento, parcialmente, bregue por ese objeto común al que todos reconocen, sino advertir que esta lógica del reclamo y la demanda que supone criterios de valoración y reconocimiento unánimes así como una dinámica de negación que se agota en ese gesto no constituye la única lógica de conformación y actuación de tales sujetos colectivos.

Gil aclara:

> Hay una parte, sí, en la que el movimiento busca el reconocimiento de un derecho negado, pero la cosa no termina allí. Su potencia radica en la posibilidad de ir más allá y más acá del marco relacional de la lógica de dominación. El movimiento no puede reducirse a la negatividad, que le asigna la relación de subordinación. Debemos pensar el excedente insubordinado, la soberanía -en estricto sentido batailleano, como principio irreductible que escapa a todo utilitarismo- (Bataille, 1996, 2003, 2007) del saber popular (Ibídem).

Dicha perspectiva sintoniza un dial de pensabilidad en la cual los movimientos son reconocidos dentro de una estructuración hegemónica pero excediendo tal formación, son

vislumbrados desde su propia positividad. Siempre hay algo más, un resto que se derrama por los bordes del perímetro delimitado por el aparato de dominación.

En términos deleuzianos, se trata de pensar en el intersticio entre lo molar (lógica de la representación binaria) y lo molecular (flujos que escapan a ella). Nuevamente, en palabras de Gil:

> Las máquinas molares siempre se ven excedidas por los flujos de multiplicidad molecular. Quizá, podamos entender a los movimientos sociales como ese intersticio que se maneja entre lo molecular y lo molar. Los llamados nuevos movimientos sociales indudablemente luchan por el reconocimiento de determinados derechos y al hacerlo se someten a las máquinas molares. Pero, la imaginación social no queda paralizada allí. Reconocido el derecho, el deseo no cesa de fluir (Ibídem: 65) [82].

[82] Si nos servimos de la perspectiva ranceriana para aportar otros elementos a la discusión de este problema, tampoco podríamos admitir la existencia de este objeto al que todos reconocen y sobre el que disputan en una misma sintonía. De hecho, allí radica la naturaleza del desacuerdo, como conflicto matricial de la política, el cual no supone un conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro, lo que devela la existencia de algo común entre ellos, sino que la disputa atañe incluso al sentido mismo de la blancura.

Sin embargo, en este punto, creemos que es preciso reflexionar un tanto más incisivamente. Algunas lecturas sostienen que la consideración de "los sin-parte" y su concepción de la política -que supone la existencia de dos mundos pero alojados en uno solo- conduciría, en última instancia si triunfara la lógica política de la igualdad sobre el orden policial, a la obtención de la igualdad de los seres parlantes, a lograr esa parte de los que no tienen parte y a su ubicación en ese mundo común. Esta interpretación no es compartida planamente en estas líneas. La inerradicabilidad del desacuerdo indica esa pulsión permanente por el "algo más" que señala Gil. Asimismo, la condición de la igualdad, la cual no puede ser alcanzada teleológicamente sino que sólo se presenta en su actualización en la forma de casos, fundamenta también nuestro corrimiento de esta interpretación sobre la matriz ranceriana.

Sosteniendo, en cierta medida, la crítica mencionada, Lazzarato afirma que para Rancière: (…) emanciparse no es huir o hacer huir, resistir no es crear, sino afirmarse como si se compartiera, en el litigio, un mundo común. Emanciparse es afirmar la pertenencia a un mismo mundo, 'agrupamiento que no puede hacerse más que en el combate'. La demostración de la igualdad consiste en 'probar al otro que no hay más que un solo mundo (Lazzarato 2010: 191).

Es precisamente en esta aseveración respecto de la verificación de un solo mundo donde radica nuestra disidencia. Nuestra lectura destaca que no es en probar la existencia de un mismo mundo, es decir comprobar que la desigualdad se funda en una igualdad primera, donde radica el núcleo de la apuesta ranceriana sino en la mostración de que ese mundo de los pesos y las medidas no es el único mundo, es decir que el orden policial no es la ley y la medida de todas las cosas. Es la existencia de un dos lo que descalabra la estructuración policial y en esas demostraciones que sólo se actualizan en la forma de casos, sin punto de llegada, y no en la constitución de *otro* mundo, otro pero uno al fin, donde radica la política. De hecho, la política es inescindible de la policía, no tiene sujetos u objetos que le son propios, sino que surgen a partir de una negación del orden policial que luego ésta excede. No es, entonces, en la fundación de un lugar común aunque en disenso, no es en el punto en que esos dos mundos sean alojados en uno donde estriba la política sino en alojar ese otro mundo en el mundo. Es decir, no es la disputa del negro contra el blanco, no es el reconocimiento del derecho igual a la blancura o a la negrura sino el desacuerdo en torno a los criterios que definen a eso como blanco y a aquello como negro, al derecho como derecho, a los sujetos habilitados para enunciarlo y tener acceso a él, etc. En consecuencia, y más allá de estas desavenencias respecto a la interpretación de la propuesta ranceriana, es allí donde también creemos radica la potencialidad política de los movimientos sociales.

Si seguimos a Lazzarato, parcialmente, al coincidir en que la propuesta ranceriana no profundiza más allá de esta instancia. El autor asevera: "para ser verdaderamente emancipatoria, la reivindicación de la igualdad debe ser sometida a una política de la diferencia, que no es el 'tumulto del capital y de la democracia', sino la invención y la efectuación de una multiplicidad de mundos, el devenir otro, conflictivo, de las subjetividades" (Ibídem: 198).

Por tanto, a su entender: "no se trata de oponer los dos terrenos de lucha: el de la igualdad y el de la diferencia, sino de saber que el primero no es más que una condición, una especie de zócalo ontológico para el despliegue del segundo" (Ibídem). Así, para Lazzarato la lucha de los movimientos: "(…) no se contenta con negar la prescripción 'policial' de lo visible y lo enunciable, sino que inventa una multiplicidad de lenguas, de semióticas, de formas de enunciación que son otros tantos mundos en los cuales la "policía" no tiene asidero. El rechazo no es nunca más que el primer plano de la lucha, que se despliega siempre al mismo tiempo en un segundo plano en donde ella es resistencia e invención" (Ibídem: 199).

En otros términos, Rancière no ahonda ni destaca políticamente las formas en que las desidentificaciones, los arracamientos a la naturalidad de un lugar o las verificaciones de la igualdad se despliegan. No trabaja en relación a cómo esas líneas de fuga devienen traspasando lo que inicialmente era una apertura, o sea, no

Por consiguiente, consideramos que los movimientos sociales son máquinas de guerra (Deleuze, 2005c) que actúan en el intersticio entre lo molar y lo molecular tanto a nivel macro-político -o sea, en la promoción de políticas públicas, en su intervención en las estructuras económicas o en el aparato del Estado y en el nivel de sus manifestaciones masivas- como a nivel micro-político, es decir, en los modos en que gestan vínculos alternativos, contra-conductas cotidianas, etc. (Expósito, 2012).

Más aún apreciamos que las prácticas y experiencias estético-políticas que analizamos pivotean precisamente en los puntos en que estos dos niveles se conectan. Por un lado, disputan en el terreno de lo molar pero excediendo su lógica con flujos moleculares –es decir, disputan dentro del marco de la dominación pero traspasando, a partir de los modos en que sus acciones exceden su función específica en los repertorios, el orden de la negatividad propio de la demanda por el derecho negado-. Y, por otro lado, disputan en el nivel de la macro-política –intentando obtener justicia, encarnando diferentes demandas al Estado, etc.- pero agenciando insistentemente en el plano de lo micro-político al desatar nuevas relacionalidades, nuevos perceptos y afectos, nuevas formas de vida.

5.2. Los orígenes a nivel nacional. La (re) generación militante

La Masacre de Avellaneda ocurrida el 26 de junio de 2002 señaló el comienzo de otra página en la historia de la protesta social argentina. Allí 4.000 trabajadores desocupados que provenían de Solano, Florencio Varela, Berazategui, Lanús, Avellaneda, Almirante Brown, Quilmes, José C. Paz, Echeverría, Lomas de Zamora, Lugano, San Telmo, Presidente Perón, entre otras zonas, se movilizaron al Puente Pueyrredón que une la provincia de Buenos Aires con la Capital Federal para realizar una jornada de protesta que se desplegaría a partir del corte del mencionado puente. De la misma participaron la Coordinadora de Trabajadores Desocupados "Aníbal Verón", el Movimiento Independiente de Jubilados y Desocupados (MIJD), Barrios de Pie y el Bloque Piquetero acompañados por asambleas barriales de la zona, grupos culturales y de derechos humanos.

Las demandas esgrimidas consistían en el pago de los planes de empleo, el aumento de los subsidios (de $150 a $300), la implementación de un plan alimentario bajo gestión de los propios desocupados, insumos para las escuelas y los centros de salud de los barrios, desprocesamiento de los luchadores sociales y el fin de la represión, a lo que se sumaba una declaración de solidaridad ante la amenaza de desalojo de la fábrica Zanón, ocupada y puesta

---

profundiza sobre las formas en que proliferan esos otros mundos posibles a los que el desacuerdo da lugar. Es en el punto en que estas interpretaciones se complementan el que creemos más productivo para contribuir a pensar las especificidades del tipo de movimientos sociales que analizamos.

a producir por los trabajadores. En este sentido, si bien las demandas se asemejaban a las presentes en muchas de las movilizaciones piqueteras de esos años, dicha jornada adquiría un sentido particular. Ello se debía a que en los días previos a su realización desde el gobierno de Eduardo Duhalde y sus fuerzas de seguridad se realizaron cuantiosos anuncios sosteniendo que no permitirían el corte del puente. Por tanto, la movilización no tenía sólo como objetivo los reclamos puntuales sino lo que desde los movimientos de desocupados consideraban como la reivindicación de la dignidad piquetera ya que advertían que esa jornada sería una instancia clave para las posibilidades de lucha futuras del movimiento.

En las asambleas de los distintos grupos piqueteros se insistió en que era un momento de quiebre en tanto si no lograban cortar el puente verían notablemente debilitadas sus fuerzas y su capacidad de presión ante el gobierno. Con todo, si bien se presupuso la virulencia del conflicto y la firme decisión del gobierno nacional de intervenir activamente con sus fuerzas de seguridad no se advirtió la magnitud ni la intensidad de la represión que se desarrollaría, menos aún sus consecuencias.

Ante las consideraciones del Secretario de Seguridad Interior de la Nación Juan José Álvarez quien sostuvo en sintonía con otros funcionarios del gobierno nacional y provincial que los intentos de aislar totalmente la Capital serían considerados una “acción bélica”, el operativo represivo del 26 de junio nucleó a las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal) y la Policía Bonaerense y fue coordinado desde la SIDE y la Secretaría de Seguridad de la Nación. Fue llevado a cabo de manera conjunta, articulada y desconociendo las lógicas habituales del accionar policial las cuáles poco a poco venían siendo renovadas en aras de enfrentar las manifestaciones piqueteras. Participaron tanto efectivos uniformados como de civil, en funciones como retirados, conformando un aparato represivo que dejó como saldo la Masacre de Avellaneda, masacre cuyas causas exceden con creces las responsabilidades concretas del accionar criminal de las fuerzas de seguridad en tanto se encuadran dentro de una mentada operación política.

La feroz represión dejó como saldo 33 heridos con balas de plomo, casi un centenar con balas de goma y otros elementos, y 2 muertos (cuyo número pudo haber ascendido a 15 si se atiende a los manifestantes que recibieron impactos de bala en zonas vitales como el pecho o la cabeza). Los dos jóvenes piqueteros asesinados, Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, pertenecían al Movimiento de Trabajadores Desocupados de Lanús y Guernica respectivamente nucleados en la Coordinadora de Trabajadores Desocupados “Aníbal Verón”. Kosteki, de 23años de edad, participaba por primera vez en una acción de esas características, mientras que Santillán, con 21 años, ya era un militante experimentado con enorme capacidad

de trabajo y liderazgo que se había desempeñado en barrio Don Orione, en Claypole -su lugar de nacimiento- y, posteriormente hasta su muerte, en el barrio La Fe del partido de Lanús.

Así, la Masacre de Avellaneda señaló el comienzo de un repliegue de la protesta social que se consumó a diferentes ritmos y con características distintivas en cada territorio en un contexto, a partir de la asunción de Néstor Kirchner en 2003, de normalización institucional, de relegitimación y recomposición del sistema partidario que redefinió la coyuntura política.

Así, a nivel nacional, hacia el 2003 las organizaciones sociales que habían protagonizado el ciclo de protesta abierto en el año 1997 ingresaron en un período de decidida fragmentación y repliegue de la escena callejera y se diseñó una nueva cartografía de las resistencias (Svampa, 2008). Se profundizaron las diferencias entre las expectativas, los objetivos, los modos de pensar los liderazgos, las estrategias y perspectivas de alianzas y articulaciones posibles. Dichas rupturas se dieron especialmente al interior del movimiento piquetero.

Éste estaba fragmentado en tres corrientes: a) el "eje matancero" integrado por la Federación Tierra y Vivienda (FTV) y la Corriente Clasista y Combativa (CCC); b) el Bloque Piquetero Nacional en el que se ubicaban el Movimiento Teresa Rodríguez (MTR), Polo Obrero, Movimiento Territorial de Liberación (MTL), Frente de Trabajadores Combativos (FTC) y Coordinadora de Unidad Barrial (CUBA) y c) la Coordinadora de Trabajadores Desocupados "Aníbal Verón" (CTDAV) formada por diez Movimientos de Trabajadores Desocupados del Conurbano Bonaerense (Almirante Brown, Lanús, Solano, Florencio Varela, Esteban Echeverría, Quilmes, Presidente Perón, Lugano, J. C. Paz y Berisso), y las Coordinadoras de Trabajadores Desocupados -luego CTD Quebracho- de La Plata, Quilmes y Lanús (Bertoni, 2014).

En el nuevo escenario, se produjo un realineamiento en el espacio piquetero que supuso, por un lado, la institucionalización e integración de las corrientes afines a la tradición nacional-popular y, por otro, la movilización y oposición de las corrientes ligadas a la izquierda partidaria e independiente (Svampa, 2008). Integración que no creemos deba entenderse como mera cooptación sino que fue resultado, también, de la inclinación y las políticas progresistas del nuevo gobierno que generaron cierto consenso positivo (Rodríguez, 2012) en relación a políticas específicas como la llevada adelante en torno a los derechos humanos, la reforma de la Corte Suprema de Justicia o medidas concretas para intentar controlar el desempeño de las fuerzas de seguridad que se complementaron con las transformaciones en la política social (Ibídem).

Se suscitó una ruptura entre la FTV y la CCC, el Bloque Piquetero se desgastó y debilitó y las corrientes autonomistas también sufrieron una importante inflexión (Svampa, 2008), en parte

debido al alejamiento del MTD de Solano, 26 de junio, Guernica y Allen de la Coordinadora de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón. Finalmente, la Coordinadora se dividió en dos. Por un lado, un grupo encabezado por el sector de Florencio Varela que agrupó a cerca de siete MTDs, tomó una posición de apoyo crítico al gobierno nacional e interpeló las posturas con pretensiones horizontales de la otra línea a partir de la fuerte figura de su líder Juan Cruz Dafunchio. Por otro lado, se agruparon nueve organizaciones entre las que se encontraban el MTD de Lanús, el MTD de Brown, varios distritos de zona Oeste, La Plata y Berisso. Además de las diferencias señaladas en torno a las formas de liderazgo y la lectura y posicionamiento respecto al gobierno nacional, quienes integraron esta segunda línea argumentaban que entre sus objetivos primaba la necesidad de apertura hacia otros sectores sociales y de desplazar el eje de articulación desde la fuerte impronta piquetera hacia una experiencia que contemplara otras luchas de lo que ellos consideraban el pueblo organizado.

Al mismo tiempo, por esos años comenzó un período de judicialización de los conflictos y de estigmatización mediático-social (Svampa, 2008). Según sostiene Svampa:

> Los esquemas maniqueos y las simplificaciones ganaron el lenguaje periodístico y apuntaron a reducir la experiencia piquetera a una metodología de lucha (el piquete), así como se multiplicaron los ataques contra las organizaciones, acusadas de asistencialismo (dependencia en relación al Estado por medio de los planes sociales) y hasta de nuevo clientelismo de izquierda (Svampa, 2008)

No obstante, a esta situación también contribuyó el aislamiento y el empobrecimiento de la inventiva política en la que cayeron la mayoría de las organizaciones piqueteras tanto para pensar sus metodologías de protesta como para vincularse con la nueva coyuntura político-institucional. Asimismo, carecieron de sagacidad perceptiva e interpretativa para comprender el cambio de oportunidades políticas así como la especificidad que abría en el escenario nacional el kirchnerismo (Svampa, 2008).

En términos generales, las organizaciones sociales se abocaron al rearmado de sus estructuras organizativas, a la consolidación de su presencia territorial, a las disputas más locales así como a intentar sumar y formar nuevos militantes. Por otra parte, surgieron nuevos movimientos sui generi u otros que nuclearon a organizaciones ya existentes. La mayoría de ellos se inscribió en una tradición y estética movimentista.

En ese contexto, nació el FPDS que se conformó como tal a fines del año 2004, momento en que tuvo lugar su plenario fundacional. Sus miembros coinciden en afirmar que las primeras articulaciones tuvieron inicio en el 2002 luego de la Masacre de Avellaneda. Tuvo, así, como antecedentes inmediatos las experiencias del Encuentro de Organizaciones Sociales Base

(EOS) y la Coordinadora de Organizaciones Populares Autónomas (COPA). La fragmentación de las instancias de coordinación entre las agrupaciones piqueteras, las políticas gubernamentales tendientes a disuadir la presencia callejera de las organizaciones así como, concretamente, la reducción de una serie de planes sociales, conforman el inventario de razones inmediatas que sus miembros argumentan a la hora de explicar las razones que impulsaron su conformación.

El primer plenario se realizó a principios del año 2004 en Roca Negra. Participaron allí 150 delegados de doce MTD así como militantes de la Coordinadora Autónoma Barrial “7 de Agosto” de Tucumán. Por ese entonces, adoptaron el nombre transitorio de Espacio Piquetero Independiente (EPI) (Fornillo, 2007). En agosto del mismo año se realizó otro plenario en la empresa Chilaver del cual participaron ya las organizaciones de la ciudad de Rosario que luego integraron el Frente, a saber: la CTD Aníbal Verón y el FAESP.

El Frente se inscribió en una perspectiva política autónoma o autonomista (Bertoni, 2014), es un movimiento social que se declara multisectorial que asume ante la recomposición del sistema político, y específicamente institucional, la necesidad de integrar una serie de luchas populares dispersas. Como decíamos, se compuso de organizaciones de desocupados o piqueteras las que tuvieron el mayor peso cuantitativo y cualitativo además del impulso inicial para su constitución. Ellas fueron los diversos MTDs que formaban parte del MTD Aníbal Verón (MTD Lugano y MTD "Darío Santillán" de Ciudad de Buenos Aires, los MTD "Darío Santillán" de Alte. Brown, MTD Berisso, MTD "Javier Barrionuevo" de Esteban Echeverría, MTD Ezeiza, el MTD "Oscar Barrios" de José C. Paz, MTD La Cañada, MTD Lanús, MTD La Plata, MTD Lomas de Zamora, MTC Luján, todos de la Provincia de Buenos Aires. Y, por último, en la Provincia de Río Negro, el MTD "Darío Santillán"). También entre ellos estaba el Movimiento de Unidad Popular (MUP); la Unión de Trabajadores en Lucha Sur (UTL Sur); el MTD La Verdad, el Movimiento Resistir y Vencer 26 de Junio; el Centro Popular Agustín Tosco y la CTD Aníbal Verón "Trabajo y Dignidad" de F. Varela (Fornillo, 2007). Asimismo, estuvo integrado por agrupaciones estudiantiles independientes que formaban parte de la Coordinadora de Organizaciones Populares Autónomas, agrupaciones de facultades de agronomía de diversas provincias articuladas en torno a la FAEA, el FAESP de Rosario, y otros grupos de las provincias de Tucumán, Neuquén y Córdoba (Fornillo, 2007). Además el FPDS se compuso por un incipiente sector rural y de trabajadores ocupados, integrado por militantes que eran trabajadores ocupados y/o con presencia en sindicatos, principalmente en el sur del país (Caleta Olivia y Comodoro Rivadavia). A esta lista se sumaron colectivos

culturales y trabajadores de la cultura de la ciudad de Buenos Aires y La Plata y activistas de las redes de trueque y organizaciones vecinales, principalmente de la provincia de Salta.

El común denominador de este variopinto espectro de actores fue su definición como anti-imperialistas y anti-capitalistas, a lo que en 2007 agregan su carácter anti-patriarcal. Y, sobre todo, por ser organizaciones que desde sus diferentes territorios habían participado activamente del ciclo de protesta y los procesos de resistencia abiertos en 1997.

Según Sebastián Bini, militante del FPDS Rosario:

> En realidad el Frente en un primer momento se constituye como una suerte de contención y una posibilidad de poder expresar el acumulado de lo que había significado la rebelión de 2001 pero ya leyendo que el momento de auge de masas y de mayor posibilidades de construir una alternativa por izquierda ya había pasado, se estaba empezando a cerrar ese momento y en ese sentido el Frente nace con el objetivo de poder cristalizar un acumulado histórico (…) En el marco de la lectura de que después de junio del 2002 empieza un proceso de reflujo era importante generar espacios y herramientas políticas que pudieran evitar la dispersión y la fragmentación (…) algo que también es muy caro a la tradición de la izquierda argentina (Bini, 2014).

En la experiencia argentina, sus referencias históricas transitan desde el anarcosindicalismo de principios de siglo XX, pasando por la pueblada del 17 de octubre de 1945, la resistencia peronista (1955-1969), las rebeliones inauguradas por el Cordobazo (1969-1973), las coordinadoras inter-fabriles de base hasta la resistencia contra la última dictadura militar (1976-1983). En una mirada internacional encuentran "(…) vasos comunicantes con las generaciones del ´60 y ´70, influenciadas por la figura del Che y la revolución cubana, los procesos anticoloniales en África, la experiencia china, la guerra de Vietnam y el mayo francés" (Frente Popular Darío Santillán, 2007)

En cuanto al proceso de nominación, la organización adopta el nombre de Frente Popular Darío Santillán por varias razones. En primer término, la adopción de la categoría Frente Popular mostraba la vocación multisectorial de la organización que se estaba lanzando al mismo tiempo que el desplazamiento de la identidad sectorial piquetera. Fornillo sostiene que esta elección supuso:

> (…) la construcción de una identidad otra, la puesta en suspenso de las identidades previas, y una necesidad de reconvertir, en el plano de lo que tradicionalmente se llama sujeto político, la fisonomía piquetera hacia un rumbo que tenía en la imagen del pueblo el horizonte transformador (Fornillo, 2007).

Una multisectorialidad que asumía de suyo que las grandes transformaciones sociales y económicas de las últimas décadas obligaban a reconfigurar y caracterizar de otro modo el sujeto de la transformación social. Al respecto aseveraban:

> Este sujeto ya no puede limitarse a la clase obrera ocupada formalmente, sino que abarca a un conjunto de sectores sociales que son víctimas directas o indirectas del capitalismo y que sólo pueden realizarse como tales en tanto protagonicen cambios revolucionarios, por lo que decimos que el sujeto es plural o multisectorial, y lo denominamos como pueblo trabajador, o como pueblo. Este reconocimiento de la pluralidad del sujeto no atribuye a todos los sectores el mismo peso estratégico, ya que reconocemos potencialidades diferentes de acuerdo al lugar que ocupan en la producción, sus posibilidades de acumular triunfos y organizarse, desde sus dimensiones cuantitativas y desde su experiencia de lucha (Frente Popular Darío Santillán, 2007).

En segundo término, la elección de Darío Santillán se ancló en una serie de decisiones que pretendían constituir el espacio político y discursivo de los llamados "nuevos movimientos sociales", que aspiraban a inscribirse en lo que podría denominarse como "nueva izquierda". Cecilia Pato sostiene, al respecto:

> Cuando el Frente discutió su nombre fue un debate, tenía que llamarse Darío Santillán y muchos compañeros decían "¿y por qué no Maximiliano Kosteki?". Hubo como una discusión en torno a por qué uno sí y por qué no el otro, y me parece que el nombre intenta reflejar (…) algunos valores que nosotros, que el Frente toma y lo constituyen, como esto de la solidaridad, del compañerismo, sobre todo la solidaridad en Darío, en su gesto, y sobre todo por esto de reconocer en Darío un compañero con mucho compromiso y que había hecho algún recorrido militante muy interesante en términos de la militancia estudiantil, de la militancia en Buenos Aires, que después se va a vivir a un barrio y ahí organiza y que estuvo en momentos muy álgidos de la lucha y que supo hacer carne todo eso en un momento de mucha conflictividad que le costó la vida (Pato, 2014).

De manera que, si bien, por una parte, se sostiene una vieja tradición política de la izquierda consistente en llamar a las organizaciones con el nombre de militantes "caídos en lucha" (Bertoni, 2014), por otra parte, se señalaba una serie de características con las que ansiaba identificarse la nueva militancia. Éstas eran: juventud, solidaridad, valentía y compromiso. Rescatar la juventud como elemento identitario señalaba la necesidad de marcar una ruptura con la militancia de décadas pasadas e indicar a la insurrección popular del 2001 como acontecimiento fundacional en la germinación de esta nueva generación de militantes políticos. En términos de Svampa, esta elección cristalizaba el *nuevo ethos militante* de los "autónomos" (Svampa, 2011) que correspondía con una nueva generación militante, la del 2001 o post-2001 que la Masacre de Avellaneda contribuyó a catalizar (Svampa y Mateos, 2014). Esta generación estaba articulada para Svampa sobre la territorialidad, el activismo asambleario, la demanda de autonomía y la horizontalidad de los lazos políticos (Ibídem) con una fuerte exigencia de ligazón mística entre política y ética, a la que volveremos.

En consecuencia, la denominación completa de la organización mostraba complejamente la reivindicación de la figura piquetera pero desde una postura que dislocaba cualquier sectarismo en tanto reivindicaba un nuevo sujeto multisectorial reconociendo, a su vez, el

clivaje generacional. En suma, evidenciaba un interesante zigzag entre tradición e innovación: se corría de los lugares de la tradicional izquierda clasista pero tomaba de ella la costumbre de reivindicar a sus caídos en las denominaciones de las nuevas organizaciones; al mismo tiempo que evidenciaba cierta porosidad entre el autonomismo y la tradición nacional-popular remarcando, no obstante, la especificidad generacional de lo nuevo.

En cuanto a su estructura organizativa, el FPDS parte de una crítica a la herramienta partidaria como única opción de la izquierda tradicional pero también desde un duro cuestionamiento a las posiciones del autonomismo más intransigente (Darrigo, 2014). Su arquitectura es compleja, descentralizada pero a la vez orgánica (Fornillo, 2007). Se monta sobre un sistema federal con delegados regionales que confluyen en una Mesa Nacional de Síntesis. Asimismo, cada regional tiene su mesa específica. Estas instancias se dividen por áreas de trabajo que, en sus comienzos, fueron las siguientes: Emprendimientos Productivos o Economía Social, Prensa, Gestión o Administración, Finanzas, Seguridad, Cultura y Formación. Asimismo, la organización está compuesta de Espacios (de salud, de cultura, de jóvenes, de mujeres) y Sectores (territorial, ocupados y estudiantil) (Bertoni, 2014).

La autogestión y la horizontalidad aparecen como principios político-organizativos básicos del FPDS a la vez que como "prácticas prefigurativas de las nuevas formas de sociabilidad deseadas" (Bertoni, 2014: 63).

En cuanto a la autogestión sostienen se trata de:

> La libre decisión sobre el destino de los recursos generados por nuestro propio trabajo, recibidos solidariamente, expropiados a empresas capitalistas o arrancados al Estado. En lo que hace al desarrollo de nuestros propios trabajos productivos (huertas, granjas, carpinterías, herrerías, talleres textiles y de serigrafía, tambo, panaderías, entre otros) promovemos la creación de redes de consumidores y la construcción de una economía alternativa, pensada como aporte a la resistencia al sistema capitalista (Frente Popular Darío Santillán, 2007).

Además, consideran que la formación, entendida como el ejercicio permanente de una reflexión colectiva sobre la propia práctica y la de otras experiencias emancipatorias, se instituye como un principio básico de la organización, de la mano de la lucha a la que entienden no sólo como la forma más adecuada para exigir las reivindicaciones y avanzar en la transformación de la sociedad, sino también como una parte constitutiva de la formación política.

Tales principios se articulan en función de la idea de cambio social al que entienden como una práctica prefigurativa cotidiana y como un objetivo, un *telos*. Así, recalcan:

> Pensamos a nuestras propias construcciones sociales y políticas como prefigurativas de una nueva sociedad. Por eso tenemos vocación de promover aquí y ahora nuevos valores, nuevas relaciones sociales y de trabajo, nuevas formas de luchar y de actuar políticamente, nuevas formas de relación entre mujeres y hombres, entre hijos y padres, nuevas manifestaciones culturales.
> Con respecto al objetivo en el tiempo, le ponemos el nombre de socialismo, asimilándolo a la idea de crear una sociedad sin explotadores, pero acordando que serán los propios pueblos que protagonicen esos cambios quienes darán contenidos a esas ideas (Frente Popular Darío Santillán, 2007).

La organización se estructuró en función de diferentes ejes de acción. En sus comienzos, fueron centrales las actividades que llevaron adelante durante el transcurso del juicio a los responsables materiales del asesinato de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. En ese marco, realizaron cuarenta días de acampe[83] en el año 2005 frente a los Tribunales de Lomas de Zamora y diferentes movilizaciones, principalmente, los días 26 de cada mes. Asimismo, algunos de sus militantes se desempeñaron como testigos y querellantes y también mantuvieron una importante actividad comunicacional que permitió transmitir a la sociedad en su conjunto el desenlace del pleito judicial (Fornillo, 2007).

En segundo lugar, realizaron movilizaciones constantes motivadas por el pedido de planes sociales, contra la criminalización de la protesta así como acciones que tenían como eje la redistribución de la riqueza.

En tercer lugar, especialmente desde fines del 2005 y comienzos del 2006, postergaron la movilización callejera y la acción reivindicativa y se abocaron a reforzar la formación política de sus militantes y a desarrollar proyectos productivos (Fornillo, 2007). Hacia 2007 la organización contaba con aproximadamente 100 emprendimientos productivos en todo el país. Según relata Fornillo, éstos incluían: "la producción de Leña, carbón, alimentos básicos como arroz, harina, bloquera, guardapolvos, herrería, muebles que construyen en el norte del país, alimentos, ropa de las textiles, elaboración de tela que después permite abastecer a los proyectos textiles, entre otros" (Fornillo, 2007: 12). Fornillo destaca que esta dimensión productiva se vio sensiblemente favorecida por las estrechas vinculaciones que mantuvieron con el movimiento campesino, especialmente, con el Movimiento Campesino de Santiago del Estero (MOCASE) y con la Red Puna a nivel nacional así como con el MST de Brasil a escala latinoamericana.

[83] Esta medida de protesta fue central por varias razones. En primer término, fue una instancia clave para la consolidación de la naciente organización. En segundo lugar, fue un momento central para la adquisición de la impronta cultural que tendría el movimiento. De hecho, por una parte, en esa ocasión se produjo el acercamiento de numerosos artistas que contribuirían a generar el repertorio de protesta a nivel nacional y sobre todo en territorio bonaerense; y, por otra parte, como consecuencia de ello se inicia allí el Espacio de Cultura a nivel nacional.

Asimismo, en términos generales, y paralelo a este alejamiento del FPDS de la dinámica reivindicativa que caracterizaba al movimiento piquetero, buena parte de sus esfuerzos estuvieron destinados a crear espacios, herramientas y actividades concretas para trabajar problemáticas de salud, de género, de comunicación alternativa, dispositivos de trabajo con jóvenes que condujeron, por ejemplo, a la creación de los Bachilleratos Populares así como, tal como veremos enseguida, a pensar y desarrollar la problemática de la cultura popular.

Estos ejes de acción sobre los que progresivamente se montó la dinámica política de la organización cristalizaron el desplazamiento de la centralidad del piquete para definir al movimiento, es decir, corrieron del epicentro a la protesta y a su metodología como dadores de identidad-. Luciano Fabbri, militante del FPDS Rosario, señala lo siguiente al respecto:

> Pensamos otras prácticas que tuvieran que ver con esa coyuntura política y con dejar de pensar al piquete como característica central de los movimientos de trabajadores desocupados que dejaron de llamarse movimientos de trabajadores desocupados para empezar a pensarse como movimientos territoriales que también tenía que ver con cierta reactivación del mundo del trabajo, vinculado al trabajo precario, a las changas, a la construcción, a lo que sea, pero te corría un poco de la imposibilidad total de inserción en el mercado laboral (Fabbri, 2014).

Hacia el año 2009 la organización comienza a atravesar otra etapa. El llamado conflicto desatado entre el gobierno nacional y el sector agropecuario en torno a la Resolución 125 que establecía un aumento de las retenciones a las exportaciones agropecuarias interpeló las posiciones que el FPDS tenía en relación con la cuestión rural así como también sus modos de acción política. En primer lugar, el movimiento se vio ante el desafío de construir una posición que pudiera trascender la polarización retórica que el escenario político atravesaba en ese momento. Cuestión que sortearon con éxito y que generó, según sostienen sus militantes, un profundo atractivo para sectores situados ideológicamente en el campo de la llamada izquierda independiente, coronándose incluso con un proceso de renovación y ampliación del número de militantes de la organización. En segundo lugar, se instaló dentro del FPDS la necesidad de pensar en la posibilidad de crear otras herramientas políticas de intervención, más precisamente, electorales. Discusión no sólo motorizada por el contexto político argentino sino también por las derivas que la coyuntura política latinoamericana tomaba por esos años, principalmente, la Revolución Bolivariana en Venezuela y la coyuntura boliviana.

Si bien el desenlace excede nuestro período de trabajo, nos es necesario mencionar que desde 2011 comienza a prefigurarse una fractura que se cristalizará hacia el año 2013. Así el FPDS se fracciona en dos alas: una que seguirá bajo la denominación de Frente Popular Darío

Santillán[84] y la otra que adoptará el nombre de Frente Popular Darío Santillán Corriente Nacional[85]. Al respecto, Pedro Salinas asevera:

> Creo que el Frente muere de éxito, por decirlo de alguna manera. En 2008 o 2009 con la crisis de la 125 tiene un posicionamiento político bastante acertado e interesante, se campea esa crisis bastante bien, capitalizándolo con mucho ingreso de militancia nueva y rejuvenecida y después se hizo imposible y ahí sí empezar a discutir con algo ya totalmente consolidado que era el kirchnerismo y que era muy difícil contrarrestar un relato y que nosotros no por culpa del kirchnerismo sino por limitaciones abiertamente nuestras, por lo menos es esa la valoración que hoy tenemos, empezaron a filtrarse algunos debates que desembocaron en la ruptura del Frente (Salinas, 2014).

[84] El Frente Popular Darío Santillán quedó compuesto del siguiente modo: Regional Neuquén-Rio Negro: MTD (barrios Costa Norte-Costa Sur-Antártida-10 de enero-Cipolletti-Awka Liwen); La Fragua Neuquén-Río Negro; Estudiantes y docentes del FPDS en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales; Colectivo Vientos del Sur; Espacio de Genero. Regional Córdoba: Movimiento Convergencia (barrios Pilar-Villa Pigue-Villa El Chaparral-Villa Las Canitas-Villa La Tablita-Ciudad Evita-Oña- Villa los 40 Guasos-Villa El Trencito), Militantes organizados en el FPDS. Regional Rosario: Movimiento 26 de Junio (barrios Moreno-Tablada-Alvear-Cristaleria-Via Honda); Juventud Darío Santillán-Rosario. Regional Tucumán: Coordinadora de Organizaciones Barriales Autónomas-COBA (Barrios Alberdi Norte Asentamiento La Via-San Roque-Smata). Chaco: Organizaciones de Pueblos Originarios (OPO), Castelli. La Plata: Unión de Trabajadores de la Tierra (De Banderitas, Abasto, Los Hornos, El Peligro, Parque Pereyra). Conurbano Sur: Roca Negra-Predio Recuperado Trabajo, Educacion y Cultura Popular; Polo Textil y centro Cultural en la Estación Darío y Maxi-Ex Avellaneda; MTD Lanus (La Fe-Gonnet-Villa Urquiza-La Torre); MTD La Cañada; MTD Lomas; Querandies; MTD Javier Barrionuevo de Esteban Echeverria (barrios La Quinta-Las Colinas-El Pial-9 de enero); Unión de Trabajadores de la Tierra (Parque Pereyra-Berazategui); Trabajadorxs ocupadxs de la zona sur; Movimiento Darío Santillán (Dock Sud-Valentin Alsina-Avellaneda); Barrio Villa Itati-Quilmes; Juventud Darío Santillán-Conurbano; Bachillerato Popular El Puente; Bachillerato Popular Roca Negra; FM 105.1 Radio Roca Negra; FM De Frente; Murga Picadillo Murguero; Estudiantes organizados en el FPDS. Cátedra Darío Santillán (Universidad de Avellaneda). Regional Capital: La Fragua Capital; MTD Lugano (Villa 20); Movimiento Dario Santillan (Constitución - San Telmo-Villa 21/24/Barracas-La Boca-Pompeya); Colectivo Subalterno; Radio FM Che Barracas 99.7; Espacio de mujeres Luchadoras Latinoamericanas; Bachillerato Darío Santillán (Barracas-Constitución); Juventud Darío Santillán – Capital (Bertoni, 2014: 75).

[85] El Frente Popular Darío Santillán Corriente Nacional estuvo integrado así: Jujuy: FPDS Corriente Nacional en Jujuy. Salta: Sudacas FPDS Corriente Nacional Salta. Tucumán: Multisectorial FPDS Tucumán: Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua; Agrupación estudiantil La Darío Santillán; Carballito – Sector Territorial y Colectivo Cultural del FPDS Tucumán. Buenos Aires: Zona Oeste: Movimiento de Trabajadores Comunitarios (MTC) de Luján; Movimiento Independiente de Agronomía (MIA) de la UN de Luján; Espacio de Cultura del FPDS en el Centro Cultural y Social "José Artigas" de Lujan; Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua de San Martin; Agrupación Estudiantil Frida de la Escuela de Arte Leopoldo Marechal de Isidro Casanova; Centro Cultural y Social Alegre Rebeldía de Isidro Casanova; Centro Social FPDS de Gregorio de Laferrere; Centro Social Construyendo Desde Abajo de Gonzalez Catán; Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua de La Matanza y compañeros/as de Escobar en el FPDS. La Plata -Berisso -Ensenada: Movimiento Territorial: MTD de La Plata; MTD de Berisso; FPDS de Ensenada (Barrio Malvinas, Altos del Sol, Las Rosas, Puente de Fierro, Futuro, Barrio de Nini, Barrio Mosconi, Villa Catela, Barrio Nueva York, Progreso, Madres Unidas, Barrio Obrero, Villa Nueva, El Carmen y Villa Arguello); Estudiantes en el FPDS en la UN de La Plata(AULE -Humanidades, Psicología, Derecho-, Cambium -Agronomía-, MUECE -Económicas-, El Pelo de Einstein -Exactas-, Minga -Veterinaria-, Cronopios -Bellas Artes- , Fandango -Periodismo-, 26 de Junio -Trabajo Social); Taller de Educación Popular Tiburones y Mojarritas; Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua; Galpón Sur; Arte al Ataque; Agrupación de estudiantes y trabajadores de la Salud Viento de Abajo; Bachillerato Popular Bartolina Sisa; Asamblea de Trabajadores y Trabajadoras del Centro Cultural y Social Olga Vázquez; Espacio de Mujeres y Espacio de jóvenes. Zona Sur: Frente de Trabajadores Combativos de Ezeiza, Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua, MTD La Verdad. Mar de Plata: Movimiento Trabajo y Dignidad MTD (Barrios Parque Palermo, Las Heras y Pueyrredón); Agrupaciones Estudiantiles Confluencia (Humanidades), Avanzada (Derecho), El Brote (Agrarias – Balcarce) UN de Mar del Plata; Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua; Colectivo Artístico Cultural La Kosteki. Tandil: Territorio Cultural y Casa Popular Darío Santillán. Capital Federal: Casa Popular Nuestramérica. Santa Fe: Rosario: Santiago Pampillón (Cs Bioquímicas, Ciencia Política y RRII, Psicología, Arquitectura, Cs Veterinarias) - El Grito (Humanidades y Artes) UN de Rosario; Agrupación de trabajadores y trabajadoras La Fragua, Espacio de Derechos Humanos; Colectivo Feminista Malasjuntas. Córdoba: Colectivo Cienfuegos. Chaco: MTD de Resistencia. Río Negro y Neuquén: Compañeros/as de Alto Valle" (Bertoni, 2014: 75 y 76).

De hecho, para Salinas los años 2009 y 2010 podrían ser definidos como un momento de parálisis política que demostró la incapacidad de la organización para capitalizar las posiciones tomadas y, por consiguiente, las posibilidades que el contexto político inmediato brindaba, lo que condujo necesariamente a la ruptura.

Finalmente, hacia el año 2014 se produjo una nueva fractura al interior del Frente Popular Darío Santillán Corriente Nacional. Una serie de colectivos y espacios quedaron integrando esta organización y otros pasaron a formar el Movimiento Popular Patria Grande junto con Marea Popular.

5.3. La Estación

Como señalábamos anteriormente, el FPDS estuvo integrado desde sus inicios por colectivos culturales. Y, al mismo tiempo e incluso más allá del trabajo específico de estos grupos, evidenció una atención especial por la dimensión cultural, lo cual quedó reflejado en la constitución primigenia de su Espacio de Cultura –originado, en un principio, alrededor de la organización de la conmemoración del 26 de junio- así como en los proyectos que, desde los inicios del movimiento, estimularon. Impronta que creemos se constituye en una característica distintiva de esta nueva generación militante.

En este sentido, Svampa argumenta:

> Lo sucedido entre 2003 y 2005, el repliegue y la fragmentación, dejaron planteado como desafío la importancia de la disputa cultural y simbólica en un escenario de agudización de los conflictos sociales y la urgencia de reflexionar acerca de cómo tender puentes y articulaciones entre agrupaciones de izquierda más allá del espacio piquetero en todo el campo militante (Svampa, 2008).

Ello, a su entender, obedeció principalmente a que el momento de repliegue y fragmentación se caracterizó por una derrota en el plano simbólico que se manifestó en un decidido consenso anti-piquetero (Svampa y Mateos, 2014). De hecho, para Svampa y Mateos el 2004 puede pensarse como el año en que se establece un cierre simbólico y político de la cuestión piquetera.

El Espacio de Cultura del FPDS con el transcurrir del tiempo adquirió importantes niveles de articulación y organicidad, convirtiéndose en un sector que realizó diferentes actividades culturales, que contó con una aceitada estructura organizativa y que participó como los otros espacios de la arquitectura general del movimiento contando con delegados en las instancias de coordinación general.

Sus militantes reivindican como antecedentes valiosos experiencias como el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) -frente creado por el PRT y cuyas

actividades se desarrollaron entre 1968 y 1972- así como “Tucumán Arde”, incluyendo entre sus referencias personalidades como Rodolfo Walsh, Raymundo Gleyzer, Roberto Santoro y Francisco “Paco” Urondo.

Entre sus objetivos se proponen "transformar radicalmente las formas culturales del sistema capitalista: el individualismo, el consumismo, la discriminación, la violencia y también el patriarcado" (Espacio de Cultura del FPDS, 2013: 12). Por añadidura aspiran a "aportar colectivamente los signos que acompañarán y serán parte fundamental en el proceso de empeoramiento del pueblo" (Ibídem).

Aseveran que rescatan el "poder creador de la comunidad" (Ibídem), sosteniendo que el arte es una experiencia cotidiana de vida. En consecuencia, exclaman:

> Nuestra cultura no cabe en los museos! Sale a las calles, a las plazas, se expresa mediante la música, el mural, la serigrafía, las intervenciones callejeras, entre otros. Todas estas prácticas buscan la emancipación colectiva e individual, darle voz a lxs que no tienen voz, contar nuestra propia historia (Ibídem).

Dando cuenta de una visión instrumental de la práctica artística manifiestan que el arte, sobre el cuál asumen responsabilidades específicas, es un medio para un fin consistente en construir la propia voz. In extenso aseveran:

> Si bien la cultura es transversal a todas las disputas de nuestra organización, tenemos ejes y responsabilidades específicas. Consideramos que lo simbólico juega un rol protagónico a la hora de tener una voz propia. Es así que toda esa carga simbólica que vamos construyendo día a día se traduce desde diversos lenguajes estéticos en canciones, dibujos, banderas, documentos, etc. Es ahí donde aparece el arte, no como un fin en sí mismo, sino como un medio para un fin. El Arte es una esfera más del plano cultural, se relaciona con lo simbólico ya que a partir de éste se construyen narrativas, la historia de los pueblos, la construcción de subjetividades, nos propone una mirada del mundo. Resulta necesario romper con la concepción del arte burgués, entendiendo a la producción artística desde otras lógicas, incorporando lo colectivo y transformando las relaciones artista-espectador (Ibídem: 13).

Resumiendo las tareas que declaran tener como Espacio, sostienen que su labor está inclinada principalmente a generar diferentes herramientas para:

> Defender/resignificar /reapropiarnos de lo público. Valorar la experiencia artística como liberadora y fomentar la enseñanza artística. Organizar a los/as artistas. Democratización de los bienes culturales. Aportar a la mística de la organización. Formación en identidad nacional y latinoamericana. Profundizar la disputa simbólica y de los valores. Crear y defender espacios culturales autónomos. Proponer el eje cultural como transversal y trabajar lo específicamente en los territorios (Ibídem: 14)

La Estación Avellaneda, se constituyó en proyecto cultural emblemático del movimiento y en un bastión en la lucha en pedido de justicia a los responsables materiales e intelectuales de los

asesinatos del 26 de junio. Fue rebautizada con el nombre “Estación Darío y Maxi” el 26 de marzo de 2004 cuando el movimiento piquetero reabrió el hall en el que fueron asesinados Santillán y Kosteki, que antes había sido clausurado.

La empresa que poseía la concesión del servicio ferroviario había cerrado la estación a los fines de realizar una serie de remodelaciones luego de un incendio que, desde el movimiento, presumían intencional. Trascurridos algunos meses los militantes del FPDS deciden anticiparse a la inminente reapertura del lugar, que ocurriría el 2 de abril de ese año, y por la fuerza lo re-inauguraron bajo la nueva denominación. La reapertura anunciada por la compañía incluía una serie de actividades con los ex-combatientes de Malvinas. Los militantes del FPDS concebían que la reapertura tenía también la intención de trocar, o al menos diluir, el sentido que el lugar tenía para la historia política del país, desde ocurrida la Masacre. Por lo demás esta nueva denominación también significaba borrar el nombre del ex presidente argentino que fue uno de los promotores de la Campaña al Desierto.

En términos de los militantes del FPDS:

> En la práctica de renombrar la estación borrando Avellaneda de los carteles del andén, descubrimos una continuidad de exterminio y resistencias. El cargo de "responsables políticos de la masacre" con el que sentenciamos a Eduardo Duhalde y su gabinete se lo extendemos con este cambio de nombre a los genocidas de los pueblos originarios de la Patagonia, Nicolás Avellaneda y Julio Argentino Roca” (Frente Popular Darío Santillán, 2011).

Como decíamos el acampe tuvo una significación especial puesto que fue esa vigilia del 25 de junio de 2005 la que señaló con énfasis el comienzo de una importante actividad cultural como parte del repertorio montado en pedido de justicia por los asesinatos, que se constituiría en aspecto neurálgico de la política del movimiento.

Teniendo como antecedente la muestra “Artistas plásticos por Kosteki y Santillán” desarrollada en el Palais de Glace en el año 2004, se realizó una convocatoria a artistas plásticos que quisieran donar su obra para ser expuesta en la Estación además de la invitación que se giró a músicos, muralistas, fotógrafos, teatreros, realizadores audiovisuales, intelectuales, etc. Ese año 2005 se realizó la primera Jornada Cultural. Paralelamente a que se desarrollaban los escraches a Duhalde -luego de que se lograra la condena al Comisario Alfredo Franchiotti jefe policial del operativo y al cabo Alejandro Acosta- se montó una muestra permanente de arte en la Estación[86], dentro de la cual se llevaron a cabo numerosas intervenciones.

[86] A la instalación de Es-cultura Popular asistieron entre otros artistas Vicente Zito Lema, Mildred Burton, León Ferrari, María Juana Heras Velasco, Matilde Marín, Ernesto Pesce, etc. También se sumaron distintos colectivos

De ahí en más cada 25 de junio se concreta una vigilia cultural en la que diferentes colectivos artísticos y artistas individuales realizan una jornada de denuncia a la espera del 26 que poco a poco fue transformando su fisonomía. Mientras que en los primeros años las acciones directas encabezaron el repertorio, a partir del 2006 la Estación se convirtió en el sitio que permitió recrear las metodologías que se venían dando hasta el momento. Al respecto, Gómez asevera:

> La lucha en los tribunales era un episodio y no la culminación de la acción de los movimientos. Interviniendo la señalética con los nombres de los caídos, instalando obras plásticas, fotografías, esculturas y cerámicos, pintando murales y graffitis, la estación continuó adquiriendo ese carácter de novedosa pieza de cultura popular. Recibiendo músicos, medios alternativos, obras de teatro, murgas, artistas plásticos y poetas se fue transformando en escenario y marco de intercambios entre artistas, militantes y familiares de víctimas de la violencia policial e institucional (Gómez, 2013).

Progresivamente el trabajo desarrollado en la Estación se convirtió en un polo cultural de referencia para los movimientos sociales de la nueva izquierda y, a su vez, los militantes que desarrollaron tales prácticas adquirieron una creciente legitimidad incluso con los trabajadores de la Estación quienes comenzaron a incluirlos en la gestión cotidiana del lugar. Así, el FPDS avanzó en la ocupación de mayores espacios y en el desarrollo de múltiples actividades. Entre ellas, construyeron un anfiteatro y un polo textil en el que instalaron emprendimientos cooperativos del movimiento. Asimismo, se concretó el cambio de nombre definitivo de la Estación la que desde 13 de noviembre de 2013 por ratificación de la Cámara de Senadores pasó a llamarse Estación Darío y Maxi por Ley Nacional (Gómez, 2103).

5.4. Del matrimonio malavenido a las configuraciones actuales en la ciudad. Llantas o libros: dicotomía o antinomia en la multisectorialidad

En la conformación del FPDS Rosario confluyeron el FAESP y la CTD Aníbal Verón que hasta ese entonces era una organización con fuerte impronta territorial y con fines decididamente reivindicativos que funcionaba en Barrio Magnano en línea con las CTD que se desarrollaban en otras partes del país.

La idea del FAESP surge hacia fines de los años ochenta como frente de organizaciones en el marco del Congreso de la Federación Universitaria Argentina (FUA) realizado en Córdoba, respondiendo a la línea política sentada por el XVI Congreso del Partido Comunista Argentino de 1986 cuya principal definición consistió en la construcción de un Frente de

---

como el GAC (Grupo de Arte Callejero), el FASO (Frente de Artistas Socialistas Organizados), estudiantes del IUNA , el TPS (Taller Popular de Serigrafía), el Colectivo de cultura y acción popular, Muertos de Hambre, Colectivo Veintiséis Sseis, Trashumantes Reg. Bs., entre otros. Asimismo participaron teatreros, murgueros, bandas de rock y folclore, se desarrollaron talleres infantiles y se proyectaron documentales además de la transmisión de TV comunitaria junto con una radio abierta (Capasso y Jean Jean, 2013).

Liberación Nacional y Social compuesto por diversas organizaciones. Se desarrolló en la Universidad Nacional de Rosario. Más específicamente, tuvo sus inicios en la Facultad de Humanidades y Artes hacia el año 1989. Adoptó su nombre en conmemoración a la primera víctima estudiantil de la dictadura de Onganía, el obrero y dirigente estudiantil radical Santiago Pampillón que, de algún modo, también representaba la vocación frentista de la organización ya que Pampillón provenía de una experiencia de ese tipo, representaba a la juventud rebelde cordobesa y combinaba ser un estudiante y trabajador.

Estuvo integrado en sus inicios por militantes de la Federación Juvenil Comunista más otros independientes pero identificados con este tipo de organizaciones que estaban naciendo. Surgió en un contexto definido a nivel nacional por los segundos comicios presidenciales luego de la recuperación democrática y por el estallido social producto de la crisis hiperinflacionaria. En territorio universitario, se enmarcó en el inicio de un proceso de lucha iniciado para resistir el comienzo del desembarco de políticas universitarias de corte neoliberal.

Hacia esos años, la izquierda estaba debilitada en el campo universitario. Desde la recuperación democrática el gobierno de la Universidad había estado en manos de la Unión Cívica Radical que luego, hacia mediados de la década del 90', entabló una alianza con el Partido Socialista Popular. La Federación Universitaria de Rosario se hallaba conducida por la Franja Morada –brazo estudiantil del radicalismo- y el Movimiento Nacional Reformista (MNR) –de raigambre socialista- se constituía en una segunda fuerza.

En un comienzo el FAESP fue una línea nacional de Partido Comunista pero que, en realidad, operaba en disonancia con su Dirección Nacional. La agrupación pudo instalarse en las Facultades de Ciencia Política y Relaciones Internacionales y en Psicología, haciendo convivir la línea política marcada al interior de la Universidad por los estudiantes llamados independientes, es decir no afiliados ni referenciados en el PC, con la línea partidaria que los militantes que provenientes del PC sostenían. Conformó en adelante el débil arco de la izquierda universitaria integrado por otras agrupaciones como el ALDE –brazo universitario del PCR-, Venceremos –ligada a Patria Libre-, Tupa –en vinculación con el Partido de la Liberación- y El Payo –principalmente integrado por militantes de izquierda independiente-.

Desde comienzos de los 90' hasta el año 1995 el eje político de la organización fue la resistencia a la Ley Superior de Educación que terminó sancionándose, finalmente, dándole otra herramienta jurídica al proceso de neoliberalización más amplio que estaba sufriendo la Universidad pública. Por ese entones, la idea del frente de organizaciones empezó a ceder paso en favor de una propuesta movimentista que pretendía construir un movimiento que se

componga de las resistencias que empezaban a aflorar en la Universidad de mano de estudiantes independientes. Esta iniciativa fue impulsada en base al diagnóstico de cierta carencia de organizaciones cercanas con las que armar una estructura de ese tipo así como ante el convencimiento de que cualquier arquitectura sólo era posible sobre el fortalecimiento de la base social de la organización. Bajo esta línea, en 1995, logran la conducción del Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes, un hecho casi histórico a nivel nacional ya que fue uno de los pocos, sino el único órgano gremial de los estudiantes conducido por una agrupación de izquierda.

Hacia mediados de los 90' la conducción de la agrupación Santiago Pampillón se aleja definitivamente de la Federación Juvenil Comunista -que ya había roto con la dirección del PCA debido a su posición en torno a la juventud y al movimiento estudiantil- y allí comienza un nuevo camino en la conformación de la dirigencia y de la línea política del FAESP. El alejamiento de las ideas del frente de organizaciones así como la participación del PCA en el Frente Grande, se sitúan entre las causas de la ruptura. En ese contexto es que las experiencias piqueteras que despuntaban en otros sitios del país, como Cutral-Co, se convirtieron en modelos en el camino de gestar la propia postura política independiente de las experiencias partidarias en el proceso de resistencia al neoliberalismo. Se nutrió también a lo largo de los años de militantes de la Organización Anarquista de Rosario (OAR).

Hacia el año 1997 el FAESP experimenta otro proceso frentista al componer junto con organizaciones estudiantiles afines como el ALDE, el MST y Patria Libre el Frente Rodolfo Walsh al que consideran como un frente táctico, defensivo y antineoliberal. Por ese entonces, el FAESP ya había transitado otros procesos de articulación como el Frente Independiente de Estudiantes por la Liberación (FIDEL) con otras organizaciones de izquierda, con la intención de llevar una postura conjunta al Congreso de Federación Universitaria Argentina del año 1994.

A fines del año 1999 y en los comienzos del 2000 el FAESP atraviesa un momento de refundación, a partir de un plenario histórico en que se produce la expulsión de los militantes del PC que aún formaban parte de la organización. Allí se elaboran las afamadas "Tesis del Pampillón" que fundan la línea política de la renovada agrupación independiente con fuerte impronta autonomista.

En esta suerte de manifiesto re-fundacional se declaran con ahínco las intenciones de trascender el espacio universitario. Se expresa: "hoy nos planteamos el desafío de construir una organización política que, recogiendo lo más rico de la experiencia anterior, se proyecte

más allá de los límites que hasta el momento tuvo nuestra práctica: la Universidad" (Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón, 2000a: 1).

Destacan que una coyuntura trazada por la lógica capital-trabajo e imperialismo-nación supone pensar en dos bloques antagónicos: un bloque imperialista y un bloque popular compuesto por la clase obrera, los trabajadores de servicios, los sectores que viven del trabajo y el resto de los sectores agredidos por el neoliberalismo entre los que incluyen al sujeto estudiantil al que consideran como parte de la clase trabajadora o como un sujeto colectivo cuyas problemáticas tienden a identificarse con el mundo del trabajo (Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón, 2000a). Señalan que la práctica barrial es el sitio de encuentro de todos esos sectores y que el objetivo estratégico en la etapa es "la unidad programática del movimiento de resistencia" (Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón, 2000a: 3). Puntualmente, manifiestan la necesidad de generar un Movimiento Nacional de Izquierda. Sus definiciones fundamentales fueron: la democracia de base como ejercicio de poder de la clase y sus aliados; la salida revolucionaria de la crisis del sistema y el eje anti-neoliberal entendido como una necesidad antiimperialista y socialista (Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón, 2000). Proyectaban al MNI como un movimiento distinguido por su autonomía del Estado, de los partidos políticos y de otras formas de representatividad burguesa (Ibídem) y como una herramienta tendiente a la construcción de doble poder entendido como la creación de políticas autogestivas, sin por ello abandonar la contraposición a las políticas del Estado (Ibídem).

Progresivamente esta organización estudiantil se instaló en otras facultades de la UNR tales como Ciencias Veterinarias, Ciencias Bioquímicas y Farmacéuticas y Arquitectura bajo la denominación de agrupación Santiago Pampillón, en algunas y El Grito, en otras. Se tornó un actor central en el ciclo de protestas universitarias que hemos reseñado en capítulos anteriores y, luego de su refundación, se asentó en tres principios: horizontalidad, autonomía y democracia de base y se propusieron defender la educación pública y construir la educación popular. Consideraron, desde sus comienzos, que la política estudiantil consistía en tres frentes de batalla: el académico, el institucional y el gremial.

Condujeron a lo largo de los años Centros de Estudiantes de las distintas casas de estudio, fueron co-constructores de la Federación Universitaria de Rosario y mantuvieron presencia en los órganos de co-gobierno (Consejo Directivo y Consejo Superior) de las diferentes Facultades. Asimismo, integraron junto con otras organizaciones estudiantiles diferentes espacios de articulación como el Espacio Nacional de Organizaciones de Base (ENOB).

Volviendo a la conformación del FPDS Rosario, sus militantes hacia el 2002 habían empezado a tener contacto con los MTD de Lanús, Brown y Solano. Por ese año se iniciaron los intercambios, los encuentros y acercamientos. La idea de integrar una organización más amplia, de características multisectoriales, pulsaba cada vez más fuerte entre las inquietudes de los militantes estudiantiles. Por su parte, la CTD Aníbal Verón Rosario, también participaba de instancias de coordinación nacionales. Sin embargo, el encuentro entre los rosarinos no había sucedido en tierras santafesinas. De hecho, tal como relatan sus militantes, se conocen en el plenario fundacional del Frente y en ese momento comienzan a diseñar posibles formas de relacionarse y articular localmente.

Como asevera Fabbri: "nos encontramos acá como Frente sin habernos conocido previamente en Rosario. Cada uno ingresó por relaciones con organizaciones nacionales, o de otras regionales y a partir de ahí empezamos a articular acá. Y, empezamos por lo menos a tener en común el 26 de junio" (Fabbri, 2014). En ese sentido, esas jornadas de lucha de cada 26 ofrecieron una instancia de articulación necesaria ante la lejanía que experimentaban las organizaciones locales.

Si bien el movimiento de desocupados tenía centralidad en la constitución del FPDS a nivel nacional, en la escena rosarina el balance de poder entre las organizaciones era diferente. Mientras que la CTD Aníbal Verón era una organización con una presencia territorial no desdeñable en la zona sur de la ciudad, los estudiantes rosarinos contaban en ese momento con una gran historia de lucha. Habían sido protagonistas estelares del 2001. Llegaban con una experiencia de organización importante y más allá de que gran parte de ese capital político no tenía el mismo valor hacia el año 2004 los ponía, en el armado local, en pie de igualdad cuando no con supremacía respecto del ala piquetera.

Tal como afirma Seminara: "había un convencimiento absoluto de que ese sujeto político, el desocupado, era fundamental para articular la posibilidad de transformar algo en la Argentina. El movimiento estudiantil estaba de alguna manera acompañando eso" (Seminara, 2014) pero también estaban convencidos de que sólo a través de la multisectorialidad era posible construir una herramienta política acorde a la nueva coyuntura y que allí los estudiantes tenían una tarea fundamental.

La actividad del FPDS en Rosario estuvo signada por las líneas sostenidas a nivel nacional y por el ritmo que marcaba la política universitaria en la ciudad. En este sentido, en un primer momento, dada la conformación nacional, el FPDS Rosario orientó su política al pedido de justicia por los asesinatos de Kosteki y Santillán y en función de una serie de demandas de corte reivindicativo que incluían desde el pedido de trabajo genuino al aumento o mantención

de planes sociales. Demandas que marcaban una impronta defensiva (Gerez, 2014) y que con el paso del tiempo fueron perdiendo fuerza en el accionar de la organización.

Desde Rosario acompañaron luchas que se daban a nivel nacional por vivienda, educación y salud. Las mismas estaban principalmente motorizadas por el ala territorial, y acompañadas por el sector estudiantil que poco a poco sumó su actividad sindical en el plano docente en vinculación con algunas construcciones que comenzaban a darse en el plano de los trabajadores ocupados en conflicto.

Asimismo, como antes remarcábamos, en Rosario el FPDS tuvo una intensa actividad en relación con la política universitaria tanto en lo que hace a reivindicaciones históricas del movimiento estudiantil (universidad pública, abierta, por determinados contenidos académicos, etc.) como con motivos más coyunturales en relación con el desarrollo de la política universitaria local.

También, desarrollaron una línea de intervención en relación con los derechos humanos que se desplegó en torno a fechas y acontecimientos claves como la conmemoración de los 24 de marzo en repudio al último golpe de Estado o las acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Cuestiones a las que, como veremos luego, se sumó una intensa actividad en relación con los Juicios de Lesa Humanidad que se desarrollaron en la ciudad.

Asimismo, desplegaron una importante línea de trabajo en torno a la problemática de género que supuso el devenir desde su definición como una organización anti-patriarcal a una de carácter feminista.

Todas estas líneas de acción avanzaron con el paso de los años hacia la conformación de espacios diferenciados al interior de la organización, como veremos enseguida. Noelia Figueroa reconstruye del siguiente modo la iniciativa para la conformación de estos colectivos que son considerados como asambleas de base. Asevera:

> Son el resultado de la necesidad política que en un momento teníamos de tener militancia específica destinada a laburar determinados temas y que esos temas no nos parecían subalternos, no nos parecían secundarios en relación con los temas más reivindicativos generales que te permiten construir en un territorio determinado, anclado en un espacio más físico digamos: la facultad, el sindicato, el barrio (Figueroa, 2013).

Pero, antes de eso, detengámonos en el devenir del ala territorial del movimiento. Pasados los primeros años de conformación del Frente, varios militantes estudiantiles deciden sumarse a la política territorial llevada por la CTD Aníbal Verón en Barrio Magnano, que unos años más tarde se retira del FPDS. Hacia el año 2008 por diferencias en los modos de construcción organizativa deciden conformar Surastilla, un colectivo de educación popular e intervención

territorial que se compuso de un grupo de mujeres y un grupo de jóvenes y que, en sus inicios, aunque lo conformaron militantes del FPDS nació con cierta autonomía, no respondiendo a la organicidad del Frente hasta que posteriormente se integró. Surastilla hacia el año 2010 deviene en el Movimientos 26 de Junio que se despliega en Barrio Alvear, Villa Moreno, Vía Honda, Tablada y, luego, en barrio Cristalería.

Asimismo, por esos años, nacía otro colectivo, La Combi que se constituye entre los años 2006 y 2007 como un colectivo heterodoxo. Por una parte, se proponía un trabajo en torno a la problemática de los trabajadores y trabajadoras precarizados y, por otra parte, en relación con la defensa de los bienes comunes. Respecto a este último punto, Matías Ayastuy asevera:

> En aquel momento nos proponíamos tratar de pensar que la racionalidad del sistema capitalista lleva a la destrucción del planeta y que era posible y necesario llevar adelante un proyecto político que cuidara y que no se encamine a exterminar los bienes comunes, el cuidado del plantea, de la naturaleza, del agua, de la vida y de la naturaleza en la cual el hombre se apropia y la transforma (Ayastuy, 2014).

Las fumigaciones, la concentración y extranjerización de la tierra y la contaminación en los centros urbanos aparecían como las problemáticas de las que el colectivo se ocupaba. En torno a La Combi resulta interesante remarcar otro aspecto, a nivel de definición política no tanto de práctica concreta, y es que desde sus comienzos se planteó una política de intervención estética en el espacio público que apelara a recursos creativos como uno de los objetivos del colectivo. De hecho, en el imaginario de los militantes, La Combi aparece como una experiencia pionera de dos espacios que surgieron luego: La Fragua que se abocó a la problemática de los trabajadores ocupados y Digna Rabia el espacio cultural del FPDS Rosario, sobre el que trabajaremos en los capítulos que siguen. Asimismo, con posterioridad surge el Espacio en Defensa de los Bienes Comunes del cual La Combi también puede considerarse un antecedente.

La Fragua, entonces, fue otro de estos espacios, conformado por trabajadores del sector público y privado con motivo de fortalecer procesos de organización popular autónomos. Surge sobre el diagnóstico de que, a pesar del sostenido crecimiento de la economía y la recomposición del mundo laboral (puestos de trabajo, salarios y jubilaciones), una buena franja de la población ocupada se encontraba aún en situaciones de precarización laboral. Por ello, se propusieron acompañar procesos de lucha en relación con aumentos salariales, pases a planta, mejoras en las condiciones de trabajo y de vida de los trabajadores del sector público y privado.

El Espacio de Derechos Humanos que luego toma el nombre de Aguafuerte se abocó a esta problemática desde lo que consideraban una perspectiva crítica, integral y autónoma. Acompañó y participó activamente de los procesos de lucha por Juicio y Castigo a los genocidas que perpetuaron los crímenes de lesa humanidad de la última dictadura militar pero desde una obligación de actualización histórica que supuso abordar también problemáticas como las formas de violencia y represión contemporáneas.

Finalmente, el Colectivo Feminista Malas Juntas fue el espacio de mujeres del FPDS Rosario. Nació en 2011 contra la opresión de género en sus múltiples formas tanto fuera como dentro de la organización. La lucha contra la violencia hacia las mujeres, el derecho al aborto y la trata se ubicaron como las temáticas más acuciantes por las que se originó el colectivo, el cuál pretendió más allá de sus especificidades transversalizar la problemática de género hacia todos los territorios intra y extra organizacionales.

A pesar de que según la arquitectura orgánica del FPDS todos estos espacios componían asambleas de base, lo cierto es que estuvieron integrados prioritariamente por militantes provenientes del sector estudiantil. El ala territorial, es decir, militantes que tuvieran como centro organizativo y afiliación principal de sus acciones políticas los barrios más postergados de la ciudad, quedó desde el alejamiento de la CTD Aníbal Verón exclusivamente en manos del Movimiento 26 de Junio que extendió con el paso de los años fuertemente su presencia en los barrios mencionados. De cualquier modo, a pesar de las reestructuraciones y del surgimiento de esta organización al interior del FPDS Rosario, con la que se aspiraba a saldar las distancias que hasta el momento tenían ambos sectores, se mantuvieron los desencuentros originarios no logrando zanjar del todo las antinomias, por momentos dicotomías, necesarias de erradicar para construir la ansiada multisectorialidad. En efecto, las distancias entre una y otra postura e incluso la tensión en torno a qué sector conducía los destinos de la organización fue un factor principal entre las razones que generaron la primera gran ruptura a nivel nacional en el año 2013 que señalamos en el apartado anterior y de las cuales la regional Rosario participó.

6- Los repertorios del FPDS Rosario y sus estéticas. Visualidades y festividades urbanas al paso

6.1 De la "marchización" de la protesta y sus recursos expresivos o del piquete al stencil

El FPDS Rosario forma parte de una nueva camada de movimientos sociales los cuales se caracterizan por haber experimentado una serie de elementos de innovación en sus formas expresivas. Compartimos con Marcelo Expósito la hipótesis que reza que:

> Tales elementos de innovación no son solamente nuevas apariencias de las políticas son vectores concretos y centrales de politicidad, a partir de los cuales la expresividad de ciertos movimientos ha desplazado la centralidad que la ideología o los procesos de toma de conciencia tenían, en la izquierda clásica, como mecanismos primordiales de politización (Expósito, 2014: 1).

A la vez creemos que estos movimientos operaron bajo una consideración que los distanció tanto de los modos en los que este tipo de prácticas artísticas eran consideradas por las organizaciones políticas más radicalizadas así como de los gestos débiles pero con pretensiones de politicidad que se encarnaban desde la institución artística. En palabras del propio Expósito, desarrollaron sus innovaciones expresivas bajo la lógica contenida en la premisa "el arte no es suficiente". En sus términos:

> "El arte no es suficiente" consiste en una observación que apunta en dos direcciones. En primer lugar, parece apostar por una conclusión diferente a la que fue adoptada en los años sesenta y setenta del pasado siglo por quienes abandonaron la práctica del arte en momentos de radicalización política o de agudización de conflictos sociales: (…) no es que el arte no sirva para afrontar la crisis, sino que no es suficiente. En segundo lugar, parecería que la frase ataca también una de las actitudes habituales en el ámbito de la cultura contemporánea: el discurso y las prácticas de solidaridad sin articulación política -adopción de declaraciones o de contenidos solidarios por parte de museos, subastas en los espacios comerciales del arte para destinar fondos económicos a organizaciones no gubernamentales, etcétera-. El tipo de manifestaciones que dejan al sistema del arte inafectado por la dimensión política de una crisis y que reafirman la buena conciencia institucional del campo cultural (Expósito, 2014: 3)

Concretamente, el FPDS Rosario realizó a lo largo de los años en que se desarrolla nuestro estudio diversas prácticas estético-políticas en las diferentes acciones de protesta que llevó a cabo. De este modo, se sumó a la reconfiguración de los espacios donde tradicionalmente anidan las protestas y dio lugar a nuevos horizontes de inscripción espacial y corporal (Cabral e Ibáñez, 2008).

Sus temáticas oscilaron entre la problemática de los Derechos Humanos, acciones en torno a la defensa de los bienes comunes, problemáticas de género, otras relativas a reivindicaciones

de los trabajadores, en apoyo a conflictividades atravesadas por otras organizaciones sociales, los pedidos de justicia en torno a asesinatos de militantes sociales y las que tuvieron como motivo cuestionamientos a las políticas universitarias. Entre ellas, nos adentraremos en las relativas a problemáticas universitarias, las abocadas a Derechos Humanos –especialmente las realizadas en torno a la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López y las efectuadas en relación con los juicios por delitos de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura militar- y, finalmente, en las llevadas adelante en pedido de justicia o conmemoración por la Masacre de Avellaneda.

Como sostuvimos previamente, el sector estudiantil en la composición del FPDS Rosario reviste un protagonismo ausente en las otras regionales. En este sentido, buena parte de las acciones de protesta del movimiento estuvieron abocadas a reivindicaciones en torno a cuestiones universitarias. Son numerosas las acciones en este sentido, por lo que sólo nos dedicaremos a aquellas que creemos más pertinentes para nuestro recorrido. Una de ellas fue realizada el 4 de noviembre del año 2005 en repudio a la apertura de un local de merchandising en la Ciudad Universitaria denominado "La Tienda de una UNR" en la que se ponían a la venta productos tales como indumentaria, accesorios y artículos de librería con la marca de la Universidad Nacional de Rosario. Desde el FPDS Rosario, enmarcaban esta iniciativa de las autoridades dentro de las políticas de desfinanciamiento y desresponzabilización estatal de la educación pública en obediencia a los dictados de ciertos organismos financieros internacionales como el Banco Mundial. También veían esta propuesta en enlace directo con las normativas de Autarquía Financiera (1991), de Educación Superior (1995) y de la Ley de Financiamiento Educativo así como con un progresivo proceso de obtención de recursos de terceros para la subsistencia de la educación pública, tales como el pedido de créditos internacionales para la investigación y la formación de recursos humanos, la venta de productos y servicios a terceros, el usufructo de las instalaciones con fines recaudatorios, la recurrencia a sponsors para la realización de actividades académicas, la privatización y/o tercerización de servicios universitarios, etc.

En lo que refiere a la política de venta de este tipo de productos, desde el FPDS Rosario aseveraban que suponía el pasaje de la consideración de los estudiantes como tales o como ciudadanos a su contemplación como consumidores, al mismo tiempo que implicaba la banalización de la entidad universitaria y su conversión en marca de mercado, emulando las políticas, la estética y la ética de las universidades privadas de países como Estados Unidos.

En repudio a este camino emprendido por la UNR, se diseñó una acción que fue de estilo gráfico-performático y que consistió en un escrache durante su inauguración en el que se

realizaron pintadas y pintadas-stencil. Las pintadas y también las pancartas entablaron un diálogo directo con las acciones del activismo universitario de años anteriores, especialmente con “UNR Liquida”. En ellas fue retomado el código de barra, símbolo emblema de aquellas jornadas. Las pintadas-stencil consistieron en la emulación del logo del Shopping Portal Rosario en el que bajo la misma tipografía se inscribía la leyenda “Portal UNR Shopping” incluyendo en la pieza gráfica el logo de la casa de estudios.

En línea similar, cuestionando el presupuesto y los modos de financiamiento de la Universidad, realizaron tiempo antes una intervención gráfico-performática que se compuso de una pintada ambulante sobre una placa de madera en la que parodiando el ícono de la marca Refans (A+) se estampó la consigna P+. La misma también fue llevada a cabo en la Ciudad Universitaria. Dicho panel era sostenido por los militantes interrumpiendo el paso de las numerosas unidades de transporte urbano que arriban desde distintos puntos de la ciudad, con el fin de detener el tránsito y subir a los colectivos para repartir volantes informando a los pasajeros sobre el estado de situación presupuestario de la Universidad. Asimismo, este ícono fue estampado en las paredes de la Facultad de Ciencia Política y RR.II. a través de pintadas y pintadas-stencils que se realizaron sobre papeles que luego fueron adheridos a las paredes. Allí como en el caso anterior y en clara sintonía con la lógica de “UNR Liquida” se subvirtieron los símbolos y estéticas del mercado.

Del mismo modo, en esta tónica se sitúa una campaña con motivo de denunciar los precios del comedor universitario y, en términos más generales, las políticas expulsivas que la gestión del momento llevaba adelante. Fue impulsada por la agrupación Santiago Pampillón como parte de una Asamblea integrada por estudiantes de la Facultad de Ciencia Política y RR.II. Se compuso de varias acciones que simbólicamente se enmarcaron en la re-significación de los símbolos y leyendas de la cadena de comidas rápidas Mc Donald’s por “Mc Iorana’s” en alusión directa al Rector de la Universidad.

Se llevó a cabo una raviolada en la que se brindó un menú estudiantil a un costo notablemente inferior al vigente en el comedor universitario y durante su desarrollo se consumaron algunas acciones performáticas. Por ejemplo, estudiantes caracterizados de malabaristas que parodiaban su situación bajo la consigna “estudiantes que hacen malabares para llegar a fin de mes”. También distintas intervenciones gráficas que, emulando la estética publicitaria de la cadena de comidas rápidas, ironizaban la relación precio-calidad del menú ofrecido en el comedor conteniendo leyendas tales como: “Mc Combo del día: con tu cajita feliz un hermoso adoquín de regalo” o “Menú participativo $8,50. No me encanta” en referencia a las políticas participativas impulsadas por la gestión socialista en la ciudad, signo político de la

conducción del Centro de Estudiantes y parte de la alianza que gobernaba la Universidad y la Facultad de Ciencia Política y RR.II., en particular. También en la terraza de la Facultad donde se desarrolló la actividad podían apreciarse carteles que decía "El empleado del mes. MNR. Conducción del Centro de Estudiantes. Gracias por tus Servicios" firmado por "Mc Iorana's. La gerencia" u otros que en la misma tónica contaban con la foto del decano de la casa de estudios al que se rotulaba como el "empleado del año".

Asimismo, se realizaron pintadas, pintadas-stencils y pancartas que decían "Mc Iorana´s". No me encanta" o "Mc Iorana + urbabo + seguro. Menú universitario exclusivo y excluyente. ¿Te encanta?". Por lo demás, esta campaña entabló un diálogo con la intervención "Mc Cat´s" de Arte en la Kalle, que como hemos visto en capítulos anteriores consistió también en una resignificación de la estética de la cadena de comidas rápidas.

Finalmente, nos interesa remarcar una intervención realizada en el año 2007 a causa de la elección de rector en la que parodiando nuevamente el logo de la Universidad reemplazaron la llama que lo caracteriza por la imagen de un cerdo que tenía una gorra de un agente policial sentado en el pedestal sobre el que aquella se erige. Con dicho símbolo realizaron pintadas-stencils y pancartas.

Otro conjunto de prácticas estético-políticas en el que nos interesa detenernos es el conformado por intervenciones desatadas por problemáticas relativas a los Derechos Humanos. Buena parte de estas acciones se desarrollaron en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López.

Así, en septiembre de 2011, en la semana por los Derechos Humanos marcharon con pancartas circulares de cartón con el rostro de López, otras con los de Darío y Maxi y, finalmente, algunas con el rostro de Pocho Lepratti[87]. Las pequeñas pancartas fueron reutilizadas en marchas sucesivas y otras actividades alusivas y a ellas se sumaron otras que con el formato de los globos de diálogo contenían leyendas como "¿Hace cuánto que no te preguntas donde está López?" u otras de mayor tamaño que contenían especies de gigantografías con su rostro debajo del cual tenían la leyenda "5 años sin López" y eran enterradas en los canteros de las plazas céntricas de la ciudad. Asimismo, en esa ocasión se realizaron pintadas durante el recorrido de la marcha en el que se inscribían consignas como "Acá falta López" en las veredas, paredes y, fundamentalmente, en lugares como los bancos de las plazas los cuáles han sido comúnmente apropiados en las prácticas del activismo artístico rosarino.

[87] Las pancartas fueron habituales en las marchas y demás acciones de protesta alusivas a la segunda desaparición de López que se desarrollaron en otras partes del país, principalmente en Buenos Aires.

En relación con ello y trazando otro de los trayectos que conectan los repertorios del FPDS Rosario con los llevados adelante en el pedido de justicia por Pocho Lepratti, durante esa semana llevaron adelante otra intervención que consistió en el cambio de nombre de una calle céntrica, calle Córdoba, por Jorge Julio López. Para su concreción se realizaron stencils con el nuevo nombre que se colocaron sobre los letreros que, pintados en las columnas y paredes, señalizan las calles.

Otra acción en este sentido fue la campaña llamada "Que la memoria sea moneda corriente" que consistió en sellar billetes con sellos que además de esta leyenda contenían el rostro de Jorge Julio López y de Silvia Suppo. Para ello se dispusieron mesas por las calles de la ciudad en las que llevaron a cabo esta tarea durante la semana por los Derechos Humanos. Así, los peatones se acercaban a dichas mesas y brindaban sus billetes para que sean sellados o podían hacerlo ellos mismos. Asimismo, se disponía de tales sellos en otros lugares, como la fotocopiadora del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencia Política y RR.II. gestionada por la agrupación, en la que también se intervenían los billetes circulantes. Esta intervención, además de las vinculaciones trazadas con el sellado de billetes en torno a esta causa hecho en otras partes del país[88], entabló un diálogo con la acción "FMI. Famelia y Miseria Internacional" realizada en la ciudad por el colectivo Pobres Diablos años atrás. Con la misma gráfica se realizaron pequeñas pancartas circulares que emulaban el sello y que eran portadas por los militantes y quienes se sumaban a la marcha o a las otras actividades alusivas. También se realizaron pintadas-stencils que fueron estampadas en diferentes paredes de la ciudad.

Otras pintadas-stencils que nos interesa señalar, además de las que reflejaron el rostro de Jorge Julio López, fueron aquellas en las que se plasmó una historieta del dibujante Chelo Candia en la que se observa a López en diferentes secuencias preguntando "¿Dónde están todos?", diciendo "Democracia", exclamando "Griten" y "¡¡griten más fuerte"!!, y coronando su alocución con el pedido "no desaparezcan", seguido de la sentencia de su creador que rezaba "a veces parece que los desaparecidos somos nosotros".

Del mismo modo, en referencia a la temática de los Derechos Humanos, se estamparon otras pintadas-stencils. Por ejemplo, las que bajo la leyenda "seguimos su camino" mostraban las huellas de dos pies con la intención de marcar la continuidad en los objetivos de lucha

[88] El artista Hugo Vidal selló botellas de Bodega López con la leyenda "Aparición con vida de Julio" con una tipografía que hacía casi imperceptible la intervención. Asimismo, en Buenos Aires la Comisión Barrial por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre realizó el sellado de billetes con la consigna "¿Dónde está Julio López?" o "¿Y Julio López?" que, tal como sostienen Ana Longoni, hace alusión al sellado de billetes que Cildo Meireles hizo en los años setenta con la pregunta "¿Quem matou Herzog?", para denunciar la tortura y asesinato de un periodista durante la dictadura en Brasil (Longoni, 2009).

perseguidos por los militantes desaparecidos en los años 70', pretendiendo establecer de ese modo una disputa en torno a la forma de comprender e historizar los derechos humanos por parte del gobierno nacional. Según sus creadores la intención era cuestionar el tono conmemorativo que el gobierno nacional otorgaba a las marchas del 24 de marzo. Decían que era necesario exigir la vigencia y reactualización de la problemática de los Derechos Humanos, es decir, no sólo conmemorar a los militantes desaparecidos sino reactualizar sus luchas a los tiempos actuales. Tal como sostiene Agustina Barukel:

> El eje (era señalar) que la sociedad por la que los 30.000 compañeros y compañeras luchaban todavía no está construida y que esas banderas todavía siguen en pie y que como herederos de esa generación hay que seguir luchando por eso, por eso las intervenciones también intentaban ir por ese lado (Barukel, 2014).

Las bicicletas de Traverso fueron otra de las pintadas-stencil efectuadas por el FPDS Rosario. Las estamparon junto con su mentor en la Ciudad Universitaria también en ocasión de un 24 de marzo. Impregnaron en las paredes, principalmente de la Facultad de Psicología, 25 bicicletas en representación de los 25 estudiantes desaparecidos trazando, en este sentido, un claro diálogo con la intervención que el artista rosarino hizo en toda la ciudad y que hemos relatado en capítulos anteriores como con las que se realizaron como parte del repertorio de protesta por Lepratti que también hemos reseñado previamente. Las bicis fueron impresas en las paredes interiores y exteriores de las Facultades y en otras instalaciones de la Ciudad Universitaria. También en banderas luego usadas por los militantes del FPDS. El artista guió y supervisó todo el proceso de producción.

Finalmente, nos interesa remarcar una pintada que se realizó el 13 de diciembre del año 2007 frente a la Sede de Gobierno de la Universidad para repudiar el pago de una indemnización de $30.000 que la institución efectuó a Jorge Pérez Blanco quien fue personal civil de Inteligencia del Destacamento 121 del Ejército. Operó en el Centro Clandestino de Detención que funcionaba en la Fábrica Militar de Armas "Domingo Matheu", fue acusado de desapariciones forzosas, privaciones ilegítimas de la libertad y torturas y estuvo a cargo de la cátedra de Medicina Legal de la Facultad de Ciencias Médicas de la UNR hasta que el 1998 fue cesanteado por el inicio de un juicio académico. En 2007, antes de ser apresado, juzgado y dictaminada la injusta falta de mérito, fue indemnizado por la Universidad en respuesta a un juicio laboral que realizó con motivo del cese de funciones que se le dictaminara años antes. La pintada consistió en una leyenda que decía "Con Maiorana vuelve el 1 a 1. $1=1desaparecido". Fue realizada en el marco de una toma a dicha dependencia pública en la que se exigía la renuncia del rector.

El tercer conjunto de intervenciones gráficas que nos interesa analizar son las relativas a la Masacre de Avellaneda que, como hemos adelantado, se constituyó en el eje troncal de los repertorios de protesta del movimiento. Tal como veremos en lo que sigue, cada 26 de junio el FPDS Rosario organizó actividades alusivas. En este sentido, el 26 de junio de 2006 efectuaron una intervención gráfica en la Plaza San Martín en la que queremos detenernos. La misma consistió en una serie de carteles que emulaban los usados en las prácticas de tiro al blanco en los que se pegaron fotografías de los rostros de los responsables materiales y políticos de la feroz represión que culminó con los asesinatos de Santillán y Kosteki. Los mismos se colocaron sobre las estructuras que, en ese momento, rodeaban al monumento que se encuentra en el centro de la plaza que estaba en refacción. Asimismo, imágenes de los rostros de Alfredo Franchiotti, Eduardo Duhalde, Felipe Solá, Juan José Álvarez y Alfredo Atanasof a los que se sumaron las de los responsables de la feroz represión policial del 19 y 20 de diciembre en la provincia, tales como Carlos Reutemann, fueron colocadas en distintos lugares y acompañados por las cintas utilizadas para indicar "peligro". Los arbustos, los bancos, los canteros, las callecitas internas que posee la plaza, las columnas que garantizan la iluminación del espacio fueron invadidos con esta intervención. Los carteles fueron acompañados en algunos casos por la inscripción de la consigna "Juicio y Castigo" características de las luchas por los derechos humanos.

Por otra parte, en ocasión de diferentes manifestaciones así como en las actividades específicas realizadas cada 26 de junio, el FPDS Rosario realizó numerosas pintadas-stencils alusivas. En ellas predominaron imágenes de los militantes asesinados, imágenes que, por lo demás, fueron los íconos que identificaron al movimiento tanto en la ciudad como a nivel nacional y que se estamparon en sus banderas, remeras, etc. Puntualmente, nos interesa centrarnos en dos. Una de las ellas es la que contiene los rostros de Santillán y Kosteki la cual fue acompañada, para el caso de las pintadas-stencils que se efectuaron en la ciudad, por consignas como "Darío y Maxi no están solos", "Darío y Maxi viven en nuestras luchas" o la pintada que sencillamente decía "Darío y Maxi Viven!".

En los todos estos casos sentaron un itinerario, en el que nos adentraremos de inmediato, con el repertorio de protesta por Lepratti en la medida en que los rostros de Darío y Maxi fueron acompañados en reiteradas ocasiones por el de Pocho Lepratti -así como en otros casos por el de Luciano Arruga, Mariano Ferreyra, Sandra Cabrera- junto con la primera de la consignas mencionadas. En el caso de las pintadas-stencil que se compusieron de esta imagen más alguna de las otras dos leyendas señaladas, la clara referencia al Vive! palabra síntesis del repertorio de Lepratti traza otra parte del trayecto del que hablaremos con más detalle luego.

Otra de las imágenes que se utilizaron en las pintadas-stencil fue la que surge de la foto tomada por Mariano Espinosa -fotógrafo perteneciente a la Agencia Infosic- el día de la masacre, en la que se ve a Santillán y a otro joven, agachados al lado del cuerpo de Kosteki. Santillán mira hacia el costado y tiene levantada su mano derecha con su palma abierta, en un gesto que el otro joven acompaña con el suyo. Ambos parecen dirigirse hacia algo que la imagen no muestra completamente. En ella, en la dirección a la que destinan los gestos los dos jóvenes, sólo se observa medio cuerpo de un agente policial que se posiciona de espaldas al fotógrafo. Esta fotografía contextualizada con otras imágenes tomadas por este mismo fotógrafo y por José Mateos –del diario *Clarín*- y Sergio Kowalewski –del diario *Página 12*-, revelan que dichos ademanes eran hacia la patrulla policial que encabezaba Franchiotti la cual acababa de irrumpir en la estación.

Esta imagen que fue reproducida en diferentes publicaciones impresas y digitales, se constituyó -a partir de las sucesivas re-lecturas principalmente del movimiento piquetero- en un elemento de notable relevancia en la construcción identitaria del FPDS y especialmente fue uno de los símbolos que alimentó la conformación de ese nuevos *ethos militante* del que da cuenta Svampa.

La imagen tomada por Espinosa fue reproducida en un dibujo de Florencia Vespignani –artista plástica militante del FPDS-, quién sólo ilustró la escena compuesta por Darío y Maximiliano, quitando a las otras personas que fueron retratadas por Espinosa en esa toma. La artista re-trabajó las manos de Santillán, exageró el tamaño de la derecha y también dibujó la mano izquierda de Darío tomando el brazo de Maximiliano con mayor claridad y protagonismo que el que tiene en la foto en cuestión, en la que la acción no se aprecia nítidamente. En referencia a la mano derecha, la autora sostiene:

> Intenté que esa mano expresara toda la fuerza de la justicia, de la solidaridad, del amor hacia cualquier ser humano, de la valentía. Ese gesto de Darío me recuerda una frase del Che: 'sean capaces de sentir, en lo más hondo, cualquier injusticia realizada contra cualquiera, en cualquier parte del mundo (Pinedo, 2009: 83).

De este modo, la mano derecha parece contener el avance de algo que queda fuera del campo de la representación, no hay indicios en el dibujo para advertir que es lo que pretende detener pero, no obstante, es eso mismo lo que permite universalizar el gesto y re-significarlo ya no sólo como un pedido de clemencia sino como un gesto de lucha, un basta a la injusticia social, a la criminalización de la protesta, a la represión, a las formas de la política convencional, entre otras cosas. Es esta versión que realizó Vespignani la que fue reproducida en las

pintadas-stencil que apreciamos realiza el FPDS Rosario así como también en pancartas, remeras, diferentes publicaciones, etc.

La imagen que compone una de las escenas más dramáticas, según Jerónimo Pinedo, por su semejanza a cierta imagen crística de la piedad, resultó una pieza indispensable en la conformación del relato, de las narraciones que gestaron esa otra figura del piquetero y del militante social. En esta estrategia política fue central la operación de proyección que "(…) trataba de establecer una relación entre la conducta de Darío Santillán, un joven de 21 años, y ciertos preceptos éticos que (…) estaban siendo forjados por el activismo piquetero y encarnados ejemplarmente en la corta pero intensa vida de Darío" (Pinedo, 2009: 86). Al respecto, desde el FPDS se realiza la siguiente lectura de la foto:

> Darío se mantuvo un instante más en cuclillas, con su mano izquierda sosteniendo la mano de Maxi, tal vez buscándole el pulso que se iba o tratando de evitar con su calor que se enfriara. 'Como en un cuadro pintado por Maxi –escribió Manuel, compañero y poeta– su mano de artista es apretada por la mano de pelea de Darío'. Y su otro brazo combatiente extendido hacia los policías que le apuntaban, con firmeza pero también con impotencia, ya sin piedras y sin palo, sólo la mano abierta, enfrentándolos, como diciendo: '¡Paren! El pibe se muere'. Su mano gigante, fuerte, desarmada y pura, valiente e inocente, ante los cobardes criminales que tuvieron que esperar a que Darío volteara y les diera la espalda, porque ni las armas cargadas con plomo ni la impunidad prometida podían darles las agallas necesarias para matarlo de frente (Frente Popular Darío Santillán, 2003: 62-63) .

La foto y su ilustración posterior fueron claves debido a que operaron como un punto nodal que habilitó, a partir de su vinculación con las imágenes previas y posteriores, una serie de reinterpretaciones que daban como resultado una caracterización de la figura de Santillán que aglutinaba los valores del militante que se pretendían reivindicar. Tal como reseñamos anteriormente, en primer lugar, la fotografía permitió una reconstrucción de lo sucedido a partir de la cual se exaltaba el valor de la solidaridad de Santillán, su acto de arrojo, en la medida en que se lo mostraba auxiliando a Kosteki –a quién no conocía-. El coraje y la valentía fueron otras de las aptitudes que la foto parecía ratificar en tanto que Darío permanecía en su acción a pesar del ingreso de la policía y del riesgo que eso suponía para su vida; y es precisamente, el gesto de su mano el que termina de sellar esta impresión.

Asimismo, tales valores quedaron reforzados cuando se sumaron los testimonios que aseguraron que Santillán había pasado la Estación Avellaneda en el repliegue que las diferentes columnas del movimiento piquetero debieron emprender ante el avance de la feroz represión policial y que, no obstante, decidió volver para atrás e ingresar en el hall. Esta actitud sirvió para componer el siguiente relato sobre su acción:

> (…) Darío volvió por todos. Por su hermano y por su novia. Por sus compañeros del barrio y los demás. Por Maxi agonizante. Por todos los que, ante el peligro, no nos decidimos a volver. Volvió Darío a la estación por pura consecuencia con los valores, así sencillos, cotidianos y revolucionarios, que aprendió y predicó en su militancia (Ibídem: 60).

Un relato en el que Santillán oscila entre los valores del santo y "(…) el estoicismo del héroe, dispuesto a realizar una acción 'buena' cualquiera sean sus consecuencias" (Pinedo, 2009: 97), un imaginario que se reafirmará constantemente a través de los distintos elementos que conforman esta simbolización del arquetipo del militante y sobre la que trabajaremos en el capítulo que sigue.

Además, la mano derecha de Darío, por sí misma y aislada del resto de la foto y el dibujo, se convirtió en un símbolo del movimiento y en lo sucesivo Santillán siempre fue graficado exagerando el tamaño de sus manos. Del mismo modo, esas manos -que pronto dejaron de ser sólo de Darío- pasaron a ser un emblema, y su exaltación fue también trasladada a otros dibujos en los que él no necesariamente aparece retratado.

Como hemos visto, a lo largo de este apartado, las pintadas-stencils fueron uno de los recursos expresivos más frecuentes en los repertorios de protesta de la organización. Utilizando la misma clasificación que empleamos en capítulos anteriores para categorizar a las pintadas y pintadas-stencils podemos aseverar que las realizadas con motivo de la segunda desaparición de López (las que reflejaron su rostro, las que copiaron el sello con la leyenda "Que la memoria sea moneda corriente" y la historieta de Chelo Candia) y las consumadas por la Masacre de Avellaneda (los rostros de Darío y Maxi y la que reproduce la famosa toma de Espinosa) fueron mayoritariamente "pintadas-stencils en memoria" con una importante transparencia representativa que, además, como es habitual a las pintadas-stencils se sirvieron de imágenes ya circulantes. Dentro de este conjunto también puede incluirse, aunque con mayor opacidad representativa, la reproducción del stencil de Traverso. Por otra parte, también encontramos "pintadas-stencils en arenga" como la que realizaron con la imagen de la huella de dos pies y la leyenda "seguimos su camino".

Finalmente, nos interesa añadir una nueva categoría que denominamos "pintadas-stencils paródicas" que fueron habituales en los repertorios alusivos a problemáticas universitarias y en las que se refleja con mayor claridad la influencia de la tradición del activismo artístico rosarino. Utilizaron estrategias como la yuxtaposición, la apelación a códigos conocidos por los transeúntes y la re-significación de códigos, mensajes e imágenes acuñadas para otros fines (Indij, 2004), fundamentalmente, del mundo del mercado. Entre ellas ubicamos la del Portal UNR Shopping, la que contenía el logo P+, las que imprimían "Mc Iorana's" en

alusión a la cadena de comidas rápidas y las que parodiaba el logo de la Universidad colocando un cerdo en vez de su llama característica.

En consecuencia, como sostiene Luciana Seminara, el FPDS Rosario se caracterizó por "una política del aerosol" (Seminara, 2014). Ahora bien, desde sus comienzos el FPDS Rosario mixturó sus prácticas estético-políticas más novedosas con el desarrollo de metodologías clásicas de protesta. De hecho, los recursos expresivos de tipo gráficos se desarrollaron durante el transcurso de piquetes, tomas, acampes, bloqueos a supermercados, ocupaciones de edificios públicos, etc. Estas acciones de mayor impacto y costo social fueron, no obstante, progresivamente perdiendo protagonismo, a excepción de las marchas.

Tal como hemos podido reconstruir a partir de los testimonios y del análisis documental, la mayor parte de las acciones públicas llevadas a cabo por el movimiento consistieron en este tipo de manifestaciones que adquirieron progresivamente una función de visibilización o testimonial. Como relatan buena parte de los entrevistados, no reposaron sobre ellas expectativas atinentes a resultados directos o inmediatos respecto a los reclamos o demandas que motorizaron sino más bien una efectividad mediata. Las mismas podrían dividirse entre, por un lado, "marchas de agenda" como las que cada año componen el calendario de las reivindicaciones atinentes a los derechos humanos (24 de marzo y 18 de septiembre) a las que podrían sumarse la del 19 de diciembre y, por otra parte, "marchas coyunturales" como las sucedidas, por ejemplo, con motivo de problemáticas universitarias específicas.

Consideramos que la predilección por las pintadas-stencil se encuentra en estricta relación con el predominio de las marchas como metodología de protesta. Éstas fueron realizadas en marchas relativas a las consignas que contenían pero también repetidas en otras no necesariamente alusivas. Por ejemplo, las referidas a la Masacre de Avellaneda se realizaron en marchas gestadas debido a reclamos estudiantiles, en las de agenda por reivindicaciones relativas a los Derechos Humanos así como en otras motorizadas por el movimiento o por otras organizaciones a las que acompañaron en sus reclamos.

Además de su aptitud para ser implementadas durante las marchas, sobre todo al permitir el ejercicio de una práctica estética en velocidad, la simplicidad técnica de su proceso de realización, las facilidades para su aplicación en el espacio público así como su capacidad sintética y de concisión para plasmar consignas, ya que requiere brevedad textual y simplificación de imágenes, resuenan como las razones que justifican el uso privilegiado de la técnica del stencil como recurso.

Asimismo, creemos que el predominio de las pintadas-stencil en los repertorios de protesta del FPDS Rosario se encuentra en estrecha vinculación con el progresivo proceso de

apropiación de los recursos estéticos por parte de los propios militantes sociales y el desbidujamiento de los colectivos de activismo y de los artistas individuales de la escena callejera. Su concreción en estos casos, siempre fue en manos de los propios militantes sin auxilio externo, militantes para quienes, en muchas ocasiones, representó el primer acercamiento a herramientas estético-artísticas.

De hecho, la técnica del stencil fue utilizada históricamente, con mayor o menor frecuencia, por parte de los militantes políticos. Fue una herramienta que posibilitó la difusión de consignas de modo práctico y preciso ya que, además de las facilidades para su producción, por el lado de la recepción cuenta con la ventaja de ser una práctica de rápida y fácil aprehensión. En *Hasta la victoria, stencil!* se señala que desde mediados del siglo XX fue utilizado con fines políticos-propagandísticos en Latinoamérica, que en los 70 se utilizó en diferentes revueltas populares México y en el País Vasco pero que es en Francia donde esta técnica manifiesta por aquella época la mayor juntura entre expresión artística política y expresión político-ideológica. En nuestro país, se encuentran antecedentes aislados en los 90' pero es recién a partir de 2001, como señalamos capítulos atrás, cuando su uso se generaliza y avanzada la década cuando adquiere el notable predominio por sobre otros recursos (Indij, 2004).

Al respecto, Guerra Lage señala la existencia de una segunda generación de stencileros en Argentina, más específicamente en Buenos Aires desde inicios de los años 2002 hasta el año 2007 al que llega su trabajo. Mientras que una primera generación que con intermitencias se desarrolló en las décadas anteriores, estaría compuesta, principalmente, por sujetos pertenecientes al mundo del arte, la segunda generación se conformaría por sujetos no pertenecientes a dicho ámbito, y más precisamente, por personas cercanas a los circuitos de la publicidad y el diseño gráfico. A nuestro entender, esta segunda generación convive con otra camada de stencileros que son, precisamente, militantes o activistas políticos sin vinculación necesaria con el mundo del arte pero que reivindican el uso político que históricamente se le ha dado a la técnica en medio de un proceso de progresiva licuación de estos propósitos en pro de su conversión en "vehículo gráfico de cierta perspicacia e inteligencia típica de la clase media" (Indij, 2004: 8) y en herramienta ingeniosa de publicidad y promoción.

Las pintadas-stencils son entre los distintos tipos de intervenciones visuales urbanas las que manifiestan una mayor lejanía con la lógica de la autoría propia del recinto artístico. Más aún, reivindican y usufructúan con mayor intensidad que en los otros casos el anonimato. Como sostiene Pérez, "el esténcil es público, todos lo ven, y sin embargo, generalmente, la ausencia de firma produce un efecto de clandestinidad, confusión, alteridad y desdoblamiento. Quien

hace esténciles es, por lo general, un artífice clandestino" (Pérez, 2013). Cuestión potenciada por su forma de reproducción. Cada una de las pintadas-stencils es una réplica idéntica de otra ya sucedida desvaneciendo no sólo la autoría sino las posibilidades de originalidad que, en cambio, siguen conservando, en parte, las pintadas a mano alzada que, más allá de que en ocasiones sean reproducidas sin demasiadas variaciones en su contenido textual y de imagen, cada ejecución porta el carácter singular de un acto (tipo de letra, tamaño, color, infidelidad en la copia imágenes, etc.) en el que no media un dispositivo de reproducción como es el caso de la plantilla del stencil. Aún así, debemos agregar que en algunas ocasiones en espacios cercanos a aquellos en los que eran estampadas las pintadas-stencil se realizaron pintadas con el nombre de la organización las cuales si bien no operaban como firma, en tanto no eran puestas con ese fin, un observador prevenido podía advertir a partir de algunas pistas como el color del aerosol y la cercanía espacial, la vinculación entre ambas intervenciones y suponer la autoría de aquellas.

Con todo, en ellas se diluye con más énfasis que en el caso de las pintadas comunes o de los murales tanto quien realiza la intervención como aquellos para quienes la intervención es consumada, siendo más plausible de encarnar una suerte de "instancia enunciativa general" (Pérez, 2013). Magnificando esta característica, Kieffer expresa al respecto: "en la inmensa mayoría de los casos, el que escribe no escribe para nadie y escribe para todo el mundo: su destinatario es una especie de fantasma social. Y el que lee, por su parte, está a su vez leyendo lo que escribió un fantasma" (Kieffer, 1969: 26).

La creatividad del stencil queda reducida a su proceso de pre-elaboración, es decir, al momento de diseño y corte de las matrices. Y, en cuanto a su puesta en práctica, las pintadas-stencils poseen cierta singularidad en la elección del espacio-tiempo en el que se plasman, es decir, en el aquí y ahora de su ejecución. De hecho, la presencia corporal de sus autores, aunque se mantengan en el anonimato no puede ser del todo borrada. Las pintadas-stencil conservan algo de corporalidad. El hecho de que su reproducción albergue características artesanales y no sea sumamente tecnologizada tributa en este sentido. Si bien con mediación de una plantilla, la reproducción se hace manualmente y la elección del dónde y cuándo soporta una carga subjetiva que hace que no pueda prescindirse de la intervención sensible del cuerpo. Sin embargo, esta intervención del cuerpo es acotada, más ágil y elíptica incluso que la de las pintadas sumándose a la economía de recursos y tiempos que la técnica del stencil provee, sobre todo si se piensa en términos relativos a la capacidad de expansión e incluso de saturación que habilita.

En fin, como veremos con más detalle en lo que sigue, el papel que el stencil juega en los repertorios de protesta del FPDS Rosario, es un indicador más del tránsito que, en términos generales, atravesaron los repertorios de protesta de este tipo de movimientos sociales, un tránsito que podríamos simbolizar como el pasaje desde el piquete -que suponía una fuerte inversión emocional, de recursos materiales y humanos, de tiempo, de energías organizativas, además de importantes costos en términos de legitimidad social que volvían gravosa, ante las transformaciones socio-políticas ocurridas, su despliegue- a la mecánica austera de la marcha y el aerosol. Más aún, no sólo indican el pasaje sino el papel que las prácticas estéticas tuvieron en ese proceso. En efecto, cumplieron una función de dinamizadores en el tránsito desde estrategias onerosas de protesta a estrategias economizadoras que lograron administrar de otro modo tiempos, espacios y cuerpos. O quizás, más precisamente, operaron como una suerte de *dínamo* que permitieron convertir unas en las otras.

6.2. El cuerpo (militante) en transición: entre la performance y el ágora virtual (o la despoblación 2.0)

Como señalábamos en capítulos anteriores, llamamos performances a prácticas cuya valía radica en su puesta en acto, en el estar allí de los cuerpos que conforman esa modalidad de expresividad pública. Las prácticas estético-políticas que consideramos de este modo, suponen una expresividad, una teatralidad, que goza de cierto carácter artificial, en el sentido no peyorativo de artificio, sino en una acepción que reivindica su carácter construido. Son acciones pensadas y organizadas como puestas en escena, como escenificaciones en el espacio público, aunque no con las condiciones, exigencias y principios de ficcionalidad (carácter muy controlado y consecuente) de las puestas teatrales acabadas.

En los repertorios del FPDS Rosario, podemos identificar algunas acciones de este tipo. Sin embargo, no han sido tan frecuentes como las de estilo visual. Han tenido lugar, principalmente, en relación con la segunda desaparición de Jorge Julio López y la conmemoración de la Masacre de Avellaneda. No fueron comunes, en cambio, para el caso de las problemáticas alusivas a las políticas universitarias.

Así, en septiembre de 2007, a un año de la segunda desaparición de López, se llevó a cabo en la Facultad de Ciencia Política y RR. II. una intervención que consistió en que tres militantes irrumpían en las aulas en las que se estaban dictando clases, dos de ellos caracterizados como pingüinos y uno como policía. Éste último portaba un maniquí que simulaba un rostro sin cara intentado señalar que López podía ser cualquiera. Otros militantes que portaban signos de pregunta de gran tamaño interrogaban a los estudiantes y docentes, diciendo: “¿dónde está

López?”. Los caracterizados como pingüinos se sumaban a la interrogación pero ninguno interpelaba al policía con lo que pretendía remarcarse la responsabilidad política ante la desaparición de ese testigo clave. La acción fue repetida en los pasillos y escaleras de la Facultad. Por otra parte, pero también en referencia a la misma temática, el 20 de septiembre del año 2010, se consumó otra intervención performática que consistió en que militantes del FPDS Rosario se intercalaron entre los demás manifestantes con sus rostros pintados de blanco con un signo de pregunta en color negro y ofrecían a su paso al resto de los manifestantes así como a los transeúntes sumarse a la acción pintándose. La intención era sostener la interrogación por el paradero de López y, por añadidura, evidenciar la responsabilidad colectiva de exigir su aparición, pretendiendo incitar y hacer extensivo al resto de la ciudadanía el compromiso para con esta causa.

En torno a la Masacre de Avellaneda también se consumaron algunas intervenciones de tipo performáticas. Una de ellas fue efectuada el 26 de junio del año 2007 en la Plaza Pringles. La acción consistió en teñir el agua de la fuente que se encuentra en el centro de la plaza con colorante rojo, allí se arrojaron maniquíes fragmentados que permanecieron flotando durante la jornada y con los que se quiso simbolizar a las víctimas de la represión de junio. La fuente fue rodeada de antorchas encendidas y por la presencia de los militantes que, al tiempo que contemplaban en silencio la ceremonia, invitaban a los transeúntes a que se acerquen mientras se oían algunas melodías alusivas, ejecutadas por una violinista.

Los escraches a Eduardo Duhalde como responsable político de los asesinatos se constituyeron en las acciones performáticas más frecuentes al respecto. Dos de ellos, ocurrieron durante el año 2010, uno el 22 de abril y otro el 30 de junio, ambos en ocasión de visitas que el ex presidente hiciera a la ciudad. En ellos se utilizaron pancartas y muñecos gigantes que caricaturizaban al ex-presidente así como bombas de olor, de estruendo, etc. Al decir de Cecilia Pato “elementos que marcaran la presencia, que generaran ruido y (…) cierta situación de temor, de amenaza, de fuerza, de fortaleza de parte nuestra” (Pato, 2014). Durante tales jornadas se incineraron los muñecos, se realizaron pintadas y pintadas-stencils alusivas con consignas tales como “Duhalde candidato a la cárcel” con la intención de repudiar su candidatura presidencial, lanzada a fines del año 2009.

De este modo, el FPDS adoptó una práctica que en los años 90’ irrumpió de modo vertiginoso en la política argentina y que fue iniciada por H.I.J.O.S. como modo de repudiar la votación del Poder Legislativo de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los posteriores decretos presidenciales de indulto.

Escrache es un término proveniente del lunfardo, refiere a "(…) aquello que está intencionalmente oculto y es puesto en evidencia" (Longoni, 2009: 20). Supone, de este modo, señalar, marcar, mostrar. Los escraches buscaron expandir la condena social ante la impunidad, revitalizando las acciones que las organizaciones de derechos humanos venían llevando hasta el momento y virando el eje desde una política enfocada en la víctima hacia una que ponía directamente en la mira al victimario. Como sostiene Zukerfeld, los escraches intentaron convertir a la condena social en la prisión de los genocidas (Longoni y Bruzzone, 2008) y construyeron un concepto de justicia diferente, aunque no incompatible, con la legal. A su vez, supusieron el ejercicio de una memoria viva, creadora, activa, móvil.

Los escraches a los genocidas se insertaron en "sus" lugares, tales como viviendas particulares, espacios de trabajo, o los campos clandestinos de detención, entre otros. Es por ello que, según Benegas Loyo, las tres características distintivas de esta práctica eran "participación, anticipación, y disrupción: el escrache alienta a los vecinos a participar, les permite anticipar los distintos pasos de la acción y produce una disrupción de la cotidianeidad del barrio" (Benegas Loyo, 2013: 88). Como manifiesta Schindel, fueron "(…) modos de inscribir en la ciudad la memoria (…) (no queriendo) eternizarla sino suscitarla en lo cotidiano" (Longoni y Bruzzone, 2008: 422). Una memoria que se infiltraba en la cotidianeidad y que así comenzaba a rodear al represor, generando un tramado estético que lo acorralaba. El trazado urbano adquiría, por tanto, otros matices que buscaban sacarlo del anonimato y provocar su merecido repudio. En este sentido, suponían un mapeo vivo que no registraba al barrio que existía geográficamente sino al que aparecía cuando quedaban activadas ciertas imágenes ligadas a la memoria del poder y de la resistencia (Carras, 2009).

Ahora bien, los escraches realizados a Duhalde en Rosario difirieron de los efectuados a los genocidas en tanto no fueron consumados en su domicilio ni en sus lugares frecuentes, no tuvieron la intención de visibilizar su presencia en esos sitios poniendo en conocimiento de los vecinos su participación en los hechos denunciados sino que se practicaron en lugares en los que el ex presidente llevaba adelante actividades políticas puntuales, tales como conferencias, la presentación de su candidatura, etc. Por tanto, no sólo se develaba su presencia allí, se denunciaba su participación en los hechos denunciados o la situación de impunidad de la que gozaba al no ser enjuiciado por sus responsabilidades políticas en la Masacre, sino que lo que se señalaba era la imposibilidad ética y política de que continuara en funciones de este tipo. En otros términos, se aspiraba a construir un no-lugar para ex-Presidente en la política argentina. Por tanto, en este caso, el escrache no consistía tanto en cartografiar de otro modo, a través del ejercicio de la memoria popular, los barrios donde se

alojaban estas personalidades impulsando su repudio sino en destruir cualquier nuevo topos político que pudiera construirse en torno a su figura. El escrache, en este caso, develó pero también vedó o intentó vedar sus lugares políticos[89].

En sintonía con ello, otras intervenciones performáticas realizadas por el FPDS Rosario fueron los denominados juicios populares que consistieron en la representación teatral en el espacio público de un proceso judicial en el que luego de escuchar los testimonios de familiares, compañeros y demás oradores, un militante relataba la condena que creían debía corresponderle a los responsables políticos e intelectuales de la Masacre, condena por la que estaban llevando adelante las protestas en cuestión. La puesta era realizada ante la presencia de otros militantes y público en general que vociferaba consignas de lucha y celebraba y alentaba el desarrollo del proceso. Esta intervención se realizó en Rosario el 26 de junio de 2010 en un piquete y acto en el acceso sur a la ciudad en conmemoración por la Masacre.

Tal como podemos apreciar, las acciones performáticas no fueron numerosas ni tampoco se caracterizaron por su densidad poiética ni mucho menos fueron masivas. Más bien, consideramos que fueron prácticas catalizadoras que canalizaron un proceso de transición que por esos años atravesaba la puesta del cuerpo militante. Es decir, estas acciones manifestaron la tensión entre la permanencia de algunas coordenadas de la estética-en-la-calle visual y performática dosmilunera, es decir, entre la ética de la presencia física que había caracterizado la escena de los primeros años del milenio y un ascetismo que supuso cierta austeridad en el uso del cuerpo, que implicó nuevos lugares y desafíos a la corporalidad política y a las lógicas de la militancia así como otras formas de ponderación de la presencia en el sentido del ser/estar ahí de los cuerpos como del carácter único e irrepetible de cada presentación. Dinámicas que necesariamente van de la mano de un proceso de virtualización de la política y de acentuación de la producción de imágenes técnicas[90] (Flusser, 2015) intensificado a partir de la irrupción de las tecnologías digitales. Sin dudas, seguir este rastro, nos conduciría al

[89] Vale aclarar que el FPDS Rosario también participó de los escraches a genocidas, puntualmente durante el desarrollo de los juicios en la ciudad, sumándose a las actividades que se gestaron dentro del Espacio Juicio y Castigo. Asimismo, sentando otro itinerario con el repertorio de Lepratti, con motivo de la consumación de los juicios perpetrados contra los represores, se realizaron bicicleteadas -de las que el FPDS Rosario participó en su gestación y concreción como parte del Espacio Juicio y Castigo que componía con otras organizaciones sociales-. Las mismas conectaron diferentes partes de la ciudad tales como las esquinas en las que fueron secuestrados militantes cuyas causas formaban parte de los procesos judiciales que se estaban desarrollando hasta los Centros Clandestinos de Detención donde habían sido mantenidos secuestrados y desaparecidos y/o asesinados.

[90] Para Flusser habitamos en la sociedad de imágenes técnicas digitales que supone una nueva onto-imaginería que corresponde a la creación sintética de imágenes. Desde la fotografía en adelante se desarrolla, a su criterio, una nueva forma de "imaginación", una nueva forma de producción de imágenes que el autor denomina técnicas a diferencia de las de la pintura, el diseño, los gráficos, los vitrales, los mosaicos, etc. y que se distinguen en la medida en que no son codificadas por su productor sino por un aparato que se programa a tal fin. Proceso que se acentúa con la irrupción de las tecnologías digitales (Kozak, 2015).

análisis de las estéticas o poéticas tecnológicas (Kozak, 2011) en las que el FDPS tiene un desarrollo muy incipiente. Cuestión de la que, no obstante, no nos ocuparemos.

Volviendo a nuestra argumentación, este pasaje implicó el desvanecimiento de lógicas acontecimentalistas, característica de las intervenciones performáticas, y su reemplazo por estrategias que se anclaron con más énfasis en mecánicas de la repetición, como es el caso de las pintadas-stencils. A diferencia de la performance, el stencil tributa con ahínco a esta lógica. Llamazares asevera, en consecuencia, que el stencil "participa de la estética de nuestros días. La del copy/paste. La del collage, la copia, la reutilización constante (…). Casi no hay generación de nuevas imágenes o formas. El stencil se nutre casi exclusivamente de imágenes de otros (….)" (Indij, 2004: 9).

Pues, además, las pintadas-stencils comparten el lenguaje con los medios de comunicación de masas y retoman en buena medida la imaginería de la lógica publicitaria utilizando recursos similares por su capacidad de condensación a los que se implementan en la creación de logotipos o incluso en la señalética pública. De hecho, las pintadas-stencils son utilizadas mundialmente para promocionar marcas, comercios, productos, recitales, para dar a conocer bandas de música, grupos de teatro etc. Asimismo, es una práctica que se desarrolla en vínculo estrecho con los procesos de globalización cultural sobre todo por el papel que cumplen las redes sociales. A través de ellas se comparten diseños, información y experiencias con stencileros de diferentes partes del mundo. Más aún, es habitual la práctica de tomar modelos realizados en otras latitudes y ejecutarlos sin modificaciones en la propia ciudad.

Este devenir se halla en sintonía con la preponderancia que la lógica de la reproducción, como mecánica de producción, adquiere en el mundo contemporáneo. Groys sostiene al respecto:

> En la época moderna, el ritual, la repetición y la reproducción se han vuelto el destino del mundo entero, su cultura total. Todo se reproduce a sí mismo –el capital, las mercancías, la tecnología, el arte. Finalmente, incluso el progreso es reproductivo: consiste en una constante y repetida destrucción de todo lo que no puede ser reproducido de manera rápida y efectiva (Groys, 2014: 178).

Con todo, y reconociendo el desvanecimiento que el cuerpo militante manifiesta en la esfera pública y el predominio de recursos expresivos como las pintadas-stencil que prescinden de la intensidad corporal, más no del todo de su presencia -presencia que en ocasiones vibra con intensidades intermitentes o alternas dadas, por ejemplo, por su carácter clandestino- el proceso no fue lineal. Como veremos más adelante, la corporalidad fue sostenida –y, en parte, recreada- a partir de otros recursos, vía otras prácticas, como las de raigambre festivas o las

que pusieron de manifiesto el desenlace de un proceso de carnavalización de la protesta en el que nos adentraremos. También, aunque en un plano de interioridad mayor, en las que se encuadraron en la constitución de la dimensión mística del movimiento. Cuerpos, entonces, tensionados entre la aparente prescindencia y la fiesta.

6.3. Itinerarios y prácticas colaborativas de una estética-en-la-calle en retirada

Capítulos atrás referimos a que la generación de cooperaciones, procesos de conversación, y fenómenos de interacción es una de las características que Laddaga señala como distintivas de las prácticas contemporáneas de artistas individuales y colectivos activistas. Ahora queremos remarcar, especialmente, cómo esta vocación no es privativa del ámbito artístico. En efecto, estas formas de concebir la producción artística con una profunda intención por generar ficciones e imaginarios comunes, relacionalidades más que objetos u obras de arte, fue motorizada por sujetos sin tradición en el mundo del arte que comenzaron a ver y experimentar en este sentido la potencia de la producción artística. Deriva que, en cierta medida, hemos transitado para el caso del repertorio por Lepratti.

Brian Holmes sostiene que es necesario pensar que los movimientos sociales contemporáneos, entendiéndolos en sentido amplio, poseen cuatro dimensiones imprescindibles que se articulan entre sí y que conducen a hablar de una cuádruple matriz a la que denomina *eventwork* (Holmes, 2012). Dos de ellas nos interesan especialmente en esta instancia de la argumentación. Una es la existencia de prácticas de arte participativo a las que considera vitales en tanto enfatizan un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida (Ibídem). En otros términos, piensa a la expresión artística como un mediador, necesariamente ambiguo, entre la convicción personal y la representación pública. Y la otra dimensión que nos apremia remarcar es la insistencia en la coordinación cooperativa como mecánica de funcionamiento en numerosas instancias de la práctica política de estos actores colectivos. En este sentido, en palabras de Holmes, se trata de la figura paradójica de una solidaridad social cimentada en experiencias de ruptura. Más precisamente: “el eventwork comienza en un territorio pero requiere un proceso de desterritorialización, desenraizando tanto individuos como grupos, abriéndolos a colaboraciones de mayor riesgo y alcance” (Holmes, 2012).

Por su parte, Expósito asevera que estos nuevos movimientos sociales y, en términos generales, los modos de hacer política en las sociedades contemporáneas, se caracterizan por:

> (1) el abandono irreversible de la comprensión de la práctica política revolucionaria como programa de asalto al poder político, para otorgar una nueva centralidad a los proyectos

> de organización autónoma de la vida social, en los que las formas de socialidad no capitalista adquieren un carácter inmediatamente político; (2) la experimentación de los movimientos en el plano de sus formas expresivas, de sus modos de intervención política, en la producción simbólica, en la construcción de un nuevo imaginario; experimentaciones que no significan meras formas de "decir" contenidos políticos, sino que constituyen las expresiones y los síntomas de nuevas subjetividades políticas, la experimentación con modos de subjetivación y singularización alternativos; (3) una ruptura completa con los viejos paradigmas y herramientas de comunicación en la política clásica, para pasar a comprender la comunicación propiamente como materia prima de la producción política, la herramienta clave a la hora de ensamblar procesos de cooperación social (Expósito, 2005: 154-155)

Este impulso puede apreciarse, con sus especificidades, en los múltiples itinerarios que podemos distinguir en las prácticas suscitadas por el FPDS Rosario. Peregrinajes, trayectos, itinerarios que, complejizando la clasificación que hemos vertido capítulos atrás, desgranamos en cinco variables que pueden integrarse en los dos tipos que antes reconstruimos. Dentro de los itinerarios producidos a través de vínculos interpersonales, en primer lugar, se dieron cooperaciones explícitas, prácticas colaborativas clásicas y, en segundo término, en ciertas ocasiones, éstas revistieron la forma de talleres colaborativos. Dentro de la segunda modalidad de cooperación que excede las relaciones interpersonales explícitas, en primer lugar, las prácticas y objetos funcionaron como artefactos que no dejaron de tejer puntos de una densa trama estética callejera. Artefactos que, en algunos casos y en segundo lugar, devinieron en prototipos de innovación estético-políticos (Expósito, 2012). Finalmente, en tercer término, en algunas de estas prácticas sucedieron procesos de enclave en recursos y emblemas de las gramáticas de protesta presentes y pasadas en la ciudad.

En relación con la primera modalidad señalada, nos servimos de la definición de trabajo cooperativo dada por Expósito, quien sostiene:

> Con la idea de trabajo cooperativo queremos aludir tanto a la centralidad de las formas de cooperación e intercambio que están actualmente en la base de la producción social, como a las formas específicas de colaboración y cooperación con los nuevos movimientos sociales desplegadas por una diversidad de prácticas artísticas-políticas (Expósito, 2005).

Dentro de esta modalidad de trabajo cooperativo, como decíamos, rastremos dos dinámicas diferenciadas. Por una parte, el ejercicio de prácticas colaborativas específicas y puntuales que, en palabras de Expósito, consisten en "el intento de religar el arte con la política emancipatoria mediante ejercicios colectivos de colaboración entre 'especialistas' de la producción simbólica y los nuevos movimientos (…)" (Expósito, 2012: 6). Este es el caso, por ejemplo, de las pintadas-stencils de las bicicletas que los militantes del FPDS Rosario realizaron junto con Fernando Traverso en la Ciudad Universitaria en la cual retomaron la

intervención que el artista había desarrollado por la ciudad y la reprodujeron con intenciones similares en dicha casa de estudios. La idea partió de los militantes quienes convocaron al artista y juntos pensaron cómo llevarla a cabo. Traverso aportó su plantilla y la estampó junto con militantes del FPDS y de otras organizaciones, como el Bodegón Cultural Casa de Pocho, con estudiantes y también con integrantes del colectivo Arte por Libertad.

Dentro de la primera modalidad de itinerarios consistente en cooperaciones explícitas, a nuestro entender se produjo una segunda variante ya que algunas instancias devinieron en verdaderos talleres colaborativos. Expósito señala que los talleres colaborativos son dispositivos de articulación específicos que no consisten en espacios donde especialistas enseñan a iletrados sino instancias en las que se desarrollan procesos de socialización-aprendizaje más complejos. Retomando a Benjamin, el autor señala que la solidaridad que los artistas, en tanto especialistas, tienen en estos casos con los movimientos sociales implica adaptar y modificar el aparato de producción además de poner en marcha una serie de mediaciones e invenciones técnicas. Cuestión que conlleva, necesariamente, a actualizar la pedagogía social emancipatoria. En este sentido, asevera lo siguiente:

> El taller colaborativo, en definitiva, consiste más bien en un espacio de co-aprendizaje y co-producción, donde tiene lugar el intercambio y la puesta en común de saberes, competencias y herramientas de carácter y orígenes diversos. Un espacio en el cual todo sujeto tiene algún "saber menor" o conocimiento especializado que aportar, y donde las subjetividades se modifican en la práctica de la colaboración. Con lugares, también, donde se ejerce la solidaridad y el apoyo mutuo (…) (Expósito, 2012: 6-7).

Ello en la medida en que:

> El arte no disfruta por sí solo de ninguna autonomía ni posee ya el monopolio de la producción simbólica relevante en nuestras sociedades. Cuando consiste en una práctica emancipatoria, su especificidad requiere ser renegociada en cada nueva situación, dentro de la puesta en común desjerarquizada e igualitaria de saberes menores y conocimientos especializados que instituye un movimiento. (Expósito, 2012: 2).

En esta modalidad ubicamos los murales que realizaron conjuntamente con el colectivo Arte por Libertad así como otros que llevaron a cabo desde el colectivo Surastilla. Experiencias que, a su vez, revisten ciertas especificidades en las que nos detendremos brevemente.

Como decíamos en capítulos anteriores, Arte por Libertad se caracterizó por ser un colectivo artístico militante que orientó toda su actividad en función de las demandas de organizaciones y sectores populares movilizados. Además en función de eso moldearon su estética, sus modos de producción, su dinámica organizativa y condicionaron su pertenencia o apoyo a otras estructuras políticas.

En esa clave el colectivo realizó con el FPDS Rosario varios murales. Dos de ellos fueron realizados en la Ciudad Universitaria. En uno también participaron militantes del Espacio de Cultura del FPDS a nivel nacional. También se realizó otro en la Facultad de Ciencias Veterinarias. Los mismos se caracterizaron por un modo de producción que podríamos ubicar bajo la lógica del taller colaborativo en tanto los integrantes del colectivo y los militantes del FPDS Rosario conformaron colectivos de producción ad hoc en los que intercambiaron tanto la concepción del mural como su puesta en práctica. Aunaron los emblemas de diferentes luchas. Incluyeron los rostros de Kosteki y Santillán, los de otros militantes populares así como las imágenes emblemas de Lepratti[91], tales como la hormiga y las raíces. También integraron simbologías propias de otros procesos de lucha popular como gomas quemándose, banderas con consignas y rostros anónimos de militantes sociales. De hecho, en el que consumaron en la Ciudad Universitaria, tiempo después, yuxtapusieron una bicicleta de las 25 que plasmaron junto a Fernando Traverso. Los murales fueron diseñados y realizados conjuntamente por los miembros del colectivo y los militantes de la organización. Duramente su realización los artistas socializaron técnicas y saberes del mismo modo que lo hicieron los militantes sobre todo en lo relativo al contenido que éste tendría en relación con el público al que estaría dirigido, territorio sobre el que portaban un conocimiento específico ya que allí desarrollaban su práctica militante. La ejecución conjunta, por lo demás, supuso adaptar algunas modalidades de trabajo propias del colectivo.

En estas instancias la figura del artista se desvanecía, especialmente, en su función de dador de sentido y funcionaba a lo sumo como portador de cierta gimnasia creativa, propiciando su ejercitación. En otros términos, en estos casos el artista:

> Más que un creador, es un facilitador de procesos, un detonador de acciones, un colaborador para que un colectivo o una comunidad participen en la expresión y construcción de sí mismos. Frente a la distancia y aislamiento del creador tradicional, el artista se convierte en un ciudadano inserto en redes colectivas de cooperación y creación estética" (Javier Gil, 2012).

Desvanecimiento que, no obstante, es parcial. Como sostiene Ferrari, siempre queda una suerte de residuo de autor (Ferrari, 2012) pero de todos modos conlleva un desplazamiento en el proceso artístico desde un movimiento centrífugo-centrípeto originado por el artista como centro creador a un movimiento que se despliega más por flujos horizontales y rizomáticos (Ibídem).

[91] Asimismo, compartieron instancias de este tipo en otras latitudes ya que viajaron en repetidas ocasiones los 26 de junio a las actividades desarrolladas en la Estación Darío y Maxi, ocasiones en las que realizaron pintadas y murales en los que aunaron ambas luchas.

Los militantes del Frente que formaron parte del colectivo Surastilla también realizaron varios murales con los vecinos de barrio Magnano en el que se emplazaba el centro comunitario de la CTD Aníbal Verón. Uno de ellos fue con motivo del 80 aniversario del nacimiento del Che y otro en ocasión de los festejos del día del niño y la niña, ambos en la plaza del barrio. También se efectuaron otros en las paredes externas del centro comunitario. En todos los casos compartieron el proceso de concepción y elaboración con otros militantes y vecinos del barrio. Gerez sostiene al respecto:

> Con los pibes y las pibas de la CTD logramos hacer toda la seguidilla de murales. Una fue en el marco del 80' aniversario del nacimiento del Che, que quedan todavía rastros en la plaza, en el patio, que fue todo un laburo de hacer murales primero en el barrio y de sacar después a los pibes y a las pibas a que lo hagan en un lugar más amplio, más público. (…) De hecho, había un pibe en la CTD que pintaba que la rompía, que de hecho él ya hacía murales de Newell's, o con canciones y las pintaba, me acuerdo que los vecinos le regalaban pintura y pintaba por el barrio él solo, y de hecho se copaba viniendo sólo para hacer eso (Gerez, 2014).

En este sentido, creemos que más que talleres colaborativos sucedía en el caso de los murales desarrollados desde Surastilla el desarrollo de "estéticas comunitarias", entendidas como "una posibilidad de proyección, interviniendo en alguna comunidad ya sea para movilizarla hacia algún objetivo, para propiciar su expresión y creatividad o, incluso, para generar un sentimiento de comunidad no siempre preexistente" (Javier Gil, 2012).

En ambos casos paralelo a la producción de la intervención en cuestión, se desplegó una producción no-objetual que es, por lo demás, una de las características distintivas que Ferrari asigna a las prácticas artísticas comunitarias. En sus términos, refiere con ello al proceso creativo no material que se desarrolla en estas experiencias, los modos en que el objeto es excedido, ocupado, incorporado o desvanecido en el proceso. Más precisamente las formas en las que "lo artístico sucede a pesar del objeto" o en las que éste es colonizado por el proceso (Ferrari, 2012).

Como remarcábamos, una segunda modalidad de itinerarios fueron aquellos se trazaron a través de los modos en que algunas prácticas y objetos operaron como artefactos. Tal es el caso de la campaña "Que la memoria sea moneda corriente" en la que se trazó un claro itinerario con la intervención "FMI. Famelia y Miseria Internacional" del colectivo Pobres Diablos sin que, no obstante, desde el FPDS se reconociera o recordara la práctica de este colectivo. Situación similar sucedió con las acciones que se ubicaron bajo la rúbrica "Mac Iorana's" que claramente entabló un diálogo con la intervención "Mc Cat´s" de Arte en la Kalle, sin que sus hacedores tuvieran conocimiento, al menos reconocido, de este antecedente.

El segundo tipo de itinerario que distinguimos dentro de esta segunda modalidad, es el que se delineó en ocasiones en que las prácticas que en años anteriores habían operado como artefactos, abandonaron su condición de tales y funcionaron como prototipos de innovación estético-políticos. A nuestro entender la diferencia radicaría en que, mientras en los casos de los artefactos se propaga una lógica política del contagio estético en el que se desvanecen o poco importan los autores y contextos anteriores de desarrollo, desplegándose una especie de memoria estético-política impersonal, es decir, una memoria por momentos amnésica; en el caso de los prototipos, las prácticas anteriores se constituyen en modelos que conscientemente son seguidos aunque no replicados en su literalidad.

Entre otros ejemplos, podemos citar aquí las intervenciones motorizadas por el sector estudiantil tales como las efectuadas en oposición a la apertura de la "Tienda de una UNR" y la que impulsada por problemáticas presupuestarias se caratuló como "P+". Aquí la intervención "UNR Liquida" fue una referencia reconocida para quienes emprendieron las prácticas en cuestión. De hecho, en los relatos de los militantes se las cita como una acción antecedente que fue fuente de inspiración de la propuesta. Antecedente que, además de dar lugar a lo que llamamos capítulos atrás como "activismo universitario", fue un hito de importantes resonancias en la historia de las prácticas estético-políticas estudiantiles.

También operó como prototipo la acción de re-nombramiento de las calles. Y, en este caso, es posible evidenciar el tránsito de esta intervención de artefacto a prototipo. Como relatábamos capítulos atrás, una de las primeras intervenciones de este tipo que se registra en la ciudad fue la realizada por Arte en la Kalle cuando cambiaron el nombre de la calle Eva Perón por Madonna. Pero esta intervención fue popularizada por quienes llevaron adelante el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti, quienes a su vez no registran este antecedente de Arte en la Kalle, por lo que consideramos que este itinerario es a partir de la lógica del artefacto. En cambio, el itinerario desde la intervención por Lepratti y la realizada por el FPDS Rosario en relación a la segunda desaparición de Jorge Julio López funcionó con la dinámica del prototipo, siendo aquella una intervención citada como modelo para quienes diseñaron esta última.

La reproducción total de las prácticas y emblemas es, en cambio, la que se da en el tercer y último tipo de itinerario que distinguimos dentro de esta segunda modalidad, en el que se producen una suerte de enclave reivindicativo en recursos de gramáticas de protesta pasadas. Tal es el caso de la inclusión del rostro de Pocho en las pancartas y pintadas-stencils que mencionamos con motivo de las marchas por Jorge Julio López o el uso de la hormiga en las banderas del FPDS Rosario y su incorporación junto con el ángel de la bicicleta en los

murales. Resulta necesario señalar en este punto que, incluso desde el Espacio de Cultura a nivel nacional, los recursos expresivos del repertorio de Lepratti aparecen como una referencia obligada. En la Cartilla de Formación realizada en el año 2013, en la que aúnan sus concepciones, aseveran: "es así como, a través de diversos lenguajes, se van instalando las hormigas de Pocho, las estrellas rojas, la whipala, la bandera nacional, el color rojo y negro, Tosco, el símbolo de la mujer, el Che, la goma quemada, los puños en alto, lxs piqueterxs, Darío y Máxi, etc." (Espacio de Cultura del FPDS, 2013: 13).

Trascendiendo la diversidad de itinerarios que se trazaron y las específicas modalidades de relacionalidad que implicaron nos interesa resaltar en todas ellas la constitución de la figura del militante como creador, situación que supone precisamente el desplazamiento de la exclusividad del artista como sujeto de creación y la des-utopización de su figura (Groys, 2014). Desplazamiento paralelo a su des-profesionalización que no debe entenderse en el sentido de una vuelta a la no-profesionalidad sino como una "operación artística que transforma la práctica estética en general" (Groys, 2014: 105).

6.4. Una estética-en-la-calle festiva o una política del tablado

Una de las prácticas estético-políticas más repetidas en los repertorios del FPDS Rosario, consistió en la organización de festivales de modo independiente o como actividades que coronaron otras acciones de protesta como marchas, acampes o piquetes. Una particularidad que resulta pertinente destacar en este sentido es que los festivales fueron la actividad privilegiada cada 26 de junio. Más aún, según testimonios, archivos fotográficos y otros documentos, en territorio rosarino desde el 2005 se repitió el mismo tipo de actividad para conmemorar la Masacre de Avellaneda. De hecho, no se realizaron marchas por esta reivindicación, sumando otra particularidad ya que las marchas fueron las actividades privilegiadas en relación con todas las demás problemáticas que atravesaron la vida política del movimiento.

Los festivales consistieron en eventos en los que participaron bandas de música que, preferentemente, pertenecían o tenían vinculación directa con organizaciones populares de la ciudad a las que se sumaron, en algunas ocasiones, grupos de danza y teatro. Los géneros privilegiados fueron el folklore argentino y latinoamericano y, especialmente, la cumbia. Y, asimismo, fueron la ocasión en la que se tejieron las relaciones más intensas con las agrupaciones murgueras que participaron asiduamente de estas instancias, tanto las de estilo porteño como las uruguayas.

Como decíamos capítulos atrás cuando analizábamos las modulaciones que tomaba la estética-en-la-calle festiva pasada la mitad de la década del 2000, las agrupaciones murgueras comenzaron a transitar un circuito de espacios de actuación y ensayos que excedió la escena callejera y la dislocó del protagonismo que tuvo desde mediados de los 90' como sitio de emplazamiento privilegiado de estas manifestaciones. Aseverábamos que ésta retomaba su protagonismo durante los extendidos meses del carnaval (desde enero a abril) y ocasionalmente en situaciones de protesta. Fue precisamente durante estos festivales en los que las agrupaciones murgueras participaron acotando, a su vez, su lugar en la protesta social a estos momentos concretos, a diferencia de los años anteriores en los que solían marchar y formar parte de los piquetes o acampes con mayor asiduidad.

Por consiguiente, lo que advertimos es que desde mediados a fines de la década lo que se aprecia no es tanto una festividad cotidiana sino más bien la multiplicación de espacios escénicos festivos (festivales, presentaciones de las murgas, etc.) delimitados en tiempo y espacio. De allí que podríamos decir que la estética-en-la-calle festiva fue perdiendo progresivamente la horizontalidad que la caracterizó como ética de la presencia física para devenir en una política del tablado así como en una serie de gestos y elementos más nimios que dan cuenta de una apropiación de estos elementos en los repertorios, cuestión que analizaremos en el capítulo siguiente cuando nos refiramos a la carnavalización de la protesta. En suma, no apreciamos tumultuosas y coloridas fiestas callejeras o despliegues de este tipo durante las marchas. Vemos escenarios y espectáculos montados después de ellas o elementos festivos más aislados que se incorporan en la protesta. No es la fiesta del 2001 es otra fiesta con menor efervescencia pero reafirmando cierta obligación ética de encarnar una forma de aparecer festiva en el espacio público.

6.5. Digna Rabia, rabia artística: entre la especialización y el cotillón de las marchas

En estrecha vinculación con lo trabajado en el apartado anterior, nos resulta necesario mencionar un proceso que, si bien en parte excede la temporalidad que le dimos a nuestro estudio en función de las conversaciones sostenidas, debemos abordar. Nos referimos a la constitución al interior de FPDS Rosario de su espacio de cultura llamado Digna Rabia, que implicó una nueva dinámica de profesionalización o especialización en el hacer estético pero, en este caso, ya no en manos de artistas o colectivos artísticos sino de militantes que asumieron ese rol.

Su nombre remite directamente a la experiencia zapatista. Tal es así que los integrantes del colectivo retomaron, al argumentar en torno a su denominación, el siguiente extracto

publicado el 5 de enero de 2009 en el diario *La Jornada* mientras se desarrollaban los últimos días del primer Festival de la Digna Rabia iniciado en diciembre del año anterior en conmemoración del 15° aniversario de la gesta zapatista.

> Tener dignidad, rabia acumulada, conciencia y un proyecto de futuro a los señores del dinero les molesta, agobia y pone en evidencia. Los estremece saber que hay personas que no se venden, que luchan contra la explotación que abren brecha, que se organizan desde abajo, democráticamente, sin lugar para la resignación y el conformismo. Allí donde el proyecto emancipador de la condición humana es un mandar obedeciendo, ellos abandonan. Donde los principios de justicia social e igualdad se practican, ellos atacan hostigando las juntas del buen gobierno y los caracoles. No lo conseguirán (Digna Rabia, 2011).

Incluso en la bandera que distinguía al colectivo retomaban de manera privilegiada símbolos de la estética zapatista[92], junto con imágenes propias del FPDS tales como los rostros de Kosteki y Santillán y algunos de la imaginería de la resistencia rosarina como la hormiga.

La creación del Espacio de Cultura en el año 2011 se inserta en un proceso más general, que ya hemos descripto anteriormente, de conformación de espacios específicos al interior de la organización (tales como Malas Juntas, Agua Fuerte y La Fragua).

Concretamente, en cuanto a la constitución de Digna Rabia, Sebastián Bini expresa:

> El espacio se constituye pensando, fundamentalmente, la intervención cultural como una intervención específica en el marco de la política. No sólo en el sentido de darle una vuelta a la presencia callejera o para adornar, entre comillas, todas las prácticas políticas sino también porque en el marco de una sociedad tan compleja como la que vivimos hay ciertos ámbitos de intervención específicos. Por algo hay legislaciones vinculadas a la cultura, hay toda una serie de dispositivos políticos donde la cuestión cultural más recortada aparece y es necesario pensar la intervención política en esa clave, en términos de socializar la cultura, de plantear otros contenidos, otras formas de construirla, de cómo entender el vínculo entre el artista y el observador o participante (…).Tiene como un doble juego y creo que el segundo juego nos ha costado mucho: pensar la intervención política específicamente cultural como un espacio de disputa contra-hegemónico (…). Quizás hicimos más lo primero que es enriquecer la puesta en escena, la intervención en los espacios públicos, y nos ha costado mucho lo otro. (Bini, 2014).

Según puede recogerse en los testimonios de los militantes, los intentos de conformación de Digna Rabia surgieron en el año 2010 atendiendo a una demanda que estaba presente, desde hacía unos años, tanto en el sector estudiantil como en el territorial. No obstante, sus integrantes provinieron casi exclusivamente del ala estudiantil.

[92] Entre ellas estamparon allí -y reprodujeron luego en otros soportes, ilustrando volantes o declaraciones- la imagen zapatista que simula un corazón humano con un corte horizontal en el medio que remite al orificio del pasamontañas pero en el que pueden verse, en vez de una mirada, la textura del corazón. En la parte inferior se halla una estrella, en este caso graffiteada por un joven que aparece portando un aerosol fuera de la imagen pero conformando la bandera.

Como ya hemos mencionado, es preciso remarcar que en el imaginario de la mayoría de los militantes La Combi –el espacio que se abocó a la problemática de los bienes comunes y de los trabajadores ocupados- aparece como un antecedente de Digna Rabia. De hecho, en algunos artículos de medios de comunicación, en volantes así como en crónicas realizadas por los propios militantes La Combi se sitúa como un colectivo cultural o de agite cultural para el cambio social. Sus integrantes, no obstante, no coinciden todos en esta apreciación sino que más bien recalcan que este espacio jerarquizó la cuestión estética al proponerse como un objetivo, a la par de los otros, una preocupación particular por las formas expresivas de sus actividades y acciones. Cuestión que, sin embargo, fue levemente desplegada según pudimos constatar en archivos y testimonios[93].

Como relata Bini, los propósitos iniciales de Digna Rabia tuvieron que ver con trabajar la problemática cultural en sentido amplio al interior y fuera de la organización, realizar intervenciones en conjunto o de modo separado a la agenda del movimiento al mismo tiempo que habilitar articulaciones más estables entre artistas y colectivos artísticos, bandas de música, grupos de teatro, etc. con los que venían compartiendo procesos políticos diversos. Asimismo, entre sus metas iniciales figuraba la realización de talleres de diferentes disciplinas así como la apertura de un centro cultural que años después, en el 2013, se convirtió en la Casa Popular Candanga que funcionó durante unos meses en un local del centro de la ciudad, en la esquina de las calles Pellegrini y Alem hasta que un accidente edilicio obligó a cerrar sus puertas[94].

De los escasos documentos de circulación pública del colectivo –tales como volantes y declaraciones- es posible reconstruir una interpretación ecléctica de la cultura, que podría situarse entre las visiones más abarcativas (Williams, 1994), con una fuerte impronta

[93] En este sentido, registramos sólo algunas actividades del estilo llevadas a cabo por el colectivo como la "Intervención Cultural contra el saqueo y la contaminación" efectuada el 5 de agosto del año 2009 a orillas del río Paraná con la intención de denunciar las consecuencias desvastadoras del modelo agroexportador. Durante la jornada y bajo la consigna "Esos barquitos: ¿adónde van?, ¿qué se llevan?, ¿qué nos dejan?" se llevó adelante un festival que contó con la presencia de diferentes artistas locales y se realizaron pintadas colectivas.

Por lo demás, resulta inevitable mencionar, dentro del proceso en el que se inscribe el surgimiento de este colectivo, a su par platense, a saber: Arte al Ataque que es el Espacio Cultural de la Regional La Plata, Berisso y Ensenada del FPDS, surgido entre los años 2007 y 2008. Este colectivo de arte, cuya sede de operaciones se ubica en el Centro Social y Cultural "Olga Vazquez" en La Plata es parte del Espacio Nacional de Cultura del FPDS. Es un colectivo diverso que se define como un rejunte de indisciplinadxs que desafían lo establecido y cuyo arte excede y no cabe en los museos, bibliotecas o universidades. Manifiestan que apuestan a la construcción de una "cultura subversiva" que destrone, o al menos, trastorne y altere el orden social y moral establecido.

Las propuestas del grupo oscilan entre distintas modalidades de intervenciones visuales acompañadas, en muchas ocasiones, por la puesta performática del cuerpo. Los stencils, los figurones, las pintadas, las calcomanías, la cartelería así como otras prácticas similares fueron las modalidades adoptadas por este colectivo. Entre sus principales convicciones, expresan que sus acciones no son sólo estrategias de apoyo a determinados procesos así como tampoco herramientas subsidiarias de una política transformadora sino que son, efectivamente, parte fundante de la misma.

[94] Recientemente, en el año 2015, este espacio fue reabierto en otra casa en el sur de la ciudad y se denomina Casa Popular La Herminia.

materialista (Ibídem) que recupera, asimismo, algunos elementos de la tradición semiótica (Szurmuk y McKee, 2009).

Expresan en estos documentos lo siguiente:

> La cultura es un entramado de signos, símbolos, íconos, señales, modos de pensar y sentir que están relacionados socialmente en un contexto histórico determinado. Esta es un proceso dinámico que está en permanente transformación.
> La sociedad de clases y las relaciones de fuerza entre los grupos dominantes y las clases oprimidas es un eje transversal que la organiza.
> Los sujetos forman su identidad de manera tradicionalmente heredada donde los valores, formas de pensar y sentir son esquemas que están en permanente tensión entre los deseos y lo socialmente aceptado en una cultura determinada (Digna Rabia, 2011 b).

Asimismo, en otros documentos agregan que la cultura que ellos profesan es una cultura popular a la que asignan per se un carácter revolucionario y transformador, recalando en interpretaciones que suelen homologar lo popular a lo resistente (Semán, 2006). Manifiestan: "nuestra cultura es una Cultura popular, Cultura de Lucha, Cultura Revolucionaria, surge de la práctica misma. Nuestra cultura tiene una identidad anticapitalista, antiimperialista, antipatriarcal. Es construida en contra de quienes nos oprimen" (Digna Rabia, 2011 c). Así, plantean que sus intervenciones culturales tienen como objetivo "darle pelea a los dueños de los grandes dispositivos simbólicos para re-significar el sentido de lo hegemónico y poder revolucionar lógicas opresoras ya sea de índole capitalista, patriarcal o imperialista. La política está siempre contenida en la cultura" (Ibídem). Situándose en una matriz de tinte benjaminiano[95], proclaman que asumen un rol pedagógico (Ibídem) así como prefigurativo de una cultura liberadora.

---

95 Decimos una matriz de tinte benjaminiano en la medida en que Benjamin adjudica una función pedagógica al arte. Comentando obras y escritos de Brecht afirma con contundencia y tono celebratorio "estas palabras (…) tienen primero su eficacia pedagógica, en seguida la política, la poética muy en último término. La finalidad del comentario de que damos la siguiente prueba, consiste en favorecer en lo posible la pedagógica y posponer la poética" (Benjamin, 2002: 12).
El teatro, y puede decirse, el arte, para Benjamin, debe desempeñar funciones pedagógicas, actuar como un canal particular de conocimiento de la realidad socio-política y también debe educar, escenificar la realidad de determinados modos, descubrir, y ayudar a descubrir, montar y mostrar puestas que contribuyan pedagógicamente al cambio revolucionario. En torno a "La novela de cuatro cuartos" de Brecht, Benjamin afirma "ya que estos años han sido políticamente decisivos. El autor se ha apropiado su lección, ha nombrado por su nombre sus fechorías, ha abierto los ojos a sus víctimas. Ha escrito una novela satírica de gran talla" (Ibídem: 19). En otra ocasión manifiesta: "Brecht despoja a las circunstancias en las que vivimos de su revestimiento jurídico. Desnudo, tal y como llegará a la posteridad, aparece entonces lo humano. Por desgracia, con visos de deshumanización. Pero esto no hay que imputárselo al satírico. Su tarea consiste en desnudar a sus conciudadanos" (Ibídem; 28).
En síntesis, es posible aseverar que Benjamin considera que el cometido del arte es transmitir, enseñar, emprender un ejercicio pedagógico a partir del cual evidencie las condiciones sociales de producción y reproducción de la dominación burguesa, poniendo al descubierto la capilaridad de sus dictados en las conductas cotidianas. Más aún, enaltece la tarea que Brecht le encomienda de contribuir a forjar una conciencia reflexiva y colectiva a favor de la lucha proletaria puesto que, en sus palabras, "en toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí

Delineando, con más especificidad, las concepciones que profesan en torno al arte y a sus articulaciones con la política, en un volante titulado "Estetizar la política, politizar el arte" que puede interpretarse como una suerte de manifiesto del colectivo proclaman las siguientes definiciones que conviene citar in extenso:

> El arte es una herramienta política. Nuestro arte es popular porque viene del pueblo y está dirigido a él. Busca denunciar, mostrar al pueblo en movimiento e incentivar a organizarse para accionar.
> Nuestra finalidad es comunicar, darnos voz a lxs oprimidxs. Y es por este darnos voz que construimos contrahegemonía cultural.
> El arte y la política se juegan en el espacio público, en cada intervención que busca cuestionar el sentido común, volviéndolo extraño, transformándolo. La fragmentación de las disputas artísticas y políticas no es casual, por eso unificarlas es siempre una decisión política que busca construir una propuesta cultural alternativa.
> Debemos construir bienes culturales que disputen la subjetividad del pueblo en su cotidianeidad.
> El artista debe ser considerado como un trabajador de la cultura.
> Desde nuestros lugares y territorios hacemos intervenciones tales como murales, pintadas, cambio de nombre a las calles, así como la participación en instancias junto a otras organizaciones populares y colectivos artísticos. Hay que transformar la estética reinante y la oferta artística, politizando la imagen y estetizando la política desde los símbolos que forja el pueblo en lucha a lo largo de la historia. Símbolos que surgieron de nuestras prácticas y que por estas se van reafirmando en nuestro imaginario cultural. Los símbolos dan cuenta de qué pasado rescatamos y de cómo pensamos.
> Tenemos la tarea de vivenciar el espacio público como una construcción colectiva, polémica, un espacio de disputa de sentidos, enfrentando así el intento de instalar un único modo de vivir y pensar el mundo.
> Los nuevos y complejos modos de dominio se juegan también en la artillería de imágenes que organizan el modo de comprensión y percepción estimulando-creando comportamientos autoritarios hoy naturalizaos (naturalizando el discurso de la inseguridad, los mecanismos de represión resultan incuestionables).
> Por eso el campo de la producción simbólica se transforma en un escenario de lucha política, la disputa por el sentido es un campo de batalla, de intervención, de transformación. Por eso proponemos intervenir el espacio público porque LA CALLE ES NUESTRA (Ibídem).

Digna Rabia cristaliza en esta serie de consideraciones una posición respecto de las articulaciones entre arte y política que si bien repone algunos presupuestos de los colectivos de activismo artístico de fines de la década del 90' y comienzos de la siguiente -tales como su interpretación del espacio público como un espacio a construir y como sede de las principales disputas en torno al sentido común- sus posicionamientos se entroncan más decididamente en línea con los postulados de Arte por Libertad con quienes por lo demás compartieron numerosas intervenciones. La reivindicación de sus prácticas como arte popular, en tanto viene del pueblo y está dirigido a él, su postura, de corte instrumental, respecto de que el arte

---

donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir verdaderamente nuevo (…)" (Benjamin, 2007).

es una herramienta política que debe denunciar y dar voz a los oprimidos, disputar las lógicas de construcción de subjetividad del pueblo, a lo que agregan, en clara tónica gramsciana, la necesidad de que el arte construya contra-hegemonía, viendo al artista como un trabajador empeñado en politizar las imágenes y estetizar la política en el sentido del pueblo, colocan a Digna Rabia en línea con Arte por Libertad al que hemos considerado como un nuevo tipo de activismo artístico popular.

Ahora bien, la pertenencia organizativa de Digna Rabia, hace que debamos distinguirlo de aquel puesto que no es un colectivo artístico militante independiente que pone sus intervenciones al servicio de diferentes procesos de lucha encarnados por variadas organizaciones sino, más bien, un *colectivo artístico orgánico*.

Digna Rabia se abocó principalmente a la realización de intervenciones visuales. Además de la gestación de recursos expresivos para las marchas (pintadas-stencils, pintadas, pancartas, etc.) participó y motivó junto con los militantes de la organización acciones que ya hemos reseñado previamente como el cambio de nombre a la calle Córdoba, la campaña "Para que la memoria sea moneda corriente" y la intervención realizada en la Ciudad Universitaria en cooperación con Fernando Traverso. Al mismo tiempo, durante los dos años que duró el colectivo, se ocuparon de la organización de los festivales a los que hemos referido en el apartado anterior. Pero sobre todo el colectivo desempeñó una importante actividad muralista. Impulsaron la realización de una serie de murales, siendo esta su actividad principal. Fueron realizados en diferentes territorios y en todos los casos supusieron prácticas colaborativas con otros actores, tales como Arte por Libertad, vecinos, estudiantes de las facultades, otros militantes del FPDS y de otras organizaciones.

Entre ellos, nos interesa recalcar un mural que realizaron en junio del año 2011 en Barrio Ludueña en el que participaron, junto con Digna Rabia, el Bodegón Cultural Casa de Pocho, el colectivo Arte por Libertad, vecinos del barrio y el muralista mexicano Gustavo Chávez Pavón. También con este muralista, Arte por Libertad, militantes de El Grito y estudiantes, estamparon un mural en la Facultad de Humanidades y Artes. Como Digna Rabia ese mismo año consumaron otro en un local del Movimiento 26 de Junio (dentro del FPDS) en Villa Manuelita junto con militantes del espacio. Asimismo, pintaron uno más en la Facultad de Psicología junto con la Secretaría de Derechos Humanos del Centro de Estudiantes del Psicología, gobernado por esos años por la agrupación Santiago Pampillón. Incluso junto con Arte por Libertad realizaron murales en el transcurso de otras actividades organizadas por el movimiento.

Dada la particularidad de este espacio, nos interesa remarcar algunas tensiones que se hicieron presentes desde su génesis. El espacio estuvo atravesado, en primer lugar, por la tensión entre la especialización y la tercerización de las prácticas estético-políticas.

Cecilia Pato refiriendo a las dificultades de funcionamiento y permanencia de Digna Rabia, sostiene:

> Lo que pasó fue que se convirtieron como un auxiliar de la organización en la calle y eso nos generó, no dificultades al interior de nuestra organización política porque estaba bueno tener siempre quien tuviera los stencils, los aerosoles y que pensara cosas copadas, pero si generó desmotivación en los compañeros porque justamente lo que se quería con el colectivo era desplegar desde una determinada perspectiva una política cultural distinta, o generar lazos con otros artistas, generar iniciativas de otra índole que no necesariamente era ser los de ideas copadas en la organización. De hecho hay muchos compañeros de Digna Rabia que están trabajando en otras tareas porque no tuvo mucho efecto eso como colectivo de trabajo cultural (Pato, 2014).

Agrega que, además, la generación del espacio condujo progresivamente a una especialización de funciones, cierta división del trabajo que propició acercamientos disímiles a las prácticas y recursos estéticos e importantes diferencias entre quienes formaban parte del colectivo y quiénes no. Una dinámica que no fue privativa de este espacio sino que se hizo presente en los otros espacios específicos de la organización, en los que también se desplegó esta tensión entre la especialización y la delegación y/o tercerización de tareas que, a su vez, según Fabbri desjerarquizó las prácticas en cuestión quedando no sólo sectorizadas sino en un lugar secundario en relación con otras.

Mariano D´arrigo, por su parte, asevera que a este diagnóstico deben adicionarse las dificultades del espacio para encarnar una militancia más territorializada con verdadera incidencia por fuera de la organización y de las actividades programadas conjuntamente lo que, sumado al malestar que los propios integrantes del espacio tenían, condujo a su disolución entre fines del 2013 e inicios del año siguiente. En sus términos:

> En el caso de Digna Rabia el problema que tuvo fue que era una militancia muy desterritorializada, entonces muchas veces lo que terminaba siendo era conformándose más como un área interna del Frente en su momento que como un espacio de base que convocara a compañeros a partir de hacer una práctica política hacia afuera. Entonces, muchas veces terminaba siendo eso, transformándose en el grupo que generaba talleres más internos, para decirlo un poco mal, eran como una especie de encargados del cotillón de las marchas, y no un colectivo de práctica política desde lo artístico (D'arrigo, 2014).

En este sentido creemos que lo que se produjo a partir de la creación de este espacio fue un complejo proceso que alojó dilemas múltiples. Por una parte, el dilema que reconstruíamos

entre la especialización y la delegación total y/o terciarización y, por otra parte, pero por añadidura el dilema entre la difusión al interior de la organización de ciertas prácticas y la necesidad de avanzar en algunos niveles de especialización para garantizar su efectiva concreción. Es decir, la tensión entre la socialización y la división efectiva de funciones. Y, como consecuencia, aunque como aseveran los entrevistados siempre hubo militantes más cercanos y propensos al diseño o desarrollo de las prácticas estético-políticas, la sectorización a partir de la creación de Digna Rabia detuvo, o al menos, postergó los procesos de apropiación más transversal de recursos y saberes que veníamos relatando anteriormente.

En síntesis, fue un proceso contrariado ya que mientras, por un lado, supuso la preocupación por profundizar y complejizar la propuesta estética del movimiento e incluso asumir una militancia específica en la problemática cultural, por el otro introdujo al interior de la organización dilemas y tensiones caras y añejas para el mundo artístico como las derivadas de la consideración del arte como un recinto especializado con saberes, técnicas, recursos y seres particulares dotados para su ejercicio. Tensiones que, por lo demás, resultan extemporáneas a los procesos estético-políticos que atraviesan tanto los movimientos sociales como buena parte de los activistas artísticos en los que, como mencionábamos en apartados anteriores, la figura del artista se desvaneció progresivamente pudiendo, tal como veremos en capítulos siguientes y en palabras de Groys, pensar ya no en una época en la que todos tienen derecho a verse a sí mismos como artistas, como aseveraba Joseph Beuys, sino más bien la obligación de serlo (Groys, 2014).

6.6. Una política de la legitimación estética

Siguiendo a Rancière, decíamos capítulos atrás que las prácticas estéticas hacen política al interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Decíamos que operaban, fundamentalmente, por su capacidad de intervenir en la repartición de lo sensible, de construir espacio-tiempos específicos, formas inéditas de reparto del mundo que son, entonces, incertidumbres respecto de las arquitecturas ordinarias y dominantes de constitución de lo común.

Siendo más específicos, el autor asevera que son dos los modos fundamentales a través de los cuáles ello se alcanza. Uno tiene que ver con la constitución de espacios públicos divididos, es decir, la transformación de los espacios materiales de circulación de personas y bienes en espacios disensuales a partir de la introducción en su seno de un objeto incongruente, de un tema suplementario, de una contradicción. En este sentido, las prácticas estéticas contribuirían a la reconfiguración de la experiencia en términos disensuales. Rancière resalta en este punto

la disrupción que la experiencia estética, en tanto forma de experiencia sensible, puede provocar en una organización policial determinada. Se trata, entonces, de la introducción de una perturbación, un elemento inquietante que induzca a la conclusión de que algo falla en el orden social. Y, el segundo modo a través del cual estas prácticas rompen con la distribución de lo sensible es a partir de propiciar experiencias igualadoras que descalabren la adjudicación estricta de las funciones y roles sociales.

En el caso de las prácticas que hemos analizado creemos que su efectividad política no radicó tanto en generar una política de la interpelación estética, es decir, en ser prácticas disensuales sino más bien en dar lugar a una política de la legitimación estética la que, por su parte, también supone inmiscuirse en la constitución de nuevas formas de redistribución de lo sensible ya que implica componer espacio-tiempos, escenarios, libretos, personajes. No negamos, por supuesto, la vocación confrontativa, de denuncia e intimidación que tuvieron sino que lo que señalamos es que no es sólo ni siquiera privilegiadamente en este punto en el que sus hacedores anclaron su eficacia. La disrupción, la ruptura de las escenas sociales fue una operación que perfectamente podía seguir efectuándose mediante las metodologías clásicas de la protesta. No es en ese punto donde el arte o, mejor, los recursos expresivos de los repertorios aportaron su plus.

Como venimos sosteniendo a lo largo de los apartados anteriores, el desarrollo de este tipo de prácticas estético-políticas fue concomitante a un marcado proceso de agotamiento de las modalidades más clásicas de la acción colectiva. Fundamentalmente, los acampes, piquetes y cortes de calle, como medidas de acción directa más frecuentes, perdieron fuertemente su legitimidad conduciendo a la depreciación y desvalorización de la protesta en el imaginario social.

En ese proceso, las prácticas estético-políticas tuvieron una función primordial en la recreación de los repertorios. Los militantes del FPDS sostienen que el movimiento, desde sus orígenes, se caracterizó por una búsqueda en este sentido y que ello obedeció, en parte, a su carácter de organización parida por el acontecimiento 2001. Así transcurridos los primeros años desde su fundación los debates en esa clave se intensificaron. Agustina Barukel señala, en este sentido, lo siguiente:

> Yo me acuerdo de las instancias nacionales que participé del Frente, ya en el 2006 (…) y después de las que participé desde el 2007 y 2008 en adelante, estaba como todo este debate de nuevas formas de organizar, de hacer política y de comunicar la política que tuvieran que ver con la creatividad, con nuevas formas de interpelar (…). Era un debate muy fuerte: cómo interpelar a partir de nuevas formas que tenían que ver sobre todo con lo cultural, con intervenciones que intentaran acudir a cierta sensibilización que no tenía que ver con las formas más tradicionales, medio panfletarias, del volante y el cartel, sino

> recurrir a poner el cuerpo, a hacer una intervención con otros sentidos, a recitar un poema en el salón, a interrumpir la clase y gritar algo, a disfrazarse, a armar colectivos de cartón para pedir el medio boleto, cosas a veces medio ridículas pero tenían que ver con eso, con intentar como innovar, ser originales e interpelar desde otras formas que hicieran también al chiste, a la bizarrez pero por momentos también a la seriedad, que remitiera a lo fuerte de un mensaje sin que necesariamente estuviese escrito en un volante (Barukel, 2014).

Señalando con claridad este proceso de transición entre las metodologías más duras de estas organizaciones que componían el movimiento piquetero y las posturas adoptadas en esta nueva fase, hacia comienzos del año 2006, en una entrevista dada al medio de comunicación independiente Indymedia con motivo de un festival realizado por la libertad y el desprocesamiento de los militantes sociales, especialmente por lo ocurrido ese año en Las Heras, Guillermo Peterman uno de los referentes de la CTD Aníbal Verón que componía el FPDS Rosario, sostenía que dicha actividad era parte de una serie de acciones que venían desarrollando "(…) para mostrar un poco al pueblo de Rosario que no solamente sabemos hacer piquetes (Indymedia, 21/03/06). Afirmación a la que otra de las integrantes de la organización refuerza sosteniendo que de ese modo evidenciaban que "los piqueteros no sólo cortan rutas y hacen marchas, sino que también están preparados para demostrar, y aprender, cosas nuevas" (Ibídem).

Así, con el correr de los años la necesidad de renovación y progresivo abandono de las medidas con mayor costo social, condujeron a intensificar su uso y a volverlas herramientas imprescindibles para la recomposición de un anhelado diálogo social.

Al respecto, Sebastián Bini asevera:

> Ha habido en cada intervención directa o intenta haber intervenciones culturales, yo lo ato con la cuestión estética, poder pensar y trabajar cuáles son los límites de la acción directa. Hasta qué punto vos salís con cierto nivel de radicalidad y dureza para expresar tu protesta y en eso también cuenta tu propuesta estética. Ningún compañero del Frente, sale en una gran hilera con palos, tapado y con bombas enfrente, como por ejemplo lo sigue haciendo "Quebracho" que lo hace por una cuestión de definición política y también por cómo sigue entendiendo la presencia en el lugar público, en la calle. Nosotros nos planteamos desde un lugar de tratar de construir algún nivel de diálogo con el que está enfrente para evitar la demonización. Ese sería como un objetivo político a la hora de pensar cómo te parás en el espacio público (…) (Bini, 2014).

En la misma línea argumental, Luciano Fabbri sostiene que las prácticas estéticas permitieron "colocar discursos y ejes desde lugares que generan menos resistencias o posiciones defensivas" (Fabbri, 2014). Figueroa manifiesta con claridad que "hubo que echar mano a otras herramientas para que la gente no te odie tan directamente" (Figueroa, 2013). Bini agrega que este tipo de prácticas portaron esa característica dialógica en tanto permitieron

alcanzar un mayor grado de expresividad y comunicabilidad hacia quienes no pertenecían al espectro militante. En este sentido, recalca:

> Lo fundamental de la estética es que juega un rol esencial a la hora de comunicar una idea, no es más difícil que eso y es muy difícil porque no es fácil comunicar ideas. Implica tratar de pensar desde cuál es el punto de vista del despolitizado que a veces es algo que nos cuesta a los que militamos día a día de tratar de pensar en el punto de vista del que no te conoce, entonces tratar de reconocer desde qué piso podés entablar un diálogo. Porque para comunicar, estoy siendo muy esquemático, tenés que tener al menos dos partes y en la construcción del mensaje hay que saber cuáles son los supuestos de los que parte cada uno. Y yo creo que si hay un problema de las estéticas de las izquierdas y fundamentalmente de la izquierda de la que yo me siento parte, de lo que hoy llamamos izquierda popular, es no poder poner más en tensión, desde qué supuestos y piso parten los que te están viendo. Y a veces son mucho más bajos, y para poder comunicar una idea es necesario poder plantear diferentes registros, el registro para el tipo que es más activista y para el tipo que es la primera vez que te ve. Y que no va a diferenciar las distintas siglas que haya en 10 banderas que son rojas y negras (Bini, 2014).

Destacando también esta cualidad de las prácticas estético-políticas, Noelia Figueroa insiste en remarcar no sólo la posibilidad de transmisión que habilitaron sino cierta función virósica, de expansión de consignas e ideas. De este modo, refiriendo puntualmente a una banda musical que pertenecía al movimiento pero haciendo extensiva su apreciación a otras prácticas del estilo, manifiesta:

> Por ejemplo, en el caso del Espacio de Mujeres, en un momento existían "Las Condenadas al Éxito" que eran u grupo de compañeras de La Plata que se juntaban a hacer música e hicieron 3 canciones que con esas canciones todas las organizaciones de Latinoamérica, del mismo espacio político, las conocen y vos te vas a Brasil, a Venezuela y de dicen "ah! la canción de las Condenadas", es como que pudiste hacer con una banda de compañeras haciendo música lo que no podrías hacer escribiendo una cartilla, si bien todo eso también se hizo y va acompañado, pero llegás a otros lugares, podés hacer otras cosas y podes interpelar desde otros sentidos por más que se te vuelva mucho menos propio porque probablemente mucha gente no sepa que esa banda era del Espacio de Mujeres, pero no importa como que para mí tiene que ver con eso (Figueroa, 2013).

De este modo, la preocupación por presentificar de otro modo las demandas a través de las nuevas figuraciones estéticas obedeció no sólo a la necesidad de interpelación sino, sobre todo, a la necesidad de generar la legitimidad del lugar de enunciación que en tanto sujeto político comenzaban a construir en el nuevo ciclo de protesta. En otros términos, no sólo disputaron determinados sentidos sino que apuntaron, fundamentalmente, a construir una nueva enunciabilidad posible a partir de sus tácticas de intervención y visibilización en el espacio público.

Una política de la legitimación estética que podríamos, siguiendo a Cabral e Ibáñez, denominar también como "una acción de enmarcado". En este sentido, Cabral e Ibáñez resaltan que las prácticas estéticas presentes en los repertorios de los nuevos movimientos

sociales maquinan, fundamentalmente, produciendo “marcos”, lo que supone “un movimiento trifásico: crear audiencias, definir adversarios y sedimentar un nosotros” (Cabral e Ibáñez, 2008: 6). Expresan que “el enmarcado o ‘framming’ (Tarrow, 1997) implica componer un marco de referencia para construir una representación determinada sobre el orden político, social y económico y el lugar del actor social dentro de él (Cabral e Ibáñez, 2008).

Deteniéndonos en un análisis de contenido, podríamos decir, retomando lo resaltado en los puntos anteriores, que las pintadas-stencils en memoria, que fueron las más frecuentes, se sitúan claramente en esta línea, sobre todo las relativas a la Masacre de Avellaneda en las que la reivindicación de la figura de los piqueteros asesinados, sobre todo de Santillán, tributaba claramente en una estrategia de sedimentación de un nosotros. Más precisamente, condujeron a conformar un imaginario público respecto a un nosotros que compartía las características resaltadas de los compañeros asesinados. Las pintadas-stencils relativas a los Derechos Humanos, sobre todo la señalada como pintada-stecil de arenga y que impartía la consiga “Seguimos su camino”, también funcionaba en este sentido en tanto pretendía identificar a la organización con los valores, objetivos y luchas de los militantes desaparecidos en la última dictadura argentina. La reutilización de las bicicletas de Traverso podrían ubicarse en esta línea no tanto por el contenido específico de la intervención sino por cómo entablaban un diálogo y por ello mismo un espacio común de referencia con los militantes activistas por los Derechos Humanos como Traverso y con quienes habían llevado adelante la lucha en pedido de justicia por el asesinato de Lepratti, ya que como hemos señalado dicha intervención fue re-significada en ese sentido. No obstante, creemos que las prácticas estético-políticas implicadas en las formas de aparición en el espacio público y en la dimensión mística, fueron las que jugaron un papel más determinante en la sedimentación de un nosotros, tal como ahondaremos en el capítulo que sigue.

Las performances, por su parte, apuntaron más a construir e indicar a los adversarios de la organización. Tanto los escraches como las que fueron efectuadas con motivo de la Masacre de Avellaneda y la segunda desaparición de López se empeñaron en señalar a los responsables políticos de los trágicos acontecimientos. Del mismo modo lo hizo la intervención gráfica que sitúo en carteles de tiro al blanco los rostros de los responsables de los asesinatos. Asimismo, maquinaron en esta línea las intervenciones gráficas y gráfico-performáticas atinentes a problemáticas universitarias, como las que tuvieron como motivo la apertura de “La tienda de la UNR”, las relativas a cuestiones presupuestarias, al comedor estudiantil y al pago de la indemnización a Pérez Blanco en las que se señalaba con ahínco la oposición a la gestión de

gobierno vigente en la Universidad así como a las agrupaciones estudiantiles aliadas y que estaban conduciendo los centros de estudiantes.

No obstante, de las tres líneas de este movimiento trifásico, nos interesa fundamentalmente pensar en la construcción de audiencias que consideramos que fueron delineadas por el sólo uso de estos recursos más allá de sus temáticas o modalidades específicas. Es decir, nos atrevemos a afirmar que las prácticas estético-políticas desarrollaron más allá de sus contenidos específicos esta operación de legitimación. Es más bien su recurrencia a ellas y los modos en que a partir de su ejercicio se presentificaron como movimiento social en el espacio público lo que generó esta política legitimadora. Modos de aparecer en el espacio público que, por lo demás, retomaremos con claridad en el capítulo que sigue.

En otros términos, la ampliación creativa del stock de repertorios de confrontación, estos modos de cromatizar la visibilidad social y la presencia pública de los movimientos, estas nuevas formas multitonales (Cabral e Ibáñez, 2008) permitieron resignificar el estigma que, fundamentalmente a partir de las metodologías implementadas hasta el momento, pesaba sobre ellos y posibilitaron elaborar el relato de un proceso de lucha, a partir de la imaginación y la creatividad como arma central de significación de sus demandas (Ibídem).

En suma mientras las metodologías de acción directa como el piquete, las prácticas de los colectivos de activismo o las del repertorio de protesta por Lepratti rompieron intempestivamente el paisaje urbano, en las realizadas por el FPDS, que se montaron y ubicaron sobre esta tradición estético-política, primó más bien la ornamentación de ese tejido disensual, que por supuesto había sufrido modificaciones por el inicio de un nuevo ciclo de protesta. O mejor dicho primó el modelaje de ese paisaje conflictivo a partir un cambio de fisonomía que volvió posible un lugar de alocución público-política.

7. Agotamientos y reinvenciones: algunas variables de la dimensión estética de la política del FPDS Rosario

7.1. Dramaturgias: las formas de aparecer en el espacio público en los escenarios post-piqueteros

Como decíamos capítulos atrás, la política es necesariamente estética, se asienta en la capacidad de experimentar y percibir un montaje o composición de elementos así como en la virtud poética, de creación, de invención. Entonces, hay una dimensión estética de la política que refiere a las particularidades y características estéticas que ésta posee y a cómo se sirve de recursos, capacidades o virtudes propias de ese espacio que tornan innegable la relación de principio que ambas tienen. En efecto, decíamos que dicha dimensión estética se despliega en las diversas prácticas políticas que implican capacidades compositivas, de montaje y de percepción de escenarios y que suponen la utilización de recursos y habilidades creativas, poiéticas de invención de nuevos espacio-tiempos, escenas, personajes, argumentos, que no las convierten en prácticas artísticas pero que sí manifiestan esta encarnadura. Visto de este modo es que las dramaturgias o las formas de aparecer en el espacio público se tornan un aspecto neurálgico para comprender cabalmente las articulaciones entre arte, estética y política en el despliegue de los movimientos sociales.

Si bien, inspirados en la definición de Rancière, toda práctica política es considerada en sí misma estética, nos interesa analizar una serie de prácticas que componen formas de aparición en el espacio que reivindican por sobre el componente estético a priori inescindible de toda acción política, un plus estético, un algo más que no es, empero, simplemente artístico. Son prácticas que oscilan en un saludable gris entre ambos dominios, rebeldes a cualquier tipo de aislamiento analítico puro y que, justamente por ello, reafirman el carácter promiscuo, escurridizo de los vínculos entre arte, estética y política.

Chávez Mac Gregor señala que la acepción de la estética, en tanto estética de la política, permite focalizar la atención en una consideración de la política como campo de visualidades y enunciablidades (Chávez Mac Gregor, 2009). En otros términos, la estética de la política supone pensar en configuraciones de lo sensible que establecen lo que es visible y enunciable. En términos de la autora:

> (…) Lo enunciable no es lo dicho, ni la visibilidad es la manera de ver de un sujeto, son más bien el 'ser en', 'estar en', devenir en estas condiciones específicas de experiencia, ser-lenguaje y ser-luz, ser y hacer experiencia desde estos estratos, desde estas epistemes, desde esta partición de lo sensible (Ibídem: 22).

Así "(…) la política es una cosa estética porque tiene que ver con apariencias" (Ibídem: 249) o mejor, en nuestros términos, con formas de aparecer. Y los movimientos sociales aparecen a la vez que como sujetos políticos como "sujetos colectivos de enunciación" (Expósito, 2004b).

Como remarcábamos en lo que antecede y coincidiendo con Mac Gregor también en este punto, los nuevos movimientos sociales "marcaron una transición entre un modelo de resistencia clásica de izquierda, ya sea en la estructura de la guerrilla o del partido, hacia una forma de aparición colectiva" (Ibídem: 26) y, en ese gesto, inauguraron otras condiciones para la experimentación política. Al respecto, la autora manifiesta que:

> Bajo estas nuevas condiciones de la movilización, el arte puede funcionar como catalizador, una materialización que se formaliza no como obra de arte sino como parte creativa, afectiva, comunicacional del movimiento social. (…) (Estos) procesos artísticos y creativos se articulan en torno a los movimientos sociales, no en tanto arte sino como parte de ese mismo cuerpo colectivo para generar un momento de socialización y aparición (Ibídem: 30).

A nivel latinoamericano, tanto Mac Gregor como Expósito y Holmes coinciden en afirmar que el zapatismo fue el parteaguas en estas formas de aparición. En nuestro país, el movimiento piquetero supuso claramente la instauración de un nuevo escenario, un nuevo sujeto, nuevos objetos y argumentos de la práctica política no visibles ni enunciables hasta ese momento en el orden policial vigente.

Ahora bien, el escenario post-piquetero, como planteamos de diversos modos anteriormente, supuso otros desafíos que activaron ese plus estético del que hablamos. Es decir, no sólo implicó abrevar en prácticas concretamente artísticas en el desarrollo de los repertorios de protesta sino también recrear sus modos de aparición en el espacio público a partir de una serie de gestos más nimios aunque no por ello menos significativos. Nuevas coreografías para afrontar un escenario en el que los modos de aparecer piqueteros perdían sentidamente legitimidad e incluso posibilidades de visibilidad y enunciabilidad. Retomando una idea que esboza Venturi, militante del FPDS Rosario, el piquete en la era del reflujo pasaba a ser inmediatamente parte del paisaje (Venturi, 2014), un elemento ya no tan frecuente pero que rápidamente se componía como un algo más, molesto, en la vida urbana.

Así, a ese primer movimiento que supuso transformar algunas configuraciones propias de la izquierda clásica le siguió uno nuevo consistente en imaginar renovadas composiciones que implicaran un más allá de los piquetes y que, tal como remarcábamos anteriormente, se

emprendió de un modo más endógeno, es decir, desde la propia militancia y sin tanto auxilio artístico externo.

Ahora bien, como podremos ver con más detalle en lo que sigue, la manufactura de esta estética de la política no fue inmediata a la conformación del Frente. Es decir, si bien desde sus inicios aparece con nitidez, tal como podemos rastrear en el relato de los militantes, una fuerte preocupación por adoptar una estética propia que se distinguiera de la de la izquierda clásica –anarquista y partidaria- y también que representara la heterogeneidad de la organización, es recién en los últimos años de la década cuando ello puede apreciarse con más claridad.

Podemos aventurar, incluso, que en los años inmediatos a su conformación (2005 y 2006) la estética de la política del FPDS Rosario trasluce el reflujo o el repliegue que estaba experimentado el movimiento piquetero y, en términos generales, las organizaciones que habían protagonizado el escenario político entre fines de los 90' y comienzos de la nueva década. Advertimos así una estética de la política deprimida o formas de aparición en el espacio público desanimadas que, en algunos casos, contrastaban con las prácticas artísticas que se desarrollaban en ocasiones puntuales. Una forma de aparición que difería profundamente de la que había caracterizado el fluir creativo del acontecimiento 2001.

Esto es, los modos más cotidianos de presentarse públicamente no fueron tan al compás de las prácticas estéticas con un tinte artístico más claro que se desarrollaron en el movimiento. De hecho, es recién a partir del año 2008 cuando comienzan a verse las señales más claras de recreación de esta dimensión estética de la política que, sobre fines del período que analizamos, entre los años 2010 y 2011 deviene con mayor nitidez. Proceso que, por lo demás, adquiere una intensidad notablemente mayor en los años siguientes, ya fuera de nuestro alcance, tomando decidido impulso a partir de la constitución de los espacios específicos (de género, cultura, etc.), del protagonismo que la militancia de género adquiere en la organización y a partir de los desafíos que el desembarco en la política electoral trajo aparejados a partir del año 2013, cuestiones en las que no nos adentraremos.

En suma, analizaremos dos componentes de esta estética de la política del FPDS Rosario que creemos resultan los más significativos de este proceso de relaboración de sus modos de aparecer. Uno de ellos tiene que ver con la generación de una dramaturgia piquetera que supuso la re-edición, resemantización y refuncionalización de ciertos elementos emblemáticos de esa gramática política en pleno proceso de desaparición del sujeto piquetero de la escena nacional -e incluso en las filas del movimiento- y del piquete como metodología de protesta, marcando una productiva ambivalencia. El segundo componente consiste en un proceso de

carnavalización de la protesta, o sea, la constitución progresiva de una forma de aparecer festiva en el espacio público que rompió con la estética sacrificial de la militancia de décadas anteriores, empero no exento de tensiones dadas principalmente por el protagonismo que los mártires tomaron en esa puesta.

7.2. Piqueteros sin piquetes o la trayectoria del pañuelo: subjetivaciones y objetivaciones estéticas encontradas

El FPDS Rosario construyó una forma de aparecer en el espacio público en la que reivindicó elementos que provenían de la tradición piquetera. De este modo, recursos tales como el pañuelo, los palos e incluso las gomas fueron elementos básicos de sus repertorios de acción, aunque en otros sentidos a los portados años antes.

En efecto, en los cortes de calles o piquetes y en los acampes del movimiento piquetero estos elementos fueron utilizados, como sabemos, para fines principalmente asociados a la seguridad de las acciones. Así los pañuelos cubrieron los rostros de los militantes para evitar su identificación, los palos fueron usados para auto-defensa y las gomas para consumar los cortes de tránsito y evitar la circulación de vehículos o peatones. Si bien en el movimiento piquetero esta utilidad fue siempre de la mano de cierto sentido expresivo para hacer resonar, por ejemplo, la ética zapatista en la lucha piquetera, en el FPDS Rosario su condición de bien de uso estuvo desde el comienzo subordinada a su capacidad expresiva. Y así mientras que en los primeros años de vida política del movimiento estos elementos estuvieron en consonancia con la implementación de acciones directas como cortes, acampes o piquetes, en los años siguientes se independizaron cada vez más de su vinculación con las medidas concretas que le dieron origen. Advino, entonces, una situación paradójica consistente en la permanencia re-semantizada de estos elementos en pleno repliegue de las metodologías de acción directa y del sujeto piquetero de las filas del movimiento y del escenario político en general, más aún en el espacio local en el que el piquete llegó más tarde que a nivel nacional y tuvo una muy corta vida. Una paradójica autonomización relativa de la aparición en el espacio público respecto a la metodología concreta de lucha.

Dando cuenta de esta construcción, Sebastián Bini manifiesta que “el Frente del 2010 probablemente hacía lo mismo que el del 2003 (…). Había una persistencia de la identidad piquetera, cuando te dabas vuelta y no había más piqueteros” (Bini, 2014).

Florencia Maggi, asevera en este sentido:

> Nosotros tenemos una identidad muy piquetera más allá de que incluso ya ni siquiera lo cantamos. Siempre nos reímos porque viste que está esa consigna así

> de cuando evocamos a Darío y Maxi y a los pibes, siempre decimos "Presentes. Ahora y siempre. ¿Dónde nos vemos compañeros? En la lucha". Y después de eso siempre venía el "piqueteros carajo", esa era la canción que venía contigua. Ahora nadie dice "piqueteros carajo", pero nadie, pero todos nos quedamos así como que "ah, nadie dice ahora" (Maggi, 2014).

El FPDS Rosario construyó de este modo lo que damos en llamar una *dramaturgia piquetera*. Tomamos, con algunas licencias, la concepción de dramaturgia que Jorge Dubatti utiliza para analizar la expresión teatral. Sostiene al respecto que la dramaturgia se diferencia del drama porque no sólo focaliza en el producto sino en la acción de producción del drama, no sólo en el objeto sino en el arte de crearlos, por tanto, dramaturgia es, a su entender, "composición de dramas" (Dubatti, 2010: 159).

Una dramaturgia que implicó determinados procesos de objetivación y subjetivación estética (Rancière, 2005). Tal como remarcábamos en capítulos anteriores, la objetivación estética significa la conversión de elementos de la vida cotidiana en objetos de experiencia estética. La trayectoria del uso del pañuelo, elemento típico de la lucha piquetera, resulta para nosotros un caso emblemático de esta índole, que ilustra los modos en que se desplegó la dramaturgia piquetera. En ella nos centraremos.

El pañuelo es un elemento caro a la lucha social argentina y latinoamericana. Es una prenda cargada de sobrevivencias luctuosas (Diéguez Caballero, 2013) que en nuestro país encuentra su referencia máxima en el uso que le dieron las Madres de Plaza de Mayo al portarlo en sus cabezas como signo doliente al mismo tiempo que certificado de acción política. Tal como asevera Diéguez "los pañuelos condensan las narrativas del dolor en Latinoamérica, son las escrituras del dolor, del amor, de la espera. *Exgramas* fantasmales. Pero también son el tejido de las Erinias, las iras de las memorias, *la tenacidad de las superviviencias*" (Diéguez Caballero, 2013: 34).

Como anunciábamos, el pañuelo fue un elemento clave en los piquetes tanto para reservar la identidad de los manifestantes como para protegerlos, por ejemplo, de los gases lacrimógenos utilizados por las fuerzas de seguridad. En el FPDS el pañuelo operó desde sus inicios como un recurso expresivo que aseguraba la filiación simbólica de la organización con la tradición piquetera. Tal como pudimos constatar en los archivos fotográficos y audiovisuales así como en los testimonios aportados por los militantes, el pañuelo fue un elemento distintivo de la indumentaria utilizada por los militantes del FPDS, fundamentalmente, en ocasiones de marchas u otras medidas de fuerza.

Empero, en situaciones tales como en el desarrollo de los escraches, el uso de este elemento fue resaltado. Por ejemplo, en el escrache realizado el 22 de abril de 2010 a Eduardo Duhalde,

que mencionamos en capítulos previos, pudimos constatar en archivos fotográficos y periodísticos no sólo el uso del pañuelo como elemento característico de la indumentaria de los militantes sino cierta exaltación de su presencia a partir de recrear, aunque simbólicamente, su función de elemento de seguridad.

Así, un buen número de militantes conformaron el cordón de seguridad y contención de la medida, operación que se realiza en todas las acciones de protesta pero, a diferencia de otras ocasiones en las que quienes desarrollan ese rol no se distinguen tan claramente del resto de los manifestantes, sus integrantes adquirieron en este escrache una densa visibilidad dada a partir de colocarse en dos hileras, encabezando la marcha, cubriendo sus rostros con los pañuelos y portando palos que terminaron de construir la gramática anhelada. De este modo, constituyeron a partir de la metamorfosis de esta tarea, que suele ser rutinaria en cualquier medida de protesta, una escena de esa dramaturgia piquetera de la que hablamos.

Tal como pudimos confirmar a partir de los relatos vertidos en las entrevistas por los militantes, en este y otros escraches el pañuelo fue utilizado como un recurso que insuflaba un ánimo épico piquetero en los manifestantes y que pretendía despertar en el escrachado así como en las fuerzas de seguridad dispuestas para amedrentar la acción "cierta situación de temor, de amenaza, de fuerza" (Pato, 2014). Cecilia Pato relata al respecto: "era un elemento de fortaleza, (…) en el escrache 'bueno, hay que sentirse fuerte', y también el presentarse con una identidad piquetera generaba como un resguardo, como un reaseguro, la propia figura de Darío también" (Ibídem).

Este proceso de objetivación estética y, en términos generales, la adopción de esta forma de aparecer piquetera en el espacio público activó líneas de subjetivaciones políticas que generaron posturas encontradas. Podemos reconstruir, a partir de los testimonios recabados, dos posturas. Una primera que, a pesar de reconocer la continuidad que supone esta dramaturgia, destaca cierto potencial rupturista en esta operación. Así algunos militantes sostienen que el pañuelo - y la forma de aparecer piquetera, en términos generales- era sinónimo de rebeldía, reponía el ideario del movimiento y sus militantes como hijos de la rebelión popular del 2001, tanto el carácter insurrecto como la particularidad de una identificación que se monta sobre la presencia en la calle. Cecilia Pato asevera en esta línea que la construcción de esta dramaturgia piquetera significaba:

> la posibilidad de (…) ser un sujeto transgresor, rebelde, que está en la calle, que quiere cambiar las cosas, que pelea, que no se queda, (…) y de alguna forma eso permaneció en el tiempo porque tenía determinada productividad en términos políticos a la hora de hacer oír algunas cuestiones, algunas demandas (Pato, 2014).

Mariano D'arrigo, por su parte, recalca:

> El tema de la mística piquetera tiene que ver con que somos los que estuvimos en el 2001, somos los hijos de esa rebelión popular, somos los compañeros de Darío y Maxi, eso sobrevivió mucho en el imaginario, en la identidad de la militancia, a la vez que se estaban dando debates políticos muy profundos que tenían que ver con reconocer que el contexto social, económico, político, era uno en el 2001 o 2002 y en el 2004, 2005, 2006, era otro (D'arrigo, 2014).

Si bien quienes plantean esta postura reconocen el agotamiento de estas coordenadas y la necesidad de reconfigurar esa identidad piquetera para aggionarla a los nuevos desafíos vinculados al pasaje desde una etapa de resistencia, defensiva, hacia una propositiva -que condujo, por cierto, en los últimos años a que el movimiento se inmiscuya en la política electoral- no dejan de destacar el carácter rebelde, rupturista de la operación.

Empero, como anticipábamos, distinguimos otra interpretación y apropiación del proceso de subjetivación estimulado por esta dramaturgia. Esta línea destaca las persistencias y, en cierto modo, la inercia, que generó este modo de aparecer en el espacio público. Señalan que dicha posición mostraba un proceso de fijación que obturaba la posibilidad de construir otras imágenes necesarias para acompañar un inminente momento de cambio y transformación política. Bini sostiene al respecto: "era más (…) un rito, un ritual, un poco como una repetición de lo que ya venías haciendo más en términos identitarios y de cierta comodidad en lugar de lo que demandaba actualizar tu intervención política para intervenir en el momento más reciente" (Bini, 2014).

A continuación aclara:

> Yo hablo de ritual cuando la puesta en juego de distintos símbolos como la goma, el piquete en sí, no viene acompañado de una propuesta política, más actualizada para el momento vigente. Nos pasó cuando se cumplían los 10 años del 26 de junio, el contenido político de esos 10 años era Darío y Maxi, militantes ejemplares, los elementos más propios de la tradición piquetera pero había mucha dificultad para poder conectar esa lucha con el futuro. Quedaba, en ese sentido me refiero a lo ritual. (…) Es que para mí cuando la puesta en juego de los símbolos queda en lo ritual empieza a perder productividad política. Cuando se rutiniza se hace algo rutinario, es ritual. Lo ubico como algo que lo hicimos el año pasado, lo hicimos el anterior y no queda atado a un proyecto político. En ese sentido, termina siendo la muerte del símbolo, no es productivo (Ibídem).

Más adelante agrega:

> Para mí era como la reafirmación en las definiciones, en ese 2012 significaba el estancamiento de nuestra política, por eso digo que es poco productivo y significaba la reafirmación en elementos más identitarios para no daban cuenta que teníamos que transformar y actualizar la política que estábamos desplegando. Para eso para que Darío y Maxi no sean sólo para militantes sino para las masas, que es un poco el desafío que intentamos, del cual intentamos dar cuenta sin voluntarismo. Interpelándonos un poco más y saliendo del lugar cómodo de hacer política en los márgenes (Ibídem).

Fabbri, en esta sintonía, asegura que esta recuperación implicó una fijación en cierto momento identitario del FPDS que conllevó sentidas limitaciones políticas. Señala:

> Yo particularmente creo que a veces como que hay una vinculación entre esas prácticas, entre esa concepción política de una organización que ya no es y que hay como cierto miedo, o lo que hubo en determinado momento, en determinados procesos y en determinados sectores, ha habido miedo de perder eso como si eso fuese la identidad. No sé, como que en algún punto algo de todo eso que implicó como construir tu propia postura hacia afuera, tu propia forma de mostrarte, los símbolos, los íconos que vas recuperando y demás como que se van fijando y que pareciera que dar ciertos saltos en términos de organización, construcción, de referencia, te podía hacer perder eso que construiste que queda como en un lugar medio como que sagrado y que a veces lleva a ciertas políticas conservadoras (Fabbri, 2014).

Ahora bien, no termina allí la trayectoria del pañuelo. En los últimos años que atañen a nuestro período de estudio, hemos constatado el comienzo de otra operación. Un tránsito hacia otro uso del pañuelo en el que este elemento ya no aparece como certificado de cierta identidad piquetera sino como dispositivo de transmisión de variadas consignas propias o apropiadas y que sólo en última instancia conserva una débil reminiscencia a esa identidad. El pañuelo pasó a ser así una textura/texto. Un uso que no es privativo aunque sí distintivo de la organización ya que es compartido por otras organizaciones con las que el FPDS articula. Tal es el caso, por ejemplo, de los pañuelos verdes de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito que en diferentes marchas alusivas o no a la temática portaron los militantes del FPSD Rosario.

Los pañuelos cambiaron, así, sus características y su ubicación. Ya no fueron más pañuelos heterogéneos sino que se homologaron cromática y morfológicamente. Fueron del mismo tamaño –más pequeños que antes-, del mismo color (por ejemplo, pañuelos rojos sin inscripción) y con iguales consignas, muchas veces serigrafiadas. Y, además, ya no cubrieron parcial o totalmente los rostros de los militantes sino que pendieron de los cuellos, en algunos casos fueron colocados en la cabeza, cuando no se convirtieron en un accesorio que ataron en sus bolsos o mochilas.

Este uso ha albergado una ambivalencia ya que el pañuelo ha sido un dispositivo de transmisión de determinadas consignas a la vez que ha desempeñado una función de *make-up*, de embellecimiento, cierto carácter de accesorio decorativo, de moda. Este proceso no se encuentra desligado de tendencias muy contemporáneas que podemos asociar a lo que Lipovetsky y Serroy denomina el *capitalismo artístico, creativo o transestético* (Lipovetsky y Serroy, 2015: 9). Los autores precisan que las sociedades regidas por este tipo de capitalismo

se caracterizan por atravesar la época de la hipermoda, de la moda total. En efecto, aseguran que:

> La moda se presenta como un proceso generalizado, una forma transfronteriza que, apoderándose de dominios de la vida colectiva en continuo crecimiento reestructura los objetos y los lugares, la cultura y las imágenes, los jugos y los deportes, los accesorios, la prensa y la televisión, la publicidad y el diseño, la higiene y la alimentación, el ocio y el turismo, los museos, los bares y los hoteles: nada de esto, ni siquiera el mundo del arte, es ajeno a los mecanismos de la moda (Ibídem: 64).

Profundizando este concepto, expresan que junto al imperativo de lo nuevo, la lógica-moda es la lógica de lo efímero y de la seducción, de la renovación y la creatividad perpetua, una mecánica de cosmetización sistemática (Lipovetsky y Serroy, 2015).

Ambivalencia que resulta inerradicable y cuyas pulsiones política y de moda remiten una a la otra obturando toda posibilidad de reconciliación o predominio límpido de cualquiera de ellas. Como asevera Groys, casualmente también en relación con el uso del pañuelo en otras latitudes:

> El debate alrededor del pañuelo para cubrir la cabeza demuestra la fuerza política del diseño. Para entender que esto es principalmente un debate alrededor del diseño, basta imaginar que Prada o Gucci han empezado a diseñar pañuelos para la cabeza. En tal caso, decidir entre el pañuelo como símbolo islámico de convicción religiosa y como marca comercial se vuelve una tarea estética y política extremadamente difícil. El diseño no puede, por lo tanto, ser analizado exclusivamente en el contexto de una economía de la mercancía (Groys, 2014: 33)

En síntesis, lo que dimos en llamar la trayectoria del pañuelo fue un proceso de objetivación estética que nos permitió advertir un desarrollo que, al menos, albergó dos trayectos. En primer término, el pasaje desde un proceder piquetero a la construcción de una dramaturgia piquetera, a una forma de aparecer que recreó la apariencia de un sujeto político en pleno proceso de repliegue y desaparición de la escena política local y nacional. Operación que desató encontrados procesos de subjetivación estética y política pero que en todos los casos significó la resemantización y conversión de objetos de la experiencia política cotidiana con utilidades específicas en recursos que doblegaron su calidad de bienes de uso en favor de su calidad expresiva. Primer tramo confirmado por otro en el que cada vez más se debilitó la remisión del pañuelo a la experiencia piquetera quedando dicho elemento progresivamente autonomizado de esa identificación para travestirse, previa transformación de su morfología, color y ubicación, en un dispositivo de transmisión de diferentes consignas así como en un accesorio de moda, con clara intención cosmética.

Finalmente, creemos que esta última modulación en el uso del pañuelo tributa a un proceso de carnavalización que es el otro aspecto que configura las formas de aparición en el espacio público del FPDS Rosario y que analizaremos inmediatamente.

7.3. La carnavalización de la protesta. De la presencia negra al rouge

En capítulos precedentes hemos dado un tratamiento detenido a lo que llamamos una estética-en-la-calle festiva y, específicamente, a la experiencia expresiva del carnaval. Hemos reconstruido allí los atributos adjudicados a las carnestolendas por los numerosos teóricos que se abocan a su estudio y, al mismo tiempo, hemos advertido y desgranado los múltiples modos en los que las experiencias que analizamos, especialmente la del Carnaval-cumple de Pocho, desquician algunos mojones de las interpretaciones más corrientes sobre este fenómeno.

A diferencia de ello, lo que aquí queremos apuntar y analizar es un proceso más difuso que consistió en la transformación de ciertas mecánicas y disposiciones en las formas de aparecer en el espacio público que implicaron -a partir de la implementación y recreación de una serie de elementos- la afirmación de un proceso de carnavalización de la protesta que, si bien se esboza con timidez sobre finales de la década que analizamos, marca sin dudas una tendencia que permaneció y se intensificó en los años siguientes.

Brian Holmes y Marcelo Expósito han dedicado cierta atención a ello. Para ambos la carnavalización de la protesta es una tendencia que aparece entre mediados y fines de los 90' de la mano de movimientos de resistencia en diferentes partes del mundo, conectados a su vez, entre sí. Las Street Parties de origen británico -en las que convergieron las protestas ecologistas, las raves y parte de la tradición anarquista- que luego se capilarizaron en diferentes ciudades del mundo, especialmente en su versión de carnaval contra el capital; el mismo zapatismo que también tejió redes con ellas; hasta las acciones de diferentes colectivos activistas en distintas partes del mundo aparecen como experiencias en este sentido.

Buena parte de las expresiones del ciclo de protesta iniciado en nuestro país en 1997 podrían ubicarse en esta línea. Empero, lo que aquí nos interesa destacar no es tanto cómo esa fiesta se apodera indiscriminadamente de la escena callejera, cuestión que incluso no es tan frecuente en los últimos años de nuestro estudio, es decir, no pensar en términos de la ética de la presencia física festiva que indicábamos capítulos atrás, sino más bien cómo tal dinámica se convierte en una premisa obligada del modo de aparecer en el espacio público de algunos movimientos sociales de nuevo cuño. Premisa que, como adelantamos más arriba, no lograron materializar en los años inmediatos a su constitución en los que por momentos acuñaron una

estética deprimida, sino que, más bien, implicó una ardua tarea procesamiento, de manufactura de los elementos que conformaron esa apariencia festiva. Como veremos, este proceso de carnavalización no puso en escena elementos o gestos grandilocuentes. A diferencia de la ampulosidad que suele caracterizar a la fiesta, se trató más bien del reciclaje de algunos elementos y de la creación de otros en una operación de reducción, de encogimiento, un proceder minimalista.

Distinguimos tres aspectos de este mencionado proceso de carnavalización de la protesta que evidenciamos a partir del análisis de las marchas del FPDS Rosario que, además de ser la medida de protesta más frecuente –sobre todo en los últimos años- es la que permite con más facilidad el despliegue de dichos elementos. Estos son: la adquisición de cierta diversidad cromática, la re-disposición de los cuerpos individuales y la permanencia y/o re-edición de componentes de la estética-en-la-calle festiva de fines de los 90' e inicios del 2000.

La adquisición de cierta diversidad cromática es el primer aspecto que señalamos. Si bien esta dinámica podría analizarse desde varios puntos de vista, escogimos abordarla a partir de las transformaciones en la estética de las banderas de la organización que, por la significación que éstas adquieren en estructuras políticas como éstas, suelen convertirse en un punto de apertura hacia la incorporación de otros colores en variadas prácticas e insignias como por ejemplo, en las pancartas o en la indumentaria de los militantes -tanto la propia como la orgánica (remeras, gorras, pecheras, etc.)-.

Tal como hemos podido apreciar en los archivos fotográficos, audiovisuales y como han señalado en sus relatos varios de los militantes entrevistados, la necesidad de fisurar la visibilidad cromática de la izquierda clásica e incluso la adoptada anteriormente por las organizaciones o colectivos que compusieron el FPDS, se convirtió en un tópico de discusión desde los comienzos del movimiento. Ello se vinculó, además, con una serie de decisiones en cuanto a sus referencias políticas, tales como su identificación latinoamericana o la reivindicación de cierta tradición nacional, cara a buena parte de la izquierda argentina por las indudables disputas con la simbología peronista.

Las banderas que representaron a la organización en los primeros años de su vida política y que encabezaron la mayor parte de las acciones que conformaron sus repertorios de protesta contuvieron una estética dura, anquilosada. Fueron de color negro y rojo –que por lo demás eran los colores que identificaban a la mayoría de las organizaciones que formaron el movimiento, tal es el caso de la agrupación Santiago Pampillón y El Grito en Rosario así como a la CTD Aníbal Verón cuya presencia estaba fundamentalmente teñida de negro-.

Otros elementos como la tipografía recta y la ausencia de ilustraciones terminaban de dar forma a banderas que evidenciaban una estética apesadumbrada y monótona.

Hacia el 2007 se aprecian las primeras transformaciones en las banderas del FPDS Rosario. Éstas incorporan dos elementos que agrietan la imagen de los primeros años. En primer término, las tipografías se ablandan y se adhieren ilustraciones de Santillán secundado de otros militantes anónimos, en segundo término, se incorpora la bandera argentina que corroe la tonalidad bicolor sostenida hasta el momento. Según relatan los militantes entrevistados, la incorporación de símbolos de la tradición nacional fue una de las discusiones que atravesaron desde los comienzos las decisiones en torno a la estética que adoptaría la organización naciente. De hecho, la bandera argentina se incorporó a la bandera del FPDS a nivel nacional desde el comienzo, pero en la ciudad esa elección no se tradujo hasta los años siguientes e, incluso, a nivel nacional esa búsqueda se fortalece también con el paso de los años.

Luciano Fabbri asevera que desde aquel entonces la intención era desplazarse de "la estética estrictamente vinculada a la historia de la izquierda y el anarquismo. Correrte un poco del rojo y negro, como la identificación cromática básica, como única" (Fabbri, 2014). Relata al respecto:

> En el plenario de conformación una de las cosas que más se debatió era si aparte del rojo y negro iba el celeste y blanco. Hubo todo un debate ahí y de hecho e incluso te diría que casi la forma de legitimación que encontraron los que decían que debía estar el celeste y blanco era porque Darío tenía la bandera argentina en la mano, en la gráfica, en el diseño, de la estética del Frente porque tenía que ver con la pluralidad de tradiciones políticas que coincidían en la conformación del Frente, digo grupos que tenían que ver más con el peronismo de base y con una discusión más en relación con recuperar ciertos símbolos del nacionalismo revolucionario, y después grupos que venían del anarquismo, del comunismo, del trotskismo, una cuestión más internacionalista con bastante prejuicios hacia los íconos de tradición nacional (Ibídem).

Aparecía así, desde los inicios, la intención de ponderar de nuevo ciertos elementos nacionales no sólo por la aspiración de recuperar, en otra clave, símbolos de la tradición o la historia política argentina más lejana sino también eran efecto del 2001 en el que la impronta nacional se hizo claramente presente. Bini reconstruye del siguiente modo este proceso:

> También está muy fuerte la cuestión de poder incorporar nuevos viejos elementos identitarios que también tienen que ver con el debate que atravesó al Frente y que hoy en día sigue muy vigente que tiene que ver con cómo volver o cómo hacer explícito viejos, nuevos elementos políticos de las identidades militantes. Y me refiero a lo que llamamos elementos más nacionales, desde la bandera que dicho sea de paso, la bandera argentina está en la bandera del Frente desde que existe el Frente. Por eso digo que en todo caso en los últimos años empieza a ser mucho más explícita una búsqueda por poder poner en valor a viejos elementos identitarios que siguen siendo muy potentes. A veces se nos pasa de largo a los que queremos instalar una propuesta alternativa, de izquierda, que en el 2001 que es el momento en que nosotros reconocemos como fundante, la bandera que

> hegemonizaba era la bandera argentina, era el principal elemento identitario. Digo eso porque a veces, a lo que es la izquierda, nos cuesta mucho apropiarnos de lo que son los elementos más nacionales. Lo cual tampoco es algo ingenuo, no es casualidad, tiene que ver con la necesidad de diferenciarse de la tradición del peronismo, en ese sentido, no se puede pensar en que es una conciencia ingenua la que problematiza los elementos de la tradición nacional (Bini, 2014).

Si bien estas banderas se siguen utilizando en algunas ocasiones, hacia los últimos años de nuestro trabajo, más específicamente hacia el 2011, la bandera del FPDS Rosario renueva su fisonomía otra vez o, en verdad, se suma una nueva bandera a las ya existentes. Portadora de una tipografía decididamente más relajada y menos rígida, contiene ilustraciones en colores de los rostros de Kosteki y Santillán y otros militantes, de la hormiga símbolo del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti y la bandera argentina a la que se suma una wiphala que, además de su referencia concreta a los pueblos originarios, reivindica cierta tradición latinoamericanista.

Luciano Fabbri manifiesta en torno a esta última recreación del componente cromático del Frente:

> Y eso como que está cada vez más masticado desde el Frente, (….) se va ganando mucho más terreno en toda la segunda mitad de la década pasada en relación también al latinoamericanismo. Digo, la wiphala no era un componente estético del Frente en el 2004 como no lo era tanto la figura de Latinoamérica y de la Patria Grande. Interviene ahí toda una relectura de tradiciones políticas, de análisis de etapa, de coyuntura, de marcos de alianzas, de pensar el Estado que hace también a como se retroalimenta eso la forma en que vos lo expresás estéticamente (Fabbri, 2014).

A su entender se trata de un permanente ensayo de composición, de tensión creativa asevera Sebastián Bini, muy acorde a los diferentes desafíos de articulación política al interior o hacia afuera, que la organización iba afrontando. Desafíos que para D'arrigo anidan en la construcción del espacio estético de la llamada nueva izquierda o izquierda social autónoma o independiente (D'arrigo, 2014) o "nueva izquierda autónoma" (Pacheco, 2010: 294).

En efecto, para Figueroa las banderas cumplieron un importante rol de síntesis simbólica de la heterogeneidad que albergaba la organización. En sus términos, "el proceso de construcción, más si se piensan las banderas del Frente, es bastante claro lo que se estaba queriendo hacer en términos de síntesis" (Figueroa, 2013). Una síntesis paradójica en tanto avanzó progresivamente hacia una diversidad cromática que no fue, sin embargo, plena dispersión o implosión de colores sino una heterogeneidad homogeneizante, es decir, la inclusión progresiva de nuevos colores que permitía a su vez alcanzar la síntesis necesaria para contener el variopinto conjunto de tradiciones políticas, discursivas y estéticas puestas en juego.

En segundo término, mencionábamos la re-disposición de los cuerpos individuales y/o del cuerpo propio como otro rasgo distintivo que creíamos necesario atender en la delimitación de este proceso de carnavalización de la protesta. Con este aspecto hacemos referencia a una disposición de los cuerpos a ser intervenidos y/o a portar consignas. Al igual que en el caso anterior podríamos mencionar varias iniciativas en este sentido. Pero nos interesa sobre todo hacer hincapié en la tendencia a que dichos cuerpos sean intervenidos a partir de ser pintados directamente y/o lo sea su indumentaria.

Los militantes del FPDS marcharon en reiteradas ocasiones con los rostros pintados. Ya hemos mencionado el caso de una intervención de este tipo que se realizó por la segunda desaparición de Jorge Julio López en la que se pintaron de color blanco con un signo de pregunta en negro. También se inscribieron coloridas consignas, sobre todo, en las marchas alusivas a problemáticas de género, como las del 8 de marzo, en las que además fue habitual que los militantes marcharan con los labios pintados.

Relatando este proceder, Noelia Figueroa asevera:

> Siempre como que nos gustó mucho pintarnos la cara, todas esas cosas, como de ponerle un poco de onda a las marchas. Como romper un poco con esta idea más clásica de que la izquierda es seria y que seria significa aburrida. Una cosa así. Sino que vos podés ser una organización más o menos seria o coherente y que tu marcha sea un carnaval porque eso no está mal sino que al contrario, como de poder interpelar desde otro lugar o convocar a otros. Esto que nos canta el PO "quieren hacer la revolución con estudiantes y malabaristas", ese tipo de cosas. Qué se yo (Figueroa, 2013).

Asimismo, la indumentaria fue intervenida. Los militantes vistieron elementos decorativos como, por ejemplo, los pañuelos de colores a los que antes hemos referido -lisos o con consignas- consignas que, por lo demás, también fueron estampadas en remeras. Además, en ocasiones puntuales, como en las manifestaciones alusivas a problemáticas de género, los varones marcharon luciendo polleras.

Esta re-disposición del cuerpo propio implica rebatir al cuerpo como superficie de dolor, padecimiento o sacrificio en favor de una puesta del cuerpo en la que se destaca su capacidad de engendrar placer. Cuerpos que se posicionan en el espacio público como cuerpos cálidos, carnosos, "con entrañas, órganos y orificios" (Expósito, 2005b), en un claro gesto de erotización de la militancia (Fabbri, 2014). Se repone así en la calle el cuerpo carnavalero, como superficie de placer, un cuerpo celebratorio, tal como hemos trabajado ampliamente en capítulos anteriores cuando analizamos las fiestas carnestolendas. Ese ánimo carnavalero, a su vez, los devela en su intimidad, es decir, los vuelve cuerpos próximos, tocables, palpables.

Esos cuerpos, no obstante, como hemos señalado en el apartado en el que analizamos las performances del FPDS Rosario, no son cuerpos omnipresentes. El cuerpo militante, como hemos señalado en dicha ocasión, experimentó un proceso de transición que no hizo más que cristalizar la tensión entre la calle y el ágora virtual. Esta re-disposición del cuerpo propio de la que hablamos debe ser pensada entonces en esa clave. Estos cuerpos que se reponen en el espacio público son intermitentes. Aparecen y se van. No son cuerpos de presencia permanente. El proceso de carnavalización de la protesta que analizamos no conllevó la ética de la presencia física festiva que contorneamos como característica propia de fines de la década del 90 y comienzos de la siguiente. No hay imperativo de estar constantemente en la calle y de fiesta, si, en cambio, de que las apariciones más esporádicas que se hacen porten este matiz. Por consiguiente, estos cuerpos festivos no son los de la fiesta eterna que desquicia el tiempo de la cotidianeidad, que crea el tiempo propio (Gadamer, 1991) en el que estalla el tiempo del reloj y pierden valor las coordenadas que regulan la existencia cotidiana y las formas de ocupar el tiempo, sino que son cuerpos festivos de corta duración. Una corta duración que no desarmoniza tan cabalmente, como sí lo hace la fiesta, la experiencia rutinaria del tiempo.

Así las cosas, queremos en este punto balizar otra cuestión y detenernos en la razón de por qué insistimos en pensar en términos de una re-disposición del propio cuerpo, sin hacer extensiva esta apreciación al cuerpo colectivo que de algún modo componen las marchas. Concebimos que justamente esta pregunta deja al descubierto las tensiones entre las dinámicas carnavaleras -algunas nuevas y otras reditadas- y las sentidas persistencias de las formas de aparecer clásicas de las organizaciones políticas. Más claramente, aludimos a las tensiones desatadas entre estas nuevas propuestas y las que con insistencia reponen escenificaciones de la militancia de décadas anteriores. En efecto, en los documentos fotográficos y audiovisuales con los que contamos así como en las observaciones que hemos realizado, advertimos que las marchas transcurridas en los años de nuestro estudio, conservan el modo de composición en columnas, encabezadas por banderas y con un tránsito guiado por el ritmo que marcan las primeras hileras de militantes. Por tanto, no logran romper totalmente con el precepto de homogeneidad de la vieja izquierda, no logran hacer implosionar sin piedad la tradición anquilosada. Ergo, no logran dinamitar:

> El viejo imaginario izquierdista de una mítica unidad opositora con un objetivo principal que subsume el resto de las formas de antagonismo consideradas secundarias -en la izquierda clásica, se trata de la subsunción de toda conflictualidad social a la contradicción central entre capital y trabajo que encarna el sujeto político unitario representado en la tradicional manifestación lineal, donde una masa más o menos

> homogénea recorre un mismo camino entre un punto de inicio y un punto de llegada— (Expósito, 2004b: 8).

Es decir, los cuerpos individuales de los manifestantes adquirieron un ánimo carnavalero que los dotó de una fluidez, una movilidad que, no obstante, se obtura cuando esos cuerpos componen el cuerpo colectivo, el gigante vertebrado de la marcha, o cuando son vistos en conjunto atrapados en una suerte de procesión más sólida que no puede, o que lo hace sólo parcialmente, constituirse en un movimiento multiforme y pluricéntrico.

En síntesis, la disposición orgánica, la forma de desplazamiento rígida, sólo se fisura a partir de estos elementos coloridos, llamativos o ruidosos que encarnan los cuerpos. Señalamiento que nos conduce al último aspecto que destacamos como clave para pensar este proceso de carnavalización de la protesta.

Al comienzo de este apartado, marcábamos como tercer elemento la permanencia y/o re-edición de componentes de la estética-en-la-calle festiva de fines de los 90' e inicios del 2000. Con esto nos referimos a la reposición o la persistencia de determinados componentes de aquella fiesta. Al respecto, nos interesa señalar la presencia de objetos de grandes dimensiones, como los cabezudos, que se constituyeron en elementos típicos de los escraches así como también de los actos en conmemoración de la Masacre de Avellaneda, los cuáles como remarcamos anteriormente fueron incinerados. También compusieron las escenas de los llamados juicios populares que hemos referenciado en lo que antecede. Este tipo de objetos de grandes dimensiones remiten necesariamente a dos antecedentes. Por una parte, fueron utilizados con frecuencia en las puestas de los colectivos de activismo artístico (tales como, las hormigas de Trasmargen o los genocidas de la intervención "20 años velando por usted" de Arte en la Kalle, entre otras) y, por otra, nos remonta, sin dudas, a la presencia de este tipo de objetos en las carnestolendas, sobre todo la figura del Momo. Por lo demás, son los únicos elementos que evaden la lógica minimalista que consideramos se anida como mecanismo de producción de esta dimensión estética.

A ello debemos adicionar el transitar de esos cuerpos marchando al ritmo de instrumentos de percusión e incluso con arengas y presencia de murgueros. Como referíamos anteriormente, cuando pensábamos los desenlaces contemporáneos de la estética-en-la-calle festiva, las murgas mantuvieron su presencia en algunas ocasiones puntuales, como las marchas del 8 y el 24 de marzo o los actos y festivales en conmemoración por la Masacre de Avellaneda. Sin embargo, como lo que en este apartado nos interesa pensar no es el modo en que estas agrupaciones acompañaron a los movimientos sino cómo los movimientos sociales adoptaron o fueron atravesados por este tipo de dinámicas, señalamos en este punto las reiteradas

ocasiones en las que militantes del Frente encabezaron las marchas con cánticos y expresiones corporales murgueras. Militantes que eran, según pudimos constatar, integrantes de algunas de las murgas de la ciudad. De este modo, el estilo del desplazamiento murguero, además de la presencia ocasional de estas agrupaciones y la acción de pintarse los rostros que indudablemente remiten a esta intensa tradición omnipresente en la ciudad aportaron otras aristas a este devenir carnavalero de la protesta.

Llegados a este punto nos interesa ahondar en cómo esta fase de la dimensión estética de la política o esta forma de aparecer en el espacio público del FPDS se trama con la otra particularidad, la constitución de una dramaturgia piquetera, que reconstruimos en el apartado anterior. Para ello creemos necesario bucear en la pregunta por las formas en las que la apariencia carnavalera de la protesta cuestiona los modos de mostrarse de la militancia en décadas anteriores. Un cuestionamiento explícito, tal como podemos apreciar en los testimonios de los entrevistados, que supone un esfuerzo por distinguirse de ese paradigma militante.

Mariano D'arrigo relata al respecto:

> (…) hay una reivindicación muy fuerte de la dimensión de la alegría, de luchar con alegría. Recuerdo que siempre estaba muy presente una frase del compañero (…) Manuel Suárez, un viejo compañero del Conurbano Bonaerense, (…) que era: "disfrute y luche" (…). O sea que de parte de este tipo de movimientos, de colectivos, que surgen después del 2001 había una impronta muy fuerte de cuestionamiento a la formas de hacer política de los partidos, a esa forma más acartonada del lenguaje y a las formas de interpelación, los sujetos a convocar, siempre lo hacían desde un lugar más ideologizado. En cambio estos movimientos hacen una reivindicación desde lo cultural, a la hora de presentarse tanto en las marchas como en el territorio (…) (D'arrigo, 2014).

Luciano Fabbri agrega, aportando algunos otros elementos:

> Cuando no se percibe esa alegría, esa convicción, para mí es como un correlato de los problemas que estás teniendo como organización, las formas de procesarlos y la falta de convicción de dónde estás parado.
> En otras organizaciones no pensás en ese correlato. Para mí en el Frente eso es como clave y de hecho hasta se transforma en una cierta unidad de medida. (…) Llevar las pancartas de colores, pintarse los labios de colores o pensar una serie de acciones (…) (para) expresar la alegría que nos significa estar marchando por esto hoy (…) Cómo pensamos que no es un sacrificio, como una cosa altruista, de abnegado sino como expresar la alegría que te significa estar organizado. Y en ese sentido, me parece que es un síntoma (Fabbri, 2014).

A continuación Fabbri, en línea con lo sostenido por D'arrigo, recalca el componente profundamente generacional de esta consideración de la alegría. Tiene que ver, a su entender,

con poder agrietar los legados generacionales sobre los que se construyeron los modos más recientes de hacer política. En sus palabras, se trata de repensar:

> Nuestra recuperación de las historias de la militancia de los 70' tiene mucho que ver con el sacrificio y con el lugar del mártir. (…) No se puede escindir eso del contexto en el que se estaba, pero no siempre se lo problematiza en el marco del contexto sino que se lo pensaba desde un lugar de virtud, la abnegación y el sacrifico y el "dejo la vida por la causa" (Ibídem).

Pero también se trata de resetear las propias formas de la presencia. Tanto el ala estudiantil como la territorial del FPDS Rosario profesaban y encarnaban estos modos. La "presencia negra" que caracterizó a la agrupación Santiago Pampillón y a El Grito -en tanto la vestimenta de los militantes, las insignias así como la cartelería y demás intervenciones gráficas se hacían en ese color- tributaba claramente en este sentido. Fabbri cuenta: "éramos la presencia negra, que además era parte de la concepción propagandística de la militancia" (Fabbri, 2014).

También las formas de aparecer piqueteras que traían consigo las organizaciones territoriales cultivaban estos sentidos. En efecto, una anécdota que comparte María José Gerez, cristaliza este tránsito. Asevera:

> En los 10 años, estábamos en la vigilia, enfrente de la yuta a la madrugada, es como que uno a las 12 sube al puente, agita un poco a la yuta y baja para subir al otro día, y había un compañero de Lanús, histórico del barrio, que en un momento se da vuelta y le dice a su compañero "pensar que yo en el 2002 estaba acá, todo encapuchado con palos, cagándome a palos y ahora estoy con un bombo haciendo murga enfrente de la yuta". Yo creo que más que eso no te puedo decir, te lo resumo. Se lo decía como riéndose, diciendo "mírame ahora, 10 años después, lo que estoy haciendo" (Gerez, 2014).

Esa "alegre rebeldía" (Fabrri, 2014) como modo de habitar el espacio público, además de la interpelación que necesariamente genera o que al menos pretende incitar hacia un "afuera", es para Fabbri un modo de transitar la militancia o la decisión de estar organizado. Es, a su entender, una forma de renovar el compromiso con felicidad (Ibídem).

Expósito denomina a estas apuestas "modos prefigurativos de la protesta" en tanto conllevan asumir una actitud prefigurativa del mundo imaginado y deseado en el mismo momento de la protesta. Es decir, albergar allí visiones del mundo nuevo, visiones vivenciadas de aquello que se pregona.

Utilizando los términos de Brian Holmes podríamos referir a este ejercicio de la protesta como una forma de éxodo. En sus términos:

> Éxodo parece designar una reserva existencial, o un espacio psíquico en el que fragmentos de estribillos artísticos, poéticos y musicales sean inseparables de las urgencias de la acción, pero sólo expresables como una suerte de mito. Llegar a tocar este

> espacio intangible es la intervención última sobre el material social: una intervención que ningún individuo puede hacer, porque sólo se logra mediante la experiencia colectiva, por una multiplicidad que no tiene autoridad ni firma.
> El éxodo es una expresión de la política procesual. Apunta más allá de las mediaciones distorsionantes y de las desigualdades estructurales del capitalismo hacia un extraño tipo de tierra prometida para profanos, que es la inmediatez de la vida cotidiana, la experiencia directa de la cooperación con otros. El carnaval que a veces irrumpe en medio de la acción política concertada es un modo de celebrar la realidad ocasional de este mito poderoso y persistente (Holmes, 2005).

Empero estas imágenes no fueron tan nítidas. Si bien la idea rectora que reza "que la tristeza no sea nunca unida a nuestro nombre" (Barukel, 2014) guio buena parte del despliegue político del Frente y, específicamente, de sus formas expresivas en el espacio público, ello convivió siempre con el mito fundacional de la organización, que es el asesinato de Kosteki y Santillán e incluso con los modos en que la figura de Darío fue recuperada. El Frente, como muchos movimientos sociales populares, se funda sobre la figura del mártir, del militante –joven, solidario, valiente, comprometido- y el algún punto también abnegado, que dio su vida por un compañero.

Figueroa sostiene al respecto:

> Para mí una mezcla muy rara entre una cosa más ritual y más medio rosando lo morboso, yo creo que hay algo de eso en relación con lo de Darío y Maxi. Y por otro lado como lo contrario, que es decir juventud, alegría, ganas de luchar, que es el momento en que todo el mundo está cantando y las antorchas y toda esa cosa que te emociona y que si invitaste a una murga, a una banda y que terminas bailando cumbia, como todo eso muy junto digamos (Figueroa, 2013).

Y es aquí donde se delinea un aparente dilema entre este mito fundacional que, además, es recreado permanentemente en la dramaturgia piquetera que el Frente despliega en sus formas de aparecer, y las dinámicas de carnavalización de la protesta. Más que tensión, la ambivalencia entre la fiesta y el mártir se nos impone, nuevamente. Decimos nuevamente ya que, en el capítulo que dedicamos a pensar el repertorio por el asesinato de Lepratti, esta cuestión se hacía presente aunque con otros contornos.

Aparente dilema en tanto creemos que estas apuestas en los modos de aparecer que hacen a la dimensión estética de la política, no sólo son formas de recrear la escenificación de la militancia de décadas anteriores sino umbrales en un desafío más importante que supone alumbrar nuevas figuras del compromiso (Expósito, 2004b: 5) que se desplacen de las imágenes clásicas, ensayos en el camino de "inventar una nueva disciplina feliz", como asevera Holmes (Longoni y otros, 2005: 16).

A nuestro entender, como manifiesta Expósito:

> La tarea de imaginar y crear nuevas gramáticas y herramientas no cumple una función subordinada a los 'contenidos' de las prácticas políticas 'centrales', las nuevas figuras del compromiso no operan en un plano secundario de la 'gran' política, no adornan, complementan ni renuevan lo viejo: ese trabajo cooperativo, cuando es verdadero, es en sí mismo expresión de potencia, produce contrapoder" (Ibídem: 6)

Desafío que nos sitúa en el meollo de las discusiones entre dos vertientes de pensamiento -que veremos en el último apartado de este capítulo- con posturas encontradas a la hora de pensar esta vía de la vinculación entre estética y política. Dos posiciones que podríamos graficar entre, por un lado, quienes hablan de una estetización contemporánea de la política y quienes, por otra parte, consideran que esa dimensión estética de la política es decididamente constitutiva. Debate que, en los términos que aquí nos convocan, podríamos reeditar aseverando que se ancla en la disidencia entre pensar la estética asimilada al orden de la mera apariencia o de la aparición. Hay nuevas apariencias, sin dudas, empero constituyen apariciones. Noción que utilizamos en su doble sentido: como acción y efecto de aparecer y ambivalentemente en su alusión fabulosa, imaginaria, en tanto presencia de una figura irreal. En nuestro caso, fuera del orden policial de enunciabilidad y visibilidad.

Por lo demás, la ambivalencia que se cristaliza en este esfuerzo por crear nuevas figuras del compromiso, nos conduce a otro mojón de nuestro recorrido, a saber: las prácticas místicas, ya que allí creemos que se tramitan buena parte de estas tensiones constitutivas. Pero antes, casi a modo de digresión, detengámonos en un modo más en que la dimensión festiva se hace presente en la organización

7.4. Otras prácticas celebratorias: la organización en-fiesta

Los festivales que reseñamos brevemente en el capítulo anterior y el proceso de carnavalización de la protesta que acabamos de analizar, no agotan la dimensión festiva del movimiento sino que es necesario al menos mencionar otro tipo de fiestas, de carácter menos público, que se tornaron habituales en su política cotidiana.

El FPDS Rosario ha realizado fiestas cerradas y abiertas. Las abiertas consistieron en reuniones que se consumaron en espacios alquilados, generalmente clubes o bares de la ciudad. Reunieron a un público joven entre 20 y 40 años. Contaron con la actuación de bandas de música (cumbia, folklore u otras expresiones latinoamericanas) además de murgas de estilo uruguayo. Luego de estas actuaciones que sucedían al comienzo de la noche, la fiesta continuaba con la presencia de disc-jockeys que musicalizaban con géneros bailables preferentemente cumbia, cuarteto y reggaetón. Las cerradas se han consumado al cierre de

campamentos, plenarios, reuniones o fechas especiales para los militantes de la organización y sólo contaron con la presencia de quienes asistían a las mencionadas instancias. En uno y otro caso, las fiestas fueron prioritariamente congregaciones cuyo epicentro fue el baile.

Tal como sostiene Lenarduzzi, bailar implica una duración experimentada, supone el desarrollo de una imaginación corporal, resituada, que hace emerger la creación en la escena festiva. Para el autor se produce la generación de un escenio, concepto que Brian Eno utiliza -según repone Lenarduzzi- conjugando los términos escena y genio, con la intención de remarcar la ruptura de la idea de genio y autor personalizada necesaria a la hora de pensar en instancias de creatividad colectiva. También el baile repone al tacto y a la piel como superficie corporal privilegiada (Lenarduzzi, 2012). La fiesta rompe con la prohibición epidérmica que en la cotidianeidad rige la economía de los cuerpos y las emociones, es decir, fisura los dispositivos de regulación sensorial.

En esta línea, Lenarduzzi expresa lo siguiente respecto del acto de bailar:

> (…) Se trata de un placer que no parece cumplir con ningún fin fundamental y por lo tanto un tiempo que se dilapida 'improductivamente', una 'energía' que se agota y que sería conveniente preservar, un 'desvío' de la lógica racional que debe dar sostén al orden social (en definitiva, el baile es inútil). (…) La alegría desbordada, el goce corporal, la sensualidad del movimiento el relajamiento y la diversión en todo caso debían quedar inscriptas en un cauce de una 'sublimación' que no llevara al gasto en el propio goce. Una idea siempre presente en el juicio que se vierte sobre aquellos que llevando una vida llena de postergaciones privilegian, aunque sea cada tanto, las experiencias placenteras por sobre el ahorro o por sobre la satisfacción de necesidades que desde afuera se les señalan como prioritarias (Ibídem: 38).

Retomando la hipótesis de Lenarduzzi en relación a que la música electrónica impulsaría el desarrollo de una pista de baile post-sexual, podemos afirmar que, a diferencia de ella, la que se monta en torno a estas fiestas conserva insistentes rasgos de una pista sexualizada. Mejor, y para ser más precisos, es una pista sensual más que sexual ya que si bien perviven algunas huellas de preceptos de género clásicos, los principios heterosexistas no son los que modelan de modo primordial su desenlace. En esta pista sensual, se despliega un baile semi-coreográfico, es decir, se expresan una serie de movimientos correspondientes a un inventario de pasos interiorizados dentro de las opciones coreográficas más o menos difusas, según los casos, que ofrecen los géneros populares latinoamericanos que más suenan durante su transcurso. Son, en términos generales, movimientos que oscilan entre la seducción y la diversión. Los cuerpos no bailan solos sino que es un baile con otros, fundamentalmente, de a dos, evidenciando resabios más románticos, o en grupos, en los que se capilariza una afectividad de tipo colectiva. Opera la lógica del cortejo y la conquista que Lenarduzzi

considera casi completamente ausentes de la pista electrónica, pero no desde una óptica plenamente hetero-normativa.

Cecilia Pato refiere al respecto lo siguiente:

> Se terminaban las mesas y hacíamos la olla y se comía el chori y era música y la cerveza y el baile pero era como una idea de disfrutar de otra forma con los mismos compañeros, tocándose un poco, hasta en el propio baile, porque en general en la relación con los compañeros, salvo que seas muy amigo, hay algo de mucho respeto, sobre todo cuando hay alguna distancia con las proveniencias, unos más de barrio otros más de clase media, la instancia de fiesta genera eso y la alegría con la que se encara eso genera otro tipo de acercamiento (Pato, 2014).

Por su parte, Bini manifiesta:

> Para mí toda construcción colectiva necesita de ámbitos donde te encontrás desde otros lados, en clave lúdica, de divertirte, todo lo que también nos atraviesa como seres humanos, desde la sexualidad y todo lo demás. Me parece que ninguna construcción colectiva puede existir reprimiendo esas cosas. Todo lo contrario, la mejor forma creo que es ponerlas en juego y en ese sentido para mí las fiestas, asados, cervezas, encuentros, guisos, juegan un lugar fundamental. Es lo que llamamos la infrapolítica (Bini, 2014).

Además del baile y de la inversión de cuantiosas energías corporales, es característico de las fiestas el consumo de alcohol, alimentos y destinar a ellas importantes recursos materiales. Más que de consumo resulta pertinente hablar de gasto, un gasto festivo. Scribano y Boito sostienen que:

> (…) El gasto festivo es una in-versión y una sub-versión de los lugares que habitualmente ocupan los hombres y las cosas, rompiendo con el carácter de fetiche de los objetos y proporcionando nuevamente a los hombres el poder de su administración. Las energías corporales y sociales de los sujetos dejan de estar comandadas por los caprichos de las cosas; hay cosas para los hombres y no a la inversa (Scribano, Magallanes y Boito, 2012: 115).

Agregan que si la espectacularización y la mercantilización suponen el gobierno de las cosas sobre los hombres el gasto festivo conlleva la destitución de este comando y su inversión ya que refiere a "(…) prácticas o momentos de las prácticas en las que se evidencia un modo de reconversión de energías sociales y corporales que permiten abrir, expandir y multiplicar las potencialidades de los sujetos y los colectivos (Ibídem: 114).

Fisura las relaciones medio/fin y sacrificio presente/felicidad futura. En consecuencia, según Scribano:

> Las fiestas denotan un 'corte' entre tiempos ordinarios y tiempos excepcionales, es decir, toda fiesta es un punto de inflexión en el transcurrir de la vida en tanto manera particular de experimentar un antes y un después. Las fiestas implican procesos de continuidad/discontinuidad entre el producir y consumir, así, en las experiencias festivas

> se gasta lo que se ha elaborado o las mediaciones que las hicieron posibles; se extingue el producto del trabajo. Las fiestas implican grados más o menos homogéneos de ritualización de los intercambios y relaciones sociales que en ellas se performan (Ibídem: 232).

De este modo, si bien en algunas ocasiones las fiestas abiertas son organizadas con fines recaudatorios exceden claramente estos propósitos. Fabbri asevera cuando lo interrogamos al respecto:

> Para mí es en ese plano de lo que aparece más como orden de lo placentero, que es no perder la dimensión política que tiene el placer, que no necesariamente es pensar algo como trascendente que digo bueno "se organiza para" como para cumplir con un objetivo, sino lo que se vive al transitar esa instancia festiva. Digo porque hay toda una apuesta corporal que implica cierto desgaste pero que bueno, para mí como que en el desgaste es en lo último que uno focaliza, en ese sentido de que no hay como una cuestión… como un sacrificio teleológico en orden a un objetivo que uno persigue, sino de lo que se vivencia en ese momento como acontecimiento. Y para mí es eso lo que muchas veces, incluso cuando no cumplís esos otros objetivos, rescatas de la fiesta" (Fabbri, 2014).

La celebración así adquiere una politicidad ineludible, no programática, sino prefigurativa ya que en su transcurso, en su inmanencia despliega el modo en que profesan debe atravesarse la militancia y la vida misma.

Fabbri sostiene:

> La alegre rebeldía tiene que ver con pensar otras formas de interpelación pero también otras formas de atravesar la militancia uno. Por eso digo no sólo pensarlo como una cuestión de cómo interpelo al afuera sino de cómo transito la definición de estar organizado con toda la energía que implica ponerle. (…) Que eso no se transforme en una rutina o en un sacrificio sino que uno vaya buscando las formas de reanudar ese compromiso con felicidad digamos, con felicidad, sabiendo que estás disfrutando de la definición que estás tomando. Y a mí me parece que cuando eso se pierde es como muy factible que uno se termine quebrando y que no quiera seguir militando, porque es parte de la libido que le estás poniendo a eso y me parece que eso que llamamos alegría o mística es también como lo que erotiza a la militancia (Fabbri, 2014).

Ahora bien, detengámonos en este punto, revisitando algunos debates que transitamos páginas atrás. Cuando analizábamos la experiencia del Carnaval-cumple de Pocho dedicábamos especial atención a la problemática de la alegría. En el caso del FPDS la alegría, tal como señala Cecilia Pato, "se vive (…) como un elemento constitutivo a la hora de llevar adelante la política" (Pato, 2014). Al igual que cuando reflexionábamos en torno al carnaval podemos decir, en este caso, que la alegría se instaura como una estrategia política (Jacoby, 2000). Retomando a Jacoby sosteníamos que una estrategia política cimentada en la alegría tiene que ver con la generación colectiva de un estado de ánimo que conforma una territorialidad sensible interpuesta a los estados individuales e incluso colectivos vigentes, lo que supone a

su vez la revalorización de otro lenguaje de la política. Dicho estado si bien se encarna individualmente, se comparte y, de algún modo, se conforma colectivamente, trasciende el estado de goce individual para performarse en una composición afectiva colectiva que produce un tipo de relacionalidad que también es política.

La alegría como estrategia política implica la instalación de un logos -no sólo en el sentido de lenguaje sino también como forma de pensabilidad- que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible. Así pensábamos la alegría como un estado de ánimo colectivo compartido que recupera, por una parte, al cuerpo como superficie de placer y geografía de indagación ya que los cuerpos son puestos como territorios de vibraciones festivas que escapan al texto social a partir de una vitalidad libertaria; y, por la otra, esos cuerpos alegres habilitan la pensabilidad política bajo una consideración de su función como filtro semántico que media la relación de uno con el mundo.

Asimismo, cuando referíamos al carnaval decíamos que la alegría debía pensarse inmediatamente en relación con los modos en que la fiesta produce comunidad. Sosteníamos que el carnaval hace comunidad principalmente a partir de ese estado de ánimo festivo común, de la alegría, que exhala vibraciones comunitarias que se superponen, interponen o yuxtaponen con otros modos en que la comunidad es posible pero que no obedecen propiamente a la fiesta. Ese estar-juntos es también una forma de ser-juntos instantánea que se gesta y se disuelve en su transcurrir, que no obedece a ningún común compartido previamente, aunque puede reforzar pertenencias anteriores, y que es irrepetible en cada caso. Scribano, en una tónica similar, expresa que "la 'función' de la fiesta es aniquilar la función de la utilidad produciendo y reproduciendo esos tiempos-espacios otros donde se aprende, transmite y disfruta de lo colectivo, en tanto elaboración extraordinaria (…)" (Scribano, Magallanes y Boito, 2012: 222).

Ahora bien, para el caso del carnaval señalábamos cierta ambivalencia entre el devenir de estos cuerpos anarquistas, para usar la terminología deleuziana, que advienen sublevándose contra toda transparencia narrativa y la (necesaria) interdicción de su despliegue por la lógica de la organización a través de un mecanismo inmunitario, de seguridad comunitaria, de cuidado mutuo que modulaba el transcurrir rizomático de las líneas vitales mostrando la complejidad de las bio-resistencias, su carácter bifronte que a la vez que apuesta a potenciar y expandir líneas vitales debe, aunque sea auto-gestivamente, limitarlas en un ejercicio de poder sobre la vida que en algunos álgidos contextos se vuelve imprescindible no sólo como convicción o ética política sino para que una experiencia colectiva sea posible.

En el caso de las fiestas abiertas y cerradas del FPDS Rosario no se despliegan prácticas de cuidado de este tipo. Empero, la lógica de la organización interdicta el desarrollo de ese ser-estar-en-común festivo en otro sentido. Tal como queda de manifiesto en los relatos de los militantes así como en función de lo que pudimos apreciar en nuestro ser-estar ahí, la comunidad alegre de la fiesta, instantánea, elíptica, que involucra en sentido amplio a todos los participantes queda supeditada a la referencia organizativa. Como apreciamos en los relatos de los entrevistados, se señala la vivencia de la fiesta, el despliegue de una serie de prácticas corporalidad ausente en la práctica militante cotidiana, pero no dejan de encuadrarse esas con-vivencialidades en una funcionalidad organizativa, esfumada pero presente al fin. En consecuencia, las fiestas, en la perspectiva de los militantes, contribuyen a generar otro tipo de proximidades, a renovar el compromiso militante con felicidad, a vivenciar la militancia de modo alegre o a experimentar anticipadamente el modo de sociedad por la que brega el movimiento.

En efecto, trascendiendo el plano del relato, dada la composición de sus asistentes, estas fiestas, incluso las abiertas, son fundamentalmente momentos de encuentro y fraternización para la militancia organizada, en especial, para los integrantes del movimiento en cuestión. Son instancias amorosas, de profundo arraigo afectivo pero que, por sobre todas las cosas, son pensadas y vividas como instancias de reafirmación identitaria, a la especie de combustible para fortalecer los lazos organizativos y de pertenencia. De hecho, suelen ser momentos acumulativos, es decir, instancias de acercamiento para sumar nuevos militantes al movimiento.

Entonces, si bien no podemos reducir completamente los efectos de la fiesta a los objetivos políticos con los que son diseñadas y consumadas y, además, es imposible asir la infinidad de resonancias subjetivas (Expósito, 2009a) que generan en los militantes -y demás asistentes, que no son materia de nuestro análisis-, advertimos que la lógica molar de la organización -retomando el concepto deleuziano que hemos referenciado en capítulos anteriores- tensa y se impone sobre la molecular, es decir, sobre el fluir de las líneas de fuga pergeñadas por el escenio que esmerila el baile o el gasto festivo. Sin dudas ambas están presentes pero la política programática, en sus términos clásicos, suele primar en estas festividades sobre la lógica infrapolítica[96] siguiendo con el concepto que Scott delinea para aunar a prácticas de

[96] Álvarez Yágüez, resumiendo las características del concepto ideado por Scott asevera que las prácticas infrapolíticas: "1. No suelen ser formas de protesta directa (17), no buscan la confrontación, por el contario son esquivas, no se manifiestan abiertamente al poder que rechazan, aun cuando tienen lugar en espacios a menudo públicos o semipúblicos. 2. Son formas que no obedecen a plan, o estrategia alguna, y como tales tampoco pretenden un revocamiento general del poder o constitución de una alternativa al mismo. 3. Son respuestas particulares concretas, inmersas en procesos de acción-reacción, que no buscan componer alianza o red de resistencia, sino todo lo más complicidad, afinidad, cobertura, cierta aquiescencia como respaldo, y a veces,

underground social, que se sitúan en un espacio de anomia, de contra-conducta social y adquieren allí su transgresividad política y entre las que incluye a algunas festividades populares. De hecho, en la continuación de uno de los testimonios citados, esta situación queda en evidencia. Cuando Bini refiere a la fiesta como el despliegue de esa infrapolítica, de inmediato agrega: "en la infrapolítica se cocinan cosas importantes de la política. Porque se construye confianza" (Bini, 2014).

Finalmente, y por añadidura, las fiestas abiertas y cerradas del FPDS Rosario constituyen una de las instancias en las que compone la mística del movimiento, a la que nos abocaremos de inmediato.

7.5. La mística, el alimento militante. San Darío del Andén y San Pocho de Ludueña

La idea de mística inevitablemente transita el terreno de las interacciones entre religión y política, más específicamente, las formas en que prácticas e imaginarios de estirpe religiosa, en el sentido de un re-ligare político y social, (Figueroa, 2011) forman parte constitutiva de la política. Aunque no es de nuestro interés específico ahondar en los modos en que el análisis de las prácticas místicas pivotean en torno a los estudios sobre esta vinculación cara al pensamiento social, sí nos compete dejar sentado que este punto de conexión que se cristaliza en el estudio de la mística supone otra perspectiva diferente a la que reiteradamente se ha utilizado para pensar las interfaces entre religión y política. No se trata de concebir a la política cimentada en asociaciones religiosas así como tampoco las vinculaciones e influencias recíprocas entre instituciones -más o menos formales- de uno u otro tipo sino la presencia *en* la política de los movimientos sociales de prácticas que pueden inscribirse en el campo de la religión en un sentido amplio pero que no son privativas de éste.

---

cuando se repiten, pueden traducirse en hábitos, en configuración de un determinado estado de cosas. 4. No impiden el funcionamiento del poder, ni se proponen hacerlo, tan solo hacen que aquel se dé de manera menos eficaz, menos funcional, que sea un poco más soportable. Muchos teóricos han interpretado esas formas como medios funcionales al poder al que sirven (…). 5. Constituyen formas de respuesta a los efectos de poder o dominación como tal, no tanto al signo o finalidad del poder. (…) 6. Se dan en una escala más bien relativa a lo microsocial, al nivel del individuo, del grupo, aun cuando a veces puedan adquirir dimensiones o efectos más amplios, como en el caso de algunas fiestas, o de la sedimentación en un estado de cosas (costumbres). 7. Son más bien de carácter expresivo, no planificado, reactivo. En esta medida, tienen un significado que apunta sobre todo hacia dentro, hacia el individuo o el propio grupo, y que habría que entender como algo del orden de la expansión, del desahogo, de cierta afirmación del sujeto en el cumplimiento de la actividad de sometimiento; son una manera de hacer que la dominación sea más llevadera, comprometa menos al sujeto, permita un cierto distanciamiento liberador por su parte. 8. Podría hablarse de cierto marranismo (Y. Yovel) por cuanto que son prácticas de resistencia encubierta, disfrazada, de escritura entre líneas, disimulada. 9. No remiten, o no por lo general, a una norma o conjunto de valores que les proporcione algo así como legitimidad o justificación. En este sentido son formas del underground social, que se sitúan a menudo en un espacio de anomia, de márgenes, en un borde que no es del todo afuera pero tampoco dentro, ni exterior ni interior. Constituyen transgresiones pero que no se reivindican como tales, pues no pretenden dar ninguna pauta, servir de ejemplo, esbozar otro código" (Álvarez Yágüez, 2014).

La mística se convirtió en una dimensión recalcada en cada entrevista que hemos realizado. Dado nuestro interés analítico y la forma que iba tomando nuestra investigación -construidos en gran medida a partir de las sucesivas instancias de conversación-, las acciones ubicadas bajo esta rúbrica quedaban, en principio, fuera de nuestro alcance porque no eran prácticas que se desarrollaran, por lo general, en el escenario callejero y más aún eran experiencias comúnmente vivenciadas sólo por los militantes, lo que las dotaba de una intimidad que era ajena, creíamos, a nuestras posibilidades.

Sin embargo, se presentaba insistente e intensamente la pregunta por cómo este ámbito se vinculaba con las prácticas estético-políticas a las que nos abocábamos, tanto con las de raigambre más claramente artísticas como aquellas que decidimos ubicar como parte de la dimensión estética de la política. Bajo la convicción de que "todo acontecimiento de masas incorpora un universo de instantes íntimos" (Expósito, 2012: 2) y que son ellos los que suscitan y modulan buena parte de los afectos que se despliegan luego con mayor visibilidad y trascendencia en las acciones públicas callejeras, decidimos adentrarnos, al menos, en algunos de sus aspectos. Decisión que tomamos a sabiendas de que sólo podíamos hacerlo parcialmente y que, además, estas prácticas componían una pequeña muestra de la infinidad de instantes íntimos pero inmediatamente colectivos que excedían con creces los alcances de nuestro trabajo y cuyo estudio implicaba adentrarnos en lo más hondo de la praxis cotidiana del movimiento.

De hecho, pensada en estos términos, la mística se vuelve inasible ya que su consideración podría extenderse a una multiplicidad de momentos micro que compondrían una esfera más generalizada y difusa a la vez que omnipresente. Al respecto Gerez asevera:

> La mística (…) surge muchas veces en discusiones e intervenciones de algún compañero que nos cala hondo y terminamos todos como aplaudiendo o llorando o cantando y (---) rompe un determinado momento que llevaba un curso más formal (…), pero después me parece que es como una vocación cotidiana de búsqueda que nos permite eso (…) como un espacio vivencial, político (…), por lo general es un buen shock anímico para seguir apostando a lo que uno apuesta todo el tiempo. (…) Me parece que tiene que ver con una apuesta más humana de la construcción política (Gerez, 2014).

En efecto, desde el Espacio de Cultura del FPDS a nivel nacional, expresan:

> Reconocemos dos tipos de mística, aquella que se da en la cotidianeidad (en una marcha, en una asamblea) y aquella que fue pensada y organizada con anticipación para realizarse en un momento determinado. Nuestra mística busca generar confianza, ir deconstruyendo el individualismo, generando un sentimiento de unidad. Y este proceso se da en el accionar cotidiano, lo hacemos todxs, en la práctica y en los diferentes espacios; hace al bienestar común, busca dar cuenta de nuestra construcción, expresarnos y motivarnos a seguir construyendo" (Espacio de Cultura del FPDS, 2013: 13).

La esfera mística en sus términos más acotados, de la que nos ocuparemos, es decir la que remite a instancias organizadas, tiene una centralidad incuestionada en la praxis política del FPDS (Gómez, 2008). Una esfera de la existencia del movimiento que se compone de un conjunto de acciones que reconocen legadas del MST, movimiento social para el que la mística es "parte esencial de su simbolismo organizativo y metafóricamente equiparable al corazón del movimiento" (Vallverdú, 2008: 296). Desde MST se asevera que la mística es una "energía vital" (MST, 2004: 27). Más detalladamente, definen a la mística como:

> Conjunto de motivaciones que sentimos día a día, en el trabajo popular, que impulsa hacia adelante nuestras luchas. Ella es la responsable de acortar la distancia entre el presente (realidad) y el futuro (nuestro horizonte), haciéndonos vivir anticipadamente los objetivos que definimos y queremos alcanzar (Ibídem).

Más adelante agregan que "es la motivación interna, íntima que sentimos en contacto con los compañeros y las compañeras (con la organización) que nos anima y alimenta nuestra voluntad, nuestras ganas (…)" (Ibídem). En efecto, tal como sostiene Vallverdú, para el MST la mística es parte fundamental de sus mecanismos organizativos y normativos de motivación, compromiso y construcción identitaria (Ibídem).

Según expresan en el Cuaderno de Formación N°24, la mística se destina a reivindicar y fomentar una serie de valores (entre los que mencionan: humildad, honestidad, coherencia, convicción, perseverancia, pasión, amor por la causa, espíritu de sacrificio, responsabilidad y disciplina), debe contener los símbolos organizativos (banderas, consignas, cantos, himnos, etc.), reivindicar la memoria histórica popular, la práctica cotidiana del movimiento, los objetivos de lucha y sus utopías así como los procesos de lucha vivenciados hasta el momento (Pacheco, 2007).

Reconstruyendo las características generales que distinguen a la mística en este tipo de movimientos, Vallvardú destaca que "tiene una dimensión sacra, iniciática, experiencial y sacrificial. Significa comunión de fe y esperanza en todo lo que une, inspira confianza y da fuerzas para luchar. Posee asimismo un componente estético y es una noción sinónima de evento festivo y efervescente" (Vallvardú, 2008: 298). En suma, la mística se encarna en diferentes prácticas organizadas de tipo celebratorias, recala en variados recursos expresivos y posee un indudable componente estético y un cariz festivo.

Las prácticas místicas que encarnó el FPDS Rosario pueden dividirse entre aquellas desarrolladas al interior de la organización en diferentes instancias como reuniones, plenarios, campamentos, talleres de formación, fiestas, etc. así como otras desplegadas en congregaciones abiertas como encuentros o fiestas de las que formaron parte otras personas

no pertenecientes a la organización. Por lo demás, si bien el espacio callejero no es el lugar de emplazamiento de las místicas, en algunas ocasiones se ha dado este nombre a momentos de "agite" (Fabbri, 2014) previos a la realización de medidas de fuerza, lo que emparenta estrechamente las prácticas místicas con la carnavalización de la protesta. A excepción de estas últimas que revisten un carácter más espontáneo, todas han sido pensadas y organizadas conllevando incluso un grado de preparación previa complejo.

Aunque han sido numerosas hemos tenido acceso a ellas a través de los testimonios de los entrevistados y sólo las hemos vivenciado en contadas ocasiones existiendo, por lo demás, escasos registros audiovisuales y fotográficos. En términos generales, las místicas consistieron en instancias celebratorias en torno a un tópico particular. Según relatan los entrevistados y tal como pudimos constatar en las escasas ocasiones en las que hemos participado de ellas, predominaron las "místicas piqueteras" (D'arrigo, 2014), en consonancia con sus modos de aparecer en el espacio público, ya sea a través de rememorar a sus mártires o de revivir acontecimientos íconos. En otras, en cambio, se recuperaron procesos de lucha argentinos o latinoamericanos (el de los campesinos sin tierra en Brasil, el zapatismo mexicano, o los setenta argentinos) así como las figuras de otros militantes o líderes políticos pasando desde el Che Guevara y Eva Perón hasta Pocho Lepratti.

Estas instancias fueron organizadas de diferentes modos. En reiteradas ocasiones, consistieron en representaciones teatrales o acciones performáticas que incluyeron elementos como fuego, pancartas, banderas, objetos de grandes dimensiones, etc. interpretadas por los militantes que asumían su organización, empero siempre conllevaron un momento posterior del que participaron todos los presentes. En otras situaciones, en cambio, no se gestaron escenas actor/espectador sino que consistieron en actividades que integraron a todos los asistentes desde el comienzo en acciones sencillas o en otras que supusieron una importante inversión corporal. Las mismas se desarrollaron generalmente al culminar las actividades que le dieron marco (marchas, reuniones, acampes, etc.) -a excepción de las realizadas en ocasiones festivas- a diferencia de lo que ocurre en otros movimientos sociales, como el MST, en el que se realizan comúnmente al comienzo.

Tanto por los recursos expresivos en ellas utilizados como por las acciones desarrolladas en su transcurso, generalmente de tipo teatrales o performáticas, estas prácticas contuvieron una fuerte impronta estética e incluso artística. Pero no nos interesa pensar aisladamente cada una de ellas como una práctica estético-política particular, sino más bien reflexionar en torno a cómo esta dimensión mística compone, junto con los modos de aparecer en el espacio público, otro aspecto de la dimensión estética de la política de este movimiento social.

Cuando analizábamos las formas de aparecer en el espacio público sosteníamos que formaban parte de la dimensión estética de la política en tanto eran modos de aparecer, que interpelaban y daban forma a ciertas configuraciones de lo sensible que establecían lo que es visible y enunciable. En otros términos, operaban fundamentalmente en el régimen de la visibilidad y la enunciabilidad. A diferencia de ello, consideramos que las prácticas místicas deben ser pensadas como un aspecto más de esta dimensión estética de la política en tanto remiten directamente a otro punto de la configuración de lo sensible, sin más: el orden de la sensación -aunque de una forma ambigua-. Si bien los modos de aparecer también repercuten indudablemente en este orden, las prácticas místicas creemos que maquinan privilegiadamente sobre él en tanto son dinámicas de interacción al interior de la organización que buscan generar efectos de movilización afectiva a través de alumbrar intensos espacios de encuentro (Figueroa, 2011).

Los militantes aseveran que la mística se ancla en un registro no racional (Salinas, 2014), que tiene que ver más con ese plano (…) sensitivo, visceral (Salinas, 2014). Otros asienten que "es lo que nos conmueve y que nos habilita a estar mirándonos y estar llorando" (Gerez, 2014). Algunos expresan, con contundencia, que "es la biopolítica por otros medios" (Barukel, 2014).

Ahora bien, es innegable el carácter representativo, figurativo, en palabras de Deleuze, en el que recaen estas prácticas. En efecto, la construcción de imágenes pedagógicas representativas (de procesos políticos, luchas, militantes, etc.) y auto-representativas se hace muy presente en ellas. Más aún, a partir de los testimonios evidenciamos que la simbolización posterior de lo que sucede a nivel sensitivo, connota cierto aprisionamiento en el código del lenguaje organizativo, lo que dificulta incluso, si no fuera por nuestra vivencia allí, recuperar otras resonancias sensibles. Por consiguiente, la mística tensiona, utilizando los términos de Deleuze, la lógica de la sensación con la producción de sentimiento que consiste en una producción discursiva a partir de determinada afectación sensible, es una forma de representar y expresar desde el sentido lo vivido por la experimentación de una sensación. Sensaciones que para Deleuze, en cambio, son pura fuga del sentido, no porque no puedan representarse sino porque su vivencia excede la posibilidad de aprehensión por parte de las categorías representacionales vigentes y, en todo caso, obliga a generar otras nuevas.

Esta tendencia a la conversión de la producción maquínica de sensaciones (de perceptos y afectos) en generación de sentimientos, podemos rastrearla en los modos en que desde el Espacio de Cultura sintetizan las posturas que la organización tiene respecto de la praxis mística. Sostienen:

> Necesitamos ritualizar para revalorizar la construcción colectiva, romper con la cotidianeidad, visibilizar lo invisible por ser cotidiano y usual. Reafirmar el sentimiento mutuo, reavivar procesos, motivarnos, contribuir a la paciencia al hacernos sentir hoy aquello que a veces parece lejano, reafirmar esa sensación de que el/la compañerx está disponible y es alguien en quien podemos confiar.
> Algunxs encuentran su motivación o su horizonte en la religión, nosotrxs también tenemos fe, creemos en que organizadxs vamos a poder transformar la sociedad, estamos convencidxs de que creando poder popular avanzaremos en la construcción de una sociedad justa e igualitaria, donde no haya pobreza, hambre ni explotación (Espacio de Cultura del FPDS, 2013: 14)

La mística parece ser, entonces, principalmente, producción de sentimiento de fe. Reanudación de la fe. Florencia Maggi manifiesta: "hay una dimensión que tiene que estar puesta, que tiene que ver con la fe, con creer en eso que no está tan visible, tan palpable (…) La mística que es como ese aspecto más religioso (…). Es un poco lo que marca el horizonte. Lo que te genera la posibilidad de futuro y que puede ser mejor" (Maggi, 2014).

En palabras de Figueroa:

> La mística tiene que ver con esa posibilidad de articular diferentes temporalidades en relación a algo que pasó y a algo que vos querés construir. Y tiene que ver con pensar las relaciones más prefigurativas de la práctica en relación a "bueno, a ver, entre nosotros podemos ensayar algunas cosas que tienen que ver con cómo nos imaginamos la sociedad emancipada por más que eso cueste mucho visualizarlo (Figueroa, 2013).

La mística reanuda la fe en el movimiento y en el proyecto político. Paralelamente, activa la potencia sensible de lo colectivo, de lo común para la acción. Refiere a la "posibilidad de actuar juntos desde algo sentido, desde aquello que nos afecta, desde nuevas formas de simpatía y solidaridad" (Gil, 2012b: s/p), donde se performa cierta inteligencia corporal colectiva. En los testimonios aportados, se insiste con contundencia en este aspecto de la experimentación sensible. Dicen: "es como que permite (…) la emotividad y los sentimientos pero volcándolos de manera colectiva y da mucha fuerza y empuje" (Gerez, 2014), incita a "transformarse colectivamente con otros" (Gerez, 2014), alberga un orden de comunión (Ibídem) inescindible de las sensaciones individuales que propicia. Tal como señala Suárez con contundencia: "las místicas siempre representaron como el abrazo del final (...)" (Suárez, 2014). En la mística, entonces, hay comunión desde este interactuar sensible con otros que es, sin dudas, una interacción estética, una comunión de lo sentido, ergo, "un vínculo en donde el afectar y el dejarse afectar definen la postura existencial con el otro (Gil, 2012b).

En relación con ello, Fabbri expresa que estas instancias se produce "(…) una revitalización interna constante" (Fabbri, 2014), arrojándonos así nuevamente a la pregunta, que dejamos pendiente páginas atrás, en torno a los modos en que se tramitan en estas experiencias las

tensiones entre la vida y la muerte tensiones que, a su vez, interaccionan con las que tienen su desenlace en la producción de (nuevas) figuras del compromiso, cuestión a la que también prometimos volver. Preguntas que adquieren pertinencia por el profundo anclaje que en la dimensión mística adquiere el procesamiento y construcción de imágenes e interpretaciones sobre los propios muertos. En última instancia ello nos conduce a interrogarnos qué tipo de comunión sensible se actualiza, prioritariamente, en estas instancias, o qué tipo de comunión se despliega en la invención de las nuevas figuras del compromiso.

Advertíamos en los párrafos iniciales de este apartado que las místicas, preferentemente, han sido de estirpe piquetera. La muerte de Santillán, en menor medida de Kosteki, fue una de las temáticas más tratadas en estas prácticas. Si bien, tal como sostiene Figueroa -al analizar las vigilias de los 25 de junio como ocasión de desarrollo de una serie de prácticas místicas- el abordaje de las muertes propias, en tanto proceso de rememoración constante, supone una capitalización simbólica ineludible, también, como ella misma destaca, es la posibilidad de ejercicio de un duelo colectivo (Figueroa, 2011). Y allí es donde creemos que adquiere otro sentido la posibilidad de generar vibraciones comunitarias en las místicas, ya que las muertes inauguran una comunidad, la del dolor de los demás, que se transforma en vínculo forjado (Figueroa, 2011). De este modo necesitamos volver a pensar la potencia de la experiencia sensible colectiva que señalábamos párrafos atrás. La potencia de la experiencia es potencia de la experiencia del dolor pero también de su transformación, como veremos, potencia de vida inmediatamente política. En las místicas hay luto: se recuerda a los muertos, se cuentan sus historias cotidianas, se celebra su vida rememorando sus acciones, se corean sus nombres y se entonan cánticos que celebran lo que han hecho en vida. No sólo eso sino que se los heroiza, se los canoniza, se los santifica.

Darío Santillán se convirtió, así, en San Darío del Andén. Una imagen que emula la de Cristo, en la que se muestra a Darío con los brazos abiertos en forma de cruz y con el corazón irradiando luz, fue tallada y pintada en la ex-Estación Avellaneda. Imagen que, nuevamente como en el caso de la que retrata el último gesto de Santillán con su mano extendida antes de su muerte, proviene de una fotografía que, en este caso, lo tomó sonriendo, de brazos abiertos, en medio de un piquete.

La imagen inicial, que ilustró buena parte de este proceso de canonización, es un tallado en madera de la silueta de Santillán (llega hasta sus pies y no muestra, paradójicamente, sus manos). Sobre la figura de Darío que es una silueta llena no vacía como las emblemáticas imágenes de “El Siluetazo”, es decir, sobre la que se observa su rostro, sus rasgos, su indumentaria típica, se aprecia también una plegaria que reza: “San Darío del Andén sin

sotanas ni uniformes luchaste por trabajo, dignidad y cambio social. Héroe y mártir, piquetero. San Darío San-Tillán". Intervención que tiene la particularidad de que garantiza su reproductibilidad en tanto si se apoya tinta y un papel, tela u otro material, la imagen puede ser fácilmente reproducida, constituyéndose en una obra generosa trazando una ligazón, que no puede pasarse por alto, con una de las características que más se destaca de Santillán (su solidaridad que podría ser sinónimo de generosidad o "gesto compañero") (Cheb Terrab, s/a). La misma ha sido luego reproducida en diferentes formatos, tamaños y soportes.

Una interesante tradición de estudios aborda la problemática de la canonización de los muertos populares desde posturas diversas[97]. Entre éstas interpretaciones, Carozzi indica que a su entender en la década del 90' se produjo una nueva ola de canonizaciones de muertos populares, entre las que cita los casos de músicos como Rodrigo o Gilda, el caso de María Soledad Morales o el impulso que toma la figura del Gauchito Gil (Carozzi, 2006).

Según indica la autora, la muerte joven y violenta funciona como un factor determinante en estos procesos de canonización, cuestión que corrobora a partir de los testimonios detallados sobre la muerte y el hincapié que los deudos hacen en torno a las características asociadas a la juventud del muerto o asesinado.

Estas son también las características que irradia el caso de Darío Santillán, tal como hemos detallado en capítulos anteriores. La juventud y una serie de rasgos asociados a ella, que componen su perfil militante, fueron las virtudes sobre las que se construyó buena parte de la narrativa que se cristalizó en las místicas así como en otras prácticas de la organización, especialmente en las de tipo estético-político. Carozzi agrega que a la muerte violenta joven suele sumarse el horror por el cuerpo muerto fuera de lugar, al que no se le tributan los respetos o los tratos que merecen los difuntos, sobre todo en el caso de los cuerpos que han sido mutilados o maltratados luego de su deceso. Aquí también encontramos otra correspondencia con lo sucedido en el caso de Santillán. La crueldad con la que los uniformados tratan a Darío herido, agonizante y muerto, circulan tanto en los relatos orales como en documentos audiovisuales y fotográficos que forman parte de los materiales que componen estas instancias. Las famosas imágenes de Franchiotti y sus subordinados levantando a Darío y volviéndolo a largar contra el piso, arrastrándolo y cargándolo en una camioneta fueron elementos que conformaron el imaginario que permitió la elaboración del duelo colectivo.

[97] Entre los trabajos más importantes, podemos destacar los siguientes: Chertudi y Newbery, 1978; Frigerio, 1993a, 1993b; Soneira, 1993; Martin, 2003a, 2003b, 2004; De Certeau, 1984; Chumbita, 2000; Burdick, 1998; Freitas, 2000, Carozzi, 2003a, 2003b, 2004, 2006, entre otros.

Según algunas interpretaciones, estos procesos de canonización están directamente ligados a la sed de revancha de los sectores fuertemente castigados por los niveles de pobreza y exclusión neoliberal de los 90'. Incluso en la adjudicación de milagros a estos santos populares algunos autores advierten una forma de resistencia de los sectores más vulnerados. De Certeau, sostiene en este sentido:

> Una inaceptabilidad del orden social ya instalado se expresaba, con justa razón, bajo la forma del milagro. Allí, en un lenguaje necesariamente ajeno al análisis de las relaciones socioeconómicas, podía mantenerse la esperanza de que el vencido de la historia -cuerpo sobre el cual se escriben continuamente las victorias de los ricos o de sus aliados- pueda, en la "persona" del "santo" humillado, ponerse en pie gracias a las buenas pasadas que el cielo puso en juego contra sus adversarios (De Certeau, 1984: 21)

A diferencia de ello ni a San Darío del Andén ni a San Pocho de Ludueña –ni a Darío ni a Pocho a secas- se les atribuye, al menos masivamente, la concreción de milagros ni es tan habitual que sus figuras aparezcan recibiendo pedidos de sus deudos o fieles dentro o fuera de la organización -a excepción de un altar que se le construyó a Santillán por parte de una mujer que se declaró su devota y de algunos relatos que circulan en torno a algunos vecinos de barrio Ludueña que inicialmente le rezaban o encendían velas a su imagen-. El vínculo entre vivos y muertos o entre la vida y la muerte se traza con ellos de otro modo. Ya hemos analizado en detalle como para el caso de Pocho Lepratti el carnaval se convierte en el gran momento ritual que vehiculiza el proceso de transformación del dolor en alegría, de la alegría en lucha.

Algo similar ocurre en el caso de Santillán, sobre todo en las apropiaciones que a nosotros nos competen, es decir, cómo se vivencia este proceso en el FPDS Rosario en el cual la potestad milagrosa se ausenta y la lejanía con el altar de la Estación, única señal al respecto, se hace total.

Lo que sucede en ambos casos es la reactualización de un destino común, es decir, el duelo colectivo se vehiculiza a través de cierto imperativo de continuar la lucha de los muertos en un presente que, a su vez, porta una fuerte impronta prefigurativa de un futuro que se delinea colectivamente. Ahí, en ese gesto, hay alivio, hay transformación, hay vida. Vida que se cristaliza en la obligación, más presente en el caso de Pocho que en el de Darío, de recordarlos con alegría.

La leyenda "Darío y Maxi no están solos", del mismo modo que, por ejemplo, "Pocho Vive. La lucha sigue" en tanto consignas de arenga, evidencian claramente estos modos de ser del duelo. Tal como asevera Figueroa:

> Las limitaciones al proceso de sacralización están dadas, en este caso, por los reparos que la organización pone frente a la fetichización religiosa en un sentido moldeado por la Iglesia Católica. La recuperación, entonces, es selectiva, y hace hincapié en la posibilidad de justicia (a Darío y a Maxi los vamos a vengar, con la lucha popular, reza uno de los cantos recurrentes) con la continuidad de la lucha en alegría" (Figueroa, 2011; s/p).

Lo que en uno y otro caso se esboza -y aquí hacemos eje en el meollo de la imaginación de nuevas figuras del compromiso- es la tensión entre el santo y el militante. Tanto Darío como Pocho son, primero piquetero y militante, respectivamente. La bici de Pocho que centraliza la imagen del ángel de la bicicleta en la que se cristaliza la canonización de su figura no permite soltar o autonomizar el proceso de santificación de su condición de militante. Del mismo modo que lo hace el rezo que acompaña la imagen de Santillán así como el hecho de que ambos tengan en su nombre de santo ("San Darío del Andén" y "San Pocho de Ludueña") la marca de una fuerte territorialidad: la estación del piquete (también de su muerte) y el barrio donde Pocho desplegó su más intensa labor militante.

Darío y Pocho son santos luchadores, herejes. Así mientras que a los santos se les pide (deseos, ayuda, consejos), a Darío y a Pocho se los santifica para recordarlos pero se les es fiel luchando. Son santos que incitan y que no promueven la pasividad de quien recibe un milagro (Cheb Terrab, s/a), son santos que demandan y a los que no se les demanda. Así la lógica de la promesa se invierte: no hay pedido a cambio del cual se promete el cumplimiento de una acción, acción que generalmente trae aparejado un sufrimiento que de algún modo paga o compensa el milagro recibido, sino que el santo se repolitiza y la promesa adquiere la morfología de la promesa política. La promesa como estructura de la política emancipadora, es decir, del por-venir.

Ahora bien, las místicas no han estado exentas de tensiones con las lógicas de la organización. Como remarcábamos en relación con otras prácticas, las místicas plantean desde el comienzo un dilema entre su experimentación sensible, entre el fluir de la lógica de la potencia sensible colectiva y su carácter programado, ambigüedad que también traducíamos pensando en la tensión entre la producción de sensaciones y su restricción al orden del sentimiento. Tal como hemos sostenido las místicas son instancias planificadas, de hecho, a nivel nacional en Espacio de Cultura surge, entre otros propósitos, con la voluntad de ocuparse de la planificación de las místicas, tarea que también asume Digna Rabia en el ámbito local. Programación entonces que ha sido atravesada por la lógica de la expertización. Es decir, no sólo un grupo de militantes se ocupa de su planificación sino que lo hacen quienes están más

especializados en el desarrollo de prácticas artísticas, aunque luego todos participen, como condición sine qua non, de su desarrollo.

Más aún, los militantes relatan que con el paso del tiempo las místicas se mecanizaron, tanto en el sentido de que adquirieron cierto carácter obligatorio, ya que debían formar parte necesariamente de las actividades internas aunque no estuvieran dadas las condiciones, como en el sentido de que han adquirido cierto tono espectacular, rutinario y descorporeizado.

Agustina Barukel resalta:

> Místicas eran las de antes. Las místicas era lo que te flasheaba del Frente cuando empezabas a militar y en los años inmediatos posteriores. Después me parece que cayeron un poco en una rutinización. Eran un momento que sí o sí tenía que formar parte de las instancias de organización como que a veces parecían como un poco forzadas las místicas (Barukel, 2014).

D'arrigo, por su parte, agrega:

> En determinado momento hubo como cierta ritualización. En un momento era algo medio folklórico, algo que se iba vaciando de contenido. Tengo muy presente momentos, me acuerdo un plenario en Roca Negra, en el 2012, 2011, los plenarios del Frente eran a principios de año, la situación al interior del Frente estaba muy complicada, muy tensa políticamente, y donde había, estaba la sensación de que ya esa mística no unía, no interpelaba en el sentido de también un contexto político que había cambiado y seguir machacando sobre la identidad piquetera por sí solo, casi 10 años después del 2001, nada… había que reactualizar de alguna forma. Se estaba trabajando sobre una identidad y una mística que buscaba unir algo que políticamente estaba bastante fracturado y era como querer unir algo que no se podía unir (D'arrigo, 2014).

Nardi expresa, por su parte, "ahora también yo me cago de risa porque las místicas como que son videos, un video es una mística, te ponen un video y después tenés que cantar. Como que estamos perdiendo un poco de imaginación" (Nardi, 2014).

Y ello nos conduce a una pregunta que soterradamente contuvo este capítulo: ¿en qué medida ese componente o dimensión estética de la política adquiere autonomía para devenir en prácticas o intervenciones pasibles de sufrir el proceso de conversión en objetos de consumo, en meros productos, en ejercicios de rutina, o incluso en ornamentos decorativos, mecánica propia, por lo demás, del mal llamado mundo del arte? Sin más, esta inquietud, junto con otras que hemos desatado con anterioridad, nos sitúa necesariamente en el último punto de este capítulo.

7.6. La dimensión estética: el pivote. Otras notas para una discusión ontológica contrariada.

Como reseñábamos anteriormente, el campo de las interpretaciones sobre las vinculaciones entre arte, estética y política, que incluye posturas de tinte filosófico, otras provenientes de la mal llamada disciplina "estética" hasta las de raigambre sociológica o las pocas que advienen desde la matriz politológica, ha estado habitado mayormente por posiciones que tienden a pensar que esta articulación se produce en la vía que va desde la estética -generalmente homologada al concepto de arte- a la política. En efecto, se han abocado principalmente a teorizar acerca de la politicidad del arte o, en otros términos, los modos en que el arte a partir de sus producciones hace política. Han matizado este panorama algunos trabajos que indagan en torno a los modos de escenificación o dramatización del poder (como, por ejemplo, Balandier, 1994; u otros, de diferente estirpe, como Blair, 2002 y 2005; Uribe, 2004). A pesar de ello, han sido escasas las propuestas destinadas a pensar los modos en que la política es también estética. Menos aún las que han concebido este componente estético de la política desligado de apreciaciones que le imputen un carácter negativo, y más exiguas las interpretaciones que destinaron esfuerzos a pensar la dimensión estética como una característica que pudiera exceder -mas no prescindir de- las condiciones históricas de la época.

Entre el inmenso magma de posiciones, focalizándonos en este último punto que mencionamos, nos interesa coronar nuestro abordaje de la dimensión estética de la política retomando la postura de Walter Benjamin al respecto así como la discusión que Jacques Rancière traza con ella para, a partir de otros aportes y, fundamentalmente, de nuestra experiencia de investigación, delinear algunos planteos que creemos pueden enriquecer la tensión dilemática entre pensar a esta dimensión como el sustento ontológico que habilita la vinculación entre arte y política en sus dos vías o pensarla como una característica de época.

Benjamin sostiene que en la era de su reproductibilidad técnica el arte despojado del halo de lo bello y de su función cultual, ese arte des-auratizado, accesible, con una presencia masiva que trastocó radicalmente las formas de producción, percepción y recepción, ese arte que es un proyectil que propicia intensas experiencias estéticas de choque, puede ser funcional a la *estetización de la política* a la que debe contraponerse la *politización del arte*.

La estetización de la política es para el autor un proceso que obedece a las coordenadas históricas de su época, directamente asociado a las posibilidades de reproducción técnica que encarnan artes como la fotografía o el cine así como a "un momento específico de la historia del poder" (Guy, 2011: 72). Así como el arte de la reproductibilidad técnica ha atrofiado la

condición aurática de la obra, ha producido el pasaje desde su función cultual a una de tipo exhibitivo, ha permitido mayor accesibilidad y masividad -cierta democratización que supuso incluso la posibilidad de que por intermedio de estas prácticas estéticas se lograra acceder a zonas inaccesibles del conocimiento de la realidad social-, ha favorecido, también tristemente, la utilización de estas artes y sus dispositivos técnicos por parte de regímenes como el fascismo.

Las artes de la reproducción técnica multiplicaron los espectadores y trastocaron los parámetros no sólo de la producción sino de la percepción artística. Los espectadores reciben proyectiles, afecciones táctiles y construyen una posición de recepción no exenta de ambivalencia, en tanto oscila entre su condición de peritos que "hacen test" (Benjamin, 1973) y su condición de meros consumidores pasivos de espectáculos, de distracciones que el capitalismo genera permanentemente en aras de producir fascinación.

En consecuencia, la estetización de la política remite a la utilización de las artes por parte del fascismo en función de la construcción de su aparato de poder. El fascismo ha comprendido con claridad que el arte en esta nueva era ha alterado también las propias condiciones de la praxis política. Ha entendido que éste puede dar lugar a la estrella de cine pero también al dictador. Así "recurre a una violencia contra las masas, humillándolas en el culto estético de un jefe, aquel que corresponde, especialmente en el nazismo, a la celebración de una estetización del pueblo, de su unidad y de su valor en la guía suprema" (Guy, 2011: 72). El punto culminante de este devenir es para Benjamin la conversión de la humanidad en espectáculo de sí misma y su propia destrucción como motivo de goce estético de primer orden. Proceso que se encamina hacia la guerra que "permite proveer de una meta a los movimientos de masas de gran escala y mantener, al mismo tiempo, las relaciones de propiedad habituales" (Ibídem).

Por consiguiente, para Benjamin la política es, lamentablemente, estética, está estetizada o subordinada a la lógica del espectáculo. Posición con la que Rancière disiente esmerilando las líneas de un debate que tiene una destacada actualidad y pertinencia. Rancière considera que no hubo estetización de la política en la era de las masas sino que ésta es estética en su principio. Y, por otra parte, la estética que está en la base de la política difiere de la estetización pensada por Benjamin. Rancière plantea que "esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte" (Rancière, 2009a: 10). La relación es anterior, casi podría decirse a priori ya que la política necesariamente se nutre de las capacidades y virtudes propias del mundo estético para su despliegue cotidiano.

Como decíamos en el primer capítulo, la dimensión estética de la política que señala Rancière y sobre la que montamos algunas inquietudes que dieron forma a esta investigación refiere a las particularidades y características estéticas que ésta posee y a cómo se sirve de recursos, capacidades o virtudes propias de ese espacio que tornan innegable la relación de principio que ambas tienen. Dicha dimensión estética se despliega en las diversas prácticas políticas que implican capacidades compositivas, de montaje y de percepción de escenarios así como suponen la utilización de recursos y habilidades creativas, poiéticas de invención de nuevos espacio-tiempos, escenas, personajes, argumentos, que no las convierten en prácticas artísticas pero que sí manifiestan esta encarnadura.

Por tanto, la política tiene su estética propia, como composición de lo visible y lo invisible y percepción de ello mismo, y, en otro sentido, más cercano a una idea de práctica estética de la política, Rancière la entiende como creación de espacios disensuales, de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones, que no necesariamente suponen creaciones del arte. En este sentido, la política sería ontológicamente estética.

Ahora bien, a nuestro entender y tal como el camino recorrido hasta aquí nos sugiere, esa dimensión estética de la política no posee siempre la misma densidad, la misma textura sino que los modos en que se crean esas escenas y personajes, las formas de aparecer, de hacer y decir revisten en ocasiones un espesor creativo -no necesariamente artístico, dado los regímenes de identificación y pensamiento de las artes vigentes- que nos obligan a abandonar las posiciones polares en este debate benjaminiano-ranceriano.

Es en este punto engorroso de la discusión en el que creemos que Groys puede aportarnos algunos elementos. El autor tensa la postura benjaminiana en dos puntos que compartimos. En primer lugar, asevera que usualmente se suele celebrar la pérdida de autonomía del arte cuando su predisposición a saltar los confines del sistema artístico está motivada por el deseo de transformación social y política, lo que supone una motivación ética. Y que, por el contrario, tiende a reprobarse cuando esos intentos parecen ir más allá de la esfera estética y se proponen no cambiar el mundo sino hacerlo lucir mejor, a lo que se suele aparejar intenciones de manipulación, engaño u ocultamiento. Esta imagen de la estetización a la que podrían agregarse otras asociaciones como la seducción y la fascinación es la sostenida por Benjamin. Groys cuestionando esta postura expresa:

> Uno podría argumentar contrariamente que cada acto de estetización es siempre una crítica al objeto estetizado, sencillamente porque este acto llama la atención sobre la necesidad que tiene el objeto de un suplemento para así aparecer mejor de lo que es. Tal suplemento funciona como un *pharmakon* derridiano: aunque el diseño hace que el objeto

> luzca mejor también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara (Groys, 2014: 41).

Este es un primer tópico con el que acordamos. La dimensión estética de la política es consustancial a la política misma, no mero decorado, agregado ni maquillaje, cuestiones asociadas comúnmente a la liviandad o incluso la manipulación y el engaño. Groys manifiesta:

> Se puede hablar acerca del diseño del poder pero también del diseño de la resistencia o del diseño de los movimientos políticos alternativos. (…) Muchas veces escuchamos la queja de que la política contemporánea está preocupada únicamente por la imagen superficial y que, en ese proceso, los así llamados contenidos pierden relevancia. Es lo que se considera la enfermedad fundamental de la política contemporánea. (…) Tales quejas ignoran el hecho de que bajo el régimen del diseño moderno, el posicionamiento visual de un político en el campo de los medios masivos es justamente el que hace una afirmación crucial sobre su acción política -o incluso la constituye como tal-. El contenido, en cambio, es completamente irrelevante, porque cambia constantemente. Por lo tanto, el público general no está para nada equivocado al juzgar a un político de acuerdo a su apariencia, es decir, de acuerdo a su credo básico a nivel estético y político, y no de acuerdo a programas arbitrariamente cambiantes y a los contenidos que apoya o formula (Ibídem: 34/35).

Nos detenemos aquí para adentrarnos en el segundo punto. La política es ontológicamente estética pero su dimensión estética en las sociedades contemporáneas ha adquirido, indudablemente, otra relevancia. Autores como Lipovetsky y Serroy son proclives a pensar en que la política es históricamente estética o al menos que buena parte de su despliegue estético actual obedece a coordenadas epocales. Sostienen, como adelantábamos páginas atrás, que estamos en la era del capitalismo artístico o capitalismo creativo transestético que se caracteriza por "el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista" (Lipovetsky y Serroy, 2015: 9).

A su entender los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados e incluso modelados por operaciones de naturaleza estética. Hay una economía estética así como una estetización de la vida cotidiana. No obstante, los autores no dejan de reconocer que la actividad estética es una dimensión consustancial al mundo humano-social. El mundo ha atravesado diferentes fases de estetización, actualmente estaríamos atravesando la cuarta etapa en la que reina la inflación estética. En esta etapa del capitalismo artístico no sólo se producen bienes y servicios sino también "es el lugar principal de la producción simbólica, el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas" (Ibídem: 104).

Los autores comparten en cierta medida la interpretación de Groys en términos de la extensión de la condición de artistas al conjunto de la sociedad. El capitalismo artístico ha contribuido a democratizar la ambición de crear pero en el sentido de que todos quieren ser artistas. Aducen que "en el capitalismo artístico tardío 'todos somos artistas'" (Ibídem: 92) proceso que ven concomitante a la trivialización del arte. A su entender, conviven la estetización hipertrofiada del mundo con la secularización del arte. Expresan:

> La religión del arte se ha extinguido, pero la magia de la vida artística se sigue buscando (…). El trabajo democrático no se interpreta ya como el acceso de los artistas a los círculos elitistas de la sociedad, sino como banalización de la reivindicación de la identidad artística, como legitimidad de la afirmación artística de cada cual. Y, en fin, como el aumento vertiginoso de las vocaciones creativas. Lo que desaparece es la excepcionalidad artística aureoleada por una misión superior o supereminente: la igualdad democrática y el capitalismo transestético han logrado diluir la oposición entre creador y ciudadano corriente, entre lo 'alto' y lo 'bajo', lo artístico y lo comercial, volviendo la categoría de artista más trivial de lo que ya es (…) (Ibídem: 95).

Groys, por su parte, evoca una posición que, a nuestro entender, resulta más apropiada. A diferencia de Lipovetsky y Serroy consideran que no sólo se ha extendido socialmente el deseo de ser artistas o el derecho a encarnar tal posición, como sostenía Joseph Beuys, sino que en las sociedades contemporáneas se produce el pasaje hacia la obligación de serlo.

Tal como hemos reconstruido en los apartados iniciales de nuestro trabajo, Groys insiste en tomar la perspectiva de la poética para pensar las prácticas artísticas en general así como las vinculaciones concretas con la política. A su entender el debate en torno a la estetización de la política y la politización del arte debe abandonar la perspectiva de la recepción y centrarse en la producción. Asevera:

> (…) cada ciudadano del mundo contemporáneo aún tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí. En una sociedad en la que el diseño ha ocupado el lugar de la religión, el diseño de sí se vuelve un credo. Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías. De acuerdo con este credo, uno es juzgado por la sociedad (…). Por lo tanto, el diseño moderno pertenece no tanto a un contexto económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas (Groys, 2014: 33).

Para Groys es un movimiento irreversible, más aún, el problema ya no es cómo me diseño a mí mismo sino cómo me relaciono también con el modo en que el mundo me diseña. En sus términos:

> (…) todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí. Lo que

> alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas (Ibídem: 39/40).

Por consiguiente, en la era actual lo que predomina es un arte de baja visibilidad y de gestos públicos débiles. Así "ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil" (Ibídem: 117). Más claramente manifiesta:

> Hoy, de hecho, la vida cotidiana comienza a exhibirse a sí misma –a comunicarse como tal- a través del diseño o de las redes contemporáneas de comunicación participativas y se vuelve imposible distinguir la representación de lo cotidiano mismo, lo cotidiano se vuelve una obra de arte; no hay más mera vida o mejor aún mera vida exhibida como artefacto (Ibídem: 117).

Recapitulando y luego de estos otros aportes, podemos decir que el debate ranceriano-benjaminiano puede desgajarse en cuatro ejes, dos de los cuales hemos trabajado explícitamente mientras que los otros han quedado más tímidamente deslizados en la argumentación. Cuatro nudos gordianos que resultan troncales para coronar este análisis respecto de las características que las articulaciones entre arte, estética y política adoptaron en el último tiempo.

Como decíamos, en primer término, la discusión en torno a si la política es ontológicamente estética o si su estetización obedece exclusivamente a coordenadas epocales. En segundo término, el debate en relación con la consideración de que esta estetización de la política se asocia al engaño, la seducción y la manipulación. En tercer punto, pero por añadidura, la tensión que se desliza entre concebir a la estetización de la política o la dimensión estética de la política como algo exclusivo de la gramática del poder. Para Benjamin, el comunismo -o, en nuestro caso, los movimientos sociales o, en términos más generales, las experiencias activistas- sólo tienen posibilidad de responder desde la politización del arte, es decir, desde el arte político o desde las políticas de la estética. No parece, en cambio, contemplarse la alternativa de que en la misma dimensión estética de la política, en esas formas de aparecer, en ese plus creativo que adoptan los modos de composición y montaje, pueda haber disputa y resistencia. Finalmente, como cuarto tópico, la disidencia en torno a si el proceso de estetización de la política se mira enfatizando la recepción, en decir, en el caso de Benjamin focalizando en cómo las masas son cooptadas o manipuladas a partir de estas estrategias del fascismo quedando la óptica de la producción limitada la politización del arte con la que el comunismo tiene que responder a las artimañas estéticas de la política fascista, o si enfocamos también desde la óptica de la producción la dimensión estética. Para ser más claros, la

discusión en torno a la posibilidad del todos ser artistas más allá del arte, ergo, desde los gestos más nimios, débiles pero insistentes, alojados en la mecánica estética del hacer político.

Son estos cuatro puntos los que tensamos a partir de nuestra experiencia de investigación. En primer término, tal como hemos evidenciado a lo largo de nuestro análisis, una de las características centrales de las vinculaciones entre arte, estética y política desde mediados a fines de la década del 2000 tuvo que ver con los modos en que los movimientos sociales procesaron buena parte de las prácticas estético-políticas de años atrás -prácticas que podríamos asumir como artísticas- y las reconvirtieron en insumos para recrear sus modos de aparecer en el espacio público así como en ingredientes necesarios para robustecer la dimensión mística de su política. En este sentido, si bien coincidimos con Rancière en que la política es estética, y que la relación que sostienen es de tipo ontológica, de principio, postulamos que no es independiente de las coordenadas históricas de la época. Rancière, atiende a este punto cuando refiere a la politicidad del arte, allí basa toda su argumentación en la diferenciación entre diferentes regímenes históricos de identificación y pensamiento de las artes. Regímenes históricos que determinan cuando una creación es o no considerada arte. Sin embargo, no da el mismo tratamiento ni vuelca las mismas consideraciones cuando se trata de la estética de la política. No es posible hallar, de hecho, en la obra del autor un tratamiento acabado de esta dimensión, sí, en cambio, permanentes menciones. Ello no nos conduce a avalar los planteos benjaminianos en la medida en que, como decíamos, para Benjamin la estetización es sólo producto de la modificación de las condiciones técnicas de reproducción del arte. En cambio, preferimos situarnos a partir de los hallazgos de nuestra investigación en la conclusión de que efectivamente la política es por principio y no históricamente estética pero que varían las formas que adopta esa estética, ese plus del que hablamos, esas dramaturgias, esas formas de aparición en cada momento histórico en particular. En efecto, el enriquecimiento de esta dimensión en el accionar de los movimientos sociales creemos que es una de las modulaciones fundamentales que adopta la relación entre arte, estética y política en los últimos años de nuestro trabajo y que caracteriza, de hecho, buena parte de las formas contemporáneas de hacer política.

En consecuencia, disentimos con la afirmación de que la estetización o el plus creativo en la condición estética de la política sea pasible de ser considerado como una característica repudiable de la política o asimilable a intenciones de manipulación y engaño. Consideramos que, tal como hemos visto en lo que atañe a la dramaturgia piquetera, a los modos de carnavalización de la protesta y a las acciones que compusieron la dimensión mística de este

movimiento, ese plus creativo que intensificó la dimensión estética de la política estuvo habitado por una productiva ambivalencia entre la aparición y la apariencia, entre adquirir cierta autonomía cosmética y su carácter constitutivo para la política del movimiento.

Lo que nos conduce finalmente, retomando el tercer y cuarto punto del debate que antes señalamos, a revalorizar el papel que estas prácticas han tenido en el devenir político de la organización. Creemos, tal como nuestra experiencia de investigación nos señala, que fue en la producción de estas acciones desde estos movimientos sociales, donde se desplegó buena parte de su politicidad. En este sentido, con la mirada puesta en la producción, creemos que no es una problemática exclusiva del poder sino que, a partir de los relatos que hemos citado de los militantes así como en base a nuestras observaciones, la recreación de la dimensión estética de la política sedimentó buena parte de los procesos de subjetivación política.

Tal como asevera Expósito:

> Las formas de innovación expresiva que caracterizan a los movimientos de este nuevo ciclo histórico sitúan en un lugar central el problema de una subjetivación política que no pasa exclusivamente por la racionalidad de la toma de conciencia, sino sobre todo por modos de experimentación que afectan al cuerpo para remodelar las subjetividades . (…) La innovación en las formas expresivas y la experimentación con los modos de subjetivación alcanza en el actual ciclo, de manera potencial o manifiesta, una dimensión incluso de organización masiva que se articula con -pero no puede ser reducida a- la intervención política en la dimensión molecular de la existencia (Expósito, 2014: 1).

Proceso de sedimentación que creemos se potencia por su carácter cotidiano. Las prácticas que incluimos en esta dimensión son cotidianas, continuas, permanentes, a diferencias de las puestas más claramente artísticas que suelen ser un tanto más esporádicas, programadas. Hay, entonces, una economía estética de lo cotidiano que creemos contribuye aún más a estos procesos de subjetivación. Como asevera Venturi:

> Para mí es importantísimo el arte desde lo cotidiano. Es desde donde se construye la identidad, (…). Y en un momento de resignificación de esa identidad es fundamental ver cómo carajo hacen, es el desafío. Es lo que yo te digo que nosotros tomamos la definición "hay que ir por ahí" (…) porque estamos resignificando el sujeto, rearmando todo, el arte es fundamental en ese armado, sobre todo para lograr la identidad nueva que estás construyendo (…) (Venturi, 2014).

Los entrevistados cuando aluden a la reposición y recreación de ciertos elementos simbólicos de la lucha piquetera, lo que nosotros denominamos la constitución de la dramaturgia piquetera, destacan el importante componente identitario que ello albergó, en nuestros términos los modos en que incitó subjetivaciones políticas. Tal como indicábamos, delineo, fundamentalmente, una línea de subjetivación que permitió cierta unidad en un momento de reflujo y heterogeneidad dado por el momento embrionario en el que se encontraba la

naciente organización producto de la fusión de organizaciones que provenían de tradiciones diferentes. El componente piquetero fue un factor de cohesión indispensable (D'arrigo, 2014) y se desarrolló preferentemente a partir de los elementos que compusieron esta dramaturgia que forma parte, precisamente, de la dimensión estética de la política.

Por otra parte, las prácticas festivas que dieron forma a lo que llamamos carnavalización de la protesta fueron, según los relatos y observaciones que recogimos, prácticas constitutivas de su condición de militantes de dicha organización. El festejar la lucha aparece como una característica distintiva que diferencia al movimiento y a sus integrantes de otras organizaciones de izquierda u otros movimientos sociales de la ciudad. Incluso adopta el carácter prefigurativo al que antes hemos aludido. Como manifiesta Bini "lo común es la tristeza, la angustia, la soledad. Nosotros queremos construir una sociedad donde lo común sea lo solidario, lo colectivo, la alegría" (Bini, 2014).

D'arrigo expresa:

> Me parece que era muy necesario poder hacer las cosas con alegría, con optimismo, eso generaba un sentido de pertenencia, un formar parte de un colectivo, sobre todo en un momento de reflujo, de estigmatización de la protesta, de normalización institucional, de normalización de la política, hacía falta meterle fuerte a esos rituales de construcción de identidad para poder hacer política en un contexto más hostil que un par de años previos (D'arrigo, 2014)

Finalmente, las prácticas místicas fueron, por excelencia, las prácticas que operaron sobre la subjetivación de los militantes. Fabbri asevera: "para mí es como inseparable pensar la identidad del Frente sin mística" (Fabbri, 2014).

Gerez aduce en relación con la mística:

> Para mí es más una búsqueda que otra cosa, en términos de la constitución de una identidad colectiva. (…) Me parece que tiene un potencial y como una cuestión hasta más espiritual de construcción sobre la mística, de un nosotros ante otro que no queremos ser y que queremos combatir. (…) Para mí es fundamental, sin mística, sin prefigurar otro tipo de sociedad, la militancia se volvería algo totalmente alienante. Por eso me parece que tiene que seguir siendo una apuesta en la nueva organización que estamos haciendo, una apuesta a seguir profundizando (Gerez, 2014).

En suma, en la mecánica de despliegue de esta dimensión estética de la política, en el imperativo, en el deber de todos de ser artistas, en la obligación del diseño de sí y de la experiencia colectiva, se alojó una economía estética de subjetivación política. No hablamos en este caso del trazado de vectores de subjetivación alternativos como lo hacíamos en el caso de los colectivos de activismo artístico o de las experiencias murgueras. Aquí no hubo líneas de fuga, vectores diversos, sino pacientes y cotidianas instancias de reafirmación en una

subjetivación colectiva, la del movimiento social, que se construyó por supuesto de la mano de otra serie de mecanismos y procesos que aquí no abordamos.

Fue entonces en el sistema de producción de prácticas y gestos estéticos cotidianos, en la fabricación, en la manufactura de esos modos de aparecer en el espacio público que implicaron en muchos casos la deglución y la metamorfosis de prácticas netamente artísticas, el ensamble de elementos y recursos que oscilaron tensamente entre la re-edición cosmética y la sensación mística, donde se desató una productiva máquina de sedimentación identitaria.

Consideraciones finales des-veladas

I. Estética de la política y políticas de la estética. Una última mirada de las lecciones de la década rosarina

¿Cómo hacer para no temblar?, se preguntaba sabiamente Jacques Derrida al referir a la práctica de la escritura. ¿Cómo hacer para no temblar? Desgarradora pregunta, penetrante inquietud que acecha no sólo en auxilio de la angustia del fin, del temor inerradicable al crecimiento, del acto de soltar, de arrojar pensamientos, escrituras, afectos. Músculo sensible, irascible, caprichoso y, en parte, insaciable, el que queda al descubierto al momento de poner punto final, punto y a-parte, a otra parte.

Temblamos, dice Derrida, en el momento de pensar y de escribir, porque siempre, aunque la sistematicidad de los requerimientos académicos digan lo contrario, por ellos mismos, por otros de índole política e incluso personal quedamos conminados, aunque nos propongamos lo contrario, a hacerlo de manera más o menos improvisada, saludablemente sin muchas certezas, en la búsqueda de ansiadas y, generalmente, tranquilizadoras respuestas.

Escribir fue y es para nosotros otro modo del pensamiento. No es un registro en el que volcamos pensamientos ya consumados, es una gimnasia para pensar, para traducir la inteligencia colectiva intelectual y afectiva que se gesta en cada instancia con-otros, con aquellos que compusieron cuan partes sin-parte de un organismo vital, con aquellos que conformaron no-orgánicamente este texto, este proceso.

La fragilidad de las palabras, la incompletitud, la afamada falta, son, por supuesto motivo de temblor. Pero hay un temblor más profundo, más visceral. Derrida proseguía su pregunta con algunas líneas que se condensan en dos afirmaciones “no podemos no temblar”, “parece que fuera preciso temblar”. ¿Por qué?

Para nosotros no sólo por las razones que arguye Derrida sino, fundamentalmente, por la certeza compartida con Haraway de que “la visión es siempre una cuestión del ‘poder de ver’ y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras (…)” (Haraway, 1995). Sentencia que transmuta este temblor, otrora música de fondo, en espasmo. “¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?” (Ibídem) insiste Haraway para destronar cualquier posibilidad de remanso.

El espasmo para, retrocede. La pregunta no tiene simple respuesta pero sí habilita re-pregunta, retruco, potencia. Reconocer la no reconciliación en la mirada, dejar que la habite la tensión, el conflicto, algo así como una insistente incomodidad es también el modo de crear, de

inventar estrategias de investigación, de escritura, de vida. También de cierre. Es permitirse la clausura y creer en la potencia de la ofrenda.

Decíamos al comienzo de este trabajo que arrojábamos esta escritura como una ofrenda, una ofrenda performática en tanto quedaba lanzada al encuentro de nuevos afectos, pensamientos. Los mundos nuevos serán performáticos o no serán nada (Bhabha, 2002), dice saludablemente Bhabha. Que sean entonces, que esto sea, que seamos.

Dicho esto, intentemos, recurriendo al oficio de la costurera, suturar, zurcir los trazos dispersos, los pensamientos aquí arrojados, las múltiples experiencias que recorrimos en una trama que, al modo de una prenda desgajada que necesitamos coser para volver a usar, sea sede de nuevas discusiones, de otras escrituras, ojalá, de otras micro-políticas. Remendemos, entonces, con la pretensión de que esos hilos sean lo suficientemente audaces para que la prenda usada no sea ya la misma, para que se aventure a alojar una nueva confección.

Pensamos el 2001 como tiempo prístino y prismático, como acontecimiento que dio a luz y echó luz sobre una serie de pre-existencias que se constituyeron, a menudo, a posteriori en cimientos de una genealogía. Una "crisis" que trascendió su poder de revocatoria y se trasmutó en una instancia de redescubrimiento de las potencias populares, no un mero momento de negación sino una auto-afirmación con una insoslayable singularidad política y poiética. Un acontecimiento político que fue y es una obertura obligada, una apertura que exige, que fuerza a ser parte de ella. Una apertura que viola el límite de la ontología, la esfera del ser no queda a salvo y es recinto de insidiosas preguntas y someras respuestas. Transfiguración del aquí y ahora que se propaga expansivamente y sin miramiento hacia lo que la precedió -incluso hacia lo que la preparó- y sobre todo hacia el orden de las sucesiones que quedaron presas de la producción prolífera de efectos. Un acontecimiento umbral en el que el arte, o mejor, la miríada de prácticas y experiencias que con mayor o menor liminaridad pueden adjetivarse a su costa, desempeñaron un papel estelar. En efecto, consideramos que las prácticas artísticas visibilizadas y multiplicadas a partir del acontecimiento 2001, constituyeron un "clima de imaginación activa" (Giunta, 2009: 19) que operó como una condición necesaria para la invención de una multiplicidad de figuras, escenas, procedimientos y situaciones políticas, que excedieron la práctica artística.

Asimismo a lo largo de nuestro trabajo afirmamos que en los primeros años de la década se delinearon dos estéticas-en-la-calle, una visual y performática (esmerilada por los colectivos de activismo artístico) y otra festiva (tramada por el reverdecer carnavalero y el movimiento murguero). Dos estéticas entendidas como sensorium, como tejidos de experiencias sensibles

(Rancière, 2013a) en las que se condensaron estas emergencias y que permitieron su legibilidad y pensabilidad a la vez que delimitaron ciertos parámetros de afección y emoción.

En cuanto a la primera estética-en-la-calle los tres colectivos que analizamos, sumados a las experiencias de activismo universitario, evidenciaron cómo desde mediados de la década del 90' hasta promediar la siguiente, Rosario mantuvo una fecunda actividad en este sentido. El 2001 hizo pie en un circuito tallado años antes pero transformó a los grupos que lo atravesaron así como dio lugar a otros nuevos marcados decididamente con la impronta del acontecimiento.

Los colectivos instauraron en la trama urbana un modo de proceder del arte no habitual hasta el momento y que, en algún sentido, operó como superficie de inscripción o acompañó –según los casos- los repertorios de protesta de otros sectores no legitimados y, en algunos casos, ni siquiera familiarizados con la lengua artística. Para ello, en primer lugar, debieron empuñar sentidos cuestionamientos a la institución social arte con la que mantuvieron, tal como hemos visto, singulares tensiones dilemáticas que en algunos casos evidenciaron paradojas o contradicciones no menores. A pesar de su pertenencia a la Academia artística y de ocupar sitios de enunciación legitimados en el circuito artístico o en el mundo cultural -en general- más allá de la marginalidad de estas ubicaciones, contribuyeron a refundar un concepto de arte que se alejó del orden del ser para situarse en el del hacer, un hacer que propició la multiplicidad de creaciones, que desconoció las fronteras entre aquello que puede o no ser considerado como perteneciente a este ya vapuleado recinto y que violó especializaciones y disciplinas. Renegaron de ser considerados artistas -en sentido clásico-. En consecuencia, la destitución del escudo ontológico y del conocimiento especializado llamaron, con diferente grado de concreción según los casos, a una experiencia igualadora. También irrumpieron contra las estrategias de mercantilización y elitización del circuito. No obstante, mantuvieron la idea de obra y su preocupación por aspectos técnicos y estilísticos de diferente modo. Al mismo tiempo, la radicalidad de los planteos y los trayectos con la institución variaron según los casos, trazando recorridos que mientras en algunos fueron de adentro hacia afuera en otros lo hicieron en sentido inverso, aunque su habitar fuera, generalmente, corrosivo y virósico para con ella. Un afuera que no siempre fue a priori sino, a veces, a posteriori del rechazo del recinto encumbrado. Sólo en el caso de Arte en la Kalle sus integrantes manifestaron que su actitud fue de prescindencia a la institución artística. Implícitamente, sus prácticas y su mecánica de producción la cuestionaron empero no dedicaron especiales esfuerzos a realizar intervenciones que temáticamente se abocaran a esta cuestión.

Inscribieron en clave artística claras críticas y disonancias que textualmente, es decir, a nivel del contenido, agrupamos en cuatro categorías. Además de las de talla más endogámica, destinadas a cuestionar explícitamente e, incluso, a invadir subversivamente a la institución arte; el modelo neoliberal, con especial ahínco en las características que le imponía el decálogo de medidas económicas y sus consecuencias sociales y los saldos propios de la "crisis"; el sistema político y, en algunos casos, específicamente partidario de la mano de la corrupción e ineficiencia del Poder Judicial; y la problemática de los Derechos Humanos, principalmente, en vinculación directa con la última dictadura militar, aunque también atendiendo a la represión policial en contextos democráticos, fueron los núcleos temáticos a los que estos colectivos destinaron sus intervenciones.

Sin embargo, para concretarlas previamente, debieron instaurar a la calle como el gran teatro de estas prácticas. Un escenario sin límites precisos, sin tablado, que incitó a la expropiación de veredas, paredes, plazas, mobiliarios y artefactos urbanos y que arengó incluso a la intromisión en espacios privados increpando la condición que los vuelve tales. De este modo, los colectivos tallaron espacios-tiempos alternativos y disruptivos en relación con los sitios de emplazamiento habituales de la experiencia artística. Incitaron múltiples formas de objetivación y espacialización estética.

A ello debe sumarse el soporte social concreto de cada intervención, es decir, las situaciones sociales en las que ellas se desarrollaron. Las manifestaciones que acompañaron, las protestas que visualizaron, las jornadas de las que fueron parte o incluso la convulsionada calle de comienzos del milenio a la que contribuyeron a delinear, constituyeron una de las vigas en las que asentaron la politicidad de sus acciones.

Por otra parte, el activismo construyó esta estética y su política a partir de la instauración de una inmediatez que rompió barreras entre ellos, las obras y los espectadores a los que interpeló desde una lógica que propició su emancipación en cuanto tales. Auspició un involucramiento que intentó romper distancias. Con diferente radicalidad, la ampliación del público del arte y en determinadas ocasiones puntuales la socialización de sus prácticas y la creación de situaciones de co-producción coyunturales que apelaron a la constatación de la igualación de capacidades y al destrone del privilegio del saber especializado, fueron característicos de estos colectivos. Sin embargo, ello no fue en detrimento de la generación de códigos, del establecimiento de circuitos de entendimiento, a veces, semi-clandestinos. En otros términos, no siempre las intervenciones de estos colectivos fueron compresibles para todos por igual. En muchas ocasiones, aunque por lo general sin intenciones declaradas, el

activismo dialogó con públicos segmentados. Es decir, creó al unísono de sus intervenciones comunidades de entendidos.

Asimismo, los modos de cooperación y de acción colectiva de los que el activismo formó parte se nos impusieron como otro factor a atender en aras de asir su politicidad. Su contribución a la pródiga relacionalidad que distinguió la coyuntura en cuestión, en otros términos, su disposición a inaugurar y favorecer vínculos, intercambios y acercamientos con otros, es decir, la preocupación por un afuera común pueden computarse en esta línea. Más precisamente, distinguimos tres modos de cooperación: uno dado por su relación con otros grupos de artistas, otro por los vínculos en la gestación de sus acciones con sujetos u organizaciones en los que cada uno mantuvo su pertenencia originaria y, finalmente, otras que conllevaron incluso la indistinción entre los participantes generando sucesos en los que primó la lógica del "tercer grupo". Más allá de esta predisposición no todos los colectivos manifestaron tal dispendiosa relacionalidad, sino que en algunos casos ésta se vio acotada a determinadas acciones o experiencias.

No obstante, los filamentos de esta tela no se redujeron a los vínculos inter-personales o entre grupos sino que conformaron una circulación estética, que se rebela a ser aprehendida minuciosamente pero que esgrime señales y deja huellas de su existencia. Así, la caprichosa lógica política del contagio estético ha sido quizás una de las cuestiones más interesantes que debemos reseñar y que trascendió a hacedores y portadores. Los artefactos se echaron a andar como clave de una productividad expresiva que en momentos de su plena efervescencia creativa desconoce autores y dueños y obliga a focalizarse en esos puntos en los que las energías, las fuerzas, cuajan, coagulan y sellan fusiones de ingredientes a veces desconocidos.

Es esta convicción la que nos llevó a intentar buscar algunas señales más allá incluso de lo que los propios entrevistados reconocían. Fue esta caprichosa tozudez la que nos condujo a desoír las primeras impresiones que delineaban circuitos inconexos entre las prácticas de estos colectivos y las de los sectores populares o movimientos sociales rosarinos. Volveremos enseguida a ello.

Recapitulando creemos que el activismo artístico diseñó un territorio, una plataforma, un caldo de cultivo y no la mera escenografía en la que se inscribieron buena parte de las acciones de protesta de sectores populares movilizados y los movimientos sociales. En otros términos, el activismo artístico recodificó el espacio público, lo estrió instaurando nuevos códigos producción, de socialización, de aprendizaje, de lectura, entendimiento y circulación estético-política.

Espacio aparte destinamos a pensar el activismo universitario. Fue para nosotros motivo de un tratamiento especial. La UNR tuvo un protagonismo estelar en el ciclo de luchas (1997-2005), protagonismo que la destacó, incluso, a nivel nacional. Nos detuvimos en dos intervenciones, las más masivas y emblemáticas llevadas a cabo por las Coordinadoras de Lucha ("UNR Liquida" y "UNR En Caja"). Más allá de la efervescencia estética de las intervenciones, del torrente creativo que se derramó esos días en la puerta de la Facultad de Humanidades y Artes, creemos que estas acciones contribuyeron a sostener movilizado al movimiento estudiantil e incluso a una fracción de los docentes en una protesta álgida y extensa, a través de recrear el entusiasmo y las iniciativas. De hecho, diciembre de 2001 encontró al movimiento estudiantil en un estado de movilización total y se nutrió así de buena parte de sus hacedores.

Además, fue también un importante espacio para la organización de otras experiencias colectivas. Fue una instancia fundamental para la inmersión de algunos estudiantes en las prácticas activistas. Una apuesta embrionaria para la constitución, incluso, de algunos colectivos como Pobres Diablos que se formó un tiempo después. Por otra parte, como vimos cuando analizamos las intervenciones del FPDS Rosario, sobre todo las atinentes a problemáticas universitarias, buena parte de las propuestas volcadas en esos días, en esa Universidad insurrecta, operaron como prototipos de innovación estético-política que fueron reutilizados al calor de otras situaciones de protesta del movimiento estudiantil. Fueron, de hecho, el germen de la impronta estético-política que adoptaron las intervenciones de estirpe universitaria de dicho movimiento social. Operaron como prototipo de innovación en tanto quienes volvieron a empuñarlas sabían de sus orígenes y situaciones de surgimiento, a diferencia de otros casos en donde las huellas de la procedencia quedan borradas en el fluir de la circulación estético-política.

La estética-en-la-calle festiva estuvo tramada por el reverdecer carnavalero y el movimiento murguero. Un "nuevo carnaval" que se posó sobre la densa tradición carnavalera en la ciudad, de la cual repusimos sus rasgos principales, a diferencia del movimiento murguero que también compuso esta estética pero que no reconoció filiaciones en las escasas agrupaciones murgueras que existieron décadas atrás en Rosario.

Esta estética comenzó a delinearse en la década del 90' con mayor impulso en los últimos años y se conformó de dos vertientes con sus específicas características. Una de ellas estuvo representada por los carnavales-corsos municipalizados y la otra por fiestas de tinte auto-gestivo que junto a las nacientes murgas de estilo porteño y uruguayo ilustraron el paisaje del que nos ocupamos. Esta movida carnavalera no emuló los formatos de los carnavales de otras

latitudes sino que consistió en el desarrollo fiestas en las que las tradicionales agrupaciones del carnaval sumaron su actuación a las de otras manifestaciones del arte y la cultura popular rosarina. En ellas pudimos apreciar una interesante coordinación entre las distintas experiencias que, a la vez, no privilegiaron sólo criterios estéticos para su participación, que no fue rentada, sino otros como la pertenencia a un mundo cultural compartido. Esta cuestión se encabalgó en cierta pensabilidad política que con mayor o menor explicitación y profundidad todos desarrollaron ya que estuvieron atravesadas por consignas, problemáticas o al menos intenciones de ese orden.

Contaron con otra diagramación espacial que, a nuestro entender, fue fundamental para potenciar una vivencia más comunitaria de la fiesta, cuestión que también se vincula con los modos en que los cuerpos fueron puestos en acción. En otros términos, esta segunda movida no apeló sólo a la visualidad de los mismos sino a una sonoridad y textualidad que no puede ser comprendida en las pasarelas para el desfile que se hacen presentes en otros casos. Si hubo, no obstante, la presencia de un escenario que marcó cierta fisura a esa horizontalidad que trató de ser recuperada con diferentes dinámicas de interacción.

Decíamos que dentro de esta movida merecía un análisis en especial el movimiento murguero que distinguió desde fines de los 90' y más aún después de 2001 a la ciudad, experiencia que se entroncó a la organización de las fiestas a las que hemos aludido. Se multiplicaron sobre fines de los noventa y mediados de la década siguiente las agrupaciones de estilo porteño, uruguayo, así como las que profesaron una tendencia propia. Las mismas fueron agentes activos de la efervescencia y las disputas políticas de la época. Tuvieron una literalidad crítica y una participación concreta en piquetes, asambleas, acampes, manifestaciones y otras formas de protesta. Además alojaron una superficie para el debate político así como fueron las instancias de iniciación en estas problemáticas para muchos jóvenes no atravesados de otro modo por ellas. Pero, más allá de estas cuestiones más explícitas, su politicidad radicó también en su función como canales de expresión, es decir, a partir de dar cauce a narraciones y sensibilidades sociales independientemente del contenido textualmente político o no de las mimas. Su doble accesibilidad, dada por la plasticidad del género y por estar siempre abiertos al ingreso de nuevos integrantes, convirtió a las murgas en espacios de contención social y de articulación de diferentes sectores, especialmente de los jóvenes de los estratos más afectados por la crisis.

La flexibilidad del género mencionada obedeció a que conjugó diferentes expresiones artísticas que no requieren conocimientos especializados así como a su permeabilidad hacia lo cotidiano, lo que permitió validar saberes de lo más disímiles. Las características de la doble

accesibilidad hicieron que podamos referirnos a ellas como máquinas transculturadoras que mediante sus reelaboraciones y recreaciones de discursos, formas expresivas, costumbres, etc., pusieron en relación distintos mundos e historias de diferentes sectores sociales, creaciones que por lo demás corrompieron la figura del autor aunque la real concreción de esta tendencia dependió de las dinámicas de producción que cada agrupación se dio y de la presencia o no, así como el rol que desempeñó el director.

Más allá de estas características, lo que nos interesó remarcar en este caso fue cómo la organización de la fiesta y de los cuerpos en disposición de fiesta acuñó una ética de aparición en el espacio público que configuró nuevas posibilidades de movilidad, visibilidad y sensibilidad de los cuerpos. Fue, de hecho, una estética más fuertemente corporal, incluso, que el ala performática de la otra geografía delineada. Una estética colorida, ruidosa, escandalosa que tuvo una estirpe plebeya que implicó un aluvión en la escena pública de sujetos que habitaban otros órdenes del aparecer, que se escenificaron en situación de fiesta. Una estética que, a diferencia de la estética-en-la-calle visual y performática habitada por sujetos con lugares más legitimados en el orden social, posibilitó otras emergencias que además lo hicieron desde una posición festiva. Entonces, no sólo impuso la puesta en escena de los sin parte por la ciudad sino también las formas en que querían ser vistos, las cuales disputaron las imágenes de felicidad imperantes ya que aparecieron disfrazados, maquillados por las calles evidenciando que disponían de su tiempo para la fiesta en detrimento de las ocupaciones y estados de ánimo sociales que les correspondían. En suma, sostuvimos que esta estética se montó sobre la ética de la presencia física que caracterizó al 2001 y redobló la apuesta doblegando el imaginario de la crisis a partir de una ética de la presencia física festiva, de cuerpos en disposición de fiesta como modo de aparecer político obligado en el espacio público.

El despliegue estético-político que tuvo lugar en territorio rosarino no se acotó a estas experiencias desarrolladas por colectivos de artistas o por agrupaciones murgueras sino que sectores populares movilizados esmerilaron junto a ellos buena parte de este paisaje que el 2001 alumbró. El repertorio de protesta montado en pedido de justicia por el asesinato del militante social Pocho Lepratti, principalmente en manos de la agrupación juvenil La Vagancia, luego devenida en el movimiento social Bodegón Cultural Casa de Pocho, encarnó un frondoso capítulo de esta historia. En efecto, sus intervenciones visuales (pintadas, pintadas-stencils, murales, cambio de nombre a la calle Presidente Roca) y performáticas (tales como El Hormigazo) así como la experiencia expresiva del Carnaval-cumple de Pocho - que, por lo demás, se inscribieron y terminaron de dar forma a las dos estéticas antes

mencionadas- fueron engranajes claves para la constitución de “nuevo saber hacer” que significó un viraje decisivo en los modos de protesta. Sostuvimos, incluso, que “la hormiga” y “el ángel de la bicicleta”, los dos signos emblemas de la lucha, esmerilaron cierta imaginería de la resistencia popular rosarina.

Las prácticas y experiencias que compusieron este repertorio excedieron con creces su función en él, es decir, trascendieron de diversos modos el pedido de justicia legal para los responsables materiales e intelectuales del asesinato. Además de instaurar la figura de Pocho Lepratti y sus correspondientes emblemas a nivel nacional e internacional, instituyendo un ícono de la lucha popular argentina que significó, incluso, la asimilación directa del 2001, al menos en suelo rosarino, con su imagen, operaron políticamente de otros modos.

Implantar esta escena de protesta supuso la impertinente imposición de sujetos, argumentos, saberes y recursos que hasta el momento no tenían espacio de aparición en el orden de lo visible. Sujetos no habilitados para el hacer artístico, pertenecientes a los sectores más postergados de la ciudad, fueron protagonistas de este montaje y dejaron su marca en el territorio estético-político rosarino, a través de sus intervenciones visuales que tatuaron la ciudad, de las performáticas que inauguraron escenas de performance de masas y también a través del despliegue de una carnestolenda que fue escuela de muchas otras en la ciudad. Además, estas intervenciones conllevaron el tejido de una densa trama de sociabilidades e interacciones específicas a las que volveremos enseguida.

Decimos que este repertorio fue decisivo para la construcción de un nuevo saber hacer protesta por varias razones. En primer lugar, como puede deducirse de lo que antecede, en tanto mecánica o modo de hacer, fue una experiencia ejemplificadora, pedagógica, que impactó sobre otros repertorios de protesta ocurridos en la ciudad. Así estas prácticas dieron forma a una sabiduría que adoptaron otros caídos del 2001 rosarino -como pudimos constatar, por ejemplo, en el caso de la práctica muralista que llevó adelante la Asamblea del 19 y 20 junto con Arte por Libertad- al igual que otras protestas. En este sentido, este proceso fue un pivote hacia una socialización, incorporación y apropiación más definitiva y extendida por parte de los mismos militantes de movimientos sociales así como de otros sujetos no familiarizados con el ámbito artístico de tales saberes, recursos y prácticas. Una experiencia pionera en la diseminación de estas modalidades de acción que, en un primer momento, eran patrimonio de los artistas o de los colectivos de activismo artístico. Resonancias que en nuestra investigación pudimos asir, claramente, a partir del análisis de los repertorios del FPDS Rosario. Lo mismo sucedió en relación a su praxis festiva. En efecto, el Carnaval-cumple de Pocho, en tanto experiencia expresiva, fue una escuela para otras experiencias de

este estilo no sólo en lo que respecta a su calidad de acontecimiento artístico sino también y fundamentalmente a su carácter de acontecimiento político de denuncia, es decir, fue una experiencia emblemática para que se generen otras carnestolendas similares así como para que la fiesta como tal se convierta en un recurso expresivo de los repertorios de protesta de los movimientos sociales de la ciudad.

En segundo término, el repertorio por el asesinato de Lepratti fue clave para la reinvención del concepto de justicia, más claramente, para la recreación de los imaginarios que sobre la justicia tuvieron, de ahí en más, los sectores populares rosarinos en lucha. La insistencia en la postergación de sus sentidos legales, cuestión que quedó nítidamente evidenciada en el tipo de consignas e imágenes que formaron parte de su inventario, que se desmarcaron del típico pedido de enjuiciamiento y castigo para apuntar a otros horizontes simbólicos, fue clave en esta línea. Inscribieron a través de cada una de sus prácticas, con prepotencia y ánimo ávido, que el ansia de justicia no se satisface meramente a partir de la instancia judicial. Y es por ello que decíamos que estas acciones estético-políticas contribuyeron a trascender la búsqueda del derecho negado (pero que puede y debe ser reconocido), a habitar el más acá y más allá del marco relacional de la lógica de la dominación y de la negatividad como modo de pararse ante ella. Dieron cauce así al fluir de ese excedente insubordinado, irreductible y soberano, que caracteriza la mayor potencia de los movimientos sociales. De hecho, en sí mismas, en tanto instancias de creación colectiva, más allá de sus productos, fueron concebidas como actualizaciones, encarnaciones de la llamada justicia popular, que se independiza de la relación soberana y se modela colectivamente.

En tercer término, fundamentalmente sus imágenes, integraron la visualidad de otras protestas, cuan sello que garantiza el lugar de procedencia de un producto. Apreciábamos que la hormiga funcionó como un dispositivo de transmisión que permitió a partir de su extensión parasitaria la propagación sostenida de esta protesta. Mantuvo vivo, en un primer momento, el pedido de justicia y, posteriormente, la figura de Lepratti y sus luchas. En consecuencia, también operó como un dispositivo de memoria que impidió el olvido. Al mismo tiempo fue un privilegiado dispositivo relacional ya que produjo múltiples vínculos que ligaron a artistas individuales y colectivos, a ellos y a quienes motorizaban el repertorio. También la hormiga linkeó variadas intervenciones e incluso manifestaciones provenientes de diferentes formatos (textuales, visuales, musicales, etc.). El ángel de la bicicleta, por su parte, también se desplegó como un dispositivo de transmisión, de memoria y relacional.

Entre una y otra imagen advertíamos una diferencia fundamental. Sostuvimos que la hormiga actuó como un dispositivo equivalencial en la medida en que fue apropiada como símbolo

distintivo de diferentes organizaciones y luchas. En efecto, progresivamente renunció a su carácter diferencial para referir a esta protesta concreta y posibilitó que aquellas se identificaran a través suyo tejiendo una cadena simbólica que tuvo como denominador común el trabajo militante, paciente y mancomunado. El ángel, en cambio, no portó tal carácter equivalencial, sosteniendo un decidido porte diferencial. Fue un signo complejo que adoptó diversas valencias. Tuvo un carácter simbólico ya que representó el trabajo militante de Lepratti, conllevó cierta reivindicación de lo popular, señaló su muerte y conjuntamente cierta angelización del trabajo de la militancia barrial. Pero, sobre todo, su carácter fuertemente icónico-indicial, es decir, su relación figurativa y analógica con el referente (Lepratti) así como la continuidad existencial que la silueta de ese hombre alado mantuvo con él y con su asesinato, exaltaron su impronta diferencial, a partir de una serie de referencias identificatorias y afectivas que, en este caso, le impidieron independizarse del referente para representar otros procesos. Cuestión que sí ocurre con la hormiga sobre la que prima una valencia simbólica.

Ahora bien, más allá de que la hormiga haya podido conjurar su sentido diferencial y operar equivalencialmente mientras que el ángel quedó muy atado a sus sentidos específicos, ambas imágenes fueron utilizadas como certificado de pertenencia al espacio simbólico común de la resistencia rosarina. Para ser más claros, la hormiga y el ángel de la bicicleta sellaron murales alusivos a otras causas, se colaron en banderas, pancartas, pintadas y pintadas-stencil de diferentes organizaciones sociales, tal es el caso, como vimos, de las realizadas por el FPDS Rosario. Y, de ese modo, garantizaron su pertenencia o correspondencia a un imaginario común. Fueron, en este sentido, un dispositivo de referenciación.

Finalmente, en cuarto lugar, este repertorio alumbró el surgimiento de un nuevo tipo de colectivo de activismo artístico, como es el caso de Arte por Libertad que contó con una serie de particularidades que lo distinguieron de los otros grupos surgidos años atrás. Este colectivo fue central en el diseño de los repertorios de protesta de sectores populares organizados y movimientos sociales, como es el caso del FPDS Rosario. En suma, estas son las razones por las que afirmamos que las prácticas estético-políticas de este repertorio fueron piezas claves en la conformación de la imaginería de la resistencia popular rosarina que se esmeriló durante toda la década del 2000.

A mediados de la década, el repertorio de protesta por Lepratti había culminado su momento de mayor intensidad estético-política, los colectivos de activismo artístico de la primera ola se habían desvanecido, las carnestolendas continuaban extendiendo su presencia en la ciudad y el movimiento murguero comenzaba a atravesar una serie de transformaciones que lo

situarían en el tránsito hacia un devenir artista. El espacio callejero dejó de ser el escenario privilegiado y las coordenadas de la estética-en-la-calle festiva tal como la conocimos entre fines de la década del 90' y durante los primeros años de la siguiente y su ética de la presencia física festiva como forma de aparición en el espacio público se mantuvo de modo más esporádico cuando las murgas acompañaron procesos de protesta puntuales o durante los largos meses del carnaval rosarino. No obstante, su presencia cotidiana transcurrió en esta nueva etapa en un circuito de circulación techado, ya no a cielo abierto. Sus resonancias, no obstante, no quedaron allí sino que cual micro-esferas que rebotan sin descanso de lado a lado, de pared a pared las coordenadas de esa estética-en-la-calle festiva y la ética de la presencia que inculcó contribuyeron a motivar un complejo proceso de carnavalización de la protesta al que de inmediato volveremos.

Arte por Liberad lucía por ese entonces como una flagrante evidencia de un nueva etapa. Manifestábamos que el colectivo, fundamentalmente a partir de su práctica muralista, inauguró un nuevo tipo de activismo artístico que se desplegó en la ciudad ya transitando la segunda mitad de la década. Fue un colectivo artístico militante, noción que utilizamos para distinguirlo de los otros grupos, retomando el concepto de teatro militante que refiere a grupos que ponen su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas, en lugar de competir con los modos de hacer teatro dominante. Actitud que Arte por Libertad esgrimió en dos sentidos. En primer lugar, su génesis difirió de la de sus pares, fue un grupo nacido de un proceso de lucha puntual, allí radicó el impulso inicial para su formación. Y, además, su impronta estética, su modo de producción y funcionamiento interno quedaron, en buena medida, supeditados a las vinculaciones que trazó con las organizaciones y los procesos de lucha popular de los que participó, siendo incluso su funcionamiento casi enteramente por demanda. Y, en segundo término, por el modo en que prescindió de la referencialidad (crítica) a la institución artística como motor de sus intervenciones, en la medida en que sus integrantes desplazaron esta preocupación por contrariar, criticar o diferenciarse de los modos convencionales de hacer arte. Se afirmaron en su condición de artistas populares o artistas militantes, prescindiendo de los debates y cuestionamientos que impregnaron, en cambio, a los activistas de la primera ola. No se posicionaron desde el lugar de la negación a la institución sino desde un lugar otro que no entró en diálogo con ella. Por esta razón, el colectivo pudo asentarse sin recelos ni pruritos en concepciones del orden de lo bello que, si bien diferentes a los de la institución artística, podrían haber generado indirectamente reminiscencias a sus preceptos.

Por lo demás, decíamos que la politicidad del colectivo si bien se alojó parcialmente en una textualidad crítica que sostuvieron con ahínco, portando por momentos una concepción

pedagógica de la práctica artística, radicó fundamentalmente en su metodología de producción. Método que recurrió, con mayor ahínco que en el caso de los colectivos anteriores, a una mecánica de producción colectiva permanente y a la generación de espacios heterotópicos. Maneras de hacer que, junto con las distintas modalidades de cooperación en las que incurrieron y los espacios específicos de socialización y aprendizaje que brindaron –a través de talleres de formación-, terminaron de esmerilar la especificidad de este colectivo cuyo epicentro fue, al decir de Laddaga, la invención de formas artificiales de la vida social ergo la creación de modos experimentales de la coexistencia.

Decíamos que el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti fue una experiencia pionera, una instancia pivote hacia otras experiencias, que advinieron posteriormente, de apropiación más decidida por parte de militantes de movimientos sociales de ciertos modos de imaginación y creatividad estético-política. El FPDS Rosario, fue para nosotros uno de esos casos. Siguiendo cuan navegantes el recorrido de un río que se ramifica en diferentes cauces, en singulares lechos en el que discurren, torrentosos, los fluidos, las conversaciones, los encuentros nos adentramos en diversas tomas de sus repertorios de protesta, en los que vislumbramos una singular apuesta estético-política como modo de reinvención de las modalidades más clásicas y deslegitimadas de la acción colectiva.

Este movimiento social de nuevo cuño conformado hacia fines del año 2004, en medio del reflujo del acontecimiento 2001 y de las escenas de la protesta que éste alumbró, perteneció a una nueva generación militante, a un nuevo *ethos*, al decir de Svampa, en el que la dimensión cultural, en términos amplios, ocupó un lugar central. Tendencia que se constata en la prematura existencia de un espacio de esta índole en su arquitectura organizativa así como en la estirpe de las prácticas que implementaron desde sus comienzos a nivel nacional. La Estación Darío y Maxi, emblema del repertorio de protesta por la Masacre de Avellaneda, además de sitio ícono de la organización anota pues otra fuerte evidencia en este sentido.

La innovación en las formas expresivas de estos nuevos sujetos colectivos se nos presentó como una certeza desde el comienzo de nuestro trabajo. No así sus desenlaces o, mejor, la tesitura que alojaron estas expresiones.

Nuevos horizontes de inscripción espacial y corporal se habilitaron a través de las prácticas estético-políticas que constituyeron sus repertorios de protesta. A partir del análisis de las intervenciones generadas con motivo de problemáticas universitarias, de Derechos Humanos y en torno a la Masacre de Avellaneda -que contaron en todos los casos con gran protagonismo del sector estudiantil- constatamos la notable preponderancia de las pintadas-stencil como armas claves de una política del aerosol que fue concomitante con el predominio

de las marchas como metodología de protesta privilegiada en relación con las mecánicas clásicas que progresivamente se desdibujaban. Ambas tendencias se complementaron y operaron mancomunadamente. La técnica del stencil permitió el ejercicio de una práctica estética en velocidad ideal para la circulación que exige el desarrollo de las marchas, en tanto modo de manifestación no estático. Su simplicidad técnica en cuanto a su realización, las facilidades de sus modos de aplicación en el espacio público así como la capacidad sintética y de concisión para plasmar consignas en base a la brevedad textual y la claridad de las imágenes aportaron en este sentido, de la mano de las escasas dificultades que plantea para su aprehensión, desde el plano de la recepción.

Su predominio fue, además, un síntoma claro de este proceso de progresiva apropiación por parte de los militantes de este tipo de prácticas estético-políticas que fueron desarrolladas, en su mayoría, sin auxilio externo paralelas al desdibujamiento del protagonismo que los colectivos de activismo artístico y los artistas individuales tenían en la escena callejera, con excepción de Arte por Libertad. Militantes que, por lo demás, conformaron una segunda generación de stencileros que se sumaron a los que sin pericia artística convirtieron a la técnica en vehículo gráfico de la perspicacia e inteligencia de la clase media, tensando, en el caso de los militantes, su inminente transformación en una mera estrategia publicitaria.

Lejanía con el mundo del arte que se robustece por la distancia con la lógica autoral dada por su anonimato y clandestinidad así como por la dilución de las pretensiones de unicidad y originalidad a partir de su mecanismo reproductivo que se consagra con el desvanecimiento del destinatario generando una instancia enunciativa general que propone un contrato de lectura casi entre fantasmas. La creatividad queda alojada en el momento del diseño de la plantilla y en su disposición espacio-temporal, cuestión esta última que tributa en claro sentido al desplazamiento -ocurrido a lo largo de toda la década- de la centralidad de la obra, la pieza o la intervención hacia los lugares y tiempos de inscripción, terminando por corroer otro de los preceptos clásicos de la institución artística.

Las pintadas-stencil requieren una escasa inversión corporal, connotan una débil corporalidad, una corporalidad acotada, pero ágil -a veces arriesgada porque conllevan una invasión clandestina y prepotente de los espacios propios-. Podríamos decir, más bien, una corporalidad elíptica que tributa a una economía de tiempos y recursos si cotejamos lo dicho con la capacidad de expansión, incluso de saturación, que posibilita. Así, la presencia corporal se licúa en una omnipresencia gráfica que nos condujo a pensar que este recurso expresivo ejerció un papel de dinamizador, mejor, una función dínamo en el tránsito desde estrategias onerosas de protesta (con fuerte inversión emocional, de recursos materiales y humanos, de

tiempo, energías organizativas y costosas en términos de legitimidad social dado el cambio de las coordenadas socio-políticas) a mecánicas austeras, es decir, a estrategias economizadoras que lograron administras de otro modo los tiempos, los espacios y los cuerpos.

El análisis de la apuesta corporal que se anidó en las prácticas estético-políticas del movimiento no culminó en este punto. Nos fue necesario bucear en las intervenciones de estilo performático para tener una mirada más acabada de las transfiguraciones que el cuerpo militante experimentó. Estas prácticas no fueron numerosas ni se caracterizaron por su densidad poética. Tampoco fueron masivas. Más bien se constituyeron en acciones catalizadoras de la transición que atravesaba la corporalidad política. Así, demostraron la ambivalencia entre la permanencia de algunas coordenadas de la estética-en-la-calle visual y performática que alojó por una profunda confianza en el cuerpo -cristalizada en algunas intervenciones que recuperaron elementos propios de las que se hicieron presentes en la primera parte de la década – y el ascetismo que se albergó en la austeridad del uso del cuerpo que describíamos anteriormente. Una austeridad que implicó nuevos lugares y desafíos a la corporalidad política al tiempo que otras formas de ponderación de la presencia en el sentido del ser/estar ahí de los cuerpos como del carácter único e irrepetible de cada presentación. Dinámicas concomitantes a un proceso de virtualización de la política y de acentuación de la producción de imágenes técnicas intensificado a partir de la irrupción de las tecnologías digitales, con el que la técnica del stencil dialoga fluidamente. En consecuencia, advertimos un desvanecimiento de lógicas acontecimentalistas en favor de estrategias ancladas en mecánicas de repetición y reproducción.

Puesto que la nitidez no caracterizó nuestras derivas sino más bien lo hizo la ambivalencia, señalamos otro punto más que mostró cómo estas transformaciones no fueron lineales. Así bocetamos la controversia entre la progresiva prescindencia –no absoluta- del cuerpo que predominó en las intervenciones visuales y la baja densidad que reflejaron las performáticas con la corporalidad que exigió la fiesta.

Como reponíamos en el transcurso de nuestra investigación, los festivales –además de las fiestas abiertas y cerradas- formaron asiduamente parte de los repertorios de protesta del FPDS Rosario, principalmente del empuñado en torno a la Masacre de Avellaneda. Sin embargo, a diferencia de las coordenadas a través de las cuáles se delineó la estética-en-la-calle festiva de comienzos de siglo, en este caso no hubo festividad cotidiana sino multiplicación de espacios escénicos festivos, delimitaos, acotados en tiempo y espacio, con fronteras y roles claros. En consecuencia, la horizontalidad propia de aquella estética se transfiguró en una política del tablado, menos asidua. No más fiestas callejeras tumultuosas,

coloridas sino escenarios y espectáculos montados, una fiesta más exhibitiva, distante, menos capilar, menos cuerpo a cuerpo. Una cotidianeidad que solo se sostuvo en la presencia de elementos festivos que dieron forma al proceso de carnavalización de la protesta, que enseguida retomaremos.

Pero antes de ello destaquemos el modo en que creemos que estas prácticas estético-políticas hicieron política. A diferencia del tipo de politicidad que en buena medida encarnaron las prácticas y experiencias que analizamos en la primera parte de la década, y a contracorriente de lo que creíamos en nuestras primeras impresiones, las intervenciones que compusieron los repertorios del FPDS Rosario tejieron punto por punto una textura, modelaron la trama de los inicios de un nuevo convenio social. Más que prácticas disruptivas fueron prácticas que reclamaron aceptación, que esmerilaron una política de la legitimación estética.

Sin desconocer la intención de denuncia, confrontación e incluso de intimidación que tuvieron algunas de las intervenciones, no estuvo allí el punto en el que aportaron su plus, no fue ese el eje en el que operaron en su especificidad. La construcción o consolidación de espacios disensuales, algo que se nos imponía como una verdad de perogrullo, no constituyó su función primordial. Esta apuesta ya era propia de las metodologías clásicas que no necesitaban del arte para romper la configuración social. Por otra parte, estas acciones no fueron disruptivas en lo que respecta a la instauración de escenas inhabituales en el espacio urbano. No sucedió a través de ellas la construcción de montajes inesperados, no hubo novedad a través de la invención o imposición de sujetos sin lugar de enunciación artístico y político ni tampoco en la utilización de herramientas o recursos no aptos para ellos ya que ese camino ya había sido surcado por el repertorio de Lepratti.

A diferencia de ello, el uso de estos recursos expresivos, la apelación a estas prácticas estético-políticas, por sí mismas, más allá de los contenidos, construyó un lugar de enunciación posible para el movimiento social, compuesto de organizaciones deslegitimadas en su práctica política, y creó las audiencias con las que poder dialogar. En otros términos, la ampliación creativa del stock de repertorios de confrontación, estos modos de cromatizar la visibilidad social y la presencia pública de los movimientos, estas nuevas formas multitonales permitieron resetear, en parte, las consideraciones que pesaban sobre estas organizaciones y reelaborar el relato, la narrativa de los procesos de lucha en los que se inscribieron.

En resumen, las acciones realizadas por el FPDS se montaron sobre la tradición estético-política tejida por el activismo artístico, el movimiento murguero y el repertorio de Lepratti que habían construido ya el tejido disensual necesario al primer ciclo de protesta, primando más bien en el caso del movimiento social la ornamentación de ese tejido, que por supuesto

había sufrido modificaciones por el inicio de un nuevo ciclo. Primó, entonces, el modelaje de ese paisaje conflictivo a partir de un cambio de fisonomía que volvió posible un lugar de alocución público-política. Cuestión que se vincula necesariamente con los modos en que enriquecieron la dimensión estética de su política. A ello iremos pronto.

Antes de detenernos en ese punto creemos pertinente recuperar aquí otro desarrollo peculiar propio de esta parte de la década consistente en un contrariado proceso de especialización artística de los militantes de este movimiento social que derivó en la constitución a su interior de un colectivo artístico que denominamos, a diferencia de los anteriores, como un colectivo artístico orgánico en tanto nació como el Espacio de Cultura de la organización en Rosario.

El surgimiento de este colectivo certificó un proceso de profesionalización o especialización que los militantes comenzaron a transitar sobre finales de la década que, a primera vista, o mejor con una mirada de tipo evolutiva, considerábamos como encadenado al progresivo proceso de apropiación de este tipo de prácticas. Sin embargo, inmediatamente este desarrollo mostró sus tensiones y contradicciones.

En términos generales y sin retomar aquí las concepciones específicas que el grupo poseyó, sus propósitos iniciales radicaron en trabajar la problemática cultural en sentido amplio al interior y fuera de la organización, realizar intervenciones en conjunto o de modo separado a la agenda del movimiento al mismo tiempo que habilitar articulaciones más estables entre artistas y colectivos artísticos, bandas de música, grupos de teatro, etc. con los que venían compartiendo procesos políticos diversos. Asimismo, entre sus metas iniciales figuraba la realización de talleres de diferentes disciplinas así como la apertura de un centro cultural a lo que sumaron, luego, una dedicación especial a la programación de las místicas.

Más allá de sus intervenciones específicas lo que nos interesó reconstruir fueron precisamente esas contradicciones que complejizaron cualquier mirada evolucionista benevolente. Digna Rabia estuvo atravesado, fundamentalmente por dos tensiones, por la delineada entre la especialización progresiva de algunos militantes en la esfera estética y la delegación total en ellos de la responsabilidad y realización de este tipo de prácticas. Y, por otra parte, pero en sintonía con la primera, por la tensión forjada entre una efectiva división del trabajo que asegure concreciones exitosas y eficientes, y la socialización de estos modos de hacer. En otros términos, la tensión entre la expertización y los modos en que ello generó acercamientos disímiles a este tipo de recursos entre quienes pertenecían al espacio y quiénes no. Desarrollo que postergó cuando no detuvo el proceso más transversal de apropiación de este tipo de recursos y prácticas.

De este modo, disintiendo con cualquier interpretación lineal, la creación de Digna Rabia, que tuvo en razón de estas controversias una corta vida, fue un proceso contrariado ya que mientras, por un lado, supuso la preocupación por profundizar y complejizar la propuesta estética del movimiento e incluso asumir una militancia específica en la problemática cultural, por el otro introdujo al interior de la organización dilemas y tensiones –extemporáneas- caras y añejas para el mundo artístico como las derivadas de la consideración del arte como un recinto especializado con saberes, técnicas, recursos y seres particulares dotados para su ejercicio.

Una y otra vez insistimos a lo largo de nuestro trabajo en la señalización de travesías colaborativas a las que denominamos itinerarios que demostraron coordinaciones cooperativas o solidaridades más impersonales. Contorneamos pues, en un intento de asir la complejidad y riqueza de estas vinculaciones, dos modalidades para distinguir entre aquellas prácticas colaborativas cimentadas en relaciones interpersonales de aquellas otras en las que se desató una circulación impersonal a partir de la producción de artefactos.

Entre el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti y los activistas de la primera ola se sucedieron ambas modalidades en el caso de El Hormigazo, experiencia sinérgica por excelencia, en el caso de las bicicletas de Traverso, produciéndose allí una operación de desviación (Kozak, 2004), y en ocasión de la intervención de renombramiento de la calle Presidente Roca. La hormiga y el ángel por su parte implicaron, fundamentalmente, vinculaciones del primer tipo con los artistas de la primera ola, mas luego dispararon otras tramas, tal como veremos de inmediato puesto que aquí no acabó la cartografía que armamos.

Cuando nos adentramos en las prácticas estético-políticas del FPDS Rosario, pudimos repensar y maquetar nuevamente esta arquitectura. Afinamos el ojo y advertimos que esta experiencia y las sedimentaciones que pasados los años siguieron produciendo las ocurridas antes, nos permitían recrear la propuesta inicial. Entonces, reconstruimos ejercicios de cooperación entre especialistas de la producción artística y el movimiento social y, por otra parte, talleres colaborativos, sin especialistas que se adjudicaran tal posición, espacios de co-aprendizaje y co-producción, de puesta en común de saberes en los que los “artistas” sólo portaron el plus diferencial de cierta gimnasia creativa, es decir, ocuparon el rol de facilitadores de procesos y acciones. Ambos tipos de secuencias las ubicamos dentro de la primera modalidad de itinerarios y mientras que la primera alternativa la delineamos a partir de experiencias como la sucedida con el stencil de las bicicletas de Traverso en la Ciudad Universitaria que fueron estampadas conjuntamente con militantes del movimiento y otras organizaciones conservando sus sentidos iniciales, la segunda la reconstruimos a partir de las

experimentaciones muralistas que se sucedieron con el colectivo Arte por Libertad o las que llevaron a cabo desde Surastilla, constituyendo incluso instancias de despliegue de estéticas comunitarias.

Al interior de la segunda modalidad de itinerarios que, en términos generales se caracterizó por exceder los vínculos interpersonales, advertimos casos como la intervención "Que la memoria sea moneda corriente" o la titulada "Mc Iorana's" en la que primó la lógica de circulación de los artefactos, en el sentido que ya hemos reseñado y otras en las que los objetos y prácticas traficaron sentidos de otro modo. Así, recreamos esta modalidad advirtiendo la existencia de experiencias en las que la memoria impersonal, cuasi amnésica, que caracteriza a los artefactos se ausentó en pro de la aparición de otra lógica en la que las experiencias y prácticas pasadas, como "UNR Liquida" -una de las intervenciones del activismo universitario- funcionaron como prototipo de innovación estético-político. Es decir, como modelos de otras intervenciones, tales como la que se originó con motivo de la apertura de la Tienda de la UNR, modelos mas no réplicas exactas. Algo similar sucedió con la intervención de renombramiento de la calle Córdoba por Jorge Julio López, aunque anidando una riqueza mayor dada porque esta intervención funcionó previamente -en el caso del repertorio de Lepratti- bajo la mecánica de producción de artefactos, tal como hemos señalado anteriormente. Y en esta nueva circulación lo hizo como prototipo. Finalmente, las formas en las que el rostro de Pocho Lepratti, el del mismo Jorge Julio López, o la hormiga y el ángel aparecieron en murales, banderas, pintadas y otras intervenciones del FPDS Rosario nos condujo a bocetar una tercera clase de circulación dentro de esta segunda modalidad. Así, apreciamos que funcionaron como enclaves en recursos y gramáticas de protesta anteriores en los cuales se replicaron con exactitud sus características y sentidos. Por lo demás, todas estas vinculaciones tributaron en la constitución de la figura del militante como creador, desplazando la exclusividad de la condición de artistas de quienes, aunque en posiciones de legitimidad periférica provenían o habitaban la esfera artística -entendida en términos amplios- al tiempo que confirmaron la des-utopización de la misma.

El ejercicio de la condición artística, mejor, el devenir artista del militante social tuvo en los movimientos sociales de nuevo cuño otra artista. Los militantes del FPDS Rosario además de concretar variadas prácticas estético-políticas en sus repertorios desarrollaron una micro-creatividad, un despliegue modesto pero cotidiano y rutinario que comprendimos en términos de una recreación de la dimensión estética de su política. Es decir, una re-fabulación de sus modos de aparecer en el espacio público a partir de una serie de operaciones que implicaron innovar con algunos recursos y deglutir otros que provenían de las prácticas más

declaradamente artísticas para metamorfosearlos en elementos modestos que alteraron sus formas de presentarse en sociedad. Nuevas coreografías para afrontar un escenario en el que los modos de aparecer piqueteros clásicos habían perdido sentidamente legitimidad e incluso posibilidades de visibilidad y enunciabilidad. Ejercicios que, en este caso, fueron ya sin auxilio externo y que se desarrollaron, sobre todo, en años más recientes.

Hicimos pie, mejor, seguimos las huellas de dos procesos en el reciclaje de los modos de aparecer del movimiento. En primer término, la generación de una dramaturgia piquetera que supuso la re-edición, resemantización y refuncionalización de ciertos elementos emblemáticos de esa gramática política en pleno proceso de desaparición del sujeto piquetero de la escena nacional -e incluso en las filas del movimiento- y del piquete como metodología de protesta, marcando una productiva ambivalencia. Dramaturgia que luego derivó en la autonomización de alguno de sus elementos que se dispusieron en nuevas mutaciones. El segundo componente consistió en un proceso de carnavalización de la protesta, o sea, la constitución progresiva de una forma de aparecer festiva en el espacio público que rompió con la estética sacrificial de la militancia de décadas anteriores, empero no exento de tensiones dadas principalmente por el protagonismo que los mártires tomaron en esa puesta.

La conservación y re-versión de algunos elementos de la gramática piquetera nos sumergió desde que comenzamos a advertirla en interpretaciones contrariadas. Por una parte, apreciábamos una profunda necesidad del movimiento de distinguirse de las formas de aparecer de la militancia de izquierda clásica. En este sentido, la exaltación de la impronta piquetera se nos tornaba comprensible. Pero, a su vez, primaba el reconocimiento de que el piquete como metodología de protesta estaba profundamente deslegitimado e, incluso, la subjetividad piquetera transitaba un franco repliegue. Sin embargo, ciertos elementos de sus modos de aparecer seguían siendo reivindicados por los militantes del FPDS Rosario y su uso, en contra de lo que a primera vista nos parecía, no era mera repetición o fijación de lo mismo sino el promiscuo nacimiento de una modulación que, no obstante, por las propias limitaciones de nuestro trabajo no alcanzamos a seguir en todo su desarrollo. Pero sí, al menos, a detectar sus tendencias embrionarias.

Focalizamos nuestro abordaje en lo que denominamos la trayectoria del pañuelo. Este elemento emblemático y caro a la tradición de lucha de nuestro país e incluso de la América Latina, nos resultó un emergente altamente elocuente de este proceso abigarrado y nos demandó exclusividad en contra de nuestras aspiraciones o ambiciones iniciales de seguir el recorrido de otros elementos que también avizorábamos como representativos de estos desenlaces.

En el pañuelo se inscribió un frondoso proceso de objetivación estética que seccionamos en dos segmentos, dos trayectos que, cual bochas en el río, nos permitieron señalizar, anclar y así aprehender algunas facetas de esta ambivalencia. El primer trayecto consistió en el pasaje del predominio de su condición de bien de uso –como elemento de seguridad- en el proceder piquetero a su calidad de elemento expresivo, condición que si bien es inescindible de su utilidad adopta diferentes valencias. En otros términos, al estilo de una balanza en la que por momentos se eleva un plato en detrimento del otro, la condición de uso y de expresión predominó de diferentes modos en cada etapa. Así en los modos de aparecer del FPDS Rosario el pañuelo fue un recurso expresivo que afincó al movimiento en una identidad piquetera recreada, fue sinónimo de fortaleza y rebeldía pero también un elemento en tránsito hacia otro momento en el que cada vez más se debilitó la remisión del pañuelo a la experiencia piquetera quedando progresivamente autonomizado de esa identificación para travestirse, previa transformación de su morfología, color y ubicación, en un dispositivo de transmisión de diferentes consignas así como en un accesorio de moda, con clara intención cosmética. Un elemento decorativo, de embellecimiento. Modulación del uso que tributó al proceso de carnavalización que es el otro aspecto que configura las formas de aparición en el espacio público del movimiento.

La fiesta como premisa obligada del modo de aparecer en el espacio público de los nuevos movimientos sociales no fue inmediata en el FPDS Rosario. En los comienzos acuñaron una estética deprimida. La carnavalización implicó una ardua tarea procesamiento, de manufactura de los elementos que, finalmente, conformaron esa apariencia festiva. No hubo puesta en escena de elementos o gestos grandilocuentes, a diferencia de la ampulosidad que suele caracterizar a la fiesta, el reciclaje y la invención de nuevos dispositivos fue gobernado por operaciones de reducción, de encogimiento, por un proceder minimalista.

Posándonos nuevamente en las marchas, distinguimos tres aspectos que se ensamblaron con respetable cordura: la adquisición de cierta diversidad cromática –que reconstruimos a partir del análisis de sus banderas-, la re-disposición de los cuerpos individuales –a través de su intervención o de la de su indumentaria- y la permanencia y/o re-edición de componentes de la estética-en-la-calle festiva de comienzos de la década –tales como objetos de grandes dimensiones o la rítmica del desplazamiento murguero-.

Empero la fiesta no fue total, la imagen no fue nítida sino que se tensionó tanto con ciertas permanencias de los modos clásicos –por ejemplo, los cuerpos coloridos y ruidosos no dejaron de marchar encolumnados, encabezados y uniformes en la estructura rígida de las marchas- como con algunos aspectos provenientes del mito fundacional de la organización, el

asesinato de Kosteki y Santillán, y de los modos en que la figura de Darío fue recuperada. Aspectos en los que, además, se cimentó parte de la dramaturgia piquetera, tensionando entonces cualquier idea de ensamble armonioso entre los componentes que recrearon la dimensión estética de su política. El Frente, como muchos movimientos sociales populares, se fundó sobre la figura del mártir, del militante –joven, solidario, valiente, comprometido- y en algún punto también abnegado, que dio su vida por un compañero. Ambivalencia entre la fiesta y el mártir que se sutura en la pregunta por las nuevas formas del compromiso, por las subjetividades estéticas y políticas allí zurcidas. Allí vamos, pues.

II. De reciclajes, mutaciones y transformaciones: entre el activismo artístico y el arte militante, del atelier a la web. ¿La subjetividad política una subjetividad ontológica o históricamente estética?

Cavilar en torno a la subjetivación es otro modo de reciclar la pregunta en torno a cómo arte y política en tanto operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible maquinan mancomunadamente. Cada una de las experiencias que analizamos a lo largo de la década han supuesto, para nosotros, diferentes torsiones a la hora de pensar sus resonancias en los procesos de subjetivación política. Si creemos, junto con Rancière, que la política se despliega preferentemente a partir de la multiplicación de operaciones se subjetivación, ergo que el sujeto permite el despliegue de la política y, a la vez, sólo a través de ella adquiere existencia, reponer aquí, en estas últimas líneas, los trazos dispersos que hemos vertido para impulsar unas últimas reflexiones en este sentido, se torna una apuesta vertebral.

Sostuvimos que los colectivos de activismo artístico operaron en la producción de subjetividades alternativas. En primera instancia, fueron colectivos que permitieron que sus integrantes atravesaran procesos de politización, que modelaran sus propias subjetividades políticas, en tanto pasaron a ocupar lugares de locución pública-política que antes no habitaban. Sí ocupaban sitios de enunciación cultural no, en cambio, lugares de enunciación política colectiva como los que construyeron a través de estas experiencias. Y, fundamentalmente, estos grupos se dedicaron a promover, a disparar vectores de subjetivación política en quienes no estaban familiarizados con la experiencia estética, precisamente al incentivar procesos de subjetivación estética. La vocación colectiva que caracterizó su proceder, las diferentes modalidades relacionales y de cooperación en las que incurrieron, los modos en que allanaron las distancias entre artistas y espectadores contribuyeron en este sentido. Ahora bien corroborar su efectividad excedió los marcos de este trabajo en tanto deberíamos haber emprendido para ello un estudio en recepción y no en producción. Así, en

este caso, los colectivos con sagacidad y lucidez desataron posibilidades de subjetivación, ramificaron lo posible. Visibilizaron alternativas para fisurar el espectro de lo que cada uno puede o no ser, para alumbrar opciones cuya consumación los excedió, al igual que a nosotros su estudio. En suma maquinaron en el terreno de la subjetividad a través de operaciones de obertura.

Las agrupaciones que compusieron el movimiento murguero, procedieron de otro modo. El foco estuvo puesto en las formas en que alentaron la producción de subjetividades entre sus integrantes. Habilitaron lugares de subjetivación estética y política en tanto impusieron lo que no tenía parte, espacio de visibilidad y enunciabilidad en el orden policial. Los procesos de subjetivación tomaron aquí la forma de la visita no deseada. La subjetividad del colado, del que no es esperado ni bien recibido. No sólo instauraron la presencia del indeseado sino, además, impusieron los modos en que quería ser visto y tratado, puesto que disputaron las imágenes de felicidad imperantes a través de los modos de su presentificación en el espacio público en detrimento de las ocupaciones y los ánimos sociales que les correspondían. Los murgueros -sobre todo los de estilo porteño- desataron operaciones de subjetivación política a partir de motivar procesos de desidentificación o de desclasificación, arrancamientos a la naturalidad de los lugares y partes en el orden social. Hicieron, entonces, operaciones de robo, montaron subjetividades desde acciones pillaje.

El repertorio de protesta por Lepratti nos situó en otros horizontes de pensabilidad. Los integrantes de los colectivos de activismo artístico, más allá de que ocuparan posiciones periféricas en el campo del arte, más o menos legítimas, habitaron lugares de enunciación cultural con cierto reconocimiento social. Se ubicaron en dichos sitios enunciativos por trayectoria, formación y/o posición social. En cambio, los jóvenes de Ludueña que llevaron adelante el repertorio no ocupaban estas posiciones con anterioridad sino que se filtraron, se entrometieron, implantando sujetos con argumentos, saberes y recursos hasta el momento impropios para ello. Sujetos no habilitados para el hacer artístico irrumpieron en la escena pública. Y llegaron para quedarse. De ahí en más, varios continuaron transitando el mundo del hacer artístico de modo individual o colectivo. Fueron entonces operaciones de subjetivación okupas.

Aquí no culminó, sin embargo, los modos en que creemos este repertorio maquinó en la producción de subjetividades. Más allá de los puntos específicos en los que estas prácticas afectaron las subjetividades individuales de quienes las han llevado adelante, nos interesa remarcar su importancia para la constitución de subjetividades colectivas. La consumación de este repertorio fue paralela a la conformación del Bodegón Cultural Casa de Pocho,

movimiento social que luego de la desaparición de La Vagancia congregó a muchos de estos jóvenes ante la desarticulación que la crisis y el asesinato de Lepratti generaron en el denso tejido de organizaciones juveniles y comunidades barriales. Si bien la producción de esta subjetividad colectiva no puede atribuirse únicamente al despliegue de estas prácticas y experiencias, podemos aseverar que conformaron un piso, un cimiento sobre el que se montó esta organización de estirpe cultural. Es decir, la producción de sujetos políticos supone otras operaciones políticas pero la elaboración de una plataforma sensible, de un caldo de cultivo, donde el nosotros político sea posible, sí puede ser incumbencia del arte, en tanto dispone cuerpos, espacios, tiempos, funciones de palabra en quienes son sus hacedores y partícipes.

La incursión de los movimientos sociales en prácticas estético-políticas en sus repertorios de protesta así como la recreación de la dimensión estética de su política nos enfrentó ante nuevas torsiones en los modos en que las prácticas estético-políticas activan, desarrollan o despliegan procesos de subjetivación política. En primer término, al igual que en otros casos este desarrollo se diseminó en múltiples procesos de subjetivación estética individuales, en tanto la apropiación y creación de este tipo de intervenciones por parte de los propios militantes señalizó en numerosos casos su primer acercamiento a la esfera artística. En ellos decantaron y se hicieron carne las socializaciones y los itinerarios con los artistas y colectivos, especialmente, con Arte por Libertad.

Por otra parte, en términos colectivos, de la mano de Expósito decíamos que las experimentaciones de los movimientos en el plano de sus formas expresivas no fueron sólo nuevas maneras de enunciar contenidos políticos sino que constituyen expresiones a la vez que síntomas de nuevas subjetividades políticas colectivas. El FPDS Rosario como ya hemos reiterado en distintas ocasiones nació con esa impronta, su estirpe estética fue, entonces, un síntoma de la nueva subjetividad que estaba naciendo. Y, a la vez, en la realización de esa multiplicidad de prácticas estético-políticas mascullaron y modelaron dicha subjetividad colectiva.

Fundamentalmente en la mecánica cotidiana de las estrategias de recreación de la dimensión estética de su política vimos funcionar un rugoso mecanismo de sedimentación indentitaria. Carente de linealidad, ambivalente y abigarrado se desplegó tanto en el desarrollo de la dramaturgia piquetera, en el colorido proceso de carnavalización de la protesta así como también en el desarrollo de las fiestas y, sobre todo, en la esfera mística donde el peso de la identidad colectiva se hizo notar con densidad y fuerza. En el imperativo total de ser artistas, en la obligación de ejercitar una paciente y cotidiana labor de diseño de la experiencia colectiva, se alojó una economía estética de subjetivación política. Fueron rutinarias

instancias de reafirmación de esa subjetivación colectiva, una productiva máquina de sedimentación identitaria.

Máquina que nos motiva, fiel a su estilo, apreciaciones encontradas. Evadir la tentación de ver allí sólo repetición e inercia, poco de resistencia, poca fuga, se nos hace cuesta arriba si quedamos atrapados en una mirada límpida de manual filosófico posfundacional. No es este claramente el camino. En términos de Rancière, la subjetivación supone siempre la producción de una multiplicación que no estaba dada en la constitución de la comunidad, es lo opuesto a la identificación en la que medida en que esta se trata de la inscripción de un nombre de sujeto como diferente a toda parte identificada en la comunidad. En sus términos, la política no es la acción de identidades constituidas sino de sujetos que siempre son separaciones entre identidades. La subjetivación es producto de esas líneas de fractura múltiples por las cuales los individuos subjetivan la distancia entre su lugar en la comunidad y el que quieren, entre la adjudicación social y la impertinencia política. Ahora bien, como bien sabemos, toda subjetivación requiere procesos de sedimentación, fijación, articulación (Laclau, 2008a). Es la ya afamada discusión al interior del llamado pensamiento posfundacional la que aquí está en juego (Marchart, 2009).

Resistir cualquier positivización es, a nuestro entender un gesto inconsistente y carente de sentido teórico y político. Un gesto histérico, la trampa de la política marginalista, reactiva y no propositiva, que paradójicamente contiene las semillas de su propio fracaso (Žižek, 2007) en tanto cualquier intento de transformar el corte político en un estado positivo de cosas, la conduce a su cadalso[98]. Estos procesos de reafirmación identitaria serían entonces, a primera vista, el paso obligado y políticamente bienvenido que prosigue al gesto de ruptura, al establecimiento de una subjetividad disidente, como la que alberga este movimiento social.

Ahora bien, en las experiencias que analizamos estos procesos de sedimentación no fueron sólo la confirmación de una identidad colectiva sino el trazado de formas de estar-ser-en-común vitales, la modulación de ambivalentes bio-resistencias colectivas. En ellas se jugó el diseño de nuevas figuras del compromiso a partir de tramitar la tensión primigenia que habita tanto en este movimiento social como en el Bodegón Cultural Casa de Pocho, sin más: la tensión entre la alegría y el mártir, en términos más genéricos, entre la vida y la muerte. Tensiones más abigarradas aún si consideramos cómo ellas fueron interdictas por la lógica de la organización.

[98] Žižek considera a estas posturas como reincidentes en un protokantismo al funcionar la política y sus modos de subjetivación como una idea de tipo reguladora que nunca se actualiza plenamente desde el punto de vista ontológico. Por ello, para Žižek, en contraposición a esta postura, la actitud de resistencia "opuesta a este juego de provocación histérica, es la disposición heroica a sostener la transformación del socavamiento subversivo del sistema existente en el principio de un nuevo orden positivo que encarne esta negatividad" (Žižek, 2007: 258).

Vayamos, entonces, con premura a eso. La primera brazada, una vez ubicados en este andarivel, nos relocaliza nuevamente en los primeros capítulos este trabajo, en ese extenso apartado que le dedicamos a una de las experiencias que activó, en nosotros, sin piedad, una fibra sensible íntima, profunda, con una intensidad que, en proporción directa, quedó reflejada en nuestra dedicación a ella. Nos referimos al Carnaval-cumple de Pocho. Permitámonos reconstruir las principales ideas que bocetamos en función de esta experiencia para así desgajar las diferentes aristas de este problema.

Decíamos que esta fiesta se constituyó en una plataforma de crítica y denuncia política con mayor nitidez que otras experiencias festivas de la movida auto-gestiva que compusieron la estética-en-la-calle en cuestión. No sólo se expresó la crítica desde su tablado sino que su textualidad política fue más rugosa. Las formas en las que se pensó la participación, los talleres, y su arquitectura organizativa convirtieron a este carnaval en una superficie de articulación política y de ejercicio organizativo que se tensionó con otros sentidos de la fiesta que son los que ahora nos interesan especialmente.

Este carnaval supuso la recreación de la existencia individual y colectiva, fue un tiempo de renovación, constituyó un estado liminar entre la vida y la muerte. Ha sido diseñado como una conjura a la muerte, como un modo de hacer vivir o de sostener la convicción que se emplazó en la frase emblema de esta lucha: Pocho Vive! Un modo de canalizar y transformar el dolor. Fue y es un rito de pasaje, un compromiso de vida que siempre se manifiesta en tensión con su opuesto.

El despliegue de esta tensión entre vida y muerte, su cristalización en las prácticas más cotidianas dio forma a un conjunto de especificidades que distinguieron a dicha celebración de otras de su estilo. Así, a diferencia de la consideración corriente de estas fiestas como momentos de excesos, gula y reviente aquí se avizoró otro desarrollo. La celebración de la comida, por ejemplo, se vivió de modo diferente. Presidió la fiesta un concepto de comensalidad, de la comida como propiciadora de encuentros e intercambios que sumado a la restricción del consumo de alcohol y de sustancias y a la intención de distanciarse de la exposición carnal de los cuerpos que profesan otras fiestas, dio lugar a una celebración medida, controlada.

Concomitantemente no fue ni es mera inversión del orden social. Sucede cierta dislocación en tanto cuerpos predestinados a otras ocupaciones y roles sociales se ponen en fiesta. Sin embargo, el desenlace de la misma no desconoce toda jerarquía ni autoridad constituida sino que refuerza algunos roles y posiciones que, si bien son legitimados a partir de la militancia política o de la referencia territorial, desequilibra una supuesta condición de llana igualdad

que sería la base de la subversión total. De aquí que se establezca una legalidad heterogénea que no es simple reverso u oposición de la norma social instituida sino la afirmación de una regla subalterna para evitar la regulación foránea. De este modo, se moviliza en parte un acervo consuetudinario que supone negociaciones entre orden y desorden, entre poder y resistencia que tensiona desde una posición muy asentada en el porte militante las posibilidades libertarias, en el llano sentido de que cada cual haga lo que quiera, de la fiesta.

La alegría se instauró como una estrategia política, lo que supuso reivindicar un logos corporal no sólo como logos del carnaval sino también de la política. La alegría entendida en los términos de un estado de ánimo colectivo compartido que recupera, por una parte, al cuerpo como superficie de placer y como geografía de indagación. Cuerpos atados a diversas formas de expropiación de su potencia son puestos como territorios de vibraciones festivas que escapan al texto social a partir de una vitalidad libertaria. Y, por la otra, esos cuerpos alegres habilitan la pensabilidad política bajo una consideración de su función como filtro semántico que media la relación de uno con el mundo.

Ahora bien, como decíamos, el devenir de estos cuerpos que advienen sublevándose contra toda transparencia narrativa, es interdicto por la lógica de la organización, lo que reedita con otros contornos el dilema que ya venimos mostrando y que, como anunciábamos cuando empezamos a recuperar los trazos más salientes del análisis de esta celebración, podremos comprender mejor si reponemos los modos en que lo colectivo adquiere primacía sobre la individualidad y con la forma en que la fiesta hace comunidad. En otras palabras, si repensamos las formas de estar-ser-en-común vitales, la modulación de bio-resistencias colectivas que se anida en la producción y sedimentación de estas subjetividades colectivas.

Afirmamos que el carnaval hace comunidad principalmente a partir de ese estado de ánimo festivo común, de la alegría, que exhala vibraciones comunitarias que se superponen, interponen o yuxtaponen con otros modos en que la comunidad es posible pero que no obedecen propiamente a la fiesta. Ese estar-juntos es también una forma de ser-juntos instantánea que se gesta y se disuelve en su transcurrir, que no obedece plenamente a un común compartido con anterioridad pero que sí puede reafirmar y sedimentar esos comunes ya existentes.

Ese estado-festivo-en-común, como toda comunidad, supone necesariamente su polo inmunitario, la necesidad de su cuidado donde se pone en juego el reiteradamente citado mecanismo de seguridad comunitaria. Tal como analizábamos se trata del cuidado mutuo, no de una defensa privatista del individuo sino de quienes lo habitan como participantes y de la comunidad alegre que allí se entabla. No hay soberanía externa, jerarquías foráneas ni normas

impuestas desde agentes ajenos a la comunidad en cuestión, pero sí reglas y roles que suponen una revalorización de los haberes territoriales y que incluyen auto-inmunitariamente a quienes podrían encarnar los excesos o los conflictos y disputas violentas. Por eso decíamos que, a nuestro entender, ello no suponía una mera inclusión de lo que puede interrumpir la fiesta para neutralizarlo sino que se conjugaba con posibilidades de empoderamiento.

Sin embargo, de uno u otro modo esta situación mostraba las ambigüedades de estas bio-resistencias, su carácter bifronte que a la vez que apuesta a potenciar y expandir líneas vitales debe, aunque sea auto-gestivamente, limitarlas en un ejercicio de poder sobre la vida que en algunos álgidos contextos se vuelve imprescindible no sólo como convicción o ética política sino para que una experiencia colectiva sea posible. Y aquí queremos sumar, a modo de breve digresión, otra inquietud. Nos preguntamos si acaso la complejidad de las bio-resistencias tiene no sólo que ver con cómo se vuelven tirantes esos territorios de experimentaciones vitales (es decir, no sólo con la tensión propia de una vida que es en parte sacrificada a costa de su conservación) sino también con cómo esta vigilia sobre los modos de ser que no se consideran política ni siquiera vitalmente correctos -y que incluso impiden el desarrollo de la fiesta-, desata otra tensión al interior del orden de las afirmaciones políticas de estas apuestas. Es decir, si por una parte empoderan, crean una norma diversa propia y expelen todo control externo, por otra parte coartan otro tipo de expresividades populares que también, por su afirmación discordante, son políticas, un orden más revulsivo, a veces aberrante, otra forma de afirmación de una cultura plebeya. Vuelve otra vez la pregunta, insistente, ¿es acaso un pliegue de la comunidad festiva, una torsión que la vuelve también a ella y a su política conflictivamente bicéfala?

Recapitulando, el carnaval se convierte en una experiencia ritual en el que se tramita la tensión entre la vida y la muerte, un modo de transformar el dolor en alegría, alegría que aparece como el logos que permite la posibilidad del ser-estar-en-común. Una comunidad que, como contracara obligada, dispone dispositivos inmunitarios que enfrentan de bruces a la fiesta con la organización, que contraponen el despliegue de líneas vitales libertarias con la posibilidad de la vida colectiva, que muestran la complejidad de las bio-resistencias donde se enfrentan el poder de la vida con el poder sobre la vida, a la vez que la posibilidad de comunidad, del estar-en-común de la celebración, con la comunión absoluta de la organización. Una tensión que se complejiza cuando pensamos qué tipo muerte es la que se conjura o más bien qué figura del mártir se pone en juego.

Sobre ese tópico nos posamos cuando atendíamos a las prácticas del FPDS Rosario que se encuadran en la esfera mística. Las místicas han sido prácticas celebratorias, festivas en

muchos casos, de revitalización colectiva, de reanudación de la fe. Fueron prácticas que maquinaron en el orden de lo comunitario. Pero no una comunidad cualquiera sino una comunidad del duelo, del dolor y de su transformación en potencia de vida inmediatamente política.

En las místicas hay luto, se heroiza, canoniza y santifica a los propios muertos y allí se forja lazo. Ahora bien las santificación que ocurre en el caso de Santillán, al igual que en el de Pocho, difiere de la modalidad habitual en la que se incurre para con los mártires populares. Allí no hay ruegos ni pedidos pasivos, lo que sucede en ambos casos es la reactualización de un destino común, es decir, el duelo colectivo se vehiculiza a través de cierto imperativo de continuar la lucha de los muertos en un presente que, a su vez, porta una fuerte impronta prefigurativa de un futuro que se delinea colectivamente. Ahí, en ese gesto, hay alivio, hay transformación, hay vida. Vida que se cristaliza en la obligación de recordarlos y militar con alegría. Y allí es donde se actualiza la figura del compromiso, y este punto de huida se ensambla con otro de los componentes de la estética de la política de este movimiento que ya hemos trabajado, sin más, con la carnavalización de la protesta que opera conjuntamente en la renovación de las imágenes y posturas sacrificiales de la militancia de décadas anteriores.

Volviendo al punto específico de la mística y de la fiesta carnavalera, lo que vislumbramos en el tratamiento de la figura de Darío como en la de Pocho es la tensión entre el santo y el militante. Darío y Pocho son santos luchadores, herejes. Así mientras que a los santos se les pide (deseos, ayuda, consejos), a Darío y a Pocho se los santifica para recordarlos pero se les es fiel luchando y celebrando. No hay espera del milagro, no hay fieles ni deudos que aguarden. La lógica de la promesa se invierte, no hay pedido a cambio del cual se paga con el cumplimiento de una acción sufriente sino acción prefigurativa en el aquí y ahora y la promesa así se desplaza de la arquitectura religiosa y adquiere la morfología de la promesa política. La promesa como estructura de la política emancipadora de un por-venir que es pre-figurado.

En las místicas, como en el carnaval, la lógica de la organización tensa aún más la madeja. Las místicas son instancias sumamente planificadas, cunde incluso la mecánica del expertise. Al igual que como relatábamos en el caso de las fiestas internas y abiertas del Frente, la voracidad de la organización carcome la posibilidad de que las líneas vitales en tanto líneas de fuga de la muerte se expandan anárquicamente. Cual guía de alambre que se coloca en la pared para modelar el crecimiento de una enredadera, la estructura organizativa contiene o al menos encauza buena parte de los flujos vitales que allí detonan.

Entonces, ¿qué tipo de bio-resistencias pueden generarse bajo la órbita de la organización? ¿Qué tipo de disposición colectiva puede montarse?, ¿qué orden de sedimentaciones se producen en estas experiencias? Sin dudas disposiciones que esbozan una y otra vez la tensión entre la evocación comunitaria y la comunión total, la paradoja de que la comunidad (alegre, vital) solo es posible cuando la comunión total es imposible. Pero, a la vez, la certeza de que la producción de subjetividades colectivas requiere algo de comunión por sobre las comunidades elípticas. La pregunta se posa entonces en la fe: ¿es la fe, que se reanuda, en cada instancia mística la creencia en un sentido o significado previo o más bien la fe tiene que ver con el orden de la con-fianza, de la fianza en la co-existencia? Invirtiendo el orden de los factores para intentar alterar el producto nos preguntamos: ¿asentar el orden de las sedimentaciones en el despliegue de bio-resistencias, es decir, en la preocupación por la extensión de líneas vitales en común es el modo de evitar la asfixia de la comunión absoluta?, ¿hay allí línea de fuga a la identificación total?, ¿es esa la base para alumbrar realmente nuevas figuras del compromiso? En fin, ¿son las prácticas estético-políticas entonces el lazarillo de un proceso de transfiguración de la militancia con renovados modos de percepción y afección política?

Una última pregunta, que además luce en el título de este apartado, nos impide poner punto final a estas líneas cuando ya es, sin dudas, tiempo de hacerlo. Nos preguntábamos si la subjetividad política es ontológicamente o históricamente estética. Reditamos en esa interrogación la discusión no saldada con la que coronábamos nuestro último capítulo en torno a la dimensión estética de la política en el que confrontamos la postura benjaminiana con la ranceriana desde nuestra experiencia de investigación.

Volvamos pues allí ya con paso cansino y ansias de fin. Desde una postura ranceriana responderíamos que la subjetivación política es ontológicamente estética en tanto los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Y además en la medida en que todo acto de subjetivación política implica operaciones estéticas de composición, percepción y montaje. Entonces, según esta postura todo acto de subjetivación política sería necesariamente estético.

A lo largo de nuestro trabajo reconstruimos una serie de pasajes, de trayectos. Fuimos desde el arte activista, primera señal en nuestro recorrido del agotamiento de la figura clásica del arte de artistas, pasando por colectivos de activismo militante hasta llegar al militante artista que, en su máxima expresión, es un artista full time, obligado a serlo en la práctica cotidiana de diseño de sus modos de aparecer en el espacio público. De este modo, podríamos decir que si bien la subjetivación política puede ser ontológicamente estética, dicho componente

adquiere una densidad mayor en las coordenadas históricas actuales. En otros términos, no sólo por las operaciones estéticas de percepción y montaje toda subjetivación política es estética sino que lo es más aún porque subjetivarse políticamente requiere, demanda, en las coordenadas de las sociedades actuales, del capitalismo artístico, al decir de Lipovetsky y Serroy, una densidad, una intensidad, un trabajo poiético mayor.

Pareciera que actualmente cualquier proceso de subjetivación política implica complejos procesos de subjetivación estética que se producen en cada momento de concreción de prácticas netamente artísticas así como, y fundamentalmente, en los gestos más nimios, minimalistas pero continuos que conlleva la recreación de la dimensión estética de la política. Ahora bien, esta fiesta de cuerpos, diseños, ruido y color se interfiere ambivalentemente con las dinámicas 2.0 que, en nuestra investigación, solo se asomaron tímidamente.

Suturamos parcialmente estas reflexiones interrogándonos: ¿cómo convive esta densidad poética que demanda la era del diseño total, al decir de Groys, con la mecánica de la repetición que parecen imponer las coordenadas virtuales que delinean hoy el horizonte de despliegue de la política y del arte, y que por nuestra parte constatamos en el predominio de recursos como las pintadas-stencil que tributan en esta línea en detrimento de la puesta vibrátil del cuerpo?, ¿qué procesos de subjetivación estética requerirán las nuevas composiciones de sujetos políticos?, ¿qué productividad, qué potencia estética y política se alojará en el devenir de las tensiones entre los cuerpos y las pantallas, la repetición y la diferencia?

III. Tímidos atisbos de emergencias y desafíos

Al modo de una última aseveración ambigua que permita el cierre de estas líneas a la vez que motive inquieta y ambiciosamente nuevas búsquedas, creemos que en la escena rosarina las resonancias más decididas de todo este proceso abierto con el acontecimiento 2001 no se vislumbran en transformaciones en el mundo del arte sino en el territorio de la política. Conclusión a la vez que hipótesis que alberga claramente un pensamiento dicotómico, que encasilla, que encuadra pero que por simple, tajante y arbitraria nos sitúa ante el desafío de la complejidad y por ello nos permite hacer proliferar nuevos pensamientos.

Diferentes argumentos podríamos esgrimir aquí. Si miramos nuestra investigación con un lente lineal y desarrollista el pasaje del arte del taller a la calle, de la calle activista a la protesta social, de ahí a la cotidianeidad de la militancia, de las herramientas en manos de artistas a la apropiación por parte de los militantes, nos sentimos cómodos con esta aseveración. Es decir, si constatamos otra vez que si hay algo aún vigente de las experiencias

activista podemos encontrarlo en los modos de invención alojados en la protesta social, la aseveración dicotómica encuentra asidero. Asimismo, si recuperamos los modos en que la dimensión estética de la política deglutió y recicló prácticas e intervenciones que venían del mal llamado mundo del arte, estamos más tranquilos aún. Si apreciamos el tránsito desde colectivos activistas como los de la primera ola hacia otros del estilo de Arte por Libertad encontramos un nuevo mojón en el camino de confirmación de esta hipótesis. Si además a ello sumamos que las experiencias activistas no pudieron ser absorbidas en tanto tales por la institución artística que sólo logró incorporar a los artistas de modo individual y desarticulado, una nueva certeza se nos presenta en esta línea. Ahora bien como todo castillo de naipes es fácilmente derrumbable.

Y allí, en este punto, situamos nuestras futuras líneas de trabajo que, por supuesto, se asientan en nuevas preocupaciones políticas, en nuevos retos activistas. Rosario, desde inicios del año 2012 experimenta un nuevo ciclo de protesta que obedece a las coordenadas de un renovado conflicto social que después de más de una década de levantamientos y revueltas populares, instaura otras formas de explotación y desposesión (Segato, 2013: 5). La inauguración de este nuevo ciclo de protesta puede fecharse en un trágico suceso denominado Triple Crimen de Villa Moreno, ocurrido el 1 de enero de 2012 en el que sicarios de una organización criminal asesinaron a tres militantes sociales del Frente Popular Darío Santillán por error (Jeremías Trasante, Adrián Rodríguez y Claudio Suárez). Dicho crimen se constituyó en un dramático acontecimiento fundacional que visibilizó los modos de ejercicio del poder territorial y el despliegue de una economía de la violencia que desde hacía tiempo se desplegaban, principalmente, en las periferias rosarinas. Develó cómo los frecuentes asesinatos ocurridos en la ciudad no eran hechos aislados sino expresiones de una conflictividad social más profunda y abigarrada (Club de Investigaciones Urbanas, 2013). La misma está delineada por "la disputa por la tierra y el modelo de agro-negocios, la maquila como prototipo de una realidad laboral replicada y valorada, la guerra territorial protagonizada por bandas ligadas al narcotráfico, la difusión de los códigos carcelarios a barrios enteros, la desaparición de mujeres a manos de mafias, la proliferación de sicarios que multiplican crímenes por encargo (…)" (Segato, 2013: 5); y la concomitante transformación de los barrios periféricos en territorios neurálgicos de estos y otros negocios rentísticos y extractivos propios del actual régimen de acumulación (desde el narcotráfico y trata de personas hasta la especulación financiera e inmobiliaria) (Hudson, 2015). Arquitectura a la que debemos sumar, como un engranaje fundamental de la economía de la violencia a la que referíamos, el ejercicio sistemático de prácticas de violencia institucional como otro componente de este nuevo

conflicto social, que en la ciudad fue visibilizado, fundamentalmente, a partir de la desaparición forzada seguida de asesinato de Franco Casco, por parte de la Policía de la Provincia de Santa Fe. Dicho asesinato señalizó un nuevo umbral en el despliegue de esta aún confusa conflictividad, al tiempo que confirmó que los jóvenes son la superficie de inscripción predilecta de una violencia que se torna su lenguaje.

En este sentido, paradójicamente "los cuerpos de los jóvenes son los que impulsan los avances económicos y laborales más recientes, tanto como el territorio privilegiado en el que se inscribe una guerra desatada en lo más profundo de los centros urbanos en crecimiento (…)" (Club de Investigaciones Urbanas, 2014). Son esos cuerpos –de jóvenes, morochos, pobres, precarizados, migrantes- los que soportan el nuevo tipo de conflicto social. Una violencia que tiene una función instrumental pero que sobre todo porta una dimensión expresiva. Es decir, un ejercicio de la violencia del que emanan mensajes, que entabla un sistema de comunicación y establece reglas y consignas en los territorios con una función ejemplificadora y pedagógica que permite el ejercicio de la soberanía y de un control que se cristaliza en el dominio irrestricto sobre los cuerpos (Segato, 2013). Los cuerpos de los tres jóvenes de Moreno fueron acribillados a sangre fría y, luego, dejados allí a la luz pública, a la vista de todos. El cuerpo de Franco Casco apareció escabrosamente, y reviviendo un inconsciente social que rememora los momentos más siniestros de la historia argentina, flotando en el río.

Estas dinámicas se extienden paralelamente a un proceso de nuevas metamorfosis en las modalidades de la acción colectiva, que podría resumirse en la cristalización de las limitaciones en el alcance de las acciones desplegadas por los movimientos sociales ante los nuevos poderes mafiosos así como en el devenir electoral de muchos de ellos que transitan hacia la construcción de herramientas partidarias y un deliberado acercamiento a la política institucional que tensa y complejiza el desarrollo de la protesta social.

Es sobre este diagnóstico que planteamos la necesidad de reflexionar nuevamente en torno a las dinámicas estéticas que adopta la protesta social hoy, centrándonos en los repertorios emergidos con motivo de los casos mencionados en los que creemos se cristaliza la complejidad del problema en tanto la apuesta radica en comprender formas expresivas que denuncian los modos de expresión de la nueva conflictividad social. Es decir formas expresivas que enfrentan la dimensión expresiva de la violencia, que intentan codificarla socialmente (visibilizarla, enunciarla, encuadrarla sensiblemente) en la construcción de sus estrategias de resistencia.

De este modo, nos proponemos en adelante continuar en una línea de investigación que nos permita comprender las transformaciones contemporáneas en la dimensión estética de las protestas llevadas a cabo por movimientos sociales y sectores populares organizados, a partir del análisis de las prácticas estético-políticas que componen los repertorios generados en pedido de justicia por asesinatos de jóvenes desde el año 2012 en Rosario, tales como el Triple Crimen de Villa Moreno y la desaparición forzada de Franco Casco. Nos interesa analizar las prácticas artísticas de dichos repertorios y las formas de aparición estéticas –no artísticas- en el espacio público de los movimientos sociales y sectores populares organizados que los protagonizaron. Asimismo, nos preocupa reconstruir las continuidades y rupturas que estas prácticas estético-políticas entablan con las prácticas y experiencias de activistas artísticos, sectores populares organizados y movimientos sociales que se desarrollaron durante la década del 2000 que analizamos en esta Tesis. ¿Qué esquirlas podemos aún encontrar de ese estallido? En suma, nos preocupa indagar en torno qué transformaciones permanecen en el territorio duro y puro de la política de todo el proceso desplegado durante la primera década del siglo.

Una abrumadora diseminación de interrogantes de investigación e inmediatamente activistas, nos hostigan insistente y apremiantemente ante estas nuevas coordenadas socio-políticas. ¿Cómo encontrar lugares válidos y eficaces de enunciación estético-política?, ¿cómo conjurar la exterioridad masiva e invasiva de la existencia mediática?, ¿cómo redimensionar nuestras prácticas en un espacio público que cada vez está menos definido por la escena callejera y más por dinámicas virtuales?, ¿cómo lograr que las producciones no pierden toda capacidad significante específica?, ¿cómo producir en contextos en los que la autonomización de la forma estética luce amenazante?, ¿cómo lograr dinámicas expresivas que puedan conmover y producir sentido ante las mecánicas de la economía de la atención contemporánea? Más aún: ¿qué nuevos desafíos se presentan ante los nuevos modos del poder contemporáneos que poseen una densa capacidad expresiva, que escenifican un necroteatro, al decir de Ileana Diéguez Caballero?, ¿qué formas expresivas se reciclan, qué nuevas se inventan y qué otras pueden confabularse para oponer a la teatralidad del necropoder nuevos dispositivos expresivos?

Más aún, ¿es allí donde debemos destinar todos nuestros esfuerzos?, ¿será en el impulso vanguardista por lo nuevo, que siempre pulsa fuerte, donde estará la clave?, ¿o más bien se tratará de pensar en dispositivos que vuelvan a construir espacios comunes, de encuentro, íntimos? ¿Será hora de dedicarnos nuevamente a tramar tejidos intimistas, a recuperar la famosa política del punto por punto?, ¿será momento de que las prácticas estéticas se aboquen

a desplegar esa artesanalidad de la política para afianzar una trama socio-política capaz de alumbrar esas nuevas formas expresivas?

En fin, son estas y otras inquietudes las que motivan las nuevas búsquedas, en momentos en que pisamos un terreno fangoso en el que nos vemos obligados a inventar nuevas formas políticas y estéticas, nuevas imágenes de felicidad y nuevos modos de vida que requieren como condición volver a imaginar las formas en que lo colectivo pueda ser posible.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2010) *Poéticas contemporáneas. Itinerarios de las artes visuales en la Argentina de los '90 al 2010*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- AA.VV. (2013) *Soldaditos de nadie. Jere, Mono y Patóm. Crónica de una lucha*, Rosario: Puño y Letra. Editorialismo de Base.
- Abecasis, E. (2013) *La murga como movimiento cultural creativo de construcción popular: aportes para interpretar las enseñanzas en la emergencia de la alegría*. Tesis de Grado de la Licenciatura en Ciencias de la Educación, Rosario: Escuela de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.
- Acha, O. et al. (2007) *Reflexiones sobre el poder popular*, Buenos Aires: Editorial El Colectivo.
- Aíta, F. (2011) "Leer la calle - Entrevista a Fabricio Caiazza" en *Grafiti. Escritos en la calle*. Argentina: Escritos en la Calle. En: http://www.escritosenlacalle.com. Captura: 24/08/2013.
- Alabarces, P. (2002) "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular" en *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Córdoba.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (comps.) (2008) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.
- Álvarez, D. (2007) "Contraataque visual" en *Ramona*, N° 73, Buenos Aires.
- Álvarez Yágüez, J. (2014) "Límites y potencial crítico de dos categorías políticas: infrapolítica e impolítica", en *Política Común*, Vol. 6. En: http://dx.doi.org/. Captura: 26/2/2015.
- Ángel de Lata (2002) "Entrevista a Sergio 'Varón' Fernández", Año 2, N°4, Rosario.
- Ansaldi, W. (2005-2006) "Quedarse afuera ladrando como perros a los muros. Protesta y Movimientos sociales en América Latina en la bisagra de los siglos XX y XXI", en *Anuario 21*, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- Arcos-Palma, R. (2008) "Jacques Rancière: Estética, ética y política". Bogotá: Esfera Pública Debates. En: http://esferapublica.org/arcospalma.pdf. Captura: 20/09/2012.
- Arte al Ataque (2012) *Arte feminista latinoamericano*, Buenos Aires: Frente Popular Darío Santillán.

- Asamblea del 19 y 20 (2011) *Lino Rojo. Nosotros tampoco nos acordamos del olvido…*, Rosario: Grupo Editorial Asamblea del 19 y 20.
- Auyero, J. (2002a) "Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática", en *Nueva Sociedad, N° 179,* Buenos Aires.
- ——— (2002b) "Los cambios en el repertorio de la protesta social en la Argentina" en *Desarrollo Económico, Volumen 42, N° 166,* Buenos Aires.
- Ávila, E. (2006) "Murgas: las patadas al cielo se multiplican". Entrevista a murgueros, en *El Ciudadano*, Rosario, 19/02/2006.
- Bajtin, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Balandier, G. (1994) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Barton, D. y Hamilton, M. (1998) *Local Literacies. Reading and writing in one community*, London: Routledge.
- Benegas Loyo, D. (2013) "Trabajar el barrio: el escrache como intervención cultural", en *Acta Sociológica*, N° 60, Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM, pp. 79-101.
- Benjamin, W. (1973) *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- ——— (1999) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.
- Bernabé, M. y Valdettaro, S. (dir.) (2011) *Políticas culturales y comunicación. Resultados de Proyecto de Extensión*, Rosario: UNR Editora.
- Bertoni, G. (2014). *Del Movimiento al Frente: Dinámica política en el Frente Popular Darío Santillán*, Memoria Académica. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar.
- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Blanco, P. et alt. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Blair, E. (2002) "Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública", en Estudios Políticos, N° 21.
- ——— (2005) Muertes violentas. La teatralización del exceso, Medellín: Universidad de Antioquia.

- Boito, M.E. (2011) “Algunas reflexiones sobre el carnaval. Fragmentos de dos clases introductorias al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva” en *Boletín Onteaiken, N° 12*. Buenos Aires: Programa de Estudios Acción Colectiva y Conflicto Social. En: www.accioncolectiva.com.ar. Captura: 07/10/2013.
- Boito, M.E., Toro Carmona, E.I. y Grosso, J.L (2011) *Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) populare(s)*, Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- Burdick, J. (1998) *Blessed Anastácia: Women, Race, and Popular Christianity in Brazil*, New York: Routledge.
- Bürger, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Caballero, A. (2005) “Pobres Diablos/Acciones recientes. Conversaciones con Pablo Galarza”. Buenos Aires/Barcelona: GeiFC. En: http://www.geifco.org. Captura: 07/08/2013.
- Cabral, X. e Ibáñez, I. (2008) “Tramas conflictuales / intersticios para la acción: cuerpo(s), espacio(s) y recursos expresivos en las luchas socio-ambientales y su reescritura mediática”, en Jornada “Los movimientos sociales en América Latina Pasado Presente y Perspectivas, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Cadena Informativa Asociación Civil, (2006) *Revista Cuchicheo, N° 1*, Rosario.
- Cagliani, M (2000) “Historia del carnaval bonaerense” en Revista *Circulo de la Historia, Nº 47*.
- Campazas, A. (1997), *Historias de los barrios de Rosario*, Rosario: Homo Sapiens.
- Canale, A. (2002) “La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del surgimiento de las murgas porteñas desde el folclore” en *Cuadernos FHyCS-UNJu, Nº 18*. Argentina.
- ——— (2005): “La murga porteña como género artístico” en Alicia Martín (comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Canale, A. y Morel, H. (2005) “Actores y representaciones en la patrimonializacion de las agrupaciones del carnaval porteño” en *Cuadernos de Antropología Social. Nº 21*. Buenos Aires: FFyL – UBA.
- Capasso, V. y Jean Jean, M. (2013) “Imagen, dispositivo y Cultura Visual. El caso de la estación Ex Avellaneda “Darío y Maxi”, en *Revista Plurentes. Artes y Letras*, Universidad Nacional de La Plata, Año 2, N°3.

- Carozzi, M. (2006) “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”, en Míguez, D. y Semán, P. (eds.) y *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares de la Argentina reciente*, Buenos Aires: Biblos.
- ——— (2003b) “Carlos Gardel: el patrimonio que sonríe”, en *Horizontes Antropológicos*, XX, pp. 59-82.
- ——— (2003a) “El reconocimiento de las formas populares y locales de la memoria en las políticas de patrimonio cultural”, en Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (eds.), *Temas de Patrimonio 7: El Espacio Cultural de los Mitos, Ritos, Leyendas, Celebraciones y Deovciones*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 501-512.
- ——— (2004) “Rituales en el horario central: sacralizando a Gardel en los homenajes televisivos”, en *Ciencias Sociales y Religión*, N° 6, pp. 11-30.
- Carunchio L. (2004) “Palabras desde la voz, el cuerpo y el color. Una interpretación del espacio colectivo: la Murga de los Trapos de la ciudad de Rosario”, Trabajo final. Metodología III Orientación Sociocultural, Rosario: Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.
- Casas, F. (2007) “Un misterio urbano en Rosario, Argentina”, en *Axxón*, N° 179.
- Castaños M. (1994) “Los murgueros desnutridos del 2000” en *Vasto Mundo, N° 5*, Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Cejas, J. (2008) “Es bueno cuando el arte responde”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 09/03/2008.
- Cejas, J. (2009) “En la calle, con su propio Rey Momo”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 03/03/2009.
- Cejas, J. (2008) “Un barrio con carnaval propio”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 08/03/2008.
- Chávez Mac Gregor, H. (2009) “Políticas de la aparición: estética y política”, en Méndez Blake, J. *La biblioteca muro. Vista del muro I*. En: https://www.academia.edu/. Captura: 27/11/2014.
- Cheb Terrab, M.L. (s/a) “San Darío del Andén”. En: http://www.dariovive.org. Captura: 17/04/2015.
- Chertudi, S. y Newbery, S. (1978) *La Difunta Correa*, Buenos Aires: Huemul.

- Chumbita, H. (2000) *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*, Buenos Aires: Vergara.
- Club de Investigaciones Urbanas (2013) “Rosario arde, a pura adrenalina arde”, Rosario. En: http://es.scribd.com.
- ——— (2014) “Los elegidos”, Rosario. En: http://es.scribd.com.
- Coelho, T. (2009) *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*, Barcelona: Gedisa.
- Colectivo Situaciones (2003b) “Aquel diciembre… a dos años del 19 y 20”. Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 25/03/2013.
- ——— (2002b) “Argentina piquetera”. Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 21/03/2013.
- ——— (2003a) “Causas y azares”, Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 23/06/2013.
- ——— (2001) *Contrapoder*, Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.
- ——— (2004) “De umbrales y lenguajes. Notas sobre la conflictividad post 19 y 20”. Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 01/09/2013.
- ——— (2002a) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- ——— (2002c) “Los efectos del diciembre argentino”. Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 01/09/2013.
- ——— (2007) “Politiza la tristeza”, Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: http://www.nodo50.org. Captura: 04/05/2013.
- Colombres, A. (1987) *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Coolturizate (2008) “Fernando Traverso y las bicicletas de Rosario”. Entrevista a Fernando Traverso. Argentina: Coolturizate. En: http://coolturizarteya.blogspot.com.ar. Captura: 12/04/2012.
- Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón (2002) *Construyendo con los jóvenes desde organizaciones comunitarias. Algo está pasando con los jóvenes en…*, Buenos Aires: Fundación SES.

- Da Matta, R. (1997) “Carnavales, desfiles y procesiones” en *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Debord, G. (1967) “La sociedad del espectáculo”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, Madrid.
- De Certeau, M. (2004) *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Cultura Libre.
- ——— (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- D’ Cristófaro, C., Plaza, E. y Margueliche, J.C. (2007) “El papel de la autonomía dentro del movimiento social. El caso Frente Popular Darío Santillán Villa Progreso (Berisso). Construcción de centros decisorios de poder como soporte de acción”, *en IX Jornadas de Investigación*, Departamento de Geografía - FAHCE – UNLP, La Plata.
- Deleuze, G. (1996a) *Conversaciones 1972-1990*, Valencia: Pretextos.
- ——— (1996b) *Crítica y clínica*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- ——— (1995) “Deseo y placer” en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, N° 23*, Barcelona.
- ——— (2009) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros.
- ——— (1984) *La imagen – movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1987) *La imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- ——— (2005a) “La literatura y la vida” (dossier). Santiago de Chile: Descontexto. En: http://descontexto.blogspot.com.ar. Consulta: 07/04/2012.
- ——— (2005b) *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (2005c) “Postdata sobre las sociedades de control” y “Estado y máquina de guerra” en Ferrer, C. (comp.), *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, La Plata: Terramar Ediciones.
- ——— (2001) *Presentación de Sacher-Mosoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (1995) *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama.
- ——— (2003) “¿Qué es un acto de creación?”. En: http://www.elinterpretador.net. Captura: 05/05/2011.

- Deleuze, G., Agamben, G. y Pardo, J.L. (2001) *Preferiría no hacerlo: Bartleby y el escribiente de Herman Lellville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*, México: Ediciones Era.
- ——— (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- ——— (2001) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- (2006) "Del barrio Domingo Matheu a Europa". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo. en *El Ciudadano*., Rosario, 19/02/2006.
- Derrida, J. (2002) *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Madrid: Tecnos.
- Diéguez Caballero, I. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones.
- Di Filippo, M., Logiódice, J. y Lucca, J.B. (2013) "El ruido de lo popular: murga y política en Rosario" en Rocchi, G.(comp.) *Saliendo del barrio*, Rosario: Ed. Laborde.
- Donzelot, J. (2012) *¿Hacia una ciudadanía urbana? La ciudad y la igualdad de oportunidades*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, J. (2010) *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U., Ivanov, V. y Rector, M (1989) *¡Carnaval!*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ekdesman, D. (2001) "Historia de un militante social asesinado. Una vida dedicada a los demás", 30 de diciembre de 2001. México: La Jornada. En: http://www.jornada.unam.mx. Captura: 04/09/2013.
- (1999) "El Corso a Contramano pasa por el Alem" en *Rosario 6*, Rosario, 20/02/1999.
- (1999) "En la peatonal Córdoba hubo carnaval sin pagar entrada" en *El Ciudadano*, Rosario, 14/02/1999.
- (2010) "Esas hormigas laboriosas". Entrevista con miembros del Bodegón Cultural Casa de Pocho, en *La Capital*, Rosario, 27/06/2010.
- Escobar, T. (2004) *El arte fuera de sí*, Asunción: FONDEC.
- Escudero, C. (2009b) "Artes, estética y política: una lectura de Jean-Luc Nancy y Jacques Ranciére a propósito de la danza". Buenos Aires: Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea. En: http://

teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com/2009/10/arte-esteticay-politica-una-lectura.html. Captura: 12/’8/2011.

- Escudero, C. (2009a). “Cuerpo y subjetividad: una lectura de Jacques Rancière”, La Plata: UNLP. En: http://www.perio.unlp.edu.ar. Captura: 12/8/2011.
- Esposito, R. (2003) *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (2005) *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1997) “Esta murga se formó para bailar en el segundo carnaval del barrio” en *Rosario*, Rosario, 05/02/1997.
- Expósito, M. (2004b) “Desobediencia: la hipótesis imaginativa”, en Carrillo, J. y Ramirez, J.A. (eds.), *Tendencias del arte. Arte de tendencias*, Madrid: Cátedra. En: https://saludcomunitaria.files.wordpress.com. Captura: 20/05/2013.
- ——— (2014) “El arte no es suficiente”, en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, México: Siglo XXI.
- ——— (2006) “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. En: http://eipcp.net. Captura: 05/06/2013.
- ——— (2005a) “La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas”, en *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, N° 2. En: http://www.academia.edu.
- ——— (2012) “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”. En: http://www.macba.cat. Captura: 13/08/2014.
- ——— (2009a) “Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento”. Versión ampliada de la conferencia pronunciada en México D.F. el 30 de enero de 2009, en el VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur..., organizado por Cuauhtémoc Medina.
- ——— (2009b) Lecciones de historia. Walter Benjamin, productivista. Versión ampliada de la conferencia pronunciada en Santiago de Chile el 8 de noviembre de 2009, en los Coloquios El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo, organizados por Nelly Richard dentro de la Trienal de Chile, bajo la curaduría general de Ticio Escobar. En: https://labineditos2.files.wordpress.com. Captura: 05/06/2013.

- Expósito, M. et.alt. (2010) *Los nuevos productivismos*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona.
- Expósito, M., Vindel, J. y Vidal, A. (2012) "Activismo artístico" en Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Reina Sofía.
- Farina, C. (2006) "Arte, cuerpo y producción de sí", en *II Congresso Internacional sobre Pesquisa (Auto) biográfica*, Criciúma: Gedest. En: http://www.gedest.unesc.net. Captura: 27/06/2011.
- ——— (2003) *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. Tesis de Doctorado en Ciencias de la Educación, Programa de Doctorado "Educación y democracia", Barcelona: Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Universidad de Barcelona. Catalunya: TDR Tesis Doctorales en Red. En: http://www.tesisenred.net. Captura: 27/06/2011.
- ——— (2005) "Formación estética y estética de la formación" en *I Seminario Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais*, Criciúma: Gedest. En: http://www.gedest.unesc.net. Captura: 28/06/2011.
- Falcón, R. (2005) *La Barcelona Argentina. Migrantes, Obreros y Militantes en Rosario 1870-1912*, Rosario: Laborde Editor.
- ——— (1989-90) "La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral; en el Rosario del siglo XIX" en *Anuario de la Escuela de Historia*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- ——— (2000), "Rituales, fiestas y poder (Una aproximación historiográfica a un debate sobre su pasado y presente)", en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral, Año X, N°18*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Falcón, R. y Stanley, M. (2001) *La historia de Rosario. Tomo I*, Rosario: Homo Sapiens.
- Fernández Polanco, A. (2007) "Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière", *Revista Concinnitas*, Año 8, Vol. 1, N° 10, Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro. En: http://www.concinnitas.uerj.br. Captura: 25/08/2013.
- Ferrari, L. (2012) "Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte", en *Errata. Revista de Artes Visuales*, N°7. En: http://revistaerrata.com. Captura: 5/10/2014.

- Figari, C. (2011) “Conocimiento situado y técnicas amorosas de la ciencia. Tópicos de epistemología crítica” en *Cinta de Moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.
- Figueroa, C. (2004) “Reseña de ‘Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento’ de Raúl Zibechi”, en *Bajo el Volcán, Volumen* 4, N° 8, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla México.
- Figueroa, N. (2011) “Acerca de piquetes y otras místicas populares”. Mimeo.
- Ford, A. (2007) *Experimentos democráticos. Asambleas barriales y Presupuesto Participativo en Rosario, 2002/2005*, Tesis de Doctorado del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Fornillo, B. (2007) “Las estrategias políticas piqueteras autónomas en el contexto de reposicionamiento de la actividad estatal: la aparición del Frente Popular Darío Santillán, en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Formillo, B., García, A. y Vazquez, M. (2008) “Perfiles de la nueva izquierda en ela Argentina reciente. Acerca de las transformaciones de los movimientos de trabajadores desocupados autónomos”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 19.
- Foucault, M. (1999) “Espacios diferentes”, en: *Estética, ética y hermenéutica*, Obras esenciales, Vol. III, Barcelona: Paidós.
- Freitas, E.T. (2000) “Violencia e Sagrado: O que no Criminoso Anuncia o Santo?”, en *Ciencias Sociales y Religión*, N° 2, pp. 191-203.
- Frigerio, A. (1993a) “Los estudios sobre religión en la Argentina: desarrollo y tendencias actuales, en Frigerio, A. (ed.) *Ciencias sociales y religión en el Cono Sur*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 14-30.
- ——— (1993b) “Perspectivas actuales sobre conversión, desconversión y lavado de cerebros en nuevos movimientos religiosos”, en Frigerio, A. (org.) *Nuevos movimientos religiosos y ciencias sociales (I)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 46-80.
- Gadamer, H.G. (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Galfione, M.V. (2013) “Estética y política. El fenómeno de la estetización de la esfera pública”, en *Encuentro Panamericano de Comunicación*, Universidad Nacional de Córdoba.

- Garbatzky, I. (2013) *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario: Veatriz Viterbo Editora.
- ——— (2011), "Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense", en *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, Volumen 13, Nº 1, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. En: http://www.revistas.unal.edu.co. Captura: 13/09/2012.
- ——— (2008) "Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio" en *Orbis Tertius*, N°13. La Plata: Memoria Académica. En: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar. Captura: 13/09/2012.
- García, K. (2008) "Entrevista a Rodolfo "Mono" Saavedra: Arte y militancia se dan la mano". Argentina: Argenpress Cultural. En: http://cultural.argenpress.info. Captura: 20/09/2012.
- García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo.
- ——— (2008) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1987) *Políticas culturales en América Latina*, México: Ed. Grijalbo.
- Gattarello, N. (2010) *Desandando espacios, presagiando utopías… Experiencias con murales, prácticas que resisten*. Tesina de Grado de la Licenciatura en Comunicación Social, Rosario: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR. Mimeo.
- Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Giarracca, N. (coord.) (2001) "Vejaciones x 8. Arte y protesta social en Buenos Aires", en *Informes de Coyuntura, N°2*, Buenos Aires: IIGG, Fac. de Ciencias Sociales, UBA.
- Giarracca, N. et.alt (2001) *La protesta social en Argentina. Transformaciones económicas y crisis social en el interior del país*, Buenos Aires: Alianza.
- Gil, J. (2012 b) "De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias y colaborativas", en *Errata. Revista de Artes Visuales*, N°7. En: http://revistaerrata.com.
- Gil, N. (2012a) "Entre lo estético y lo político: del carnaval al movimiento, ¿qué comunidad?, en *Revista de Humanidades Populares, Volumen 5*, Academia Libre y Popular Latinoamericana de Humanidades.

- Giunta, A. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gómez, J. (2013) “Estación Darío y Maxi, una victoria colectiva”, en *Noticias Insurgentes. Boletín de Sudestada*. En: http://boletinsudestada.blogspot.com.ar. Captura: 20/07/2014.
- ——— (2008), “Rituales de lucha en el movimiento piquetero. Un abordaje a la "mística" de la lucha callejera como dispositivo comunicacional, identitario y expresivo”, ponencia presentada en *IX Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- González Cortiñas, F. (1998) “Un grito en el cielo que quiere romper estructuras”, en *Rosario 12*, Rosario, 02/11/1998.
- Grimson, A. (comp.) (2004) *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO Libros.
- Groisman, J.C. (2007) *La Comunicación Gráfica Pública Marginal. Documentación y análisis de Graffitis, Stencils y Afiches en la Ciudad de Mendoza*, Tesina de Grado de la Licenciatura en Comunicación Social. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo. Mimeo.
- Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Grüner, E. (2000) “El arte o la otra comunicación”, en *Catálogo Argentina*, La Habana: 7ma. Bienal de La Habana.
- ——— (2007) *Las formas de la espada. Miserias de la Teoría Política de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- Gudiño Kieffer, E. (1969) “Graffiti”, en *Los libros* Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Guerra Lage, M.C. (2012) “Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007), en *Cuaderno 41*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación pp. 81-97.
- Haber, A. (2011) “Nometodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada”, en *Revista Chilena de Antropología*, Santiago de Chile: Universidad de Chile. En: www.revistas.uchile.cl. Captura: 21/01/2012.
- Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

- Harding, S. (1987) “¿Existe un método feminista?”, traducción de Gloria Elena Bernal de “Is There a Feminist Method?", en Sandra Harding (Ed.), Feminism and Methodology, Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
- Herrera, M.R. (2008) “La contienda política en Argentina 1997-2002: Un ciclo de protesta”, en *América Latina Hoy*, N° 48, pp. 165-189.
- Holmes, B. (2012) 'Eventwork': La cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos”, *Errata. Revista de Artes Visuales*, N° 7. En: http://revistaerrata.com. Captura: 02/07/2014.
- ——— (2008) “Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en: VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de sueños.
- ——— (1999) “Jeroglíficos del futuro. Deriva continental. El neoliberalismo al revés”. En: http://brianholmes.wordpress.com. Captura: 04/03/2011.
- ——— (2005) “Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas”. Traducción Marcerlo Expósito. En: http://brianholmes.wordpress.com. Captura: 02/05/2013.
- Housolet, M. (2011) “A 10 años de diciembre de 2001 “Pocho no murió sino que lo multiplicaron”. Argentina: Foro Argentino de Radios Comunitarias. En: http://www.farco.org.ar. Captura: 02/05/2012.
- Hudson, J.P. “La mecha de la alegría”, en *Rosario 12*. Rosario, 24/02/2013.
- ——— (2015) *Las partes vitales*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ielpi, R. (2011) “Sobre el carnaval”, en *Cruz del Sur*. *Edición impresa*, Rosario: Cruz del Sur. En: http://www.diariocruzdelsur.com.ar. Captura: 30/08/2013.
- Iglesias, E. (2008) *Democracia y acción colectiva: construcción teórica de un enfoque politológico a partir de un estudio de caso*. Tesis de Doctorado del Doctorado en Ciencia Política, Rosario: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR.
- Ilich, F. (2007) “Otra cultura es posible: no imposible” en *Ramona, N° 74*, Buenos Aires.
- Indij, G. (ed.) (2004) *Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires: La Marca.
- Ingrassia, F. (comp.) (2013) *Estéticas de la dispersión*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Jacoby, R. (2000) “La alegría como estrategia”, en *Zona erógena, N° 43,* Buenos Aires.
- Jelín, E. (1985) *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres y Rock nacional/1*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ——— (1985) *Los nuevos movimientos sociales/2. Derechos huma*nos, obreros y barrios, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kaplun, N. (1998) “El Grito”, en *El Ciudadano*, Rosario, 17/11/1998.
- Korol, C. y Longo, R. (coords.) (2009), *Argentina, criminalización de la pobreza y de la protesta social*, Buenos Aires: El Colectivo.
- Kozak, C. (2004) *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- ——— (2015) “Introducción”, en Flusser, V., *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- ——— (2008) “No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto”, en *La roca de crear*, N° 2, Caracas.
- Kozak, C. (comp.) (2011) *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional*, Ludión-Paragraphe, Buenos Aires: Exploratorio Ludión. E-Book.
- Laclau, E. (2008) *Debates y combates*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (1997) “Deconstrucción, pragmatismo y hegemonía” en *Ágora. Cuadernos de Estudios Políticos, Nº6*, Buenos Aires.
- ——— (1996) *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Editorial Ariel.
- ——— (2008a) *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (2006) *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (2000) *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2010) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ——— (2010) *Estética de laboratorio*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Lamolle, G. y Lombardo, E. (1998) *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*, Montevideo: TUMP.
- La Vaca (2009) "Pocheando en 2009". Argentina: La Vaca. En: http://www.lavaca.org. Captura: 23/05/2012.
- Lazzarato, M. (2010) *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Le Breton, D. (2010) *Cuerpo sensible*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Lenarduzzi, V. (2012) *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la 'escena electrónica'*, Buenos Aires: Aidos Editores.
- Lévêque, J.C. (2005). "Estética y política en Jacques Rancière" en *Revista Escritura e Imagen.* La Rioja: Universidad de La Rioja. En: http://dialnet.unirioja.es. Captura: 05/11/2010.
- Lévi-Strauss, C. (2008) "Papá Noel en la pirra" en *Maguaré*, N°22, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lewkowicz, I. (2002) *Sucesos argentinos. Cacerolazo y subjetividad postestatal*, Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, A. (2009) "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López", en Errata, Nº 0, Bogotá.
- ——— (2001) "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires: CAIA.
- ——— (2007) "Encrucijadas del arte activista en Argentina", en *Ramona, N° 74*, Buenos Aires: Fundación Start.
- ——— (2011) "¿Qué queda hoy del activismo artístico?" en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 16/12/2011.
- ——— (2012) "Tres coyunturas del activismo artístico". Buenos Aires: Voces en el Fénix. En: http://www.vocesenelfenix.com. Captura: 04/04/2012.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.) (2008) *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. y Davis, F. (2009) "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate", en *Katatay*, Año V, N° 7, La Plata.
- Longoni, A., Lucena, D. y Risler, J. (eds.) (2007) "Arte y política: límites en cuestión", en *Ramona, N° 73*, y *N° 74*, Buenos Aires.

- Longoni, A., Lucena, D. y Risler, J. (2005) “Entrevista colectiva a Brian Hlmes en Buenos Aires, en *Ramona*, N° 55.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000) *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el ’68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- López Echagüe, H. (2004) *Tierramemoria. Semblanzas, apuntes, fragmentos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Lucena, D. (2012) “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80’”, en *Estudios Avanzados, N°18*, Córdoba.
- Ludmer, J. (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Libros Perfil S.A.
- Ludueña Romandini, F. (2009) “Prólogo. Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual”, en Badiou, A. *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Marchart, O. (2009) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2010) *Metodología de las Ciencias Sociales*, Buenos Aires: Cengage.
- Martín, A. (1993) “Entre el folclore y los negocios: Las murgas de carnaval en Buenos Aires”, en *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología, Nº XIX*. Buenos Aires.
- ——— (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ——— (2009) “Procesos de tradicionalización del carnaval de Buenos Aires”, en *Cuadernos FHyCS-UNJu, Nº 36*. Argentina.
- Martin, E. (2003a) “En torno a la tumba de Gilda: fanáticos devotos de una cantante popular argentina”, ponencia presentada en el *51° Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago de Chile, 14 al 18 de julio.
- ——— (2004) “No me arrepiento de este amor: fans y devotos de Gilda, una cantante argentina”, en *Ciencias Sociales y Religión*, VI, pp. 101-116.
- (2003b) “Religiosidad popular: revisando un concepto problemático a partir de la bibliografía argnetina”, en *Estudios Sobre Religión*, XV, pp. 2-12.
- Martínez, G.; et alt (2005). “*Pocho Vive!*”. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Pocho Lepratti.

- Martino, I. (2005) “Not for Sale- edición Urbana”. Rosario: Planeta X – Urbana Not For Sale. En: http://urbananotforsale.wordpress.com/. Captura: 08/10/2013.
- Masoero, H. (2004) “Pobres Diablos. Arte Callejero”, en *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales, N° 49*, Teckomatorp: Heterogenesis. En: http://www.heterogenesis.com. Captura: 11/07/2013.
- Massetti, A. (2006) “Piqueteros eran los de antes: sobre las transformaciones de la protesta piquetera”, en *Revista de estudios sobre el cambio social Laboratorio/n line*, año VII, Nro. 19, Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.
- ——— (2004) *Piqueteros. Protesta social e identidad colectiva*, Buenos Aires: Flacso.
- ——— (2004) “¿Protesta o lucha de clases?” La idea de “conflictividad social” en las teorías de los movimientos sociales, en *Revista de estudios sobre el cambio social Laboratorio/n line*, año IV, Nro. 15, Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.
- Mato, D. (comp.) (2005) *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO Libros.
- Mazzeo, M. (2007) “Darío Santillán: la pasión insurgente y el socialismo como opción ético-práctica. A cinco años de la masacre de Avellaneda (26 de junio de 2002). En: http://www.lahaine.org. Captura: 23/08/2014.
- ——— (2006a) “El poder popular y la izquierda por venir”. En: www.lahaine.org. Captura: 19/05/2013.
- ——— (2006b) *El sueño de una cosa. (Introducción al poder popular)*, Buenos Aires: Editorial El Colectivo
- ——— (2005) *¿Qué (no) hacer? Apuntes para una crítica de los regímenes emancipatorios*, Buenos Aires: Antropofagia.
- ——— (2006c) “Pensar la herramienta política (estratégica) del campo popular”, en *Ephermera. Theory & politics in organization*, 6(3).
- ——— (2014) *Piqueteros. Breve historia de un movimiento popular argentino*, Buenos Aires: Quadrata.
- Meyer, A. (2002) “Dos víctimas poco conocidas de la represión de diciembre de 2001” en *La Fogata*. En: http://www.lafogata.org. Consulta: 11/05/2013.

- Melucci, A. (1999) *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, México: El colegio de México.
- Merklen, D. (2005): *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires: Gorla.
- Míguez, D. y Semán, P. (2006) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente,* Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Miyagui Oshiro, J.A. (2007) "Apuntes para una guerrilla cultural", en *Ramona, N° 73,* Buenos Aires.
- Modernell, R. (1999) "La murga. Rosario-Santa Fe". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo en *El Corsito, N! 17, Año 4.* Buenos Aires: Centro Cultural R. Rojas y El Corsito Producciones.
- Mongin, O. (2005) *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires: Paidós.
- Moret, Z. (2006) *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*, Madrid: Trama Editorial.
- MST (2004) *Método de trabajo popular. Cuaderno de formación nº 24,* São Paulo: CONCRAB/MST.
- MTD Solano y Colectivo Situaciones, (2002) *Hipótesis 891. Más allá de los piquetes*, Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.
- Müller, G.A. (2007) *Participación social y graffitis en Rosario (2000-2004)*, Tesina de Grado, Escuela de Comunicación Social, Rosario: Facultad de Ciencia Política y RR.II., Universidad Nacional de Rosario. Mimeo.
- Mumford, L. (1959) *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (2003) "Murgas, teatro y la quema del Rey Momo". Entrevista a Jorge Palermo en *El Ciudadano,* Rosario, 16/03/2003.
- (2003) Mural homenaje a Pocho, en *El Ciudadano*, Rosario, *18/09/2003.*
- Natalucci, A. (2010) "¿Nueva gramática política? Reconsideraciones sobre la experiencia piquetera en la argentina reciente", en *Astrolabio. Revista del Centro de Estudios Avanzados,* Universidad Nacional de Córdoba, N° 5. En: https://conicet-ar.academia.edu
- Negri, T. et alt. (2008) *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*, La Paz: CLACSO/ Muela del Diablo Editores.

- Ortiz, F. (1991) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- ——— (2002) "Los factores humanos de la cubanidad", en *Perfiles de la cultura cubana*, La Habana.
- Pacheco, M. (2007) "Apuntes sobre mística, religiosidad y movimientos populares", en *Prensa De Frente*. En: http://www.radiolaprimerisima.com. Captura: 04/05/2014.
- ——— (2010) *De Cutral-có a puente Pueyrredón. Una genealogía de los Movimientos de Trabajadores Desocupados*, Buenos Aires: Ed. El Colectivo.
- ——— (2006) "Muertos sin sepultura. A cutrao años de los asesinatos de Kosteki y Santillán". En: http://www.lahaine.org. Captura: 24/07/2014.
- Padín, C. (2005a) "Acciones urbanas: los 'Pobres Diablos' de Rosario, Argentina", entrevista a Pablo Galaza, en *Escaner, Año 7, N° 70*, Santiago de Chile.
- ——— (2005b) "Interferencias. Encuentro Nacional de Arte Acción en Junín" en *Escaner, Año 7, N° 79*, Santiago de Chile.
- Palti, E. (2005) *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su "crisis"*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parra Velásquez, L. (2012) "El performance de los cuerpos y las acciones: La hija y el padre. El activismo político de Shaira Rivera Gallo", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 20, Santiago de Chile.
- Pellegrini, L (2012) "Carnaval, una fiesta para recuperar". Entrevista a murgueros, en *La Capital*, Rosario, 19/02/2012.
- Pérez, Tomás (2013) "El esténcil de la poscrisis en Buenos Aires: una forma alternativa de experimentar la ciudad". En: http://tomasperezamenta.com.ar. Captura: 29/09/2014.
- Pérez Balbi, M. (2010) "Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)", en AA. VV. (2010), *Primeras Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política*, Tandil, FA- UNICEN.
- ——— (2012) "Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la argentina", en *Revista Question*, Vol. 1, N.° 35
- ——— (2014) "Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico, en *Memoria Académica VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar.

- Pérez Ramírez , P. y Villa Comas, J. (2014) *Una Breve (Pre) Historia del Frente Popular Darío Santillán 2004-2013*, Tesina de Grado, Escuela de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Actis. Mimeo.
- Perros sapiens (2013) *Redondos. A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Petrone, G. (2013) "El carnaval y el regreso de una fiesta popular e histórica", en *El Ciudadano*, Rosario, 10/02/2013.
- Pinedo, J. (2009) "Los sentidos de la manifestación: Prácticas, relatos, imágenes entorno de la Masacre de Avellaneda", en *Cuestiones de Sociología (5-6)*, pp. 79-98. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar. Captura: 22/05/2014.
- Procopio, P. (2000) "El sonido de las murgas le puso color y redobles al fin de semana rosarino". Entrevista a murgueros participantes del II Encuentro Regional en el Parque España, en *La Capital*, Rosario, 27/11/2000.
- Quiroz, L. (2007) "La intervención en el espacio público: instrumento de cambio social y político desde el arte" en *Ramona, N° 74*, Buenos Aires.
- Rafaela Carras (2009) *GAC. Pensamiento, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta de Limón.
- Rama, A. (2008) *La ciudad letrada*, Montevideo; ARCA.
- Ramos, J. "Arte y política en el cine de Pedro Costa", mimeo.
- Ramos, L. y Colman, A. (2005) "Arte y política en movimientos sociales urbanos de resistencia" en *Séptimas Jornadas de artes y medios digitales*, Córdoba.
- Rancière, J. (2013a) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- ——— (1991) *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2010b) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London: GBR: Continuum International Publishing.
- ——— (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2011a) *El destino de las imágenes*, Nigrán: Editorial Politopías.
- ——— (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2004a). El espectador emancipado. Esfera Pública. En: http://esferapublica.org. Captura: 03/12/2010.
- ——— (2013b) *El filósofo y sus pobres*, Buenos Aires: Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, INADI.

- ——— (2006b). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.
- ——— (2007b). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- ——— (2011b) *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ——— (2006c) El método de la igualdad. España: Salón Kritik. En: http://salonkritik.net. Captura: 16/03/2012.
- ——— (2007e) *El odio a la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (2009a) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ——— (2011c) *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona: Herder Editorial.
- ——— (2006d) "El uso de las distinciones" en *Revista Failles, Nº2*. En: http://mesetas.net. Captura: 20/03/2012.
- ——— (2007c). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- ——— (2007d) *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- ——— (2006e) "¿Existe una estética deleuziana?" en Chaparro Amaya, A. *Los límites de la estética de la representación*, Bogotá: Universidad del Rosario.
- ——— (2013c) *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ——— (2005b). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ——— (2002) *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- ——— (2010c) *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- ——— (2009b). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ——— (2012) *Las distancias del cine*, Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2005c) "Las poéticas contradictorias del cine", en *Pensamiento de los confines, N° 17*. Buenos Aires: Rayando los confines. En: http://www.rayandolosconfines.com.ar. Captura: 13/11/2012.
- ——— (2004b) "Lo inolvidable", en Yoel, G. (comp.), *Pensar el cine 1*, Buenos Aires: Manantial.

- ——— (1993) *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2010e) *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ——— (2011d) *Política de la literatura*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- ——— (2006a) *Política, policía y democracia.* Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ——— (2005a) *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- ——— (2004c) *The flesh of words: the politics of writing*, Stanford: Stanford University Press.
- Rauning, G. (2007) "Instituir y distribuir. De la relación entre política y policía en Rancière como desarrollo del problema de la distribución en Deleuze". En: http://eipcp.net. Captura: 28/07/2012.
- Reguillo, R. (2012) *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Remedi, G. (1996) *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ricci, C. y Geirola, G. (2005) *¡Dale Nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Richard, N. (2007) "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes" en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (1997) "Ritmo de carnaval en Av. Pellegrini" en *La Capital*, Rosario, 23/02/1997.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodriguez, R. (2012) *De la fragmentación a la unidad de lo diverso. Una aproximación a los movimientos sociales desde las Relaciones Internacionales. La experiencia del Frente Popular Darío Santillán de Argentina*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Mimeo.
- Roldán, D. (2012) *La invención de las masas. Ciudad, corporalidaes y culturas. Rosario, 1910-1945*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Rolnik, S. (2005) “Geopolítica del rufián” en Guarrati, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografía del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romano, E. (1993) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana,* Buenos Aires: Colihue.
- Romero, C. (1999) “El Corsito cumple 4 años en el último carnaval del milenio” en *El Corsito, N° 16, Año 4*. Buenos Aires: Centro Cultural R. Rojas y El Corsito Producciones.
- Romero, J.C. (2001) “En la puta calle, otra vez”.
- Rubinich, L. (2007) “Apuntes sobre la politicidad del arte” en *Ramona, N° 73,* Buenos Aires: Fundación Start.
- Ruby, C. (2011) *Rancière y lo político,* Buenos Aires: Prometeo.
- Ruiz Stull, M. (2008) *“*Stencil, espacio, mostración: esbozo para una estética cínica”, en *Alpha,* N° 27. En: http://alpha.ulagos.cl
- Said, E. (1990) *Orientalismo,* Madrid: Libertarias/Prodhufi S.A.
- Saidel, M. (2007) “Reseña sobre Roberto Esposito y su mirada impolítica”, en *Red de Investigadores de Biopolítica*. Chile. En: http://www.academia.edu. Captura: 23/06/2011.
- Salinas, A. (2004) “Bajo la marca de la hormiga” Entrevista a Rodolfo “Mono” Saavedra en *El Ciudadano,* Rosario, 19/12/2004.
- Schuster, F. et alt (2005) *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la argentina contemporánea,* Buenos Aires: Prometeo.
- Schuster, F. et alt (2006) *Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-2003,* Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Protesta Social y Acción Colectiva, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Scribano, A. (2009) “Acciones colectivas, movimientos y protesta social: preguntas y desafíos”, en *Conflicto Social,* Buenos Aires.
- ——— (1999) "Argentina Cortada: 'Cortes de Ruta' y Visibilidad Social en el Contexto del Ajuste" en López Maya, M. (ed.), *Lucha popular, democracia, neoliberalismo: protesta popular en América Latina en los años del ajuste,* Venezuela: Nueva Visión.
- ——— (2008) *El proceso de investigación social cualitativo,* Buenos Aires: Prometeo.

- ——— (2012) “Interdicciones colectivas, violencia y movimientos sociales, hoy” en *Actuel Marx/Intervenciones*, Santiago de Chile.
- ——— (2003a) "Reflexiones sobre una estrategia metodológica para el análisis de las protestas sociales", en *Sociologías, Año 5, N° 9*, Porto Alegre.
- ——— (2008) "Sensaciones, Conflicto y Cuerpo en Argentina después del 2001" en *Espacio Abierto, Año – Volumen 17, N° 002*, Venezuela: Asociación Venezolana de Sociología.
- ——— (2003b) *Una voz de muchas voces. Acción colectiva y Organizaciones de Base. De las prácticas a los conceptos*, Córdoba: Serviproh.
- Scribano, A. (comp.), (2005) *Geometría del conflicto: Estudios sobre acción colectiva y conflicto social*, Córdoba: Universitas.
- ——— (2007) *Mapeando Interiores. Cuerpo, Conflicto y Sensaciones*, Córdoba: CEA–Universidad Nacional de Córdoba.
- Scribano, A., Magallanes, G. y Boito, M.E. (2012) *La fiesta y la vida. Estudios desde una sociología de las prácticas intersticiales*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus
- Scribano, A. y Cabral, X. (2009) “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”, en *Convergencia, Volumen 16, N°51*, México.
- Scribano, A. y Figari, C. (comp.) (2009) *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una Sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires: CLACSO – CICCUS.
- Scribano, A. y Schuster, F. (2001) "Protesta social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura", en *Observatorio Social de América Latina, N° 5*, Buenos Aires: CLACSO.
- Segato, R. (2013) *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Semán, P. (2006) Bajo continuo. *Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires: Gorla.
- Semán, P. y Vila, P. (comps.) (2011) *Cumbia. Nación etnia y género en la Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Spivak, G. (1993) “The politics of translation”, en *Outside in the teaching machine*, New York: Routledge.

- Svampa, M. (2008) "Argentina: Una cartografía de las resistencias (2003-2008). Entre las luchas por la inclusión y las discusiones sobre el modelo de desarrollo" en *Observatorio Social de América Latina*, Vol. X, Buenos Aires: CLACSO, pp. 131 – 178.
- ——— (2011) "Argentina, una década después. Del 'que se vayan todos' a la exacerbación de lo nacional-popular", en *Nueva Sociedad*, N° 235, septiembre-octubre 2011.
- ——— (2004b) "Cinco tesis sobre la nueva matriz popular", en *Revista de estudios sobre el cambio social Laboratorio/n line, Año IV, Nro. 15,* Buenos Aires: Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- ——— (2005) *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires; Taurus.
- ——— (2004a) "Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros", en *Revista El Rodaballo, N° 15*, Buenos Aires.
- Svampa, M. (ed.) (2009) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Svampa, M. y Mateos, J. (2014) "Violencia y cultura: reflexiones contemporáneas sobre Argentina", en Tonkonoff, S. [et.al.], Buenos Aires: CLACSO.
- Svampa, M. y Pereyra, S. (2004) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Szurmuk, M. y Mckee Irgwin, R. (coords.) (2009) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Tarrow, S. (1990) *Democrazia e disordine: Movimenti di protesta politica in Italia: 1965-1975*, Bari: Laterza.
- ——— (1983) *Struggling to reform: social movements and policy change during cycles of protest*, Ithaca: Western Societies Program Center for International Studies Cornell University.
- Tarrow, S. (1997) *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid: Alianza.
- Taylor, D. (2001) "Hacia una definición de Performance" en *Memorias del Primer Coloquio Diversidad, cultura y creatividad,* Cuernavaca. En: http://performancelogia.blogspot.com.ar. Captura: 11/07/2012.

- ——— (2007) “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. Argentina: Performancelogia. En: http://performancelogia.blogspot.com.ar. Captura: 13/08/2012.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.) (2011) *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, E.P. (1995) *Costumbres en común*, Barcelona: Crítica.
- Tonkonoff, S. et alt. (2014) *Violencia y cultura: reflexiones contemporáneas sobre Argentina*, Buenos Aires: CLACSO.
- Toso, C. (2007) “Más allá del horizonte”. Entrevista a Rodolfo “Mono” Saavedra en *CH N° 34*, Rosario.
- Trevisan, O. (2006) “Pocho vive en el ángel de la bicicleta”, en *Edición 4*. Reconquista.
- (1999) “Un corso sin tribunas pero con mucho circo por las calles de los barrios”. Entrevista a integrantes del Murgariazo en *El Ciudadano*, Rosario, 15/02/1999.
- Trías, M. (1949) “El objeto de la estética”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Tomo 3. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Uribe, M.V. (2004) *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*, Bogotá: Norma.
- Valle, M.R. (2009) “La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas”, en *Papeles de Trabajo. Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad General San Martín*, Año 2, Nº5, Buenos Aires. En: www.rojas.uba.ar. Captura: 13/04/2012.
- Valles, M. (1997) *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid: Síntesis.
- Vázquez, C. (2011) *Prácticas artísticas de protesta y política en la ciudad de Buenos Aires 2003-2007*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires: de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- ——— (2013) “Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú. Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis económica y sociopolítica”, en *Arte y sociedad. Revista de investigación*, N° 5.
- 22 Noticias (2013) Entrevista a Lucas Villca y Andy Lobos. Alto Valle. En: http://www.youtube.com. Captura: 09/09/2013.

- Vallverdú, J. (2008) “Símbolos religiosos y acción colectiva: la ‘mística’ del movimiento de los trabajadores Rurales sin tierra (MST) de Brasil”, en Cornejo, M., Cantón, M. y Blanes, R. (eds.) *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión*, Donostia-San Sebastián: ANKULEGI antropologia elkartea, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE).
- Verzero L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Vich, V. (2004). “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura”. Pp. 63-80 en *La cultura en las crisis latinoamericanas*, compilado por A. Grimson. Buenos Aires: CLACSO Libros.
- ——— (2015) *Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vignoli, B. (1998) “El modo en que se estructura la escena pública del Ccbr pretende decir: ‘lo que está acá es todo lo que hay’. Lo off-oficial deviene marginal, lumpen, invisible”, en *El Ciudadano*, Rosario, 29/11/1998.
- Vignoli, B. y Rojas, N. (2005) “Control + Alt.: El nuevo mapa del arte en Rosario”, *La Capital*. Rosario, 30/10/2005. En: http://archivo.lacapital.com.ar.
- Virno, P. (2003) *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires: Paidós.
- Vitale, C. (2002) “Ellos querían un país más justo”, en *Página 12*, Buenos Aires, 04/07/2002.
- Von Beyme, K. (1991) *De la Modernidad a la Postmodernidad*, Madrid: Alianza
- Williams, R. (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- ——— (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2012) “Ya de por sí, lo colectivo cuestiona”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo, en *La Capital*. Rosario, 19/02/2012.
- Wolfe, K. (2006) “From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze”. En: http://www.contempaesthetics.org. Captura: 10/06/2012
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zito Lema, V. (2010) *La pasión del piquetero ¡Hay que matar a los pobres!*, Buenos Aires: El Colectivo.

- Žižek, S. (2007) *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires: Paidós.

Material audiovisual:

- Arte por Libertad, Indymedia Rosario y Asamblea del 19 y 20, Lino Rojo (2011) *Lino Rojo*, Rosario. En: http://www.youtube.com. Captura: 23/04/2013.
- ATE Rosario (2013) *Homenaje Consejo Directivo Nacional de Arte*, Rosario. En: https://www.youtube.com. Captura: 15/03/2013.
- Carnaval-cumple de Pocho (2009) *Carnaval-cumple de Pocho 2009*, Rosario. En: http://www.youtube.com. Captura: 16/07/2013.
- 5-PE Producciones (2011) *Sueños alados*, Paraná: Cátedra de Especialización en Redacción de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos. En: http://www.youtube.com. Captura: 01/10/2013.
- Escobar, P. y Finvarb, D., *La crisis causó 2 nuevas muertes. Los medios de comunicación en la Masacre de Avellaneda*. Documental. Foco producciones. En: http://www.youtube.com.
- Escuela Móvil Rosario (2012) *Carnaval*, Rosario: Secretaria de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario.
- Expósito, M. (2005) "Imaginación Radical. Carnavales de resistencia". Documental. En: https://www.youtube.com. Captura: 13/04/2015.
- Gerez, M. J. (2008a) Video viaje Puente Pueyrredón (25 de junio de 2008).
- ——— (2008b) Video viaje Puente Pueyrredón (26 de junio de 2008).
- Geuna, L. y Hudson, J.P. (2000), *La Vagancia*, Rosario: Centro de Producción Escuela de Comunicación Social UNR.
- La Conjuta TV (2002) *Informe sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001*, Rosario. En: http://www.youtube.com. Captura: 11/06/2013.
- Lucca, Juan et alt (dir) (2013) *Días de murga, instantes de carnaval*, Rosario: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Matiozzi, F. (dir.) (2005) *Pochormiga. Un mundo donde quepan todos los mundos*, Rosario. En: http://www.youtube.com. Captura: 08/05/2013.
- Mirra, M., *Darío Santillán. La dignidad rebelde*. Documental. En: http://www.youtube.com.

- Puntodoc, (2002) Programa especial sobre el asesinato de Pocho Lepratti, Buenos Aires. En: http://www.youtube.com. Captura: 30/03/2013.
- Quevedo, G. "Carnaval-cumple de Pocho 2009"
- ——— "Tema de la hormiga"
- Robles, M. (2001) "El Pocho de Ludueña al cielo", Rosario: Avi Films. En: http://www.aviproducciones.com.ar.
- Sub Cooperativa de Fotógrafos y Kesselman, L. (2008) "San Darío del Andén – La memoria viva de Darío Santillán". En: https://vimeo.com.

Medios gráficos[99]:

- Clarín
- Diario Registrado
- El Ciudadano
- Boletín Enredando
- Centro de Medios Independientes Indymedia Argentina
- Infobae
- La Capital
- La Nación
- Página 12
- Rosario 12
- Telam

Sitios web:

- Sitio web Arte al Ataque: www.artealataque.blospot.com
- Sitio web Arte Por Libertad: http://arteporlibertad.blogspot.com.ar
- Sitio web Ate Rosario http://www.aterosario.org.ar
- Sitio web Contraviento: http://suenacontraviento.blogspot.com.ar
- Sitio web CTA Rosario: http://www.ctarosario.org.ar
- Sitio web Darío Vive: http://www.dariovive.org/arte_pop.html
- Sitio web 19 y 20: http://19y20.wordpress.com
- Sitio web En Trámite: http://www.grupoentramite.com.ar/

[99] Se consultaron asistemáticamente los archivos de tales medios gráficos a excepción del Centro de Medios Independientes Indymedia Argentina del que se realizó una revisión sistemática de todo el período de estudio.

- Sitio web Florpinta: www.florpinta.blogspot.com
- Sitio web Frente Popular Darío Santillán: http://frentedariosantillan.org
- Sitio web Frente Popular Darío Santillán Corriente Nacional: http://fpds-cn.com.ar/
- Sitio web Frente Popular Darío Santillán Corriente Nacional Rosario: http://fpdscorrientenacionalrosario.blogspot.com.ar/
- Sitio web Frente Popular Darío Santillán Rosario: http://fpdsrosario.blogspot.com
- Sitio web Indymedia: http://argentina.indymedia.org
- Sitio web La Grieta: http://grietarosario.blogspot.com.ar
- Sitio web Movimiento 26 de Junio: http://m-26.blogspot.com.ar/
- Sitio web Mujeres del Frente: www.mujeresdelfrente.blogspot.com
- Sitio web Centro Cultural y Social Olga Vázquez: www.olgavazquez.blogspot.com
- Sitio web Patria Grande: http://patriagrande.org.ar/
- Sitio web Pobres Diablos
- Sitio web Pocho Vive: http://pochovive.blogspot.com.ar
- Sitio web Resistencias y Producciones en Ludueña: http://barroyluz.blogspot.com.ar/
- Sitio web Rosario Stencil: http://rosariostencil.blogspot.com.ar
- Sitio web Radio Perspectiva: www.radioperspectiva.blogspot.com.ar
- Sitio web Santiago Pampillón Política: http://santiagopampillonpolitica.blogspot.com.ar/
- Sitio web Santiago Pampillón Psicología: http://santiagopampillonpsicologia.blogspot.com.ar/
- Sitio web Trasmargen: www.trasmargen.com

Páginas de Facebook:

- Arte al Ataque
- Arte por Libertad
- Biblioteca Popular Pocho Lepratti
- Bodegón CCde Pocho Ludueña
- Bodegón cultural casa de Pocho
- Carnaval del Pocho
- Carnaval-cumple de POCHO
- Digna Rabia Fpds

- Espacio de Cultura del Frente Corriente Nacional
- Espacio de Cultura Darío Santillán
- Frente Popular Darío Santillán
- Frente Popular Darío Santillán Rosario
- Grieta Rosario
- Mala Junta PG Rosario
- Pochormiga
- Santiago Pampillón Cecpri
- Santiago Pampillón - el grito

Anexos

Se adjunta un CD-ROOM con las desgrabaciones de todas las entrevistas realizadas para esta instancia de investigación

1. Nómina de entrevistas

1.1. Entrevistas realizadas en esta instancia de investigación

- Abecasis, Emilio. Entrevista realizada el 4 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Ayastuy, Matías. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Barukel, Agustina. Entrevista realizada el 4 de septiembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Bini, Sebastián. Entrevista realizada el 16 de abril de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Caiazza, Fabricio y Martino, Inés. Entrevista realizada el 27 de noviembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Capdevila, Laura. Entrevista realizada el 5 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Cantore, Carlos Entrevista realizada el 8 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- D'arrigo, Mariano. Entrevista realizada el 19 de noviembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Fabbri, Luciano. Entrevista realizada el 18 de abril de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Fernández, Sergio. Entrevista realizada el 22 de agosto de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Figueroa, Noelia. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Galarza, Pablo. Entrevista realizada el 20 de noviembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada el 5 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada el 30 de diciembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Gatto, Ezequiel. Entrevista realizada el 16 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Gerez, María José. Entrevista realizada el 22 de julio de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Gericke, Valeria. Entrevista realizada el 4 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Ledesma, Anahí. Entrevista realizada el 6 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.

- Maggi, Florencia. Entrevista realizada 26 de septiembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Molina, Vanesa. Entrevista realizada el 25 de enero de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Nardi, Victoria. Entrevista realizada el 4 de diciembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Palermo, Jorge. Entrevista realizada el 28 de agosto de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Pato, Cecilia. Entrevista realizada el 22 de mayo 2014 en la ciudad de Rosario.
- Pereyra, Érica y Zorzoli, Alejandra. Entrevista realizada el 7 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Quevedo, Guillermo; Lovecchio, Ariel y Gattarelo, Natacha. Entrevista realizada el 26 de noviembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Saavedra, Rodolfo. Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Salinas, Pedro. Entrevista realizada el 29 de julio de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Seminara, Luciana. Entrevista realizada el 14 de septiembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Suárez, Dante. Entrevista realizada el 26 de noviembre de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Vega, Mabel y Sosa, Andrea. Entrevista realizada el 2 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Venturi, Edgardo. Entrevista realizada el 3 de septiembre de 2014 en la ciudad de Rosario.

1.2. Entrevistas realizadas junto con Julia Logiódice y Juan Bautista Lucca

- Abecasis, Emilio. Entrevista realizada el 12 de junio de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Los Trapos*.
- Aguinaga, Javier. Entrevista realizada el 14 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Aguantando la pelusa*.
- Bortolotto, Gerardo. Entrevista realizada el 26 de abril de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Los vecinos re contentos*.
- Castro, Emanuel. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *La Cotorra.*

- Casadey, Matías. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *La Cotolengo.*
- Correa, Germán. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Y parió la abuela*.
- González, Ramiro. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Mal ejemplo*.
- Gori, Nicolás. Entrevista realizada el 4 de julio de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de las murgas *La improvisada* y *Mugasurga*.
- Ivaldi, Ornela. Entrevista realizada el 25 de abril de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Inundados de Arroyito.*
- Osa, Bernardo y Bárbara Silva. Entrevista realizada el 8 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembros de la murga *Vamos Che!!!*

1.3. Entrevistas realizadas por terceros

- Abecasis, Emilio y Zorzoli, Alejandra. Entrevista realizada por Marcos Griffa el 27 de febrero de 2010 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 13 de noviembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 28 de noviembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 4 de diciembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- Ayuso, María Pía; Molina, Vanesa; Pereyra, Érica y Zorzoli, Alejandra. Entrevistas realizadas por Juan Pablo Hudson el 15 de febrero de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Cena, Américo y Fernández, Sergio. Entrevistas realizadas por Juan Pablo Hudson el 15 de febrero de 2013 en la ciudad de Rosario.

2. Nómina de documentos

2.1. Documentos de los colectivos de activismo artístico

- Arte por Libertad (2007) “Arte por Libertad”. En: http://arteporlibertad.blogspot.com.ar. Captura: 15/05/2014.

- ——— (2008) “Arte por Libertad”. En: http://arteporlibertad.blogspot.com.ar. Captura: 15/05/2014.
- ——— “El ojo y el camino”. Material audiovisual.
- ———“El trabajo de hormiga”. Material audiovisual.
- ——— “La bicicleta”. Material audiovisual.
- ——— “No toques mi bici”. Material audiovisual.
- ——— “Pocho Vive!!! Un grito que crece que no deja reír a los traidores ni dormir a los verdugos”. Material audiovisual.
- ——— “San Pocho de Ludueña. El ángel de la bicicleta”. Material audiovisual.
- ——— “Un pedacito de Ludueña”. Material audiovisual.

- Coordinadoras de Lucha (2001b) “Facultades alteradas. Notas sobre la universidad instituyente”.
- ——— (2001c) “Hacer sin pedir permiso. Lo que UNR Liquida nos dejó”
- ——— “Todo lo que ud. siempre quiso saber sobre las coordinadoras de lucha y nunca se atrevió a preguntar”.

- En Trámite (s/a) “Grupo En Trámite”.
- Pobres Diablos (2004c) “BNI”
- ——— (2002d) “Cortémosle el chorro”
- ——— (2003e) “Contracampaña”
- ——— (2003a) “Crítica a salón”.
- ——— (2003b) “Ensayo”
- ——— (2005a) Go Home!
- ——— (2004a) “Manifiesto”.
- ——— (2004b) “Memoria”
- ——— (2002c) “Mudos gritos”
- ——— (2006) “Plazoleta de las fuentes”
- ——— (2005f) “Poncio Pilatos: patrono de la justicia argentina”
- ——— (2004f) “Proyecto EBA”
- ——— (2005d) “Pura espuma”
- ——— (2004e) “Servicio de información al turista”
- ——— (2004d) “Sociedad de los artistas muertos”

- ——— (2002c) “Sonría, le estamos robando”
- ——— (2005e) “Su colaboración es nuestro sueldo”
- ——— (2005c) “Trabajos con electricidad”
- ——— (2003c) “3 señalamientos nefastos”
- ——— (2003d) Vaselina Ballottage
- ——— (2003f) “25 de Mayo”
- ——— (2005b) “Welcome to the real world”

- Trasmargen (1998b) “El Grito”.
- ——— (2002a) “El mundo de las hormigas”
- ——— (2002b) “Manifiesto hormiga”
- ——— (2000a) “Parque de la Memoria”
- ——— (2000b) “Plaza de la Memoria”
- ——— (2002c) “Señales de los constructores comunitarios (las hormigas)”
- ——— (1998a) “Trasmargen”

2.2. Documentos de La Vagancia

- *La Vagancia* (1999) *La Notita, del 5 al 11/02/1994*
- ——— *La Notita, del 23 al 30/06/1997*
- ——— *La Notita, del 30/06/1997 al 06/07/1997*
- ——— *La Notita, del 20 al 26/07/1997*
- ——— *La Notita, del 28/07/1997 al 02/08/1997*
- ——— *La Notita, del 1 al 08/09/1997*
- ——— *La Notita, del 8 al 17/09/1997*
- ——— *La Notita, del 30/09/1997 al 06/10/1997*
- ——— *La Notita, del 7 al 17/10/1997*
- ——— *La Notita, del 4 al 10/01/1999.*
- ——— *La Notita, del 12 al 18/07/1999*
- ——— *La Notita, del 19 al 26/11/2000*
- ——— *La Notita, del 17 al 24/01/2000*
- ——— *La Sitita 16/08/1999*
- ——— *La Sitita 23/08/1999*
- Memorias de *La Vagancia* desde el año 1993 al año 2000

2.3. Documentos del Bodegón Cultural Casa de Pocho

- Bodegón Cultural Casa de Pocho (2003) *Con otra se puede!*, Material Discográfico. Rosario.
- ——— "Escrito", mimeo a.
- ——— "Escrito", mimeo b.
- ——— (2013a) *La Nota y la marencoche*.
- ——— (2013b) *La Notita y la marencoche, N° 1*.
- ——— (2013c) *La Notita y la marencoche, N° 4.*
- ——— (2013d) *La Notita y la marencoche, N° 7.*
- ——— (2003) *La Notita, del 25 al 31/08/2003.*
- ——— *(2004) La Notita, del 8 al 14/03/2004*
- Murga de Los Trapos (2002) "Proyecto fortalecimiento Murga de Los Trapos", mimeo.

2.4. Programas de los carnavales

- Carnaval-cumple de Pocho (2003) "Programa".
- ——— (2005) "Programa"
- ——— (2006) "Programa"
- ——— (2007) "Programa"
- ——— (2008) "Programa"
- ——— (2009) "Programa"
- ——— (2010) "Programa"
- ——— (2011a) "Programa"
- ——— (2012) "Programa"
- ——— (2013a) "Programa"

2.5. Documentos varios de los carnavales

- Carnaval-cumple de Pocho (2013b) "Bienvenidos al 12° Carnaval Cumple de Pocho, bienvenidos A Ludueña"
- (2013e) "Carnaval que reaviva la mecha de la alegría para encontrarnos con hormigas encendidas. Basta!! El fuego somos nosotros!! Alta rebeldía!"

- ——— (2011b) “Estas y estos somos… Acá estamos! Hormigas que vamos haciendo memoria… Festejemos!!!”
- ——— “Momo ¿cómo y por qué?, mimeo a.
- ——— (2013c) “Momo”
- ——— “Plaza”, mimeo b.
- ——— (2013d) “Se viene el 12° carnaval cumple de Pocho en barrio Ludueña”

2.6. Documentos del Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño

- *Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño* (2004) “Gacetilla de prensa”.
- ——— (1999) “Programa carnaval”.
- ——— (2003) “Programa carnaval”.
- ——— (2005) “Programa carnaval”.
- ——— (2006a) “Programa carnaval”.
- ——— (2006b) “Programa carnaval”.
- ——— (2008) “Programa carnaval”.
- ——— (2009) “Programa carnaval”.
- ——— (2010) “Programa carnaval”.
- ——— (2012) “Programa carnaval”.
- ——— (2013) “Programa carnaval”.
- *Centro Cultural del Parque Alem* (1996) “Programa carnaval”.
- El Murgariazo “Escrito”, mimeo.
- Municipalidad de San Lorenzo (1997) “Programa pic-nic murguero”.

2.7. Documentos del Frente Popular Darío Santillán Rosario y de las organizaciones que lo compusieron

- Arte al Ataque (2012) “Arte feminista latinoamericano”.
- Digna Rabia (2011a) “Digna Rabia”. Volante.
- ——— (2011b) “10 propuestas para un proyecto de país”. Volante.
- ——— (2011c) “Estetizar la política, politizar el arte”. Volante.
- Espacio de Cultura del FPDS (2013) Documento del 4° Plenario Nacional de Cultura del FPDS Corriente Nacional.

- ——— “Feminismo, Patriarcado, Capitalismo. Cartilla de Formación en Géneros”, 3° Edición ampliada. En: http://formaciondelfrente.blogspot.com/. Captura: 05/08/2014.
- Frente Amplio Estudiantil Santiago Pampillón (2000a) “Autonomía política de los trabajadores Reconstrucción de prácticas y luchas solidarias. Radicalización de la democracia”, Proceso de Plenario Regional.
- ——— (1999) “Diez años haciendo Frente”. Volante.
- ——— (2001) “Educación pública. Defenderla para transformarla”. Volante.
- ——— (2001) “La ilusión reformista”. Volante.
- ——— (2000b) “La moral revolucionaria y el Hombre Nuevo. Sobre las actitudes militantes”.
- ——— (1990) *La Oreja,* N°2.
- ——— (1992) *La Oreja,* N°6.
- ——— (1992) *La Oreja,* N°7.
- ———1993) *La Oreja,* N°8.
- ——— (1993) *La Oreja,* N°9.
- ——— (1994) *La Oreja,* N°10.
- ——— (1996) *La Oreja,* N°12.
- ——— (1997) *La Oreja,* N°13.
- ——— (2001) *La Oreja,* N°14.
- ——— (1993) “Ley Federal. Día de la bandera o de la “democracia” que supieron conseguir”. Volante.
- Frente Popular Darío Santillán (2003) *Darío y Maxi, Dignidad piquetera. El gobierno de Duhalde y la planificación criminal de la masacre del 26 de junio en Avellaneda,* Buenos Aires: Edición Digital - Frente Popular Darío Santillán. En: www.frentedariosantillan.org. Captura: 20/03/2012.
- ——— (2007) “¿Qué es el Frente Popular Darío Santillán?”. En: http://www.sudeducation.org. Captura: 20/08/2013.
- ——— (2006) “Mística y símbolos para el Cambio Social”.
- ——————— (2005) Sin título. Documento de circulación interna.
- Frente Popular Darío Santillán Rosario (2014) “A 12 años de la Masacre de Avellaneda”. Espacio de Cultura del FPDS (2011) Documento leído en el acto del 26 de junio de 2011.

- ——— (2007) “Desgrabación de la Charla del Gelo. Campamento de Febrero 2007. Historia FAESP”.
- ——— (2008) Material de formación interna. Recopilación.
- ——— *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°1, Año 2009.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°2.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°3.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°4.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°5.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°6.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°7.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°8.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°9.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°10.
- ——— (2009) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°11.
- ——— (2010) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°12.
- ——— (2010) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°13.
- ——— (2010) *Vientos de Abajo. Boletín del Frente Popular Darío Santillán regional Rosario*. N°14.
- Surastilla (2008) “Surastilla. Colectivo de militancia popular autónoma”.

2.8. Archivo Fotográfico

- Archivo fotográfico Banco de Imágenes Pampillón
- Archivo fotográfico de Alicia Mc Donald
- Archivo fotográfico de Ana Julia Donna
- Archivo fotográfico de Carlos Cantore
- Archivo fotográfico de Cecilia Vescovo
- Archivo fotográfico de Digna Rabia
- Archivo fotográfico de Gabriela Arriolo
- Archivo fotográfico de Iván Kozenitzky
- Archivo fotográfico de Jorge Palermo
- Archivo fotográfico de la Sub Cooperativa de Fotógrafos
- Archivo fotográfico de Luciana Carunchio,
- Archivo fotográfico de María José Gerez
- Archivo fotográfico de Mariano D'arrigo
- Archivo fotográfico de Rodolfo Saavedra
- Archivo fotográfico de Soledad Biasatti,
- Archivo fotográfico del Bodegón Cultural Casa de Pocho
- Archivo fotográfico Frente Popular Darío Santillán
- Archivo fotográfico propio

2.9. Otros documentos:

- Documentos escritos y orales de la primera a la cuarta edición del Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos
- Documentos escritos y orales de la primera a la sexta edición del Foro Nacional de Educación Para el Cambio Social.
- Documentos escritos y orales del primer y segundo Encuentro Nacional de Estudiantes, Graduados/as y Jóvenes Investigadores/as de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de María José Gerez
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Noelia Figueroa
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Sebastián Bini
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Lucas García
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Rodolfo Saavedra