

Prácticas artísticas y movilización social en espacios urbanos.

Las manifestaciones del 24 de marzo en Rosario^[1]

Artistic practices and so-
cial mobilization in urban
spaces.

The March 24 demonstrations in
Rosario

Práticas artísticas e
mobilização social em
espaços urbanos.

As manifestações de 24 de março
em Rosário

Pratiques artistiques et
mobilisation sociale dans
les espaces urbains.

Les manifestations du 24 mars à
Rosario

Fuente: Autoría propia

Autores

Sebastián Godoy

(IECH, CONICET/UNR)

sebasgodoy13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6766-8393>

Recibido: 09/04/2022

Aprobado: 30/06/2022

Cómo citar este artículo:

Godoy, S. (2022). Prácticas artísticas y movilización social en espacios urbanos. Las manifestaciones del 24 de marzo en Rosario. *Bitácora Urbano Territorial*, 32(III): 95-107. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n3.102065>

[1] Este artículo reelabora parte de una investigación doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Resumen

Este artículo procura abordar las vinculaciones entre las prácticas artísticas y la movilización social. Tomando como caso a la ciudad de Rosario (Argentina), analiza la transformación de las manifestaciones que conmemoran el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 mediante artes performáticas. Para ello, presenta tres momentos que tuvieron lugar en la urbe. Primero, la constitución de las marchas de derechos humanos en la década de 1980. Segundo, el ciclo de conflictividad social 1990-1995, en el que emergieron nuevos sujetos y prácticas artísticas. Tercero, las conmemoraciones del 24 de marzo iniciadas en 1996, cuando diversos repertorios de artes performáticas se integraron a las movilizaciones. La hipótesis postula que, junto con la irrupción de la agrupación HIJOS, las prácticas artísticas posibilitaron una resignificación de las manifestaciones del 24 de marzo en clave artística, festiva y paródica. La metodología de trabajo combina entrevistas en profundidad, fuentes periodísticas y registros fotográficos.

Palabras clave: movimiento social, derechos humanos, arte, espacio urbano

Autores

Sebastián Godoy

Doctor en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes (FHyA) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, CONICET/UNR). Profesor Adjunto de la cátedra “Espacio y Sociedad” de las carreras de Historia y Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes (FHyA, UNR). Se dedica al estudio de las relaciones entre prácticas culturales, experiencias artísticas y políticas públicas en la producción del espacio urbano contemporáneo

Abstract

This article seeks to address the links between artistic practices and social mobilization. Taking the city of Rosario (Argentina) as a case, it analyzes the transformation of the demonstrations that commemorate the coup d'état of March 24, 1976, through performance arts. To do this, it presents three moments that took place in the city. First, the constitution of human rights mobilizations in the 1980s. Second, the cycle of social conflict 1990-1995, when new subjects and artistic practices emerged. Third, the commemorations of March 24 starting in 1996, when diverse repertoires of performing arts joined the mobilizations. The hypothesis postulates that, alongside the irruption of the HIJOS collective, the artistic practices made possible a resignification of the March 24 demonstrations in artistic, festive, and parodic ways. The work methodology combines in-depth interviews, journalistic sources, and photographs.

Keywords: social movements, human rights, art, urban space

Résumé

Cet article cherche à aborder les liens entre les pratiques artistiques et la mobilisation sociale. Prenant la ville de Rosario (Argentine) comme étude de cas, l'article analyse la transformation des manifestations qui commémorent le coup d'État du 24 mars 1976 à travers des arts performatif. Pour ce faire, il présente trois moments qui se sont déroulés dans la ville. Tout d'abord, la constitution de manifestations en faveur des droits humains dans les années 1980. Deuxièmement, le cycle de conflits sociaux 1990-1995, au cours duquel de nouveaux sujets et pratiques artistiques ont émergé. Troisièmement, les commémorations du 24 mars depuis 1996, où divers répertoires d'arts du spectacle ont été intégrés aux mobilisations. L'hypothèse postule que, avec l'irruption du groupe HIJOS, les pratiques artistiques ont permis une resignification des manifestations du 24 mars dans une tonalité artistique, festive et parodique. La méthodologie combine des entretiens approfondis, l'enquête des sources journalistiques et des enregistrements photographiques.

Resumo

Este artigo aborda os vínculos entre as práticas artísticas e a mobilização social. Tomando a cidade de Rosário (Argentina) como caso, analisa a transformação das manifestações que comemoram o golpe de Estado de 24 de março de 1976 através das artes performáticas. Para isso, ele apresenta três momentos que aconteceram na cidade. Primeiro, a constituição das mobilizações de direitos humanos na década de 1980. Segundo, o ciclo de conflito social 1990-1995, em que surgiram novos sujeitos e práticas artísticas. Terceiro, as comemorações de 24 de março de 1996 em diante, quando diversos repertórios de artes performáticas foram integrados nas mobilizações. A hipótese postula que, juntamente com a irrupção do grupo HIJOS, as práticas artísticas tornaram possível uma resignificação das manifestações de 24 de março em chave artística, festiva e paródica. A metodologia combina entrevistas em profundidade, fontes jornalísticas e registros fotográficos.

Palavras-chave: movimento social, direitos humanos, arte, espaço urbano



**Prácticas artísticas y movilización social
en espacios urbanos.**

Las manifestaciones del 24 de marzo en Rosario

Mots-clés: mouvement social, droits humains, arts, espace urbain

Introducción

Durante los últimos años, las relaciones entre arte y política han sido problematizadas en distintos campos académicos. En Argentina, ese nexo fue abordado por investigaciones que lo reposicionaron, cuestionando subordinaciones y reflexionando a partir de matrices filosóficas (Longoni, 2010; Capasso y Burgnone, 2016). En ese marco, este texto intenta analizar los vínculos de las prácticas artísticas y las manifestaciones por los derechos humanos, haciendo hincapié en la ciudad de Rosario. En concreto, este artículo estudia la integración —situada a mediados del decenio de 1990— de diversas artes performáticas con las movilizaciones del 24 de marzo^[2]. Se trató de un entrelazamiento, desplegado sobre la espacialidad rosarina, de los agentes y modalidades de acción artística con los reclamos de “memoria, verdad y justicia”. En sinergia con las consignas del movimiento de derechos humanos, esos ‘modos de hacer’ (Blanco et al., 2001) se articularon con la conflictiva arena de la representación y producción social del espacio urbano (Lefebvre, 2013).

Los universos de la movilización social y de la práctica artística comparten ciertas características, lo que permite su análisis en conjunto. Por un lado, desde la óptica del activismo, el arte se acerca a la dinámica manifestante cuando asume posiciones mancomunadas para incidir en la territorialidad política (Longoni, 2009). Por otro, en tanto ‘repertorio de acción colectiva’ que combina libretos e improvisaciones (Tilly, 2000), la movilización social se emparenta conceptualmente con las artes escénicas. Asimismo, ambos órdenes de fenómenos pueden pensarse, gracias a enfoques antropológicos y teatrales, a través de la inestable categoría de performance (Turner, 1987; Schechner, 2000; Taylor y Fuentes, 2011). Los dos tipos de práctica pueden ser concebidos performática y performativamente, en calidad de actos expresivos y estilizados, disolventes de su referencialidad y transformadores de sus condiciones, afectaciones y actores involucrados (Butler, 1998; Fischer-Lichte, 2011). Extendiendo la reflexión, lo artístico y lo manifestante no solamente expresan sentidos y estados emocionales, más bien, su ‘eficacia’ radica en el agenciamiento (Citro, 2011) y la significación de su praxis (De Certeau, 1999; Willis, 2008).

Los encuentros de las manifestaciones relativas al golpe militar de 1976 con la performance han sido estudiados en Buenos Aires (Lorenz, 2011; Amati, Díaz y Jait, 2013; Lamborghini, 2019). Para el caso de Rosario, tanto las marchas del 24 de marzo como las artes urbanas (‘callejeras’ o ‘populares’) existían con anterioridad al decenio de 1990. No obstante, si bien sería desacertado hablar de una consolidación de las prácticas para esa década, es evidente que protagonizaron una amplificación en su gravitación espacial y sociopolítica. La urbe fue sede de movilizaciones relativas a la fecha del 24 de marzo desde 1985 (Scocco, 2016), pero — como se procurará demostrar — se observa un crecimiento de sus convo-

[2] El 24 de marzo de 1976 comenzó el último gobierno militar en Argentina. La efeméride montó su relevancia fundamentalmente en la escala represiva y el costo humano de la dictadura 1976-1983 (Águila, 2016). El proceso operó como condición de posibilidad del surgimiento del movimiento de derechos humanos en Argentina (Kotler, 2014).

Puede argumentarse que la vinculación entre las artes performáticas y la movilización social abrió un espectro de posibilidades para la instalación de demandas públicas en el espacio urbano. En el caso de la arena de los derechos humanos en Rosario, la novedosa sinergia artístico-manifestante de la década de 1990 vigorizó la marcha del 24 de marzo

catorias y una dinamización de sus repertorios desde 1996. Paralelamente, distintas prácticas artísticas proliferaron en el espacio público rosarino desde la década de 1980, corroborando procesos de hibridación e interacción con otras experiencias colectivas en los años 1990 (Godoy, 2021). La particularidad de dichas artes se cifró en su carácter ‘performático’, consistente en la asunción escénica y la apropiación espacial de la ciudad mediante técnicas corporales y acontecimientos teatralizados.

Es pertinente situar las coordenadas espacio-temporales de este estudio. Rosario, ubicada en el centro-este argentino, conforma la tercera demografía urbana en importancia nacional. Con el río Paraná como su principal referente geográfico, la ciudad atravesó la desafectación de su histórico perfil ferropuerto en el decenio de 1990 y multiplicó sus extensiones al aire libre, redefinidas como espacios públicos (Rolán y Godoy, 2017). Distribuido en plazas y parques, el espacio verde de Rosario llegaría a los 12 m² por habitante en el siglo XXI, presentando la mejor proporción ecológica de Argentina (Terraza et al., 2015). Sumada a la apertura de nuevas arterias, la progresiva disponibilidad espacial a cielo abierto acompañó el incremento de la protesta social, los reclamos por los derechos humanos y las manifestaciones artísticas en el último tránsito de siglo (Godoy, 2019).

En último lugar, es menester encuadrar este escrito dentro de una investigación doctoral que empleó un enfoque cualitativo (Denzin y Lincoln, 2012). Su aparato empírico se sostuvo en la triangulación de fuentes periodísticas, insumos visuales y, fundamentalmente, entrevistas en profundidad (Guber, 2011). Estas últimas —relaciones dialógicas, no directivas y reflexivas— provinieron de los itinerarios espacio-corporales de un trabajo de campo realizado entre 2014 y 2020^[3] (Clifford, 1999). Partiendo de un posicionamiento transdisciplinar, se cotejó la información académica existente sobre las movilizaciones de derechos humanos en Rosario con los materiales compilados y producidos para la presente indagación.

Manifestaciones por los Derechos Humanos en Rosario (1983-1990)

La emergencia de las luchas por los derechos humanos en el espacio urbano suele remitir a las Madres de Plaza de Mayo y a sus rondas, iniciadas en Buenos Aires durante 1977 (Gorini, 2006). En el caso de Rosario, la organización Madres y sus respectivas rondas en la Plaza 25 de Mayo comenzaron en 1985. Con todo, las modalidades de intervención en el espacio urbano del movimiento local de derechos humanos preceden a la conformación de ese grupo, siendo vehiculizadas por otros organismos^[4]. Antes de los rodeos peatonales en el espacio cívico sobre el que se erige la sede del poder político, así como las evocaciones del 24 de marzo, existió otra gama de prácticas manifestantes. Según Scocco (2021, pp. 242-243), los años transcurridos entre 1983 y 1985 atestiguaron una transformación de

la ocupación del espacio céntrico de la ciudad y de sus plazas principales, con un formato de concentración, marcha y posterior acto. [...] Las marchas recorrían las calles céntricas, en ocasiones atravesando las peatonales, para realizar el acto en algunas de las plazas elegidas. Del reclamo [...] en la Sede del II Cuerpo de Ejército [...] los organismos de derechos humanos habían pasado a realizar sus actividades en el centro.

Los usos de la espacialidad urbana en el período 1983-1985 ilustran prácticas reticulares de encadenamiento de las instancias ‘concentración-marcha-acto’. Los nodos de esas constelaciones espaciales, las plazas, fueron enlazados por el desplazamiento de contingentes compactos por la vía pública, incorporando los paseos peatonales céntricos de Rosario. Usualmente, las caravanas desembocaban en actos y comunicaciones políticas. Durante la primera mitad de la década de 1980, la fecha del 24 de marzo no operó como aglutinante para la movilización. Por entonces, las demostraciones públicas más relevantes respondían a coyunturas puntuales, entendidas por los organismos de derechos humanos como resabios activos del terrorismo de Estado. Scocco (2021) también menciona las primeras marchas en democracia: en condena al asesinato de dos militantes peronistas (mayo de 1983), en rechazo de la “Ley de Autoamnistía” (agosto de 1983) y en denuncia de un robo de evidencias en los Tribunales Provinciales (octubre de 1984)^[5]. Las

[3] Se realizaron unas treinta entrevistas a participantes de experiencias artísticas de ocupación del espacio público en Rosario en el período estudiado.

[4] Como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y los familiares de desaparecidos.

[5] Previamente, en 1982, se organizaron en Rosario la “Marcha por la vida” y la “Marcha de la resistencia”, en coordinación con Madres de Plaza de Mayo de Buenos Aires.



Figura 1. Primera marcha del 24 de marzo frente a la Jefatura de Policía

Fuente: Fotografía de Daniel Dapari, Archivo Fotográfico del Museo de la Ciudad "Wladimir Mikielievich".

demonstraciones mantuvieron el mencionado formato 'concentración-marcha-acto', culminado con comunicaciones políticas y lecturas de documentos.

En enero de 1985 se formó la filial Rosario de Madres de Plaza de Mayo, que prontamente tomaría el espacio y el nombre de la Plaza 25 de Mayo, ubicada en el casco histórico de la ciudad. El 21 de marzo de ese año se convocó a la primera marcha en conmemoración del golpe militar de 1976^[6]. Una nota del diario *La Capital* (22/03/1985) le adjudicó el nutrido número de 6,000 participantes y las consignas "contra la amnistía y por el juicio y castigo de los culpables de las desapariciones". En cuanto a las prácticas, el periódico no fue más allá de mencionar que 'recorrieron' determinadas arterias y "expresaron su repudio a la represión". El tránsito inició en la plaza 25 de Mayo, próxima al palacio municipal y la catedral, y se dirigió al oeste por la calle Córdoba. El punto de destino fue la plaza San Martín, que ofreció a los manifestantes la posibilidad de concentrar frente a la Jefatura de Policía (ver Figura 1). Por último, la procesión desanduvo el camino hacia el este, para luego desconcentrar.

Desde 1985 las marchas del 24 de marzo se sistematizaron, llevando a cabo anualmente sus recorridos por el centro de la urbe. Las descripciones sugieren modos de intervención dominados por el traslado peatonal ordenado (el acto de 'marchar'), el uso de carteles y el cántico de consignas. Hacia comienzos del último decenio del siglo XX, los formadores de opinión otorgaron un tratamiento desigual a las mo-

[6] Las movilizaciones solían consumarse en días cercanos a la fecha recordada, preferentemente fines de semana. Las actividades se estabilizaron en la fecha del 24 de marzo cuando fue declarado Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, feriado sancionado en 2002 (Ley 25.633).

vilizaciones^[7]. Por ejemplo, en 1990, la efeméride del golpe militar fue vinculada más a la condena expresada por los partidos políticos que a la manifestación convocada por los organismos de derechos humanos (*La Capital*, 24/03/1990). Amén de los sesgos editoriales, es posible que la bifurcación de la visibilidad de las marchas conmemorativas sea indicativa de un cambio de panorama en los años noventa.

Ciclo de Conflictividad (1990-1995): Causas, Sujetos y Prácticas Emergentes

La década de 1990 interceptó a las movilizaciones con dos nóveles escenarios. El primero representó un retroceso en el campo de los derechos humanos. La aplicación de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), los indultos (1989-1990)^[8] y la exhibición mediática de los represores, generaron malestar en los organismos. El segundo evidenció la vecindad de las marchas del 24 de marzo con nuevas arenas de conflictividad. Los tempranos noventa habilitaron acciones colectivas que, como en el período previo a 1985, reaccionaron coyunturalmente. Causas de repudio como la Ley de Reforma del Estado, la Ley Federal de Educación^[9] y la pauperización de los niveles de vida de la población, fueron elocuentes de la implementación de políticas neoliberales. En tanto catalizadores de la indignación, ambos condicionantes incentivaron una activación de la protesta social. Intercaladas con las urgencias del convulsionado presente, las conmemoraciones asistieron a la emergencia de nuevos sujetos y prácticas reivindicativas.

Las entrevistas obtenidas en el marco de este estudio esbozan un contexto de inestabilidad y desasosiego. Los testimonios provienen de sujetos identificados como jóvenes en esa época^[10], relacionados con la práctica y el disfrute de disciplinas artísticas. Uno de ellos, se recuerda en las movilizaciones junto a

[7] Antes de las fundaciones de Rosario/12 (1993) y El Ciudadano (1998), el diario *La Capital* concentró buena parte del discurso periodístico sobre las marchas del 24 de marzo.

[8] Punto Final (Ley 23.492): determinó el cese de los procesos judiciales contra los imputados por delitos de la dictadura. Obediencia Debida (Ley 23.521): estableció la no punibilidad de los crímenes cometidos por miembros castrenses de rangos medios e inferiores. Indultos: decretos que otorgaron el perdón a personas involucradas en crímenes de lesa humanidad.

[9] Ley 23.696/89: significó la privatización de la mayoría de las empresas estatales y la disolución de varias entidades públicas. Ley 24.195/93: provincializó la administración escolar y recortó su presupuesto.

[10] La juventud es una compleja categoría relacional, transitoria y construida social e históricamente (Chaves, 2010). Se entiende aquí por jóvenes a quienes tuvieron entre 15 y 25 años a mediados del decenio de 1990.

tipos que le peleaban la calle a la dictadura [que] vuelven a salir como rechazo al neoliberalismo [mientras se] empezaban a hacer parques por todos lados. [...] Era una época con mucha marcha, de mucho tiempo en la calle, con el tema de la educación pública, el recorte del Estado, del indulto, la Obediencia Debida. Salíamos a reclamar y cortábamos la calle. (Geta, comunicación personal, 9 de marzo de 2014)

El relato sitúa un clima de época regresivo y reactivo, que rápidamente decantó en la intensificación y la prolongación relativa de las acciones colectivas en el espacio público. Otro de los informantes añade capas de sentido y ponderaciones negativas al adverso estado de situación:

La sensación general que recuerdo era del fin del mundo, [de] que, hicieras lo que hicieras, perdías. A nivel agite, todo lo que hicieras era derrota. Había salido la Ley de Obediencia debida, la de Punto Final, la Ley de Educación te la colaban igual. Hacías marchas de lo que quieras y siempre perdías. [Pero] había que ir. (Pablo, comunicación personal, 26 de marzo de 2014)

Los testimonios ponen los retrocesos en el ámbito de los crímenes de la dictadura (el Punto Final y la Obediencia Debida) a la par de las indignaciones contemporáneas (concernientes a la educación y al Estado). Al parecer, los años noventa auspiciaron la fusión de las consignas de derechos humanos con la resistencia a las políticas neoliberales. La agenda expandida resonó en personas identificadas simultáneamente como jóvenes y artistas. Posiblemente, esa reverberación encuentre su causa en la coincidencia espacio-temporal del recrudescimiento de la conflictividad social con un proceso de formación de jóvenes artistas en el espacio público de Rosario^[11]. Desde mediados de la década de 1980, se multiplicaron las funciones artísticas en los parques, las plazas y las calles de la ciudad. En aras de convocar nutridos públicos, los performers fusionaron elementos del teatro callejero, el circo y la murga. El decenio de 1990 profundizó ese desarrollo en el espacio público, complementando las presentaciones con el entrenamiento de nuevos aspirantes, como los informantes aquí citados.

Al compartir identidades juveniles y artísticas, muchos de quienes comenzaban a participar de la reactivación de la protesta social contaron con herramientas novedosas para vehicular demandas. Mediante la hibridación de lenguajes estéticos, se ensamblaron

variadas técnicas efectivas y traducibles a la práctica manifestante. Del teatro callejero se empleó la creación colectiva, el recurso al histrionismo y el foco en la convocatoria de públicos. Del circo se tomaron las acrobacias, las destrezas (como los malabares) y el uso de elementos (como los zancos y el fuego). Finalmente, de la murga se adoptaron la danza (de vertiente porteña), el canto grupal (de tradición uruguaya) y la percusión (integrando tradiciones brasileras y rioplatenses). Antes de su encuentro con las conmemoraciones del 24 de marzo, el efectismo técnico de las artes performáticas fue puesto a prueba en diferentes ocasiones. Un tercer entrevistado, explica:

Hicimos varias intervenciones en marchas. Eran obras de teatro caminadas y, cuando llegábamos a una plaza, se hacía la escena final. Se desarrollaba en el transcurso. Los personajes iban variando. En la marcha por la educación pública, en el 94, hicimos una que se llamaba "La muerte de la educación". En una ocasión hice de la educación, vestido de guardapolvo blanco. Tenía una cruz con el RIP de 'en paz descanse', iba con dos guardaespaldas vestidos de negro. (Tati, comunicación personal, 8 de diciembre de 2014)

Como en ocasión de la sanción de la Ley Federal de Educación, se compusieron propuestas dramatúrgicas para acompañar las manifestaciones públicas. Su guion e improvisaciones se desenvolvían en el avance de las columnas de la protesta, hasta representar una última escena en el espacio verde elegido como punto de convergencia. Durante el período previo, tanto artistas como conjuntos artísticos podían incorporarse a las acciones colectivas concebidas por otros actores sociopolíticos (sindicatos, estudiantes, organizaciones políticas). Sin embargo, conforme avanzó el ciclo conflictivo, ganaron frecuencia y notoriedad las convocatorias a la movilización provenientes del mundo del arte. Un cuarto entrevistado, recuerda que

fue algo nuevo, porque, con motivo de las elecciones presidenciales [en las que renovaríamos mandato Carlos Menem], fuimos los grupos de artistas los que resolvimos repudiar el modelo. Nos juntamos en asamblea y decidimos realizar acciones coordinadas en el centro de la ciudad. [...] Una batería visual [...]. Empezamos a vincularnos con gente de teatro, de espacios de murgas, de cultura barrial [y] llamamos a diversos organismos, gremios pequeños, estudiantes, activistas. (Faca, comunicación personal, 10 de febrero de 2017)

Bautizada 'Caravana contra el poder', la marcha ocupó las peatonales céntricas de Rosario para enunciar —y representar artísticamente— las consecuen-

[11] La siguiente descripción de la configuración de las artes performáticas urbanas de Rosario proviene de la investigación mencionada en la Introducción (Godoy, 2021).



Figura 2. 'Caravana contra el poder'
Fuente: Fotografías de Inés Martino.

cias de las políticas neoliberales encarnadas por el menemismo. Según Faca, las agrupaciones que convocaban a la acción fueron “nombres de fantasía” que indicaban el carácter anónimo y microbiano de la masa crítica conformada. Lejos de las columnas compactas y uniformes más tradicionales, la movilización se entremezcló con los usuarios y compradores de los paseos comerciales del centro rosarino (ver Figura 2).

Probablemente, la participación de nuevos sujetos y la introducción de las artes performáticas hayan incidido en el impacto sensorial de los procedimientos manifestantes. Sumados al fenómeno de multiplicación de causas, los registros visuales y testimoniales son elocuentes de visibilidades potenciadas y mayores asistencias de público. Puede que ese impulso haya inoculado fuerzas en las marchas del 24 de marzo hacia mediados de los noventa. En 1991, los organismos de derechos humanos convocaron a concentrar en la plaza Pringles (La Capital, 25/03/1991), reduciendo las dimensiones del punto de encuentro y acortando el tramo caminado en 1985. Esto se revertiría cinco años después, cuando la movilización en conmemoración de las víctimas de la represión y en repudio a la dictadura militar recuperara los nodos y tramos de la gesta primigenia, diversificando también su concurrencia.

La Resignificación de las Marchas del 24 de marzo desde 1996

A partir de 1996, las conmemoraciones del 24 de marzo ocuparon más páginas en la prensa periódica. El caudal informativo permite enumerar algunas particularidades de las movilizaciones. Primero, la recuperación del recorrido de 1985, que unía peatonalmente las plazas San Martín y 25 de Mayo (ver Figura 3). Segundo, el crecimiento longitudinal de las

marchas, que se extendieron entre tres y seis cuadras de 1996 al 2000. Tercero, la oscilación de la asistencia entre los 3,000 y 6,000 marchantes, hacia finales del milenio[12]. Con todo, la novedad radicó en la descripción de los sujetos y las prácticas. En 1996, ante “una mayoritaria presencia de un público ajeno a sectarismos partidarios, [...] agrupaciones teatrales daban rienda suelta a su ingenio para condenar toda forma de autoritarismo” (La Capital, 25/03/1996). En 1997, se destacó la

presencia masiva de jóvenes que espontáneamente se fueron sumado a la caminata [de] casi cinco cuadras de manifestantes que se desplazaron al ritmo de una ruidosa batucada con murga y zancudos incluidos. [...] Los jóvenes de la murga [...] fueron los encargados de poner “la alegría de la memoria” [...], con sus trapos de colores, sus bombos y redoblantes y ese quebrado desparpajo para marchar desacompañados pero siguiendo el ritmo de los tambores. (Rosario/12, 25/03/1997)

Sobre esas semblanzas, pueden encontrarse variaciones en coberturas mediáticas posteriores. Unos “bombos [que] se confundían con los malabaristas y sus clavas”, “sombrosos vistosos [que] rompían toda monotonía” (Rosario/12, 24/03/1998), “murgas [que] aportaron colorido y el sonido de los tambores (Rosario/12, 25/03/1999) y “la presencia de artistas callejeros, punks, okupas y otras tribus urbanas” (El Ciudadano, 25/03/2000). Si bien se replicaron las cantidades de asistentes y los recorridos de las primeras marchas, dos cualidades distinguieron al ciclo post-1996. Por un lado, una diversificación del espectro de los participantes, que pareció desbordar la esfera de los organismos de derechos humanos para sumar jóvenes y una suerte de outsiders adjetivados como extrapartidarios o tribales. Por otro lado, la aparición de repertorios artísticos en las manifestaciones. Los per-

[12] Como puede verse en *La Capital* (25/03/1996, 25/03/1997), *Rosario/12* (25/03/1997; 25/03/1998) y *El Ciudadano* (25/03/1999, 25/03/2000).



Figura 3. Plazas recorridas por la marcha
Fuente: Elaboración propia.

formers fueron identificados por los cronistas como grupos de teatro, murgas, zancudos, malabaristas y artistas callejeros en general. A las técnicas empleadas se les arrojaron impactos sensoriales (vistosos, coloridos, ruidosos), anímicos (alegres) y rítmicos (desacompañados o en tiempo).

El año 1996, 20 aniversario del golpe militar, ofició de parteaguas en la historia performática de las movilizaciones de derechos humanos. Esa reformulación de los repertorios de acción fue alimentada por la formación de una nueva organización. HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) surgió en 1995 y tuvo su bautismo en la arena pública un año después, en la marcha del 24 de marzo. La naciente agrupación aportó una novedosa coordinada generacional al movimiento de derechos humanos (Cueto Rúa, 2010). Una participante de HIJOS señala que

el 24 de marzo del 96 hizo un quiebre gigante a lo que se venía haciendo porque irrumpió HIJOS. [...] Las marchas, tal vez por una cuestión generacional, quizás por haber vivido directamente la violencia en los cuerpos de esas personas, tenían una impronta mucho más seria, más solemne. Cuando nosotros entramos, [teníamos] una edad en la que explota tu vida en un montón de cosas y le pusimos otra impronta. Nos pintábamos la cara, por ejemplo, que era algo que al principio no gustaba mucho a las generaciones más grandes, [...] que metiéramos murga, que hiciéramos pintadas, un montón de cosas [...]. Que tenía que ver también con la alegría, porque si no, era todo un bajón. (Pipi, comunicación personal, 20 de febrero de 2019)

El testimonio sustrae la propuesta de HIJOS del cariz y la estructuración formal de las manifestaciones pre-

vias. Portadores de memorias somáticas más directas, los organismos que encabezaron las marchas desde 1985 compusieron rituales sobrios, consonantes con la canalización del dolor y el pedido de justicia. En contraste, los jóvenes descendientes de asesinados y desaparecidos construyeron un vínculo experiencial desdoblado temporalmente del terrorismo de Estado. HIJOS se posicionó en una simbolización póstuma de la dictadura, reactualizada en las conflictivas agendas del decenio de 1990. El giro interpretativo confeccionó estéticas alegres, desde la osadía cromática de los rostros pintados hasta el eclecticismo de la murga. Ese quiebre generacional y programático fue comparado por los artistas performáticos que “ya forma[ban] parte del paisaje de la mayoría de las protestas callejeras” (Rosario/12, 25/03/1997). Los agrupamientos artísticos, que habían marchado contra la Ley Federal en 1994 y la reelección de Menem en 1995, se aliaron públicamente con el movimiento de derechos humanos en la manifestación del 24 de marzo de 1996.[13] En palabras de uno de los participantes,

nos parecía que las reivindicaciones de derechos humanos eran un espacio que estaba demasiado anclado al pasado y no nos estaba identificando como generación en relación a lo que acontecía en los 90, por ejemplo, el gatillo fácil. Reivindicábamos las demandas de derechos humanos de los 70, pero necesitábamos [...] que contemplan otras demandas que nosotros considerábamos de derechos humanos a mediados de los 90. Queríamos tomar de “prepo” el espacio del 24 de marzo y poner presencia con música, con acción, con color, con algo que sea lúdico, que invite a la gente a participar más allá de recordar, [cambiar] el tono. Metimos paya-

[13] En este punto, el ciclo rosarino de protesta que integró a las intervenciones artísticas con las movilizaciones de derechos humanos se verifica con anterioridad al iniciado en Buenos Aires en 1997 (Carras, 2009).

sos y [...] sonido de trompeta. El bombo seguía estando, pero [...] aparecen instrumentos de viento variados y, sobre todo, payasos. Tomamos esa actitud del payaso como un arma [para] manifestar un descontento en un lugar diferente. (Faca, comunicación personal, 10 de febrero de 2017)

La ‘alegría’ y lo ‘lúdico’ que emerge de los testimonios de ninguna manera pretendió minimizar el repudio a la dictadura. En todo caso, el uso festivo del juego y la parodia pertenecían a la tradición de una práctica subversiva por antonomasia: el carnaval (Bajtin, 1990). La inversión de roles y la crítica de los mecanismos de dominación se encontraban disponibles en la genealogía del circo, la murga y el teatro callejero, todos ellos lenguajes que tomaron ‘de prepo’ el 24 de marzo. Concomitantemente, la transformación de la marcha conformó una estrategia diferencial para habilitar la enunciación política de nuevos sujetos identificados con lo artístico y lo juvenil. Integrando sus demandas, lograron amplificar el reclamo de memoria, verdad y justicia hacia un presente con nuevas violaciones a los derechos humanos.

Los modos artísticos de manifestación se afianzaron en las sucesivas reediciones de la convocatoria. Tales operaciones pueden categorizarse como relaciones proxémicas y procedimentales iniciadas por artistas que atrajeron la atención y reforzaron los ánimos y la cohesión interna de la movilización. Cabe mencionar algunos de esos repertorios espacio-corporales específicos de las artes performáticas.

En esa época instalaron la tradición de que todos los artistas van atrás en la marcha del 24, en el fondo de las columnas. Se empezaron a unir murgas, candomberos y payasos. [...] La propuesta fue que todas las murgas, en vez de ir una atrás de otra, cada una con sus tambores y sus bailes, se separen por cuerda. Que los que hacen música vayan juntos, que los que hacen malabares vayan juntos y que todos los que bailan vayan juntos. Cada uno con su vestuario, pero todos mezclados. [...] Hacíamos un rulo, unos ocho ritmos con cortes en el medio y baile, banderas, swing, fuego, malabares y zancos. Todo el mundo estaba alegre. Todo el mundo te venía a felicitar y vos felicitabas a otro. No sabías bien por qué. Era muy loco, eso no tenía cabeza. (Pato, comunicación personal, 6 de marzo de 2014)

Se deduce así una afectación cruzada entre arte y protesta social. Los performers modificaron el espacio ritual del 24 de marzo y, simultáneamente, fueron transformados por él. Por un lado, los conjuntos artísticos se nuclearon por ‘cuerda’ o técnica realizada,

desnaturalizando sus repertorios ensayados grupalmente con anterioridad. Por otro, al hibridarse temporalmente como sujeto colectivo artístico, permitieron que la práctica —de ir atrás y reconfigurar sus roles— prime sobre la identidad. Ese acople parcial operó performativamente, pudiéndose desagregar en la cita de Pato. En primer lugar, la acción ‘no tenía cabeza’ o móvil identificable: fue el acontecimiento el que puso en marcha a los sujetos involucrados. En segundo lugar, la performance se independizó de sus significados previamente atribuibles: el no saber ‘bien por qué’ se experimentaba alegría, pero celebrarlo. De ahí las congratulaciones mancomunadas y anónimas. Otro entrevistado aporta una visión complementaria:

En el 98, 99, íbamos todas las murgas juntas, atrás. Me acuerdo de reventarme los dedos, de sentir sangre. En el bombo con platillo, tenés que ser técnicamente bueno para que no entren en contacto los dedos con el parche. Y me acuerdo de los parches estallados en sangre. Era re fuerte: de tanto golpear, era como que tenías los dedos dormidos y no te dabas cuenta. [...] Era algo bastante visceral, como de un grito. [...] Y había una simpatía particular de que las murgas estén en las marchas [...] no pararse atrás de ninguna bandera. (Agustín, comunicación personal, 17 de diciembre de 2018)

El relato reseña un extrañamiento temporal del sujeto y de la escena, bajo la forma del adormecimiento de las extremidades corporales que ejecutan los movimientos y la elisión del dolor corporal. Asimismo, lo ‘visceral’ le confiere a la performance desencadenamientos catárticos. Finalmente, la cita pondera al emplazamiento de los performers en la movilización como un hecho simpático. Aquello permitió un acompañamiento diferenciado y no plenamente encolumnado con la pléthora de pancartas levantadas. Ese fue también el caso de varios artistas circenses que, desde posiciones móviles dentro de la manifestación, tomaron el espacio del 24 de marzo. Una evocación ilustra la práctica:

En 1998 fuimos a apoyar a la marcha. [íbamos] descolocados, [...] nos movíamos por la marcha sin lugar fijo. Metíamos trompetas y seguíamos recorriendo. Armaamos batucada y escupíamos fuego. Recuerdo llevar dos palos, unidos por sólo un hilito en el medio, como si fuera una bandera, una bandera invisible. Era como decir “no vamos abajo ninguna bandera”. (Pablo, comunicación personal, 26 de marzo de 2014)

En solitario o en pequeños grupos, distintos cirqueiros estilaron la intrusión ruidosa y veloz en diferentes segmentos de la columna (ver Figura 4). La historia



Figura 4. Artes performáticas en la marcha del 24 de marzo de 1996
Fuente: Fotografías de Inés Martino.

disciplinar del circo callejero en Rosario, protagonizada en parte por los punks y los okupas ya mencionados (El Ciudadano, 25/03/2000), favorecía las acciones relámpago. Perteneciente a ambos conjuntos culturales, Txatxi^[14] afirma: “éramos parte de la base social que acompañaba los reclamos [...]. No éramos como los demás militantes, éramos mutantes que acompañaban toda expresión antifascista, antimnemista y anticapitalista”.

En suma, lejos de meramente adornar las actividades conmemorativas, las artes performáticas produjeron un cambio de clima en las largas caminatas, amplificaron el impacto fenoménico del avance de las columnas e insuflaron estados anímicos colectivos. A partir de 1996, las movilizaciones del 24 de marzo asistieron a la concatenación de modalidades de intervención artística. Mediante imaginaciones estéticas y técnicas corporales, el espacio de la marcha fue sucesivamente resignificado. Los repertorios artísticos se estabilizaron entre los elementos constitutivos del paisaje de las reivindicaciones de derechos humanos y se incorporaron a la grilla de actividades en repudio al golpe de 1976. Sin embargo, ese fenómeno sinérgico no se agotó en las recordaciones de la dictadura. Prohijadas en las marchas del 24 de marzo, las formulaciones artísticas del conflicto social se sumaron a las luchas del siglo XXI (Di Filippo, 2019).

Conclusiones

A lo largo de este artículo, se procuró abordar la relación entre las expresiones artísticas y la movilización social. Se trata de dos órdenes de fenómenos que, amén de sus analogías posibles, acrecentaron su presencia en el espacio urbano en los últimos años. Para emprender el estudio, se tomó como escala observa-

ción a la ciudad de Rosario y, como foco de análisis, a las manifestaciones en conmemoración y condena de la última dictadura militar en Argentina. Primero, se situaron los orígenes de las denominadas marchas del 24 de marzo a nivel local y se postuló que atravesaron un primer ciclo entre 1985 y 1990. Luego, se siguieron los derroteros de un segundo período de conflictividad social entre 1990 y 1995, en el que se advirtió la emergencia de nuevos sujetos y prácticas de índole artística en las protestas públicas. Por último, se comprobó una transformación en las movilizaciones del 24 de marzo desde 1996, momento en el que surgió la agrupación HIJOS y se integraron repertorios de artes performáticas.

Un análisis espacial puede aportar a la comprensión de las marchas que se desarrollaron en el centro de Rosario, dentro de la denominada primera ronda de bulevares. Salvo en casos como el de la plaza Pringles (1991), en cada edición conectaron las plazas San Martín (hacia el oeste) y 25 de Mayo (al este, en el casco histórico de la ciudad). Las secuenciaciones de ese recorrido operaron como ‘retóricas caminantes’ (De Certeau, 2000): enunciaciones peatonales que ponen en diálogo determinadas posiciones, empleando vectores de dirección y ritmos de desplazamiento. Los relatos espaciales resultantes difirieron, por ejemplo, al terminar una marcha frente a la Jefatura de Policía (1985) o el asiento del poder municipal, en la plaza de las Madres (1996). Asimismo, el uso pedestre de arterias concebidas para el tránsito automotor y la torsión manifestante de las peatonales comerciales pueden considerarse como formas de apropiación y desviación del espacio urbano planificado (Lefebvre, 2013).

La perspectiva relacional de la espacialidad permite la reflexión sobre las prácticas, las representaciones y las significaciones del 24 de marzo. Madurado en el ciclo conflictivo de 1990-1995, el ingreso de subjetividades políticas cifradas en lo juvenil y lo artístico tuvo su punto de inflexión en 1996. Si bien se mantuvo el rumbo y no se modificó significativamente la cantidad de asistentes (cosa que cambiaría con la declaración del 24 de marzo como feriado en 2002), la transformación fue de tipo cualitativo. Las manifestaciones post-1996 se dirimieron en el terreno de las prácticas significantes, urdiendo con distintas acciones las marcas simbólicas de las caminatas inauguradas en 1985. Los miembros de HIJOS y los cultores de artes performáticas añadieron capas de sentido a las consignas de los organismos de derechos humanos. En primer lugar, modularon el 24 de marzo en clave festiva (celebrando la comunión acontecimental forjada en la lucha) y paródica (horadando el potencial

[14] Artista circense y punk, participante de marchas. Entrevista, 28/05/2015.

resabio de legitimidad de los genocidas). En segundo lugar, emplearon técnicas performáticas efectistas y magnificadoras del impacto de la caminata colectiva. En tercer lugar, reconfiguraron el entorno urbano de las calles y las plazas, así como el espacio intercorporal e intersubjetivo de las columnas marchantes.

Puede argumentarse que la vinculación entre las artes performáticas y la movilización social abrió un espectro de posibilidades para la instalación de demandas públicas en el espacio urbano. En el caso de la arena de los derechos humanos en Rosario, la novedosa sinergia artístico-manifestante de la década de 1990 vigorizó la marcha del 24 de marzo. La reimaginó tonal y tácticamente en un contexto regresivo y fuertemente convulsionado. Construyó, a partir de elementos preexistentes, herramientas novedosas para la reivindicación y la protesta. Interrogar las resonancias de esa experiencia puede colaborar en la comprensión de otras demostraciones colectivas. Cada vez más estudiados, los modos contemporáneos de permanecer y marchar poseen un vínculo genealógico no despreciable con el giro performático de los años noventa. De cierta manera, la inquietud artística sustrajo al espacio de su función de soporte para la movilización, articulándolo en agencia con las prácticas y las subjetividades manifestantes.

Referencias

- ÁGUILA, G. (2016). Modalidades, dispositivos y circuitos represivos a escala local/regional: Rosario 1975-1983. En G. Águila, S. Garaño, y P. Scatizza (Coords.). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. Universidad Nacional de La Plata.
- AMATI, M., DÍAZ, S. Y JAIT, A. (2013). Memoria, ritual y performance en las conmemoraciones nacionales del "pasado reciente" en Argentina: el 24 de marzo y el 2 de abril [Ponencia]. *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria "30 años de democracia. Logros y desafíos"*. Buenos Aires, Argentina.
- BAJTIN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza
- BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. Y EXPÓSITO, M. (EDS.). (2001). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.
- BUTLER, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, (18), 296-314. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- CAPASSO, V. Y BUGNONE, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jaques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(26), 117-148. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05>
- CARRAS, R. (2009). *GAC. Pensamiento, prácticas y acciones*. Tinta Limón.
- CHAVES, M. (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Espacio Editorial.
- CITRO, S. (2011). La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. *ILHA*, 13(1), 61-93. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p61>
- CLIFFORD, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Gedisa.
- CUETO RÚA, S. (2010). Hijos de víctimas del terrorismo de Estado. Justicia, identidad y memoria en el movimiento de derechos humanos en Argentina, 1995-2008. *Historia Crítica*, (40), 122-145. <https://doi.org/10.7440/histcrit40.2010.08>
- DE CERTEAU, M. (1999). *La cultura en plural*. Nueva Visión.
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- DENZIN, N. Y LINCOLN, Y. (COORDS.) (2012). *Manual de investigación cualitativa: Vol. III. Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- DI FILIPPO, M. (2019). *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. UNR Editora.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.
- GODOY, S. (2019). Repertorios de reivindicación. Prácticas artísticas y derechos humanos en Rosario (Arg.). *Urbana: Revista electrónica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, 11(3), 259-293. <https://doi.org/10.20396/urbana.v11i3.8656264>
- GODOY, S. (2021). *Artes de habitar. Intersticios culturales en la renovación costera de Rosario*. TeseoPress.
- GORINI, U. (2006). *La rebelión de las Madres de Plaza de Mayo. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. (Tomo I). Norma.
- GUBER, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- KOTLER, R. (COMP.). (2014). *En el país del sí me acuerdo. Los orígenes nacionales y transnacionales del movimiento de derechos humanos en Argentina: de la dictadura a la transición*. Imago Mundi.
- LAMBORGHINI, E. (2019). *Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires*. Cuicuilco. *Revista de Ciencias Antropológicas*, (75), 225-248. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-84882019000200225&script=sci_arttext
- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- LONGONI, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, 1, 16-35.
- LONGONI, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales del movimiento de Derechos Humanos. *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, 1(1), 1-23.
- LORENZ, (2011). Las movilizaciones por los derechos humanos (1976-2006). En M. Lobato (Ed.). *Buenos Aires. Manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX*. Biblos.
- ROLDÁN, D. Y GODOY, S. (2017). Antes del espacio público: una historia de los espacios verdes y libres de la ciudad de Rosario (1900-1940). *Cuadernos de História*, 18(28), 150-177. <https://doi.org/10.5752/P.2237-8871.2017v18n28p150>
- SCHECHNER, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas/UBA.
- SCOCCO, M. (2016). *El viento sigue soplando. Los orígenes de Madres de Plaza 25 de Mayo de Rosario (1977-1985)*. Último Recurso.
- SCOCCO, M. (2021). Una historia en movimiento. *Las luchas por los derechos humanos en Rosario, 1968-1985*. UNGS.
- TAYLOR, D. Y FUENTES, M. (EDS.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- TERRAZA, H., PONS, B., SOULIER, M. Y JUAN, A. (2015). *Gestión urbana, asociaciones público-privadas y captación de plusvalías: el caso de la recuperación del frente costero del río Paraná en la Ciudad de Rosario, Argentina*. Banco Interamericano de desarrollo.
- TILLY, C. (2000). Acción colectiva. *Apuntes de investigación del CECYP*, (6), 9-32.
- TURNER, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. Paj Publications.
- WILLIS, P. (2008). *Aprendiendo a trabajar. Cómo los chicos de la clase obrera consiguen trabajo de clase obrera*. Akal.