



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
**ESCUELA DE POSTGRADO**



LAS PAREDES TIENEN HISTORIA: MURALES BARRIALES CONTEMPORÁNEOS  
EN BUENOS AIRES (ARGENTINA) Y SANTIAGO (CHILE).  
Acercamiento a las historias e identidades de los sujetos  
barriales de La Boca (1999-2010) y La Victoria (1984-2010)”

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Tesista: Paula M. Alcatruz Riquelme  
Profesor Guía: José Luis Martínez

Santiago, Junio 2011

A Estrella y José,  
mis padres

## **Agradecimientos**

Agradezco a todas aquellas personas que fueron parte de este extenso trabajo de investigación. En primer lugar y con profundo orgullo a mi madre por estar siempre conmigo; a Carmen sin su apoyo no podría haber completado este estudio y en especial a Ireneo Ponce (Q.E.D.) y Carlos Ríos (Q.E.D.) quienes apoyaron y confiaron desde los inicios en mi camino por la historia y de quienes adquirí el respeto por nuestro pasado y la positividad ante la adversidad. Agradezco a mis compañeros de carrera Bárbara Rives, y Rodrigo Faúndez por su interés en el mundo social; al público asistente de los congresos en los que he podido participar con preliminares de este estudio, a mis compañeros de trabajo, de la vida y de la docencia especialmente a mis alumnos, a cada uno de ellos gracias por sus aportes, comentarios y conversaciones sobre este mi tema recurrente.

A mis profesores José Luis Martínez y Margarita Iglesias quienes fueron parte importante en la creación de este escrito en diversas etapas, sin su ayuda y corrección no hubiera sido posible. A todos los que conocí durante la investigación en especial a las muralistas de las Autónomas Silvia, Alejandra, Sandra, Vicky y Toya por compartir sus experiencias conmigo, por aceptarme entre los suyos pintando mano a mano las paredes de La Victoria. A mis amigos Anselmo, Andrés Borsetti y Abdón artistas y vecinos del barrio de La Boca en Argentina por abrir sus puertas con tanta confianza, de ellos me llevo lindos recuerdos y la alegría de haberlos conocido.

Finalmente agradecer a aquellos muralistas populares, los que con su arte no sólo impregnan de color los muros de la ciudad sino también de consignas y alegorías que dan fuerza a una variedad de discursos y problemáticas que dan cuenta de un medio vigente de comunicación y un permanente rescate a su historicidad e identidad local.

Gracias

# Índice

Contenido	Páginas
<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo I: Consideraciones o la necesidad de la teoría y la metodología</b>	12
<b>1. <i>Lenguaje social del arte popular</i></b>	13
1.1 ¿Por qué el arte mural?	13
1.2 La maleabilidad interpretativa del mural	17
<b>2. <i>Consideraciones metodológicas</i></b>	20
2.1 Parámetros del mural barrial como fuente histórica	20
2.2 Zonas de estudio: La Boca y La Victoria	22
2.3 Espacio temporal	26
<b>3. <i>Enfoque teórico:</i></b>	28
3.1 Consideraciones sobre la identidad	28
3.2 Consideraciones sobre la memoria	32
3.3 Consideraciones sobre la violencia	37
<b>Capítulo II: Muralismo barrial: Funciones y estrategias</b>	43
<b>1. <i>Breve historia del muralismo barrial en Buenos Aires y Santiago</i></b>	44
<b>2. <i>Funciones y expresiones temáticas del mural contemporáneo</i></b>	56
<b>2.1 <i>Divulgación alternativa</i></b>	56
<b>2.2 <i>Denunciar los problemas del entorno</i></b>	59
2.2.1 No tire la basura aquí	59

2.2.2	Por pan y trabajo	61
2.2.3	Violencia de género: no más	63
	<b>2.3 Identidad local y grupal</b>	66
2.3.1	30 de octubre, la toma de La Victoria	67
2.3.2	Esto es La Boca: el barrio	71
2.3.3	El Boca: nuestro equipo, nuestro barrio	76
	<b>3. Brigadas del mural: internas y externas</b>	78
	<b>Capítulo III: El trascender popular de la historia</b>	87
	<b>1. Murales emblema: lugares de memoria</b>	88
	<b>2. Casos representados: pincel-huellas de memoria, resabios de permanencia en la fragilidad del tiempo</b>	95
2.1	André Jarlán, el padre de La Victoria: su vigencia en los muros y memorias de la población	97
2.2	Las madres de mayo	103
	<b>3. El mural intergeneracional</b>	108
3.1	Los desaparecidos de La Boca	109
3.2	Ranquil con Treinta: el mural más antiguo de Jarlán en el tiempo 1984-2010	111
	<b>Conclusiones</b>	120
	<b>Bibliografía</b>	124

**Los espejos se emplean para verse la cara;  
el arte para verse el alma**  
George Bernard Shaw

## Introducción

*“Todo hombre es un pequeño archivo de imágenes  
que llegan a ser sagradas... no existen imágenes  
buenas o malas, sino imágenes y memorias  
que nos pertenecen o no nos pertenecen”*  
Iván Gaskell<sup>1</sup>

Hace diez años comenzó a crearse esta historia, hace diez años observo como los muros de Santiago cambian de color y forma ante mis ojos. La historia del mural social en Chile, Argentina y el mundo es tan extensa que puede ser vista y estudiada a la par del desarrollo de las primeras ciudades. Caminamos en lo cotidiano frente a ellos, dibujos llenos de color o simples rayados con una frase o una firma; todos sin embargo son parte de una misma manifestación callejera que busca dar cuenta a todo espectador un mensaje, un sentido o una simple huella que sentencia el “yo estuve ahí”. Las siguientes páginas nos introducen al mundo del street art, específicamente el mural barrial, este arte complejo y difícil de encuadrar que tal como señala Johannes Stahl se caracteriza por lo no oficial, por aparecer en toda época y lugar, una expresión elegida para transmitir un mensaje omnipresente, honesto y provocante. <sup>2</sup>

La ciudad se presenta así como una tela en blanco que es cubierta continuamente por grupos o brigadas que hacen de este espacio un lugar vivo que despierta distintas sensaciones en el espectador-transeúnte, algunos de ellos gozarán de gran estética otros sin embargo serán dibujos de poco valor artístico rayando en lo ingenuo de su trazo, no así de su objetivo, ya que frente cada mural se establecen códigos, los que mutan en relación a los espectadores. Como veremos a lo largo de este estudio la expresión mural nos convocará en diversas temáticas que se verán fortalecidas por las emergencias sociales y contextos históricos que las rodean generando un debate abierto sobre cultura, política e historia muchas veces desde una perspectiva cercana y sugerente.

---

<sup>1</sup> Gaskell Ivan. “Historia de las imágenes” en Peter Burke (edit.), *Formas de hacer la historia*. Madrid Alianza. 1996.

<sup>2</sup> Stahl, Johannes. *Street Art*. Editorial Ulmann, 2009.

Así el arte que soporta el estudio histórico es el que transmite elementos cotidianos e imaginarios colectivos, los representa e interactúa con la sociedad. Donde la representación es en palabras de Roger Chartier la exhibición de una presencia y ausencia: “el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una *imagen* capaz de volverlo a la memoria y de *pintarlo* tal cual es.”<sup>3</sup> Un arte apellidado social conciente de los problemas del entorno, como un reflejo de la comunidad en que es parte. Aquí las posibilidades de creación son amplias tanto por la imaginación de sus autores, los problemas e interrogantes sociales, las situaciones históricas coyunturales, como por los formatos utilizados, siendo el mural el arte urbano por excelencia. Es necesario señalar que pese a la importancia de esta fuente histórica existen muy pocos trabajos de análisis que aborden el mural social contemporáneo, la mayoría de ellos recae en un trabajo de enunciación junto a otras prácticas artísticas como la gráfica política o reseñas de arte general, apareciendo levemente cuestionamientos de investigadores jóvenes que dan pie a tentativas generales de la expresión mural actual.<sup>4</sup>

Es pertinente entonces establecer que cuando hablamos de pintura mural o mural callejero-barrial nos referimos a una muestra de street art que destaca por su monumentalidad, su concentración en la imagen como contenido en desmedro de las palabras que tienden a acompañar al dibujo o señalar el nombre de sus creadores.<sup>5</sup> Una definición bastante acertada y que usaremos como parámetro es la creada por Nicholas Ganz, en la cual se establece como mural a una pieza de grandes dimensiones creada sobre una pared, sin

---

<sup>3</sup> Destacados del autor. Chartier, Roger. *El Mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 2002. p.57

<sup>4</sup> Es interesante en este respecto el trabajo a nivel internacional del sociólogo Bill Rolston quien ha trabajado sobre las diversas muestras murales entorno a Irlanda del norte. Del mismo modo la académica mexicana María Isabel Belausteguigoitia que ve en los murales contemporáneos un acercamiento a los grupos indígenas rebeldes. Otras obras exponen un interés a la temática desde una expresión más artística interesándose más por el rescate gráfico de algunos murales contemporáneos como por ejemplo Ganz, Nicholas. *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. (2004). Bou, Luis. *Street Art Graffiti, stencils stickers logos*. Barcelona, Monsa, 2008, o el libro de Stahl anteriormente citado. Para el caso chileno el trabajo de Palmer Rod *Street Art Chile* (2008), Natalia Pinochet *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas*. (2009) Paula Alcatruz “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador”. *Anuario de Pregrado* 2004 N° 1, (2005). Eduardo Castillo Espinoza, *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho libros Editores, 2007.

<sup>5</sup> Entre las formas del street art pueden encontrarse los stencil, tags y posters. El stencil refiere a la marca rápida generada por medio de una plantilla, los tags refieren al uso de rotuladores y mensajes de difícil lectura y los posters asociado a la industria publicitaria.

importar su técnica o si está pintada con spray o pincel.<sup>6</sup> A lo que agregamos la característica de interpelar al observador de Stahl, que uniremos a la posibilidad del mural barrial de relacionarse a las necesidades del entorno generando identidades, las que a su vez tendrán una conceptualización colectiva o comunitaria.<sup>7</sup> Y la relación de sorpresa y fuerza de imagen que manifiesta Frascara.<sup>8</sup>

Este estudio propone analizar al mural como una apuesta representacional de una voz consciente, que logra ser analizable y legible como una proposición de enunciados relacionados al resguardo de una identidad social local y una memoria histórica, fortaleciendo la identidad de quien comparte los códigos culturales y los mensajes implícitos. Bajo este sentir las temáticas cambiarían a la par de los cambios y necesidades locales variando entonces los temas y significados no así el fondo que refiere a la razón de la creación y utilización mural como expresión común y popular.

Para ello se recurrió a un trabajo de investigación bastante arduo que conllevó en su proceso la búsqueda y selección de material fotográfico y de prensa; un análisis riguroso y una metodología de largo aliento, ya que se trata de un trabajo bastante particular en tanto campo de estudio, que a su vez genera articulaciones entre las identidades locales y los procesos históricos nacionales abarcando un eje temporal bastante amplio para el caso de Argentina desde 1999 a 2010 y el caso de Chile desde 1984 a igual fecha.

La presente tesis se plantea en tres capítulos: *Consideraciones o la necesidad de la teoría y la metodología* en el cual se manifiestan los parámetros y elecciones teóricas y metodológicas de la investigación asimismo las consideraciones tomadas para la construcción del marco temporal y espacial de la misma. El segundo capítulo *Muralismo barrial: funciones y estrategias* nos introduce a una breve historia del muralismo social de Chile y Argentina, de igual forma sus funcionalidades y estrategias que la exponen como una herramienta de poder. El último capítulo *El trascender popular de la historia*, refiere a la creación de murales emblemas como lugares de memoria activa frente a situaciones de

---

<sup>6</sup> Ganz, Nicholas. Op. cit , p.374.

<sup>7</sup> Stahl, Johannes. *Street art*. Editorial HfUllmann 2009. p. 274

<sup>8</sup> Frascara, Jorge. *El poder de la imagen*. Argentina, Ediciones infinito, 1999. p. 13

carácter histórico traumático como lo fueron las dictaduras del cono sur. Nos convoca al mural como un sitio de memoria dispuesto a un diálogo y reconstrucción permanente.

Murales que recogen demandas, esperanzas y preocupaciones de la población que la rodea murales con diversas modalidades y funcionalidad. Esto es tener en cuenta ¿cómo se crean los murales barriales actuales?, ¿Quiénes actúan en el proceso de creación?, ¿qué elementos o factores se mantienen o cambian en relación a los murales previos? ¿Se podrá demostrar el cambio o continuidad de mensajes en los murales emblemáticos?

Finalmente se podrá demostrar en el mural barrial la existencia de una voz conciente que trasmuta en tanto cambia la ciudad y sus habitantes, hablando entonces de una cohesión y retroalimentación –positiva o negativa – entre el mural, el transeúnte espectador y el entorno urbano que lo acoge. Un sentido que va más allá de un espacio oficial, relatando conceptos o historias más cercanas a los transeúntes, que convive y vuelve a mutar con cada interpretación de quien lo observa, ofreciendo cuestionamientos y posibilidades, de identidad, de memoria y de transformación.

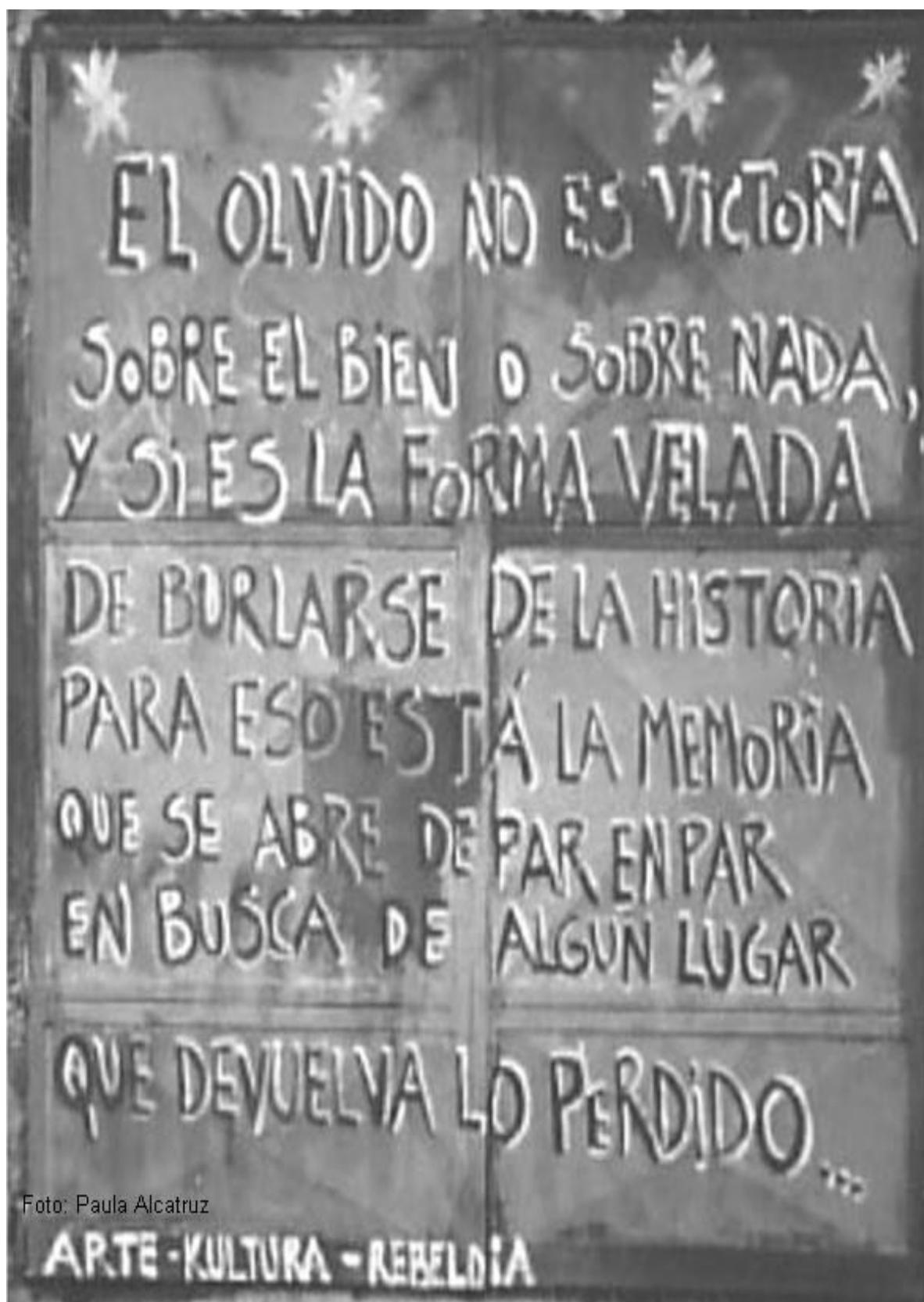


Foto: Paula Alcatruz

*Población La Victoria, Santiago*

# CAPITULO I

## CONSIDERACIONES O

### LA NECESIDAD DE LA TEORIA Y LA METODOLOGÍA

*Las paredes de los sectores populares  
son la pizarra del pueblo, donde uno tiene  
el derecho a expresarse y escribir lo que uno quiera.  
Es el medio de comunicación del pobre.  
Italo.<sup>9</sup>*

Todo trabajo de investigación necesita establecer parámetros teóricos y metodológicos. Esto porque se trata de una temática artística: el mural barrial, como fuente principal para traer las memorias e identidades del sujeto popular contemporáneo. Tema que no ha sido abordado en profundidad anteriormente en otras investigaciones, salvo en lo que concierne a las brigadas ligadas al arte político como los trabajos que abordan a las brigadas muralistas *Chacón* o *Ramona Parra*.<sup>10</sup>

En este capítulo convergen las propuestas teóricas y metodológicas con el objeto de establecer el punto de partida de este estudio; los problemas a los que nos vimos enfrentados en una primera etapa concernientes a la focalización del tiempo y espacio final del trabajo y sus criterios de aplicación desde un cariz más pragmático para la ejecución del mismo, estableciendo de mejor manera las articulaciones entre lo local y lo nacional.

Por otra parte se integran tres ejes teóricos centrales como lo son la identidad, memoria y violencia, temáticas que son revisadas en los capítulos siguientes de este trabajo, desde la exploración realizada en base a la investigación de terreno en los barrios de La Boca en

---

<sup>9</sup> Italo, muralista Akre, población La Victoria 2003.

<sup>10</sup> Al respecto pueden encontrarse para el caso de Chile los trabajos de *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón* de Alejandra Sandoval Espinoza. Santiago, Ediciones Sur, 2001; Eduardo Castillo. *Puño y Letra. El poder de la imagen: reflexiones sobre comunicación visual*, Santiago, Ocho libros, 2007; Paloma de la Torre *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*, Santiago tesis Universidad de Chile, 2004; Ernesto Saúl *Pintura social en Chile*, Santiago, Quimantú, 1972, o para el caso de Argentina Juan Pablo Pérez, Cecilia Lida, Laura Lina. *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo*. Buenos Aires, ediciones CCC, 2010; Florencia Vespignani *Gráfica Política*, Buenos Aires, editorial El Colectivo que trabajan la temática directa o indirectamente en razón a la gráfica política.

Buenos Aires y La Victoria en Santiago. Igualmente necesaria es la conjugación entre los conceptos de identidad local violencia, memoria y los elementos propios del arte popular, referentes a la diversidad interpretativa o la instancia del mural como un lenguaje social de arte popular.

## **1. Lenguaje social del arte popular :**

*Soy del parecer que hay que dejar que esas imágenes nos atormenten, aun cuando no sean más que imágenes, símbolos, parcelas importantes de una realidad que no podrían abarcan en su totalidad: cumplen, sin embargo una función vital. Las imágenes dicen: ¡ahí está lo que las personas son capaces de hacerse las unas a las otras!, ¡no olviden!.*

Susan Sontag<sup>11</sup>

### **1.1 ¿Por qué el arte mural?**

Un puente es una construcción creada por el hombre sobre los ríos o los abismos con el fin de poder pasarlos. Una definición simple y análoga para el mural y la recuperación de la memoria y la historia popular contemporánea, donde lo no narrado es representado por el foso que busca ser “pasado” y con ello liberado del olvido, lo oscuro, lo que no deja ver. El mural social se acerca a nosotros como la construcción simbólica, el puente, la herramienta gatillante de memoria. Como indica Kandinsky el arte y las imágenes son parte de un tiempo histórico determinado y por tanto adquieren de el los patrones socioculturales que advierten sensaciones y sentimientos de la época que los rodea.<sup>12</sup>

Así también Juan Carlos Castagnino expuso que el mural como arte de acción se establece como una posibilidad para superar el divorcio entre la pintura y lo público con un sentido realizador de carácter artesanal, pero enfrentado a la colectividad; presentando por ello una

---

<sup>11</sup>Susan Sontag establece que la creación de imágenes conlleva una organización de poder, puesto que se encuentra inmersa a un contexto ideológico mayor. Asimismo las imágenes de violencia y guerra se pueden convertir en lugares comunes logrando convocar en el observador expresiones como apatía, solidaridad o agresividad.

<sup>12</sup>Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México, Coyoacán, 1994, pp.7-13.

ruptura entre el criterio y la norma convencional del arte por el arte. De igual forma Demetrio Urruchúa sentencia “en el muro el artista no puede guardar silencio. Está obligado a exponer su concepción de las cosas; de lo contrario corre el peligro de caer en una pintura puramente decorativa, ornamental o informativa.”<sup>13</sup>

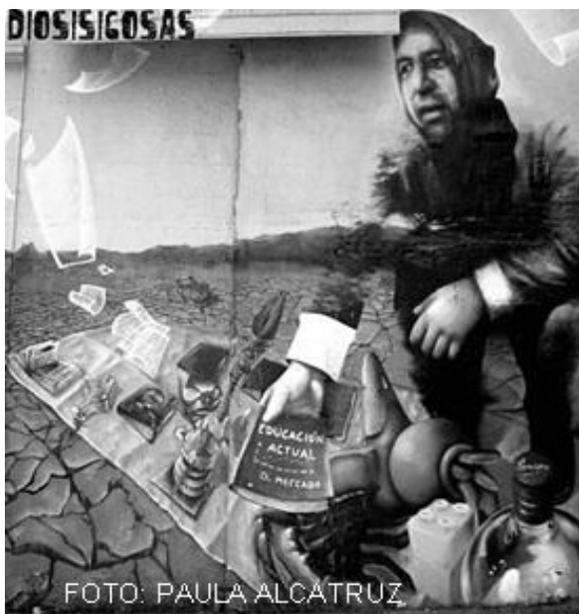


Imagen 1 y 2: ejemplos de murales decorativos el primero se encontraba ubicado en San Martín con Alameda en Santiago, el segundo en Buenos Aires

El arte como herramienta de construcción histórica permite retransmitir elementos cotidianos, ya que no solo representa a la sociedad sino también interactúa con ella. En palabras de la artista plástica argentina Natalia Revale “las imágenes dan cuenta de un proceso histórico, forman parte de los espacios en donde se desenvuelven las luchas, en donde se debate y se produce pensamiento en movimiento; conforman la identidad de las personas y el colectivo.”<sup>14</sup> Por tanto es consciente de los problemas del entorno, como un reflejo de la comunidad en la que es parte. El mural es un arte social que memoria,

<sup>13</sup> Los muralistas en las galerías Pacífico catálogo de exposición, Buenos Aires 15 de mayo al 6 de julio. Ambos autores son citados en Juan Pablo Pérez, Cecilia Lida, Laura Lina. *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo*. Buenos Aires, ediciones CCC, 2010. p. 84.

<sup>14</sup> Revale, Natalia. “Nuevas formas de expresión y de lucha” en *Gráfica Política* de Florencia Vespignani. Buenos Aires, Editorial el colectivo, 2009. p.32.

denuncia y aclama; no todo es representado en su plástica, no todo convoca con igual perspicacia, dependerá de las condiciones históricas y sociales del medio.

Fabiana Di Luca, artista plástica sentencia que los dibujos realizados como arte social en tiempos de represión buscaban dar cuenta de las prácticas identitarias; mediante las cuales creaban diversos triunfos morales que buscaban mantener el pie la lucha en contra las relaciones de explotación y dominación.<sup>15</sup> Situación que se puede observar claramente en el capítulo siguiente de este estudio.

El mural barrial se convierte en una herramienta clave para la elaboración de un discurso sobre el pasado, su apropiación y por ende significación. Si observamos los murales y sus mensajes como narraciones de historias, podemos lograr que lo representado se pueda encausar y relatar; resultando de estas practicas un proceso significativo para los espectadores, pero también estimulante para aquellos que los producen puesto que se convierten, en agentes de la transmisión de memorias.

Los murales poblacionales tienen la característica física de la fragilidad temporal, puesto que son renovados en corto plazo por otros murales más acordes a las circunstancias del entorno del que son parte.<sup>16</sup> Esto no desmedra la importancia del mensaje que traen consigo, por lo general: revelador, contestatario, promotor o fortalecedor de identidades. Su fuerza estética radica en la dimensionalidad de la obra, la ubicación en la que se encuentran, los colores y figuras sugerentes para motivar su percepción. Pero sobre todo en su fuerza social, la interacción con los espectadores con la obra y sus creadores, puesto que el mural social es de carácter colectivo, generado a su vez por distintos tipos de brigadas.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Di Luca, Fabiana. “Frágiles y luminosos: trazos sobre la vida cotidiana” en *Gráfica Política*. Op cit. p. 48.

<sup>16</sup> Como veremos en las páginas siguientes este es uno de los principales factores contraproducentes para la investigación a largo plazo de los murales barriales. En su mayoría los murales duran como un máximo de dos años, esto siempre y cuando se mantengan en buen estado o sean considerado de temáticas de interés para el entorno en el que se adscriben; en este último caso los murales pueden tener una duración mayor a la señalada anteriormente. De igual forma gran parte del material referente a las creaciones murales del periodo dictatorial en Chile derivan de fotografías por tanto es necesario rescatar el valor fundamental de la fotografía en el tiempo; parafraseando a Victoria Langland, las fotografías de catástrofes son importantes durante y en posteridad a los eventos que representan, vinculando su accionar directamente a los usos del pasado y las disputas por la memoria.

<sup>17</sup> Al respecto ver capítulo II sección Brigadas del mural: internas y externas.

Ya en 1973 el argentino y en ese entonces estudiante de arte Juan Carlos Romero expone: “No basta que se elija un lugar estratégico, ni que se realice una obra de forma y contenido popular. Solo puede haber comprensión y aceptación del trabajo artístico si se establecen relaciones vivas, orgánicas, con los pobladores, y si ellos experimentan como suyo el proyecto porque participan en la elaboración.”<sup>18</sup>

Como observaremos en las siguientes imágenes, los murales tienen una activa función social, que va desde la elaboración de contradiscursos frente a políticas mundiales, a las luchas por la memoria del pasado reciente y colectivo. De la defensa de derechos humanos, al fortalecimiento de la historia local, la que a su vez, robustece la identidad de un sector social puntual, logrando de esta manera abarcar distintas temáticas.



Imagen 3 y 4: Mural *Disneyland Guantánamo* (Cuba) y Mural *Vive, vivieron vivirán* (Chile).

Cada mural revela mensajes inmersos en diferentes códigos culturales de los que podemos o no ser parte. De este modo, no podríamos entender la ironía del mural de Guantánamo “donde la diversión nunca termina” en relación a los diversos vejámenes contra los

<sup>18</sup> Citado de García Canclini, Néstor “Vanguardias artísticas y cultura popular”. En Juan Pablo Pérez, op. cit. p.115.

derechos humanos de los detenidos en ese centro de reclusión, como tampoco asociar los mensajes de “vive, vivieron, vivirán” a un centro de detención clandestino de no contar con algún tipo de información del entorno. Claro esta, la representación visual es el valor agregado que no cuenta con una simple traducción, ni limita el valor del discurso. Al contrario su relato puede ser interpretado por tantas maneras como espectadores tenga, de ahí que se hable de la maleabilidad interpretativa de la imagen.

## 1.2 La maleabilidad interpretativa del mural

*Es arte que es memoria, cuando nos despierta con imágenes que se quisieron borrar de nuestros registros vitales.*  
Claudia Korol.<sup>19</sup>



Imagen 5: detalle de mural modificado digitalmente para efectos de investigación.

Observemos con atención la imagen que antecede: ¿qué puede verse en ella?, ¿por qué fue creado el mural?, ¿qué objetivos e historias esconde?, finalmente ¿qué ideas evoca la imagen en el lector? Estas preguntas tienen diversas respuestas, tantas como espectadores tenga el mural, muchas pueden encontrar contradicciones entre ellas, pero eso no resta importancia a cada interpretación, después de todo, esa la principal característica del arte, la multiplicidad de interpretaciones y diálogos que se enfrentan sobre la pieza plástica. En este caso un mural en plena calle central de una población de Santiago.

<sup>19</sup> Coordinadora del equipo de educación Popular *Pañuelos en rebeldía*, en Buenos Aires Argentina.

El enfoque visual se determina por los intereses, conformaciones culturales y la experiencia del observador, las que son fundamentales para establecer el punto de atracción o el pinchazo de Barthes esto es ver, sentir, notar, mirar y pensar; así las figuras representadas van adquiriendo importancia en razón a cada espectador.<sup>20</sup> La figura del hombre y la carreta puede que nos recuerde las ferias libres de los sectores barriales, las mujeres y el fondo pueden evocar las muestras de organización de los pobladores de nuestro país ante una crisis económica o para los más jóvenes un recuerdo más cercano como lo son sus madres o abuelas cocinando. Puede que para algunos de los espectadores el punto de interés se concentre en la bandera y quien la sostiene o en los dos jóvenes que realizan el mural en el fondo.<sup>21</sup> Regresemos al mural ¿dónde fijó su vista en una primera instancia?, ¿al mirarlo nuevamente ha cambiado su punto de atracción?

Particularmente la primera vez que vi el mural mi interés se centró en el mural interior realizado por los dos jóvenes, cuya grafica me recordó rápidamente a los creados por la brigada Ramona Parra; luego de ello su tema, casas dibujadas como expresión de la cotidianidad de los muros de la población donde se encuentra adscrito. En una segunda revisión divisé sin embargo al sujeto hincado pintando y me recordó una de tantas experiencias vividas acompañando a las muralistas barriales *Autónomas*.

De esta manera los murales pueden tener más de un pinchazo, una marca motivada por las impresiones del receptor que puede cambiar en el tiempo en razón a sus intereses. Es probable también que este punto pueda cambiar en el tiempo ya que nuestra mirada se objetiviza en razón a los intereses del momento. Por tanto los murales barriales son más que una simple imagen pues cada mural barrial entrega distintas emociones y recuerdos que pueden diferir entre las personas que ven el mural a diario y quienes lo ven por primera vez,

---

<sup>20</sup> Barthes, Roland. *La Cámara Lucida*. Editorial Paídos, Barcelona, 1992.

<sup>21</sup> El mural como la fotografía son imágenes y como tales pueden concentrar su interés en totalidad o en alguna particularidad expresa en él, tal como expresa Barthes: El punctum de una fotografía “es ese azar que en ella me despunta”. “Surge de la escena como una flecha que viene a clavarse”. El punctum “puede llenar toda la foto” (...) aunque “muy a menudo sólo es una detalle que me atrae o despunta” que deviene algo proustiano: es algo íntimo y a menudo innombrable. Barthes, op cit. pp.65, 85-93.

los que conviven con él mural y los que coinciden casualmente con él. Todo dependerá entonces de los códigos culturales existentes entre ellos también.



Imagen 6: Mural completo realizado en población La Victoria (Chile) durante la semana aniversario de la población octubre 2007. Sus creadores la brigada muralista acción rebelde.

Los objetivos de los creadores en el mural pueden ser entendidos al ampliar la mirada del mismo, encontrando entonces una firma y una razón: el homenaje a los cincuenta años de la población La Victoria creada en octubre de 1957. Al tener esta información podemos por ejemplo sentenciar que las mujeres representadas recuerdan abiertamente las ollas comunes que se realizaron continuamente en dicha población durante la crisis económica de la década de 1980 o la ayuda solidaria ejercida por los pobladores al comienzo de la toma de terrenos, donde los vecinos se organizaban por cuadradas para recolectar alimentos para compartir con las familias aledañas, como la manifiesta Virginia Martínez “llegaba ayuda de la iglesia, leche, queso... pero nunca hubo un día que no comiéramos nada... todo se compartía, uno tenía una cosa y se la daba a la otra y así.”<sup>22</sup>

## 2. Consideraciones metodológicas

<sup>22</sup> Virginia Martínez (Vicky), muralista y pobladora de La Victoria. Entrevista septiembre 2010.

Como se expuso el mural es parte del street art y por ende un arte social, dentro de esta perspectiva hablamos de un arte que se ha encontrado presente desde los inicios de la vida en sociedad, desde antes de la misma escritura y cuyos primeros antecedentes se pueden encontrar en los dibujos de las cavernas prehistóricas, pero que en la actualidad contempla una expresión más amplia, llena de creatividad, ideas y talento, donde la ciudad termina finalmente convirtiéndose en un museo abierto y dialogante.

Es preciso señalar que mientras el arte rupestre se realizaba con el objeto de pasar a la posteridad siendo creado por los ancianos y chamanes, el arte urbano tiene la necesidad de cumplir con una demanda temporal, siendo respuesta a una época o circunstancia precisa.<sup>23</sup> Hablamos por tanto de un arte contextual, que difiere de la visión tradicional del arte. Un arte urbano, de intervención y claramente activista; que además goza de participación en razón de las relaciones de intercambio con el entorno que circunscribe y sus habitantes.

Si enunciamos que el mural recoge demandas, esperanzas y preocupaciones de la población que la rodea debemos repensar la modalidad y funcionalidad del mural. Esto es tener en cuenta ¿cómo se crean los murales barriales actuales?, ¿Quiénes actúan en el proceso?, ¿qué elementos o factores se mantienen o cambian en relación a los murales previos? ¿Se podrá demostrar el cambio o continuidad de mensajes en los murales emblemáticos? Esta última pregunta avalada en la característica de fugacidad del mural.<sup>24</sup>

## **2.1 Parámetros del mural barrial como fuente histórica**

Distintas preguntas que motivaron la generación de ocho parámetros a tener en cuenta en relación al uso del mural barrial como principal fuente de trabajo historiográfico. Cada una de ellas nace de un trabajo teórico práctico anterior comenzado a mediados del 2001, año

---

<sup>23</sup> Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, CENDEAC, 2002. pp. 45-58

<sup>24</sup> El mural barrial o callejero no está pensado para la perdurabilidad de la obra, la que dependerá del interés de la población en lo representado, el cuidado de otros muralistas, la ubicación del mural y la pertenencia de la pared en la que se encuentra.

de mi primer encuentro con el mural barrial como fuente de investigación histórica contemporánea. A continuación la descripción y evolución de las pautas establecidas.

1.- El mural no se presume como una representación verídica de una situación o evento histórico determinado. En este sentido evidenciamos que la vinculación del mural como fuente no se encuentra en la imagen en si, sino en lo que ella busca representar y como sus creadores la manifiestan y los receptores la interpretan. Un espacio en construcción para interpretar y recordar con otros el pasado.

2.- El poder de los murales barriales recae en la imagen, ya que es ella la que llega a simple vista al observar. Por lo general las imágenes son simples y directas por lo que pueden ser comprendidas por toda la población. Esto sin embargo no elimina la presencia de la escritura; por lo usual mínima y tendiente a explicitar información específica, muchas veces necesaria para poder entender a fondo el objetivo del mural, sobre todo para los espectadores ajenos a los códigos culturales del entorno.<sup>25</sup>

3.- El testimonio que ofrece el mural se ubica en un flujo de interpretaciones, propio del que permiten las fuentes iconográficas; donde las múltiples lecturas son rasgos característicos de las condiciones de recepción.

4.- Los murales barriales se distinguen de otras fuentes icónicas por su dimensionalidad y localización, lo que permite un alcance masivo en lo que refiere al entorno directo y la fuerte penetración de su mensaje en los transeúntes – espectadores.

5.- El contenido a representar es claro, siempre enfocado a un problema social o político contingente, razón por la cual su presencia será fugaz, siendo borrado para suplir las nuevas demandas de la población. Esto trae consigo una problemática más que refiere al como se establecen los parámetros para que un mural continúe en el tiempo o simplemente llegue a su fin.

---

<sup>25</sup> Ver por ejemplo los murales 29,30, 41 y 57

6.- El punto anterior señala la capacidad comunicativa del mural, esto lo transforma en un medio o canal alternativo de expresión de aquellos que no se sienten representados por los medios masivos u oficiales. Hablamos entonces del mural como una herramienta de reclamación de saberes y necesidades locales.

7.- Las creaciones de los murales barriales son colectivas, por lo tanto el boceto original tiende a adaptarse de acuerdo a las condiciones en las que es creado, y al accionar particular de sus autores.

8.- La diversidad temática del mural, dependerá de los intereses, funciones, necesidades y objetivos del entorno en que se encuentra adscrito, la población espectadora y por supuesto sus creadores.

La primera regla refiere al concepto de la objetividad del mural como fuente de estudio para la reconstrucción de una historia popular contemporánea. Dicha objetividad se centraría en la representación e interpretación de una situación histórica determinada.

Dichas pautas ayudaron a entender el mural como una fuente histórica interpretable y desde ahí centrarnos a una problemática más metodológica como la que refiere a las zonas y el tiempo en el cual se situaría el trabajo de campo de la investigación. En un principio se había pensado generar una propuesta de acercamiento al mural más bien exploratoria para lo cuál se había dejado como espacio de estudio las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile).

## **2.2 Zonas de estudio La Boca y La Victoria**

Si bien para el caso de Chile se podía generar desde un principio un espacio más limitado centrado en un barrio, no estaba segura de encontrar una localidad específica con características murales diversas en Buenos Aires como las existentes en barrios como La Legua, La Pincoya, o La Victoria de Santiago, sobre todo por la característica de fragilidad del mural señalada al principio de la investigación. Por tanto el criterio único inicial de

clasificación y elección correspondía a la capacidad de encontrar en una misma zona distintos murales realizados por los mismos pobladores y artistas.

Para el caso de Argentina se realizó una indagación detallada de Internet buscando imágenes en diversas webs y blogs de fotografías, arte, movimientos populares, etc., tratando de pesquisar toda muestra de mural, sin embargo aunque aparecieron distintos murales no todos señalaban la ubicación espacial del mural ni el tiempo en que fue creado. En una de esas búsquedas se encontró el programa Murales de Buenos Aires puesto en marcha en el año 2000, en el cual realizaba un relevamiento de los murales existentes en edificios públicos y privados, centrándose en el registro de ubicación, autoría, tipología, con el objetivo de incluirlos en los circuitos turísticos.<sup>26</sup> Sin embargo los murales, alrededor de 500 en dicha Web, correspondían principalmente a obras realizadas por pintores reconocidos como por ejemplo Benito Quinquela, por tanto nos alejaban de nuestro interés por el mural barrial de raigambre social, pese a esto la web nos sirvió de puente para seguir investigando hasta encontrar posibles zonas de trabajo. Esta primera etapa tuvo una duración de tres meses, al finalizar la primera selección se concentró la búsqueda en dos barrios.

Los dos barrios en los que se limitó la siguiente búsqueda fueron Floresta y La Boca. En el caso de Floresta se encontró un caso interesante en lo que refiere a la formación mural, la memoria y los centros clandestinos de detenciones y torturas como los que refieren a El Olimpo y automotores Orletti.<sup>27</sup> A partir del año 1998 los vecinos del sector se reunieron para decidir lo que se haría con el edificio decidiendo finalmente establecer un lugar para la memoria y la promoción de los derechos humanos. En ese lugar se realizaron diversos murales y estencil por grupos de vecinos y artistas. El primero de ellos a principios del año 2005 creado sólo por vecinos y en la oscuridad de la noche cuando todavía el sitio estaba

---

<sup>26</sup> El Programa murales de Buenos Aires es parte de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La web presenta información recabada en formato de fichas murales y bases de datos. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/> (visitado en abril 2010).

<sup>27</sup> Entre el 16 de agosto de 1978 y enero de 1979 El Olimpo fue utilizado como un centro clandestino de detención y tortura. <http://www.la-floresta.com.ar/memoria.htm> (visitado en abril 2010).

siendo ocupado por la policía, lo que trajo consigo confrontaciones verbales entre los brigadistas y los ocupantes.<sup>28</sup>

Los otros murales fueron creados durante el año 2007, uno de ellos fue el mural realizado por la agrupación de artistas Víctor Jara en conmemoración de la muerte del Che Guevara; este mural fue blanqueado junto a otros murales realizados en *El Olimpo* por grupos de extrema derecha durante este año.<sup>29</sup> Habría sido entonces interesante el poder trabajar el tema de los murales de *El Olimpo*, sin embargo no se encontró mayor información virtual sobre la existencia de otros murales en el entorno, ante este impedimento y la inseguridad de contar con los recursos económicos necesarios para una visita posterior en terreno en Argentina se decidió dejar de lado esta opción.



Imagen 7: murales borrados ex Olimpo hoy casa Martí, Buenos Aires Argentina.

Finalmente y ante la posibilidad de mayor y variado material fotográfico de murales en Internet se opta por el barrio de La Boca. En dicho barrio, como observaremos en el siguiente capítulo, se entremezclan la Boca turística (alrededores de Caminito) y la cotidiana vida de barrio. En su calidad de barrio turístico se cubre de una vida bohemia que

<sup>28</sup> Abdón Lionel León. Poblador barrio La Boca, entrevista realizada el 16 de octubre de 2010 en dicho barrio.

<sup>29</sup> Denuncia octubre 2010 en grupo colectivo brigada Ramona Parra en Facebook.com.

se potencia con los colores de las casas, las tanguerías y la feria artesanal para atraer al visitante.

Sin embargo el contraste es fuerte con el resto del barrio, edificios sombríos y deshabitados, otros en pésimas condiciones, muchos de ellos ocupados por inmigrantes en su mayoría bolivianos y peruanos los que al no encontrar trabajo deambulan por las calles. El desempleo, la delincuencia y la intromisión de grupos relacionados al tráfico de drogas permite ver en La Boca un barrio con características similares a las poblaciones anteriormente nombradas para el caso de Chile. De igual forma La Boca presenta también una organización social bastante particular interesada en el rescate del sector y de sus espacios públicos creando distintos grupos virtuales de rescate a la memoria barrial en plataformas digitales como *blogs* y *Facebook*.<sup>30</sup>

Al encontrar en La Boca un lugar en el cual se presentaba una historia y diversidad mural barrial, se optó por representar también, mediante un caso la situación de los murales barriales de Chile. Esta elección fue sin duda más fácil que el caso anterior ya que a parte de contar con material digital, los lugares descritos podían ser recorridos sin mayor problema, ante esto me dedique a fotografiar las calles de la ciudad de Santiago introduciéndome en distintas poblaciones, recolectando más de mil fotografías de murales de todo tipo; decorativos, políticos, sociales, de iglesia, centros deportivos, propaganda electoral y denuncia. Finalmente se opta por los murales de la población La Victoria, lugar de mi primer acercamiento con el mural como fuente histórica y en el cual participe por un tiempo no menor como muralista barrial invitada.<sup>31</sup> Por lo expuesto conté con archivos fotográficos de algunas brigadas, fotografías tomadas en las creaciones murales en las que participé y fotografías que gentilmente algunos pobladores facilitaron durante el curso de la investigación.

---

<sup>30</sup> Entre los grupos encontrados y trabajados se encuentran Yo Amo a mi barrio La Boca, rincones, historias y mitos de Buenos Aires, barrio de La Boca, La Boca Barrio, barrio La Boca entre otros en Facebook.

<sup>31</sup> Población ubicada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, su origen se remonta a la toma de terrenos realizada el 30 de octubre de 1957, en los ex terrenos de la chacra La Feria perteneciente a la CORVI.

### **2.3 Espacio temporal**

Básicamente se ocupó la misma metodología para ambos barrios siendo la variante principal el tiempo utilizado. Al contar con el material iconográfico se comenzaron a realizar entrevistas individuales y grupales, a solicitar ayuda por la red virtual y conectarme con diversos muralistas barriales de ambos sectores. La cercanía a La Victoria permitió visitar la comunidad en distintos meses y años abarcando un extenso periodo de trabajo de campo que entrega a la presente investigación un plus único ya que no existen en la práctica trabajos historiográficos que analicen el muralismo más contemporáneo, y que a su vez el trabajo se aboca al muralismo barrial y no a las brigadas muralistas de dictadura, menos aún un trabajo que responda a un seguimiento temporal amplio como el que se presenta en esta investigación para el caso chileno. Surge entonces una variación en tanto tiempo y que explica también la ausencia de material fotográfico más antiguo para el caso de La Boca en esta investigación.

Tal como se evidenció anteriormente la investigación del barrio de La Boca se limitaría a entrevistas y testimonios logrados por medio de Internet, sin embargo aún no podía llegar al sujeto de mi interés personal: el poblador; el habitante cotidiano de los barrios que convive diariamente con cada expresión mural. Gracias a una actividad de muralismo barrial a la que fui invitada a mediados de octubre del 2010 en Buenos Aires pude complementar de mejor manera las entrevistas en los lugares de creación y con ello llegar a los pobladores, de esta manera observar si el mural barrial de La Boca convocaba de igual forma a la población como los murales de La Victoria lo hacían.

En las entrevistas y Focus Group se contó con impresiones de murales previamente seleccionadas, las que fueron colocadas en puntos centrales permitiendo su visibilidad. Ambas modalidades se dividían en dos ejes de trabajo; el primero en referencia a datos identificatorios y cercanía con el entorno (nombres, edades, tiempos de residencia en el lugar, conocimientos generales de los murales y los creadores, etc.) y una segunda etapa referente a lo que veían, sentían y recordaban sobre el mural, su temática y creación.

De igual modo en La Victoria se pudo contar con entrevistas y conversaciones con integrantes de brigadas muralistas, mientras que en La Boca accedimos a conversaciones con algunos artistas interesados en la formación de talleres de muralistas barriales y pobladores muralistas. Lamentablemente no se pudo acceder directamente a los integrantes de la brigada Trizkelión o la agrupación Germán Abdala contando con material de ellos por medios de Internet. Ante esta situación la información sobre las brigadas muralistas de La Boca no logra ser tan elaborada manteniendo una visión más bien diagnóstica.

Al establecer como espacios finales a trabajar, La Boca y La Victoria, se dio inicio a la segunda problemática metodológica, el tiempo en el cual se situaría la investigación. Al iniciar el proyecto se enunció como parámetros temporales el periodo 1990 – 2010 coincidente con la etapa post-dictatorial chilena no así con la realidad argentina. Dicha elección no refería a los rangos histórico político de las realidades de cada país sino a un sentido más elemental, la posesión de material visual referente a murales barriales. Porque cabe recordar que el objetivo principal de la presente investigación es entender la pintura mural barrial como arte social y que por tanto cumpla con las funciones de comunicar, denunciar y recordar; por lo cual su mensaje se liga abiertamente a las diversas recepciones del mural y los sentidos que adquiere en tanto la construcción de memoria e identidad en el tiempo.

Para poder configurar al mural barrial como una herramienta de saber y poder colectivo que se adapta a las nuevas funciones es necesario exponer las coyunturas temporales desde el mural, los que logran de manera significativa representarlas por eso entre más se logre abrir el campo temporal de estudio, se podrá responder de mejor manera a las inquietudes expresadas al principio de la investigación. Pero ¿Cómo delimitar entonces el tiempo histórico? Básicamente utilizando el mismo criterio del lugar, la obtención de un imagen mural. Es necesario hacer nuevamente hincapié en la duración del mural actual y como este es modificado o simplemente borrado en razón a los intereses del entorno; a esto se debe agregar que el mural barrial al ser una herramienta de poder popular y de denuncia será coartada por los gobiernos dictatoriales siendo borrada o blanqueada y que toda huella fotográfica va intentar ser eliminada.

Acceder a imágenes de murales de los ochenta fue claramente un desafío mayor y en el caso de Chile pudo lograrse sobrepasando las expectativas, contando con un mural desde 1984 para el caso de La Victoria, el que además tiene registros de algunos de los participantes de la creación. Lamentablemente para el caso de Argentina no contamos con igual suerte, tal vez de haber contado con más tiempo de terreno se podría haber encontrado rastros de algunos murales de la época en cuestión; sin embargo se logró remontar la investigación desde 1999 en La Boca, mural que pese a su descuido sigue estando vigente.<sup>32</sup>

Por tanto y entendiendo el parámetro utilizado para la elección temporal del trabajo podemos señalar que en el caso de Chile equivale al periodo ubicado entre 1984 y 2010 y en el caso de Argentina desde 1999 hasta el año 2010. En ambos periodos se pueden observar claramente las representaciones pictóricas de las coyunturas, como las detenciones, las crisis económicas o el sentido de búsqueda de la identidad poblacional.

Es necesario rescatar que el proceso de entrevistas, foros, conversaciones y testimonios orales entorno al mural, se complementa con información de carácter teórico y de archivo como material de prensa, legislación sobre los murales, blogs de artistas murales entre otros.

### **3. Enfoque teórico:**

#### **3.1 Consideraciones sobre la Identidad**

“Los muros de una ciudad son verdaderos parámetros del pasado y del presente. En ellos, la vanidad, la austeridad, la moda e incluso la muerte, dejan sus huellas indelebles”.  
Pedro Celedón<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Existen distintos murales sociales en La Boca, muchos de ellos no contienen ni nombre de las brigadas que lo crearon ni datación, el pesquisarlos fue también un problema porque a diferencia de La Victoria los murales se encuentran disgregados en zonas lejanas al centro turístico del sector.

<sup>33</sup> Pedro Celedón Bañados, doctor en historia del arte contemporáneo, Universidad Complutense.

Para Pedro Celedón los muros de toda ciudad reflejan la cultura de los pueblos en los que se encuentran inmersos; se constituyen en el límite de lo público y lo privado y a su vez se presentan como el soporte del periódico popular, asumiendo su papel de comunicador permanente.<sup>34</sup> Presentando descripciones diversas que logran ser superadas al encontrar relaciones de unidad en el contexto espacial en que se desenvuelven.

Así el mural como arte urbano se escapa de las galerías de arte y se encuentra de manera abierta con el espectador transeúnte, quien observa en lo representado una escena que se funde en la realidad cotidiana, una intervención artística que actúa como reflejo de la sociedad, en la cual se reúnen aciertos, frustraciones, pasados y proyectos de un colectivo, de manera crítica proponiendo una reflexión constante. Yanina Waldhorn expone que el arte popular es una forma visual que a diferencia del arte por el arte no necesita mayor explicación, ya que representan momentos vividos en los que los espectadores-habitantes se pueden reconocer, con sus formas, colores y cuerpos; donde el mural pasa a ser parte de la resistencia cotidiana por expresar quienes son, lo que hacen y para que lo hacen.<sup>35</sup>

Es por eso que cuando hablamos de mural barrial hacemos mención directamente al concepto de comunidad de Anderson, que es también una construcción cultural, y que guarda relación con el poder de la imaginación colectiva e imágenes compartidas. Esto es, la construcción de un imaginario social que tiene poder de condicionar o definitivamente transformar una realidad.<sup>36</sup> La cultura sería un mundo de significados, con discursos, prácticas y símbolos que mutan realidades, a partir de esto Chartier expone que si bien las ideas y mentalidades otorgan sentido a las prácticas, estas permiten determinar identidades.<sup>37</sup> Siendo entonces la producción simbólica parte de una composición mayor y compleja en

---

<sup>34</sup> Pedro Celedón, Muros y Almas. En Sandoval, Alejandra. *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*. Santiago, Ediciones Sur, 2001. pp.9-11.

<sup>35</sup> Yanina Waldhorn. "haciéndonos visibles desde el arte popular" en Vespignani, Florencia, *Gráfica política*. Buenos Aires, Editorial El Colectivo, 2009.

<sup>36</sup> Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, Serie "Colección Popular", 1993. pp. 104-107.

<sup>37</sup> Chartier, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1997.

la que se entrecruzan expresiones en medio de continuos debates, que apropian, resignifican transforman y reproducen imágenes conformando identidades individuales y colectivas.<sup>38</sup>



Imagen8: Mural *Murallas limpias pizarra de tontos*, Valparaíso 2010

Al recurrir a Baczko afirmamos que la pertenencia a un grupo es dada también por los medios perceptibles de sus relaciones, con sus divisiones e instituciones, posicionando a los imaginarios sociales como un mecanismo o dispositivo de control de la vida y por tanto de poder.<sup>39</sup> El imaginario asegura formas de interpretación de las experiencias personales, de la memoria colectiva y las interpretaciones históricas, y logra intervenir la memoria colectiva, con representaciones mayores a los acontecimientos, donde los imaginarios se confunden con el pasado. Pues los símbolos e imaginarios sociales se intercalan en los sistemas del lenguaje, la política, el arte, la arquitectura y toda muestra cultural.

Baczko señala que el impacto de los imaginarios sociales en las mentalidades dependerá de su difusión, los circuitos y medios de los que dispone; inculcando valores, creencias pero también ejerciendo presiones y persuasiones.<sup>40</sup> Así los medios de comunicación formal durante los gobiernos dictatoriales establecen un imaginario del accionar gubernamental,

---

<sup>38</sup> Para la artista plástica argentina Natalia Revale las imágenes dibujadas en el arte popular son elementos claros de una necesidad cultural en camino a un cambio social expresado por los sujetos populares más golpeados por las crisis sociales, políticas y económicas. Revale, Natalia. "Nuevas formas de expresión y de lucha". En Vespignani Florencia, *op. cit.*

<sup>39</sup> Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, Serie "Cultura y sociedad", 1991. pp. 28-31

<sup>40</sup> Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Op. cit., p.31

mientras que los muros de las poblaciones surgen como trincheras dispuestas a ser la alternativa de información, exponiendo aquello que pasa por desapercibido en los medios oficiales. Los murales barriales con sus mensajes y dibujos construyen nuevos sistemas simbólicos que permiten un imaginario social distinto, que apunta a la difusión, la transformación y la esperanza de una nueva realidad social.

Esta lucha entre interpretaciones y memorias dominantes y subalternas es lo que Illanes manifiesta como combates estratégicos de proyección histórica.<sup>41</sup> Donde el expresar una necesidad puntual o el hacer memoria es un acto político, en el sentido que manifiesta una inquietud que encierra a un grupo o comunidad y que cuenta en el segundo caso con un objetivo para recordar, una práctica de resistencia donde tal como señala Zarzuri se construyen y reconstruyen imaginarios con el fin de acabar con las tensiones generadas en la sociedad.<sup>42</sup>

Volviendo a Anderson, los barrios serán comunidad en el sentido de que comparten códigos, historias y relaciones sociales en común, pese a que no todos sus habitantes se conozcan por completo, es decir una realidad local que comparte caracteres de identidad.<sup>43</sup> La identidad, por tanto, es un concepto complejo ya que opera en distintos niveles sean sociales o culturales; por tanto señalamos que la identidad, según Larraín, es un proceso en permanente construcción cultural, social y material, operando siempre en planos culturales y colectivos determinados, existiendo junto a otros.<sup>44</sup>

Las personas se definen en razón del otro, y es junto a él que genera, mantiene y fortalece su autoimagen. Al hablar de identidad barrial debemos entonces entenderla como una forma colectiva ya que refiere a características culturales definidas, las que producen tanto

---

<sup>41</sup> Illanes, María A. *La batalla de la memoria*. Santiago, Planeta, 2002.

<sup>42</sup> Zarzuri, Raúl. "Memoria, cultura y nuevas narrativas juveniles". En *Revista de Historia y Ciencias Sociales* N° 1 p.160.

<sup>43</sup> Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 23-25.

<sup>44</sup> Material en el sentido de las diversas posesiones que permiten proyectar una identidad cualquiera. Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. Lom, Chile, 2001. Jorge Larraín sostiene que la identidad se conjuga por medio de tres etapas o niveles expresados en lo cultural, lo social y lo material, siendo en este último nivel donde se distinguen las posesiones que proyectan la identidad de las personas como individuos. En los niveles anteriores los individuos se definen en razón a categorías sociales compartidas, como por ejemplo la religión, las nacionalidades o las profesiones. Por tanto toda identidad individual va a encontrarse enmarcada en un contexto mayor.

significados como historias por las cuales se identifican, es decir representaciones sociales comunes.<sup>45</sup> Así los hechos relatados en los murales barriales toman la forma de herramientas de cohesión grupal, puesto que las situaciones representadas por agentes del mismo barrio expresan sus propias miradas; del pasado en el caso de los murales con motivos fundantes sobre la represión y dictadura, y del presente, en tanto exponen necesidades y opiniones de la época en que son o fueron creados, siendo por ello continuamente reformuladas.

Volviendo a Larraín y extrapolando su concepto de identidad nacional por el de identidad de barrio, podemos decir que la identidad barrial es un proceso en permanente construcción y que se reconstruye ante la interpelación de su realidad y proyecto social, por ende se encuentra abierta al ser futuro.<sup>46</sup>

### **3.2 Consideraciones sobre la Memoria**

*La vida Siempre estamos mirando atrás  
para seguir adelante*  
Juan Antonio Travieso.<sup>47</sup>

Empezar con esta cita es inevitable para entender la necesidad de la memoria de los individuos y las sociedades. Pareciera que la única forma de darnos cuenta de nuestros avances, de nuestra historia, es realizando una retrospectiva de lo que hemos vivido y es por ello que se considera ineludible en esta investigación, el mantener unida la memoria a la experiencia propia y externa. Pero ¿qué es memoria?, hablar de memoria es hablar de complejidad y pluralidad, distintas son las disciplinas que intentan abordarla y cada una de ellas pretende tener una respuesta. De igual modo cada persona puede tener su propia visión de lo que entiende por ella, la que puede ir variando en el tiempo.

---

<sup>45</sup> Op. cit. pp.35-40

<sup>46</sup> Ibid. p. 47.

<sup>47</sup> Doctor en Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y director Nacional de Protección de Datos Personales del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Argentina.

La memoria es un factor fundamental de la formación de la identidad individual y colectiva. Cuando perdemos la conciencia de nuestro pasado como país, perdemos parte de nuestro sentido histórico, produciendo con ello un gran trastorno a la comunidad ya que tanto la identidad como la legitimidad de un poder o de un grupo depende en gran medida de la capacidad que esta tenga para recordar su historia.

La memoria necesita del olvido porque nos es imposible el poder reconstruir el pasado en su totalidad, ante esta selección – que es también una tensión permanente – obtiene importancia el sentido que se quiera otorgar al pasado, pues dependiendo de él se establecerán las memorias de carácter oficial y las alternativas, entrando en juego el control del sentido del futuro y del presente; ya que ¿cómo podemos saber lo que somos sin antes entender y saber cómo llegamos a ser lo que somos? Cuando los sujetos logran significar su experiencia se empoderan también de la posibilidad de crear un futuro en razón a los intereses de grupo y en desmedro de aquello que quieran eliminar para la posteridad. Destruyendo la amnesia que limita al sujeto a la anomia social manteniéndolo como un objeto y no un sujeto de identidad.

Los murales barriales sortearían lo que Maurice Halbwach sentencia como una demanda socialmente enmarcada.<sup>48</sup> Donde las necesidades de mantener viva una memoria de un barrio, de esclarecer situaciones de un pasado, se hacen visibles públicamente mediante este medio, un circuito que en la convivencia cotidiana logra estimular el cuestionamiento de un pasado que se niega a ser olvidado.<sup>49</sup>

Ya que no existe identidad sin la memoria, los murales barriales logran evocar las experiencias de muchos de los pobladores que vivieron en los procesos dictatoriales, más aún se establecen como un puente entre el pasado y el presente; entre las personas que vivieron en represión y aquellas generaciones que nacieron posteriormente. Donde las temáticas de los murales actuarían como memorias colectivas – de acuerdo a Stern emblemáticas – y donde las memorias personales de los que interactúan con el mural se

---

<sup>48</sup> Halbwachs, Maurice y Sancho-Arroyo, Inés. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, 2004.

<sup>49</sup> De acuerdo a Hanna Arendt lo publico refiere al lugar en cual confluyen los otros ante nosotros de una manera explicita y viceversa, con el fin de poder existir. Arendt, Hanna. *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 1993, p.22.

transforman en memorias sueltas que encuentran un marco interpretativo que entrega sentido a estas últimas.<sup>50</sup>

Los murales actúan como interventores de la memoria colectiva ya que generan, difunden y refuerzan imaginarios en razón de un pasado social y local; a modo de reparación simbólica de la memoria histórica popular. Por ello es necesario revisar algunos de los elementos teóricos que utilizaremos para interpretar, estudiar y analizar el concepto de memoria. Empezare diciendo que *memoria* es una manera más de narrar la historia de un país o un acontecimiento, cuya diferencia es la necesidad de democratizar y legitimar otros discursos del pasado desmitificando la historia única. Por lo tanto un acontecimiento de nuestro pasado puede tener múltiples memorias que trabajan paralelamente, a veces de manera complementaria, otras en completa arbitrariedad. Pero ¿qué diferencia hay con la historia?

Cada memoria es una representación de un pasado que entra en contacto con otros imaginarios, hablamos de una opción que enriquece a la disciplina histórica percibiendo imágenes que van más allá de un simple recuerdo (la remembranza o evocación) puesto que se otorga un sentido desde el presente creando entonces una posibilidad de pasado, no un pasado en sí. Entonces, la memoria no es ingenua pues tiene un objetivo, es una práctica de tensión y poderes lo que es válido también para la historia. En ambas, memoria e historia, se liga el presente al pasado tomando la frase de Travieso “siempre estamos mirando atrás para seguir adelante” y el pasado en el presente visto como la configuración de lo pasado en relación al hoy y al futuro.

La importancia de esta posibilidad de pasado o memoria es que su construcción se basa en la experiencia de lo vivido, una base o marca.<sup>51</sup> La marca graba sobre un cuerpo social o individual una huella que asigna un sentido que hace de lo vivido un ejercicio de transmisión que se comunica a otros y que por lo general puede ir sufriendo pequeñas modificaciones derivadas del que trasmite la memoria.

---

<sup>50</sup> El concepto de memorias sueltas y emblemáticas es utilizado por Steven Stern. el ensayo se encuentra publicado en Internet en <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/SStern.pdf>. siendo publicado en Jelin, Elizabeth (comp.): *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices*. S. XXI, España. 1998 pp.11-33.

<sup>51</sup> Marcas muchas veces traumáticas como se observara en el tercer capítulo de este trabajo. Jelin, Elizabeth. “fechas en la memoria social”, en *Iconos* n° 18, Ecuador. p.142.

Pedro Milos sentencia que la memoria siempre es significación y resignificación del pasado, por tanto es un proceso subjetivo realizado desde el presente, por lo que siempre se verá modificada por él.<sup>52</sup> De acuerdo a Norbert Lechner y Pedro Guell la verdad de la memoria no se encierra en la exactitud de los hechos sino más bien en el relato y la interpretación que se haga de él o de ellos puesto que al ser un acto de construcción con otros no se puede hablar de una memoria única sino de múltiples memorias que seleccionan e interpretan el pasado.<sup>53</sup> Pilar Calveiro denomina a la verdad de Lechner y Guell la fidelidad de la memoria exponiendo la necesidad de “obligar la lectura del pasado desde las coordenadas de sentido del pasado y por otro lado, el sentido que el pasado tuvo para los actores del pasado y por otro lado, el sentido que el pasado tiene para los desafíos y preguntas del presente. Creo que la conexión entre los sentidos es la que permite que la memoria sea una memoria fiel, y haya una fidelidad de la memoria.”<sup>54</sup>

Nuestra memoria se va esbozando; es compleja y complementaria, una posibilidad del pasado, una representación que goza de fidelidad si se respetan las lecturas y códigos del pasado y el proceso con el presente. Una experiencia que marca en este caso a un grupo social determinado que busca preservar y recrear lo vivido que considera relevantes para su propia identidad. Aquí, en esta memoria social es el propio colectivo quien reproduce su acontecimiento, transmitiendo a nuevas generaciones por sus propios canales, prácticas o lugares de memoria.<sup>55</sup>

Tal como expone Piper “el lugar donde no solo se apela al pasado, sino también al presente en tanto tiempo desde el cual se realiza el ejercicio de hacer memoria, y al futuro, pues al hacer memoria se condiciona lo que está por venir... implica referirse a elementos que

---

<sup>52</sup> Milos, Pedro. Políticas de la memoria, instituciones, historia y memoria colectiva. En *V seminario sobre patrimonio cultural* (pp26-38)

<sup>53</sup> Lechner, Norbert; Pedro Guell. Construcción social de las memorias en la transición chilena artículo pdf Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez. pp.1-2

<sup>54</sup> Pilar Calveiro en Marcelo Brodsky: *Memoria y construcción. El debate sobre la Esmá*. Buenos Aires: la marca editora, 2005 p.197

<sup>55</sup> Concepto de memoria social y colectiva derivados de Halwachs (2004), Elizabeth Jelin (2003,2002), Mario Garcés (2003), Raúl Zazuri (2002).

están vivos en el imaginario o que puedan ser rescatados por él”<sup>56</sup> para que interpreten, signifiquen y no dejen al olvido. De igual forma la memoria necesita de medios y recursos para recordar pero también de una capacidad y voluntad para recordar.

Recogemos de Ricoeur y Halbwachs, la idea que el acto de hacer memoria, es decir de generar una representación social del pasado, proviene siempre desde el presente; por tanto se configura en el plano social, estableciendo relaciones con otros, generando grupalidades (o grupos) que ejercen el recuerdo, que lo articulan y reconstruyen mediante diversos procesos de selección y descripción.<sup>57</sup> Son estos procesos parte de lo que se conoce como trabajos de la memoria, y por los cuales jamás existirá una memoria, visión o interpretación única del pasado. Sobre todo en relación a los acontecimientos históricos bajo presión totalizante, política o militar como las dictaduras militares de América del sur o el holocausto, donde se sigue manteniendo presente tres ejes discursivos, la glorificación del gobierno, el olvido y la reconciliación.<sup>58</sup>

De esta manera, los murales barriales se inscriben como huellas o fuentes no documentales a partir de las cuales se eligen sucesos que no son recuerdo de nadie en particular, pero que permiten forjar una memoria, en la cual las representaciones del pasado se posicionan como un eje central entre la *explicación* y la *comprensión* de su historia local y por añadidura nacional. Pero que a su vez no eternalizan su mensaje, siendo este modificable en razón a una necesidad o objetivo. Tal como expone Todorov “Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia.”<sup>59</sup> Implicando con ello una coherencia social e histórica local que permitiría abrir un espacio de cohesión e identificación intergeneracional, y que aunque partan de motivos de violencia terminen siendo transformadas en una forma de encantamiento con su historia local.

---

<sup>56</sup> Piper, Isabel: *Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria*. Documento de trabajo de circulación interna. Proyecto Domeyko. Conceptos de memoria local

<sup>57</sup> Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2004 y Halbwachs, Maurice y Sancho-Arroyo, Inés. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, 2004.

<sup>58</sup> Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España, Madrid, 2002. p.5.

<sup>59</sup> Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. (Traducción de Salazar, Miguel). Barcelona, Paidós Ibérica, 2000. p.59.

### 3.3 Consideraciones sobre la Violencia.

*No están solos es una consigna,  
multiplicada por miles en las paredes de la ciudad.  
En estaciones y barrios, paredones y puentes.  
Néstor Ventaja.<sup>60</sup>*

Teniendo en cuenta las consideraciones metodológicas para la elección temporal del período histórico de la investigación (1999-2010 Buenos Aires, y 1984-2010 Santiago), es necesario exponer aunque sea de manera breve el eje de la Violencia; ya que esta temática se presenta como uno de los referentes expuestos en los murales barriales de La Boca y La Victoria.<sup>61</sup> En razón a la polarización, la tensión social y la relación con el periodo posterior a las dictaduras como con su herencia de trasmisión intergeneracional vista en algunos murales; también porque para la realidad chilena comprende parte de la última década del gobierno militar y el periodo de transición democrática hasta la actualidad. Tal como se demostrara en el tercer capítulo de la investigación y los murales como sitios de memoria.<sup>62</sup>

De acuerdo a Hannah Arendt la violencia siempre necesita de herramientas; en el caso de la violencia de Estado nos dice que un Estado o Gobierno necesita ejercer violencia cuando no tiene poder, por tanto no goza de legitimidad.<sup>63</sup> Así el Estado realizará distintas prácticas de violencia como los allanamientos, las detenciones injustificadas, torturas, desapariciones, incluyendo el sistema de reclutamiento masivo y obligatorio con los respectivos *bailes* para el caso Argentino.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Poeta argentino, productor del programa “donde el barro se subleva” en el canal 4, televisión comunitaria de Argentina.

<sup>61</sup> Stern establece cuatro tipos de memorias emblemáticas para el golpe y dictadura militar en Chile que podemos resumir en salvación, trauma, valores y olvido. Estos también son aplicables para el caso Argentino durante la década de 1980. En los murales barriales podemos observar como se evidencia una pugna entre la idea de salvación y olvido con la de trauma y valores expuesto en parte de los murales barriales de La Boca y La Victoria.

<sup>62</sup> Jelin expone que las construcciones del pasado y sus imaginarios se establecen por medio de marcas, inscripciones o prácticas simbólicas que dan pie a las conmemoraciones pero también a la apropiación y resignificación de los actores sociales. Elizabeth Jelin. “Fechas en la memoria social” en *Iconos* n° 18 Ecuador. p.142.

<sup>63</sup> Arendt, Hannah y Solana, Guillermo. *Sobre la violencia*. Alianza. Madrid, 2006.

<sup>64</sup> Pilar Calveiro acuña el termino Bailar como uno de los vejámenes cotidianos consistentes en someter a ejercicios físicos difíciles y dolorosos para castigar las faltas de disciplina usado en los cuarteles para la

La violencia ejercida en este periodo, desde la agresión física a la psicológica, buscaba controlar a la población mediante diversos modos en la cotidianidad, respondiendo a un mecanismo propio de un sistema de gobierno en crisis.<sup>65</sup> Sea cual sea la forma utilizada para ejercer represión, ésta genera tensiones en sus afectados directos e indirectos produciendo un terrorismo de Estado, una violencia que impacta en el plano psicológico generando miedos, desconfianzas e incluso aislamiento hacia el otro.<sup>66</sup> Cuando estas son representadas en los murales se busca sentenciar el encubrimiento, visibilizar el problema, construyendo con ello, una mayor fuerza en los imaginarios sociales que permite comprender más cabalmente el proceso de violencia en el entorno local. Así lo expone la leyenda del mural número 9 *libertad a los presos políticos*: “solo el pueblo movilizado... libera el pueblo encarcelado.”



Imagen 9 y 10: Mural *Libertad a los presos políticos* y *Colegio Latinoamericano*, La Victoria, Santiago.

Ambos murales representan dos casos de represión del gobierno militar. El primero realizado entre 1989-1990, la búsqueda del renacimiento, la protesta y la libertad, en razón

---

denigración pública de los soldados frente a otros. Calveiro, Pilar. *Política y violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Norma. Buenos Aires 2006. p83.

<sup>65</sup> Sodré, Muniz. *Sociedad, cultura y violencia*. Norma. Buenos Aires, 2001.

<sup>66</sup> Es necesario exponer que Arent advierte de la tensión entre las fluctuaciones de poder, la legitimidad y l justificación, existiendo esta última cuando los Estados no logran constituirse en legitimidad por tanto las fuerzas armadas participan como únicos reguladores de la violencia en razón a los intereses y necesidades del Estado.

a la denuncia y proclama de los prisioneros políticos de nuestro país. El mural evoca en el poblador Raúl Solís el dolor y la pena por las víctimas de la represión de Estado representada en los ejecutados y detenidos por razones políticas.<sup>67</sup>

El segundo realizado en el año 2008 evoca en él el recuerdo por las víctimas del caso degollados, Santiago Nattino, militante del partido comunista, José Manuel Parada de la Vicaría de la Solidaridad y Manuel Guerrero inspector y dirigente de la asociación gremial de educadores de Chile aludidos de manera indirecta por medio de la expresión “Colegio Latinoamericano”, lugar que se relaciona de manera inmediata con este caso, y que expresa cómo un sutil elemento del mural puede generar en quien lo ve diversas formas del recuerdo “fue tan triste... Parada era joven y tenía un niño pequeño, me acuerdo como las viudas eran perseguidas cuando querían dejar un clavel frente a La Moneda... hay tanta impotencia.”<sup>68</sup>

Así la violencia no se enmarca en el tiempo inmediato, sino se resignifica, tanto el hecho como sus efectos en las generaciones posteriores, en un sentido histórico mayor. De igual forma podremos ser participe de la evolución del significado de la violencia y sus consecuencias en torno al análisis de uno de los murales emblemáticos, y como por medio de él se da cuenta que los murales surgen como aquellas presencias que en palabras de Pilar Calveiro permiten retomar la palabra de los que vivieron el periodo con un sentido crítico de recuperación del olvido sistematizado. “No es la sociedad en general la que tiene que *destruir ese poder que tiene la tiranía de mantener prisioneras a sus víctimas y testigos mucho después de desmantelada la prisión*, quitándoles la posibilidad de una voz legítima; son los protagonistas de entonces quienes tienen el deber de *pasar* a los que vienen detrás algo más que los jirones de una historia.”<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Entrevista de Raúl Solís realizada en septiembre de 2003.

<sup>68</sup> Parte de la entrevista de Raúl Solís realizada en septiembre de 2003 puede ser revisada en “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador” de mi autoría, en *Anuario de pregrado* N°1. 2004. entrevista a Raúl Solís septiembre del 2009.

<sup>69</sup> Pilar Calveiro. *Política y/o violencia*. Op. cit. pp.50-51. destacado del autor



Imagen 11 y 12: Murales contemporáneos *Denuncia Santiago* y *La Garra Buenos Aires*

La violencia en los murales será abordada en los lugares de estudio en diversos tiempos y perspectivas, puesto que por medio de sus contenidos se observan transformaciones importantes de la realidad social local y nacional, entre el paso de las dictaduras a la democracia y por ende en quienes generan distintas formas de violencia. Como el caso de las agresiones de género, la económica o simbólica expresada en el mural de denuncia número 11 en el que se representa a una mujer con un ramo de flores y parte del poema *hoy recibí flores* con el objeto de motivar en las mujeres víctimas de maltrato la denuncia.<sup>70</sup>

El siguiente mural *La Garra* fue realizado en Buenos Aires, en el se representa a Estados Unidos con la forma de un pie con garras que aplasta y genera destrucción a su paso; el mural fue realizado bajo el contexto de la crisis económica de Argentina 1998 y 2010 temática que será analizada con mayor detención en el segundo capítulo de la investigación.

71

<sup>70</sup> ¡Recibí flores hoy! / no era el Día de las Madres o ningún otro día especial; anoche él me volvió a golpear, pero esta fue mucho peor. Si logro dejarlo, ¿qué voy hacer? ¿Cómo podría yo sola sacar adelante a los niños? ¿Qué pasará si nos falta el dinero? e tengo tanto miedo, pero dependo tanto de él, que temo dejarlo. Pero yo sé que está arrepentido, porque él me mandó flores hoy. / ¡Recibí flores hoy! / hoy es un día muy especial: Es el día de mi funeral. Anoche por fin logró matarme. Me golpeó hasta morir. Si por lo menos hubiera tenido el valor y la fortaleza de dejarlo. ¡Si hubiera aceptado la ayuda profesional, hoy no hubiera recibido flores!. Parte del poema Hoy recibí flores

<sup>71</sup> Capítulo II Muralismo barrial: funciones y estrategias sección Por pan y por trabajo.

Los murales mencionados son sin duda ejemplos claros de diversas prácticas de violencia es por eso que nos interesa abordar de manera somera el análisis del sociólogo brasileño Muniz Sodré, quien emprende desde la perspectiva cultural un estudio de la violencia en Latinoamérica desde las dictaduras a la actualidad. El autor de *Sociedad, cultura y Violencia* expone cinco categorías de manifestación de violencia: una de carácter anómica es decir el uso de la fuerza física y la exposición misma; la violencia representada que se construye por medio de la discursividad articuladora de imaginarios; la sociocultural derivada de un poder cultural, la violencia socio-política derivada del Estado como la violencia policial y la violencia social que se manifiesta de manera permanente y silenciosa ejercida por diversos sectores sociales.

Dentro de esta perspectiva pueden observarse distintas categorías de violencia representadas en los murales asociados a la construcción de imaginarios barriales presentes a lo largo de la investigación en las localidades preestablecidas. Así por ejemplo en los murales emblema del tercer capítulo se expresa claramente la fuerza o la amenaza de Estado bajo el discurso del Estado protector y sus acciones para legitimar su poder mediante el uso de la fuerza. Asimismo Piper manifiesta que el terrorismo de Estado se expresa como un agente de violencia que recurre a ella para cumplir con sus objetivos, no encontrándose limitado el tiempo en que es ejercida, por lo cual se configura una dinámica de efectos transgeneracionales, de ahí la importancia de la representación mural.<sup>72</sup>

Dentro de esta perspectiva transgeneracional la autora al igual que la socióloga Elizabeth Lira señalan la existencia de rupturas entre las experiencias personales y la vida social, traumas que marcan la identidad desde una dimensión social e histórica, desarticulando relaciones sociales pero también generando lazos de asociación y cooperación para resistir a la violencia, dejando consecuencias en la sociedad hasta nuestros días y la posibilidad de tomar esta marca traumática y reinterpretarla desde el presente.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Piper, Isabel. *Voces y Ecos de Violencia*. Santiago, Ediciones Chile America, 1998 pp.35- ss.

<sup>73</sup> Así los murales de denuncia realizados en la dictadura y los murales actuales de denuncia son formas de resistencia frente a las categorías de violencia. Piper op cit y Elizabeth Lira “La vida como sobreviviente. Las secuelas de la dictadura en sus víctimas”. En Sagredo Baeza, Sergio y Gazmuri, Cristian. *Historia de la vida privada de Chile*. Taurus. Santiago de Chile, 2005. p. 376.



Foto: Paula Alcatruz

*Población La Victoria, Santiago*  
**Capítulo II**

## **Muralismo barrial: Funciones y estrategias**

Estas imágenes dan cuenta de un proceso histórico, forman parte de los espacios en donde se desenvuelven las luchas, en donde se debate y se produce pensamiento en movimiento; conforman la identidad de las personas y del colectivo  
Natalia Revale.<sup>74</sup>

Tal como expone la artista plástica Natalia Revale el muralismo es una de las formas de expresión popular más potente de la historia contemporánea, de acuerdo a ella toda imagen creada como arte social traza un camino que va más allá de la propuesta artística, uniéndose con fuerza a los cambios de su entorno.<sup>75</sup> Este capítulo de la investigación inicia con una breve historia del mural barrial de Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile), con el objeto de explicitar su origen como una necesidad de acercamiento del arte formal a la comunidad y como esta última la adquiere hasta lograr un empoderamiento de dicha manifestación motivado por las circunstancias histórico culturales de los respectivos gobiernos militares y postdictatoriales.

Así se demostrará la existencia del mural barrial como una forma estratégica de poder político y social popular que logra mantener la cohesión de una localidad o grupo, en este caso La Victoria en Chile y La Boca en Argentina forjando o fortaleciendo sus identidades comunitarias, mediante los murales del equipo de fútbol Boca Juniors en el barrio La Boca, o el 30 de octubre o toma de terrenos en La Victoria. Conjugándose además como una herramienta de expresión clara y consciente que responde activamente a las situaciones históricas que atraviesa, como por ejemplo la crisis económica que afectó a Argentina entre el año 1998 y el 2002 o la situación de la violencia de género presentada en La Victoria.

### **1. Breve historia del muralismo barrial en Buenos Aires y Santiago**

---

<sup>74</sup> Artista plástica, integrante del área de cultura del frente popular Darío Santillán.

<sup>75</sup> Revale, Natalia. "Nuevas formas de expresión y lucha" en Florencia Vespignani op cit. p.32.

*Elena quiso poner a prueba a los pintores, saber si se darían  
cuenta si ella pintaba algo en un lugar de la pared  
en el que todavía quedaba sitio.  
Johannes Stahl.<sup>76</sup>*

Para remontarnos a los antecedentes del muralismo barrial de Chile y Argentina debemos tener en cuenta la influencia del muralismo mexicano y el interés y la necesidad del gobierno de Álvaro Obregón de rescatar los valores culturales del pueblo que lo había llevado a la presidencia en 1920.<sup>77</sup> Para ello se nutre de connotados artistas como Gerardo Murillo, Diego Rivera, Fermín Revueltas y el exponente más importante del movimiento David Alfaro Siqueiros.<sup>78</sup>

David Alfaro Siqueiros viaja exiliado a Chile y Argentina, en esta última genera una proclama a los artistas bonaerenses en la cual expone la necesidad de abrir el mural al espacio cotidiano. “Vamos a sacar la producción pictórica y escultórica de los museos - cementerios- y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares”.<sup>79</sup> Contribuyendo con ello a la formación de muralistas nacionales, los que se encargarán de realizar diversas creaciones en edificios públicos, siempre abocados a temas de interés social, ejemplo de ello es *Muerte al invasor* en la Escuela México de Chillán en Chile realizado en 1942 y *Ejercicio Plástico* en Buenos Aires, Argentina en 1933.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Stahl, Johannes. *Street Art*. Editorial Hf. Ullmann. 2009. p. 43.

<sup>77</sup> En este sentir los murales tienen un objetivo político que refiere a la valorización y promoción de los orígenes americanos. Es posible encontrar en la red diversas web sobre el muralismo en México, sus orígenes y continuidad, un ejemplo de ello es <http://www.elportaldemexico.com> y su sección de arte.

<sup>78</sup> La obra de Alfaro Siqueiros presenta una modernización de la técnica mural debido al uso de proyectores de imagen, fotografía, pistolas de aire, entre otros. Del mismo modo, sus temáticas son claras creaciones de denuncia ante las problemáticas sociales vigentes, siendo por ello la primera figura relevante del muralismo barrial.

<sup>79</sup> Segmento de la proclama a los artistas de David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos” publicado el 2 de junio de 1933, en el diario *Crítica*, Buenos Aires, República Argentina.

<sup>80</sup> Mayor información sobre la evolución de la pintura mural se puede revisar en la web gubernamental de Buenos Aires, [http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/murales/r\\_historica.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/murales/r_historica.php)



Imagen 13: *Muerte al invasor*



Imagen 14: *Ejercicio Plástico*

En ambos países el muralismo se divide entre una corriente más artística y una más social; en el caso de Argentina el muralismo social tuvo como fiel representante al grupo *Espartaco*, integrado por Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Butte, Juana Elena Díaz y Pascual Di Bianco, quienes buscaban un estilo más “revolucionario del arte latinoamericano” para lo cual se centraron en temáticas del trabajo en fábricas, y de lucha por igualdades sociales.<sup>81</sup> En abril de 1961 realizan un manifiesto que demuestra la comunión entre la vanguardia artística y los contenidos de carácter latinoamericano y popular.

En dicho manifiesto se expone como el arte actúa como un arma de combate, siendo entonces un mecanismo visual intermediario entre las tensiones de la vida en sociedad y las esperanzas de la comunidad, en razón de ello se expone: “el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras en realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte.”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Petersen, Emilio. *El graffiti en Buenos Aires*, en <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas>

<sup>82</sup> Luna, Marcelo: Ricardo Carpani y el grupo Espartaco. Septiembre de 2005 visitado el 17 de agosto de 2010 en [http://es.altermedia.info/articulos/ricardo-carpani-y-el-grupo-espartaco\\_1390.html](http://es.altermedia.info/articulos/ricardo-carpani-y-el-grupo-espartaco_1390.html)



Imagen 14: Mural de Ricardo Carpani perteneciente al grupo Espartaco titulado *1° de Mayo*, ubicado en el sindicato de los obreros del vestido (4m. x 5,50m) creado en 1964, Buenos Aires.

Tanto en Chile como en Argentina la idea de hacer del mural social una expresión propia de Latinoamérica impregna con fuerza, y las temáticas cotidianidades populares van tomando un peso no antes visto, ocupando los muros principales de edificios públicos ya no con motivos de arte grecoromano sino con esbozos cada vez más cercanos a la vida del pueblo, tal cual lo demuestra Carpani en su *1° de mayo*, y el mural de Fernando Marcos ubicado en el metro ciudad del niño en Chile.



Imagen 15: *Homenaje a Gabriela Mistral y los trabajadores el salitre*, mural metro Ciudad del Niño, Santiago 1946.

El mural social acoge el devenir de las clases trabajadoras y sus demandas las que adquieren mayor brío con el paso del tiempo. El mural pasa a ser entonces una representación de ellos, su acontecer y desafíos, que si bien será interpretada por todos, sólo

será dibujada por un grupo de artistas formales respaldados por las academias, quienes interpretan plásticamente un mundo que no les pertenece. Esto no tardaría en cambiar.

Durante la década de 1960 el mural llega a las calles como un mecanismo alternativo, accesible y efectivo de divulgación de los planteamientos de los trabajadores<sup>83</sup>. Así surge como una herramienta de campaña política, dando a conocer - en un principio - a los representantes de izquierda, los que al no contar con grandes recursos económicos pintaban con cal u otros elementos de bajo costo sus consignas. En Chile a partir de las elecciones presidenciales de 1963 el mural llega a las calles con el objetivo político de llevar a Salvador Allende al sillón presidencial.<sup>84</sup> De acuerdo a Patricio Cleary, el en ese entonces candidato Salvador Allende fomentaría la expansión del muralismo como herramienta de difusión, en razón a la novedad que presentaba esta expresión en su campaña.<sup>85</sup>



Imagen 16: mural realizado en el río Mapocho en 1964.

Ya en el gobierno de la Unidad Popular en Chile los murales aumentaron en manos de diversas brigadas que hicieron de este arte un medio de expresión popular, con un carácter

---

<sup>83</sup> Para mayor información se recomienda revisar los textos de: Pilar Cárdenas, *Pintura Mural y Social en Chile* tesis de licenciatura en historia, Universidad de Chile 1972. AR “Ramona Parra, compromiso social” en Revista *Alas y raíces*, n° 1, 1999, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae. Bellange, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile* tesis Facultad de Arte, Universidad de Chile 1987.

<sup>84</sup> Patricio Cleary expone que el arte mural con fines políticos nace en julio de 1963 tras un boceto del pintor Jorge Osorio durante la candidatura presidencial de 1964 de Salvador Allende. Cleary Patricio: “como nació la pintura mural política en Chile”, en *Revista Araucaria de Chile* N° 42, Madrid 1988, p.194. también en versión electrónica <http://www.abacq.net/imaginaria/nacimi2.htm>.

<sup>85</sup> Cleary, Patricio. Op cit. p.2

colectivo, social y público, llenando de color las calles de la ciudad.<sup>86</sup> Una muestra del apogeo del mural es *El primer gol del pueblo chileno*, creado en conjunto entre la brigada Ramona Parra y el artista Roberto Matta que refleja, mediante un partido de fútbol, la polarización política del país en aquel tiempo, donde la alusión al gol es la representación del triunfo electoral de la izquierda.<sup>87</sup> Su creación fue el encuentro de dos mundos del arte; el consagrado de los museos y galerías y el arte social más cercano al habitante de la urbe. Pero fue también una marca fundante de la estrecha relación del mural y la memoria de aquellos que vieron, sintieron y vivieron la violencia durante el transcurso de la dictadura.



Imagen 17: *El primer gol del pueblo chileno* 1971, ubicado en la piscina municipal de la comuna de La Granja

Así el triunfo de Allende traería consigo una democratización del arte mural, ya que tal como expone Alejandra Sandoval emerge una nueva cultura que tiene un doble objetivo, el ser un medio de comunicación de masas de los avances del gobierno de Allende como también llevar a su expansión máxima el arte mediante la intervención del espacio público, uniéndolo para sí los compromisos, logros y esperanzas.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Castillo Espinoza, “*Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*”, Op. cit. p. 54.

<sup>87</sup> La obra mide 24 por 4 metros y sus figuras presentan el claro estilo surrealista de Matta, realizada en el año 1971 en la comuna de La Granja. En el año 2005 las autoridades comunales en conjunto con la gobernación regional de Santiago deciden comenzar la restauración del mural, para ello invierten alrededor de 45.000 dólares, los que permiten tres años más tarde su apertura cerca de la piscina que alberga el recinto municipal, inicio del Centro Cultural Espacio Matta de la Granja.

<sup>88</sup> Sandoval, Alejandra. *Palabras escritas en un muro. El caso de la brigada Chacón*, op cit., p.36

Lentamente el pintar consignas en las paredes se fue consolidando. Ellas difundían las medidas del gobierno, apoyaban a distintas causas sociales, pero también y de manos de la Brigada Rolando Matus se realizaría parte de la campaña del terror realizada durante el gobierno de Salvador Allende por la oposición<sup>89</sup>.



Imagen 18: mural realizado en Santiago por la Brigada Ramona Parra en 1972.

El mural pasa a ser entonces una práctica cotidiana realizada a plena luz del día por diversas brigadas organizadas, que sería mitigada tras el bando del general Hermann Brady, quien exige a la población la limpieza de los muros de las ciudades estableciendo como fecha límite para su accionar el día 18 de septiembre; dicha proclama buscaba según sus palabras “devolver a la ciudad la sobriedad, prestancia, limpieza” que habían caracterizado a la ciudad de Santiago en el pasado.<sup>90</sup>

Como podrá observarse en las siguientes imágenes, los muros de las calles perderían su color tras varias capas de pintura blanca o negra que buscaban silenciar su existencia y todo atisbo de la Unidad Popular. Luis Errázuriz resalta la crisis cultural tras del golpe de Estado de 1973, que se evidencia en la quema libros, los cambios de nombres de calles y

---

<sup>89</sup> Domínguez, Paula. *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago 2006.p.57.

<sup>90</sup> *El Mercurio*. Santiago, 15 de septiembre de 1973 pp3-4.

escuelas, a los cortes de cabello en los colegios.<sup>91</sup> Las consecuencias de la nueva estética serán nefastas para el arte mural social, pero lentamente el mural resurgirá, esta vez de manera clandestina.



Imagen 19: *Gente limpiando muros, El Mercurio 1973.*



Imagen 20: *Eliminación de murales tras el golpe de Estado en Chile, El Mercurio, 1973.*

Por su parte en Argentina los murales adquirieron una fuerza inusitada; de acuerdo a Emilio Peterson la sucesión de golpes de gobierno trajeron consigo la creación de murales clandestinos, así señala “La etapa dictatorial de 1970 al 73 resultó emblemática por la

---

<sup>91</sup> Errázuriz, Luis. “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. En *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2. pp.139-140. versión electrónica revisada el 30 de agosto de 2010. [http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz\\_44-2.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol44no2/Errazuriz_44-2.pdf)

creciente presencia de reclamos populares desde las paredes.”<sup>92</sup> De igual modo los murales cada vez serían más radicales ante el recrudecimiento de la represión del último gobierno militar, el que se diferenciaba de los golpes anteriores por la institucionalización de un sistema de represión contra la oposición política, basado en secuestros, detenciones, torturas y desapariciones que buscaba disciplinar a la sociedad.<sup>93</sup> El auge del mural como medio de protesta es reconocido por otras expresiones artísticas del periodo, una muestra de ello es la canción *La Montonera* de Serrat que relata el actuar de los muralistas del periodo.

94

Durante la década de los ochenta, se hace cada vez más recurrente la aparición de diversos rayados en los muros públicos de las ciudades de Santiago y Buenos Aires, los que comienzan a tomar forma como medio de protesta y resistencia a la presión ejercida por la dictadura y las fuerzas armadas. Destacaron en el Chile de este periodo las brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán y posteriormente la Agrupación de Jóvenes Plásticos que llevaría a las poblaciones talleres clandestinos de pintura mural, el CADA y la Brigada Chacón entre las más conocidas.<sup>95</sup> Los murales se realizaban rápidamente gracias al trabajo colectivo y organizado de los brigadistas, quienes coordinaban todos los detalles; los tiempos, el mensaje, los instrumentos y materiales, todo debía ejecutarse con precisión, pues el tiempo era escaso y su ejecución era riesgosa. No importaba tanto la estética del mural, ya que estaba condenado a ser borrado rápidamente, pero el fondo, lo que expresa o denunciaba tenía que saber lograr impacto.

En las postrimeras del gobierno militar del general Pinochet en Chile, el muralismo ya se había extendido a las calles de las poblaciones más periféricas de la ciudad. Tal como

---

<sup>92</sup> Peterson, Emilio. “El Graffiti en Buenos Aires” publicación virtual revisado el 16 de agosto 2010 en línea. En: <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/graffiti.htm>

<sup>93</sup> Durante el último gobierno militar se establecieron diversos campos clandestinos de detención. El estado busca la dominación política y el disciplinamiento social en base del miedo. En esta etapa el mural barrial aparece como un punto de fuga dispuesto a expresar y denunciar diversas arbitrariedades.

<sup>94</sup> Con esas manos de quererte tanto/pintaba en las paredes “luche y vuelve” /manchando de esperanzas y cantos las veredas de aquel 69/... con esas manos que pintaban / la historia de celeste y blanco/ con esas manos de quererte tanto / extracto de *La Montonera* de Joan Manuel Serrat.

<sup>95</sup> Colectivo Acciones De Arte. Agrupación que con motivo de la celebración de los 10 años del golpe el establece un trabajo colectivo NO +, que lleva a los artistas a optar por insertar directamente en los muros de la ciudad y estampar su protesta y su clamor con un escueto y simple no +, que algunos completan con no + hambre, no + dolor, no + muerte. En *Revista Hoy*, septiembre 1983.

expresa Alberto Díaz Parra “a partir de 1983, signo de fuerza de las grandes y multitudinarias protestas, llevan en su necesidad de autodefensa a un profundo reconocimiento del espacio propio. Y los muros, hasta ese momento sólo cubiertos de fugaces rayados van a ser reconocidos y reconquistados a partir de las luchas populares. En las marginales paredes de poblaciones el mural callejero – con más fuerza que nunca – acogerá los sueños, denuncias, sentimientos, gritos, poesía, instructivos, homenajes de los más pobres.”<sup>96</sup> Siendo parte de la cotidianidad popular del periodo como se observa en las fotografías.

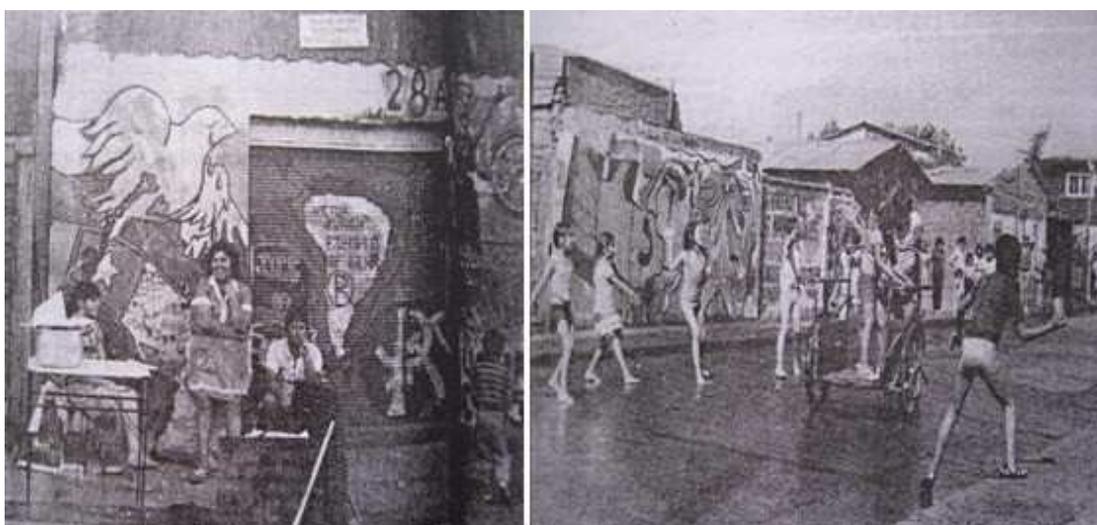


Imagen 21 y 22: murales población La Victoria, Apsi, octubre 1986.

Las brigadas por medio de talleres populares enseñaban sin costo el arte mural popular a jóvenes de comunidades cristianas, mujeres y participantes de organizaciones sociales de cuadras y poblaciones. Ejemplo de ello fueron los murales realizados por el taller *La Caleta* creada a fines de 1986, con el objetivo de apoyar visualmente a diversas organizaciones sociales aportando a la expresividad y creatividad popular. “Realizamos capacitaciones a miembros de organizaciones en las cuales se entregan herramientas técnicas y una

---

<sup>96</sup> Alberto Díaz Parra, “Prologo”, en *Muralismo. Arte en la cultura popular chilena*. Editado por el Comité de Defensa de la Cultura chilena. Berlín, diâ, St. Gallen. 1990. p.12. Agradezco a Jordi Huguet artista visual y amigo, por haberme facilitado este material de muy limitado acceso.

metodología que promueva la participación sobre la realidad de los participantes, sus vivencias y motivaciones.”<sup>97</sup>



Imagen 23: mural *Primera escuela de la mujer joven* realizado por el *Colectivo Peulla* y el taller *La Caleta* 1989.

Tras la llegada a la democracia el muralismo en Chile y Argentina va cambiando sus temáticas en razón a las nuevas necesidades y conflictos. Así ya no es necesaria la exigencia del fin de la dictadura pero si el castigo a los torturadores, la búsqueda de los hijos y nietos desaparecidos, la lucha contra la violencia intrafamiliar, la corrupción de los gobiernos democráticos o el sistema económico actual, son algunas de las temáticas que podemos observar libremente por las calles de la ciudad.

---

<sup>97</sup>Atelier La Caleta en Comité de defensa de la cultura Chilena: Muralismo. Arte en la cultura popular chilena. Berlín, diâ, St. Gallen. 1990. pp.201-202.



Imagen 24: *Si libertad, No represión.* Buenos Aires.



Imagen 25: mural *Libertad a los presos políticos*, Santiago (BEC)

En la actualidad al observar con detención las calles de Buenos Aires y Santiago se pueden observar distintos tipos de murales, aquellos que tienen una visión más decorativa, que buscan llenar con color las calles de la ciudad, aquellos que agrupan a un estilo cultural o moda generacional, murales que invitan a recoger símbolos urbanos que confrontan la identidad del barrio o su entorno más cercano, hasta aquellos que involucran temáticas de cuestionamiento al sistema o de denuncia a una situación específica.



Imagen 26: Parte del mural *Recorriendo mi tierra voy conociendo a mi gente*, ubicado frente al Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago 2009.

Sea cual sea su temática, sus medios de financiamiento y ejecución se debe tener en cuenta, que los murales callejeros responden a una necesidad social y política y que si bien su intencionalidad puede ser específica lo que importa es cómo el mural pasa a ser una herramienta de empoderamiento de la sociedad civil para poder expresarse como un medio alternativo de comunicación, enfrentando y dialogando en la cotidianidad.



Imagen 27: mural de Alfredo Segatori, Buenos Aires 2001.

## **2. Funciones y expresiones temáticas del mural contemporáneo.**

Los murales barriales nacen en respuesta a las necesidades del entorno al que se encuentra adscrito, razón por la cual gozan de singularidades únicas las que se entretajan con el mundo social que las acoge, siendo ello un elemento de gran importancia local, ya que son muestras claras de identidad, de una voz conciente que por medio de la brocha y la pintura logra salir a la luz y expresar necesidades e intereses locales de una manera alternativa a los grandes medios de comunicación.

Pese a la singularidad de cada mural se pueden establecer parámetros en razón a categorías de funciones, las que para el estudio del arte mural barrial pueden ser extrapoladas. Entre las aplicaciones que destacaremos en esta investigación se encuentran las funciones de:

1. Divulgación o medio alternativo de expresión popular.
2. Denuncia sobre aquellos problemas de carácter contingente a la localidad.
3. Promoción de identidad barrial y grupal
4. Sitio de memoria ante un evento o situación emblemático en la historia local o nacional

La última función sólo será enunciada en este capítulo con el fin de evitar una reiteración, esto porque en el tercer capítulo de la tesis se pretende trabajar más abiertamente la funcionalidad del mural como un lugar de memoria ante situaciones emblemáticas tanto de la historia local como a nivel nacional.

### **2.1.- Divulgación alternativa.**

La función de divulgación o medio alternativo de expresión popular se encuentra presente en toda conformación mural, ya que es en sí, su principal razón de existencia y permanencia en las murallas del barrio. El muro comienza a ser pintado ante la falta de medios de comunicación que expresen un accionar, ideologías, sentimientos, intereses y culturas distintas a las hegemónicas, de ahí que ella busque potenciar aquellos problemas

de mayor interés local desde una perspectiva más singular y cercana al entorno en el que se encuentra, de este modo no sólo comunica sino también fortalece la identidad local.

Cabe recordar entonces que esta función se verá beneficiada por las particularidades del mural barrial; su tamaño, su ubicación y su mensaje que busca cautivar a simple vista a sus espectadores invitándolos mediante un diseño atractivo y diferente al entorno cercano.

Un ejemplo claro es el que refiere al mural *paseo de la Ribera*, ubicado en la fachada del teatro del mismo nombre. Dicho mural es un mapa en el cual se grafican los lugares considerados imperdibles para el turismo del barrio *La Boca* en Argentina y que invita a conocer aquellas zonas que “no deben dejarse en el olvido”. Este mural tiene una clara connotación publicitaria que guarda directa relación con la calidad de zona turística del barrio, así se utiliza este medio para dar a conocer al visitante distintas zonas de interés que no son necesariamente las mismas que sugieren en el departamento de turismo de Buenos Aires, como por ejemplo un centro odontológico infantil, la comisaría, la fiscalía o la casa de Pedro Laurenz figura argentina trascendental en lo que refiere al tango principalmente como bandoneonista y compositor.



Foto: Paula Alcatruz

Imagen 28: mural *Paseo La Ribera*, Buenos Aires año 2006(?).

Así el mural barrial puede tener una connotación netamente informativa definida por ejemplo en clarificar el entorno o dar a conocer algo más particular como la razón del nombre de una calle a la comunidad, esto último sucede con uno de los murales de la población La Victoria en Santiago; en una esquina de uno de sus pasajes aparece un mural que busca entregar una explicación a la denominación del mismo. Este mural formó parte de una de las actividades realizadas hace más de diez años en la población con motivo de la conmemoración de la formación de la población.



Imagen 29: mural, La Victoria, Santiago año (?).

El mural también invita a recordar ya que los vecinos al contar la historia de este mural traen a su memoria otras historias, como la que menciona Marta Fernández “los nombres los pusieron por algunos artistas y otros eran por escritores, gente así, esta población tiene nombres de pura gente con valor... a la calle de atrás me parece que le pusieron Ramón Jiménez, la Olga Donoso era una actriz muy gorda, muy maciza, ¡qué era cómica!”<sup>98</sup>

## 2.2.- Denunciar los problemas del entorno.

<sup>98</sup> Entrevista a Marta Fernández habitante de La Victoria desde 1958, entrevista realizada en abril del 2008.

El muralismo barrial, como todo arte social se interesa en convocar y confrontar los pensamientos, sentimientos en la realidad cotidiana, empleando para ello símbolos e imágenes accesibles a todo espectador. Mientras que los medios de comunicación formales nos invitan a escuchar, ver y leer una misma noticia, el mural se abre a la creación de diversos discursos críticos exponiendo en grandes dimensiones un contenido más cercano a los intereses y códigos culturales del sector en el que se encuentra inmerso. Denunciando distintos atropellos y adversidades. Como ejemplos de denuncia se eligieron dos casos para el muralismo de Argentina, los dos corresponden a murales del barrio La Boca; el primero de ellos en función al tema de la basura del barrio, y el segundo en relación a la crisis económica en la que se vio afectada la población entre 1998 y 2002. Y en el caso de Chile el caso de la violencia de género en la población La Victoria.

### ***2.2.1 No tire la basura aquí***



Imagen 30: Mural barrio La Boca, ciudad de Buenos Aires, 2007.

Es problema de toda la comunidad tomar conciencia sobre el uso y la limpieza de los espacios públicos. En junio del 2007 se recrea en una de las esquinas del barrio La Boca esta original petición que invita a los vecinos del sector a respetar las normas básicas de

convivencia. El mural es considerado “simpático”, “visualmente atractivo” pero sobre todo contingente a las necesidades de uno de los barrios más turísticos de Buenos Aires. Lidia Cerratana sentencia; “eran lindas las caminatas de antes frente al río, ahora paseas frente la basura, y no es cosa del barrio viste, vete por Corrientes, subes al subte y está lleno de volantes, todo en el suelo”.<sup>99</sup>

Silvia, pobladora y vendedora del barrio a su vez se pregunta; “¿esto tiene solución? ¿Donde están los dueños de estas casas? parecen basurales algunas esquinas. Antes paseábamos de noche, hoy no pasamos ni con auto. Y esto no pasa en otros barrios pasa acá. Y alguien tiene la culpa.”<sup>100</sup> De acuerdo a Adriana, residente, la culpa la tienen los mismos habitantes de La Boca “Tiran los desperdicios y otras cosas a la calle, después cuando hay inundación sabemos lo que ocurre, así que no lo voy a repetir.”<sup>101</sup> Este último comentario se basa en las inundaciones periódicas del barrio, por su condición de barrio ribereño y por ende su poca altura geográfica.<sup>102</sup>

### ***2.2.2 Por pan y trabajo.***

---

<sup>99</sup> Lidia Cerratana, pobladora barrio La Boca, entrevista 15 de octubre 2010.

<sup>100</sup> Silvia, pobladora barrio La Boca, entrevista 15 de octubre 2010.

<sup>101</sup> Comentario realizado por Slow Runner realizado en junio de 2007 sobre la fotografía de Monica2362 en <http://www.flickr.com/photos/monicalopez/575545451/in/set-72157600844420455/> (visto en agosto 30 de 2010).

<sup>102</sup> Según relata Adriana las casas se montaban en pilotes y bajo ellas un bote que servía para afrontar las inundaciones de los primeros años. Adriana, pobladora barrio *La Boca*.



Imagen 31: *Por pan y trabajo* La Boca Buenos Aires Argentina 2002.

El mural *Por pan y trabajo* fue realizado en noviembre del año 2002 por el *taller mural qunqa* en la fachada de un edificio industrial ubicado en Av. Almirante Brown 735, en él se expone claramente como este hecho de connotación económica nacional afecta negativamente a la población la que denuncia su malestar y se organiza en búsqueda de mejores situaciones de vida. Dicho mural se encuentra dentro del Programa de murales de Buenos Aires y su campaña de relevamiento.<sup>103</sup> Don Anselmo vive cerca del mural, el nos comenta: “el mural fue hecho en plena época de los piquetes y los cortes de ruta acá en la Argentina, no te olvides que se echaron en una semana siete presidentes, con la gente en la calle y en uno de los cortes que duro una semana organizaciones del barrio pintaron este y otros murales.”<sup>104</sup>

Entre los años 1998 y 2002 Argentina sufre una fuerte depresión económica – de acuerdo a Jim Saxton – originada tras la crisis cambiaria de Asia (1997-1998), Rusia (1998), la

<sup>103</sup> Pese a encontrarse dentro del programa de recuperación de murales barriales encabezado por la gobernación de Buenos Aires, este mural no se encuentra en ningún trabajo de mantención.

<sup>104</sup> Anselmo, llega a vivir al barrio con seis años de edad, actualmente tiene 70 años, entrevista realizada el 16 de octubre 2010 en La Boca.

depreciación del real brasileño (mayor socio comercial de Argentina en el periodo) y las malas gestiones de la política económica del gobierno para superar la recesión. Así el representante y vicepresidente del comité económico del congreso de Estados Unidos sentencia que el producto interno bruto de Argentina se reduce en un 28%.<sup>105</sup> Dicha depresión significó para el año 2002 la devaluación del peso argentino, la inflación negativa de un 41%, un desempleo de 23,6% y una tasa de pobreza de 57,5% sumado a ello una baja en los salarios de 23,7 %.<sup>106</sup>

“Mira fue un periodo difícil porque la política neoliberal hizo agua, la privatización, la expulsión de los lugares de trabajo, el cierre de las empresas del Estado, la enajenación del patrimonio, el despido de millones de trabajadores llevaron a una situación insostenible y la realidad es que los únicos que pudieron reaccionar; cosa increíble porque no entra ni en la lógica de la política habitual, ni entra en el discurso tradicional. Digamos el trabajador reacciona desde la organización sindical, pero acá no, en Argentina los trabajadores reaccionaron desde la expulsión eso les permitió la libertad, estar vinculado nada mas que a su reivindicación y organizarse territorialmente en muchos núcleos, esos núcleos pudieron dar una pelea territorial a lo largo y lo ancho de toda Argentina, los 4 millones de km2. Hubo días que en Argentina entre los cortes, cortes de calle, cortes de puentes, cortes de rutas, bloqueos llegó haber 1600 en un sólo día.”<sup>107</sup>

Tal como manifiesta Abdón la situación social, política y económica fue bastante complicada llegando a su punto más álgido tras la masacre del puente Avellaneda; “la policía asesina a los compañero piqueteros de manera muy cruel y lo quiere hacer pasar por un enfrentamiento y los camarógrafos de televisión publican por todos los medios las filmaciones grabaciones que tenían, y aparecen los tipos tirando contra la gente ... un

---

<sup>105</sup> Saxton Jim. *La Crisis económica Argentina. Causas y remedios*. Documento del comité económico conjunto del congreso de Estados Unidos de América. Junio 2003. versión digital revisada en septiembre de 2010 en <http://www.vekweb.com/days/crisis.htm>

<sup>106</sup> Información recaba de la tabla 1 de Jim Saxton anteriormente citado.

<sup>107</sup> Abdón Lionel León, poblador del barrio, entrevista realizada el 16 de octubre 2010 en La Boca.

chico que lo tenían todo herido de bala le dicen ponlo cabeza bajo así se desangra y muere más rápido se escucha todo eso, imagínate fue el caos para el presidente provisional.”<sup>108</sup>

### 2.2.3 Violencia de género: no más

Uno de los principales problemas de la población La Victoria refiere al fenómeno de la violencia contra las mujeres que es multidimensional y por tanto debe ser abordado por el conjunto de la comunidad. Entre los métodos de prevención de la violencia de género se enmarca la necesidad de generar asociatividad por lo que se necesita de distintas estrategias para la prevención y erradicación de este grave flagelo, así es de vital importancia la creación de diversas intervenciones comunitarias que tengan impacto local y en lo posible comunal. Es ahí donde los murales de las brigadas *Autónomas de La Victoria* y *La Kuneta* adquieren fuerza.



Imagen 32: *Vivir*, La Victoria, Chile 2006.

Ambas brigadas se dedican a denunciar, o como exponen sus integrantes “a funar” a los agresores. El mural se entrega entonces como una herramienta de protesta clara de grandes dimensiones, la que no puede ser ignorada ya que se encuentra frente a la casa del agresor. “El agresor puede romper el panfleto o cambiar el canal de televisión cuando sale un spot contra la violencia, pero el mural queda ahí. Todas las mañanas cuando va a trabajar y

<sup>108</sup> Liliana Cerratana, pobladora barrio La Boca, entrevista 15 de octubre 2010

después cuando vuelve a su casa está nuestro arte reprochando su violencia”, tal como expone Roxana.<sup>109</sup>



Imagen 33: *No llores*, La Victoria, Chile 2002.



Imagen 34: *Pincelada*, La Victoria, Chile 2004.

En sus intervenciones se deja al descubierto a los agresores, se informa de diversos talleres de apoyo psicológico, emocional y jurídico, se da cuenta de algunas de las actividades

---

<sup>109</sup> Roxana, muralista, entrevista realizada en La Victoria, julio 2003.

nacionales como las marchas del día de la mujer. Siendo su interés fundamental el intentar dejar un mensaje de sensibilización con el objeto de fortalecer las relaciones de igualdad entre hombres y mujeres; tal como se expresa la imagen 35 el mural *El árbol* creado por el *Colectivo arte para La Victoria*. En dicho mural cada hoja representa un derecho de la mujer, y un concepto que busca anular la sensación de vejación de las mujeres violentadas.



Imagen 35: *El árbol*, La Victoria, Chile 2008.

De igual forma los murales demuestran una fuerte convicción y compromiso de sus creadoras puesto que en diversas ocasiones deben lidiar con los agresores mientras realizan sus murales. “En el mural de Unidad Popular, llegó un tipo medio curao, nos empezó a gritar porque realizamos un mural frente a su casa, que nos largáramos o nos sacaría a palos. La Vicky - que tú la veí - es la más grande, se le tiro encima y lo boto de una y le dijo que si seguía molestando ella misma lo llevaba a los pacos.”<sup>110</sup> Jani, muralista, manifiesta que esa reacción es recurrente ya que los agresores se sienten señalados públicamente en el mural descolocándolos puesto que la agresión domestica siempre se trata de ocultar, “*dentro de su ser tienen muy claro que el mensaje va directo a ellos.*”<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Anita, muralista autónomas de La Victoria, abril 2004.

<sup>111</sup> Jani, muralista autónoma de La Victoria, Alejandra fue entrevista en el 2003, 2004, 2006 en el marco de distintas creaciones murales.



Imagen 36: *8 de marzo*, La Victoria, Chile 2006.

### **2.3.- Identidad local y grupal**

El fortalecimiento de la identidad es uno de los objetivos fundamentales de los murales barriales, en esta sección se busca establecer el ejercicio conciente de realización mural con la intencionalidad de generar un lazo de pertenencia entre los habitantes de los barrios y las obras murales barriales que adornan sus calles. Para ilustrar el objetivo nos centraremos en el aniversario de la población La Victoria en Chile como hito fundacional presente cada treinta de octubre desde 1957 día de la toma de terrenos que da inicio a la población; y para el caso de La Boca en Argentina se trabajara desde dos enfoques; uno referente al como se expresa en los murales la identidad de comunidad mediante la vida de barrio, y el segundo enfoque en aquellos murales que abocan al equipo de fútbol de la zona, Boca Juniors. La razón de las elecciones temáticas refiere al factor tiempo en el aspecto técnico de investigación en terreno, tema ya abordado en la introducción metodológica de esta investigación.

### 2.3.1. 30 de octubre, la toma de La Victoria<sup>112</sup>

Cada 30 de octubre familias completas, ancianos, jóvenes y niños salen a la calle la Marina, desde ahí se dirigen en improvisadas carretas, a pie o en bicicleta hasta la calle central de La Victoria. El trayecto busca emular lo ocurrido en la madrugada del día 30 de octubre de 1957, día en el cual distintas familias provenientes de sectores aledaños como Monte Carmelo, el Zanjón de la Aguada, la Legua y Germán Riesco unen fuerzas para lograr con sus propias manos lo que el Estado no había podido cumplir; el sueño y necesidad de la vivienda propia.



Imagen 37: *La Toma*, brigada Autónomas, La Victoria, 2003.



Imagen 38: *colectivo Arte para la Victoria*, Victoria 2009.

Tal como se expone en los murales 37 y 38 realizados en el 2003 y 2009 respectivamente se convoca el recuerdo de más de cuatro mil personas que cansadas del hacinamiento, las enfermedades, los repetidos incendios y las constantes muertes deciden dejar de esperar y luchar por mejorar su condición y calidad de vida, enfrentándose a la búsqueda de una solución, un terreno para poder construir sus casas. Recuerda Abel Ojeda “como el año cincuenta nos fuimos a las callampas, llegamos con unas tablas y una fonola. Había mucha

<sup>112</sup> Un estudio preliminar de este apartado fue publicado previamente en el *Anuario de Pregrado* N°1 de la Universidad de Chile en el 2004 bajo el nombre “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador.”

pobreza, de vez en cuando pasaban desinfectando las casas, nosotros juntábamos plata para hacerlo éramos pobres pero honrados”.<sup>113</sup> Su hermana Marta señala con tristeza la situación por la que pasaban en “las callampas del zanjón”; “el rincón donde vivíamos se inundaba y los incendios a toda hora, nos daba mucho miedo... se quemaba hasta la pobreza y entonces llegó Mario Palestro y también Iris Figueroa y nos hablaban de tomarnos un terreno.”<sup>114</sup>



Imagen 39: *Medio siglo de Lucha*, La Victoria, 2007

Los terrenos a los que hacían mención pertenecían a la Corporación de la Vivienda (CORVI), y correspondían a 36 hectáreas de la chacra La Feria, al ser terrenos del Estado se encontraban con resguardo y por ello se debía organizar con sigilo su posesión; “le dije a mi hermana que se preparara con la boca callada, que nos tomaríamos un terreno... nos fuimos por calles poco transitadas y de ahí al estadio municipal, donde habían conocidos nuestros... sentíamos miedo, porque era como ir a la guerra sin saber si se vuelve... eran tierras de siembra, había pastizales, bichos, pájaros y yuyos.”<sup>115</sup> Víctor Marín sentencia; “al principio éramos como quinientas personas, de a poco se iba agregando más gente. Nosotros nos vinimos a las 12 de la noche, pero nos venimos sin nada, al principio no armamos carpas.”<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Abel Ojeda, poblador entrevista realizada en julio 2004, a la edad de 85 años.

<sup>114</sup> Marta Ojeda, entrevista realizada en julio 2004. Mario Palestro parlamentario socialista, alcalde y regidor de la comuna de San Miguel, Iris Figueroa regidora de la comuna de San Miguel.

<sup>115</sup> Abel Ojeda, poblador entrevista realizada en julio 2004, a la edad de 85 años.

<sup>116</sup> Víctor Marín, poblador entrevista realizada en septiembre 2007.



Imagen 40: *La Victoria*, La Victoria 2002.

Los murales encierran un conjunto de memorias, ya que el tema central la toma es resignificado por cada espectador en razón a sus propias experiencias, las que se superponen conformando un universo interpretativo tan diverso como enriquecedor tal como menciona Jelin.<sup>117</sup>



Imagen 41: *La Victoria*, La Victoria 2007

Los recuerdos se entremezclan con sensaciones de alegría y tristeza, fueron tiempos difíciles, de trabajo arduo donde las familias debieron sacrificarse para ir creando las bases de su hogar y su barrio. En conjunto organizaron la distribución de terrenos, los nombres de

<sup>117</sup> Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, siglo XXI 2002. p.13.

las calles, se apoyaron en la construcción de la primera escuela, de igual forma enfrentaron los problemas de sanidad y falta de agua. El mural de la imagen 41 fue realizado en el marco de los cincuenta años de la población, en el observamos a una mujer que sostiene dos baldes de agua en homenaje al papel de la pobladora de la Victoria y el esfuerzo que realizaron tantas familias para poder sobrellevar los primeros pasos del nuevo hogar.

Ángela Román estaba casada recientemente había tenido a su primer hijo cuando llegó a la toma, nos comenta “Cuando llegué fueron días horribles, armamos una pieza de madera después de sacar los yuyos y limpiar, pero quedaban otros problemas, porque dormíamos ente los bichos, la tierra y los piojos... no había agua y teníamos que levantarnos a las 3 am para ir a buscarla a los camiones.”<sup>118</sup> De igual forma Rosa Calderón, expresa “como no teníamos agua, íbamos como los chinos, con un palo sobre los hombros y un balde en cada punta a buscar agua, a la villa sur o cerca del estadio donde pusieron un grifo, unos vendían agua para los que no podían caminar por ella, otros la regalaban.”<sup>119</sup>

Las experiencias y recuerdos que convocan estos murales en sus espectadores son parte de distintas individualidades enmarcadas en una narrativa colectiva mayor, un código cultural que se mantiene en el tiempo tras cada semana de conmemoración fundacional en octubre, donde la memoria es prácticamente una reconstrucción reforzada en la ritualidad grupal más que un recuerdo pasivo.<sup>120</sup> Siendo también su mensaje replanteado mediante las necesidades actuales que la población requiera cubrir, tal como se expone en el mural 42 donde a la imagen de la toma se agrega en letras blancas la consigna del “retoma organizada población recuperada”.<sup>121</sup> Que es parte del discurso vigente de la población para recuperar el espacio público de la drogadicción y la delincuencia.

---

<sup>118</sup> Ángela Román, pobladora de La Victoria, entrevista septiembre 2007.

<sup>119</sup> Rosa Calderón, pobladora de La Victoria, entrevista julio 2003.

<sup>120</sup> Al respecto se recomienda revisar *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin (2002), *En busca del futuro perdido* de Andreas Huyssen (2001).

<sup>121</sup> Dicha cita se encuentra en el medio del mural entre La Victoria y los 50 años de la toma.



Imagen 42: *La Victoria*, La Victoria 2007

### **2.3.2. *Esto es La Boca: el barrio***

*La Boca*, es uno de los barrios más pintorescos y turísticos de Buenos Aires. Se encuentra ubicado al sureste de dicha ciudad y fue el primer puerto que tuvo la ciudad, por esa razón fue tempranamente una zona de inmigrantes especialmente italianos que venían en busca de una mejor calidad de vida. Con el paso del tiempo se conformó como asentamiento de marineros y trabajadores portuarios, que trajeron consigo a diversos artistas, músicos y poetas.

Sus fachadas destacaban de la mayoría de los barrios de la capital, ya que las casas de madera y zinc eran recubiertas con vistosos colores provenientes en muchas ocasiones de las pinturas sobrantes de las embarcaciones.<sup>122</sup> Esta colorida característica se ha mantenido en el tiempo en la calle Caminito y sus alrededores, centro de la mayor afluencia turística en la zona, pero también la excepción clara de un barrio abatido por la pasada crisis económica, que mantiene como algunas de sus consecuencias, las ocupaciones de viviendas por inmigrantes y el aumento de la delincuencia. Marcelo De Pinto, vivió en una de las calles centrales de *La Boca* como lo es Almirante Brown, hoy viene de visita al encuentro

---

<sup>122</sup> Información derivada de las entrevistas realizadas a don Anselmo, Abdón León y Andrés Borsetti en el barrio de *La Boca* octubre 2010.

de sus conocidos; “me fui del barrio hace 10 años y cada vez que vengo a Buenos Aires paso por La Boca a ver a familiares y amigos que me quedaron y la verdad que La Boca cada vez esta peor, es mi punto de vista, cuando antes la avenida Almirante Brown era hermosa lleno de comercio y ahora están cerrados o tomados, es una lástima, un abandono”, nos dice frente el mural escenográfico de La Boca.<sup>123</sup>



Imagen 43: Mural escenográfico barrio *La Boca*, Argentina (calle almirante Brown 36).

Frente al parque Lezama, y en lo que fue la fachada de un conventillo, se encuentra este mural que recrea una escena típica de barrio en la que deambulan entre otros el inmigrante, la prostituta, el bombero quienes conviven con las figuras nacionales de Maradona y Gardel. Este mural que da inicio al barrio La Boca fue realizado por los vecinos del grupo de Teatro Catalinas Sur, utilizando en él las mismas rejas, maderas y chapas del conventillo.

El mural invita al turista a recorrer la zona, sin embargo, el contraste es claro entre este punto, la zona de *El caminito* y el resto del barrio, donde los negocios se encuentran cerrados o abandonados y en los muros distintos rayados denuncian la inequidad económica. Así este mural pasa a ser un reflejo de la anterior vida bohemia del barrio, un

---

<sup>123</sup> Marcelo De Pinto, entrevista realizada en La Boca, octubre 2010.

recuerdo que de acuerdo a los residentes del barrio clama por volver a la vida: “tengo 72 años – relata Palmira Bruno – de chiquita viví con mis padres y hermanos en Juan Manuel Blanes 358, entre Necochea y Almirante Brown, tengo todo los recuerdos de esos años como el café *El tropezón* en Blanes y Necochea, los depósitos de Sagasti muebles donde se ensayaba la comparsa el tropezón. El *club bohemios*, la feria que estaba a lo largo de la calle Villa Fañe hasta Pérez Galdo, el salón *La Verdi*, el *club Carcaraña* donde mis hermanos jugaban a la pelota, la panadería de Leo, los depósitos de soda Caprile... este es mi barrio, tantos recuerdos”<sup>124</sup>

Juliana Cancogni vive en el barrio y expone la necesidad de volver a recuperar el sector; “la verdad es que tendríamos que hacer que la Boca vuelva a ser el espacio de la ciudad multicultural, divertido, colorido, sano, dónde quieran estar... amor por su gente sobra como para poder empezar a hacer algo por el barrio”.<sup>125</sup> y es en este hacer por el barrio que aparece la Agrupación Germán Abdala y Fundación La Boca que realizan distintas actividades con el fin de recuperar el barrio, una de ellas corresponde a la imagen del mural 44.



Imagen 44: Mural *Un pueblo se apropia del arte cuando es protagonista*, barrio *La Boca*, Argentina, diciembre 2006. (Suárez 351)

<sup>124</sup> Palmira Bruno, Entrevista realizada el 15 de octubre de 2010.

<sup>125</sup> Juliana Cancogni, entrevista realizada el 15 de octubre de 2010.

Este mural fue creado por un grupo de muralistas denominado Trizkelion junto a jóvenes del barrio de *La Boca* e integrantes de organizaciones sociales del sector.<sup>126</sup> El mural es inspirado en el programa de alfabetización *Colectivo Yo, si puedo* que se realizó entre septiembre y diciembre de ese año en el barrio. Trizkelion es parte de la agrupación territorial Germán Abdala, que busca generar el empoderamiento social de los habitantes del barrio mediante la participación popular que interpela, apropia y resignifica creativamente el arte colectivo en las calles, motivando la creación de vínculos sociales y vida comunitaria.

A diferencia del mural escenográfico, el mural de Trizkelion es más realista, ya que lejos de demostrar una visión retocada del barrio para el turista, este solo tiene el fin de enseñar una escena cotidiana de todo barrio reflejando los juegos infantiles, las familias conversando o leyendo en las calles, mientras cuidan a los niños en su juego de pelota, y la imagen infaltable del aficionado al club de fútbol de la zona.



Imagen 45: barrio *La Boca* del 2000, pintura realizada en 1999

<sup>126</sup> Para mayor información sobre este grupo visitar <http://www.agenciacta.org.ar/article3353.html>. Revisada en agosto 2010.

La vida de comunidad es uno de los elementos centrales de los murales de este barrio, así entre agosto y noviembre de 1999 se realiza un mural en parte de la fachada de la estación Hernandarias de Edesur que nos relata la particular visión de los niños sobre *La Boca del 2000*. Dicho mural fue creado por alumnos de séptimo grado de una de las escuelas de primaria del sector, contando con la supervisión de Néstor Portillo su profesor de artes plásticas, quien además realiza diversos talleres de muralismo barrial en Buenos Aires. Portillo expone que el trabajo realizado por los niños fue muy importante en la relación con su entorno, “fue un trabajo arduo, los chicos se empaparon del mural, desde un principio, entre ellos eligieron el boceto, buscaron símbolos del barrio de ahí el transbordador y el boca, se sintieron más bosquenses.”<sup>127</sup>

De igual forma Portillo señala que todo muralista tiene un compromiso con la historia para evitar que la memoria popular sea sólo ceniza del pasado. De igual forma el mural debe según sus términos “promover factores de comprensión y de cambio, el muralista debe investigar, estudiar, crear y recrear la realidad histórica y social, empleando imágenes y símbolos accesibles al público, al hombre de la calle. Pensando en los demás, en los otros a los que está destinado su mensaje.”



Imagen 46: barrio La Boca, sin datación.

En este mural aparecen dos símbolos claros de la identidad de La Boca, como lo son el transbordador Nicolás Avellaneda y una bandera del equipo Boca Juniors. La construcción

---

<sup>127</sup> Néstor Portillo, Buenos Aires 16 de octubre 2010.

del transbordador significó toda una hazaña para la ingeniería de su época, siendo una de las primeras obras del mundo en acero y cemento. Al enfrentarse a este mural Ana Mastropasqua recuerda detalles de su niñez; “Cuando era pequeña, mi paseo de todos los domingos por la mañana era ir, con papá y mi hermano, a visitar a la abuela que vivía en Vuelta de Rocha, cruzar el puente y volver en bote. Para ello mami nos vestía de punto en blanco, seguro con algo que tejía o cosía durante la semana... En ese escenario papi nos contaba las aventuras de su juventud cuando con la barra del Club "General La Madrid" se bañaban en el Riachuelo, precisamente a la altura del puente.”<sup>129</sup>

Igualmente Andrés Borsetti nos relata una historia interesante en torno a los colores de la bandera del Boca y el imaginario. “Fíjate en la bandera, vos sabías que la bandera del barrio es blanca y roja, como la de River, que es la bandera de la Liguria zona de Italia, aquí viven muchos genoveses, y cuando el Boca le tocó fijar una bandera ya no podía tomar esa, porque Boca se fundó después de River... y acuerdan los de Boca que el primer barco que venga tomaran el color de esa bandera, viene un barco sueco y toman el color... Se transforma en el tiempo, por la gente, ahora la gente mira una bandera azul y amarillo y dice La Boca y rojo y blanco el Rivers pero se transformó... cuando vos ves azul y amarillo todo el mundo dice La Boca y cuando dices blanco y rojo dicen River ¡no dice la boca!”<sup>130</sup>

### ***2.3.3 El Boca: nuestro equipo, nuestro barrio***

En Argentina existen dos clubes de fútbol de gran importancia uno de ellos es el River Plate del barrio de Nuñez y el otro el Boca Juniors con su estadio La Bombonera, el Boca nace en abril de 1905 cuando cinco jóvenes inmigrantes italianos del barrio de La Boca deciden fundar un club de fútbol.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Inaugurado en 1914 con el fin de unir al barrio La Boca con la isla Maciel, es un claro símbolo. Para una mayor información sobre esta monumental obra se puede revisar la web del viajero ilustrado de el clarín.com <http://edant.clarin.com/suplementos/viajes/2007/03/11/v-00401.htm> (visto el 10 de octubre 2010)

<sup>129</sup> Ana Mastropasqua, residente de La Boca, entrevista realizada el 15 de octubre 2010.

<sup>130</sup> Andrés Borsetti, Entrevista realizada el 16 de octubre de 2010, La Boca.

<sup>131</sup> El nombre del club de fútbol deriva del barrio, Juniors se agrega con el fin de generar un prestigio inglés que contrarrestara la fama negativa del barrio de principios del siglo XX. Los cinco jóvenes fueron Esteban Baglietto, Alfredo Scarpatti, Santiago Sana y los hermanos Juan y Teodoro Farenga. Más información en la web [www.bocajuniors.com.ar/elclub\\_historia.php](http://www.bocajuniors.com.ar/elclub_historia.php)



Imagen 47: Mural *La Mitad más Uno, Boca Juniors*<sup>132</sup>



Imagen 48: Mural *Boca Juniors*

La devoción por el equipo en las calles se manifiesta claramente en los murales propios del Boca como también en los murales generales de la identidad barrial, ya que siempre aparece la imagen de un jugador o de un hincha como el símbolo claro de la identidad local. “Tenés que tener en cuenta que los de River y Boca nacieron acá en el barrio, ellos los del

---

<sup>132</sup> En este mural se encuentran los jugadores H. Ibarra, J. Bermúdez, O. Córdoba, J.R. Riquelme, C. Traverso, A. Matellán, M. Serna, S. Bataglia, M. Palermo, M. Delgado, J. Basualdo.

River se fueron a la zona norte que era una zona baldía, pantanosa, que con el desarrollo urbanístico se transformo en una zona súper paqueta, paquetísima donde viven todos los *ladrones* de la Argentina y Boca se quedo aquí, en el barrio y bueno, se consolido alrededor de Boca todo un imaginario, un mito que es más puesto por la gente que por Boca, porque Boca nunca tuvo una preocupación por el barrio en toda su historia.”<sup>133</sup>



Imagen 49: Mural *Boca Juniors* en cancha publica de la zona turística

### **3.- Brigadas del mural: internas y externas**

El muralismo poblacional se encuentra dirigido al transeúnte, al espectador en movimiento, su espacio es principalmente público; calles, esquinas y avenidas de gran afluencia, ya que ellas se presentan como un gran museo abierto por el cual transitan a diario niños, jóvenes, adultos y ancianos permitiendo la interacción indiscutible entre el mural con su dimensionalidad y colorido y la percepción que evoca su mensaje en el espectador.

Los murales barriales son posibles gracias al trabajo colectivo de sus creadores, los brigadistas o muralistas, ellos muchas veces tras el anonimato del colectivo impregnan en los muros una realidad determinada, un sueño por obtener o la demanda de temáticas, que aún esperan solución en la población; de esta manera suelen ser la expresión abierta de una verdad velada por la realidad sistematizada de los medios formales de comunicación.

---

<sup>133</sup> Andrés Borsetti, Entrevista realizada el 16 de octubre de 2010, La Boca.

Es necesario enunciar que existen distintos tipos de brigadas muralistas en La Boca y La Victoria, diferencias que se demuestran en el plano de su estructura organizativa, las técnicas y métodos de pintura, su formación y rango etario, como también el nexo con sectores políticos o agrupaciones sindicales de envergadura.<sup>134</sup> Hay brigadas que se mantienen unidas por un lazo político como también brigadas desvinculadas como grupo y de forma personal de alguna militancia u organización. Sin embargo es posible establecer parámetros de clasificación para ambas realidades.

Las brigadas que actúan en los barrios elegidos pueden ser clasificadas en dos grandes grupos; las externas que dependen de alguna organización mayor como lo son los del colectivo Trizkelion y el grupo Contraluz mural, en Buenos Aires y las brigadas muralistas internas compuestas por los mismos vecinos que no dependen de organismos mayores, como por ejemplo Kuneta o Matraka en la población La Victoria, en Santiago.

Las brigadas externas como Trizkelion dependiente de la Agrupación territorial Germán Abdala. Agrupación que fomenta el empoderamiento social de los residentes barriales con la interpelación de la historia y la vida comunitaria. Se encuentra integrada por un conjunto de activistas, delegados y dirigentes de las organizaciones sindicales, sociales, territoriales y culturales que integran a su vez la Central de Trabajadores de Argentina. Contraluz mural refiere a una asociación de muralistas que busca según sus propias palabras “recuperar el rol movilizador del arte - por tal objetivo - elegimos agruparnos y poner nuestra obra (el mural) al servicio de la lucha de nuestro pueblo por los derechos sociales; trabajamos en calles, plazas, fábricas.”<sup>135</sup>

Ambas brigadas realizan trabajos pedagógicos orientados a la formación de nuevos integrantes, de igual forma en el desarrollo de los murales, los vecinos son invitados a

---

<sup>134</sup> Para el caso de La Victoria se puede mencionar como la filiación política es vista como un problema ya que tiende a la separación del grupo muralista. Al respecto ver el artículo de mi autoría *Aquí se pinta nuestra historia..*, op cit.

<sup>135</sup> Para mayor información del grupo Contraluz mural se puede revisar su sitio web, que cuenta con información detallada de sus integrantes, obras, cursos y redes. <http://www.contraluzmural.com.ar> (visto en octubre 2010)

participar en las creaciones como ejecutores no así como ideadores de los diseños o bocetos.



Imagen 50: taller mural contraluz, octubre 2010.



Imagen 51: taller mural contraluz, octubre 2010.

Las imágenes 50 y 51 son parte del Curso de Capacitación en Pintura Mural organizado por el profesor Néstor Portillo y la Fundación por La Boca dictado en el centro de Interpretación del Transbordador Nicolás Avellaneda. El curso practico consiste en la

creación de un mural de alrededor de 300 metros cuadrados, denominado *La Boca a contraluz*, y a diferencia del mural *La Boca del 2000* sus realizadores serán alumnos y profesores de arte avanzado, de ahí que la técnica empleada sea también distinta.<sup>136</sup>

Es necesario rescatar la figura de Néstor Portillo y de Cristián del Vitto, ambos son artistas de profesión que entienden el mural como una herramienta clara de comunicación, donde lo que realmente interesa es la multitud a la que va dirigido el mensaje y es por eso que se adapta frente a los cambios de nuestra sociedad.<sup>137</sup> Por esta razón ellos han realizado distintos talleres murales que involucran investigación de las zonas en las que el taller se encuentra adscrito ya que como expone del Vitto “el ideal muralista es que el mensaje sea comprendido de igual manera por todas las clases sociales. Para esto el tema del mural deberá tener un objetivo útil al conjunto de personas que lo apreciará. Este objetivo saldrá a la luz a partir de un estudio del campo sociológico elaborado previamente por el muralista”.<sup>138</sup>

En el caso de la población La Victoria existen brigadas barriales como MAR, Muralistas de Acción Rebelde, que mantienen nexos importantes con el partido comunista, recibiendo de ellos un aporte económico constante para adquisición de materiales en la creación de sus propuestas. Por esta misma razón pese a la diversidad temática de los murales se observa una firma recurrente como lo es la imagen de Ché Guevara.<sup>139</sup>

Dentro de las brigadas internas el mural se fusiona entre las creaciones murales cuyos autores pueden ser identificados y aquellas que no cuentan con el nombre o firma de los creadores. En este sentido se presenta una clara diferencia en la identificación de los murales de La Boca y los de La Victoria. En la Victoria los murales se distinguen claramente por contar con el nombre de la brigada realizadora; sin embargo en los murales vistos en La Boca sólo los realizados por brigadas externas mantienen su firma. La mayor parte de los murales usados en este trabajo en la zona del barrio la Boca pertenecen a la

---

<sup>136</sup> En su realización se utilizarán materiales tales como cerámicos, venecitas, azulejos y revestimiento acrílico con cargas minerales.

<sup>137</sup> Néstor Portillo, Buenos Aires 16 de octubre 2010.

<sup>138</sup> Cristián del Vitto, en <http://latallera.blogspot.com>

<sup>139</sup> Ver murales de la brigada MAR en el tercer capítulo de la tesis.

categoría interna sin firma y de acuerdo a las entrevistas realizadas en terreno, los murales se conforman por voluntad de los propios vecinos los que en torno a otras actividades realizan en conjunto los diseños y la posterior ejecución del mural. Tal como sucedió con el mural *Pan y trabajo* del año 2002, el que fue realizado en contexto de los cortes de rutas (como mencionamos anteriormente) la misma situación ocurre con los murales de los detenidos desaparecidos en las cercanías del estadio La Boca.<sup>140</sup>

En La Victoria existen distintas brigadas como AKRE integrada por jóvenes del taller de teatro de la población, la Matraka brigada juvenil que realiza murales dentro y fuera de la población, como por ejemplo en uno de los patios de la Universidad de Santiago, la universidad Arcis y solidarizando con el movimiento Andha Chile. La Kuneta brigada compuesta por estudiantes de arte y pobladores de La Victoria que realiza sus creaciones murales con actividades de teatro en calle. El colectivo muralista La Garrapata vinculada a jóvenes de pensamiento anarquista, dueños de un estilo propio y mensajes directos, fuertes, críticos por excelencia. Semillas de André, grupo mural perteneciente a la comunidad cristiana de la Parroquia Nuestra Señora de la Victoria. El Colectivo Arte Para La Victoria, en el que se reúnen distintos vecinos del barrio para recrear murales en torno a actividades emblemáticas de la población como la semana de André Jarlán o el aniversario de la población cada 30 de octubre.

Otra de las brigadas existentes en La Victoria corresponde a las Autónomas de La Victoria, agrupación muralista exclusivamente femenina y que pese a contar con periodos cortos de separación tiene una presencia en la población superior a los 20 años, un logro en tanto existencia si tenemos en cuenta que las brigadas muralistas barriales tienden a tener una duración limitada debido a la falta de tiempo y de recursos para su subsistencia. Por esta brigada han pasado distintas mujeres de la población, las que encontraron en el pincel y los colores una forma de protestar y denunciar la violencia intrafamiliar y de género. “Las necesidades han cambiado – señala en más de una ocasión Betty Contreras - antes se

---

<sup>140</sup> Ver capítulo III sección murales emblemáticos casos representados.

pintaba contra la dictadura, ahora otros recuerdan esos tiempo, en las Autónomas pintábamos para las torturadas en la actualidad, las mujeres golpeadas.<sup>141</sup>



Imagen 52: Brigada muralista Autónomas, diciembre 2006.

El trabajo de las Autónomas no se limita a la creación de murales de denuncia sino también buscan crear lazos para el fortalecimiento de los derechos de la mujer. Así mediante uno de los aportes del fondo iniciativas 2005 de Fundación Alquimia logran realizar una serie de actividades como talleres de muralismo con dos organizaciones barriales de género Mujeres Hoy de Lo Espejo y Fortaleza de Mujer de Ñuñoa.<sup>142</sup>

Tal como hicimos mención un elemento importante es la duración de las brigadas, las que tienden a separarse después de un tiempo, las razones son variadas desde diferencias de opinión, hasta la falta de tiempo o dinero. En muchas ocasiones la creación de los murales se va distanciando hasta cumplir con las actividades fundantes de la población. De igual modo hay que señalar que los integrantes de las brigadas suelen trabajar indistintamente en dos o más brigadas en razón a sus intereses personales y tiempo. Tal es el caso de Vicky

---

<sup>141</sup> Beatriz Contreras miembro de la brigada muralista Autónomas desde principios de la década del noventa hasta el 2003, deja la agrupación por diferencias con el grupo de brigadistas y crea el colectivo La Kuneta en funcionamiento desde el 2003 hasta el presente.

<sup>142</sup> La brigada muralista autónomas obtiene dos fondos de iniciativa de la Fundación Alquimia, el 2003 y el 2005 cada uno por \$500.000 con ese dinero se invierte en materiales para la realización de murales, y los talleres de muralismo de género.

quien es muralista de las autónomas pero cuando ellas no pintan suele participar activamente en los murales de La Garrapata y Matraka.<sup>143</sup>

Otra de las características del mural barrial interno refiere a la falta de tecnicismos, ya que por lo general la preparación del muro, corresponde a “una mano de pintura blanca u otro color base y nada más”. Esto se debe a la característica antes mencionada de transitoriedad del mural en razón a su momento social y político. De igual forma el tamaño y el diseño puede variar recurrentemente entre su boceto y el trabajo final ya que al ser un trabajo colectivo, cada integrante puede marcar la diferencia – situación que difiere de las brigadas externas - . Sandra Silvia, muralista autónomas, recuerda lo sucedido en uno de los murales, donde ella realiza algunos de los bocetos; “habíamos hecho un borrador súper lindo, pero el muro se encontraba en mal estado así que tuvimos que hacer otra cosa, porque el que pensábamos se perdía... igual después en otro muro lo hicimos”<sup>144</sup>

Vicky nos señala a su vez “estábamos haciendo un mural por el aniversario del André y resulta que se nos acabo el verde y teníamos que pintar los trajes de los carabineros así que mezclamos con un azul tan feo que al final los pacos parecían de la marina”<sup>145</sup> ambas situaciones demuestran como la falta de recursos o espacios influye en las decisiones y acciones finales de todo mural barrial interno.

Por lo general en las brigadas internas de La Boca y La Victoria se encuentran compuestas por diversos grupos y personas desde estudiantes, universitarios, trabajadores, dueñas de casa, hasta niños. La mayoría de ellos es autodidacta, y adquieren mayor responsabilidad en el muro en relación al tiempo y “el talento” que puedan demostrar. Tal como se observa a simple vista en la imagen 52 las edades de los integrantes en las brigadas también varían desde jóvenes a tercera edad.<sup>146</sup> Las relaciones del mural en tanto acciones también presentan fusiones ya que en algunas de las brigadas como Kuneta y Autónomas todas las

---

<sup>143</sup> Vicky Martínez, pobladora y muralista de la victoria. Se han realizado entrevistas en diversos años con ella para ver su compromiso con el arte mural en el tiempo, desde el 2002 hasta septiembre 2010.

<sup>144</sup> Sandra Silva, entrevista realizada en septiembre 2006. La Victoria.

<sup>145</sup> Vicky Martínez, op cit.

<sup>146</sup> En la fotografía se encuentra parte de la brigada muralista Las Autónomas que en el 2006 contaba con integrantes desde los 18 a los 64 años

integrantes cumplen con todas las actividades del mural, mientras que en otras como MAR se delimitan claramente las acciones de cada integrante; siendo algunos trazadores, otros delineadores, rellenos o fondeadores.



Foto: Paula Alcatraz

*Población La Victoria*  
**CAPITULO III**

## El trascender popular de la historia

*El que está dibujado no está...  
la figura humana vacía y de tamaño natural  
fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos  
los que fueron víctimas de la desaparición.*  
Julio Flores.<sup>147</sup>

En este capítulo nos centraremos en el trascender popular de la historia y la memoria en los murales barriales de La Boca y La Victoria. Comprobando la relación directa entre el mural barrial y la memoria popular; expresando temáticas de unión y disidencia, involucrando actos de violencia en el marco represivo local y nacional, trayendo consigo la emotividad histórica y social, el reencuentro de los transeúntes con su pasado y el pasado de su país.

La historiografía tradicional se ha encargado de crear pasados oficiales y nacionales, realizando distintas formas de borraduras y olvidos. Las imágenes de los murales y sus mensajes dan cuenta de una herramienta historiográfica popular, una forma de mantener su historia, más emotiva y cercana, que va a la par de las vivencias propias y coterráneas de cada espectador.

La mayoría de los murales creados en dictadura existen sólo en fotografías, sin embargo, la creación de murales de memoria no ha cesado, al contrario crece y se adapta en razón a los intereses del medio al que se adscribe. Fortaleciendo con ello la identidad social de quien comparte los códigos culturales y los mensajes implícitos.

A continuación se establece la existencia de murales barriales de La Boca y La Victoria y cómo ellos son reconocidos como lugares de memoria activa. Murales que gozan de significaciones y resignificaciones tan variadas y simultáneas que los convierten en una oportunidad única para la reconstrucción de una parte de la historia reciente.

### 1. Murales emblema: lugares de memoria

---

<sup>147</sup> Artista argentino que junto a Rodolfo Aguereberry y Guillermo Kexel, presentaron el proyecto colectivo Siluetazo a las madres de la plaza de mayo. Siendo expuesta por primera vez el 21 de septiembre de 1983.

Los murales callejeros fueron durante los gobiernos dictatoriales el punto de fuga de muchos artistas-pobladores de barrios periféricos y conflictivos. En ellos la pintura se ejerció como catarsis ante las problemáticas de detención y prohibición, expresaban ira y temor pero también esperanza, organización, lucha y libertad.



Imagen 53: Mural colectivo realizado en 1984 en la población La Victoria

La imagen anterior corresponde a un homenaje colectivo a los detenidos desaparecidos y la lucha emprendida de sus familiares por encontrarlos.<sup>148</sup> Al observar con detención podemos entender claramente cómo toda imagen suele ser vista como un testigo mudo, en el sentido que al intentar explicarlas con palabras, estas suelen perder gran parte de su principal propiedad, la multiplicidad de sentidos debido a la variabilidad del testimonio que nos ofrecen.<sup>149</sup> Así las personas que lo ven evocan las marchas de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, los cientos de recursos de amparo realizados sin encontrar acogida; los más jóvenes a su vez identifican los rostros de los letreros con la pregunta ¿donde están? Pero otros como Olivia Márquez, pobladora por más de cuarenta años de La Victoria, recuerdan experiencias más cercanas y dolorosas; “tanto niño sin padre

<sup>148</sup> Fotografía propiedad de Havilio Pérez Arancibia

<sup>149</sup> Variabilidad fundamentada en los diversos puntos de vista de los espectadores. Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona, Critica, 2001, p.18

que fue quedando, nunca había visto tanta matanza, si eso no fue más que pura maldad, si agarraban a cualquiera no había que tener armas ni salir a protestar, en cualquier momento te allanaban, sacaban a los hombres y a los niños, los llevaban a la cancha, los golpeaban y muchos terminaban *perdío pa'* siempre no más.”<sup>150</sup>



Imagen 54: mural Buenos Aires, Argentina 2006

Imágenes que se repiten en la historia del mural barrial argentino, murales que recuerdan allanamientos, detenciones forzadas, torturas y desapariciones; que piden justicia y castigo, poder esclarecer el destino de las víctimas y acabar con la incertidumbre de sus familiares y amigos. “era de noche, me despertaron los gritos estaban en la casa de al lado, mi vecina, estaba embarazada, la insultaban y golpeaban en el suelo, yo tenía 15 años y mis padres no me dejaron salir, escuchamos a oscuras asustados, escondidos. La subieron a un auto con su hija encapuchada... (después) regresan a la casa con la niña que lloraba, la golpearon y se llevaron todo. ... Cuando se fueron, mi padre y mi hermano la fueron a ver...estaba viva tirada en el suelo. Me da vergüenza, no hicimos nada.”<sup>151</sup> Es parte del recuerdo de Julián que aflora ante la posibilidad de una imagen, una silueta en gris en un costado del mural,

<sup>150</sup> Olivia Márquez, pobladora entrevistada en septiembre 2003.

<sup>151</sup> El entrevistado se presenta como Julián, tiene alrededor de 50 años y expone que junto a su familia se fue del barrio Floresta hasta el Boca a finales del ochenta. 16 de octubre 2010 barrio La Boca, Argentina.

que le recuerda a la niña que sus padres llevaron a casa tras el secuestro de su vecina, y como esa niña se quedaba sentada en una esquina esperando volver a ver a su madre.<sup>152</sup>



Imagen 55: detalle murales, La Victoria, 2002, 2003 y 2004.

Los murales anteriores fueron creados entre el 2002 y el 2004 y nos revelan el tema del allanamiento en la población, la figura del helicóptero da cuenta de la represión en las casas por militares y carabineros, pero también de la lucha de parte de la población. Manuel expone que su suerte fue la de cualquiera que vivía en la población en ese tiempo puesto que nadie estaba seguro: “en cualquier momento podían llegar a tu casa, allanarte y hasta matarte sin siquiera tener una razón”.<sup>153</sup> pensamiento que comparte con Liliana “nosotros no somos políticos, somos gente de trabajo, gente que se ha esforzado por tener lo que tenemos, me entendí, pero la gente que luchó por todo esto (la represión) yo también converse con ellos, ellos luchaban por la tranquilidad de la población, muchos cabros murieron de esta cuadra, chiquillos que yo conocía murieron y fue muy doloroso porque lo

<sup>152</sup> Entrevista a Julián op.cit.

<sup>153</sup> Manuel Cerda, op. cit.

primero era que llegaban (los militares) aquí con tanquetas, micros y zorrillo y disparaban, disparaban y disparaban.”<sup>154</sup>



Imagen 56: mural Buenos Aires, La Boca 2006

Sentimientos que se repiten al otro lado de la cordillera por medio del mural del *comedor los pibes* en el barrio La Boca, como manifiesta Rubén Alfaro: “irrupieron en mi domicilio un grupo armado, disfrazados con pelucas, máscaras y medias de mujer en la cabeza. Ingresan por la fuerza a mi casa, nos tiraron al piso, nos vendaron y ataron con trozos de telas que encontraron. Desarmaron los placares y se llevaron ropa, cuadros, máquinas de fotografía y todo lo que tuviera algún valor.”<sup>155</sup> En este mural aparecen las madres de mayo y la leyenda “somos la sangre de aquellos compañeros ya derramada, que el pueblo no ha olvidado libres o muertos, pero jamás esclavos”. Una frase que apela a la memoria activa, a la construcción de una red social de apoyo, en este caso el comedor gratuito *Los Pibes* ubicado a un costado de Almirante Brown.

Las imágenes que relatan los murales no sólo tienen un significado para quien las crea, sino también para quien las recibe. El mensaje puede ser el mismo, pero como se ha observado, la intensidad con la que se haga sentir dependerá siempre de las experiencias

<sup>154</sup>Liliana Salinas, op. cit.

<sup>155</sup> Rubén Alfaro, chileno que estando estudiando en Mendoza se entera del Golpe de Estado en nuestro país, desde ahí viaja a vivir a Buenos Aires.

vividas por el espectador; esta particularidad es lo que hace de este transmisor cultural, una instancia única para adentrarse a la vida cotidiana de la población barrial durante periodos dictatoriales, ya que si bien las palabras pueden ser desmentidas u olvidadas, las imágenes ciertamente no pueden olvidarse tan fácilmente sobre todo cuando se encuentran en el espacio público y gozan de gran dimensionalidad.



Imagen 57: Mural de la CTA. El silencio de la iglesia 2006<sup>156</sup>

Al respecto el mural realizado por la agrupación territorial Germán Abdala el 18 de mayo de 2006, cuyo tema central recae en el papel de la Iglesia católica Argentina entre 1976 y 1983. A ella se agrega, en un costado del mural, parte de la carta abierta del periodista Rodolfo Walsh a la Junta Militar realizada el 24 de marzo de 1977.<sup>157</sup> En la cara inferior del mural aparecen Jorge Rafael Videla, Emilio Massera, Orlando Agosti encadenados y ligados a la figura central, la que pertenece a la imagen de un sacerdote, el cardenal italiano

<sup>156</sup> Agradezco de forma muy sincera a Andrés Borsetti quién me da a conocer la existencia de este mural y a Don Anselmo quien gentilmente me acompañó en las calles de “la Boca Saigón”.

<sup>157</sup> “Si una propaganda abrumadora, reflejo deforme de hechos malvados no pretendiera que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, aún cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país tras la ilusión de ganar una guerra que, aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas.” Rodolfo Walsh, 24 de mayo de 1977.

Pío Laghi quien fuera en ese entonces titular de la nunciatura apostólica y señalado por la comunidad como “cómplice” del silencio de la iglesia frente a las miles de denuncias de desaparición de personas cometidas por agentes del Estado. Andrés Borsetti menciona “el mural es una denuncia contra ellos, contra todos aquellos que beneficiaron, organizaron y ejecutaron la dictadura, por eso está todo de negro y es el propio Jesucristo desde arriba que los esta condenando”<sup>158</sup>

Como menciona Borsetti, en la parte superior central aparecen tres figuras que destacan también por ser más claras que el resto, ellas son la justicia, una madre y Jesús que señalan desde arriba a los acusados, detrás de ellos el pueblo argentino presente en su juicio. “La dictadura secuestraba y mataba y necesitaba la legitimidad de la Iglesia, y la tenía actos, misas, ceremonias de todo tipo, el episcopado aparecía mano a mano con ellos, los asesinos.”<sup>159</sup> Enuncia Lidia, de igual forma sentencia Abdón “fueron cómplices, cómplices y organizadores de la dictadura, porque no es cierto que la iglesia fue sólo cómplices la iglesia fue también organizadora. Apoyo el golpe, sabía de los crímenes y no los denunció, entregó gente.”<sup>160</sup>

Sin embargo los entrevistados realizan una salvedad entre las acusaciones a la alta y la baja jerarquía eclesiástica, tal como nos cuenta Palmira Bruno “No los curas, no las monjas pero si la alta jerarquía eclesiástica estuvo comprometida con el golpe; mataron a los curas progresistas que fueron varios, a monseñor Angelelli en la Rioja, monseñor Ponce de León en San Nicolás, a monseñor Devoto en Corrientes, y otros más, mataron monjas, a las monjas francesas las tiraron vivas al mar, qué se yo.”<sup>161</sup>

Cuando hacemos memoria realizamos un proceso de retrospectiva imaginaria conciente e inconscientemente. Al hacer memoria el mural se enuncia como el anclaje perfecto entre lo pasado y el presente dando vida a los recuerdos, dejando una puerta abierta a los que estén

---

<sup>158</sup> Andrés Borsetti. Op cit.

<sup>159</sup> Lidia Cerratana. Op cit.

<sup>160</sup> Abdón Lionel León. Op cit.

<sup>161</sup> Palmira Bruno. Op cit. En relación a la Iglesia y la dictadura en Argentina se recomienda revisar el capítulo VIII de La Iglesia Perseguida de Emilio F. Mignone que puede ser revisada en formato electrónico en la web: [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/igldict/igldict\\_cap8.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/igldict/igldict_cap8.htm)

dispuestos a pasar por ella, preguntando y dialogando. Es un medio representativo entre lo ocurrido históricamente, y el modo en el que el sujeto lo siente y lo revive.

Las escenas que relatan los murales son parte de las luchas por la memoria ya que ellas juegan contra los olvidos oficiales, dando cuenta de la existencia de historias paralelas y cotidianas a la historia país. Son maniobras pensadas que expresan espíritus de lucha de memoria que utilizan acontecimientos tristes pero también felices, ejemplo de ello es la glorificación de recuerdos donde el accionar popular triunfa para el cumplimiento de necesidades. Como el mural *Vaso de leche* en La Victoria que nos da cuenta de estrategias vecinales de superación alimentaria, ideas que se re-encuentran con las experiencias y remembranzas privadas de los espectadores y creadores del mural, el cual no podríamos entender de no contar con los códigos del poblador.



Imagen 58: Mural Vaso de leche. La Victoria

De acuerdo a María Cueto pobladora y miembro de la comunidad de base María de Nazaret este mural busca mantener presente uno de los legados del padre André el vaso de leche

para los niños más desposeídos de la población.<sup>162</sup> El vaso de leche señala Virginia “es un elemento representativo de las luchas ganadas en la población.”<sup>163</sup>

Alejandra recuerda “era como el gran sueño, de toda una comunidad, de que los niños pudieran tener un vaso de leche al día porque acá no era así, aquí era el tecito y a veces con pancito hasta *pelao*.”<sup>164</sup> Julio Arcano, poblador, sostiene recordar la procedencia de la leche “si, eso yo lo tengo claro la leche era donada por la Vicaria Sur, por su obra, el padre debe haber sido el gestor para los niños, yo lo fui también para la tercera edad para que tomaran leche aunque fuera al menos una vez en la semana.”<sup>165</sup>

Al revisar con mayor detención el mural, Alejandra recuerda una anécdota relacionada, “yo recuerdo que uno iba a la iglesia y pedía, y también a veces, para las fiestas las daban por las cuadras, (la leche) se hacía en un fondo grande y yo recuerdo que como era el vaso de leche habían niños que llevaban el vaso más grande porque como eran EL vaso de leche no importaba que fuera grande o chico pero era un vaso entonces, ya después eran casi ollas de vaso para que alcanzara para toda la familia, Pero es verdad hace mucho tiempo que no me acordaba de eso. Ve (señalando el mural) si sale hasta el vaso.”<sup>166</sup>

## **2.- Casos representados, Pincel-huellas de memoria: resabios de permanencia en la fragilidad del Tiempo**

Los murales realizados en Argentina y Chile durante la dictadura, al igual que los creados en el presente en relación a ese periodo histórico son ejemplos claros de lugares de memorias, ya que entregan un sentido al recuerdo del pasado; la posibilidad de acceder al cuerpo, alma y nombre de numerosas personas que vivieron bajo la regencia militar del general Pinochet y Videla.

---

<sup>162</sup> María Cueto, op. cit.

<sup>163</sup> Virginia Martínez, op. cit.

<sup>164</sup> Alejandra Silva, op cit.

<sup>165</sup> Julio Arcano, poblador de La Vitoria, entrevista septiembre 2003.

<sup>166</sup> Alejandra Silva, op. cit.

Por medio de la convocatoria de una imagen los transeúntes—espectadores sacan a relucir sus historias y recuerdos, aquellos que si bien fueron sentenciados al olvido en la historiografía tradicional, forman parte de las grandes vivencias de la población común que vivió y creció en dictadura y que hoy recuerdan a las generaciones más jóvenes una parte de la historia que se niega a ser olvidada.



Imagen 59: Mural simbólico de la Dictadura en Chile y Argentina



Imagen 60: torturas y detenciones en Chile y Argentina

En este apartado se entrelazan murales huellas, aquellos murales que pese al correr de los años presentan un rasgo caracterizador, un símbolo que puede verse presente en cada obra independientemente de su creador. Las temáticas de dictadura se expresan en diversas formas, unas sutiles y abstractas como una paloma de la paz herida a unas más concretas y directas como las figuras de detenidos, torturas y desapariciones. Con el objeto de ejemplificar dos símbolos recurrentes, se establecieron dos casos, uno que refiere a una temática bastante local como lo es el caso de André Jarlán en La Victoria y uno más nacional como lo es el de las madres de Mayo, presentes en distintos murales de La Boca y la ciudad de Buenos Aires.

### **2.1. André Jarlán, el padre de La Victoria: su vigencia en los muros y memorias de la población.**

André Jarlán fue el primer sacerdote cuya muerte fue reconocida explícitamente por el régimen militar. La aceptación de tal macabro hecho se debió a la efervescencia social de ese día; el 4 de septiembre de 1984, día de la décima protesta nacional en contra el gobierno militar.



*Imagen 61: representaciones de Jarlán en murales de MAR, AKRE, Arte para La Victoria en los años 2002, 2004 y 2007*

André se había embarcado desde Francia con rumbo a Chile en 1983. Ya en nuestro país sería enviado a una de las zonas periféricas de Santiago más reprimidas por la dictadura, la

población La Victoria. En ella compartió con los pobladores por más de un año ganándose su cariño y respeto, ofreciéndoles esperanza de un camino distinto, más alegre a la oscura realidad de aquellos tiempos. En aquel periodo La Victoria era sacudida no sólo por la represión de militares y carabineros, sino también, por una de las tasas de desempleo más alta del momento, acarreado con ello la aparición del comercio de droga y la delincuencia, especialmente en la juventud de la población.<sup>167</sup>

Jarlán vería en los jóvenes la necesidad inmediata de ayudar y a ellos se abocaría con un compromiso que hasta el día de hoy se aprecia y recuerda. Ese primer martes de septiembre, al caer la tarde su vida se extinguiría en el dormitorio de la casa parroquial, el mismo lugar que lo había cobijado por esos 18 meses. La causa, una “bala perdida” había perforado una de las paredes de madera para finalizar su trayecto en el sacerdote quien murió mientras leía la Biblia.



*Imagen 62 y 63: Fotografía tomada el día de su muerte por el padre Pierre. Mural realizado por la Brigada muralista Autónomas en el año 2003.*

Las imágenes son capaces de quedar en nuestro cerebro con más fuerza que las palabras. Ellas no secan el relato a una única respuesta, puesto que se relacionan de diferente manera con el espectador, motivando distintas miradas y puntos de atracción, tal como expone Florencia Battiti “el arte y más precisamente la experiencia estética son prácticas sociales

<sup>167</sup> Revista *APSI*, abril y septiembre de 1984, septiembre y octubre de 1985.

que cobran sentido en la actividad relacional entre la obra y el espectador”.<sup>168</sup> Así, un mismo evento, la muerte de André, es registrado por dos diferentes soportes y tiempos; una fotografía tomada el mismo día de su muerte, tal cual como lo encontró el padre Pierre Dubois y un mural realizado 19 años más tarde por la brigada Autónomas.

El primero se encuentra en el segundo piso de la capilla de la calle Ranquil, el mismo lugar donde había encontrado la muerte. El segundo en plena calle, con una dimensión que supera los tres metros de altura, dispuesto a las miradas de todos los que pasen por allí, dialogando y discrepando con ellos. Ambos son lugares de memoria en tanto espacio simbólico de conmemoración.<sup>169</sup> Pero sólo uno, el mural establece un ejercicio efectivo de este “hacer memoria”, es decir, un lugar donde se apela al pasado, pero también, al presente desde donde se “memoria” teniendo en cuenta el futuro “puesto que al hacer memoria se condiciona lo que está por venir”<sup>170</sup>

El mural increpa al espectador, interactúa, cuestiona y convoca la memoria de quien lo crea y lo ve. Liliana Salinas, expone frente a la imagen del mural “yo vivía a casas de la capilla, los carabineros quedaron en pana, ... y en eso se sintieron los disparos... y ahí después apareció muerto Andrés ... todos corrían vueltos locos, mataron a Andrés, mataron a Andrés gritaban y nosotros estábamos asustados.”<sup>171</sup> La memoria colectiva interpela a la individual con una imagen.<sup>172</sup> La interpretación subjetiva propone un contrapunto una conexión emotiva, una experiencia intensa y enriquecedora con el público.<sup>173</sup>

André se había convertido en una víctima más de la dictadura, asesinado inexplicablemente por una bala perdida. Virginia Martínez, pobladora y brigadista recuerda “yo escuché

---

<sup>168</sup> Battiti, Florencia. “Arte para deshabituarse la memoria” en Brodsky, Marcelo. *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. La marca editora, Buenos Aires 2005.

<sup>169</sup> Pierre Nora citado por Pedro Milos en *Memoria para un nuevo siglo*. Lom, Santiago 2000. p.51

<sup>170</sup> Piper, Isabel. *Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria*. Documento de trabajo de circulación interna. Proyecto Domeyko. Conceptos de memoria local. 2008

<sup>171</sup> Liliana Salinas. pobladora La Victoria, entrevista realizada el 30 de noviembre de 2008.

<sup>172</sup> Se comprende como memoria social o colectiva al modo en que la sociedad preserva y recrea tangible e intangiblemente experiencias o sucesos que considera relevantes para su propia conformación de identidad y que por lo tanto, no quiere dejar al olvido. Halbwachs: *La memoria colectiva* (1950) conceptos de memoria social de Elizabeth Jelin (2003,2002), Mario Garcés (2003) y Raúl Sarzuri (2002).

<sup>173</sup> Brodsky, Marcelo. Editorial, Revista Ramona N° 42, Buenos Aires, 2004.

mataron a Andrés, lo mataron los pacos, con nombre y apellido... se escuchan todos los gritos y ruidos de Treinta de octubre y yo escuchaba mataron al Andrés, mataron al Andrés vamos a quemar la comisaría, esa era la consigna”.<sup>174</sup>



*Imagen 64: Mural completo homenaje a André Jarlán Autónomas 2003, La Victoria.*

Este mural es parte de una secuencia y cubre un largo de más de cinco metros, lo que hizo de él una de las pinturas murales de mayor envergadura de la población. Se compone de cinco escenas de derecha a izquierda: la velación, André muerto, la protesta, el arcoiris y el ángel. La velación, surgida espontáneamente en las calles esa noche; la figura de André en su dormitorio, como respuesta a la constante interrogante de externos a la población y de las nuevas generaciones sobre su muerte; “siempre cuando nos preguntan y ¿cómo murió André? (decimos) murió de un balazo en la nuca leyendo su Biblia y anotando sus pensamientos que eran reflexiones de lo que veía en su entorno, de lo que el veía escrito en la Biblia.” Relata una de las creadoras del mural.<sup>175</sup>

La tercera imagen corresponde a la población en protesta, reflejo según Alejandra Silva de la represión misma de la jornada “el helicóptero alumbrando la población, disparaban desde

<sup>174</sup> Virginia Martínez: pobladora y brigadista, entrevista realizada el 30 de noviembre de 2008.

<sup>175</sup> Virginia Martínez, op. cit.

arriba, las fogatas, las luces en las casas iluminadas con velas o a oscuras, el olor a las lacrimógenas”<sup>176</sup>. Son algunas de las sensaciones que evoca el mural.

El mural contó desde su creación con la aprobación y agradecimiento de la comunidad, especialmente de los que vivieron el periodo. Pese a la característica cortoplacista del mural barrial, este logró estar presente por cinco años en uno de los puntos más visibles de la población. El mensaje que entregaba este mural hizo que fuera restaurado en dos ocasiones por la misma brigada, sufriendo como única transformación la modificación de la escena de la protesta por la de un grupo de mujeres, tópico central de la brigada muralista Autónomas.

La imagen del padre en su dormitorio y la velatón se mantuvieron ante el interés de los vecinos a la obra, quienes encontraban en él la representación clara de ese día. Sin embargo en las últimas elecciones municipales el mural fue borrado, hecho que causó malestar e indignación en algunos pobladores, como evidencia Manuel Cerda “yo iba para la feria y veo a la gente borrando (el mural) y me dio rabia porque representaba a la población. (Me dijeron) que el señor Cornejo había pedido la muralla pero que él daría la pintura para que lo hicieran otra vez, pero no salió y nos quedamos sin mural.”<sup>177</sup>



Imagen 65: Mural homenaje a Jarlán borrado por propaganda electoral 2008. Al fijar la vista en el sector medio del mural se puede apreciar la figura de Jarlán en su escritorio.

<sup>176</sup> Alejandra Silva, ex pobladora y muralista de Las Autónomas, entrevista realiza el 1 de diciembre de 2008.

<sup>177</sup> Manuel Cerda, poblador *La Victoria* entrevista realizada el 29 de noviembre de 2008.

Miriam Jara fue testigo del suceso “yo les pedí que al menos dejaran algo, por lo que significaba y vi después que no quedo borrado entero que habían dejado el letrero, algo es algo pensé.”<sup>178</sup> Al observar más detenidamente el muro se observa que la figura de André permanece como una marca de agua al igual que la de los niños de la velatón dejando en el aire la posibilidad de la huella que persiste tras el intento de borradura.



Imagen 66: Mural André Jarlán, 2009

Al igual que hace más de veinte años, en La Victoria se recuerda al padre André en su semana aniversario. En este mural realizado en uno de los muros de la parroquia de La Victoria, se observa la figura del sacerdote francés sobre la población, como un símbolo de identidad local, que resguarda a la población y sus habitantes. “Es curioso, pero es lindo también saber ver como veintiséis años después este sacerdote que sólo estuvo un año y medio en La Victoria sigue moviendo a las personas, no solamente a la iglesia, sino también la junta de vecinos y la municipalidad. El padre no es solo un símbolo de la iglesia, es el símbolo de muchas personas que murieron por el régimen militar y que nunca van a ser conocidas.”<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Miriam Jara, pobladora *La Victoria* entrevista realizada el 29 de noviembre de 2008.

<sup>179</sup> Padre Lorenzo Maire, entrevista realizada en La Victoria, febrero 2010.

## 2.2 Las madres de mayo

Madre, tu hijo no ha desaparecido  
madre, que yo lo encontré andando contigo.  
Lo veo en tus ojos, lo oigo en tu boca  
y en cada gesto tuyo me nombra  
Ismael Serrano.<sup>180</sup>



Imagen 67: Madres Plaza de Mayo, Buenos Aires

Tras las primeras detenciones políticas, los familiares de las víctimas comenzaron a movilizarse denunciando sus casos a la Iglesia, la policía, los partidos políticos y todo aquel que pudiera tener alguna información sobre sus detenidos. Las detenciones comenzaron a convertirse en desapariciones que aumentaban con el paso del tiempo, permitiendo la formación de organismos de denuncia, las que de una u otra manera terminaban en la indiferencia de la burocracia y la amenaza militar. Ante el desconocimiento del paradero de sus familiares y la censura de los medios que impedía dar cuenta libremente de su denuncia, los familiares recorrían todos aquellos lugares en los que posiblemente podrían encontrar información, siendo constantemente perseguidos y amenazados.

---

<sup>180</sup> Canción “A las madres de mayo” de Ismael Serrano.



Imagen 68: estencil realizado en el suelo de la Plaza de Mayo, Buenos Aires

La mayoría de los denunciantes eran mujeres, madres de los detenidos, las que lentamente fueron siendo conocidas por su incansable búsqueda y por su pañuelo distintivo. “Mira el pañuelo es el símbolo de las madres de mayo, es mundial y ahora lo que tu ves pañuelo, no es más que un pañal de tela por eso es un símbolo de madres, yo lo sé porque estuve en la plaza esa vez.”<sup>181</sup> Aludiendo a la primera vez que las madres se reunieron en la plaza de mayo con ese distintivo.

Una reacción particular tiene Andrés quién se emociona con las imágenes de las madres de mayo, ya que como él señala es recordar también su pasado, su juventud y las salidas con su madre a la plaza. “Las madres no lo quieren reconocer pero Patricia Derian, secretaria de Carter, les dijo si ustedes hacen publico el reclamo yo les garantizo toda la prensa del mundo, fue la primera ves que se estuvo en la plaza en medio y nos quedamos todos hasta el amanecer, yo te lo digo por que yo estuve ahí con mis madre y mi padre hasta las ocho o nueve de la mañana. Un periodista de la agencia española EFE le dijo en la noche a Azucena: si ustedes aguantan hasta que salga el sol, nunca mas las van a sacar de la plaza,

---

<sup>181</sup> Leticia Amoroso, entrevista realizada en Plaza de mayo el 15 de octubre 2010.

te juro me acuerdo y me pongo la piel de gallina, te juro fue una iluminación que tuvo ese periodista efectivamente.”<sup>182</sup>



Imagen 69: realizado en La Boca, Buenos Aires

Palmira Bruno sentencia, “las madres, en realidad, eran mujeres de su casa, señoras que nunca habían participado en política y un día se encontraron ante las situación que sus hijos no se sabían donde estaban. Unas madres que si eran militantes políticas Ester Cariaga Azucena Villaflor y otra compañera que era paraguaya empezaron a buscar a las madres y a decir que había que hacer el pedido todas juntas y ahí se hace en la plaza... por eso de mayo.”<sup>183</sup> A lo que Andrés agrega” bueno las madres son una organización meritoria más allá de las diferencias políticas, de las cosas que hacen o de lo digan de política, están más allá del bien y del mal. Primero son mujeres que se las jugaron y se las sigan jugando. Se las jugaron por sus hijos y se las juegan por todos, no abandonaron cuando tomaron conciencia de que sus hijos estaba muertos, no dejaron de pelear y además tampoco fueron a exigir ¡bueno matemos! exigieron justicia, hagamos un país democrático un país de derecho con derechos. Las madres pelearon una cosa más grande y eso es un gran merito.”

184

---

<sup>182</sup> Andrés Borsetti. Op. cit.

<sup>183</sup> Palmira Bruno, op. cit.

<sup>184</sup> Andrés Borsetti. Op. cit.



Imagen 70: Madres Plaza de Mayo, Buenos Aires

Al ver este mural Leticia expone que las madres se reunían todas las semanas en la plaza, esperando una respuesta del gobierno. “Todos los jueves a las tres y media se reunían en la acá... no caminaban, no marchaban; solo se sentaban a platicar o hacer acto de presencia, al principio eran mal vistas porque decían que eran familiares de terroristas, después ya no más... la gente cambio.”<sup>185</sup> Muchas veces acompañaban su espera de cantos y oraciones así nos relata Abdón “las madres rezaban con fuerza frente a los militares, a veces entre los Padres Nuestros y Aves Marías y Padres Nuestros pedían que no matarán más a la gente. Les decían asesinos en su cara pero rezando entonces que les podían hacer.”<sup>186</sup>

Ya en 1978 y con el mundial de fútbol de fondo, la represión contra las madres aumentó, la intención del gobierno era ocultar a los desaparecidos de la escena internacional. “Recuerdo que en las noticias años después salió una de las madres, Bonafini creo, ella decía que un montonero había ofrecido 200 entradas para que las madres llegaran a la cancha del mundial y contarán lo que pasaba, pero ellas dijeron que no que irían a la plaza. Me creerás que el mundial empezó un jueves a la misma hora en que las madres se reunían”.<sup>187</sup> Un mural alusivo al mundial del 78 y las madres se encuentra en murales emblemáticos al principio de este capítulo.

---

<sup>185</sup> Leticia Amoroso. Op. cit.

<sup>186</sup> Abdón Lionel León. Op. cit.

<sup>187</sup> Rubén Alfaro. Op. cit.



Imagen 71: Mural en barrio La Boca, Buenos Aires

El día de inicio del mundial la plaza fue rodeada por fuerzas armadas, Palmira recuerda “para ese entonces la plaza tenía unos cartoncitos con frases como los argentinos son derechos humanos y la plaza fue invadida por vándalos de las fuerzas armadas, cuando comenzó la marcha comenzaron a insultarnos, a agredirnos, que son terroristas, que sus hijos, son terroristas... váyanse.”<sup>188</sup> De igual modo las madres ya habían adquirido experiencia del accionar de las fuerzas armadas como nos señala Leticia “recuerdo que había que ir apertrechada, llevar agua con bicarbonato por si nos tiraban gases, había que llevar papel enrollado porque nos tiraban a los perros entonces así mordían el papel y no a nosotras en las piernas.”<sup>189</sup>

Más allá de las diferencias que puedan existir hoy en día entre las madres y abuelas de mayo, hay que tener en cuenta la reflexión de uno de los entrevistados. El que sin duda expone la fuerza de la organización de madres y su discursividad en el tiempo. “Lo más extraordinario de la madres, es que tomaron la consigna más reaccionaria de la opresión que es las mujeres están destinadas a ser madres, que es la consigna más conservadora y

---

<sup>188</sup> Palmira Bruno, op. cit.

<sup>189</sup> Leticia Amoroso. Op. cit.

reaccionaria y se la tiraron encima todos los sectores del poder... Si estamos condenadas a ser madre. Si queremos ser madres, entonces, donde están nuestros hijos. Transformaron la consigna reaccionaria en una revolucionaria, ¡demandamos ser madres!, ¡exactamente eso queremos ser madres!, para eso tenemos que tener, necesitamos a nuestros hijos, porque madres sin hijos es una metáfora.»<sup>190</sup>

### **3. El mural intergeneracional**

Esta sección es sin duda la más compleja de la investigación. Como ya se ha mencionado el mural barrial por su interés de dedicarse a la emergencia del momento suele ser borrado rápidamente. El lograr encontrar tramas temáticas que perduran en el tiempo ya demuestra un trabajo de largo aliento. Pero ¿es posible entonces encontrar un mural fundante que pueda ser visto a su vez como un lugar de memoria? Esto es, un mural que permanezca en el tiempo con una misma temática, que no sea abandonado por el entorno y tampoco sea destituido de su lugar. Un mural que pese a los diversos intereses coyunturales siga estando presente, recibiendo adaptaciones que no alteren el sentido mayor de la temática involucrada, sino que se transforme en razón a las necesidades y requerimientos del entorno, vinculado a él en una representación pintada de la memoria activa.

Más allá del recuerdo simple y pasivo sino el hecho de recordar el pasado en crecimiento, junto a la población sirviendo de herramienta simbólica e identitaria que sobreviva en el tiempo. Tras un trabajo de más de ocho años de investigación, para el caso de La Victoria se puede observar un mural que ha permanecido en el mismo lugar desde 1984 y que junto a la población ha evolucionado en razón a los intereses que demanda el barrio. Ese mural es denominado *Ranquil con treinta* por ser estas las calles que lo han acogido por veintiséis años, los mismos que aborda el tiempo histórico de su temática, la muerte de Jarlán.

---

<sup>190</sup> Andrés Borsetti. Op. cit.

### 3.1. *Los desaparecidos de La Boca*



Imagen 72: Mural base de “Los desaparecidos de La Boca” en barrio La Boca, Buenos Aires

En el caso de La Boca no se pudo pesquisar un mural con características similares. En una primera instancia se pensó que *el mural de los desaparecidos* podía ser un caso cercano de mural emblema; sin embargo tras una mayor profundización en terreno se dio cuenta que el mural creado en el 2006, difería de la motivación del mural que en ese entonces modificaba.<sup>191</sup> Andrés Borsetti, nos cuenta que ese mural fue realizado en una de las actividades del barrio durante su aniversario; “entre las actividades, se incluyo pintar ese mural, poner los nombres de los compañeros, que fuimos buscando que estaban detenidos aquí en el barrio.”<sup>192</sup> Lo que nos enmarca a una de las características del mural emblema, esto es la creación del mural dentro de un acto ritual periódico. “Pusimos en las puertas donde vivían los compañeros unas cruces con los nombres y las fecha de su desaparición, después una marcha en la noche muy, muy grande con antorchas en silencio. Nada más que con una consigna ¡con vida los llevaron, con vida los queremos! y se pinto ese mural”.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Ver imagen anterior.

<sup>192</sup> Andrés Borsetti. Op. cit.

<sup>193</sup> Andrés Borsetti. Op. cit.



Imagen 73: Mural “Los desaparecidos de La Boca” en barrio La Boca, Buenos Aires

Como se puede observar la adaptación del mural eliminó las formas ubicadas a la derecha de la figura femenina sentada y en su lugar se pintó un cuadro blanco de marcada letras negras con el nombre de los diecinueve militantes detenidos desaparecidos del barrio. Si bien el mural convoca las miradas del pasado en el presente, no existe una revisión temporal más acuciosa que permita ver la adaptación del mural a las necesidades del entorno sin perder la identidad de la temática, la desaparición. Por otro lado es necesario mencionar que ambos murales el de base y su adaptación fueron provistos de rayados, lo que indica también una falta de apego de algunos miembros de la comunidad al mural y su temática, lo que no ocurre con el mural de La Victoria.

Sería entonces interesante el poder registrar en el futuro este mural y de esta manera observar si se convertirá en un mural emblema en posteridad. Del mismo modo sería conveniente el poder saber el significado de la figura femenina de blanco ubicada tras la mujer sentada; si ella refleja a un sentido de ausencia, de ahí la falta de color en comparación con el resto de las figuras, o si simplemente carece de un significado dado por sus creadores.<sup>194</sup> A esto debe agregarse la connotación significativa que le da el espectador-

<sup>194</sup> Lamentablemente en el trabajo de campo no se contó con fuentes fidedignas para resolver el significado de la ausencia de color en la figura femenina de parte de sus creadores. Tal vez de haber contado con mayor

visitante del mural que como ya se ha señalado puede entregar un valor agregado mayor al que intenta ser representado.

### 3.1 Ranquil con Treinta de octubre: el mural más antiguo de Jarlán en el tiempo (1984-2010)

Los murales aparecieron formalmente con la jornada muralista de la primera semana de Jarlán organizada por la comunidad parroquial entre 1988 y 1989. Virginia Martínez, pobladora, recuerda que en esa ocasión aparecieron brigadas de distintos sectores, las que invadieron los muros con registros visuales en homenaje a André: “Las brigadas muralistas se juntaban... tu salías a treinta de octubre y veías gente en andamios pintando... por todas partes encontrabas murales”<sup>195</sup>



Imágenes 74,75 y 76: mural en homenaje a André en Ranquil con 30 de octubre. 1984 a 1991

Para algunos de los entrevistados, los murales en torno a la imagen de Jarlán aparecieron el mismo año de su muerte, en el marco de las procesiones masivas del día cuatro de cada mes, caracterizados por su poca elaboración. Gracias a la revista *APSI* se puede observar tempranamente la existencia de los murales de Jarlán dentro de la población, esto ya que al informar de un allanamiento durante el cuatro de abril de 1986 se enuncia el

---

tiempo de estadía en el lugar se habría logrado tener mayores aciertos. Cuando hablamos de fuentes fidedignas nos referimos a una congruencia entre las distintas fuentes orales consultadas en torno a la pregunta.

<sup>195</sup> Virginia Martínez, op. cit.

blanqueamiento de todos los murales de la población incluidos los que pedían “justicia para Andrés”.<sup>196</sup>

Ante la necesidad de homenajear al padre, las murallas aparecen como el espacio libre para contar la historia. Juan Molina expone “se vió que era necesario, que la gente recordaba, se necesitaba hacer el homenaje.”<sup>197</sup> Los tiempos estaban cambiando, se comenzaba a respirar una posibilidad de democracia, los muralistas y los pobladores muralistas comprendieron que era un deber, o como expone Virginia una necesidad el salir a la calle a pintar: “Para los muralistas es más que un deber, es una necesidad hacer memoria, es parte de nuestra cultura, La Victoria tiene una historia y esa historia hay que cuidarla e irla transmitiendo.”<sup>198</sup> ligando el mural como medio de convocatoria a la memoria y fomento de la identidad poblacional.

Este mural ha sido restaurado más de seis veces, presentando distintas modificaciones en el mensaje, los dibujos y hasta en la misma estructura donde fue creado. Dando cuenta de los cambios en la representación y el pensamiento de La Victoria, pues tal como señalan los brigadistas el mural identifica el tiempo que está viviendo, aunque sea una restauración, siempre va quedando algo nuevo.<sup>199</sup>

Es esta identificación la que Pilar Calveiro denomina fidelidad de la memoria, recordemos, la lectura del pasado con atención a sus coordenadas y sentidos pero que se resignifica con las necesidades y metas del presente.<sup>200</sup>

Entre estas tres imágenes se encuentra la primera versión del mural de Jarlán en la calle Ranquil. Entre los dos primeros se observan similitudes; un fondo que se mantiene en ambos murales, las sombras que simulan edificaciones muy cercanas y las velas que se mantendrán casi a lo largo de la historia del mural. Las sombras de construcciones cercanas

---

<sup>196</sup> Revista *APSI*, n° 177, año 1986 p. 22.

<sup>197</sup> Juan Molina, poblador y brigadista de La Victoria, entrevista realizada el 30 de noviembre de 2008.

<sup>198</sup> Virginia Martínez, op. cit.

<sup>199</sup> Alejandra Silva, op.cit.

<sup>200</sup> Pilar Calveiro. Conferencia “*Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia*” en *UTPBA*, Buenos Aires 2004. ver mayores antecedentes en el capítulo I de este estudio.

dan pie a pensar que lo que sucede en el mural se encuentra enmarcado en la población, lo que no se observa en la tercera imagen.



Imagen 77: mural en homenaje a André en Ranquil con 30 de octubre. (1984)<sup>201</sup>

Detrás del padre existe un perfil de un rostro de mujer cuyo cabello lleva los colores rojo, blanco y azul presumiblemente el intento de evocar la unión de Francia, tal vez con el objeto de exponer el origen de Jarlán o su regreso final a esa tierra. El cabello de la mujer es un elemento que se logra divisar de igual manera en el segundo mural.

La gran diferencia entre ambos murales refiere a las personas que acompañan al padre, el primero presencia la figura de hombres, mujeres, niños e incluso un perro, demostrando su cercanía a los pobladores posiblemente evocando el trabajo comunitario de Jarlán o la convocatoria que trajo consigo la misa y expatriación de sus restos a Francia.

---

<sup>201</sup> En la fotografía Havelio Alejandro Pérez Arancibia



Imagen 78: mural en homenaje a André en Ranquil con 30 de octubre. (1985)

El segundo muestra una relación más combatiente los niños y mujeres desaparecen, ya no existe la representación de aglomeración, como en el primero, ahora el grupo se focaliza, son hombres jóvenes a rostro descubierto que llevan en brazos a otra figura masculina muerta o herida, símbolo de las últimas represiones realizadas dentro de la población.



Imagen 79: mural en homenaje a André en Ranquil con 30 de octubre. (1991)

El tercer mural abre el espectro ya no es sólo la representación de la población, es la salida a la calle, las protestas nacionales, el camino a la democracia. Aparece la cordillera y la bandera en forma de volantín, ambos símbolos que permiten pensar en la unidad país, de

igual modo aparecen carteles “por la vida”, “organizarse es experimentar el amor”, mensajes que promueven un cambio de mentalidad, la esperanza de una pronta democracia. Manuel es parte de ese proceso creció a la par de ese mural y de sus cambios, él nos cuenta “cuando yo venía de visita siempre vi murales, siempre en un tono político en una primera instancia muy en contra del dictadura, con el tiempo con un mensaje más esperanzador, no tenían muchas palabras... si el dibujo era el esperanzador, era como si una lluvia que luego, en un minuto tendría que pasar”<sup>202</sup>



Imágenes 80,81 y 82: mural Ranquil años 2002, 2005 y 2007 respectivamente.

Las tres últimas versiones a las que hacemos referencia fueron realizadas por la brigada muralistas Acción Rebelde en los años 2002, 2005 y 2007. La figura central sigue siendo Jarlán; en los dos primeros la imagen del padre se encuentra en un primer plano teniendo a André como una figura presente y permanente, mientras que en el último Jarlán se convierte en parte del fondo, dando fuerza a los pobladores como una figura en la memoria, un símbolo para seguir y cumplir otros objetivos enunciados con más fuerza en la leyenda de cada mural. En el 2002 “Nunca estar solos. Para saber tener poder, tenemos que estar juntos” y en el 2005 “con André en la memoria, a organizar La Victoria”, “que la fuerza de la vida se manifieste”.

---

<sup>202</sup> Manuel Cerda, op. cit.



Imagen 83: mural Ranquil con treinta de octubre, año 2002.

Textos motivados por el nuevo espíritu propositivo de la población, como el levantamiento de las organizaciones sociales del sector y la necesidad de unidad para el futuro mejor. Situación que se fortalece con el mensaje del año 2007, año en que se cumple el aniversario número 50 de la población “nuestra lucha es cambiar esta realidad y no acomodarnos a ella”, haciendo alusión a la problemática del aumento de la drogadicción dentro de la población y las metas de organización en los cincuenta años de su creación.



Imagen 84: mural Ranquil con treinta de octubre, año 2005.

Es por ello que significativamente aparece la población de frente al mural representada en estudiantes, abuelas, jóvenes y niños, esa imagen y la aparición de la bandera de paz, se revela como un símil de la procesión de la población con los restos de Jarlán a la Catedral de Santiago antes de su repatriación a Francia. La imagen del Ché Guevara guarda relación con la firma de la brigada muralista presentándose a partir del 2007 en los distintos murales de su creación.



Imagen 85: mural Ranquil con treinta de octubre, año 2007.

Los muralistas son conciente de este paso del tiempo y las transformaciones que acarrea. El mural es testigo de un tiempo que nace para suplir necesidades de denuncia y comunicación; “los murales antiguos eran más, muy de denuncia, de demostrar él cómo lo mataron, como fue todo y ahora los murales son más pacíficos entregando el mensaje que Andrés nos dejó por sus frases, desarrollando más lo que el quería entregarnos paz y organización.”<sup>203</sup> Lo que se expresa en relación a un contexto histórico y necesidades determinadas, antes la denuncia de la represión y la necesidad de justicia, ante las arbitrariedades del caso de su muerte. Hoy la necesidad de fortalecer a las agrupaciones comunitarias del sector en su constante lucha contra el estereotipo de población periférica y la drogadicción.

---

<sup>203</sup> Virginia Martínez, op. cit.

Franchesca Estay no conoció al sacerdote Jarlán, para esa fecha todavía no nacía, ella creció jugando frente a los murales, los que su madre le explicaba diciéndole que eran para homenajear a un padre que había muerto en la población. Franchesca participa dentro de la iglesia católica y ahí ha conocido más sobre el padre André, entendiendo la importancia de su memoria; “por lo que conozco yo André era una persona luchadora, capaz de organizar a su equipo de trabajo, su entorno. Entonces con André en la memoria de uno, uno se siente capaz de poder seguir y luchar por los derechos de todos los pobladores, uno se siente con la fuerza, con la fortaleza de cambiar”.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Franchesca Estay, pobladora de La Victoria entrevista 30 de noviembre 2008.



*Homenaje a los 33 mineros, Santiago 2010*

## Conclusiones

*Yo no me manejo con la palabra  
sino con la imagen, y la imagen  
puede llegar a los lugares donde  
la palabra no llega.*  
Cristina Terzaghi.<sup>205</sup>

Cristina Terzaghi, destacada muralista argentina y profesora de dicha disciplina artística, es clara en enfatizar el poder de la imagen, en tanto capacidad de difusión; después de todo no necesita traducción logrando ser interpretada por sus espectadores en razón a sus propios códigos culturales, llegando a nosotros con mayor fuerza en las temáticas del pasado ya que es también en imágenes como recordamos. Como observamos a lo largo de este estudio las imágenes contenidas en los murales y sus mensajes gozan de diversidad, dando cuenta de un lenguaje propio y de una herramienta historiográfica popular, puesto que busca mantener viva su historia en el tiempo, de manera más emotiva y cercana, actuando a la par de las vivencias propias y coterráneas de cada espectador.

Los murales del presente brindan a su vez un espacio de expresión a las diferentes problemáticas sociales ante la falta o nula participación de los medios de prensa para explicitarlos, pero también como un intento mayor desde la misma comunidad de terminar con lo que consideran un problema de afección directa; como los registrados por la crisis económica expuestos en *Por pan y por trabajo o la violencia contra las mujeres* y los murales funa.<sup>206</sup> O aquellos que buscan fortalecer la identidad de los grupos en los que se

---

<sup>205</sup> Profesora universitaria de pintura mural de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

<sup>206</sup> Es necesario señalar que en Argentina existe el escrache o funa carnavalesca organizado por H.I.J.O.S (Hijos contra la Impunidad por la Justicia contra el Olvido y el Silencio) formada por hijos de desaparecidos durante la dictadura militar de ese país, los que han fortalecido el reclamo para obtener juicio y castigo a los culpables de graves violaciones de derechos humanos. El caso no fue estudiado en esta investigación ya que su origen corresponde a un grupo distinto al que nos abocábamos el muralismo barrial. Se recomienda al respecto el texto de Alejandro Medici, abogado y profesor de derecho político de la Universidad de La Plata “El movimiento de derechos humanos en la argentina y la lucha contra la Impunidad: la estrategia del “escrache””. Revisado en la web. [http://www.dhnet.org.br/dados/lex/a\\_pdf/medice\\_escrache.pdf](http://www.dhnet.org.br/dados/lex/a_pdf/medice_escrache.pdf) (visto en octubre 2010)

encuentran adscritos mediante imágenes que evocan fechas históricas importantes como *30 de octubre* o *el Boca* y su relación barrial.

En referencia a nuestro pasado más reciente, las dictaduras de Argentina y Chile, los murales barriales aparecieron como puntos de fuga de muchos pobladores-artistas de zonas periféricas y conflictivas. En ellos la pintura se ejerció como catarsis ante las problemáticas de detención y prohibición, expresando ira y temor posteriormente esperanza, organización y libertad. Observando en el mural el reflejo claro de su vida pintada en un muro. Podemos señalar que los murales que abordan las temáticas de represión del Estado, como los realizados en Argentina en torno a las *Madres de mayo* o *El silencio de la iglesia* se mantienen en la actualidad como murales emblemas creados para seguir pidiendo justicia, para no olvidar y no repetir nuevamente la historia.

Siendo entonces un lugar de y para la memoria, para recordar los intereses, denuncias, esperanzas y dolores de un pueblo que creció subyugado a dictaduras del cono sur y que coexiste en la actualidad con personas que no vivieron el periodo de represión, pero que en muchos casos y ante la presencia de un mural relator se inquietan, preguntan y se alimentan de una memoria prestada, más cercana a la filiación de un libro, porque es más propia ya que proviene de un cercano que vivió el momento.

Así, el mural poblacional es testigo de un tiempo, por esencia un arte social de interacción, dispuesta al diálogo y al enfrentamiento de jóvenes, niños y adultos. Herramienta de denuncia y comunicación, de identidad, y de una memoria activa que piensa en el pasado desde el presente, dejando de ser la mueca de un pasado inerte permitiendo la entrada de nuevos códigos y espacios que permiten preguntarse y sobretodo replantearse ¿para qué? y ¿por qué recordar?

El mural callejero se observa como la manifestación escritural de una voz socialmente conciente en tanto sistema, logrando ser analizables y legibles como una proposición de enunciados relacionadas al resguardo de la memoria histórica, la denuncia y la identidad social.

A su vez es posible entender la importancia de los murales barriales para el medio en el que se encuentra adscrito en razón a su trascendencia en el tiempo, donde cada mural intergeneracional es también una muestra clara de la historia y el imaginario popular. El mural de *Ranquil con treinta* nos da cuenta de este paso y simbolismo y como a través de 26 años de la muerte de Jarlán, su figura se mantiene presente en la memoria colectiva de la población La Victoria. Si bien cada año se realizan murales en su nombre en torno a la semana de André, también se presenta por medio de ellos la historia de la población. Jarlán se convierte en uno de los hitos más importantes de la memoria poblacional y su recuerdo en los murales trae consigo la característica principal de todo mural social, esto es la preocupación de enmarcar en la pintura las carencias y cuestionamientos de la población del presente explicando con ello la adaptación, aparición y olvido de algunas figuras en los murales vistos en este estudio.

Del mismo modo el mural barrial es expresión pública y política de un grupo social determinado que da pie al transeúnte local y al esporádico de escudriñar en sus mensajes, complejos y no totalizantes puesto que se pueden advertir diferencias entre lo que el mural expone explícitamente y lo que dice, ve, piensa y convoca en el espectador, actitudes que dependen de la cercanía a los códigos culturales, históricos y sociales del sector en el que se encuentra la obra.

La representación pictórica del mural popular o callejero convoca la memoria de los pobladores bajo una imagen que contiene distintas experiencias y sentimientos en relación a André y el periodo histórico del que fue parte la dictadura, que esperan ser sacadas a flote por las personas que lo miran, y preguntan, logrando hacer del mural un puente entre la historia, las memorias y las experiencias, de los espectadores, los creadores y la población.

De esta manera vemos como la muerte del sacerdote adquiere el peso de una marca en la historia de dicha población, un emblema que permite complejizar la memoria, dando cuenta de una multiplicidad de relatos y memorias que convergen en torno a él, donde ninguna hegemoniza a la otra, sino aporta a la construcción de identidades de carácter individual como local.

Si en un principio la necesidad de denunciar su muerte, del como murió y las asperezas y víctimas que trajo consigo la dictadura a la población, fueron válidas ante las necesidades de democracia y proclamación de justicia - luchas propias de una periferia reprimida durante las dictaduras – comienzan a dejar de tener primacía en el presente, avalando un discurso en las nuevas necesidades de la población La Victoria. André pasa a ser la figura de la paz y la unidad, no deja de ser una víctima de la represión pero aparece cada vez con más fuerza el discurso esperanzador de su figura, la organización como lucha a los problemas actuales, tal como se observó en la joven Franchesca la fuerza y fortaleza de cambiar.

Más que cerrar con ideas concluyentes, la idea implícita tras este estudio es invitar a reflexionar sobre estas temáticas, apreciando al mural como un arte social y por ende como una fuente metodológica para el reencuentro de la memoria histórica y la historia contemporánea. Ya que es necesaria la creación de trabajos que aborden el muralismo como una practica identitaria continua y común de grupos sociales periféricos y que integran a su vez una compleja relación etaria.

Teniendo en cuenta la necesidad de los parámetros metodológicos establecidos y la maleabilidad e intensidad del mural en razón a los códigos y experiencias vividas por el espectador, las funcionalidades que adquieren en tanto su diversidad temática; la posibilidad que nos ofrecen como lugares de memoria en disposición al dialogo y la reconstrucción permanente y finalmente la capacidad de retroalimentación entre los murales, los espectadores y el entorno que lo circunscribe. No olvidando que cuando nos situamos frente a un mural nos situamos también ante historias.

## Bibliografía

### I. Libros y artículos:

#### I.1. Textos generales:

- \* Agüero, Arnulfo. “¿Reinventor del arte mural mexicano? Herejías de Vlady en Nicaragua.” Artículo electrónico revisado el 23/10/08 <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/.htm>
- \* Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993
- \* Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia, 2002
- \* Arendt, Hannah y Solana, Guillermo. *Sobre la violencia*. Alianza. Madrid, 2006.
- \* Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, Serie "Cultura y sociedad". Buenos Aires, 1991.
- \* Barthes, Roland. *La Cámara Lucida*. Editorial Paídos, Barcelona, (1989) 1992, 1997.
- \* Beverly John, *La historia y la voz del otro. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Latinoamericana editores, Lima 1992
- \* \_\_\_\_\_ *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, Iberoamericana, Madrid, 2004
- \* Brodsky, Marcelo. *Memoria y construcción. El debate sobre la Esma*. La marca editora, Buenos Aires. 2005
- \* Burke, Peter. *Visto y no visto*. Critica, Barcelona. 2001.
- \* \_\_\_\_\_ *¿Qué es la historia cultural?* Paidós, Barcelona. 2006.
- \* Calveiro, Pilar: *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Grupo Norma, Buenos Aires. 2006
- \* \_\_\_\_\_ Conferencia *Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia* en UTPBA, Buenos Aires 2004.

- \* Candau, Jöel. *Antropología de la memoria*. ediciones Nueva visión, Buenos Aires. 2002.
- \* \_\_\_\_\_ *Arte bajo la ciudad*. Editorial Manrique Zago, Buenos Aires. 1998
- \* Chartier, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Gedisa. Barcelona, 1997.
- \* \_\_\_\_\_. *Espacio Público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Gedisa, Barcelona. 2003
- \* \_\_\_\_\_. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Cátedra, Madrid. 2000.
- \* Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Metales pesados. Santiago. 2008.
- \* Espinoza, Vicente. *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Ediciones Sur, Santiago. 1987.
- \* Florescano, Enrique: “Europa y Mesoamérica: Choque de conceptos históricos”. En *Historia de las historias de México*. noviembre 2000
- \* Frascara, Jorge. *El poder de la imagen*. Ediciones Infinito, Argentina 1999.
- \* Freedberg, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid, 1992.
- \* Garcés, Mario. “Historia y memoria: las memorias del pueblo”. En *Revista de historia y ciencias sociales*. ARCIS, Santiago, 2003.
- \* Halbwachs, Maurice y Sancho-Arroyo, Inés. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, 2004.
- \* Huysen, Andreas. *En busca del Futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE, México. 2001.
- \* Illanes, María A. *La batalla de la memoria*. Planeta, Chile, 2002.
- \* Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España, Madrid, 2002
- \* \_\_\_\_\_ (comp). *Las conmemoraciones: las disputas de las fechas “in-felices”*. siglo XXI, España, 1998.
- \* \_\_\_\_\_. “Fechas en la memoria social” en *Iconos* n° 18 Ecuador.

- \* \_\_\_\_\_ y Victoria Langland (comps): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI, Madrid. 2003 .
- \* \_\_\_\_\_ y Ana Longoni (comps). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI, Madrid. 2005.
- \* Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Coyoacán, México: 1994
- \* Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. Lom, Chile, 2001.
- \* Milos, Pedro. *Memoria para un nuevo Siglo*. Lom, Santiago, 2000
- \* Moulían, Tomas: *La liturgia de la reconciliación*. Cuarto Propio, Santiago. 2000.
- \* Moreno, Jaime: “Conciencia y memoria” ponencia presentada en el seminario permanente de profesores religión y cultura, 24 de junio de 2004. en [www.plataforma.uchile.cl](http://www.plataforma.uchile.cl)
- \* Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza universidad, 2002
- \* Pellegrini, Aldo. *Panorama de la pintura Argentina contemporánea*. Editorial Paidós, Buenos Aires. 1967.
- \* Pérez, Juan Pablo, Cecilia Lida, Laura Lina. *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo 1910-2010*. Ediciones CCC, Buenos Aires. 2010.
- \* Piper, Isabel: “Trauma y reparación: elementos para una retórica de la marca”. Texto de circulación interna grupo Domeyko red memoria 2008.
- \* Piper, Isabel. *Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria*. Documento de trabajo de circulación interna. Proyecto Domeyko. Conceptos de memoria local. 2008
- \* \_\_\_\_\_. *Voces y ecos de violencia*. Ediciones Chile America, Santiago. 1998.
- \* Pollak, Michael: *Memoria, olvido, silencio*. La plata: Al margen Editorial, 2006.
- \* Richard, Nelly: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2007.
- \* \_\_\_\_\_. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999.
- \* Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2004

- \* Saxton, Jim. “La Crisis económica Argentina. Causas y remedios.” En <http://www.vekweb.com/days/crisis.htm> (visto el 16 de octubre 2010)
- \* Steven Stern. el ensayo se encuentra publicado en Internet en <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/SStern.pdf>. Jelin, Elizabeth (comp.): *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices*. S. XXI, España. 1998 pp.11-33.
- \* Stern, Steve: “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”, en *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM, 2000
- \* Sodré, Muniz. *Sociedad, cultura y violencia*. Norma. Buenos Aires, 2001.
- \* Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. (Traducción de Salazar, Miguel). Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- \* Zarzuri, Raúl, Rodrigo Ganter. “Memoria, cultura y nuevas narrativas juveniles”. En *CESC*, Santiago, 2002. revisado electrónicamente en septiembre 2009 [http://intranet.injuv.gob.cl/cedoc/Coleccion%20Cultura%20y%20Tribus%20Urbanas/Cultura\\_juvenil\\_Zarzuri\\_Raul-CESC\\_2002%20%20.pdf](http://intranet.injuv.gob.cl/cedoc/Coleccion%20Cultura%20y%20Tribus%20Urbanas/Cultura_juvenil_Zarzuri_Raul-CESC_2002%20%20.pdf)

## **I.2. Textos específicos**

- \* Alcatruz, Paula. “Aquí se pinta nuestra historia: el muralismo callejero como acercamiento metodológico al sujeto histórico poblador”. *Anuario de Pregrado* N° 1, 2005.
- \* Bou, Louis. *Street art. Graffiti, stencil, stickers, logos*. Monsa, Barcelona, 2008.
- \* Castillo, Eduardo. *Puño y letra el poder de la imagen*. Ocho libros editores, Santiago. 2007.
- \* Cleary, Patricio: “Cómo nació la pintura mural política en Chile” En *Revista Araucaria de Chile*, N° 42, Madrid, 1988.
- \* Comité de defensa de la cultura Chilena: *Muralismo. Arte en la cultura popular chilena*. Berlín, diâ, St. Gallen. 1990.
- \* Déotte, Jean Louis: *El arte en la época de la desaparición. Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.

- \* Domínguez, Paula. *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis facultad de artes Universidad de Chile. Santiago, 2006.
- \* Errázuriz, Luis. “Dictadura militar en Chile. antecedentes del golpe estético-cultural”. En *Latin American Research Review*, Vol 44, N° 2, 2009.
- \* Frascara, Jorge. *El poder de la imagen*. Editorial Infinito, Argentina 1999.
- \* Fredberg, David. *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid. 1992.
- \* Ganz, Nicholas. *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Editorial Ullmann 2004.
- \* \_\_\_\_\_ *Graffiti mujer*. Ediciones Gamma 2006
- \* Marinovic, Mimi. “El valor terapéutico del arte” en *Revista de Teoría del Arte* N° 4 , 2001. Universidad de Chile. Pp.27-42 ed. Dolmen, Santiago. 2001
- \* Márquez, Francisca. Tomarse las calles. En *Revista Universitaria* n° 91, 2006
- \* Memoria abierta. *Imágenes para la memoria*. Manual de capacitación para guías. Material de uso exclusivo para la capacitación de asociación civil Memoria Abierta.
- \* Oyarzún, Pablo. “La tarea de la crítica” en *Revista de Teoría del Arte* N°1 , 1999. Universidad de Chile. pp.15-29
- \* Palmer, Rod. *Street art Chile*. Contrapunto. 2008
- \* Peña, José M. *Argentina en el Arte. Los Murales*. Viscontea Editora, Buenos Aires 1977.
- \* Peterson, Emilio. “El Graffiti en Buenos Aires” publicación virtual (agosto 2010) en línea. En: <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/graffiti.htm>
- \* Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados, Santiago. 2007. (1 edición 1986)
- \* \_\_\_\_\_ . *Fracturas de la Memoria: arte y pensamiento crítico*. Editorial Siglo XXI , Argentina, 2007
- \* Rodríguez, Patricio. *Estética callejeada*. En *Revista Universitaria* n° 91, 2006
- \* Sandoval, Alejandra. *Palabras escritas en un muro. El caso de la brigada Chacon*, ediciones Sur, Santiago. 2001

- \* Stahl, Johannes. *Street art*. Editorial Hf. Ullmann 2009.
- \* Subercaseaux, Bernardo. “Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile”. En *Escena de avanzada y sociedad* documento Flacso N° 46, 1986
- \* Toby, Clark: *Arte y propaganda en el siglo XX, la imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal 2000
- \* Universidad Finis Terrae. “Ramona Parra, compromiso social”. En revista *Alas y Raíces*, n° 1, Universidad Finis Terrae, Santiago. 1999.
- \* Vespignani, Florencia. *Gráfica Política*. Editorial El Colectivo, Buenos Aires, 2009.

## **II. Tesis**

- \* Bellange, Ebe. *El Mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Memoria de título de licenciatura en artes plásticas mención pintura. Santiago, Universidad de Chile, 1987.
- \* Cárdenas, Pilar. *Pintura Mural y social en Chile*. Tesis de licenciatura en historia, Universidad de Chile, Santiago, 1972.
- \* Dominguez, Paula. *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis Facultad de artes, Universidad de Chile, Santiago. 2006.
- \* Dosch, Mya: *Murales y memoria estudio comparativo de tres casos de arte memorial en la ciudad de Buenos Aires*. SITT Argentina, movimientos sociales y derechos humanos. Diciembre 2007. Buenos Aires, Argentina.
- \* Hau, Verónica. *Murales de la cotidianidad*. Tesis Facultad de Arquitectura Universidad de Chile, 2005.
- \* Pinochet, Natalia. *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas (1990-2009)*. Tesis de licenciatura en historia Universidad de Chile. 2009.
- \* Soazo, Natalia. *Manifestaciones artístico culturales en espacios públicos urbanos: escenarios de significación e interacción colectiva*. Tesis ciencias sociales Universidad de Chile.

### **III. Documentos de investigación, ponencias congresos**

- \* Alcatruz, Paula: *Representaciones visuales y memoria: apreciaciones del mural social para el estudio de la historia en tiempos de represión*. Ponencia presentada en taller memorias y arte en Red de memorias Universidad de Chile. Noviembre 2008.
- \* \_\_\_\_\_ *Murales contemporáneos: lenguaje e historiografía popular*. Ponencia presentada en Primeras Jornadas de Estudiantes de Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena, mesa literatura y discursos audiovisuales. 2008.
- \* \_\_\_\_\_ *André Jarlán el padre de la Victoria: su vigencia en los muros y memorias de la población a los 24 años de su muerte*. Ponencia presentada en primeras jornadas de investigación Andrés Bello. 2009
- \* Lechner, Norbert, Pedro Guell. *Construcción social de las memorias en la transición chilena*. Artículo PDF en Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- \* Milos, Pedro. *Políticas de la memoria, instituciones, historia y memoria colectiva*. En V seminario sobre patrimonio cultural.
- \* Piper, Isabel: *Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria*. Documento de trabajo de circulación interna. Proyecto Domeyko.

### **IV. Entrevistas**

Realizadas en La Victoria, Santiago, Chile:

- \* Silvia Carranza, pobladora de La Victoria, muralista de Las Autónomas, diciembre de 2008.
- \* Manuel Cerda, poblador *La Victoria*, noviembre de 2008.
- \* Miriam Jara, pobladora *La Victoria*, noviembre de 2008.
- \* Virginia Martínez: pobladora de La Victoria, brigadista Autónomas y La Matraca, noviembre de 2008, 2010.
- \* Liliana Salinas: pobladora *La Victoria*, noviembre de 2008
- \* Alejandra Silva, ex pobladora de La Victoria, muralista de Las Autónomas, diciembre de 2003, 2004, 2006 y 2008.
- \* Marta Fernández, pobladora *La Victoria*, abril de 2008.
- \* Sandra Silva, pobladora septiembre 2006.
- \* Beatriz Contreras 2006,2009,2010

- \* María Cueto, diciembre de 2003, 2004, 2006 y 2008
- \* Julio Arcano, diciembre de 2003, 2004, 2006 y 2008
- \* Juan Molina, 30 de noviembre 2008
- \* Padre Lorenzo Maire, Febrero 2010.
- \* Franchesca Estay, 30 de noviembre 2008.
- \* Roxana julio 2003
- \* Anita, abril 2004.
- \* Abel Ojeda, julio 2004.
- \* Marta Ojeda, julio 2004.
- \* Olivia Márquez, septiembre 2003
- \* Víctor Marín, septiembre 2007
- \* Ángela Román, septiembre 2007
- \* Rosa Calderón, Julio 2003
- \* Raúl Solís, septiembre 2009

Realizadas en La Boca, Buenos Aires, Argentina:

- \* Néstor Portillo, artista y profesor de arte en La Boca, 16 de octubre 2010
- \* Lidia Cerratana, pobladora barrio La Boca, 15 de octubre 2010.
- \* Liliana Cerratana, pobladora La Boca, 15 de octubre 2010.
- \* Andrés Borsetti, poblador barrio La Boca, 16 de octubre 2010.
- \* Abdón Lionel León, poblador barrio La Boca, 16 de octubre 2010.
- \* Leticia Amoroso, 15 de octubre 2010.
- \* Palmira Bruno, 15 de octubre 2010
- \* Rubén Alfaro, 15 de octubre 2010
- \* Adriana, residente de La Boca, 15 de octubre 2010.
- \* Anselmo, 16 octubre 2010.
- \* Marcelo De Pinto, 16 de octubre 2010
- \* Juliana Cancogni, 15 de octubre 2010
- \* Ana Mastropasqua, 15 de octubre 2010
- \* Julián 16 de octubre 2010

## **V. Imágenes**

- \* Archivo particular autora
- \* [www.Memoriando.com](http://www.Memoriando.com)
- \* [www.muralespoliticos.blogspot.com](http://www.muralespoliticos.blogspot.com)
- \* Archivo de Havilio Alejandro Pérez Arancibia, poblador. La Victoria
- \* Colección fotográfica de muralismo barrial privada
- \* Archivo fotográfico brigada muralista autónomas de la Victoria
- \* Archivo digital de muralismo de dictadura de Archivo virtual La Muralla.cl y [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

## **VI. Webs específicas:**

- \* Chile: Breve Imaginería política 1970-1973.
- \* <http://www.abacq.net/imagineria/exp03.htm>
- \* [www.asombrarte.net/en\\_foco/informes/murales\\_de\\_buenos\\_aires.htm](http://www.asombrarte.net/en_foco/informes/murales_de_buenos_aires.htm)
- \* <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/>
- \* <http://www.la-floresta.com.ar/>
- \* <http://www.lamuralla.cl>
- \* <http://www.losmuroshablan.cl>
- \* <http://www.grafiteroschile.cl>
- \* <http://www.leoncalquin.com>
- \* <http://www.contraluzmural.com.ar>
- \* <http://latallera.blogspot.cl>
- \* <http://www.revistacalle.cl>
- \* <http://www.chilestreetArt.cl>
- \* <http://www.sidemuestra.blogspot.com/>
- \* <http://www.graffos.cl>
- \* <http://www.kelp.cl>
- \* <http://www.artehaga.com>
- \* <http://www.monogonzalez.blogspot.com>
- \* <http://www.pintaylucha.blogspot.com>
- \* <http://www.santiagodebronce.blogspot.com>
- \* <http://www.chilestreet.com>
- \* <http://www.keinom.com>
- \* <http://www.Memoriando.com>
- \* <http://www.buenosaires.gov.ar>
- \* <http://www.muralespoliticos.blogspot.com>
- \* [http://www.Bocajuniors.com.ar/elclub\\_historia.php](http://www.Bocajuniors.com.ar/elclub_historia.php).
- \*

## **VII. Diarios y Revistas:**

- \* *El Mercurio*, 15 de septiembre de 1973.
- \* *Revista Apsi*, abril y septiembre de 1984, septiembre y octubre de 1985 y abril de 1986
- \* *Revista Hoy*, septiembre 1983.

