

# Imágenes de la violencia

Carolina Crespo<sup>1</sup>

## Resumen

En esta ponencia me propongo compartir algunas reflexiones sobre las imágenes de la violencia que se despliegan en el espacio público, constituyendo e interpelando sentidos de lugar e historia y sus efectos. Analizo para ello una serie de murales emplazados en la plaza céntrica de la localidad de El Bolsón, provincia de Río Negro, Patagonia Argentina. Como parte de una investigación de corte antropológico que busca reconstruir la forma en que estos murales debaten y expresan memorias incómodas y disidentes, temporalizan y nominan la violencia así como enuncian demandas de justicia por parte de sectores subalternizados y/o alterizados; la propuesta en este trabajo es revisar, no tanto el contenido simbólico de estos murales, o aquello que es directamente visible en ellos, sino las relaciones y prácticas que genera su manufactura y emplazamiento, y atender a aquello de lo que nos hablan como experiencia y gesto. El propósito último de este análisis es, entre otras cosas, mostrar cómo estos murales pasaron de ser vehículos de reconstrucción y transmisión pública de memorias dolorosas a constituirse en una suerte de archivos de recuerdos políticos provocadores.

---

<sup>1</sup> Investigadora de CONICET-INAPL-UBA y profesora de la FFyL-UBA.

## Imágenes de la violencia

### Introducción

En los últimos años un tópico de discusión académica refiere a la intervención de monumentos en espacios públicos por parte de movimientos que, con su gesto de pintar, escrachar, desguzar, travestir, tachar, escribir, putear, derribar, sustituir o desplazar, expresan –como señala Francisca Marquez (2021)– la crisis del aura emanada por los monumentos, desestabilizan y provocan órdenes raciales, patriarcales, occidentales, capitalistas muy instituidos; exponen críticamente el andamiaje ontológico y epistémico sobre el que se construyeron discursos, estéticas y visualidades dominantes sobre el pasado; cuestionan lo que parecía eterno e indiscutible; desacralizan la historia canónica y ponen en foco la memoria viva en el espacio de lo público. Sin embargo, aun cuando ese gesto de disidencia situado en ámbitos urbanos alcanzó enorme repercusión a nivel mundial, no se trata de las únicas expresiones y prácticas de irreverencia e intervención en el espacio público.

En esa línea, esta ponencia propone desplazar el foco de atención hacia otras manifestaciones de la disidencia que tienen lugar en espacios más alejados de los grandes centros urbanos del país, como son la producción de murales en la zona cordillerana de la Comarca Andina del Paralelo 42°, en la Patagonia Argentina. Esta región está conformada por las localidades de El Bolsón –en la provincia de Río Negro–, Lago Puelo, El Hoyo, Epuyén y El Maitén –en la provincia de Chubut–. Desde el año 2004 investigo en esta región sobre procesos de patrimonialización, construcción de memorias y reclamos territoriales mapuche. A lo largo de estos años he observado cómo el espacio público de varias de estas localidades se ha ido poblando de numerosos murales y *stencils* que refieren a problemáticas vinculadas con sectores subalternizados y alterizados; a ejercicios de violencia institucional sobre estos sectores y a políticas extractivistas implementadas o propuestas a implementar en la región, tales como la extracción minería, el loteo inmobiliario y la (de) y (re)forestación. Muchos de estos murales, especialmente aquellos que refieren a prácticas de violencia institucional, se emplazan en las zonas céntricas de algunas de estas localidades, espacio en el que se encuentran la plaza principal y/o los edificios ligados a los órganos políticos de cada localidad. Otros se ubican en edificios educativos, hospitales, rutas, parajes que se incendiaron, etc. En cada caso, el objetivo por el que se crea el mural, quienes participan en su elaboración, sus posibles interlocutores y su propuesta estético-política difiere.

En este trabajo me interesa reflexionar sobre los murales que se encuentran específicamente emplazados en la plaza Pagano en El Bolsón, provincia de Río Negro. Me propongo esbozar

algunas ideas preliminares respecto a aquello de lo que nos hablan estos murales sobre el espacio, la memoria, lo público y las experiencias de militancia y colectivas de la región. Como parte de una investigación de corte antropológico que busca reconstruir la forma en que estos murales debaten y expresan memorias incómodas y disidentes, temporalizan y nominan la violencia así como enuncian demandas de justicia por parte de sectores subalternizados y/o alterizados; la propuesta en este trabajo es revisar, no tanto el contenido simbólico de estos murales, o aquello que es directamente visible en ellos, sino las relaciones y prácticas que genera su manufactura y emplazamiento, y atender a aquello de lo que nos hablan como experiencia y gesto. En ese orden de cosas, voy a presentar tres aspectos que entiendo son interesantes para pensar en torno a estos murales. Por un lado, aquello que nos dicen sobre el espacio, el paisaje y lo público. Por otro, lo que comunican respecto a las experiencias y relaciones que habilitan la violencia y la muerte. Finalmente, sobre la temporalidad de estos murales y la posibilidad de transmisión de la memoria subalterna en estas localidades. El propósito último de este análisis es, entre otras cosas, mostrar cómo estos murales pasaron de ser vehículos de reconstrucción y transmisión pública de memorias dolorosas a constituirse en una suerte de archivos de recuerdos políticos provocadores.

## **Los murales de la plaza Pagano**

Los murales de la plaza Pagano tematizan en su conjunto casos de muerte, racismo y violencia institucional, o realizada en connivencia con las fuerzas de seguridad, sobre sujetos subalternizados y/o alterizados, que aún con trayectorias particulares en cada caso, han quedado mayormente impunes y continúan demandando justicia. Todos ellos se encuentran entre el inicio y la mitad de la plaza Pagano, de cara a la avenida principal de El Bolsón, mirando en general a quienes pasan por ésta, sea caminando o en vehículo.<sup>2</sup>

La plaza Pagano es la plaza céntrica de esta localidad. Se trata de un espacio donde se desarrolla, desde hace muchos años, la conocida Feria Artesanal de El Bolsón, se concentra el movimiento turístico de la zona, se sitúan los órganos de gobierno y se realizan manifestaciones, marchas y/o festivales.

---

<sup>2</sup> Si bien la mayoría mira hacia la avenida, algunos, puntualmente se encuentran detrás de otros mural mirando al Cerro Piltriquitrón. Esto último se debe a los desplazamientos que se hace de los murales para su reparación, algo sobre lo que volveré al final del trabajo.

El primer mural emplazado en esta plaza fue realizado en el año 2007. Es el único mural de la plaza por el que se presentó una nota al Concejo Deliberante solicitando permiso.<sup>3</sup> Este mural homenajeó a Otoño Uriarte, una joven nacida en El Bolsón, que desapareció camino a su casa en Fernández Oro –Río Negro– y su cuerpo fue encontrado muerto, a los pocos meses, “en el drenaje de una usina eléctrica sobre un canal de riego, a 15 metros de profundidad” en otro paraje (<https://www.telam.com.ar/notas/202204/589214-otono-uriarte-15-anos.html>). La autopsia y estudios posteriores determinaron que había sido violada, torturada y asesinada, y el caso sacó a la luz las redes de trata de la zona junto a la complicidad policial. El mural fue realizado a un año de su desaparición y fue elaborado de manera conjunta entre vecinxs, artistas y educadores de la región –vinculados con cierta militancia en organizaciones– y amigos y familiares de Otoño Uriarte afincados en El Bolsón. A partir de este mural, se sucedieron varios otros más. En el año 2011 se realiza el mural recordatorio a Guillermo “Coco” Garrido. Coco Garrido fue un joven detenido y demorado por la policía por una infracción de tránsito menor<sup>4</sup> y cuyo cuerpo apareció muerto en la comisaría. La versión policial lo describió como suicidio, pero en la zona se afirma que fue un asesinato. Tiempo más tarde, se diseñó otro mural que homenajea los femicidios ocurridos en El Bolsón.<sup>5</sup> En 2017 se agrega el mural de Santiago Maldonado, un joven no indígena residente en El Bolsón, que había ido a acompañar la lucha de la *lof* mapuche Resistencia Cushamen. Hacía dos años esta *lof* había ido a recuperar su espacio territorial en una porción de las tierras compradas en la década de 1990 por el grupo Benetton. El caso tuvo una enorme resonancia a nivel nacional e internacional.<sup>6</sup> En el marco de una feroz represión de gendarmería a esta *lof*, Santiago desaparece y después de dos meses su cuerpo aparece muerto en el río Chubut. Tiempo más tarde, se realiza otro mural dedicado al joven mapuche Rafael Nahuel, asesinado a los pocos meses de la represión anterior a manos de la prefectura. Su asesinato ocurrió en el marco de otra represión que tuvo como destinataria a la *lof* *Lafken Winkul Mapu*, quien había ido a recuperar territorio en el Lago

---

<sup>3</sup> Dos aspectos son interesantes para señalar al respecto. Por un lado, que aun cuando se solicitó permiso, no se esperó a la aprobación de la Ordenanza para emplazar el mural. Por otro lado, la Ordenanza autorizó la permanencia del mural durante un período de tiempo determinado aunque no estableció concretamente la duración de ese período (Ordenanza N° 139/07). En ella se declara, “Que toda vez que la plaza Pagano es el sector público de mayor afluencia y actividades no es conveniente emplazar este tipo de cartelera por largo plazo ya que ello originaría el derecho a otro tipo de presentaciones”, algo que efectivamente se confirmó con los años.

<sup>4</sup> Se trató de un choque automovilístico.

<sup>5</sup> Este mural está actualmente removido para su reparación debido a su estado de deterioro.

<sup>6</sup> Hubo manifestaciones multitudinarias, actos y pronunciamientos de organismos de derechos humanos por la aparición con vida de Santiago Maldonado en distintas ciudades del país. Se realizó una película sobre el caso y se hicieron varios murales y otras manifestaciones artísticas con su retrato.

Mascardi.<sup>7</sup> Finalmente, en el verano de este último año –2022– se emplaza el mural de Elías Garay y Lucinda Quintupuray. Elías Garay, de la *Lof* mapuche *Quemquemtrew*, había ido a recuperar espacio territorial en Cuesta del Ternero y fue muerto por dos civiles armados vinculados con el empresario al que la provincia había concesionado ese espacio territorial recuperado.<sup>8</sup> El ingreso de estas dos civiles generó una serie de sospechas en torno al papel que había tenido el Cuerpo de Operaciones Especiales y Rescate (C.O.E.R.) de la policía de Río Negro en lo sucedido; pues a pesar de que este grupo impedía el ingreso y circulación a la comunidad,<sup>9</sup> ambas personas se introdujeron armadas al territorio recuperado. Su retrato fue realizado junto al de Lucinda Quintupuray, una anciana mapuche que también residía en Cuesta del Ternero. Lucinda fue asesinada a tiros en su casa en 1993 luego de rechazar varias ofertas de venta de sus tierras y, meses después, su hijo, Victorio Quintupuray, aparece ahogado.<sup>10</sup>



<sup>7</sup> Sobre la relación entre violencia institucional, patrimonio y derechos humanos en materia indígena durante el período 2016-2019 en Argentina, véase Crespo (2020).

<sup>8</sup> Ambos civiles matan a Elías mientras hieren gravemente a otro mapuche que lo acompañaba.

<sup>9</sup> La prohibición a entrar por ejemplo alimentos a la comunidad fue denunciado en numerosos medios de comunicación.

<sup>10</sup> Las muertes de estos sujetos tuvieron dispar alcance. Más allá de que las historias de todos ellos están diseminadas en páginas de internet, algunos son sólo conocidos en la arena local, otros tuvieron repercusión a nivel nacional y, Santiago Maldonado –como señalé– trascendió también en el ámbito internacional. Particularmente, en el caso mapuche, los discursos de altos funcionarios del gobierno nacional del período 2016-2019 y del actual gobierno provincial de Río Negro, así como las noticias difundidas en los medios de comunicación hegemónicos en todo el país, han sido hasta la fecha fuertemente estigmatizantes, discriminatorias y criminalizantes.

Fig. 1. De Izquierda a derecha puede verse el mural que recuerda los femicidios, el de Guillermo Coco Garrido, Otoño Uriarte y Santiago Maldonado. Foto. Carolina Crespo, año 2018



Fig. 2. Mural de Elías Garay y Lucinda Quintupuray. Foto: Carolina Crespo, año 2022

Si bien se destacan por su carácter visual, varios murales contienen pequeños textos, algunos incluyen materiales reciclados, otros son solo retratos acompañados de ciertas imágenes figurativas y, en su mayoría, indican la fecha en que fueron realizados. A diferencia de otros que existen en la región, estos no son estrictamente murales si por murales se entiende algo técnico, esto es, una pintura de grandes dimensiones realizada sobre un muro. Muchos están realizados entre postes, sobre la base de un fibrofacil o con chapa, por lo que ciertos opositores a los mismos los denominaron peyorativamente “carteles”. Por otro lado, tampoco han sido realizados con la autorización de instituciones públicas ni se han presentado permisos para su emplazamiento, como sería el caso de otros murales realizados en espacios hospitalarios, educativos o en centros culturales o comunitarios que existen en la zona, o mismo del primer mural de Otoño, tal como lo indiqué. Esta segunda condición condujo a algunos de los muralistas de la zona a definirlos como “arte callejero”. Finalmente, ninguno de ellos fue realizado por encargo, como parte de un trabajo remunerado sino que fueron motorizadas bajo iniciativas propias.

Ahora bien, los murales de la Plaza tienen otra característica distintiva. Con excepción de algunos pocos de ellos, que fueron realizados por un muralista con allegados de las víctimas, como producto de la premura por visibilizar lo sucedido, la mayoría fueron realizados por diferentes artistas

plásticos de la región junto con pobladores no artistas y personas cercanas a las víctimas que se quiere recordar. Muchos de estos artistas plásticos dan clases en colegios de la región y, en su mayoría, participan –junto a los pobladores que suelen involucrarse en la elaboración de algunos de ellos– en agrupaciones políticas de distinto tipo, tales como la agrupación “Ni una menos”, sindicatos, la Asamblea Comarcal contra el Saqueo”, el “Movimiento de trabajadores excluidos”, el “Colectivo Santiago Maldonado, etc.

Aun cuando se conoce quienes son los muralistas de la Comarca Andina, ninguno lleva inscrita la autoría de sus realizadores; aspecto que expresa –entre otros– el carácter colectivo, anónimo y popular que se le quiere imprimir a estas obras sobre las que importa menos la experticia y creatividad individual de quien/es lo hizo/hicieron, que lo que se quiere visibilizar a través de ellas y los vínculos que genera como experiencia o proyecto común.<sup>11</sup>

Como lo definieron otros muralistas, especialmente los muralistas mexicanos de principios del siglo XX, estos murales están ligados a la idea de que la expresión artística puede ser una herramienta de transformación social y constituirse en una forma de lucha contra la enajenación y deshumanización social, incluso aquella que supone el propio campo artístico. Y estos murales son, de hecho, inseparables de los propios y heterogéneos posicionamientos políticos que tienen sus realizadores respecto al arte y a la vida social. Forman parte de una militancia en un sentido amplio del término, en la que el arte del mural se propone como una modalidad de enunciar desacuerdos e intervenir en el tiempo y el espacio sobre el silencio, la violencia, y la impunidad promovidos por el orden social hegemónico. Lo que sigue reflexiona sobre la manera en que estos murales interpelan, definen y reconstruyen el espacio local, la vida, los vínculos y la memoria.

## **Ejes para pensar los murales de la plaza**

### **a. Gritar la violencia en espacios naturalizados**

Como señaló Lefebvre (1976), los espacios no son áreas autónomas ni neutrales sino objetos de “topografías del poder” (Gupta y Ferguson, 2008; Caballero Arias y Cardoso, 2006). Las modalidades de su uso, explotación y definición y los sentidos de pertenencia y memorias de los sujetos que lo habitan están moldeadas por las políticas de ordenamiento territorial. Sin embargo, en tanto “constelación de trayectorias” siempre en disputa y movimiento, el espacio está constituido

---

<sup>11</sup> Incluso en aquellos que por la premura del evento fueron realizados por un solo artista plástico tampoco llevan autoría y, en su mayoría, un rasgo distintivo respecto a las obras de arte es que imprimen la fecha de su realización.

por historias que emergen, se enfrentan y van creando sentidos de realidad (Massey, 2000). Mientras las memorias pueden pensarse como itinerarios de viajes en el tiempo y prácticas espaciales; los movimientos entre espacios suponen la producción de temporalidades y ambos – producción de memorias y espacios– están implicados “en” y “por” la política (Massey, 2000). Por tanto, las *memorias* “hacen espacio” al formar parte de esas trayectorias; hacen palpable y visible que paisajes y lugares no son naturales sino configurados a través de una geografía administrada e imaginada de diversas formas a lo largo de la historia, en articulación y tensión con las formas de producción capitalista del espacio y las luchas que se inscriben en ellas.

Aunque con contenidos y estéticas divergentes, según la línea ideológica de quienes intervienen en su producción, la exposición de la estructura de crueldad y violencia de un sistema patriarcal, blanco, occidental y capitalista expresado en los murales, supone y espera un efecto. Los muralistas proponen instalar un “modo de ver” no contemplativo sino comprometido, sensibilizado y conmovido con una realidad que quiere ser ocultada por la esfera oficial. Su propósito es afectar a los sujetos que por allí pasan en sus rutinas cotidianas o sus visitas turísticas y proyectar otros modos de ver y estar en la Comarca y en el mundo, en general.

En efecto, los murales ponen de manifiesto las tensiones, crueldades y heridas abiertas, creando contexto y sentidos disidentes del espacio y la historia local, no sólo a través del contenido sino incluso del paisaje que proyectan. La realización de estos murales en la plaza forma parte de un interés por visibilizar cuánto se silencia a través de una mirada dirigida de manera displicente o acrítica hacia el paisaje natural en estas regiones distantes de los grandes centros ciudadanos del país y, especialmente, en localidades que tienen, entre sus actividades más importantes, al turismo natural como medio de vida. En ese contexto, la elección del lugar de emplazamiento resulta relevante no sólo por el papel político, económico y la alta convocatoria local y turística que tiene esta plaza en la localidad sino incluso por la estética que le imprime el cerro Piltriquitrón que funciona como marco de la plaza y los murales. En este espacio, en el que suele desplegarse la voz del Estado local y su proyecto de ciudadanía hegemónica a través de cartelera, de esculturas oficiales, del diseño de la plaza y de su modalidad de uso, el mural aparece como un gesto de insurrección e irreverencia que desmonta y se enfrenta a los lenguajes y la poética del poder, poniendo en el centro experiencias de violencia sufridas por quienes quedan en los márgenes de lo oficial y archivados por la justicia.

A través de ellos, sus realizadores se apropian del espacio público recordando que éste les pertenece y, en esa apropiación, discuten las asimetrías que se tejen en su uso y en la construcción de una historia y un régimen de representación en el que “otros”, en especial el Estado municipal, son

quienes tienen el monopolio de cómo debe trazarse la imagen y la palabra. En paralelo, transmutan el paisaje de lo visible, exponen el andamiaje sobre el que se edifica el poder dominante y desnaturalizan la forma en que tradicionalmente ha sido definido El Bolsón: como un espacio tranquilo, en paz y natural.

Así, a través de los murales, los muralistas ejercen su derecho para hacer y deshacer las inscripciones con las que se marca y regula el espacio público y dejan inscripto su ejercicio de soberanía para visibilizar la violencia que el poder hegemónico borra y disimula en las narrativas de la nación y los relatos naturales que impregnan lo local.

## **b. La vitalidad de los murales de muertes**

Como señalaba con anterioridad, los murales de la plaza focalizan en un contenido específico ligado a la muerte, sea en manos de la fuerza de seguridad o bien producto de una connivencia con estas, lo que genera entre los muralistas profundas reflexiones. Por un lado, debates en torno al problema de la estética con la que expresar la violencia física. Por otro, reflexiones acerca de la continuidad en el retrato de la muerte y, finalmente, de la ambivalencia emocional, entre dolor y alegría que esto suscita:

“el otro día yo hablaba así con un compa, riéndonos un poco, porque hay que reírse también. Uno saca la alegría porque es un bajón, ‘esto al final va a ser un cementerio!’. La plaza es un cementerio, porque son todos muertos los que estamos poniendo ahí. Ojalá que no... ¡Basta de hacer murales! Yo no quiero hacer más murales ahí, que no haya más muertos. En realidad, capaz que sí porque estás dando la lucha, pero no sé el último mural que hicimos ahí, a mí la verdad, yo la verdad que yo manejé un poco la política porque a mí me da mucha pena [...] O sea, yo cada vez que hice un mural ahí, de esos, me dolía un montón. No lo hacía ‘ah qué lindo! voy a hacer un mural!’. Y de alguna manera la gente trabaja con el corazón acá. No estás haciéndolo por la fama, ni porque querés resaltar. Querés volcar esa información ahí y que se haga memoria, se recuerde con color, capaz que en un tiempo hay otros murales todos negros y rojo, pero ahora ¡no! [enfatisa] Pongámosle una planta, pongámosle color, pongámosle agua. Que no nos quiten tampoco eso, porque no es triste. Es algo que nos levante. Y de alguna manera, ese lugar al lado de donde están los murales ahí, acá en la Pagano, como ha crecido en ese sentido. Más con el último mural de Elías. Estuvo lindo ese encuentro, porque también toda la comunidad estaba acá así (Entrevista a S. 2022)

“en la plaza participé en los murales terribles, de las cosas terribles que suceden en Bolsón como el mural de Otoño, el mural de Coco Garrido... también fueron experiencias super interesantes porque el mural de Otoño lo pintamos con la familia de Otoño [...]y en un momento decían: ‘Eh! Pero nos van a llenar la plaza de murales!’ Y bueno, si siguen asesinando gente! Porque después apareció el mural por Rafael Nahuel, el mural por Santiago Maldonado...y bueno, es así, lamentablemente vamos a tener que llenar la plaza de murales...y bueno, es nuestra respuesta” (Entrevista a A. 2022)

Los murales tienen un objetivo: con-mover a la par que repensarse como comunidad. Como forma de expresión que entraña una intención, la paleta de sus colores, las imágenes que se incluyen y las palabras que los acompañan, están previamente meditadas para poder interpelar a los transeúntes:

“no es un cuadro grande un mural. Es una comunicación, es una forma de comunicarnos. Generalmente la usamos para decir cosas que nos duelen, cosas que queremos protestar o cosas que nos parecen que no están bien o al contrario, también puede ser para cosas que nos agradan...[...] pero es una herramienta de comunicación y eso fue lo que a mí me cautivó del muralismo. [...] [Por eso el mural] se tiene que poder leer. Poder leer quiere decir que yo puedo ir caminando y ver un mural que empieza acá y termina allá y puedo ir viendo las partes del mural e ir entendiendo que quiere decirnos. A veces no es una imagen central sino que son como secciones o secuencias que me van contando algo. Si yo hago una explosión de color y le pongo todos los colores, quedará muy bonito pero no entiendo nada, sobre todo si paso en un colectivo. Porque también eso, la velocidad del tráfico del pueblo a veces no es la misma que la de las ciudades, pero bueno, tenes que evaluar si la gente pasa caminando, si atrás tengo montañas o edificios, tenes que evaluar que colores tengo alrededor, porque puede molestar a la imagen del lugar. Entonces la paleta uno la elige. Elige principalmente tres colores [...] El color es la cocina del mural. Los colores los preparamos antes [...] El color es una herramienta fundamental. No se puede usar al azar. Tiene que estar super pensado” (Entrevista a A. 2022)

El espacio en el que se emplazan está íntimamente ligado con este objetivo de increpar(nos) e increpar a un sistema racista, patriarcal, violento y cruel en el que vivimos, del que somos parte. Algunos muralistas señalan de hecho que el vandalismo ejercido sobre los mismos murales, aun cuando no sea la respuesta deseada, pone de manifiesto que estos cumplieron de alguna manera con su cometido: incomodar, interpelar, movilizar.

Pero los murales de la plaza de El Bolsón suponen además una práctica política en otros sentidos, que van más allá de la denuncia sobre las modalidades de convivencia, la desigualdad, injusticia, el racismo y la violencia del sistema. Se conforman como un espacio de encuentro de quienes disienten, de acompañamiento en la lucha y apoyo afectivo a familiares y amigos de las víctimas, de debate, tensiones e intercambio y de anudamiento de lazos a lo largo del tiempo.

“Es el punto de encuentro de todo. Eso fue lo que nos dieron los murales a nosotros acá. Todas las marchas se juntan ahí, todas las asambleas de lo que sea, del agua y la tierra, de las mujeres” (Entrevista a A. 2022)

““En el mural de Otoño y Coco’ llaman los afiches por las calles de El Bolsón. Ahí fue el lugar de encuentro para movilizarse por la aparición con vida del compañero Santiago Maldonado y la libertad del lonko Facundo Jones Huala. ‘En el mural de Otoño y Coco...’ Unas cuadras más allá otro mural recuerda a los Calfullanca. Los muertos y los desaparecidos se van sumando y se transforman en el punto de partida para seguir luchando por los nuevos compañeros que el Estado mata o desaparece. Las caras y graffitis en las paredes también se van multiplicando” (“Otoño, Coco, Santiago” en Boletín La Oveja Negra, 26/11/2017)

Esos lazos se configuran desde el momento de su elaboración como idea: en las reuniones con familiares y amigos de estas víctimas para decidir sobre la propuesta, en las tensiones que en algunas ocasiones genera el lenguaje que se quiere expresar, en la colecta de los materiales y recursos para llevarlo a cabo, en la colaboración que realizan algunos sindicatos, en los encuentros durante su realización, o en los festivales, eventos musicales y mateadas que se organizan en su inauguración. Pero también esos lazos persisten y se continúan consolidando con posterioridad a su emplazamiento; pues los murales funcionan –como señalan las citas transcritas– como puntos de reunión para iniciar las marchas, hacer asambleas, realizar festivales sobre alguna problemática de la localidad, etc. En tal sentido, los murales adquieren una vitalidad que lejos ser objetos o cosas, devienen acontecimientos o experiencias que involucran efectos y afectos a largo plazo. Y es esa experiencia colectiva, de gestar y anudar relaciones, habilitar la reflexión conjunta sobre sí mismos, generar discusiones, poner en el tablero problemáticas candentes, desacuerdos y procesos históricos borrados, convocar cada año a nuevas movilizaciones y luchas u homenajear cada aniversario a quienes fueron retratados, una de las aristas más enriquecedoras y particulares de estos murales e, incluso, más potentes. No obstante, es también –como señalan muchos de los muralistas– una de las

aristas más paradójales que tienen estos murales de la plaza, porque vitalizan a partir de la referencia a la muerte.

En este sentido, el mural deviene en una serie de prácticas que resignifican el espacio no solo por las imágenes plasmadas producto de una catarsis colectiva de enfrentar la impunidad y el olvido, sino también por las acciones que gestan, las relaciones y sentidos de pertenencia en torno a luchas políticas que consolidan y las afecciones divergentes que suscitan entre quienes los miran.

### **c. Los murales como archivo de memorias disidentes: Los recuerdos dolorosos y la temporalidad de los murales**

Pollak (2006) señaló que uno de los aspectos más complejos para la memoria de sectores subalternos se centra en la posibilidad de transmitirla en sus propios términos, sea en lo que respecta a su forma como a su contenido; esto es, pasar del silencio a la contestación pública. Como lo destacó Capasso (2011) respecto al mural en general, estos murales se gestan como “vehículos de memorias” de experiencias ensombrecidas que, a través de expresiones artísticas sobre lo sucedido, adquieren trascendencia pública y contestan la historia, los monumentos y las esculturas oficiales que circulan en el espacio.

La elección del mural como herramienta de expresión de memorias en disidencia y contestación y la forma en que se encara aquí su realización, no operan como algo fijo y eterno, semejante a la forma en que monumentos y esculturas oficiales han sido instituidos. Aun cuando están pensados para tener una larga duración, estas prácticas del recuerdo contienen una temporalidad. Si, como decía Benjamin (1982), el pasado es siempre un espacio conflictivo y abierto en el que nuevos presentes agregan sentido y dimensiones impensadas con anterioridad, a medida que la materialidad de la que los murales se componen sufre deterioros por razones climáticas o por la acción de quienes no toleran su presencia en el espacio público y los vandalizan,<sup>12</sup> la propuesta estética diseñada –más que el tema que le dio vida– suele ser transformada y redefinida en función de cómo se tensionan procesos y presentes, y la manera en que, quienes lo realizan, reflexionan sobre esos pasados en cada contexto. Algunos casos, como el de Coco Garrido en El Bolsón, el de Santiago Maldonado en Lago Puelo y el de Rosa Nahuelquir en El Hoyo, han sido paradigmáticos en este sentido. El deterioro en el primero, sucesivos actos vandálicos en el segundo y el borramiento del tercero con

---

<sup>12</sup> La vandalización de los murales merece una reflexión en sí misma y es el centro de atención y análisis de otro trabajo que estoy realizando.

pintura amarilla por quien era en ese entonces intendente de El Hoyo,<sup>13</sup> llevaron a modificar su imagen-contenido. Como ocurre en el plano de la oralidad, esos conflictos –en el caso de los vandalismos reiterados que han recibido particularmente algunos murales– y la versatilidad que se les imprime cada vez que los restauran, resultan interesantes en dos sentidos. Por un lado, porque muestra la potencia que tienen los murales como forma de provocación política. Tanto por su cotidianeidad en el espacio público y la empatía que pueden gestar en ciertos transeúntes, como por aquellos que, a la inversa, no soportan la presencia constante de esta expresión o lenguaje visual, y los tapan o violentan. Por otro lado, porque pone de manifiesto que la “restauración”, como práctica y concepto, puede estar menos ligada al regreso literal del original, que a pensar en la variación como forma de permanencia.



---

<sup>13</sup> La censura del mural de Rosa Nahuelquir fue documentada en el video “El Mural de rosa” (<https://www.youtube.com/watch?v=iunth1unmeI>).



Fig. 3. Primer y segundo mural –respectivamente– que recuerda a Guillermo “Coco” Garrido en El Bolsón. Fotos: Carolina Crespo, año 2022

Ahora bien, con el correr del tiempo, la proliferación de murales de la Plaza Pagano devinieron en mucho más que vehículos de expresión de memorias de dolor. Frente a violencias y demandas de justicia que fueron archivadas o están en vías de serlo, su acumulación fue configurado una suerte de *corpus* pasible de ser entendido como un “archivo público, siempre dinámico y a cielo abierto de memorias incómodas” de la localidad; expresiones materiales y huellas de recuerdos de violencia que no fijan ni cristalizan el pasado sino que interpelan de maneras siempre renovadas las ausencias de derechos y de justicia.

### **A modo de cierre**

No cabe duda que existe una articulación entre los murales y la militancia en el sentido más amplio del término, quiero decir, no ligado específicamente a la militancia en una organización social específica sino también a aquella que moviliza a denunciar problemáticas y violencias sociales diversas. No obstante, y al calor de la multiplicación de murales en la región, estas intervenciones artístico-políticas adquirieron vida como lugar de encuentro social-político y afectivo, expresión de denuncia, archivo de memorias, quiebre del silencio, acompañamiento a familiares y allegados de las víctimas, lugar de afectos, refugio de la lucha y grito de dolor.

Este archivo subalterno del recuerdo contiene una interesante versatilidad y no pocas paradojas. A diferencia de otras artes o incluso de monumentos oficiales, los murales y sus simbolismos están cargados de dolencias y tensiones, de malestar y alegría, de muerte y gestación de vínculos, de

permanencias en el espacio y de movilidades en el tiempo. Son parte de experiencias de desarchivar lo que quedó tapado e impune y de crear un archivo dinámico y propio de recuerdos de violencias vividas y heridas abiertas aún pendientes de justicia. La forma en que se fueron configurando una y otra vez estos murales, son un buen ejemplo para discutir algunas naturalizaciones. La primera, el carácter estático y fijo atribuido usualmente a la materialidad y lo impreso. La segunda, la idea de restauración o conservación como el regreso a un original prístino. La tercera, el *corpus* de murales de recuerdos como medio para romper con la noción de archivos fijos y memorias que se cristalizan y, para pensar, otras prácticas o modalidades subalternas de crear archivos de memorias de dolor que no quieren verse archivadas.

## Bibliografía

Benjamin, Walter 1982 (1955). “Tesis de filosofía de la historia” en *Revolta Global / Formacio*

Caballero Arias, Hortensia y Cardoso, José Luis 2006 “Políticas territoriales, memoria histórica e identidad: los Yanomani ante la demarcación de sus tierras” en *Antropológica*, Vol. 105-106: 99-130

Capasso, Verónica 2011 “Muralismo, memoria y espacio público: un estudio sobre producciones platenses”, IX Jornadas de Sociología, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, <https://www.aacademica.org/000-034/41>

Gupta. Akhil y Ferguson, Jameson 2008 “Más allá de la “Cultura”, el Espacio, la identidad y las políticas de la diferencia” en *Antípoda*, N° 7: 233-256.

Crespo, Carolina 2020 “Los lindes de la interculturalidad: Patrimonio, violencia institucional y derechos humanos en la política indigenista Argentina (2016-2019)” en *Revista del Museo de Antropología*, Vol 13, N°. 2: 267-278. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v13.n2.27691>

Lefebvre, Henri. 1976. *Espacio y Política* (Barcelona: Ed. Península)

Márquez, Francisca 2021 “Introducción al debate: Monumentos en Latinoamérica: Entre la épica patria y la insurrección y Cierre” en *Corpus* [En línea], Vol. 11, N°. 1 | Publicado el 29 junio 2021, consultado el 10 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/4505>; DOI: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4505>

Massey, Doreen 2000 “Travelling thoughts” en Gilroy, Paul, Laurence Grossberg y Angela McRobbie (eds.). *Without guarantees: in honour of Stuart Hall* (London-New York: Verso, pp. 225-32)

Pollak, Michael 2006 “Memoria, olvido y silencio” en *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (La Plata: Ediciones Al Margen).