

## Colores de la memoria. El mural "Argentina: dolor y esperanza" y su función social en relación al pasado dictatorial

Rebeca Jara  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional del Nordeste  
rebecazeitler@gmail.com

Elias Zeitler  
Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste  
eliaszeitler@gmail.com

**Resumen:** El presente trabajo indaga sobre las representaciones y las intervenciones artísticas y sociales que se dieron en el espacio público de la Provincia del Chaco, con relación al pasado de la última dictadura en Argentina (1976-1983). Atendemos, específicamente, al mural "Argentina: dolor y esperanza", pintado en 1986 en el Salón de Actos de la Universidad Nacional del Nordeste (ciudad de Resistencia) por la artista plástica Amanda Mayor de Piérola (madre de uno de los desaparecidos en la denominada "Masacre de Margarita Belén"). Buscamos analizar las características gráficas y contextuales de este mural referido al último pasado dictatorial en el Chaco, comprender las formas en que los grupos generan conciencia identitaria por medio del arte mural y, finalmente, establecer la contribución del mural a la construcción de una memoria colectiva sobre el pasado dictatorial.

Sostenemos que los murales son una forma efectiva de expresión de las memorias colectivas: son "vehículos de la memoria" que comunican y transmiten una experiencia significativa de grupos "emprendedores de memoria". Por esto, la pintura mural cumple una función transformadora del espacio, en tanto genera lugares de intercambio que promueven la memoria colectiva y la identidad.

**Palabras clave:** memoria; mural; identidad; dictadura; representación.

**Resumo:** Este trabalho investiga as representações e intervenções artísticas e sociais que ocorreram no espaço público da Província de Chaco, em relação ao passado da última ditadura na Argentina (1976-1983). Consideramos especificamente o mural "Argentina: dor e esperança", pintado em 1986 no Salão de Assembléias da Universidade Nacional do Nordeste (cidade da Resistência) pela artista plástica Amanda Mayor de Piérola (mãe de um dos desaparecidos no país), chamado "Massacre de Margarita Belén". Buscamos analisar as características gráficas e contextuais desse mural referente ao último passado ditatorial do Chaco, compreender as formas pelas quais os grupos geram consciência de identidade através da arte mural e, finalmente, estabelecer a contribuição do mural na construção de uma memória coletiva sobre o passado ditatorial.

Mantemos que os murais são uma maneira eficaz de expressar memórias coletivas: são "veículos da memória" que comunicam e transmitem uma experiência significativa de grupos de "empresendedores da memória". Por esse motivo, a pintura mural cumpre uma função transformadora do espaço, ao mesmo tempo em que gera espaços de troca que promovem a memória e a identidade coletivas.

**Palavras-chave:** memória; arte mural; identidade; ditadura; representação.

**Abstract:** The present work inquires about the representations and the artistic and social interventions that occurred in the public space of the Province of Chaco, in relation to the past of the last dictatorship in Argentina (1976-1983). We attend, specifically, the mural "Argentina: pain and hope", painted in 1986 in the Assembly Hall of the National University of the Northeast (city of Resistance) by the plastic artist Amanda Mayor de Piérola (mother of one of the disappeared in the called "Massacre of Margarita Belén"). We seek to analyze the graphic and contextual characteristics of this mural referring to the last dictatorial past in the Chaco, to understand the ways in which groups generate identity consciousness through mural art and, finally, to establish the contribution of the mural in the construction of a collective memory about the dictatorial past.

We maintain that murals are an effective way of expressing collective memories: they are "vehicles of memory" that communicate and transmit a meaningful experience of "entrepreneurial memory" groups. For this reason, mural painting fulfills a transforming function of space, as it generates exchange places that promote collective memory and identity.

**Key-words:** memory; mural; identity; dictatorship; representation.

## Introducción

El fenómeno del mural ha sido abordado desde diversas perspectivas (historia del arte, sociología, estética y teoría del arte), enfocadas en las relaciones de esta pintura con el contexto histórico social o las características de los estilos artísticos.

El análisis de los usos y funciones sociales del mural requiere de una mirada multidisciplinaria, con aportes conceptuales y metodológicas de la historia, la estética, la sociología del arte y el diseño gráfico. Por eso, nuestra indagación propone comprender estos objetos visuales producidos bajo la influencia de mentalidades colectivas, convicciones políticas, concepciones artísticas, coyunturas sociales y demandas del público.

Los murales pertenecen al “arte social” (siguiendo la clasificación de Pierre Bourdieu) que por medio de símbolos y signos interactúa con la sociedad en torno a problemas culturales, educativos, políticos e ideológicos. Tienen una función social muy activa: proponen contra-discursos políticos, expresan luchas por la memoria del pasado reciente y colectivo, defienden los derechos humanos, fortalecen la historia local-regional y la identidad social.

A partir de estas problemáticas el presente trabajo busca indagar sobre las representaciones y las intervenciones artísticas y sociales que se dieron en el espacio público de la Provincia del Chaco (Argentina), desde el retorno a la democracia, en relación con un acontecimiento clave del pasado de la última dictadura argentina (1976-1983): el caso de la Masacre de Margarita Belén, ocurrido en diciembre de 1976.

En términos generales buscamos determinar las características gráficas y contextuales del mural “Argentina: Dolor y Esperanza” (pintado por una de las madres de los masacrados, Amanda Mayor de Piérola, en 1986, en el Salón de Actos de la Universidad Nacional del Nordeste, en el campus de la ciudad de Resistencia, Provincia del Chaco-Argentina)<sup>1</sup>; comprender las formas en que los grupos detentadores de memoria<sup>2</sup> generaron conciencia identitaria y mantuvieron viva su identidad por medio de este arte mural y, finalmente, establecer la contribución de este mural en la construcción de una memoria colectiva en torno a ese pasado dictatorial.

1 Contamos al presente con la serie documental sonora *Pinceladas de memoria* (3 capítulos), elaborado por las alumnas Ana Schwartz, Silvana Vesconi y Noelia Moreyra para la tesina final de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Nordeste en el año 2017. La dirección de tesis estuvo a cargo de Marina Barreto y fue co-dirigida por Marina Campusano. La edición sonora fue realizada por Gabriela Ramírez. En este documental se indaga sobre aspectos biográficos de la artista Amanda y sobre la Masacre de Margarita Belén. Link: <https://pinceladasdememoria.wixsite.com/documental-sonoro/proyecto-2>.

También hay otros documentales referidos a la Masacre de Margarita Belén, los cuales analizamos en una ponencia próxima a ser publicada: Zeitler, T. E. Recuerdos Grabados. Usos de la memoria y la historia en documentales sobre la Masacre de Margarita Belén. En: *XXXIX Encuentro de Geohistoria Regional*, Instituto Superior de Formación Docente, Ituzaingó, Corrientes, 12 y 13 de septiembre de 2019.

2 El concepto “emprendedores de memoria” fue planteado por Elizabeth Jelin en su obra *Los trabajos de la Memoria* (2002, pp. 48-57). Partiendo del concepto “moral entrepreneur” de Howard Becker (1963), lo resignificó para resaltar el carácter social o colectivo del emprendimiento, más que por razones económicas o empresariales. Los emprendedores son generadores de proyectos, ideas nuevas y expresiones de creatividad. Además, su organización social (jerarquía social, mecanismos de control, división del trabajo) está ligada al proyecto de memoria que también refiere a usos políticos y públicos de la misma. El accionar de estos emprendedores puede ser analizado principalmente por medio de las “marcas de la memoria”, como ser las conmemoraciones y lugares de recuerdo colectivo.

### Cuestiones teórico-metodológicas

El análisis de los usos y funciones sociales del mural requiere de un marco teórico multidisciplinar, con aportes conceptuales y metodológicos del arte, la historia, la estética, la sociología del arte, la arquitectura y el diseño gráfico<sup>3</sup>. Por eso, esta investigación propone comprender estos objetos visuales producidos bajo la influencia de mentalidades colectivas, convicciones políticas, concepciones artísticas, coyunturas sociales y demandas del público, entendiendo que los murales pertenecen al "arte social" y que por medio de símbolos y signos interactúa con la sociedad, en torno a problemas culturales, educativos, políticos e ideológicos. (Bourdieu, 2000, p. 36)

El mural es la representación de una voz consciente, que puede ser analizada como una proposición de enunciados relacionados con una identidad social y una memoria histórica<sup>4</sup>. Entendemos a la representación, siguiendo a Chartier (2002), como: "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" (p. 57). Y a la memoria histórica como aquella que toma del pasado lo que le sirve al presente y el futuro de una comunidad: en este sentido, la memoria refuerza la identidad y el sentido de pertenencia y permanencia temporal y espacial. (Le Goff, 1991, p. 181)

La memoria colectiva, entendida como un entretreído de memorias individuales enmarcadas socialmente en un conjunto de tradiciones, se expresa por medio de códigos culturales compartidos. Por eso un estudio de los murales referidos al pasado dictatorial en el Chaco, exige la comprensión de sus significantes en relación con la memoria colectiva. (Jelin, 2002, p. 22)

En este sentido, Juan Carlos Castagnino sostiene que el mural es un arte de acción que supera el divorcio entre la pintura y lo público, y con ello devuelve el carácter artesanal y colectivo a la obra. De igual forma Demetrio Urruchúa afirma que en el mural el artista no puede guardar silencio y está más presionado a exponer sus convicciones políticas, sociales, culturales.

Las imágenes de los murales siempre dan cuenta de un proceso histórico, y tienden a formar parte de los espacios en donde se desenvuelven las luchas, como vehículos que contribuyen a conformar la identidad colectiva. Este tipo de arte social va más allá de la propuesta artística o estética y se expresa como una alternativa de cambio social, de intervención política. (Revale, 2009, p. 32)

Se afirma también que los murales producidos en tiempos de represión, o posteriores pero referidos a este pasado traumático, buscan dar cuenta de las prácticas identitarias: son parte de un conjunto de estrategias por medio de las cuales se busca sostener la lucha -política, social, civil- contra las relaciones de explotación y dominación. (Di Luca, 2009, p. 48)

3 Cuando hablamos de pintura mural nos referimos a una muestra de *street art* que destaca por su monumentalidad, su concentración en la imagen como contenido. Nicholas Ganz (2004) define al mural como una pieza de grandes dimensiones creada sobre una pared, sin importar su técnica o si está pintada con spray o pincel. (p. 374)

4 Además, se da una cohesión y retroalimentación -positiva o negativa- entre el mural, el transeúnte espectador y el entorno urbano.

Sostenemos que los murales tienen una función social muy activa: proponen contra-discursos políticos, expresan luchas por la memoria del pasado reciente y colectivo, defienden los derechos humanos, fortalecen la historia local-regional y la identidad social<sup>5</sup>.

Proponemos entonces una serie de preguntas que permitan comprender y analizar a los murales como fenómeno artístico y social. Los mismos serán objeto de los siguientes interrogantes: ¿Qué características gráficas tienen? ¿Qué puede verse en cada uno? ¿Por qué fueron creados? ¿Qué objetivos e historias esconden o manifiestan? ¿Qué ideas evoca la imagen? ¿Qué puntos de atracción tiene? ¿Cómo interactúa la imagen con el texto? ¿Cuál es el mensaje que se pretende dar? ¿Cómo se evidencia el contexto socio-histórico? ¿Cómo posibilitan las expresiones y estéticas del arte mural la reconstrucción de memorias? ¿De qué manera estas expresiones artísticas agencian formas de lo político y de usos de la esfera pública?

Este artículo expone algunos resultados de un proyecto mayor de investigación que busca indagar sobre las representaciones y las intervenciones artísticas y sociales que se dieron en el espacio público chaqueño, desde la última dictadura militar a la actualidad. Consideramos que el análisis de esta producción mural específica contribuirá al estudio de las producciones estéticas locales como también a la comprensión del contexto en el cual y por el cual surgieron los murales.

Partimos de la hipótesis que entiende a los murales como una forma efectiva de expresión de las memorias colectivas: son vehículos de la memoria que comunican y transmiten una experiencia significativa de grupos emprendedores de memoria (colectivos que se identifican como agente social y sujeto resistente en la esfera pública). El caso particular que aquí se analiza remite a la intervención de los actores principalmente en el ámbito universitario, aunque con repercusiones en la esfera pública a nivel local.

Los murales, junto a otros tipos de representación gráfica, constituyen un soporte material a la memoria colectiva, y desde el retorno a la democracia se evidencia en el Chaco un fenómeno muralístico referido al pasado traumático de la última dictadura militar. En primer lugar, los murales sobre el pasado dictatorial en el Chaco constituyen lugares de memoria que posibilitaron la inscripción y preservación del recuerdo colectivo de grupos sociales específicos. En segundo lugar, las características gráficas de estos murales (estilo, morfología, color, composición, simbología) guardan relación con los discursos y representaciones en torno al pasado traumático del pasado dictatorial.

Existen interesantes contribuciones sobre murales realizados en distintos espacios académicos internacionales<sup>6</sup>. Aunque nos interesa destacar la producción nacional más relacionada con el propósito de nuestro

5 Muchos autores señalan también que el muralismo implica la ocupación, modificación y reclamo en escenarios no convencionales, lo que genera una red de comunicación de contenidos gráficos, tomas de postura política y demandas sociales.

6 El sociólogo Bill Rolston trabajó sobre las diversas muestras murales en Irlanda del Norte. J. Garí Clofent y Brassáí destacan con sus estudios sobre grafiti en Francia (ambos de 1993), al igual que los de Fernando Arias (1977), Federico Gan Bustos (1978) y García Haczek (1995) respecto a grafitos y murales en España, o los de Vicente Josep Escartí (1989) y A. Petrucci

análisis. El estudio de Ana Vidal (2010), por ejemplo, contribuye a indagar desde el arte y la memoria colectiva sobre las representaciones de la militancia política y la represión de la década del '70 en Bahía Blanca, entre 1995-2009. Muy importante es la tesis de Verónica Capasso (2010) sobre el muralismo en la ciudad de La Plata en la segunda mitad del siglo XX. Más recientemente, lo son los aportes de Luis María Blasco (2015) en relación con murales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Sobre Corrientes, tenemos los trabajos de Carlos Manzi (1997) y Aurora Arbelo de Mazzaro que buscan rescatar y valorizar a los murales correntinos como patrimonio cultural, junto a otros abordajes históricos sobre las artes plásticas en la provincia como los de Almoznino (1985) y los de Marcelo Fernández (2003 y 2012). Mientras que para Chaco contamos principalmente con los estudios realizados por Mariana Gior-dano (1998, 2007, 2012, entre otros) sobre los murales chaqueños, la imagen urbana de Resistencia, las artes visuales en Corrientes y Chaco y la labor artística y cultural del Fogón de los Arrieros, junto a los aportes de Romagnoli (1989, 2003), Sudar (2008), Reyero (2013).

Estos antecedentes son muy importantes para avanzar en el análisis de la imagen sobre murales referidos al último pasado dictatorial en el Chaco. Además, como planteamos en la fundamentación de este artículo, la relación entre murales, memoria colectiva y comunicación visual es significativa especialmente en las obras plásticas referidas al pasado reciente argentino.

Partimos de la consideración de Roland Barthes (1992) de que el enfoque visual se determina por los intereses, las conformaciones culturales y la experiencia del observador. Por esto, debemos considerar al menos tres advertencias metodológicas respecto al análisis visual de murales:

- 1.- No podemos presumir al mural como una representación verídica de una situación o hecho histórico, pues se ubica en un flujo de interpretaciones.
- 2.- La imagen, al llegar a simple vista, ejerce un mayor poder sobre el observador que la escritura.
- 3.- La temática de los murales tiende a buscar representar un problema social o político contingente y su creación suele ser de carácter colectivo.

Consideramos que el muralismo manifiesta un proyecto que se origina en relación con estructuras políticas de poder y, por eso mismo, puede generar diferentes formas de apropiación por parte del público, tanto por su visión psico-cultural de la realidad como por su potencial para expresar características identitarias.

---

(1996) para Italia. Sobre murales en EE.UU. las contribuciones de Craig Castleman (1982). Otros abordajes de murales contemporáneos en las obras de Nicholas Ganz (2004) y de Luis Bou (2008). También encontramos una producción reciente de análisis de la imagen (graffiti, murales, etc.) con perspectiva latinoamericana, como por ejemplo los estudios de Alejandra Sandoval (2002). También la tesis de magister en estudios latinoamericanos de Paula Alcatruz Riquelme que propone un análisis comparativo de murales en Chile y Argentina entre fines del siglo XX y principios del siglo XXI.

Sin embargo, inversamente, también la acción política interviene sobre los murales de diversas maneras: algunas veces, los murales son integrados y asimilados por el poder, mientras que en otras son ocultados o intencionalmente olvidados.

En ambos sentidos, el análisis de la imagen de los murales en el Chaco nos ofrece un horizonte para reinterpretar los procesos históricos que fueron vividos y representados en cada uno de ellos. Por esto, nuestra investigación buscará identificar si se impulsaron desde el poder estatal políticas de ocultamiento, olvido o integración.

### La Masacre de Margarita Belén<sup>7</sup>

El día 11 de diciembre de 1976, el Comando de la VII Brigada del Ejército, a cargo del General Cristino Nicolaides, ordenó el traslado a la prisión de la ciudad de Formosa (capital de la Provincia homónima en el norte argentino) de un grupo de detenidos políticos alojados en la Alcaldía Policial y Prisión Regional del Norte (U.7) de la ciudad de Resistencia (capital de la provincia del Chaco -Argentina), quienes estaban acusados de generar desordenes entre la población penal. En ese traslado se sumaron otras personas que estaban detenidas en situación de clandestinidad y otras personas cuya identidad se busca aún establecer.

Los trasladados de la U.7 fueron concentrados con otros presos en la Alcaldía, donde fueron torturados y, posteriormente, retirados por una comisión de militares que los transportaron por la Ruta N° 11 en dirección a Formosa, y al llegar a las proximidades de la ciudad de Margarita Belén (Chaco), en un camino lateral, fueron ejecutados los detenidos y algunos de ellos permanecen aún desaparecidos.

A pesar de la gravedad del hecho, durante los años de dictadura cívico-militar y los primeros años de transición a la democracia, la inscripción social de los sucesos de la masacre de Margarita Belén como recuerdo colectivo debió enfrentar la difícil etapa de lo que, en términos de Todorov, serían los efectos de la memoria amenazada<sup>8</sup>. Durante las intervenciones militares de Oscar Zucconi (25 de marzo a 23 de abril de 1976), Antonio Serrano (23 de abril de 1976 a 29 de marzo de 1981) y José David Ruiz Palacios (29 de marzo de 1981 a 10 de diciembre de 1983), la coyuntura política no fue favorable para los grupos afectados y las estrategias de conservación y defensa de una memoria colectiva aún estaban en proceso de gestación.

Se impuso entonces desde el poder político-militar la teoría del enfrentamiento que luego sería resignifica-

7 Un desarrollo histórico más extenso sobre la Masacre de Margarita Belén, las políticas de memoria y los usos públicos de este pasado puede verse en otras publicaciones nuestras: Zeitler (2018); Zeitler y Fule (2018).

8 El concepto de "memoria amenazada" (Todorov, 2000, pp. 11-14) refiere a las situaciones o acciones sociales que pueden conducir a una supresión de la memoria. Es decir, cuando a través de la intervención de agentes estatales o civiles se busca suprimir, maquillar o transformar las huellas de lo que ha existido recurriendo a mentiras o invenciones o, simplemente, al olvido.

da con justificativos de desconocimiento u obediencia debida, amparados en el marco general de la teoría de los dos demonios. (Franco, 2014, pp. 22-52)

Desde 1983, a pesar de las diferencias partidarias a nivel nacional donde se impuso el radicalismo con Alfonsín, mientras que a nivel provincial, en el Chaco, el justicialismo ganó las elecciones con la candidatura de Florencio Tenev, ambos gobiernos de turno debieron enfrentar la difícil tarea de legitimar y consolidar una democracia débil, que resurgía tras una férrea dictadura desprestigiada por su derrota en Malvinas y acusada desde varios frentes por el ejercicio del terrorismo de Estado.

Sin embargo, el nuevo contexto de libertad estimuló inmediatamente a familiares de víctimas, ex-detenido y defensores de los DDHH para organizar la conmemoración -en diciembre de 1983- de los sucesos que ahora comenzaban a ser representados como la "masacre" de Margarita Belén: la teoría del enfrentamiento cedía ante una nueva política de memoria, mientras los partidos políticos mantenían distancia, de reclamos y conmemoraciones, y el caso Margarita Belén adquiría relevancia nacional al ser incorporado por la CONADEP y como caso 678 en la Causa 13 abierta contra la junta militar.

Las nuevas condiciones parecían favorables, no sólo para resignificar una memoria colectiva sino también para avanzar en la búsqueda de la justicia. Los argumentos discursivos eran más que suficientes para impulsar políticas de memorias más firmes tendientes al esclarecimiento del caso<sup>9</sup>.

Pero mientras la justicia se retrasaba entre indiferencia y demoras, en 1986 un grupo de estudiantes, principalmente de las facultades de ingeniería y arquitectura de la UNNE, aunaron esfuerzos para la concreción de un mural recordatorio en el aula magna de la universidad en Resistencia. Para este fin, solicitaron a la artista plástica Amanda Mayor de Piérola, madre de Fernando Piérola uno de los estudiantes asesinados en diciembre de 1976, que realice la obra.

El mural, titulado "Argentina, dolor y esperanza" (inaugurado el 15 de agosto de 1986), mostraba una escena desgarradora de tortura: el pecho acribillado de un joven pretendía mostrar las dos Argentinas: la del Dolor, como consecuencia de la dictadura y las torturas, pero también la Esperanza expresada en el trabajo, la unión de las familias y los niños felices en las escuelas. La imagen se transformó pronto en motivo de discordia, puesto que la escena de tortura estaba siendo presenciada por un sacerdote, como expresión de una complicidad conocida por muchos, pero reconocida por nadie.

Los reclamos no tardaron en hacerse manifiestos y los obispos de Corrientes y Resistencia, Antonio Rossi y Juan José Iriarte, presentaron un recurso de amparo que llevó a Norberto Giménez, juez federal de Resis-

9 El concepto de "políticas de memoria" refiere a un conjunto de acciones deliberadas, que tienen por objetivo conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de aquellos aspectos del pasado que son considerados significativos para un grupo social. Esto conduce a utilizar el pasado para generar reconstrucciones del mismo pero en función de problemas y preocupaciones del presente (Groppo, 2002, p. 192).

tencia, a emitir resolución para borrarlo. Las autoridades católicas negaban cualquier implicación específica con el caso Margarita Belén como toda complicidad general en relación con el pasado dictatorial. El Consejo Superior de la UNNE, que ya había aprobado el boceto de la obra, finalmente cedió a la resolución del juez, pero como ningún artista se prestó a concretar la "corrección" no quedó más opción que taparlo burdamente con brocha. En 1988, Amanda restituyó la polémica imagen, aunque recién en el 2004 por fallo del juez Skidelsky el mural fue oficialmente restaurado. Ese mismo año, Amanda fue declarada "Ciudadana Ilustre de la Provincia" por la Cámara de Diputados del Chaco.

### **El mural "Argentina: dolor y esperanza"**

Ocupando la mitad superior de la pared de fondo del Aula Magna de la UNNE (campus de la ciudad de Resistencia) apreciamos el gran mural de Amanda, "Argentina: dolor y Esperanza". Son muchos los aspectos gráficos y estéticos que se pretende mostrar y transmitir a través de esta mega imagen que cuenta una historia, una realidad vivida por muchos y recordada por tantos. De esta manera, podemos analizar esta imagen tanto desde lo connotativo, como de lo denotativo, y estos términos van ligados en el sentido de que no existe uno sin el otro y es lo que, finalmente, da sentido a la imagen.

Los valores expresivos, comunicativos, emotivos y estéticos, se dan a través del análisis denotativo de la imagen, mientras que lo evidente de la imagen y su lectura objetiva y descriptiva hace referencia a lo connotativo de la misma. A partir de esta consideración preliminar, podemos analizar la estructura de cada elemento, principalmente las imágenes y tipografía ubicadas en la pintura.

En primer lugar, se puede apreciar que el mural está dividido en dos partes por un eje central, con un importante centro de interés que es el muchacho con las estacas clavadas en su torso desnudo. Esta imagen sirve para separar el "dolor" de la "esperanza" y permite a la artista plantear una antítesis entre las figuras representadas en el lado izquierdo del espectador (la Argentina del "horror") del lado derecho (la Argentina de la esperanza).

En el lado izquierdo podemos observar distintas imágenes representativas de la temática abordada en el mural:<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Las imágenes pertenecen a Rebeca Jara.



Podemos observar un grupo de personas desnudas que están siendo sometidas de distintas maneras por grupos de soldados. Estas imágenes son reforzadas en la parte superior, en tanto que en la sección inferior se aprecia un grupo de mujeres protestando contra los soldados, contra el régimen del terror, contra los abusos políticos e ideológicos de la última dictadura militar argentina. Las características de estas mujeres, su vestimenta y acción, nos permite identificarlas claramente en su rol de "madres".

En este lado del mural, una de las más emotivas imágenes se encuentra en la parte inferior del mismo, donde podemos visualizar primeramente una persona en posición cenital con sus ojos vendados y aferrándose a la mano del muchacho. La sensación queda reforzada por un conjunto de huesos de los esqueletos humanos que han sido sacrificados en su lucha contra el régimen del terrorismo de estado.



Seguidamente, observamos en la parte derecha del mural, encontramos contrastes importantes con el lado anteriormente analizado, dado que el artista a través imágenes que evocan a la familia, el trabajo, los niños en la escuela, el campo y los animales, quiere mostrar que aún hay esperanza de volver a los tiempos de justicia y paz social.



Observando el mayor punto de interés del mural, que se delimita por el muchacho pintado en el centro, podemos ver cómo el artista utiliza colores análogos al tono natural de la piel humana (como el rojo, anaranjado, amarillo). Si lo analizamos desde lo connotativo, podemos inferir que la imagen pretende generar la sensación de una persona que, aun estando viva, sufre el dolor de la tortura que queda expresada por las estacas clavadas en su pecho y por el gesto de sufrimiento de su rostro. Probablemente, recurre al uso del contraste entre colores cálidos y fríos como recurso alegórico para acentuar esa idea del "horror" y la

“esperanza” a la que referimos anteriormente.

A su vez, se aprecia cómo la imagen presenta un eje horizontal a lo largo del mural, representado por una línea de mujeres de color monocromático, lo que aumenta la sensación de unidad y estabilidad del cuadro. Se observa que comienza en un monumento y termina con la imagen de un predio lleno de cruces que representan la muerte,



reforzando con esto el sentimiento de dolor de aquellas madres que han perdido a sus hijos en este cruel e injusto proceso de lucha.

Observando el mural en su totalidad, vemos que predominan los colores fríos, especialmente en las escenas de fondo que dividen, mediante líneas curvas, las distintas imágenes. Estos colores refuerzan la sensación de tristeza, dolor y alejamiento en el espectador a la vez que lo conectan con un trauma social de alcance nacional.

Además, las distintas perspectivas de la imagen hacen que se pueda alcanzar efectivamente la intención de transmitir distintos hechos a la vez: por un lado, el acontecimiento específico de la Masacre de Margarita Belén; pero por otro lado, la evocación general a los crímenes cometidos por la última dictadura militar en nuestro país.

Respecto a la tipografía, podemos señalar que emplea la técnica a mano alzada para reforzar la identidad y personalidad del mural. A su vez, podemos destacar que la única frase usada en toda la pintura es: “Margarita Belén, 15/12/76”. Con esta oración hace referencia al suceso específico señalado anteriormente, pues de lo contrario bien podríamos interpretar que el mural refiere a hechos generalizados propios del terrorismo de estado.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, podemos concluir, siguiendo los aportes de R. Jakobson (1963) en torno a las funciones del lenguaje, que este mural cumple principalmente una función emotiva, dado que está centrado en el emisor con una finalidad sentimental y tiene por objeto transmitir emociones.

## **Conclusión**

Los murales son una forma efectiva de expresión de las memorias colectivas. Son vehículos de la memoria que comunican y transmiten una experiencia significativa de grupos emprendedores de memoria (colectivos que se identifican como agente social y sujeto resistente en la esfera pública), que en este caso estuvieron conformados por los estudiantes y madres que participaron de la creación del mural "Argentina: Dolor y Esperanza" (1986).

Por esto, la pintura mural cumple una función transformadora del espacio, en tanto genera lugares de intercambio que promueven la memoria colectiva y la identidad. En este caso, el Salón de Actos de la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, Argentina) se transformó en un espacio de memoria que es visitado por distintos grupos sociales interesados en ver, recordar, analizar y reflexionar sobre el pasado dictatorial en el ámbito provincial y local. Además, todos los años se realiza un acto conmemorativo del mural, con la participación de figuras locales y provincial del ámbito político, educativo y cultural.

El análisis realizado nos permite concluir que el mural "Argentina: dolor y esperanza" constituye un lugar de memoria que posibilitó la inscripción y preservación del recuerdo colectivo de grupos sociales específicos, ligados al último pasado dictatorial en el Chaco.

Los murales, junto a otros tipos de representación gráfica, constituyen un soporte material a la memoria colectiva, y desde el retorno a la democracia se evidencia en el Chaco un fenómeno muralístico referido al pasado traumático de la última dictadura militar. La intervención de agentes institucionales como la Universidad Nacional del Nordeste, el Poder Judicial de la Provincia del Chaco, junto a otros sociales como estudiantes, madres, profesores, corrobora la relevancia del mural en el contexto histórico que fue inaugurado.

Por eso, buscamos en este artículo brindar una aproximación a este mural desde el análisis histórico y desde la sociología de la imagen, resaltando aspectos centrales de las luchas por la memoria entre los actores involucrados y también considerando aspectos connotativos y denotativos de la imagen del mural.

Como toda investigación, queda profundizar en aspectos como el lugar de inscripción social del recuerdo, la trayectoria de los grupos emprendedores de memoria aquí referidos y el mismo acto conmemorativo del mural.

Pero lo anterior no resta relevancia a este trabajo que buscó analizar una de las producciones murales más relevantes sobre el período dictatorial, para contribuir al estudio de las producciones estéticas locales y a

la comprensión del contexto en el cual, y por el cual, surgieron algunos de los murales de nuestro medio.

## Referencias

Alcatruz Riquelme, P. M. (2011). *Las paredes tienen historia: murales barriales contemporáneos en Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile)*. (Tesis de posgrado). Presentada en la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades para optar al posgrado de Magister en Estudios Latinoamericanos.

Almoznino, E. (1985). *50 años de pintura correntina*. Corrientes: Asociación Amigos del Museo "Juan R. Vidal".

Arbelo de Mazzaro, A. C. (2016). "Murales. Patrimonio cultural de Corrientes". Ponencia presentada en el *Primer Congreso de Patrimonio Cultural y Natural*. Corrientes: Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes.

Arias, F. (1977). *Los "graffiti" juego y subversión*. Valencia: Difusora de Cultura.

Barthes, R. (1992). *La Cámara Lucida*. Editorial Paidós: Barcelona.

Blasco, L. (2015). "Gubernamentalidad neoliberal, muralismo y resistencia política en el barrio de La Boca". En: *Question/Cuestión*, vol. 1, no 48, pp. 298-307. Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2541>

Bou, L. (2008). *Sreet Art Graffiti, stencils stickers logos*. Barcelona: Monsa.

Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Capasso, Verónica (2010). *Muralismo en la ciudad de La Plata: La experiencia del colectivo de arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición* (Tesis de grado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Sociología.

Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. New York: MIT Press.

Chartier, R. (2002). *El Mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Di Luca, F. (2009). Frágiles y luminosos: trazos sobre la vida cotidiana. En F. Vespignani (Ed.), *Gráfica Polí-*

tica. Buenos Aires, Argentina: Editorial el colectivo.

Escartí, V. J. (1989). "De l'ús atemptatori de l'escriptura". En: *Saitabi*, no 39, pp. 133-143.

Fernández, M. D. (2003). *Historia de las Artes Plásticas en Corrientes*. Siglo XX. Corrientes: Vida Correntina.

Fernández, M. D. (2012). *Los fundadores de las artes plásticas en Corrientes*. Corrientes: Moglia Ediciones.

Franco, M. (2014) La teoría de los dos demonios: un símbolo de la posdictadura en Argentina. *A contracorriente*, 11 (2), 22-52.

Gan Bustos, F. (1978). *La libertad en el W.C. Para una sociología del Graffiti*. Valencia: Dopesa.

Ganz, N. (2004). *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

García Haczek, M. (1995). *Graffitis*. Madrid: Asociación Mujeres por la Paz.

Giordano, M. (1998). "Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo". En: *Cuadernos de Geohistoria Regional*, no 34, s.p.

Giordano, M. (2007). "Exhibir bajo las estrellas. Un museo al aire libre". En Bellido, M. L. (Coord.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista* (pp.127-144). Gijón, Asturias: Trea.

Giordano, M. (2012). "Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno". En: *Temas de la Academia*, no 10, pp. 57-64.

Groppo, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Sociohistórica*, 11-12, 187-198.

Groppo, B. (2002). "Las políticas de la memoria". En: *Memoria Académica*, UNLP-FaHCE, Sociohistórica, no 11-12, pp. 187-198.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. París: Minuit.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria*. España: Paidós.

Manzi, C. (1997). *Ciudad de Corrientes, Ciudad de Murales. Un espacio de magia y payé...* Buenos Aires: Talleres Gráficos Mundial.

- Petrucci, A. (1987). *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d'oggi*. Roma: Editori Riuniti.
- Revale, N. (2009). Nuevas formas de expresión y de lucha. En F. Vespignani (Ed.), *Gráfica Política*. Buenos Aires, Argentina: Editorial el colectivo.
- Reyero, A. (2013). "El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada?" En: *Folia Histórica del Nordeste*, no. 21, pp. 121-140.
- Romagnoli, M. (1989). *Resistencia, capital de las esculturas*. Resistencia: Dirección de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura.
- Romagnoli, M. (2003). *Forjadores de sueños: los pioneros del arte chaqueño. En 50 años de arte chaqueño. 1953-2003. De los pioneros a los nuevos lenguajes*. Resistencia: Centro Cultural Nordeste - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE).
- Sandoval Espinoza, A. (2001). *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones Sur.
- Sudar, L. (2008). "Cultura material y construcción identitaria en vísperas del Bicentenario. Reflexiones sobre la relación entre arte público y patrimonio urbano en Resistencia, Chaco (ponencia)". En *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones "Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario"*. Buenos Aires.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Madrid: Paidós.
- Vidal, A. (2010). "Arte y memoria colectiva. Representaciones de la militancia política y la represión de la década del '70 en Bahía Blanca (Argentina), 1995-2009". En: *Antíteses*, vol. 3, no 5, pp. 487-511.
- Zeitler, T. E. (2017). Hacer Memoria, hacer Justicia: el caso de la Masacre de Margarita Belén (Chaco-Argentina). *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, 11 (20), 108-127.
- Zeitler, T. E. (2018). Memoria e historia en torno a la Masacre de Margarita Belén. Una aproximación desde la historia reciente y el psicoanálisis. En D. N. Cosme (Coord.), *Territorios de Violencia; Aportes interdisciplinarios sobre conflictos y problemáticas sociales*. Resistencia, Argentina: Ediciones Revés de la Trama. Pp. 61-78.