

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 -1/27 pp.- ISSN 2452-5189



“Estos murales dan vida”: revalorización del espacio público, la historia y la identidad en el arte mural, Festival Martín Fierro, San Martín, Argentina

Silvia Hirsch¹, Ana Bonelli² y Florencia Valese³

RESUMEN: El objetivo del artículo es analizar el Encuentro Internacional de Muralismo, organizado en el marco del Festival Martín Fierro por la Municipalidad de San Martín, cuya convocatoria se basó en la figura de Martín Fierro y en la noción de “Encuentros en la frontera”. Este trabajo está basado en una investigación cualitativa realizada entre 2017 y 2020. Buscamos comprender los modos en que la temática del Encuentro es interpretada y resignificada por artistas latinoamericanos. También examinamos la transformación que estas prácticas artísticas despiertan en un espacio público degradado, y cómo el Encuentro —parte del Programa San Martín Pinta Bien— articula el arte como vehículo para desestigmatizar los barrios, y generar una positiva identificación con la historia y las memorias del lugar.

PALABRAS CLAVE: murales, arte público, estigmatización, fronteras, gaucho.

“These murals give life”: revalorization of public space, history and identity in mural art, Martín Fierro Festival, San Martín, Argentina

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze a muralism festival organized by the municipality of San Martín, based on the theme of Martín Fierro and the notion of “Encounters at the border”. This study is based on qualitative research carried out between 2017 and 2020. We seek to understand the ways in which the themes of the Muralism festival are interpreted and resignified by Latin American artists. We also examine how these artistic practices transform a deteriorated public space, and how the Muralism festival, which is part of the Program San Martín Pinta Bien, constitutes a vehicle to de-stigmatize the neighborhoods, and generate a positive identification with the history and memories of the space.

KEYWORDS: murals, public art, stigmatization, borders, gaucho.

¹ Doctora en Antropología Social, Universidad de California. Coordinadora del Centro de Estudios en Antropología, del Núcleo de Estudios sobre Pueblo Indígenas y del Núcleo Interdisciplinario de Estudios de Género y Feminismos, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES, UNSAM). ORCID: 0000-0002-6086-085X.

E-mail: silviahirsch5@gmail.com

² Licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Becaria doctoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES, UNSAM). ORCID: 0000-0001-5538-8071.

E-mail: anabonelli@gmail.com

³ Licenciada en Antropología Social y Cultural, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES, UNSAM). Diplomada en Antropología del Arte, Laboratorio Transdisciplinario de Investigación y Reinención (LATIR), México. ORCID: 0000-0002-7455-5143.

E-mail: florz.94@gmail.com

Introducción

Al transitar por las calles del partido de General San Martín, en la provincia de Buenos Aires, se observan numerosos murales de temáticas variadas que interpelan a los transeúntes y modifican la experiencia urbana de múltiples formas. Este fenómeno llama la atención en una localidad cuya infraestructura, calles, avenidas y edificios muestran signos de abandono, retracción económica y vandalismo.

En 2012 la Municipalidad de General San Martín inició un programa de intervenciones artísticas en los espacios públicos con el objetivo de embellecer los barrios, mejorar los vínculos con los vecinos y vecinas, y revalorizar la identidad barrial. Desde entonces, el programa, que lleva el nombre de San Martín Pinta Bien, creció hasta llegar a más de 300 murales en los diversos barrios del municipio, los cuales se encuentran en fachadas de fábricas, galpones, comercios, domicilios privados o instituciones públicas. Asimismo, se realizaron intervenciones en puentes, autopistas y plazas refaccionadas. Estas acciones cambiaron la fisonomía de los barrios y comenzaron a generar nuevas formas de sociabilidad (Hirsch y Di Próspero, 2019).

Como homenaje por el 180° aniversario del nacimiento del escritor argentino José Hernández (1834-1886), autor del libro *Martín Fierro*, se realizaron entre 2014 y 2016 distintos murales en los alrededores de la Chacra Pueyrredón, casa natal del escritor. Estas obras se pueden ver en las arterias principales de acceso al casco histórico de San Martín. En 2017 se incluyó el Encuentro Internacional de Muralismo dentro del marco del Primer Festival Internacional Martín Fierro, que reunió a decenas de artistas latinoamericanos en un espacio común cercano a la Chacra. La propuesta del Festival era retomar la figura icónica de la literatura argentina, vincularla con un lugar histórico del partido de San Martín y abrir la obra a múltiples interpretaciones artísticas. A su vez, el Festival incluyó distintas áreas de la Municipalidad e instituciones comunitarias, tales como bibliotecas barriales, asociaciones y clubes.

Cabe notar que el Festival ha basado su convocatoria en la figura literaria de Martín Fierro, el personaje del gaucho como "emblema subversivo" (Adamovsky, 2018) que convive con los indígenas y rechaza el autoritarismo en un texto vinculado al "criollismo popular"⁴ del Río de la Plata. Al mismo tiempo, la dirección del Encuentro Internacional de Muralismo planteó incorporar el lema "Encuentros en la frontera", de modo de trascender el ámbito nacional e interpelar también a artistas de otros países de América Latina, con problemáticas e historias compartidas y particulares. Las fronteras son significadas como espacios porosos, que permiten flujos de personas, expresiones artísticas e ideas que dialogan entre países latinoamericanos. Así, el evento organizado por el Gobierno Municipal convocó a artistas de la región en torno a una temática lo suficientemente amplia como para que pudiera ser resignificada de múltiples formas. Nos preguntamos entonces de qué modo una temática literaria e histórica *tradicional* de la Argentina es resignificada por artistas nacionales y de otros contextos regionales en y desde el presente.

Partimos de la premisa de que el arte público moviliza memorias, experiencias y narrativas, y las implanta en el mismo espacio territorial en que están enraizadas. En el caso que nos atañe, los murales interpelan a transeúntes, vecinos y vecinas de los barrios del municipio de maneras diferentes y apelan a un arte público que conlleva un diálogo intersubjetivo entre varios actores (artistas, transeúntes, vecinos y vecinas, autoridades y trabajadores municipales).

⁴ Para Adamovsky, el criollismo popular es un corpus documental, entre los cuales el Martín Fierro ocupa un lugar central. Se trata del "conjunto de producciones culturales que tematizan la vida de las clases populares presentes o pasadas a partir de alusiones a la figura del gaucho" (2018, p. 2).

El objetivo de este artículo es analizar los modos en que la temática propuesta en el Festival, específicamente en el Encuentro de Muralismo —la figura de Martín Fierro y la noción de “Encuentros en la frontera”— es interpretada y resignificada por artistas latinoamericanos. También examinamos la transformación que estas prácticas artísticas despiertan en un espacio público degradado, y cómo un evento desarrollado por una institución municipal —parte del Programa San Martín Pinta Bien— articula el arte como vehículo para generar una positiva identificación con la historia y las memorias del lugar.

El trabajo está basado en una investigación en terreno realizada entre 2017 y 2020. Para ello, utilizamos herramientas cualitativas, entre las cuales destaca el método etnográfico: realizamos observación participante en los diferentes eventos del Festival y efectuamos entrevistas semiestructuradas e informales a la subsecretaria de Cultura y a la coordinadora del Programa San Martín Pinta Bien, también parte de la dirección del Encuentro. Mantuvimos conversaciones y entrevistas con los y las artistas en sus talleres, y en algunos casos mientras realizaban los murales, o por medios digitales cuando el contexto de pandemia por la COVID-19 lo requirió (plataformas como Google Meet y WhatsApp). La observación participante durante las tres ediciones del Festival constituyó una vía fundamental para la investigación, ya que nos permitió acercarnos al punto de vista de los y las artistas participantes, a la dinámica del proceso de organización del Festival y a su repercusión en la localidad.

En la primera parte del texto abordamos el contexto sociohistórico de la localidad a fin de enmarcar el espacio donde están emplazados los murales, y dar cuenta de la importancia del escritor José Hernández y la figura de Martín Fierro en las narrativas locales. En la segunda parte indagamos en la organización de las tres ediciones del Encuentro en el marco del Festival, y, por último, examinamos la perspectiva de los y las muralistas que participaron sobre los diversos modos en que han interpretado y representado las temáticas propuestas.

Muralismo y arte público en América Latina: entre el Estado y la vanguardia

A fin de reponer el surgimiento del muralismo y su contexto histórico en América Latina señalamos que dicha práctica artística, como proyecto estatal de arte público, se remonta al siglo XIX y se intensifica en las décadas de 1920 y 1930, periodo en el cual el muralismo mexicano tuvo una destacada influencia en el resto de los países de la región. Este movimiento se constituyó desde sus orígenes como un espacio de recuperación del legado histórico y de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales. En México, el muralismo forma parte de la construcción de la memoria colectiva, en cuanto retoma y se apropia de hechos y relatos que tuvieron una significación histórica y afectiva y que son reinterpretados en soportes materiales concretos que refuerzan o transforman parte de la identidad nacional o comunitaria y el espíritu público (Mandel, 2007). Ignacio Soneira (2012) advierte que la historia del arte transformó al muralismo mexicano en un relato cuasimítico de la narrativa identitaria local. Dicho fenómeno puede comprenderse a través de la historia reciente de la región latinoamericana, que apela a la práctica del muralismo como forma de transmisión de ideas políticas, de cristalizar posiciones y de reforzar la tradición del “latinoamericanismo”. La experiencia inaugural del muralismo mexicano moderno, entonces, configuró incluso una instancia de legitimación global.

Por otro lado, tanto en América Latina como en otras regiones, a partir de los años 30 la crisis económica impulsó a los gobiernos a contratar a artistas como decoradores de edificios públicos, en el marco de acciones tendientes a mantener el bienestar y el consumo interno, lo que se fortalece como modelo norteamericano (Harris, 1999). De esta forma, ya desde las primeras décadas del siglo XX el lugar que el Estado ocupa en relación con el arte público se convierte en

el centro de las preocupaciones de artistas, intelectuales y políticos. Durante el siglo XX el muralismo dio paso a la pintura mural: de un movimiento con sentido social, educativo y entretendido por relaciones de poder desde el Estado, hacia una técnica artística que se difundió por los distintos países de la región y que actualmente ha incrementado su uso y articulación a partir de situar y retomar su contexto, promover nuevos puntos de discusión e integrarse a la gama de artes urbanas (Juárez, 2019).

En Argentina, el muralismo presenció un importante auge a partir de la década de 1930, vinculado a la visita del artista mexicano David Alfaro Siqueiros en los primeros meses de 1933, así como a políticas públicas locales y tendencias internacionales con las que comulgaban tanto funcionarios como artistas. Sin embargo, la preocupación por el ordenamiento espacial de la ciudad surge ya en el siglo XIX, cuando hubo importantes debates en torno a la disposición de las calles, plazas y paseos, así como al emplazamiento de esculturas, monumentos, edificios públicos e incluso arquitecturas efímeras (Aliata y Munilla Lacasa, 2013; Gorelik, 1998; Munilla Lacasa, 2013).

A lo largo y ancho de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se observan numerosas estatuas y monumentos que representan las figuras de próceres y militares, y acontecimientos históricos. Incluso hacia el final del siglo XIX y principios del XX, advierte la historiadora Lilia Ana Bertoni (1992), el accionar estatal de la élite local se dirigió especialmente a las prácticas y los discursos orientados a la conformación de sentidos y significaciones alrededor de la *nacionalidad*. La reelaboración de la tradición histórica nacional incluyó elementos patrióticos específicos y procuró insertarse en el sentido común a partir de circunstancias que permitieran su repetición, rutinización y, por lo tanto, naturalización: en instituciones como las fiestas patrias y los museos; en símbolos materiales como la bandera y los monumentos. Las escuelas, a su vez, eran los espacios por excelencia destinados a procurar la encarnación de la nacionalidad. En este proceso social y cultural, sostiene Bertoni, el Estado tuvo una participación activa y total con el objetivo de afirmar la soberanía frente a otras nacionalidades, más o menos hegemónicas, que intentaron imponerse.

Por su parte, en el Municipio de San Martín, como en otras partes del conurbano bonaerense, este tipo de obras recuperaban otra historia, valores y figuras de lo "autóctono" y lo marginado con respecto a los circuitos oficiales. Se trataba de prácticas y visualidades ligadas con las vanguardias, de corte internacional y con fuertes compromisos políticos⁵. Fue también en la década de 1930 cuando comenzó a plantearse una división estética e ideológica entre dos grupos de muralistas: por un lado, los artistas que participaron del Ejercicio Plástico⁶ con Siqueiros en 1933 y conformaron, en 1944, el Taller de Arte Mural, y, por otro, los artistas reunidos alrededor de la figura de Alfredo Guido⁷, a quienes Cecilia Belej (2011) denomina "los decoradores".

Diego Ruiz (2011) señala que Ricardo Carpani fue uno de los renovadores de renombre del muralismo argentino como arte político, quien también fundó el Grupo Espartaco en 1959. Además de artista plástico y docente, Carpani desarrolló una gran actividad literaria, escribiendo ensayos políticos y participando en conferencias en las que abordaba la relación entre el arte y la realidad social latinoamericana. Fuertemente anclado en los debates de su época, Carpani

⁵ Sobre las disputas en torno a la nacionalidad de los artistas convocados para las obras públicas, su estilo o contenido, ver Muñoz (1998), Piccioni (2001) y Weschler (2003), entre otros.

⁶ Barrio y Weschler (2014) analizan el trabajo de restauración del grupo, y los aspectos iconográficos y materiales del mural, así como una cronología de las actividades de Siqueiros en la Argentina y Uruguay. Por su parte, Schavelzon (2013) retoma las idas y vueltas respecto del mural, su redescubrimiento y la creación de un proyecto en 2010 para expropiar y recuperarlo.

⁷ Guido, Acebal y Franco crearon murales cerámicos en la década de 1930 en la línea D del metro, en la ciudad de Buenos Aires. Estos murales representaron las tradiciones culturales, los eventos históricos, las costumbres indígenas y criollas del campo argentino (Belej, 2012).

abogó por un artista “revolucionario”, al servicio del pueblo, que debe sacrificar incluso la autonomía intelectual en aras de la revolución socialista (Grupo Espartaco, 1958, citado en Cippolini, 2003). En sus últimos textos se refiere a la necesidad de un arte “militante” que, desde distintos ámbitos de la cultura, se vincula estrechamente con la política. Cuando en 1961 publicó *Arte y revolución en América Latina* retomó a intelectuales vinculados al trotskismo, como Luis Leopoldo Franco, para condenar tanto a los artistas como a las instituciones que privilegian una estética europeizante frente a la latinoamericana, en aras de conservar sus propios intereses, separando en fronteras abstractas una misma realidad. El arte, entonces, tiene un rol fundamental: constituir un “poderoso factor unificante” que traspase fronteras ficticias, y colabore en la gestación y consolidación de la conciencia nacional de los pueblos (Carpani, 1961, p. 21). Durante la década de 1960 Carpani se distanció del grupo y de otros muralistas debido a la dificultad de conseguir paredes en las que plasmar imágenes verdaderamente revolucionarias. Por eso, trasladó su trabajo al ámbito gráfico, donde produjo gran cantidad de afiches y folletos e ilustró periódicos sindicales, por ejemplo.

Influenciados por Carpani, muralistas contemporáneos como Marcelo Carpita y Gerardo Cianciolo hicieron explícitas sus afiliaciones jerarquizando lo discursivo además de lo técnico, apuntando al vínculo entre la pintura mural y la problemática social territorializada. Siguiendo a Ruiz, con el retorno de la democracia en 1983⁸ y la crisis social y política de 2001⁹, bajo un impulso político y cultural generalizado, el muralismo argentino renació y, junto con diversas técnicas de intervención artística del espacio público (el estencil y el grafiti), continúa aún como tradición de arte social entre grupos, colectivos, educadores y artistas individuales. Asimismo, el autor se pregunta si el muralismo de las últimas décadas, con su intención de arte social, pedagógico y de transformación, es realmente refractario al legado de este género o si actualmente las producciones y nuevas formas de arte público lo desbordan, para incluso superar una tradición absorbida por dogmas políticos, dilemas estéticos y matrices culturales obsoletas. Creemos que esta pregunta es válida para nuestro objeto de estudio, que está cruzado, como veremos, por debates tanto estilísticos como de inserción dentro de un programa político más amplio.

La historicidad del muralismo lo inserta en un orden visual y simbólico público legitimado (Fabarón, 2019, p. 227). En la actualidad, el consenso es uno de los atributos fundamentales para intervenir los muros de los lugares habitados de la urbe. La Ley 2991 de “Registro de Muralistas y Creadores de Arte Público” (2008) determina que quien desee pintar la superficie de una propiedad solamente necesita la aprobación de su dueño. Otra de las características relevantes de la pintura mural es el gran formato: es la monumentalidad de la imagen la que permite romper el espacio plano del muro (Altamirano y Moura, 2016, p. 69). Entendiéndolo de este modo, el mural se convierte en un dispositivo que vehiculiza las expresiones individuales y sociohistóricas en un contexto urbano en el cual conviven relatos plurales y diversos.

Los diferentes proyectos estéticos se vinculaban con el rol asociado al Estado en cada momento y el arte se categorizaba de propaganda o resistencia al poder estatal. A su vez, existió una preocupación por las prácticas de apropiación del espacio urbano por parte de los ciudadanos, y las diversas estrategias de control y ordenamiento de lo público fueron un factor prioritario.

⁸ El golpe de Estado de 1976 instauró una dictadura cívico-militar genocida que duró hasta 1983. Este periodo se caracterizó por un terrorismo de Estado: asesinato, encarcelamiento, persecución a militantes y críticos del régimen, y una censura totalizante que paralizó la proliferación de expresiones artísticas, aunque también motivó la resistencia política y cultural.

⁹ En diciembre de 2001 se produjo una crisis económica, política y social que redundó en la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa, lo que generó inestabilidad económica y numerosas protestas populares.

Abordajes teóricos: del estigma a la memoria como emblema

Abordamos el análisis del Encuentro Internacional de Muralismo dentro del marco del Programa San Martín Pinta Bien a partir de tres ejes conceptuales: la noción de *estigmatización social* para rendir cuenta de cómo el área de Cultura del Municipio apeló al arte público junto con otras estrategias, a fin de revertir el deterioro de algunos barrios (Villa Ballester, Villa Lynch, Villa Maipú) y zonas (Ruta 8 y alrededores, por ejemplo). En segundo lugar, la idea de *memoria*, evidenciada en la representación de imágenes histórico-literarias e icónicas del imaginario argentino, y, en tercer lugar, la categoría *sentido del lugar* en términos de Massey, es decir, como espacio de encuentro en el cual se dan cruces entre grupos y sujetos distintos que crean lazos sociales que hacen al lugar en sí mismo.

Según Wacquant (2007), la estigmatización social es reproducida tanto por "arriba" como por "abajo", involucrando cierto sentido de indignidad social que deviene en denigración y rechazo hacia quienes viven a pocos metros de distancia y, por lo tanto, en rechazo al propio barrio. El reverso de un barrio estigmatizado es la fragmentación y la degeneración del espacio público, extendiéndose simbólicamente a quienes lo habitan (Saraví, 2007). Estas marcas de lugar acenúan la desposesión y aumentan el aislamiento social: la estigmatización, entonces, se relaciona directamente con los sentidos producidos por la experiencia misma de la segregación socioespacial en los sujetos que habitan las fronteras de los enclaves de la desigualdad estructural (Paredes, 2008). Como relata la actual subsecretaria de Cultura, Lucía Santarone, la idea es que los murales "cumplan varias funciones", ya que, según ella, "hay un déficit de identidad en San Martín (...) los ciudadanos hasta ponían excusas para decir que no vivían en San Martín, porque estaba estigmatizado, entonces una de las motivaciones fue crear identidad a partir de embellecer los lugares donde pasa la gente, entonces empezamos a trazar corredores"¹⁰. Se refiere a que las crisis económicas impactaron en el municipio de manera tal que aumentó la delincuencia, el vandalismo, el abandono de fábricas, lo que a su vez generó un deterioro de la infraestructura edilicia y de los espacios públicos como las plazas y parques. Tan solo hace pocos años, para un residente del municipio decir que era de San Martín implicaba exponer que venía de una localidad marginada, deteriorada e insegura. En este sentido es que Santarone alude a la estigmatización social negativa y a la importancia de intervenir con un proyecto artístico que mejore el hábitat, involucrando a las y los vecinos en el proceso.

Un estudio realizado por Greaney (2002) sobre el muralismo en tres ciudades de Estados Unidos en barrios con vandalismo, vulnerabilidad socioeconómica y estigmatización indica que los programas de arte mural que involucran a los residentes mejoran la relación de la gente con sus barrios. Asimismo, sostiene que para que el proceso de crear murales sea significativo y duradero debe involucrar a la comunidad, pero también la relación con los artistas, la representación de imágenes con las cuales los residentes se identifiquen. Observamos este proceso en la materialización de los murales del Programa San Martín Pinta Bien, del Festival Martín Fierro.

Para dar cuenta de cómo la materialidad de la memoria se evidencia no solo en fechas y conmemoraciones, sino también en monumentos y otras marcas simbólicas y tangibles que consolidan las experiencias comunitarias, recurrimos a la obra de Elizabeth Jelin (2000, 2002). En *Los trabajos de la memoria* (2002) la autora afirma que las memorias son procesos subjetivos y objeto de disputa, luchas y conflictos en donde los participantes asumen un rol activo en la producción de sentido, situados en relaciones de poder. Las memorias —en plural— son históricas y dinámicas: los sentidos del pasado cambian históricamente, a la que vez coexisten narrativas diversas. El arte mural, a través de su visibilidad pública, constituye un registro material que recupera el pasado y permite nuevas lecturas y significaciones.

¹⁰ Entrevista a Lucía Santarone, 17 de agosto de 2017.

Como señala Ana Gutiérrez Costa, en el muralismo el “componente comunicacional es fundamental, la intención del artista es transmitir una idea públicamente, poniéndose en relación y diálogo con otros autores que también comparten el mismo ámbito” (2014, p. 28). La importancia de la recepción, de una “interpelación diaria”, no ocurre con la pintura de caballete del mismo modo. El arte mural, al ser una intervención pública, convoca a los transeúntes y vecinos, y propone diversas interpretaciones. De esta forma, la memoria se constituye como instrumento de poder, a la vez que construye una praxis social que moviliza identidades y sentimientos colectivos. Las dimensiones estéticas inciden en la identificación del habitante con su entorno, lo que le permite orientarse y diferenciarse de otros sitios (Fara, 2020).

El espacio urbano es transitado y está en constante proceso de cambio, en este caso, del estigma a la reivindicación. En este punto, resignificar las memorias vinculadas tanto a la historia del criollismo popular como a un pasado cercano vapuleado por crisis sucesivas resulta fundamental. De este modo, puede pensarse en los murales como parte constitutiva de aquellas *imágenes fuertes*¹¹ que hacen legible la identidad de ciertas partes de la ciudad, así como de una estructura relacionada con otros objetos y con el observador, y en su relación con la arquitectura y su significado (Lynch, 2006). La idea de que los cambios que se experimentan en la sensibilidad social contribuyen a la proliferación de las memorias locales en un mundo de incertidumbre más o menos global es interesante para reflexionar acerca del espíritu y la temática del Encuentro (Améndola, 2000).

Por último, las ideas de Doreen Massey (2012) son útiles para reflexionar acerca de un sentido del lugar específico como una constelación procesual de relaciones sociales que se entretienen de un modo localizado. Según la autora, el sentido del lugar pareciera emerger del punto de encuentro —y posible conflicto— entre una multiplicidad de agentes y flujos: a partir de las políticas y las prácticas vinculadas a la producción y el consumo visual de murales es posible pensar a San Martín como el foco de una *mezcla* específica de relaciones sociales más amplias y más locales, con modos particulares de entrelazarse en diversas escalas.

El ejemplo que aporta tanto el Programa como el Encuentro es difundido a otras localidades y regiones como experiencia modelo de un desarrollo cultural sustentable, pues fomenta y logra la participación y el cuidado comunitario de los vecinos y vecinas del municipio (Yúdice, 2008).

San Martín: ciudad de tradición y de industria

Podemos rastrear el pasado de la ciudad como zona de estancia de los indígenas querandíes y pampas hacia 1580, año en que Juan de Garay refundaba Buenos Aires. Luego fue territorio destinado a la siembra de trigo, al pastoreo de ganado ovino y a la fabricación de ladrillos (Gammalsson, 1988). Ese espacio, donde se fueron ubicando los órdenes de franciscanos y mercedarios, fue tempranamente atravesado por caminos reales (hoy avenida Márquez, Ruta 8, avenida Constituyentes, por citar algunos) y ya a fines del siglo XIX, por el Ferrocarril Central Argentino, que significó una bisagra en el desarrollo urbano de los diferentes barrios. Lugar de paso, de cruce de caminos, los diferentes poblados se fueron asentando al ritmo de los vaivenes políticos nacionales.

¹¹ La preocupación de Kevin Lynch (2006) por la ciudad enfatiza su componente visual y la entiende como estructura cambiante y objeto de percepción; la legibilidad del paisaje urbano es fundamental para este autor: se trata de imágenes impulsadas por los elementos materiales que componen la ciudad.

En 1834 nació José Hernández, autor de *Martín Fierro*, en la Chacra, hoy denominada Pueyrredón, y donde se llevó a cabo la primera edición del Festival. Escritor inseparable de su obra cumbre, fue también político y periodista. *Martín Fierro* apareció por primera vez en forma de folletín el 28 de noviembre de 1872, en el periódico *La República*, y el mismo año se editó como volumen completo. Siete años después, en 1879, y tras distintos vaivenes políticos que modificaron la situación del escritor y las características de los personajes, se publicó la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*. A mediados de la década del veinte ya contaba con más de 70.000 volúmenes impresos y traducciones a diferentes idiomas. Actualmente, el *Martín Fierro* se ha traducido a 33 lenguas.

En el primer libro, que luego sería conocido como *La ida*, el autor se concentró en las desventuras del gaucho en la frontera, denunciando la situación de desamparo y el abuso del poder sobre los soldados, lo que lleva al personaje a escapar de la autoridad y vincularse con los marginados. En la segunda parte narra la experiencia en las tolderías indígenas, pero centrándose en las reflexiones de Fierro sobre su vida de ladrón y asesino, y la posibilidad de redención y conciliación con una autoridad que, tanto en la ficción como en el contexto político, ha cambiado de formas drásticas¹². *Martín Fierro* no puede separarse de su aspecto político. Si bien se considera una obra clásica de la literatura argentina, está íntimamente vinculada con la vehemente defensa que Hernández haría del gaucho ante el avance de la modernidad.

Aún en 1864, cuando San Martín adquirió la relevancia de "partido", la tensión entre una fuerte tradición gaucha revolucionaria y los aires de progreso y modernidad continuaba. En 1911 el pueblo pasó a ser considerado oficialmente Ciudad del Libertador General San Martín, héroe que en 1915 tuvo su monumento en la Plaza Central, a pocos metros de la municipalidad y la parroquia, hoy catedral.

A finales de la década de 1920, en un contexto internacional de posguerra, dentro de un proceso de industrialización dirigido a sustituir las importaciones que no llegaban por la crisis en los países europeos, comenzaron a instalarse las primeras fábricas elaboradoras de materias primas. Aprovechaban la cercanía a los campos y la facilidad de transporte por las redes ferroviarias y los nuevos caminos asfaltados. San Martín fue elegido por su gran cantidad de comerciantes e industriales, ya que su cercanía a la capital, así como el fácil acceso hacia las provincias del norte y del oeste argentino, lo ubicaban en un punto estratégico. De este modo, emergió una élite local que logró escalar hasta incidir considerablemente en la historia política nacional.

En la década de 1950 se instalaron las grandes plantas de capitales extranjeros Siemens y General Motors, lo que cambió la fisonomía de los barrios (Siemens, por ejemplo, aún está en las cercanías de la chacra donde naciera José Hernández, rodeado de casas bajas con grandes patios y calles angostas). Con la autodenominada Revolución Libertadora de 1955 aparecieron las primeras señales de abandono de ese proyecto industrial y la modernización de la zona quedó trunca. Grandes extensiones de tradicionales poblados como Villa Ballester, José León Suárez y Billinghamst conocieron la pauperización y polarización política y económica de sus vecinos. Los "fusilamientos de Suárez", en 1956, marcaron de manera especial la identidad territorial¹³.

¹² En 1874 asumió como presidente Nicolás Avellaneda, una derrota electoral para Bartolomé Mitre y los políticos e intelectuales contra quienes Hernández había se confrontado tanto en el campo de batalla como en el periodístico (Ortale, 2012).

¹³ El 9 de junio de 1956, como parte de la persecución política a representantes del gobierno peronista y delegados sindicales, ocurrió el "fusilamiento de José León Suárez". Años antes, el lugar estaba ocupado por un importante descampado donde se quemaba basura. Con el regreso del peronismo en la década 1970 se construyó allí un importante complejo deportivo y cultural, el CEMEF. Con el traslado del basural a otras zonas cercanas, sin embargo, Suárez mantuvo ese referente de "basurización" ligada tanto al espacio geográfico como a la población que lo habita (Álvarez, 2011).

Luego de un periodo de estancamiento, el crecimiento industrial continuó hasta la década de 1970, cuando la crisis económica producto de la política económica neoliberal de la última dictadura militar llevó al cierre de numerosas fábricas.

Mientras tanto, en 1975, se le concedió a San Martín, por ley nacional, la denominación de “Ciudad de la Tradición” por ser “hito número uno de la argentinidad”. Luego, en 1988, por ordenanza del entonces intendente, se declaró el partido como “Capital de la Industria”, lo que tendrá validez nacional en 2014 cuando se lo declare “capital nacional de la pequeña y mediana empresa industrial” (Ley 27.110). Nerina Visacovsky observa cómo cada gestión política, más allá del signo partidario, promovió la “identidad localista” tomando como base estos lemas y apoyándose en la obra de historiadores del partido. Este rescate de la tradición a través de la narrativa historiográfica local respondió a distintos factores, pero, según la autora, alimentó “una doble imagen del partido de General San Martín: como escenario de la historia argentina y al mismo tiempo como poseedor de una historia propia, la sanmartinense” (2018, p. 23).

Es significativo entonces que se elija el nacimiento de José Hernández como argumento para definir la ciudad como “cuna de la tradición”, obviando la historia anterior de riñas gauchas. Diluyendo la carga política de la obra, las diferentes gestiones municipales, provinciales y nacionales privilegiaron el elemento cultural como aglutinante y persiguieron más la asociación con una historia nacional que la exaltación de características locales distintivas.

Los cambios producidos desde la década de 1990, vinculados con la desindustrialización y el desempleo, desarticulaban la imagen industrialista del partido, que ahora más bien se asocia a la inseguridad social y civil. La desafiliación y desprotección socioterritorial produjo una serie de centros urbanos y periferias de relegación social (Álvarez y Lulita, 2005).

Actualmente, el extenso partido de General San Martín cuenta con una población de alrededor de medio millón de habitantes. Localizado a 23 km de CABA, forma parte del primer anillo del Gran Buenos Aires. “Ciudad de la Industria” y “Ciudad de la Tradición”, nuclea una gran cantidad de población trabajadora y de clase media, y el número más alto de asentamientos precarios de la zona norte de la región (Hirsch y Di Próspero, 2019). Es suficiente con recorrer los barrios fabriles, principalmente Villa Lynch, Villa Ballester y Villa Maipú, para observar los vestigios de las sucesivas crisis económicas que llevaron al cierre y abandono de las pequeñas y medianas empresas (PyME); muchas de sus paredes se encuentran actualmente marcadas por el aerosol, las brochas y el pincel. En 2014 se registraron más de 740 fábricas y que el 80 % de los ingresos globales del partido provenía de la industria (Déntice *et al.*, 2014). La historia y el contexto sociopolítico de San Martín son clave para comprender la inserción y el fomento del arte urbano en la zona.

Historia mural en San Martín

Como mencionamos, las transformaciones en la estructura social conllevan cambios en el espacio urbano (Paredes, 2008, p. 5). El deterioro económico que atravesó San Martín durante la década de 1990 se reflejó especialmente en el cierre de fábricas y comercios, el abandono de los espacios públicos y la presencia de capas de pintadas políticas y grafitis en las paredes. En 2011, el intendente electo Gabriel Katopodis propuso, junto con el equipo de Cultura, crear “museos al aire libre”. La Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad, en ese momento encabezada por Graciela Elguer, diseñó para ello un programa integral cuyo principal objetivo fue embellecer el espacio urbano, revitalizar los barrios, en suma, “sacar el arte a la calle”. En palabras de Lucía Santarone, actual subsecretaria, la idea era que “los vecinos tengan vinculación con el arte, que

los murales formen parte de la vida cotidiana. La idea inicial fue de museos al aire libre, que puedan ser preservados por el vecino, y que estos se involucren con el mural"¹⁴.

El Programa San Martín Pinta Bien propuso que el arte en el espacio público contribuyera a generar identidad, transformar la sociabilidad cotidiana, y recuperar las formas de usar y ocupar el espacio urbano en San Martín. El mismo debe entenderse en un contexto global de *estetización de la vida cotidiana* o *estetización de la experiencia urbana* en las ciudades contemporáneas (Améndola, 2000, p. 147). Si tenemos en cuenta los 134 partidos restantes que componen la provincia de Buenos Aires, esta iniciativa resulta excepcional como propuesta cultural por la cantidad de recursos estatales invertidos en su implementación, por su éxito de continuidad y por su crecimiento a través de los años. "Sacar el arte a la calle" implicó no solo la realización de murales, sino también el arreglo de las plazas y paseos, la instalación de luminarias, y la organización de eventos de teatro, música y danza en los espacios públicos para que los vecinos tuvieran acceso a diversas expresiones artísticas de manera libre y gratuita. Si bien existe un discurso sobre el *embellecimiento*, este trae aparejado un intento por combatir la fragmentación social y la estigmatización antes señalada a partir del acercamiento mutuo y del cuidado comunitario. La idea de que los cambios que se experimentan en la sensibilidad social contribuyen a la proliferación de las memorias locales en un mundo de incertidumbre más o menos global resulta interesante para reflexionar acerca del espíritu y las temáticas del programa (Améndola, 2000).

Los murales que se pintaron en el municipio involucraron el apoyo de toda la Subsecretaría y de un conjunto de pinturerías y ferreterías que aportaron materiales, de fábricas y empresas locales, comercios, vecinos, vecinas y numerosas instituciones (Cruz Roja, escuelas, centros de jubilados, clubes y sociedades de fomento, el Liceo Militar) que permitieron o directamente solicitaron que se pintaran sus paredes.

En ese sentido, el programa pasó por diferentes etapas antes de consolidarse como política cultural integral en todo el partido, con la intención de reparar esquinas o sitios emblemáticos con años de abandono. Pintar un mural involucra una cuidadosa planificación con vecinos, dueños de fábricas, y negocios o comisiones directivas de clubes y sociedades barriales para que autoricen la intervención en sus paredes; implica lanzar una convocatoria a artistas para que envíen sus proyectos y bocetos, y articularse con otras áreas municipales para viabilizar la pintura de los murales¹⁵.

Sin un diseño curatorial particular, se consideró en principio al mural más como una "expresión del acontecimiento" en términos de Herrera y Olaya (2011). Sin embargo, los mismos artistas y coordinadores se vieron en la necesidad de vincular el programa a las particularidades de cada barrio, y las diversas instituciones se transformaron en el emplazamiento ideal por reunir objetivos comunitarios específicos y la capacidad de gestión, que garantiza la supervivencia de la intervención en el largo plazo.

Gradualmente, el programa se expandió e incorporó la intervención artística de túneles, puentes y plazas públicas a la vez que se sumaron más edificios y paredones emplazados en avenidas y calles. De este modo, el programa San Martín Pinta Bien fue repensado y replanificado en términos de diferentes "corredores" temáticos dedicados a la industria, la tradición, el medio ambiente y la flora nativa.

¹⁴ Entrevista a Lucía Santarone, 17 de agosto de 2017.

¹⁵ En estas acciones intervienen la Secretaría de Obras y Servicios Públicos y la Subsecretaría de Cultura del Municipio, así como otras áreas responsables del contacto con las instituciones, como Deportes, Educación o Desarrollo Social.

La mayoría de los muralistas convocados son oriundos de San Martín o estudiaron en la Escuela de Artes Visuales Antonio Berni, ubicada en pleno centro del partido. Otros fueron grafiteros o artistas plásticos de diversos barrios. El trabajo en el programa les significa, además del reconocimiento como artistas y trabajadores de la cultura, la vinculación de su quehacer profesional con sus historias personales. Esto les permite trabajar en el límite entre lo público y lo privado que es el muro, de modo que no son simples reproductores de un mensaje preestablecido, sino que se transforman en productores de un sentido social, materializando con la práctica artística una memoria anclada en lo emocional y vivencial. Luego de décadas en que las pocas intervenciones murales dependían de un único artista, docentes de talleres del municipio y encargos directos del intendente, el nuevo programa hacía énfasis en la vinculación con artistas e instituciones, recuperando a la vez los espacios públicos como el capital humano del partido.

Las porosas fronteras del arte: Festival Internacional Martín Fierro

El Municipio de San Martín lanzó el Festival en la 43° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires de 2017, mediante una interpretación teatral de los textos de José Hernández. Allí, el intendente Gabriel Katopodis explicitó el objetivo de mostrar la cultura de San Martín como “cuna de la tradición” y, de este modo, fortalecer el vínculo entre el municipio, lugar de nacimiento de José Hernández, y el *Martín Fierro* como pieza literaria emblemática argentina. Las propuestas estarían basadas en los intereses de la comunidad a partir de una convocatoria abierta a diversas manifestaciones artísticas.

Tal como las autoridades habían anunciado, la convocatoria se dirigió al público en general y particularmente a instituciones educativas, asociaciones civiles, bibliotecas, embajadas, Casas de Provincia, para participar de actividades diversas como talleres de formación, concursos y espectáculos de música, danza, literatura, artes visuales, teatro, diseño y artesanías durante todo el año¹⁶.

El Encuentro Internacional de Muralismo se realiza en el marco del Festival Internacional Martín Fierro y según las temáticas propuestas, siempre en torno a la memoria, la identidad y la tradición. Una tradición construida y recuperada que reivindica una figura clave del criollismo popular para insertarla en la memoria local, pero no sin pretender resignificarla. Por supuesto, esto no se da sin presiones y tensiones entre actores con intereses variados y experiencias diferentes, como mostraremos a continuación. En este caso, el Gobierno Municipal pondera ciertos significados, valores y prácticas frente a otros, de modo que los seleccionados construyen un pasado y prefiguran un presente determinado por cierta expresión de “lo popular”. Sin embargo, también debe entenderse como parte del fomento del arte público que realiza la Subsecretaría de Cultura a partir del Programa San Martín Pinta Bien en términos de política cultural.

Para llevar a cabo el Encuentro se convoca a artistas mayores de 18 años, de toda América Latina, a presentar proyectos originales e inéditos, individuales o grupales, los que son evaluados por el comité organizador. La Municipalidad se compromete a proveer el alojamiento, la comida, el traslado y los materiales necesarios para la realización del mural a cada artista.

El cierre del primer Festival se llevó a cabo en el Museo Histórico José Hernández-Chacra Pueyrredón entre el 4 y el 12 de noviembre, e incluyó un gran abanico de actividades: juegos infantiles, kermeses, recitales, talleres culturales, feria de gastronomía y visitas guiadas por el

¹⁶ Ver <http://festivalmartinfiirro.sanmartin.gov.ar>

museo con la presencia del intendente. La muestra *Martín Fierro x Artistas Argentinos* exhibió obras de más de veinte artistas plásticos como Milo Lockett, Alberto Güiraldes, Carlos Alonso, Aída Carballo, Juan Carlos Castagnino, entre otros. En este contexto, se realizó el primer Encuentro Internacional de Muralismo de San Martín, en el que 60 artistas de diferentes partes de América Latina pintaron un muro del Liceo Militar sobre la Ruta 8 (Imagen 1), completando 30 obras con la temática *gauchesca* (Municipalidad de San Martín, 2017).



Imagen 1. Vista de los murales sobre la Ruta 8. (Ana Bonelli, 2020)

Según la coordinadora del programa, Gabriela Svagelj, el objetivo era armar un festival interdisciplinario de artes visuales¹⁷. Para ello, se organizaron dos concursos, de murales y de esculturas.

En un principio tanto la convocatoria como el montaje contaron con escasos recursos para su realización. Concretamente, el anuncio logró extenderse gracias a la recomendación, promoción y puesta en circulación de gestores y gestoras entre estudiantes y docentes. Sin embargo, las posibilidades con respecto a los medios materiales donados o *sponsorados*, el interés y entusiasmo de artistas, vecinos y vecinas crecieron año a año de modo tal que el Encuentro Internacional de Muralismo fue adquiriendo mayor visibilidad. “La gente venía con tantas ganas que creo que el primer día ya habían terminado el 90 % del mural (...). Fue una comunión entre todos los artistas, entre los artistas y nosotros, los organizadores; tan gratificante toda la experiencia”¹⁸.

“Encuentros en la frontera” fue el lema que vinculó a la segunda y tercera edición del Festival. Fue elegido junto con el programa San Martín Lee, también de la Subsecretaría, apuntando a atraer miradas múltiples que dieran un enfoque renovado y original a la obra *Martín Fierro* y, sobre todo, llamar la atención sobre la estigmatización que aún carga la figura del gaucho. El

¹⁷ Entrevista a Gabriela Svagelj, 15 de julio de 2020.

¹⁸ Id.

gaucho fue percibido por mucho tiempo como un ser del pasado argentino, que se oponía a la modernización y precisamente al avance de las fronteras económicas y de la colonización. De modo que recuperar la figura de Martín Fierro implicó valorizar un personaje de la historia y cultura argentina, que es el ícono de una obra literaria de gran trascendencia nacional. Así y todo, la mayoría de las obras fueron de estilo gauchesco. “Nos amigamos con esa idea —dice Svagelj—. A mí particularmente me hubiera gustado lo que habíamos planeado en un principio, otro enfoque. Sirvió para poder llegar a otro público, porque está muy estigmatizado el tema del gaucho, del Martín Fierro”¹⁹. La entrevistada alude a la noción negativa que tuvo por mucho tiempo la figura del gaucho, visto como una persona que no trabajaba, holgazán, de comportamiento tosco y que estaba fuera de la ley. La dicotomía entre civilización y barbarie de Domingo Faustino Sarmiento se trasladó en términos espaciales a cierta jerarquía entre lo urbano y lo rural, denotando a su vez un territorio ocupado y ordenado, en contraposición al desierto anárquico en el que los caudillos como *Facundo*²⁰ o los maleantes como el propio Martín Fierro se desenvuelven. Sin embargo, esa visión negativa del gaucho, *vago* y *malentretenido*, fue cambiando a fines del siglo XIX gracias a un movimiento de idealización romántica dentro del cual se transforma en héroe y símbolo del Río de la Plata (Gelman, 1995). En términos visuales, la figura del gaucho se asoció desde el siglo XIX, dentro de un discurso liberal, a la del árabe, estimulando la mirada exótica y la fantasía sobre un *otro* que responde a reglas no modernas, no civilizadas, a su propio espacio (Amigo, 2007).



Imagen 2: Teresa Pérez y Adrián Medina pintando la primera versión del mural *El beso* durante la primera edición del Festival, 2017. (Pagano, 2019)

En términos oficiales, el Encuentro se planteó como “una forma de acercarnos en nuestras diferencias, de reconocernos en aquello que nos hace únicos, y de habitar esta diferencia como la única manera de consolidarnos en una sociedad viva, tolerante, abierta y multiplicadora” (Municipalidad

¹⁹ Id.

²⁰ Libro de Domingo Sarmiento, *Facundo*, escrito en 1845. Sobre la relación de este texto con el orientalismo, ver Altamirano (1994).

de San Martín, 2019). Esa doble opción alude a divisiones propias del campo artístico (tradicición, modernidad, figurativismo o geometría), pero también implica discusiones políticas sobre los objetivos que el arte público debe perseguir, lo que remite a los debates planteados anteriormente y al rol del Estado en la conformación de esa práctica artística. En el testimonio de Svagelj se observa, por un lado, el interés de la gestión municipal de ordenar de cierto modo esa práctica, pero, por el otro, surge la iniciativa de los y las artistas, sus propios intereses individuales y colectivos, y la fuerza de un imaginario urbano y visual.

Cabe destacar la polémica que suscitó entre el público uno de los murales de esta primera intervención: la obra *El beso*, de los artistas Teresa Pérez y Adrián Medina, que representa a dos personajes gauchos masculinos besándose.

Los personajes aludieron a Martín Fierro y el sargento Cruz como metáfora del encuentro entre dos conceptos opuestos, pero que a su vez dialoga con las luchas por las identidades sexo-genéricas presentes en América Latina. La polémica, que comenzó con comentarios de denuncia, crítica e incluso agresiones a los artistas, se materializó en la vandalización del mural, el cual tuvo que ser repintado varias veces, incluyendo esta intervención en los actos por la semana del Orgullo LGBTIQ+ organizados por la propia municipalidad. Es sugerente pensar esta imagen, así como las reacciones a ella, dentro de una tradición en la que el gaucho adquirió rasgos notablemente masculinos y heteronormativos, invisibilizando otras formas de relación tanto sexuales como de amistad y camaradería entre hombres, que, ya sea por elección o por necesidad, pasaban largas temporadas lejos de sus familias. Esta otra imagen del gaucho, representada en algunas obras del siglo XIX, incluso, se contraponen al ideal de masculinidad, asociado a la "imposibilidad de hacer prosperar un proyecto de nación" (Cuello, 2011). Es interesante pensar estos debates decimonónicos que se actualizaron en el mural de Pérez y Medina en sus tres vandalizaciones (2018, 2019 y 2020). La última vez, de manera ejemplar, taparon solo una parte de la leyenda "Nunca más tapan nuestros besos", y dejaron solo las dos primeras palabras "Nunca más", en un acto de ironía incluso con la historia reciente de los derechos humanos en la Argentina. El conflicto público que este mural desató da cuenta del proceso de negociación que supone la memoria: una lucha por las representaciones del pasado, por la legitimidad y el reconocimiento de ciertos grupos e historias. Son estos momentos los que plantean una reflexión sobre el pasado a partir de reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad social y barrial (Jelin, 2002).

La segunda edición del Festival se realizó en 2018. Además de los concursos, talleres, charlas y espectáculos de música, cine y teatro en los cuales participaron cientos de vecinos de la comunidad, se seleccionaron ocho esculturas, que se emplazan actualmente en los bulevares de Ayacucho y Tres de Febrero, en espacios que también fueron revalorizados a partir de la refacción, iluminación y diferenciación estética. A su vez, se realizó la primera Jornada de Reflexión sobre el Martín Fierro "Voces, tradiciones y reescrituras", en la que participaron investigadores de diversas disciplinas y figuras del ámbito académico. Los murales se pintaron sobre el extenso paredón de la calle Alem, también perteneciente al establecimiento del Liceo Militar. Según Svagelj, la recepción de los vecinos y vecinas fue positiva: los murales propiciaron un momento de comunión, e incluso la apropiación y cuidado del espacio público en el largo plazo²¹.

²¹ Cabe destacar que el Liceo Militar constituye una institución icónica del Municipio de San Martín. Es un centro educativo para la formación de subtenientes de Infantería, que fue Colegio Militar de la Nación entre 1892 y 1937, y a partir de 1938 pasó a denominarse Liceo Militar. En 1996 se incorporó la educación inicial y primaria y se permitió el acceso, por primera vez, a las mujeres.



Imagen 3. Vista de las artistas del Colectivo Sao Paulo trabajando en su mural sobre calle Alem durante el Festival, 2019. (Sílvia Hirsch, 2019)

Entre el 9 y el 17 de noviembre de 2019 se llevó a cabo la tercera edición del Festival. En esta ocasión, se lanzaron nuevas convocatorias audiovisuales, como el concurso “Contá tu Martín Fierro”, dirigido a estudiantes, para “hablar de las tradiciones con estilo *youtuber*” y el concurso abierto al público general, *Historias de Fierro*, para la realización de cortos documentales y de ficción (Municipalidad de San Martín, 2019).

Para producir los murales se seleccionaron 20 proyectos planteados en torno a una mirada actualizadora sobre algunos de los temas de la obra *El gaucho Martín Fierro* o del lema “Encuentros en la frontera”. Participaron artistas de Brasil, Bolivia, Chile, Perú, Colombia, Ecuador, México, República Dominicana, Uruguay, junto a artistas residentes de la ciudad de Buenos Aires, y las provincias de Buenos Aires, Chaco, Córdoba, Jujuy, Neuquén, Santa Fe, San Luis y San Juan.

Los ejes temáticos fueron interpretados y plasmados en los murales de maneras muy diversas por los y las artistas. En la siguiente sección presentamos algunas reflexiones de quienes participaron.

¿Qué relatan los murales?: artistas e interpretaciones

Como se desprende de las convocatorias y las entrevistas, la organización del Festival enfatizó ciertos componentes de la memoria local y nacional, y se intentó conciliar el concepto de "tradicción" con resoluciones estéticas más contemporáneas y arriesgadas en cuanto a lo formal. Sin embargo, los artistas que participaron de los tres encuentros reelaboraron el lema a partir de preocupaciones sociales y políticas que los interpelaban en su experiencia diaria, como el cuidado del ambiente, reclamos de pueblos originarios o el lugar del artista como transformador de la realidad. Tomaremos algunos ejemplos de la tercera edición del Festival debido a la cantidad de testimonios que pudimos recuperar, así como porque fue el evento que mayor nivel de organización y vinculación con vecinos y vecinas desplegó.



Imagen 4. Mural de Federico Vidaña, 2019. (Florencia Valesse, 2020)

El artista chaqueño Federico Vidaña invoca imágenes de conflicto y confrontación entre el gaucho y los grupos originarios, con lo que da lugar a las diversas representaciones que los identifican. En sus palabras:

Estamos representando el lema del encuentro, que es "Encuentros en la Frontera". De ese modo, hice una imagen simétrica que representa el enfrentamiento entre el gaucho y los originarios; y también representé con un animal, acá al lado de los rostros, representando el espíritu de cada uno o la personalidad y su cultura, digamos. El gaucho con un caballo moro —que es lo que relata en *Martin Fierro*— y el originario con un yaguareté, que es un animal que en varias de las etnias

originarias representa mucho para ellos, una especie de dios protector y también jaguares... Como que ataca y se mueve en la noche y los originarios precisamente se movían así con la sorpresa de noche. Entonces, un poco la intención era esa. Y por aquí se ve el facón en el medio del gaucho y allá arriba la lanza que utilizaban los indios. (...) Yo, más que nada me enfoqué en el tema de que la confrontación y el gaucho, que era como el soldado de la gente que quería avasallar sobre los pueblos originarios, pero también era víctima al mismo tiempo porque no tenía ni siquiera un sueldo²².



Imagen 5. Mural de Monserrat Monsalvo, 2019. (Florencia Valesse, 2020)

Vidaña describe al gaucho como una figura compleja, identificada con la construcción de la nación a la vez que sujeta a las desigualdades sociales que la constituyen. La espada es al mismo tiempo frontera y unión, lo que es reforzado por los colores del fondo del mural, que unifican la composición. En el fondo vemos la “guarda pampa”, una guarda con cruces horizontales y verticales, característica de los tejidos de la Pampa y Patagonia argentinas, y también de otras sociedades indígenas de América Latina. Esta guarda es reconocida por artistas y por transeúntes como característica de los pueblos indígenas.

²² Entrevista a Federico Vidaña, 16 de noviembre de 2019.

Por otro lado, la artista mexicana Monserrat Monsalvo intentó transmitir en su mural un conflicto social específico, que atañe al traspaso de la frontera entre México y Estados Unidos. Para dar cuenta del desmembramiento familiar y el desarraigo que esta experiencia muchas veces ocasiona, la muralista eligió combinar "colores fríos que neutralicen" de manera visual su mensaje. El uso de una paleta limitada acentúa, a su vez, la trama de los ladrillos del muro, por lo que se generan distintas capas de lectura en las que la frontera aparece de forma recurrente. Para Monsalvo, la frontera constituye un espacio de permanente tensión y conflicto²³. Sin embargo, más allá de su alusión a un espacio concreto, la imagen carece de referentes geográficos, y la frontera se universaliza como símbolo de separación y exclusión. El texto del mural, "Todxs tenemos un sueño", apela a la búsqueda de una calidad de vida mejor del otro lado de la frontera.



Imagen 6. Mural del colectivo de artistas de Brasil. (Florencia Vales, 2020)

Ramón Alejandro Ruiz Velasco es un artista argentino que vive en Sao Paulo, donde integra un colectivo de artistas que viajaron para participar en el Festival. En este contexto, señaló:

Esto que estoy pintando se llama *Los guerreros del acuífero* porque como lo que rompe todas las fronteras es el acuífero guaraní que nace de Brasil, pasa por Uruguay, por Argentina, Paraguay. ¿Quién defiende al acuífero? Porque lo quieren privatizar. Nestlé se lo quiere comprar hace mucho tiempo. Ya hay lugares en que hay vertientes que han privatizado; están usando el agua del acuífero, entonces alguien tiene que defenderlo. Ahí los pusimos a tres jinetes. Trabajamos siempre con las tres etnias: un hombre negro, que representa a los lanceros negros que hubo también en Argentina, los

²³ Entrevista a Monserrat Monsalvo, 16 de noviembre de 2019.

escuadrones de zambos y mulatos —allá eran lanceros negros—; hicimos un gaucho tradicional y un indio. Habíamos puesto un guaraní, pero ahora, por las cuestiones de todo lo que está pasando con el pueblo chileno²⁴ hicimos la montaña y pusimos a Lautaro²⁵; y lo homenajeamos²⁶.

En esta extensa cita, observamos cómo este colectivo de artistas relacionó el tema de las fronteras con el debate sobre el acuífero guaraní, un reservorio de agua dulce subterráneo que atraviesa varios países. Manifiestan su preocupación por la posible apropiación del uso del agua por empresas privadas, que además se vincula con la contaminación del agua de los ríos y del mar. Los artistas se apropian de la estética tradicionalmente vinculada a lo gauchesco, pero incorporan asociaciones a la cultura afrodescendiente, indígena y mestiza, representando de esta manera la plural configuración étnico-racial del continente y también la diversidad geográfica.



Imagen 7. Mural de colectiva COMUM, 2019. (Florencia Valse, 2020)

La colectiva de mujeres muralistas de Neuquén (COMUM), nacida en 2016, ha participado en las tres ediciones del Festival. En su último mural utilizaron cerámicos de la fábrica recuperada Zanon, ubicada en la provincia de Neuquén, para crear una textura particular. A continuación,

²⁴ El “estallido social” chileno ocurrió en octubre de 2019, cuando estudiantes y movimientos sociales decidieron manifestar sus demandas políticas y sociales específicas con respecto a la desigualdad en el acceso a la educación, la salud, la seguridad social, en el marco del debate por una nueva constitución. Según se registró en el informe anual del Instituto Nacional de Derechos Humanos, la actuación de Carabineros dejó un saldo de por lo menos 3.765 personas heridas y 1.835 vulneraciones denunciadas (casi 200 por violencia sexual). La causa inmediata de las protestas fue el alza en la tarifa del sistema público de transporte en Santiago. Para más información, se remite al Instituto Nacional de Derechos Humanos (www.indh.cl).

²⁵ El toqui Lautaro, hijo de un cacique, fue el líder de la primera gran rebelión mapuche contra el dominio español en la llamada Guerra de Arauco. Fue capturado y convertido en “indio de servicio” en la caballería de Pedro Valdivia (Biblioteca Nacional de Chile, s/f).

²⁶ Entrevista a Ramón Alejandro Ruiz Velasco, 16 de noviembre de 2019.

explican el motivo por el cual eligieron representar la vida y obra de la cantante mapuche Aimé Painé:

Y bueno, como se llamaba "Encuentros en la frontera" la tomamos a Aimé [Painé] como una mujer que trascendió las fronteras porque ella llevó su cultura y su música a otros países. (...) Se crio en una familia blanca que le dio el acceso a la música. (...) Y también hay un encuentro entre fronteras ahí, ¿no? Porque tal vez esas posibilidades no se las da su cultura. No se la pudo dar su cultura porque el *huinca*²⁷ no se lo permite. (...) Y va a ser todo su entorno, lo que ella revaloriza, digamos. (...) El río, los *paihuenes*²⁸, los tejidos, el *kultrün*²⁹, el instrumento donde ella cantaba³⁰.



Imagen 8. Mural de Juan Ferreira, 2019. (Florencia Valesse, 2020)

A través de sus palabras y las imágenes que componen el mural, entendemos que las fronteras son históricas, pero también simbólicas e identitarias. A su vez, la figura de Aimé Painé condensa el conflicto que implican los contactos fronterizos y las relaciones interétnicas, de género y de clase, así como la circulación de saberes y sentidos. En este mural, las muralistas recuperan iconografía del pueblo mapuche; el *kultrün* en el centro y a la izquierda un tejido de telar, junto a la imagen de Aimé Painé, enfatizan la importancia de los pueblos originarios en la historia argentina y en la relación con el Martín Fierro.

²⁷ *Huinca* es un término proveniente de la lengua mapudungun para referirse al invasor, español o *gringo* (cristiano y blanco).

²⁸ *Paihuén* es un término proveniente del mapudungun que significa "lugar para estar en paz".

²⁹ *Kultrün* en mapudungun significa elemento, objeto o instrumento del sonido o del eco.

³⁰ Entrevista a COMUM, 16 de noviembre de 2019.

Por su parte, Juan Ferreira, de la provincia de Tucumán, retrató cierta experiencia compartida —o sentimiento de pertenencia— entre habitantes de países latinoamericanos. En sus palabras:

Como es “Encuentros en la frontera”, en realidad es como demostrar un poco que no existe la frontera entre ninguno de nosotros, ninguno de los países; no debería existir frontera. Y también van a tener las banderas... Siempre hago en mi trabajo unas manchas como de “pintada”, como se pintaban los indios [sic], con esa estética más o menos. Y las voy a hacer, pero lo voy a hacer con las banderas; por ejemplo, la bandera de Chile va a estar, la bandera de Bolivia, que hoy hay mucho problema político, la gente la está peleando mucho y están pasando muchas cosas. Y es un poco también reflejar la unión que tenemos nosotros. En los encuentros conocemos siempre otros colegas que son de otros países; y es mostrar también un poco la unión a través del arte³¹.



Imagen 9. Mural de Jorge Eliécer Bermúdez, 2019. (Florencia Valse, 2020)

De esta forma, Ferreira expresó su interés particular por la práctica artística como un modo de vincularse y encontrarse incluso en la diferencia, reflejando de este modo una identificación compartida entre artistas. La frontera se desmaterializa en su mural, y el lema propuesto por los organizadores del evento funciona como disparador para la propia experiencia. El arte, para

³¹ Entrevista a Juan Ferreira, 16 de noviembre de 2019.

Ferreira, permite traspasar las fronteras, romper con los límites impuestos a partir del trabajo colectivo, característico del muralismo. Este mural evidencia la fluidez de las fronteras al incorporar las banderas de ocho países latinoamericanos, mostrando la unidad en la diversidad étnica y racial en un contexto lúdico.

Por otro lado, el arquitecto y muralista Jorge Eliécer Bermúdez viajó desde Colombia para ser parte del Festival. Su colorida obra se inspira en la pieza literaria del *Martín Fierro* propiamente dicha, así como en la figura de Hernández como creador, equiparándolo al propio artista.

El tema que compete para este mural es el *Martín Fierro*; entonces, quería enfocar mi idea del mural desde el punto de vista de la obra literaria como un aporte a Latinoamérica en términos de literatura. Entonces, aquí, como podemos ver, aparecen el caballo, Martín Fierro y el autor; en especial estos dos aparecen como gigantes en contrapicado para darle un sentido de grandeza a la obra. Y como se puede ver es muy colorido, ya que quiero impactar a la persona que observa a que se detenga un momento a ver qué hay, a descifrar qué hay allí. La idea es confundir, pero atrapar a la vez al observador³².

Bermúdez aprovechó el muro para plasmar un encuentro no tanto entre indígenas y gauchos, civilización y naturaleza, sino entre estilos plásticos e incluso regímenes de visualidad diferentes, apelando a un falso collage. Al mismo tiempo, retomó ciertas figuras como Martín Fierro con su guitarra, su caballo y parte de la bandera argentina, aludiendo al rol de esta figura emblemática en la conformación de la historia de la nación.

Finalmente, Walter Fernández, artista y docente porteño, nos relató su experiencia como participante de los tres Encuentros desde 2017 a 2019, y el desarrollo de su trabajo en relación con las temáticas propuestas sobre el *Martín Fierro* y la frontera como lugar de encuentro. En el primero, Walter decidió alterar la figura del gaucho convirtiéndolo en un ser híbrido, entre la humanidad y el salvajismo, para reivindicar al sujeto que se rebela ante la milicia. Luego, su propuesta se desplazó hacia una reflexión sobre la trasgresión de los límites y las fronteras, la cual fue ilustrada mediante la imagen de un pájaro rompiendo un alambrado de púas; incluso quiso presentar una "naturaleza entendida no como un recurso natural, sino como algo cultural también, la identidad". En la última edición del Festival, el artista integró algunos de los elementos de sus trabajos anteriores en una síntesis que plantea cierta novedad con respecto a otras propuestas: aquí el personaje del gaucho aparece tocando la guitarra, rodeado del alambre de púas roto, una vez más.

En este caso, Fernández pretende plasmar visualmente la propuesta del Festival en su conjunto, el cual reúne y conjuga diferentes disciplinas y expresiones artísticas en pos de la participación colectiva, el intercambio y la experiencia vincular entre ciudadanos de diferentes partes de América Latina:

El tercer encuentro dije: voy a hacer un gaucho, pero un gaucho de otra manera, digamos, con una actitud también... estaba con su guitarra y abordar un poco también las diferentes situaciones que ocurren en el Festival, porque no hay solo muralismo, sino que también abarca la danza, música, el teatro (...). Todo lo que puede suceder, un lugar de posibilidades, ¿no? La frontera, de ida y vuelta, de participación... Es muy amplio y está bueno también porque a mí me disparó distintas imágenes y lo que más brindaba es plasmar un poco el tema del no límite, de la no frontera, de pensarlo en un sentido regional más que de límite de país (...). Y muchos se encontraron con la cultura gauchesca también; gente que venía de Colombia, de México, por ahí para ellos era algo realmente

³² Entrevista a Jorge Eliécer Bermúdez, 16 de noviembre de 2019.

desconocido. Vieron que había mucho en San Martín, mucha cultura, mucho movimiento... Eso les impactó bastante (...). Hablar de mural, de muralismo, también tiene que ver no solo con un efecto visual, sino también un contenido que lo hace participativo. Participativo en el sentido de que la gente del entorno, el vecino, el transeúnte puede tener esa información y sentirse representado en él³³.

Aquí el artista nos ofrece la posibilidad de reflexionar acerca del encuentro e intercambio a través de la práctica mural en diferentes niveles. Por un lado, propone trascender los límites del espacio privado al habitar y recorrer la calle. Por otro, matiza las fronteras abriendo e incentivando la participación de muralistas de diversas provincias y de los países latinoamericanos al ser interpelados mediante una figura clave de la literatura argentina. Estas son, a su vez, reflexiones que atraviesan los discursos y las obras de muchos de los y las artistas cuyas particularidades fueron analizadas en detalle anteriormente.



Imagen 10. Mural de Walter Fernández, 2019. (Florencia Valese, 2020)

Cabe mencionar que los murales estuvieron acompañados de infraestructura de renovación urbana, por ejemplo, sobre la Ruta 8 se emplazó el “Metrobús”, lo cual ordenó el transporte público, se mejoraron las veredas y se colocaron instalaciones para hacer ejercicio a lo largo del paredón del Liceo Militar, donde se encuentran los murales del Primer Encuentro. De esta forma, el Festival, más que una meta en sí misma, fue una herramienta para regenerar los barrios. Un vecino que caminaba por la vereda de la avenida 9 de Julio mientras estaban pintando los

³³ Entrevista a Walter Fernández, 10 de julio de 2020.

murales del tercer encuentro observó: "Qué lindo que hagan algo para que uno sea feliz". Este vecino, oriundo de la provincia de Tucumán, mencionó que nunca antes había visto obras de arte de este tipo.

Como indicó Gabriela Svagelj en la entrevista, el mayor logro del programa fue "generar otra vez los vínculos, que se habían perdido bastante; esto de salir a la vereda a charlar con el vecino, a intercambiar en el espacio en común, que es la misma idea que tiene el intendente con respecto a las plazas, crear espacios en común, embellecerlos y que la gente los disfrute"³⁴. Lucía Santarone apuntó al mismo objetivo: "De ser un paredón gris donde la gente tira basura a un mural precioso, un lugar donde hay bancos y la idea del museo al aire libre. Donde la gente se pueda sentar a tomar un mate y mirar un mural"³⁵. "El arte es sanador, transformador", concluye Santarone.

Para concluir

Los murales constituyen parte de la cartografía social de San Martín, se integran a la trama de fábricas, galpones, instituciones educativas y sociales, plazas, residencias; permiten transformar la experiencia visual del Municipio y revitalizar barrios, espacios abandonados y vandalizados. Las plazas remozadas con colores vibrantes, juegos y plantas, acercan a los vecinos, les brindan un espacio de sociabilidad y de uso renovado y cotidiano.

La sociabilidad y la experiencia comunitaria son los ejes del Programa, que se abre a una tercera etapa en la que el mural ya está implícito en las reformas urbanísticas proyectadas por el Municipio, como en los nuevos pasos bajo nivel y los polos comerciales de los barrios de San Martín y Villa Ballester.

Al privilegiar estos sentidos más que el rol moralizante o pedagógico de los murales, tradicionalmente asociados a experiencias similares guiadas por el Estado, se matizan las definiciones clásicas del arte urbano como decoración de la arquitectura, vehículo de significados e identidades nacionales, intervención crítica o subversión de las dicotomías público-privado, social-individual.

En el nivel individual, tanto el programa como las diferentes ediciones del Encuentro apuestan a la construcción de un ciudadano más comprometido con su entorno, orgulloso de su identidad y conocedor de la historia. Los murales invitan a transformar las relaciones sociales, a la reidentificación con el barrio debido a un proceso de desvalorización y estigmatización desde afuera, que los asociaba con pobreza, marginalidad y deterioro. En el nivel comunitario, los murales en los diversos y heterogéneos barrios de San Martín constituyen una posibilidad de revalorizar instituciones de la vida social y barrial, espacios de uso colectivo que apelan a desestigmatizar las identidades locales. Los murales de los diversos barrios del municipio recuperan las particularidades de cada uno, pero además invitan a que las calles, bulevares y avenidas puedan ser transitadas a pie, rodeadas por una estética que posibilita nuevas miradas. En este sentido, consideramos que los murales emplazados en espacios recorridos por transeúntes interpelan la subjetividad y construyen diversas experiencias del espacio y la identidad barrial. En definitiva, el estado de los espacios públicos habla de esos espacios.

³⁴ Entrevista a Gabriela Svagelj, 15 de julio de 2020.

³⁵ Entrevista a Lucía Santarone, 17 de agosto de 2017.

En las tres ediciones del Festival se interpeló a los artistas y a los vecinos y vecinas de múltiples maneras al revalorizar aspectos de la tradición argentina que van más allá de las fronteras, a recuperar una figura literaria y asociarla con problemáticas actuales, a vehicular el encuentro entre artistas con distintas trayectorias de América Latina, y vincular a los y las muralistas con los diversos actores del barrio. Si por un lado vimos cómo en el último Encuentro el artista Vidaña se mantuvo arraigado a la figura del Martín Fierro, por otro, artistas como Monsalvo, los y las integrantes del colectivo brasileño y de COMUM utilizaron temáticas vinculadas a la obra literaria y a las fronteras a modo de disparador para trabajar en sus murales sobre problemáticas sociales actuales. En este sentido, Ferreira y Bermúdez también hicieron uso de las temáticas como detonante, pero de forma diferente: para proponer un metadiscurso vinculado al arte. Finalmente, Fernández recurrió al *Martín Fierro* y a la noción de frontera para crear relatos que tratan específicamente lo regional y lo local desde una caracterización del Festival en su totalidad.

En síntesis, estas expresiones murales transforman el espacio urbano plasmando aspectos de la historia y las identidades locales y regionales. En el Festival, en particular en el Encuentro Internacional de Muralismo, vemos el intento de desestigmatizar el barrio a partir de la creación de arte público, y de renovar el espacio público urbano apelando además en la representación artística a las fronteras como espacios porosos. Junto con ello, se recurre a la figura del gaucho, a fin de habilitar una renovada lectura social, política y cultural que va más allá de lo local, que tiene resonancia en otras partes de América Latina. En cuanto a la memoria y la identificación de quienes viven en el barrio, la diversidad de relatos que proponen los murales fomenta tanto una revalorización de la historia local y la identidad barrial como nuevos intercambios, interpretaciones y representaciones de problemáticas actuales —que sacan a la luz dimensiones del pasado largamente invisibilizadas— en diferentes contextos de América Latina. Asimismo, los sentidos del lugar son construidos por las y los actores involucrados.

Ancladas en un municipio del conurbano, las imágenes plasmadas en los muros dialogan con la historia, las tradiciones y la memoria desde un presente múltiple y reconfiguran nuevas maneras de interpretar la realidad latinoamericana. A su vez, su visibilidad pública las convierte en un registro material que recupera el pasado, alienta otras lecturas y posibilita diversos sentidos del lugar. Como señaló una vecina frente a los murales de la Ruta 8: “Estos murales dan vida”.

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2018). Criollismo, experiencia popular y política: el gaucho como emblema subversivo. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 18.
- Aliata, F., y L. Munilla Lacasa (2013). De la ciudad al territorio: arte y arquitectura. En M. Ternavasio (dir.). *De la organización provincial a la federalización de Buenos Aires (1821-1880)* (pp. 375-404). Buenos Aires: Edhasa y Unipe, Universitaria.
- Altamirano, C. (1994). “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*”. En L. Area y M. Moraña (comps.). *La imaginación histórica en el siglo XIX*. Rosario: UNR.
- Altamirano, O. y M. Moura (2016). El mural como vehículo narrativo e identidad ciudadana. *Blucher Design Proceedings*, 2(9), 3068-3077.
- Álvarez, R. (2011). Los basurales de José León Suárez. De los fusilamientos a la democracia bárbara. *XII Congreso Nacional y II Latinoamericano de Sociología Jurídica*. Santa Rosa, La Pampa. Recuperado de <http://poderyderecho.blogspot.com/2011/11/los-basurales-de-jose-leon-suarez.html>
- Álvarez, G., y Lulita, A. (2005). Mapeando el riesgo y la territorialidad en el Partido de San Martín. Metáfora, producción de sentido y escala en la construcción de un mapa. *Coloquio de Investigaciones Etnográficas “Territorialidad y política”*. Centro de Investigaciones Etnográficas, Universidad Nacional de General San Martín, 23 de septiembre.

- Améndola, G. (2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste.
- Amigo, R. (2007). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, 13, 25-43.
- Barrio, N., y D. Weschler (2014). *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*. San Martín: UNSAM Edita.
- Belej, C. (2011). Berni versus los decoradores. La querrela por los muros a comienzos de la década de 1940. *Avances*, 18, 59-78.
- (2012). El arte mural de las estaciones de trenes subterráneos de Buenos Aires en la década de 1930. *Intersticios*, 6(1), 257-268.
- Bertoni, L. A. (1992). Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias 1887-1891. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, Tercera serie, 5.
- Biblioteca Nacional de Chile (s/f). El toqui Lautaro (ca. 1534-1557). *Memoria Chilena*. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-721.html
- Carpani, R. (1961). *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cuello, J. N. (2011). Imaginarios del gaucho. Tensiones entre las amistades masculinas profundas y la familia moderna heterosexual en el siglo XIX. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto Gino Germani*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Déntice, E., López, C., Busellini, L. (2014). Entramado productivo del partido de General San Martín. Análisis de caso. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, 13, 96-127.
- Fabarón, A. (2019) *Las batallas del color: prácticas de imagen al sur de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: UNSAM edita.
- Fara, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Gammalsson, H. (1988). *Historia de la población de General San Martín*. Buenos Aires: Autor.
- Gelman, J. (1995). El gaucho que supimos conseguir. Determinismos y conflictos en la historia argentina. *Entrepasados*, 5(9), 27-37.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Buenos Aires: UNQ.
- Greaney, M. E. (2002). The power of the urban canvas: Paint, Politics and Mural Art Policy. *New England Journal of Public Policy*, 18(1), 6-48.
- Gutiérrez Costa, A. (2014). El mural como forma alternativa de arte y comunicación. En C. Lobeto y C. Circosta (comps.). *Arte y espacio público. Muralismo, intervenciones y monumentos*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Harris, J. (1999). Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960. En P. Wood et al. *La modernidad a debate. El arte a partir de los años cuarenta*. Madrid: Akal.
- Herrera, M., y V. Olaya (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas*, 35, 99-116.
- Hirsch, S., y C. Di Próspero (2019). Urban renewal and emerging spaces for Art and Identity. The Development of Murals in San Martín, Argentina. En P. Vilches, *Negotiating Space in Latin America*. Londres: Brill.
- Jelin, E. (2000). Memorias en conflicto. *Puentes*, 1(1), 6-13.
- (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Juárez, G. S. (2019). *Mujeres y arte urbano contra la violencia de género en América Latina* (tesis de maestría). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Lynch, K. [1960] (2006). *A imagen da cidade*. San Pablo: Martins Fontes.
- Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva. *Escena*, 30(61), 37-54.
- Massey, D. (2012) Un sentido global de lugar. *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria.

- Municipalidad de San Martín (2017). Espectacular cierre del Festival Martín Fierro en el Museo José Hernández. Recuperado de www.sanmartin.gov.ar/noticias/espectacular-cierre-del-festival-martin-fierro-en-el-museo-jose-hernandez
- (2019). Festival Martín Fierro. Recuperado de <http://www.festivalmartinfierro.sanmartin.gov.ar/>
- Munilla Lacasa, L. (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires (1810-1835)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Muñoz, M. A. (1998). Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario. En D. Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos de debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Ortale, M. C. (2012). *Biografías del Chacho. Génesis de una interacción polémica entre José Hernández y Domingo F. Sarmiento* (tesis para optar al título de doctora en Letras). Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.766/te.766.pdf
- Pagano, F. (2019). Nunca más tapan nuestros besos. Recuperado de <https://medium.com/@fernando.pagano1/nunca-m%C3%A1s-tapar%C3%A1n-nuestros-besos-a8887973ee26>
- Paredes, L. (2008). El nuevo territorio de la escuela media: espacios segregados, jóvenes y oferta educativa en el Partido de General San Martín. *V Jornadas de Sociología de la UNLP 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Piccioni, R. (2001). El arte público en Buenos Aires. En Centro Argentino de Investigadores de Arte. *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Ruiz, D. (2011). Entremuros: una crónica acerca del muralismo argentino. *Discurso Visual*. Recuperado de <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agodiego.htm>
- Saraví, G. (2007). *De la pobreza a la exclusión. Continuidades y rupturas de la cuestión social en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Schavelzon, D. (2013). *La historia de un mural. Siqueiros en la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Soneira, I. (2012) La identidad latinoamericana del muralismo en tiempos de redes sociales. *Lindes, 12*.
- Visacovsky, N. (2018). Ciudad de la tradición y capital de la industria. En M. M. Ollier (comp.). *Liderazgo, ciudadanía y gobierno local. El caso del Partido de General San Martín*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Julio Payró.
- Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Alteridades, 18*(36), 47-61.