



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Soneira, Ignacio

Conjurar la muerte en la esquina de mi barrio. Análisis estético de los murales funerarios
de las “juntas” de jóvenes en contextos metropolitanos de Argentina

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 12, núm. 21, 2017

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279050868006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Conjurar la muerte en la esquina de mi barrio. Análisis *estético* de los murales funerarios de las “juntas” de jóvenes en contextos metropolitanos de Argentina

Ignacio Soneira¹

Ignaciosoneira2@filo.uba.ar

Resumen

En diferentes contextos metropolitanos de Argentina se encuentran murales con retratos de jóvenes fallecidos como consecuencia de situaciones de violencia intrabarrial o institucional. Sus compañeros de *junta* se hacen cargo del aparente homenaje, apelando a la plástica como mediación para sacralizar un espacio y elaborar colectivamente la muerte del par. La construcción del dispositivo de visibilidad revela uno de los sentidos posibles de las artes visuales en sectores populares y expone la remanida pregunta en torno al arte popular y su discutible autonomía con otros ámbitos de la cultura. En esa clave, la presentación del registro fotográfico que constituye parte del presente artículo, supone indagar asimismo por los fundamentos del arte y las concepciones estéticas vigentes en contextos de redes sociales, reproductibilidad masiva de la imagen y nuevas formas de sensibilidad en contextos barriales.

Palabras clave

Arte popular, estética, muralismo, religiosidad.

CONJURING DEATH IN THE CORNER OF MY NEIGHBORHOOD. AESTHETIC ANALYSIS OF FUNERAL MURALS AT “JUNTAS” OF YOUNG PEOPLE IN THE METROPOLITAN CONTEXTS OF ARGENTINA.

Abstract

¹ Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras

It is common to see in different places, comprising the metropolitan Argentinian area, several murals of pictures showing young people death resulting from the institutional or intra-neighborhood violence. The *junta* partners apparently are in charge of paying tribute, using plastics as a mediation, to sacralize a place and collectively recreate the decease of a partner. The construction of a visibility device reveals one of the possible senses of visual art at popular sectors and exposes the controversial demand of popular art and its controversial autonomy among other ambits of culture. In this view, the photographic register that is part of this article aims to inquire into the arts basis and the aesthetic conceptions being dominant at social-network contexts, massive reproducibility of image and new ways of sensibility at neighborhood contexts.

Keywords

Popular art, aesthetics, muralism, religiosity.

Introducción

En el 2002 murió en un enfrentamiento con la policía el hermano de un conocido del barrio en el que vivía en ese entonces. Él y fundamentalmente su madre, me pidieron, rodeados por la tragedia que conlleva la pérdida de un adolescente, si podía realizar un retrato pintado del joven, basado en una foto, para poner en su tumba. El exceso de trabajo que tenía en ese momento me llevó a recomendarles, teniendo en cuenta los tiempos con los que me solicitaban el encargo, que realizaran un ploteo o cualquier otra ampliación de tipo fotográfica a escala, el cual iba a ser mucho más resistente a la intemperie y fiel a la imagen del difunto. De todos modos, la madre del chico mantuvo su posición insistente con el retrato y luego otro de sus hijos me lo pidió encarecidamente un par de veces. Parecía condición del luto y de la elaboración de la muerte esa imagen pintada. ¿Por qué era tan importante?, ¿por qué el hecho de que fuera pintada establecía una diferencia cualitativa con la fotografía?

En paralelo a este singular pedido se multiplicaban por los barrios periféricos metropolitanos del país murales de gran tamaño con retratos de jóvenes, realizados como consecuencia de su muerte, generalmente asociada a un enfrentamiento con la policía, un ajuste de cuentas con un *tranza*² o algún otro episodio de violencia. Sus amigos en apariencia lo homenajean pintando su rostro en el lugar de *junta*³ habitual. Una plaza, una esquina, el pasillo se transformaban con los días en un espacio de ofrendas y libaciones, un emplazamiento en el que se manifestaba un hecho simbólico, tan cargado de mística como de seriedad. Y, nuevamente, la apelación al recurso plástico frente a la muerte. Con ello, la

² Nombre con el que se suele calificar en los barrios de Argentina a quien comercializa drogas.

³ Se habla comúnmente de “junta”, refiriéndose a un grupo de jóvenes generalmente estable que se conforma y se encuentra en un espacio físico determinado de un barrio.

sacralización de coordenadas espaciales y el duelo. ¿Cómo interpretar este fenómeno? La recopilación y descripción de las imágenes expuestas en el presente trabajo y los relatos recuperados pueden no diferenciarse del grueso de investigaciones sociológicas sobre culturas populares, alguna sobre subculturas juveniles metropolitanas desde el enfoque de la antropología urbana o incluso de pesquisas propias del campo de las devociones populares; todos enfoques metodológicos tan plausibles como recurrentes. No obstante, nuestra intención reside en utilizar este registro para reflexionar sobre el sentido y el estatuto del arte en el contexto local. Con ello, establecer un territorio de indagación circundante a la estética y, fundamentalmente, al arte popular en América Latina. Queda quizás lejos de nuestro objetivo el relevar consumos y elecciones identitarias en una franja etaria, al momento estigmatizada y cosificada como “población objeto”. Por el contrario, queremos entender esta manifestación como una referencia para dilucidar otros sentidos vigentes del arte, más cercanos a la vida que al goce, más profundos en su arquitectónica que el mero consumo y más genuinos, en apariencia, que la estética fluctuante de la moda. Todo ello sin ocultar el necesario contexto de información, nuevas formas de sensibilidad y percepción que habilitan las redes sociales, los medios masivos y las lógicas de los mercados en los sectores populares.

Metodología

La presente investigación es consecuencia de un relevamiento de casi 10 años de registros fotográficos de murales-funerarios y santuarios ubicados en distintos puntos del país, y entrevistas realizadas a diversos informantes. Material que fue contrastado y analizado con otras investigaciones en curso y presentado en varios congresos especializados con distintos marcos teóricos. Ello explica el hecho que la mayoría de las fotografías posean baja resolución, dado que fueron tomadas con celulares en situaciones inesperadas y en ocasión de otras tareas realizadas como técnico estatal o como docente en barrios periféricos del Conurbano Bonaerense y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Otras fueron recabadas en las redes sociales a partir de exploraciones direccionadas.

La selección del material que aquí se presenta responde a una de las posibles lecturas del fenómeno investigado y se orienta consecuentemente a ubicarlo en consonancia con otro tipo de producciones, tanto artísticas como religiosas, a los fines de dilucidar su estatus específico. En esa clave, el trabajo parte de un registro empírico que entra en diálogo con diversas tradiciones teóricas de campos disciplinares diversos como la sociología, la estética y la antropología social.

Descripción del fenómeno

Es usual encontrar en diferentes barrios de zonas metropolitanas de Argentina⁴, generalmente marginales, murales con retratos de jóvenes fallecidos. Los mismos, realizados por los propios compañeros o por algún grafitero o pintor del barrio al que estos le pagan, van acompañados por el nombre o apodo del difunto y, muchas veces, por inscripciones o poesías dedicadas, cuidadosamente redactadas en la pared. Dicho dispositivo de visibilidad presenta registros de factura plástica variable que, evidentemente, se encuentra asociado al nivel de tecnificación de la/s persona/s que llevan adelante el trabajo. En ese sentido, bajo la idea de un pretendido naturalismo, uno puede advertir modalidades convencionales de representación típicas del uso efectista del aerógrafo, el aerosol industrial o, en otros casos, de la pintura convencional elaborada con látex de exteriores, esmalte sintético u otro material disponible.



Figura 1. Barrio “Isla Maciel”. Provincia de Buenos Aires. Fotografía del autor.

El retrato suele asimismo presentar algunos elementos identitarios propios del joven representado, tales como la camiseta o un escudo del club de fútbol del que era seguidor, el ícono de su banda musical favorita o una hoja de la planta de cannabis (“chala”), por poner algunos ejemplos. También se repiten en diferentes lugares del país, elementos como la representación de un fondo estrellado o un cielo despejado, que insinúan la idea de que el difunto se encuentra en otro espacio,

⁴ Hay referencias de este fenómeno en otros países de América Latina (Ferrándiz, 2004). Desestimamos un abordaje regional por carecer de registros fotográficos, referencias claras e investigaciones al respecto.

alegórico o ficcional. Existe de todos modos un rasgo común en todos ellos y reside en la necesaria pertenencia del mural al espacio físico en el cual el joven mayoritariamente pasaba sus días. En ese sentido, es menester advertir que cada una de estas pintadas se encuentra emplazada en los espacios en los que habitualmente se juntan sus compañeros y aquel transitaba sus momentos de ocio, socialización o espera. Sitio que no solo remite a una referencia espacial sino también a un ámbito de contención, encuentro y pertenencia. Como nos dice Sergio Tonkonoff:

...en ausencia de instancias alternativas, la esquina y la “canchita” aparecen como ámbitos centrales en la constitución identitaria de esos jóvenes. Ámbitos cuya lógica es asimilable a la de una institución societal (...) la vereda y el potrero son los territorios de la conversación inconducente y del estar juntos porque sí. Espacios donde el intercambio, el contacto y el habla son fines y no medios. Donde la sociedad solo está presente como fantasma (2007).



Figura 2. Barrio Bajo Flores. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

Si observamos las figuras 1, 2, 3 y 5, visualizamos cómo el acomodamiento de piedras o troncos resultan indicios de ocupación cotidiana, objetos que denotan no el tránsito sino la apropiación espacial por medio del encuentro. Vale la aclaración, porque generalmente los murales que tienen una pretensión comunicativa, artística o decorativa, tienden a estar ubicados en espacios ampliamente visibles o edificios con gran tránsito de personas. Cosa que no pasa con estos, que muchas veces se ubican en

pasillos, esquinas inhóspitas o rincones de plazas poco frecuentados, que es el lugar que el grupo eligió como sitio de encuentro cotidiano.



Figura 3. Provincia de Buenos Aires. Fotografía del autor.

Podemos ver incluso diversos elementos y modalidades representativas manifiestas en los murales que recolectamos en diferentes barrios periféricos de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense. En las imágenes ya señaladas y en la 4 y 5 que adjuntamos debajo, notamos cómo se da un elemento determinante para este tipo de manifestaciones: la relación entre imagen y palabra. El nombre va acompañado con palabras manifiestas del grupo de amigos o *junta* hacia el difunto. El muro es también el espacio sagrado o mágico en el cual se instancia un tipo de comunicación trascendente, una tumba ficticia que expone un resabio de santuario, diferenciado del típico sitio de abordaje de la muerte que representa el cementerio o el velatorio⁵. Es importante advertir que el dispositivo mencionado resulta de una combinación repetida en la mayoría de los casos de: retrato, palabras alusivas, la inscripción del nombre como una repetición de la identidad que marca la imagen y lo espacial. Este

⁵ Hemos observado que en diferentes barrios, frente a la muerte de un joven asociada a conductas delictivas o en circunstancias lindantes a la violencia, se suele realizar una caravana hacia el cementerio, en la cual sus amigos escoltan el coche fúnebre con motos –símbolo significativo de las culturas juveniles en el país– y se suelen realizar disparos al aire y fuertes sonidos de motores o petardos.

último, una localización precisa que es habitada por ellos, que custodian la imagen, la comparten, la viven.

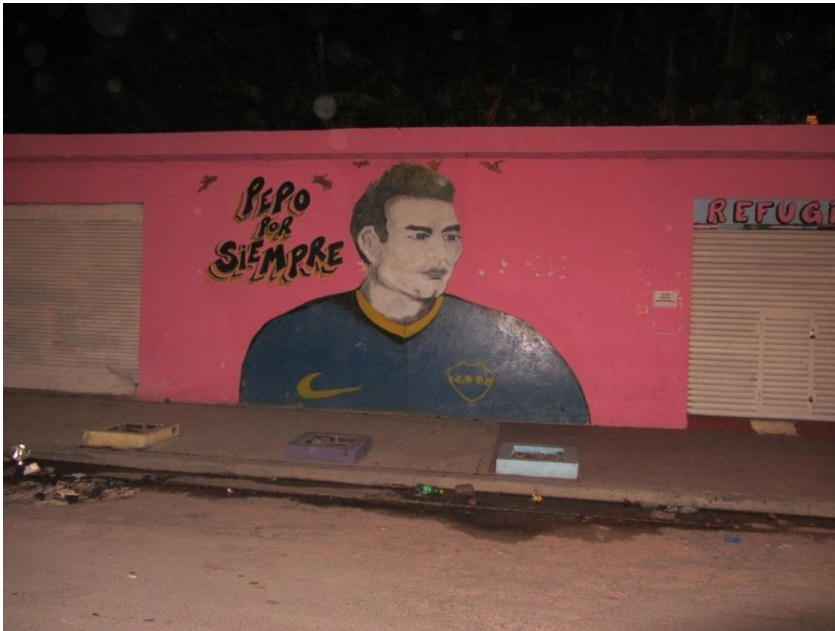


Figura 4. Barrio Fátima (Villa 3). Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

El mural se manifiesta entonces como la presencia de una ausencia pero referida al grupo de pertenencia que elige sacralizar el emplazamiento. Eso significa que el lugar se ha transformado en algo extraordinario a partir de la muerte temprana del compañero, porque pese a que los jóvenes en contextos de vulnerabilidad han naturalizado la violencia (Zaldúa, Botinelli et al., 2009, p. 16), no deja de ser un hecho singular y determinante para su propia biografía la muerte de un par, un amigo, un coetáneo.



Figura 5. La Rioja. Fuente: Jimena Vera Psaró (2013).

Prácticas como la que estamos analizando se dan en diferentes lugares del país como las periferias de Córdoba capital y Rosario. Señalado asimismo por el registro de Jimena Vera Psaró en “La tendencia a usar retratos urbanos para recordar a los jóvenes muertos” (2013) para el caso de la Rioja y en el artículo de Haydeé Beatriz Escudero “Gramática de la muerte. Cuerpo, espacio y tiempo” (2012), que aborda desde un enclave filosófico el mismo fenómeno en la ciudad de Comodoro Rivadavia. Sostener que esta sea una práctica de los sectores populares que brota espontáneamente a causa de ciertos rasgos comunes de clase parece no ser más que un supuesto ingenuo y esencialista. Factiblemente la circulación de este tipo de prácticas por redes sociales y el progresivo –y triste– aumento de muertes de jóvenes asociadas a episodios de violencia, han generado una suerte de práctica funeraria de largo alcance, replicable en diversos contextos. Asociado seguramente a modos de representación de difuntos preexistentes y de raigambre secundaria en sectores populares, que mencionaremos más adelante.

La bibliografía sobre las representaciones de la violencia y la muerte en jóvenes en América Latina es vastísima, “un territorio minado” nos dice Daniel Míguez (2010, p. 21). Alcanza para constatar ello con ver los trabajos de autores como Serrano Amaya (2004), Salazar (2002), Miguel Ortiz (2002), Tonkonoff (2007). Por nombrar algunos destacados desde diversos enfoques disciplinares.

El arte pensado como un consumo sociocultural identitario en estos grupos, ha sido explorado de manera repetida también en los análisis de la cumbia villera (Míguez, 2006), el raeggettón, el rock (Serrano, 2004) o el hip-hop en los últimos años. Y cuenta ya con una larga tradición en los EE.UU.,

Colombia o Brasil. De todos modos, carecemos de un análisis específico de un tipo de producción “artístico” que no sea asimilable a lo cultural masivo ni a lo folklórico o tradicional. La novedad hipotética de este tipo de manifestación reside en que convive con representaciones convencionales del arte en su formulación hegemónica, pero se mestiza con reappropriaciones simbólicas singulares provenientes del campo popular y traducciones devocionales recurrentes en dichos contextos.

¿Arte o culto religioso?

La relación entre muerte y religiosidad popular ha sido epicentro de investigaciones diversas desde la sociología de la religión y la antropología en los últimos años. Trabajos como *Antiguos difuntos y difuntos nuevos* de María Julia Carozzi nos exponen la vinculación entre devociones populares tradicionales como lo son el “Gauchito Gil” y la “Difunta Correa”, y nuevos casos como “Rodrigo Bueno” y “Gilda” en Argentina. La muerte trágica y temprana, resulta un núcleo ineludible al momento de pensar paralelismos. El carácter milagroso y la aparente santidad proyectada por sus fieles, una constante. Rubén Dri ubica en la devoción al “Gauchito Gil” una serie de asociaciones con los enclaves simbólicos de varios jóvenes en la actualidad (Dri, 2004, pp. 41-60).

Por su lado, artículos como el de Ferrándiz Martín (2004) analizando los espíritus malandros en Venezuela, hace factible dilucidar puntos de contacto entre las subculturas juveniles vinculadas al delito y la violencia, y un culto circundante a la muerte, prefigurado en los márgenes de la religiosidad popular.

Estos antecedentes trazan un paralelo con nuestro objeto de análisis, no solo porque cristalizan una modalidad operativa que conecta las formas de tratamiento de la muerte en los sectores populares con nuevos modelos identitarios de juventud, sino porque incluso lo asocian, aunque marginalmente, con el arte. Por caso, en los ejemplos de músicos famosos como Gilda o Rodrigo Bueno se puede ratificar dicho móvil.

Resulta indispensable, llegado a este punto, describir cómo en el proceso de la presente investigación pudimos pasar del mural como un mero homenaje al difunto hacia el territorio de la religiosidad popular, más allá de las hipótesis que puedan rodear la aparición de este tipo de prácticas en cualquier espectador ocasional.



Figura 6. Barrio “Ramón Carrillo”. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

En 2011, fuimos invitados, por un referente a un barrio periférico de la ciudad de Buenos Aires (barrio Ramón Carrillo) que conocía nuestro interés, a participar de una jornada que organizaban los amigos de un joven fallecido en un pequeño terreno interno conocido por todos como “La placita”, en el que solían juntarse cotidianamente. En esa jornada, los jóvenes limpiaron el lugar, armaron un contrapiso en la parte central del terreno, emplazaron dos bancos enfrentados (como clara referencia a espacio de reunión), construyeron una ermita e hicieron un mural. En el mismo pusieron unas palabras en alusión al joven con estilo epistolar⁶ y realizaron una imagen: la del “Gauchito Gil”. Vale señalar cómo en la referencia a la identidad del joven propia de la ecuación imagen-palabra del dispositivo de visibilidad, la palabra denota la presencia del joven como lo hacía el retrato en otras antes observadas y cómo en lugar del retrato aparecen el “Gauchito Gil” y la ermita. En esta última, como podemos observar en la fotografía, no se ponen solo ofrendas al Gauchito sino al joven, ofreciéndoles cigarrillos, vino y fotos de ellos juntos. Configurando una suerte de simbiosis entre un altar al Gauchito y uno al joven fallecido.

⁶ “Querido Chapulín: con estas simples palabras queremos expresarte lo mucho que nos duele tu partida hacia el cielo. Algunos pudimos disfrutar tus risas, otros no. Abriste la puerta al paraíso donde algún día nos encontraremos. Siempre estará en nuestros corazones. Tu familia y los pibes del Gauchito”.



Figura 7. Barrio “Ramón Carrillo”. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

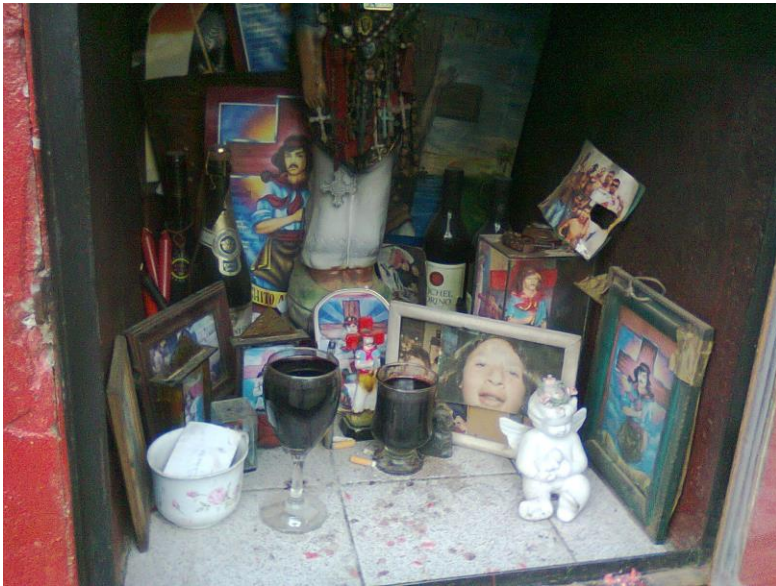


Figura 8. Barrio “Ramón Carrillo”. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

Lo ocurrido en el barrio Carrillo nos permitió identificar una constante con otros retratos-altares, como por ejemplo el encontrado en el barrio de Boedo. En este caso, el espacio sacralizado, ocupa toda una zona de una vereda y la del frente, justo antes de cruzar un puente. Aquí vemos el retrato con las palabras alusivas y, cruzando la calle, el altar al Gauchito Gil y la pequeña ermita. Ambos efectuados en el mismo momento y motivados por la misma razón (la muerte del joven).

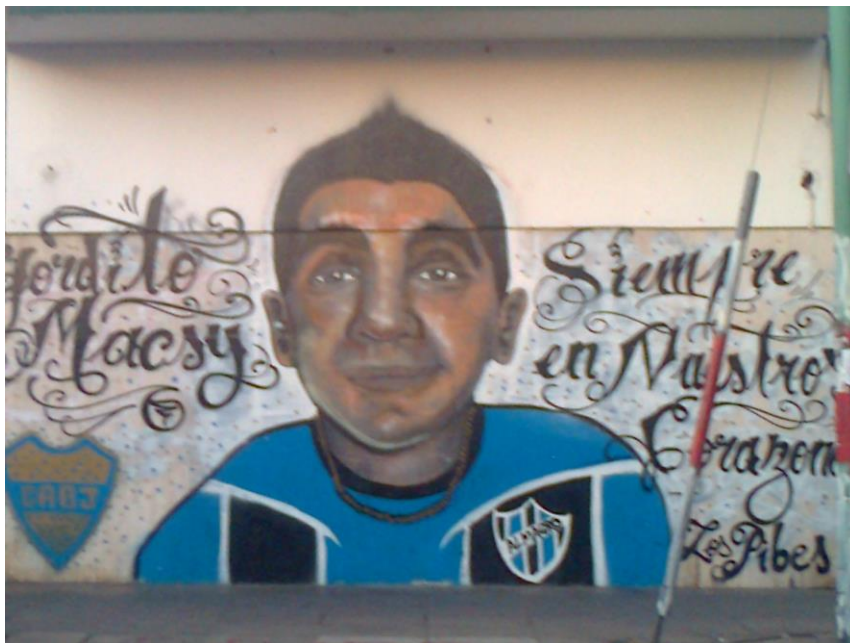


Figura 9. Barrio Almagro. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.



Figura 10. Barrio Almagro. Ciudad de Buenos Aires. Fotografía del autor.

Al ser interrogados sobre el sentido de la actividad, confirman el carácter trascendente y milagroso del evento. “El Chapulín nos protege desde arriba y sabe que nosotros siempre le traemos cosas y no nos olvidamos de él”⁷, explica un joven con la enorme seriedad con la que se recuerda a un difunto, en este caso su compañero desde la niñez en el barrio.

Tres elementos significativos por tener en cuenta: la protección, la ofrenda (el traer cosas) y el recuerdo⁸. La protección resalta el carácter milagroso de la imagen, mediado por aquello que “se le trae”, como un gesto de rememoración, pedido y respeto. La ofrenda es variable y puede ser interpretada desde diferentes sentidos, asimilable al culto a la Difunta Correa por parte de los camioneros, que no los deja “salir a la ruta” si no le ofrendan una botella de agua. Asimismo, el caso del alcohol o la hoja de coca entregada al “tío” en las minas de Bolivia o cualquier otra devoción con características milagrosas, asociada a la custodia de un espacio o una práctica.

A partir del compromiso sellado con el mural y la sacralización del espacio, el compañero recordado por medio de la pintura se transforma en un protector y un garante de la vida de los que quedan.

Los medios de comunicación testimonian este fenómeno y constituyen asimismo la plataforma para su difusión. El día 5 de mayo de 2015, el portal *Infobae* registró la nota “Delincuentes montaron un altar al Gauchito Gil con llaves de autos y casas robados”. La foto de la nota policial ilustra lo que venimos diciendo (figura 11).

⁷ Realizamos varias entrevistas abiertas en el desarrollo de la investigación, cuyo análisis desborda los objetivos del presente trabajo.

⁸ El artículo de Beatriz Escudero, ya citado, centra su análisis en el horizonte teórico de las investigaciones relativas a la memoria histórica.



Figura 11. AA.VV. (2015). Fuente Infoabe (2015).

El diario *Página 12* dedica unas emotivas líneas, en la nota “Pinta tu aldea: homenaje al amigo muerto” (2007), a la temática. Algo similar encontramos en la nota del masivo periódico *Clarín* titulada: “Las paredes hablan y ahora se imponen los homenajes” (2015), en la cual, si bien se confunden distintos modelos de homenajes-funerarios, se visibiliza el fenómeno. Esta última, con algo de desconocimiento recalca en exaltar paralelismos con figuras del *Street art* como Martín Ron solo por el hecho de que ambas manifestaciones aparecen en el espacio público.

Incluso existe un caso renombrado en Argentina, por la alta difusión de una crónica escrita por Cristian Alarcón en su libro *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2012). Allí, el periodista recupera la figura del “Frente” Vital y el culto que ha generado entre los “pibes chorros” de su barrio, quienes se acercan a su tumba (que tiene una gran imagen de él) a entregarse a su suerte y acercar ofrendas. Daniel Míguez recupera este hecho afirmando:

Al principio sus devotos eran solo algunos de los habitantes de las villas que rodean la tumba en el cementerio de San Fernando. Pero poco a poco la devoción se ha expandido. Lo cierto es que Víctor Vital, o la imagen que se construyó en torno a su figura, compone un santo singular. Por un lado, atiende demandas comunes y recibe ofrendas normales: a la tumba van chicas villeras a pedirle que resuelva sus problemas amorosos o de otro tipo. A cambio le dejan flores, velas y hasta ositos de peluche. Pero por otro lado, también es posible encontrar ofrendas menos convencionales: botellas de cerveza, cigarrillos de marihuana, pastillas de drogas diversas y esqueletos de revólveres de pibes chorros que le piden

protección de las balas policiales y asistencia para cometer delitos y que éstos salgan bien: conseguir un buen botín y sin heridos, según lo definió uno de nuestros entrevistados (Míguez, 2010, p. 117).

Con la referencia a las notas, queremos dejar registro de la visibilidad del fenómeno social y también de cómo a partir de él se generan las condiciones de su reproducción en otros ámbitos; viralizando el mecanismo social de abordaje de la muerte temprana como lo fueran la realización de novenas en ámbitos rurales.

Ahora bien, la vinculación arte-muerte aparece ya en las primeras civilizaciones. En rigor, los antiguos retratos funerarios de *El Fayum* permitían entrever la adopción del arte como hecho ligado a lo sagrado y trascendente. Se encuentran a su vez antecedentes en el Renacimiento con el conocido registro del *memento mori*. También los Mayas immortalizaban el rostro del difunto tallando máscaras de jade. De todos modos, la diáfana relación entre retrato de difunto y culto, se hace efectiva con la práctica de la fotografía *post mortem*, tanto por su valor de culto como por la cercanía histórica de ambos fenómenos.

El origen de la fotografía *post mortem* se remonta a 1839, en París, pero su uso fue extendido y tuvo incluso una tradición en América Latina. Dicho uso de la técnica mecánica del registro manifiesta una recurrencia por retratar a los difuntos como si estuvieran vivos, e incluso singularizarlas (objetos únicos), aplicando coloreados a la imagen. Dentro de esta práctica, el retrato de “angelitos” guarda enorme cercanía con nuestro objeto de análisis. Los niños fallecidos sin pecado iban, según la tradición católica, directamente al cielo para convertirse en angelitos. El retrato fotográfico de estos en el siglo XIX y parte del XX fue creciente y tenía, entendemos, un sentido cultural. W. Benjamin tanto en *Pequeña historia de la fotografía* como en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, registra este hecho al sostener que hay un resguardo del aura perdida de la obra de arte en las fotografías funerarias. En un contexto de reproductibilidad técnica de la imagen y de aparente abandono de un sentido de culto en el arte, evidente en el cine donde no tiene valor la pregunta por la experiencia con el original, Benjamin sostiene que hay formas en las que esa vinculación arte-culto continúa vigente. Uno de ellas es el retrato *post mortem*, por ello afirma: “el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 2002, p. 41).

Hegel popularizó la ruptura entre arte y religión en su alusión al carácter pasado del arte. En sus *Lecciones preliminares de Estética* decreta el necesario desprendimiento del arte del ámbito de lo sagrado o religioso. En esa línea de continuidad, diversos son los ensayos que profundizan un punto de

ruptura entre el progresivo proceso de autonomización y secularización del arte en la Modernidad, en oposición a su sentido y función en momentos históricos precedentes, en los cuales se encontraría ligado a lo cultural. Reponer aunque sea parcialmente este escenario teórico puede resultar extenuante e inconcluso, basta decir que ha sido una herramienta no pocas veces utilizada para descalificar la producción de culturas que asocian su arte a formas rituales, simbólicas o aunque solo sean funcionales. Esta sola clave, ha habilitado una mirada etnocéntrica que califica a este uso del arte —aún en los casos en los que se encuentre investida de un “populismo folklorista”— como ubicada en un estadio anterior de la cultura, al menos de la cultura europea. Lo cual desnuda la vigencia de la mirada hegeliana en la valoración artística actual de civilizaciones no enteramente occidentales.

Como nos indica Morris Weitz en su canónico ensayo *The Role of theory in Aesthetics*, el arte es un concepto abierto en constante construcción y la pregunta “¿qué es el arte?”, puede llegar a estar mal formulada o carente de sentido cuando se aboca a encontrar una serie de propiedades limitadas que lo definan (Weitz, 1956, p. 4). En esa clave, es válido apreciar cómo frente al proceso instituyente de autonomización del arte, una de las reacciones antiinstitucionales en los últimos 40 años tuviera que ver incluso con pretender restaurar la pérdida y olvidada función de culto del arte, producto de una evidente falta de sentido consecuencia de la “tradición de la ruptura”, como calificaba Octavio Paz en *Los hijos del limo* a la actitud disruptiva del arte contemporáneo de gran parte del siglo XX (Paz, 1987).

En esa perspectiva, no podemos dejar de mencionar en el campo local, trabajos como la instalación sobre la Difunta Correa de Antonio Berni, en la cual se replica un santuario de la deidad popular (figura 12) o la enorme obra de Alfredo Portillos (figura 13), imitando santuarios y rituales originarios. Inclusive, más cercanas en el tiempo y próximos a nuestra investigación, los *falsos* altares del Gauchito Gil de Sergio Gravier expuestos en galerías de Buenos Aires como el Centro Cultural Recoleta (figura 14) o las instalaciones de Teresa Pereda en las que se cerraba, de conjunto con los visitantes, con situaciones similares a un ritual. En efecto, la exposición, representación o teatralización artística de un altar no cumple, suponemos, las funciones mágico-simbólicas de uno sino que perseguiría algo más cercano a objetivar lo sagrado que a ser una mediación con ello. Parece, en efecto, no ser lo mismo un altar o santuario en el que se apela al arte o recurso plástico en la confección de un hecho o acto devocional, que la narrativa artística de las artes visuales que toma como tema la religiosidad popular.



Figura 12. Antonio Berni. *La difunta Correa*. Retablo-ambientación, 1976.



Figura 13. Alfredo Portillos. *Altar*, 1973.



Figura 14. Sergio Gravier. *Altar al Gauchito Gil*, 2004.

Todo lo dicho no significa ni que estemos sosteniendo que el uso del arte en los jóvenes en contextos metropolitanos frente al fallecimiento de un compañero deba ser entendido desde una perspectiva meramente funcionalista y menos, que este tipo de fenómeno pueda ser medido con la regla de los discursos antiinstitucionales del arte contemporáneo, que buscan restablecer un sentido sacro, místico o aurático (como las obras de Portillos). Estamos asumiendo que este uso y sentido del arte observable en los murales de muchos pasillos y esquinas de barrios ubicados en diferentes puntos del país, realizados a propósito de la muerte de un joven, se encuentran mestizados necesariamente con diferentes concepciones, valores y usos del arte que responden a horizontes y tradiciones disímiles que convergen en una expresión unitaria. En primer lugar, porque estos jóvenes consumen películas, música y otros productos propios del “arte de masas”. En segundo lugar, porque todos ellos han obtenido, al menos rudimentariamente, conocimientos sobre el arte entendido en su forma hegemónica –en este caso pictórico–; sea en la escuela, la sociedad de fomento o la televisión⁹. Así, bajo la reproducción de una pintura en la forma del retrato han conocido a próceres, ídolos o personajes históricos en manuales escolares o carteles. Ello forma parte de la cultura visual de un ciudadano promedio más allá de su proveniencia social y se cristaliza en el imaginario de un sujeto o grupo que solicita un retrato del

⁹ Bourdieu sostiene que es la escuela la encargada de transmitir y reproducir una concepción hegemónica del arte, tanto a los sectores de elite como a los subalternos. Estableciendo ello, por una cuestión de accesibilidad y código, una asimetría social en relación con el consumo del arte, entendido legítimamente por tal (Boudieu, 2003).

difunto-compañero en los sectores populares. Asimismo estos jóvenes participan, por herencia familiar y proximidad cultural, de rituales de origen campesino, festividades populares, curaciones, días de los muertos y folklore en sus formas más variadas y plurales, como puede encontrar uno en cualquier barrio periférico de alguna gran metrópolis del país. Situación explicada por los diversos procesos migratorios internos y limítrofes del último siglo y medio.

Con todo, resulta pertinente preguntarse sobre el carácter diferencial que puede tener un objeto construido con fines devocionales de uno estético. Jean Marie Schaeffer intenta demostrar en esa línea que los llamados objetos estéticos, entre los cuales estarían las obras de arte, no presentan propiedades ontológicas definidas sino propiedades internas o relacionales (Schaeffer, 2012, p. 53). En rigor, todo objeto es plausible de ser desfuncionalizado, descontextualizado o estetizado. Es algo que pasa, por ejemplo, al exponer un artefacto de otra tradición (precolombina por caso) en un museo en el cual se exalten sus propiedades perceptivas, por encima de sus funciones y sentido original. Pero, nos dice el autor: “el universo erudito de la contextualización antropológica es tan extraño a la forma de vida a la que pertenecían esos objetos como a la museificación estética” (Schaeffer, 2012, p. 61). El problema por lo general de la contextualización es que deviene de una apropiación exógena que traduce relaciones de dominación y de violencia a aquello por observar, dado que las características estéticas del objeto son un “tipo de activación mental” como lo sería el acercamiento al carácter ritual del mismo. Un tipo de activación no anula la otra pero responden a tipos de relación diferentes. El asunto es que la mirada estética y la funcional suelen estar en el eje de discusión para calificar un tipo de expresión o fenómeno como obra de arte u objeto devocional. Tanto una como la otra tienen un carácter excedente, una *señal costosa*. En esa línea, dice:

Esta doble identificación abusiva es lo que constituye el trasfondo de la mayor parte de los conflictos entre antropólogos y “estetas” con respecto al estatuto de los objetos de arte (en el sentido de *techne*) (...). El antropólogo insistirá en el hecho de que en su contexto originario los artefactos en cuestión no fueron creados con la intención de devenir objeto de un investimento estético, de lo cual concluirá que no se trata de obras de arte. El ‘esteta’ llamará la atención (...) sobre el hecho de que, desde el punto de vista de las maneras de hacer, tanto como desde el punto de vista de las categorías genéricas o de la estructuración formal, los parentescos entre estos artefactos y ciertos artefactos de nuestra propia cultura que calificamos de obras de arte (...) son demasiado estrechos como para que se les pueda negar el estatuto de obras de arte (Schaeffer, 2012, p. 72).

En síntesis, la calificación de un objeto determinado (en este caso un mural o instalación) como estético, artístico o devocional, responde a una mirada que en la mayoría de estos casos es exógena y violenta al fenómeno, más allá de las similitudes morfológicas que se quieran identificar para abonar una u otra hipótesis (arte o religión). Intentamos por ello omitir el sostener una contextualización que estetice o sacralice enteramente lo presentado en este trabajo, calificando lo analizado como “religión” u “obra de arte”, amén de que nuestra investigación pretende establecer un marco de comparación con los usos y sentidos vigentes en torno al arte popular, como señalaremos en el próximo apartado.

Arte popular en América Latina

El fenómeno del arte popular en América Latina fue motivo de numerosos y diversos análisis en las últimas décadas. Su derrotero ha sido pendular, oscilando desde posiciones esencialistas y folkloristas, hasta vanguardistas y revolucionarias. En el medio, un variopinto escenario de miradas. La complejidad que reviste el tópico no solo carga con las históricas aporías vinculadas a la tarea de definir el arte o lo popular en tanto tal, sino que, en este caso, adhiere la intrincada posibilidad de asumir un campo de producción específico como lo es el “arte latinoamericano”, que tiene su propia historia y en el cual, lo popular ha sido tema por excelencia.

La revisión del concepto nos ubica ante vías diversas (y no compatibles entre sí) como las de establecer conexiones entre el sentido de las prácticas campesinas actuales y el arte en la América precolombina, analizar las producciones realizadas para medios masivos destinadas a públicos populares (televisión o gráfica), recuperar lo popular como tema del arte, pensarlo desde una óptica de-colonial o incluso indagar las tramas socioculturales que se tejen en los aglomerados metropolitanos contemporáneos. A este abanico de especulaciones se adiciona la particularidad de cada región y práctica. Vale aclarar cómo dos vías clásicas de analizar el arte popular no se aplican al caso que trabajamos en estas líneas, a saber: el folklore y la artesanía. Los murales funerarios aquí analizados denotan una comunidad de sentido nueva, atravesada por lo masivo pero anclada localmente. Los profundos trabajos de recopilación folklórica y registro de las artesanías regionales no encuentran un punto de contacto con el tipo de registro analizado dado que, expresan por lo general el imaginario de comunidades regionales con un margen identitario configurado por el tipo de factura específico (tipo de artesanía). En apariencia, con los murales estamos ante una tradición emergente, desarrollada en circuitos metropolitanos, y configurada en la cultura popular barrial (Ameigeiras, 2002).

Autores como Ticio Escobar han intentado dejar en evidencia que el arte popular no puede ser pensado ni como un arte masivo consumido por un público popular ni como un arte de *elite* que toma como tema lo popular. En primer lugar, la cuestión estadística de mayor consumo de una obra, no resulta un índice de su carácter popular (Escobar, 2004, p. 144), dado que en estos casos el pueblo no es el sujeto creador de estos mensajes, sino que por lo general se encuentra con una imagen caricaturizada de sí mismo (García, 1978). Ahora bien, tampoco sería arte popular para este autor la producción de una vanguardia conformada por minorías cultas que toman como tema o destinatario a lo popular. Por ello sostiene:

Esta variante del populismo (...) centra lo popular en el motivo a través de dos temas favoritos: arte popular sería aquél que describe ciertos aspectos de la vida del pueblo, generalmente idealizados; o bien aquél que representa temáticamente la liberación (o, por lo menos, las aspiraciones libertarias) como una forma de concientizar al pueblo, señalarle el “camino correcto” y estimular su efectiva emancipación (Escobar, 2004, p. 145).

Tanto la caracterización costumbrista que representa personajes de los sectores populares, campesinos o indígenas, sus miserias y cotidianeidad como aquellas obras de carácter político que se entienden populares “por expresar los supuestos intereses de liberación del pueblo” (146), responderían a las búsquedas de minorías cultas según Escobar. No sería en el caso de las comunidades indígenas originarias en las cuales el arte cumple funciones aglutinantes proponiendo una imagen de conjunto social. *De hecho*, “el núcleo del arte indígena –la ceremonia y la fiesta, la danza y la representación–, se encuentra con el discurso mítico en esa matriz simbólica oscura en la que se traman los sueños y se imagina lo social” (Escobar, 2004, p. 149). Pero con el avance de la colonización se arrasa con los cultos religiosos preexistentes, “que sobreviven en parte readaptados, mimetizados en la cultura mestiza, camuflados en las nuevas formas de religiosidad popular, codo a codo acoplados con los símbolos adversarios” (149). Por tal razón, Escobar define al arte popular como: “las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos” (152). Ello habilita a hablar de arte popular, desde el momento en que es posible reconocer valores creativos, expresivos e intenciones estéticas en ciertas manifestaciones de los pueblos. En tanto estas:

sean capaces de revelar verdades suyas, aunque estén profundamente conectadas con todas las otras formas y cargadas de diversas funciones, usos y valores sociales, y aunque carezcan de los requisitos de unicidad y genialidad que, característicos del arte moderno, han sido convertidos en paradigmas de valor universal (Escobar, 2004, p. 153).

Rodolfo Kusch sostenía, promediando la década del cincuenta, que una de las características de un arte americano tendría que ser su capacidad conjuratoria. La posibilidad de que la obra de arte subvierta el devaneo elitista e intelectual al que se han visto sometidas las artes en su forma oficial, para recuperar su capacidad social de transformarse en el medio privilegiado hacia la pregunta primordial de toda comunidad humana. En esa perspectiva, Kusch oponía un arte oficial a uno verdadero o vital, habitando el mismo suelo, como una oposición esencial. Por tal razón afirmaba:

Hay un proceso en el arte como acto, la superación de una falla esencial de lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia (...) lo auténtico del gran arte estriba en que es una respuesta plástica a la pregunta primordial que el grupo social –por intermedio del artista– se ha hecho sobre sí mismo (Kusch, 2007, p. 783).

Porque para Kusch el genuino arte americano, lejos de la estetización de la forma que resultaría un mero artificio lúdico para el entretenimiento del burgués, o de la producción de objetos para el consumo masivo; cumple la entrañable tarea de conjurar los miedos colectivos bajo la figura de un “acto artístico”. Es decir, propone un arte de la acción a la manera de un ritual, una procesión o una fiesta (Kusch, 2007, p. 777), en oposición a un arte de objetos o productos para el consumo cultural. Este sentido del arte lo encuentra Kusch en las producciones precolombinas, en las cuales las formas guardan un sentido mágico-funcional mayoritariamente y son manifestaciones de una cosmovisión unitaria. Entiende entonces que ese horizonte habita en lo popular contemporáneo, sea bajo la figura campesina o urbana, porque entiende que más allá de que “lo indígena ha desaparecido como cosa, sobrevive como estructura” (786).

Sería tan engorroso como ambicioso intentar presentar elementos probatorios para sostener una correlación entre algunas de las producciones y los sentidos vigentes en el arte precolombino e indígena actual y las producciones de la cultura popular urbana; más aún en el caso de los jóvenes, sus juntas, códigos y marcos identitarios en plena era de redes sociales, viralizaciones globales de videos, estéticas

y modas volátiles. Nos limitamos al menos al introducir el concepto de “lo conjuratorio” que hemos incluido en el título. Conjuero es lo que mejor explica aquello que encontramos en esos murales en los que la mediación plástica hace posible elaborar la muerte del otro, traducirla en una práctica de los vivos, inaugurar una puerta a lo sagrado en la cual el “Gauchito”, el amigo y la esquina, se transforman en un todo que protege, augura y trasciende. Porque la precaria repuesta plástica que instala el mural, responde lateralmente a la pregunta fundamental por la muerte. Por eso aquella madre del barrio insistía con el retrato de su hijo, su encargo escondía algo más grande que finalidades decorativas, ornamentales o anecdóticas. Por medio del recurso plástico se erigía como santo, protector y guía a su hijo, redificando para siempre su recuerdo en una esquina. Y ahí nuevamente Kusch nos dice algo, porque ese mural no fue pensado para ser expuesto, contemplado, degustado a la manera de uno de los maestros mexicanos. Ese mural sacraliza el espacio y singulariza la muerte. Por eso su calidad técnica es secundaria y el artista algo ausente.

A la vez, ese mural es una marca, un registro visual y un insumo para hacer posible una historia de ese barrio, esa comunidad o territorio. Es su patrimonio y al unísono el espejo más sensible para reconocerse históricamente y actuar sobre su condición. Como nos dice García Canclini al respecto:

Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuada a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen en este sentido, su patrimonio propio. También pueden alcanzar alto valor estético y creatividad (...) Pero tienen menor posibilidad de realizar varias operaciones indispensables para convertir esos productos en patrimonio generalizado y ampliamente reconocido. Acumularlos históricamente (...) expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemática (2013, p. 188).

Conclusiones

El carácter polifónico del arte popular nos sitúa ante un territorio pantanoso para las afirmaciones taxativas. Por ello antepusimos la descripción por sobre el análisis. El saldo resulta una sinuosa indagación en torno a una manifestación urbana, realizada por grupos de características focalizadas y de visible crecimiento. La situación obliga a abordarlo como un emergente, en el cual antecede un contexto de violencia direccionado, sea en la forma institucional o social en sus diversos estamentos. Por eso, nuestro trabajo no pretende exaltar las producciones de estos grupos realizadas como respuesta al dolor

y al evento incomprensible de la muerte temprana, ocultando un presente excluyente y estigmatizado para los jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

Con la arbitrariedad que implica aislar un tipo de producción cultural para aplicarle la pesada batería conceptual que habita las ciencias sociales, intentamos repensar los murales funerarios como una de las formas posibles del arte popular, por afuera de sus formulaciones clásicas de artesanía o folklore. En esa tarea nos encontramos con un tipo de manifestación compleja, híbrida¹⁰ y lindante con otras figuras de la religiosidad popular en Argentina, específicamente con el visible culto al Gauchito Gil o San la Muerte en jóvenes provenientes de sectores populares metropolitanos.

Hemos visto, siguiendo esa vía, cómo la calificación de arte o religiosidad popular puede resultar ociosa e improductiva, más allá de las similitudes morfológicas con tipos de fenómenos comúnmente considerados arte urbano o religiosidad popular. Intentamos, con las pertinentes salvedades, dejar en evidencia un cruce fáctico entre arte y culto a la muerte, en el cual la plástica se presenta como un recurso simbólico anexado a un hecho trascendente, efectivo y de origen diverso. Lo cual trae a colación nuevamente la pregunta por el uso y sentido de las artes visuales en contextos populares. Cuestión no equiparable a la música, la actuación o la danza, que gozan de un tipo de producción masiva orientada al consumo popular. La historia y el derrotero de las convencionales artes visuales en el mundo, se encuentra apresada en un tipo de codificación y consumo virtualmente elitista, que más allá de los recurrentes esfuerzos por acortarlos o diluirlos, se ha fracasado (Benjamin, 2002, p. 42). Excepciones interesantes pero marginales pueden resultar la historieta y el tatuaje, particularmente este último en contextos de encierro. Cuestión que, sin lugar a dudas, no podría tener lugar en este trabajo.

He observado con interés los ensayos por incorporar “el mundo del arte” en las escuelas, programas socio-educativos y centros culturales de los que he sido parte también en estos años, y en los cuales se intenta muchas veces “acercar” o “bajar” el arte a los barrios, resaltando sus capacidades expresivas, transformadoras o emancipadoras, incluso. Entonces se habla, con imágenes en mano, del *Juanito Laguna* de Antonio Berni, de Goya o de Miró y se omite en paralelo el circuito de aquellas elaboradas desde el mismo lenguaje que pueblan esos barrios, que cuentan sus historias de caídos y héroes, que

¹⁰ Cuando recuperamos el concepto de “hibridez”, tan claro a García Canclini en su premiado libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, lo hacemos por su eficacia explicativa. No queremos con ello tomar posición en relación con las críticas y polémicas que puede suscitar su uso, sobre todo las diferencias que plantean, entre otros, Silvia Rivera Cusicanqui al hablar de identidad Ch’ixi o el análisis de la idea de mestizaje, como gustaba llamarlo el mismo Rodolfo Kusch. Nos remitimos por ello a la revisión de la edición que hace el propio Canclini 13 años después: *Las culturas híbridas en tiempos globalizados* (2013).

muestran las marcas de sus desgarramientos y que expresan los padecimientos de sus hermanos y vecinos. Esas marcas se instalan en el espacio público, porque el duelo de esos jóvenes y esos barrios no es privado como puede serlo un altar sobre la mesa de una casa, tampoco lo debe ser entonces su homenaje y recuerdo. Porque esos registros resultan mojones de memoria colectiva, prácticas rituales que configuran un espacio simbólico en los que el arte ocupa un lugar privilegiado, y que constituyen los elementos para la apropiación de un relato histórico. Ya lejanamente John Berger nos decía en su conocido libro *Modos de ver*, que:

Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política (2012, p. 42).

Para finalizar, el trabajo comenzó con el relato de una anécdota personal, lo cual deja constancia de la discutible mirada objetiva del investigador del caso sobre el fenómeno abordado. Dicha situación, tan costosa a la vida académica y sus productos –los artículos y los libros–, se apoya en una elección metodológica que Irene Vasilachis de Gialdino ha llamado la “epistemología del sujeto conocido” (Vasilachis de Gialdino, 2006, pp. 50-59). Y que propone revisar como investigación y vida propia se involucran en una interacción cognitiva en la que, sin abandonar el rigor analítico y la exhaustividad de la investigación en curso, se explicita la actitud participante del investigador y al otro como un sujeto. Dicha actitud metodológica:

Supone no solo la capacidad de ver el mundo a través de los ojos del otro sino, además, de comprender a ese otro en los términos de su propio mundo de la vida, reconociendo su derecho a resistir las objetivaciones de las que es habitualmente sujeto y a definir su mundo en sus propios términos (Vasilachis de Gialdino, 2006, pp. 56-57).

Un desafío que no creemos haber logrado, limitándonos quizás a ofrecer el material para que cualquier lector lo intente.

Referencias

- Alarcón, C. (2012). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Aguilar.
- Ameigeiras, A. (2002). *El pensar popular: entre la memoria popular y el imaginario colectivo en la cotidianeidad del ámbito barrial*. Buenos Aires: Ficha de Cátedra.
- Benjamin, W. (2002). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Ensayos*. Madrid: Editora Nacional.
- Bourdieu, P. (2003). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carozzi, M. J. (2006). Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90. En Míguez, D. y Séman, P. (Comp.). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Di Genova, F. (2007). Pinta tu aldea. En *Página 12*. Buenos Aires.
- Escobar, T. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En: Acha, J., Colombres, A., y Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del sol.
- Escudero, H. B. (2012). Gramática de la muerte. Cuerpo, espacio y tiempo. En *Hermeneutic*, 11(1). S/N.
- Ferrándiz, F. (2004). Memorias afligidas. Historias orales y corpóreas de la violencia urbana en Venezuela. En *Historia, antropología y fuentes orales*, 31(21), 5-27.
- García, N. (1978). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Gibráljo.
- García, N. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Heidegger, M. (2002). El origen de la obra de arte. En *Arte y poesía*. Méjico: F.C.E.
- Infobae. (2015, mayo). Delincuentes montaron un altar al Gauchito. *Infobae*. Recuperado de <http://www.infobae.com/2015/05/04/1726576-delincuentes-montaron-un-altar-al-gauchito-gil-llaves-casas-y-autos-robados>. Consultado en diciembre de 2015.
- Kusch, R. (2005). Anotaciones para una estética de lo americano. En *Obras completas* (t. IV). Rosario: Fundación Ross.
- Míguez, D. (2006). *Los pibes chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Paz, O. (1985). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México: Seix Barral.
- Psaró, J. (2013). La tendencia a usar retratos urbanos para recordar a los jóvenes muertos. En *Semanario digital La Rioja*. Recuperado de

<http://www.datarioja.com.ar/index.php?modulo=notas&accion=ver&id=5440&e=381&PHPSESSID=54ada83a3a81e76f9af1dc70e973c7e0>. Consultado en diciembre de 2015.

Ramírez, N. (s.f.). Nuevos territorios y sensibilidades culturales: aproximación a investigaciones sobre identidad juvenil y violencia en América Latina. En *Perspectivas internacionales*, 8(2), 57-64.

Salazar, J. (2002). *No nacimos pa´semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Planeta.

Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

Serrano, J. F. (2004). *Menos querer más de vida. Concepciones de vida y muerte en jóvenes urbanos*. Bogotá: Siglo del Hombre.

Tonkonoff, S. (2007). Tres movimientos para explicar por qué los pibes chorros visten ropas deportivas. En *Sociología ahora*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. En *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, XV, pp. 27-35.

Zaldúa, G., Bottinelli, M., Pawlowicz, M., Nabergoi, M., Longo, R., Lenta, M., Pequeño, D., Moschella, R., Bavio, B., Sopransi, M. (2010). Narrativas adolescentes en contextos críticos. *XVI Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, (1), 305-315. UBA. Buenos Aires.