



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR  
Departamento de Humanidades

TESINA DE LICENCIATURA EN HISTORIA

**ENTRE EL MAR Y LA ARENA**  
**Representaciones identitarias en los murales de Omar Sirena**  
**(Punta Alta, 2000-2016)**

MACARENA G. MUGIONE MÉNDEZ

BAHÍA BLANCA  
ARGENTINA  
2019

## **Prefacio**

---

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Macarena G. Mugione Méndez en la orientación Historia del Arte bajo la dirección de la Dra. María de las Nieves Agesta.

5 de Julio de 2019

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

## **Resumen**

---

A partir de 2000, Punta Alta fue testigo de una vasta producción de murales que se extendieron por distintos sectores de la ciudad y que luego pasaron a ser parte de un patrimonio cultural que hoy se encuentra afectado por la ausencia de políticas de conservación a nivel municipal. La presente tesina analiza un conjunto de estas obras llevadas a cabo por el licenciado en Artes Plásticas y muralista Omar Sirena, a fin de indagar acerca de las representaciones identitarias que plantean y que hacen circular en el espacio público puntaltense.

En este sentido, sostenemos que los murales de Sirena construyen, mediante la imagen, representaciones sociales y territoriales que proponen una versión de las identidades locales relacionada con la fundación y la historia de la ciudad de Punta Alta y de la Base Naval de Puerto Belgrano, cuya visibilidad resulta potenciada por la decisión de insertarlas en el ámbito urbano. Dichas representaciones se articulan principalmente a partir de tres ejes: el primero referido al origen de la ciudad y al del puerto militar y sus actividades económicas relacionadas con su ubicación geográfica; el segundo vinculado con los sectores populares que hicieron posible la construcción y desarrollo de los mismos, retomando la figura del inmigrante, los criollos y la población indígena como parte de un pueblo trabajador y en lucha; y el tercero ligado a la presencia de un Estado que se manifiesta a partir del ejercicio de la violencia y que se diferencia sustancialmente de la idea de Nación.

## **Palabras Clave**

---

MURALISMO- RERESENTACIONES- ESPACIO PÚBLICO- OMAR SIRENA-  
PUNTA ALTA- SIGLO XXI

---

# Índice

---

Introducción .....	6
Estado de la cuestión .....	10
Marco teórico-metodológico .....	16
Capítulo 1. Sirenas en Punta Alta. Entre la historia local y la dimensión de lo personal .....	23
1. Punta Alta y sus orígenes: puerto, ferrocarril e inmigración .....	24
2. Omar Sirena en la mira: el “artista de la ciudad” .....	27
2.1- ¿Artista se nace? El mural entre la vocación y la formación .....	30
2.2- La profesionalización del artista, entre el mercado y el Estado .....	33
2.3- “Hacer la Cultura” desde adentro. Gestión cultural y compromiso artístico .....	38
Capítulo 2. Murales que hablan, resisten y provocan en el espacio público puntaltense .....	43
1. Los murales entre rizos de arena y azul: el legado artístico de Sirena .....	43
1.1. El relato de los orígenes entre la figuración naturalista y la experimentación formal.....	46
1.2. Formas simples, historias complejas .....	47
1.3. Hacia una estética monumental para la Patria Grande .....	52
2. ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Representaciones identitarias en los muros puntaltenses	56
2.1- Somos la tierra y el mar. Los orígenes naturales e históricos de Punta Alta y su Base Naval...	57
2.2- Entre sirenas, martillos y yunques. El “pueblo trabajador” como pilar de la historia local .....	60
2.3- ¿Somos el Estado? La exclusión y la violencia estatal como parte de nuestra historia .....	64
Conclusiones .....	70
Fuentes y archivos1 .....	74
Bibliografía .....	75
Apéndice .....	86

## **Agradecimientos**

---

La unión de dos de mis grandes pasiones, la historia y el arte, se enlazaron de manera definitiva a partir del cursado de la materia *Historia del Arte y la Cultura*. Agradezco a mi directora, la Dra. María de las Nieves Agesta por sus pacientes lecturas, sus recomendaciones y acertados comentarios que permitieron desarrollarme como investigadora, y a la Dra. Diana Ribas por su entusiasmo y dedicación a la cátedra que incentivaron aún más mi interés en el área. A las dos, mi agradecimiento por inspirarme a través de su ejemplo profesional y humano.

Quiero reconocer al Sr. Omar Sirena por su participación, su predisposición e interés para poder llevar a cabo este trabajo, así como a todos los entrevistados y quienes han colaborado de una u otra manera en este proceso: a la Sra. Alicia Amiot, Sr. Gustavo Lizasoain, Sr. Luciano Izarra y Sra. Virginia Giorno.

Agradezco a mis amigos y compañeros de la carrera, por haber compartido este recorrido conmigo. A toda mi familia, en especial a mi madre Mónica y mi hermana Micaela, por su apoyo insustituible y cariñoso en cada proyecto que emprendo.

## Introducción

---

La ciudad de Punta Alta surgió en relación a la construcción del Puerto Militar, denominado a partir de 1923 Base Naval de Puerto Belgrano (Crespi Valls, 1941; *Bodas de plata...*, 1970), que desde 1880 fue destino de un vasto contingente migratorio proveniente de Europa y, ya en la segunda mitad del siglo XX, de distintos puntos de la Argentina (Velázquez y Lende, 2004). La edificación del Puerto estuvo estrechamente vinculada con concepciones geopolíticas internacionales de fines del siglo XIX y la necesidad de proveer a la Armada de un punto estratégico y militar (Triadó, 1991). Es importante mencionar que antes de 1898, fecha de la fundación, existían asentamientos en la zona vinculados a actividades rurales e incipientes industrias, así como también, la presencia de la tribu de los Ancalao, que se había instalado en el territorio actual de Punta Alta hacia 1870 (Chalier, 2005; 2008; 2010). La Base supuso, desde su creación, la aceleración del proceso de urbanización y la ampliación de las oportunidades laborales. Además, promovió la extensión de las vías del Ferrocarril Sud y funcionó como fundamento histórico para la separación de Punta Alta de su ciudad vecina, Bahía Blanca, en 1945 (Chalier, 2008).

A partir de 1930, se llevó a cabo un cambio del modelo económico agroexportador (Rapoport, 1994) a uno de sustitución de importaciones a nivel nacional que estimuló las migraciones internas desde otros puntos del país (Velázquez y Lende, 2004). En este contexto, la delimitación de la frontera que había separado un “nosotros” de los “otros” respecto de Bahía Blanca con la instalación de una fecha fundacional, se reforzó con la idea de un autogobierno que se concretó en 1945, pero que ya se venía buscando desde 1908 cuando se constituyó en la ciudad una primera comisión pro autonomía<sup>1</sup>. Los intentos separatistas que se llevaron a cabo desde ese momento hasta 1944, se definieron con la creación de una delegación que contó con el apoyo de los altos jefes de la Armada. El 24 de marzo se anunció la tan ansiada separación a partir del decreto N°4870 según el cual se estableció el Partido de Coronel de Marina Leonardo Rosales con la ciudad de Punta Alta como cabecera. Así, la fecha de la autonomización quedó fijada el 12 de mayo de 1945 cuando asumieron las nuevas autoridades y se definieron los límites

---

<sup>1</sup>Esta primera comisión estuvo precedida por el Dr. Ramón Ayala Torales. Si bien no consiguió sus objetivos, la campaña continuó al conformarse en 1910 una segunda Comisión Pro Autonomía y una tercera en 1915. Las gestiones a favor del autogobierno se reanudaron nuevamente en 1918 con la presentación en la Legislatura de un proyecto que creaba una nueva comuna denominada Aristóbulo del Valle; pero, tanto el Concejo Deliberante de Bahía Blanca como vecinos destacados de Coronel Dorrego y Coronel Pringles, condujeron el petitorio al fracaso (Chalier, 2008).

del municipio (Chalier, 2008; Cernadas de Bulnes, 1995; *Autonomía Comunal de Punta Alta...*, 1945).

A mediados del siglo XX, entre 1960 y 1970, frente a los cambios en el modelo económico, la consecuente desocupación y la necesidad de mejorar la calidad de vida, muchas personas del Interior se movilizaron hacia la Base Naval, que, para ese entonces, ofrecía empleos estables y bien remunerados (Velázquez y Lende, 2004). A fines de los años ochenta y principios de los noventa, durante los dos gobiernos menemistas (1989-1999), la consolidación de un proyecto basado en políticas neoliberales, determinó la deserción del Estado de sus responsabilidades en materia de previsión y provisión laboral y de servicios sociales, lo cual se tradujo en un alto grado de fragmentación social y un acelerado proceso de empobrecimiento y precarización laboral. A esto se le sumó un progresivo desmantelamiento de los espacios públicos a favor de la privatización y el uso económico de los mismos (Borón, 2003).

En este contexto, el presidente Carlos Saúl Menem debió asumir el reto de resolver uno de los problemas irresueltos, luego de los hechos acaecidos durante la dictadura militar de 1976, que fue lograr la subordinación de los sectores castrenses al orden político e institucional a cambio de importantes concesiones (Fair, 2014). En este sentido, estableció el indulto a los militares que participaron en la última dictadura (jefes involucrados en Malvinas, comandantes de la Junta Militar y líderes montoneros) provocando un amplio rechazo por parte de la sociedad. Asimismo, derogó el Servicio Militar Obligatorio y reestructuró el sistema de las Fuerzas Armadas: redujo el gasto destinado a ellas, privatizó los liceos militares cuyos inmuebles fueron vendidos y pasó a retiro obligatorio a muchos activos (Cernadas, 2005; Fair, 2011).

Si bien en 1991 Punta Alta experimentó un crecimiento limitado<sup>2</sup> respecto de las décadas anteriores, este se mantuvo relativamente constante en relación a la cantidad de la población que aumentó gradualmente hasta 1999<sup>3</sup>. Por otra parte, en este mismo contexto, se inauguró la administración de Puerto Rosales y se comenzaron a tratar nuevos proyectos para potenciar e impulsar la región, entre ellos Zona Franca (Archivo Histórico Municipal, 2000: 43). A partir de esto, se podría deducir que la desestructuración de las Fuerzas Armadas implicó que la atención fuera desplazada hacia una nueva forma de crecimiento económico basada en la reactivación de

---

<sup>2</sup> Según el censo de 1991, el crecimiento fue solo del 0,24% respecto de 1960/70 que alcanzó un 24,6% y de 1970/80 que llegó a 9,8% (Archivo Histórico Municipal, 2000: 43).

<sup>3</sup> En 1980 la cantidad de población era de 59.858, en 1991 de 59.543 y en 1999 de 69.059 (Archivo Histórico Municipal, 2000: 47).

Puerto Rosales, que había estado en declive y abandono desde su nacionalización en 1940 (Omar, 2012).

El periodo histórico que compete a esta investigación corresponde a la etapa inmediatamente posterior a la etapa menemista cuando se hicieron visibles en su plenitud las consecuencias de las políticas de los noventa. Un patrón de inestabilidad institucional y de medidas en lo económico<sup>4</sup> desencadenaron, en noviembre del 2001, una crisis que afectó principalmente a la clase media con ajuste de salarios, aumento de la desocupación y de la indigencia (Quiroga, 2005; Ferreira Rubio, 2006). Este hecho reactivó nuevamente los movimientos sociales, el asambleísmo y las identidades nacionales y populares, así como también un arte comprometido con la sociedad y la política (Giunta, 2001).

Con la asunción de Néstor Kirchner como presidente de la Nación, se dieron una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales, que implicaron un importante crecimiento económico y una mayor redistribución del ingreso (Kulfas, 2016). El acercamiento a las clases subalternas como estrategia para terminar con la conflictividad social configuró un nuevo espacio político con la emergencia de organizaciones sociales de identidad nacional-popular aliadas al gobierno y la reactivación de los movimientos sociales en contra de las políticas neoliberales (Natalucci y Schuttenberg, 2013).

Entre 1998 y 2003 la gestión del gobierno local puntaltense, a cargo del Partido Justicialista, inició un proyecto de recuperación del espacio público en un marco de políticas nacionales que alentaban esta acción y que incluyó además la compra de edificios que hasta la actualidad siguen siendo dependencias comunales. Además, desarrolló un papel como agente dinamizador de las prácticas culturales guiado por el objetivo de contribuir a la construcción de una identidad puntaltense. En este sentido, la intervención estatal en el diseño e implementación de políticas públicas de la cultura se orientó a producir cohesión social mediante la instalación de referencias simbólicas en el ámbito urbano (Agesta y López Pascual, 2018).

Fue en este contexto que se desarrolló la labor de Omar Sirena. La elección de este muralista, que se ha transformado en un referente local, encuentra su justificación en la importancia que adquirió su actuación como artista y como gestor en la configuración de un

---

<sup>4</sup> Fuertes ajustes fiscales llevados a cabo a través de decretos de necesidad y urgencia; el acuerdo del Mega Canje con los acreedores para cambiar los vencimientos de corto plazo por uno de largo plazo y con un interés más elevado, y la flexibilización de la convertibilidad, aumentaron la desconfianza de los organismos internacionales, provocando la fuga de capitales y, consecuentemente, la crisis socio-económica (Quiroga, 2005).

circuito cultural puntaltense. En esta trama, adquieren relevancia para el análisis tanto su producción pictórica como la creación de un centro para la divulgación y promoción de actividades artísticas sustentado desde sus propios ingresos y su actividad como personal contratado del municipio que contribuyó a otorgarle visibilidad y legitimidad pública.

Fue en 2000 que el artista, habiéndose licenciado en Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, retornó a Punta Alta y comenzó a efectuar los murales que constituyen el objeto de este estudio. Entre ese año y 2016, produjo una vasta cantidad de murales, de los cuales quedan evidencia de dieciocho en distintos lugares de la ciudad. La mayoría de ellos se hallan ubicados en zona céntrica y en espacios muy transitados como la terminal de ómnibus, las esquinas de intersección con la calle Colón –principal de entrada a la ciudad–, el Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin”, el Registro Civil, y el camino hacia la playa de Arroyo Pareja. Otros, se ubican en locales comerciales y casas de particulares.

El estrecho vínculo de la producción de Sirena con su contexto de inserción, permite sostener que estos murales realizados entre 2000 y 2016 recuperaron, construyeron y sostuvieron en el espacio público determinadas representaciones sobre las identidades sociales, territoriales e históricas de la ciudad de Punta Alta y la Base Naval de Puerto Belgrano. De acuerdo con ello, el uso y la significación otorgados al espacio estuvieron ligados a la configuración de una historia local. En este sentido, consideramos que la construcción de las identidades se estructuró a partir de tres frentes estrechamente ligados: por una parte, aquel vinculado a la fundación de Punta Alta y del Puerto Militar, luego denominada Base Naval de Puerto Belgrano, asociado a las actividades económicas propiciadas por su ubicación geográfica; el segundo relacionado con los sectores populares que hicieron posible su construcción y desarrollo, retomando la figura del inmigrante, los criollos y la población indígena como partes integrantes un pueblo trabajador y en lucha; y el tercero ligado a la presencia de un Estado –como algo distinto de la Nación– que se manifestó a partir del ejercicio de la violencia con cuatro momentos fundamentales para la región, como fueron el exterminio de los pueblos originarios llevado a cabo a fines del siglo XIX, los hechos de la última dictadura militar, el desguace del sistema ferroviario en los años noventa y la crisis económica, social y política que decantó en el Cacerolazo del 2001.

En función de esta hipótesis, planteamos como *objetivo general* identificar y analizar las representaciones sociales identitarias presentes en los murales realizados por Omar Sirena entre 2000 y 2016, vinculándolas a su localización en el espacio urbano. Para ello, realizaremos, en

primer lugar, una cartografía del trabajo llevado a cabo por el artista en Punta Alta en el periodo considerado y reconstruiremos su trayectoria personal y profesional, focalizando en su lenguaje plástico, tanto en lo referido a sus características formales como iconográficas. A partir de allí, recuperaremos los sentidos que le atribuía al mural como modalidad artística de intervención sociopolítica en relación con una determinada concepción del arte y del rol del artista. En otra instancia, examinaremos las formas de comitencia y de gestión que dieron origen a los proyectos, reparando en los vínculos que estableció el artista con distintas instancias gubernamentales y de la sociedad civil, para, luego, identificar y analizar las representaciones sociales, territoriales e históricas que estos murales construyeron en relación con su localización espacial en diálogo o en tensiones con otros elementos circundantes. De esta manera, pretendemos examinar y problematizar el relato de la historia local que construyó Sirena a partir de su producción plástica.

### **Estado de la cuestión**

Siendo que este trabajo se inscribe en una historiografía del arte interesada en la relación entre arte público, política y sociedad, es importante recuperar los estudios que, durante los últimos años, se han ocupado de estos vínculos complejos. En este contexto, cabe mencionar la investigación llevada a cabo por Verónica Capasso (2015), quien, desde una postura posestructuralista, plantea el carácter activo de las producciones artísticas asociado, no solo a su temática, sino también al espacio donde se desarrollan, destacando su posibilidad de reconfigurarse según la coyuntura y las relaciones variables entre Estado y sociedad.

Asimismo, es necesario aludir a dos libros que compilan diferentes trabajos presentados en los congresos organizados por el Grupo sobre arte público en Latinoamérica: *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina* (Frábegas, Rodríguez y Carrasco, 2013) y *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina* (Rodríguez, Burbano, Recio y Carrasco, 2013), dado que dan cuenta de un interés renovado por estas cuestiones, tanto desde el punto de vista teórico como empírico. Estos trabajos *permiten* también ampliar la circulación de otras experiencias, obras y estudios, visibilizando la relación y el intercambio entre artistas, ciudad y espectadores.

El muralismo como movimiento artístico, surgió a comienzos del siglo XX y ha sido uno de las corrientes distintivas de las artes plásticas y del arte moderno en América Latina, ya que operó como factor de cohesión y de elaboración de relatos nacionales en el contexto de la

edificación de los Estados. Así, el arte mural ha tenido tradicionalmente en nuestro continente una vocación socio-política, de denuncia o de legitimación, que, en ocasiones lo ha opuesto y en otras lo ha asociado a los poderes establecidos. En este sentido, ha sido abordado con amplitud por distintos historiadores del arte dentro y fuera del continente.

Desde una perspectiva regionalista, y realizando un recorrido por los movimientos artísticos de Latinoamérica, encontramos el libro de Marta Traba (1994), *El Arte de América Latina. 1900-1980*, donde la autora aborda el muralismo en contraposición al arte europeo de caballete para presentarlo como un arte accesible y abierto que supo llevar a cabo una apropiación original de las vanguardias europeas y aplicarlas al contexto continental. Es pertinente para nuestra investigación en tanto que analiza la influencia del muralismo mexicano sobre las representaciones y prácticas muralistas en toda Latinoamérica, así como su relación con el Estado en proceso de construcción y consolidación durante las décadas de 1920 y 1930.

También atendiendo al peso de la experiencia mexicana, pueden mencionarse las investigaciones de Patricia Pagnone Laven (2014), donde se resalta la importancia de David Alfaro Siqueiros, y la de Olga María Rodríguez Bolufé (2013), que coloca a México en una zona de interdiscursividad, realizando un análisis sistemático sobre las particulares formas de apropiación de su producción. En consonancia con ellas, en diferentes países como Chile (Zamorano Pérez y Cortés López, 2007; y Bragassi, 2010) y Argentina (Schávelzon, 2010), se han recuperado los nexos con el muralismo mexicano para construir la propia tradición artística. La concepción del muralismo como instrumento de conformación de una identidad y una memoria colectivas impulsado por el Estado encuentra igualmente un campo fértil en lo que se refiere al caso mexicano, tal como lo demuestran las investigaciones de Claudia Mandel (2007), Indira Sánchez López (2012) y Ana Catalina Cardona Hurtado (2008). Los primeros murales de Omar Sirena como personal de Cultura responden a esta misma lógica que fue configurando y desarrollando según su concepción de la historia local.

En consonancia con estos ejemplos en donde el muralismo se concibe como una forma de construcción de una conciencia nacional, el trabajo que Sirena desplegó en Punta Alta efectuó una apropiación de la historia argentina en clave local que construyó una *tradición selectiva* (Williams, 1980) mediante la elección de ciertos acontecimientos del pasado en función de las problemáticas del presente y de una mirada que priorizaba el rol desempeñado por los sectores populares en dichos procesos. En este trayecto estableció diálogos permanentes con la propia

Historia del Arte internacional y nacional, en particular con aquella que puso en primer plano el mundo del trabajo.

En este sentido, Marcela Gené (2005) en su libro *Un Mundo Feliz*, analiza la manera en que el primer gobierno peronista (1946-1955) configuró la iconografía que, basada en la armonía, justicia y bienestar como principios nuevos en la vida del trabajador argentino, funcionaría como fundamento simbólico de su poder. Por otra parte, los análisis de Cecilia Belej (2008; 2014) a propósito del muralismo argentino aportan desde la noción de representación una mirada sobre los murales realizados por Benito Quinquela Martín y Alfredo Guido en los edificios del Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Hacienda en la década de 1930. De la misma manera, las obras que llevó a cabo Quinquela Martín en distintas partes de La Boca a partir del este periodo son entendidas como una tercera propuesta de muralismo moderno que respondió a varios comitentes –y no únicamente a las exigencias del Estado de la época– y que reavivó la discusión entre arte y política al optar por este formato con la intención de que llegara a un público masivo. En este caso, la temática de sus murales fueron el trabajo y las costumbres populares, específicamente la actividad portuaria y los trabajadores del Riachuelo, haciendo referencia a la fuerte combatividad obrera en la zona de Barracas y La Boca. Alineadas con esta tradición, las representaciones construidas en los murales de Omar Sirena incorporaron ciertos contenidos históricos asociados, no solo a la construcción del Estado, sino también a la configuración de una identidad colectiva específica de la ciudad atravesada por la violencia y ligada al fenómeno migratorio. También aquí, los trabajadores aparecían como los protagonistas principales, asociados a la Base Naval y la construcción de Punta Alta. Por otra parte, las obras se produjeron a partir de encargos de distintos comitentes, entre los cuales se contó el Estado en su instancia municipal.

Respecto de otros puntos del país, es importante mencionar el trabajo de Diego Alejandro Ruiz (2011) que aporta una crónica histórica, social y cultural de los proyectos del muralismo en Argentina durante el siglo XX, haciendo hincapié en sus limitaciones y resistencias en ciudades como Buenos Aires, La Plata, Rosario, Corrientes, Córdoba y Tucumán. En todos los casos el hecho de que se mantuviera la inserción en el espacio público, reforzaba, según el autor, su vínculo con el muralismo de carácter popular antes que estatal. María Clara Marquet (2002) ha analizado, igualmente, el muralismo mendocino en relación con este ideal común de acercar el arte a la comunidad, bajo la confianza en su potencialidad para dar respuestas a los problemas y

las necesidades de esta última. En este sentido, se sostiene lo que plantea Aurora Arbelo de Mazzaro (2016) en su trabajo *Murales Patrimonio Cultural de Corrientes* al decir que, por un lado, cuando un artista realiza un mural en un espacio público, este deja de pertenecerle para convertirse en un bien social, y, por el otro, que en esta articulación con lo colectivo el muralismo se ocupa de explorar procesos históricos, culturales, religiosos significativos asociados a la construcción visual de identidades. Paula Domínguez Correa (2006) también resalta, a propósito de Chile, la dimensión social de esta forma artística al abordarla como una práctica que se acerca al “pueblo”, creando conciencia de sus propias tradiciones, mientras que Xavier Andrés Barnuevo Solís (2016) destaca la importancia del arte como elemento propiciador de espacios de diálogo, convivencia e identidad al estudiar el mural de Loja en Ecuador. En concordancia con ello, se propone una interpretación del arte público como estrategia de resistencia que, como plantea Polo Castellanos (2017), irrumpe en un espacio colectivo perteneciente a la gente que lo habita y lo circula. En esta línea se inscriben también investigaciones como las de Pedro Morales Yévenes (2011), Soledad Lencinas, Marina Ortiz, Claudio Lorca y Pedro Núñez (2007), Loren Crosier (2010) y la de la ya mencionada Verónica Capasso (2010; 2015).

A nivel regional es importante mencionar los trabajos de Agustín Hernandorena (2015) y de Ana María Vidal (2012) sobre el accionar de los Poetas Mateístas de Bahía Blanca a partir de 1985, durante el proceso de restitución democrática. Las prácticas de esta agrupación apuntaron, de hecho, a recuperar el uso de espacio público como lugar político, de expresión y manifestación; como un ámbito de intervención plural, efímera y libre. En este sentido, y teniendo en cuenta la cercanía con la ciudad vecina de Bahía Blanca, encontramos una vinculación con las temáticas sociopolíticas escogidas por los muralistas entre el 2000 y 2016. A manera de ejemplo, puede mencionarse al respecto la labor del grupo *Virola*<sup>5</sup> que, desde otras opciones plásticas, reivindica la función del arte público para la construcción de las identidades colectivas. A esta agrupación se refiere Sabrina Guerstein (2011) en su análisis del “I Encuentro de Muralistas” llevado a cabo en el 2009 en Bahía Blanca. Allí participaron diferentes artistas, entre ellos Omar Sirena, que se dieron cita para elaborar varios murales en el espacio público de la ciudad, cada uno desde sus particulares concepciones del espacio y de las funciones y significaciones del arte, el artista, el Estado y los habitantes. Carolina Montero (2013), por su parte, recupera los murales llevados a cabo en la pared exterior del Museo de Arte

---

<sup>5</sup> “Pintando Mensajes” (11/10/2008), *EcoDías [on line]*. Recuperado de: <http://www.ecodias.com.ar/art/pintando-mensajes>

Contemporáneo dependiente del municipio de esta ciudad, haciendo hincapié en la contraposición entre un “adentro” de la institución como espacio hegemónico y permanente y un “afuera” contrahegemónico y efímero. En contraposición, el trabajo de María Eugenia Chedrese (2007) explora un mural llevado a cabo en el interior de la sala de lectura de la Biblioteca “Arturo Marasso” del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del sur de Bahía Blanca donde lo público se define, no por el espacio callejero, sino por el carácter de la casa de altos estudios. Con imágenes relativas a los desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, esta intervención propone la construcción de un espacio crítico de reflexión y de memoria en el seno de una institución educativa estatal.

En lo que respecta al espacio público bahiense, destacamos en primer lugar los trabajos de Diana Ribas (2009; 2017) y Carolina Montero (2011) sobre la recuperación y resignificación del mismo en la ciudad de Bahía Blanca, asociados a la construcción de una memoria. En la misma línea, debemos mencionar el libro *¿Un espejo roto? Marcas del pasado reciente de Bahía Blanca* (2016), coordinado por Fabiana Tolcachier, así como también su estudio “Pensar la ciudad: territorio de una política de la memoria y de una memoria política” (2009) y la investigación de Sandra Rosetti (2009) referidos al uso del espacio público para la conformación de una identidad urbana de Bahía Blanca. Es importante hacer referencia también al trabajo de Emilce Heredia Chaz (2015) sobre la apropiación y resignificación del espacio público en la búsqueda de construir una representación acorde a los intereses políticos del gobierno local bahiense.

A diferencia de estos últimos, la mayoría de los trabajos de alcance nacional o internacional mencionados aluden al periodo que comprende las décadas de 1920 a 1940 y hacen referencia a la influencia del muralismo mexicano en el resto de Latinoamérica y a su apropiación en cada contexto. Además, adoptan una mirada un tanto desproblematizadora al señalar que el muralismo es un arte social para el “pueblo”, vinculado y perteneciente al mismo, como consecuencia de su mera inserción en el espacio público, y que puede, por ello, adquirir un carácter militante. Más próximos en el espacio y en el tiempo, los aportes realizados respecto de la actividad mural en Bahía Blanca son abordajes parciales sobre eventos o agrupaciones que requerirían de un estudio de mayor alcance que permitiera articularlos con otros procesos sociales y artísticos. Por su parte, los trabajos realizados sobre el espacio público nos acercan a la idea de su configuración y resignificación para la construcción de una memoria o identidad, pero escapan al análisis de su vinculación con el arte mural.

En este sentido, la presente tesina contribuye a ampliar el estudio sobre el muralismo en Argentina al considerar la obra – prácticamente inexplorada- realizada por Omar Sirena en Punta Alta en un período que abarca de 2000 a 2016. La estrecha asociación de la ciudad con la Base Militar plantea el interrogante de cómo opera esta noción de arte social en un contexto ocupado por amplios sectores ligados a las Fuerzas Armadas, relativizando la mirada romántica que tienen algunos de los textos mencionados. De esta manera, el trabajo adquiere también relevancia al revalorizar esta producción estética que, a pesar de haber sido declarada Patrimonio Cultural de la ciudad, está sufriendo los embates de la falta de políticas de conservación y preservación por parte de la Municipalidad.

Por último, y dado que la tesina se propone trabajar en el cruce entre arte y sociedad, es necesario mencionar los múltiples textos historiográficos y sociológicos dedicados a abordar el período en que se inscribe nuestro objeto con el fin de analizar de una manera más holística las representaciones construidas en los murales. Sin pretensiones de exhaustividad, deben mencionarse primero los aportes vinculados a la historia nacional que explican la inestabilidad política y la recesión económica previa a la llegada de la “década kirchnerista” (2003-2015). En ese sentido, se destacan los estudios de Atilio Borón (1995) y Mabel Cernadas (2005) respecto a las políticas neoliberales aplicadas en los años noventa por los dos gobiernos menemistas (1989-1999) y sus consecuencias, así como también los trabajos de Hernán Fair (2011; 2014; 2016), específicamente aquellos que refieren a la relación entre el gobierno y las Fuerzas Armadas en ese periodo. La crisis argentina del 2001 ha sido abordada por autores como Hugo Macías Cardona (2002), Milli Legrain (2004) y por Hugo Quiroga (2005), que contribuyen al debate sobre los orígenes de la misma y la situación política del país. En lo que refiere al periodo posterior a 2003, es menester traer a colación los trabajos de Carlos Moreira y Sebastián Barbosa (2010), Ana Natalucci y Mauricio Schuttengberb (2010) y Marcelo Cavarozzi (2011) en tanto que analizan la llegada al poder del kirchnerismo y su manera de hacer política, así como su estatuto de movimiento político. Del mismo modo, resultan de utilidad los análisis económicos de sus tres gobiernos consecutivos (2003-2015) desarrollados por Matías Kulfas (2016). Por último, resultan pertinentes los textos de Sebastián Barbosa (2010) y Darío A. Rodríguez (2014) donde se establece una comparación entre el gobierno kirchnerista y el menemismo, examinando las continuidades y rupturas entre ellos.

A nivel local, destacamos, por un lado, la investigación de Enrique Juan Triadó (1991) sobre la historia de la Base Naval de Puerto Belgrano y, por el otro, los trabajos sobre la historia de Punta Alta realizados por Antonio Crespi Valls (1941), Gustavo Chalier (2002; 2005; 2007; 2008 y 2010) y Mabel Cernadas de Bulnes (1971; 1995). También resultan relevantes los aportes parciales de la revista online *El Archivo* del Archivo Histórico Municipal de la ciudad. Asimismo, cabe mencionar el estudio de Ester Amanda Farinati, Teresa Manera y Rodrigo Tomassini (2010) sobre los orígenes más remotos de la zona y los aportes realizados por Charles Darwin en el siglo XIX. Por último, se recuperan los trabajos referidos a las migraciones internas y el crecimiento demográfico de María José Averastain (2010) y Loreana C. Espasa, Aldana Mastandrea y María Manuela García Insasusti (2016).

### **Marco teórico-metodológico**

El presente trabajo se sitúa en el cruce de la Historia Cultural y de la Historia Social del Arte en tanto propone un abordaje de los vínculos entre producción simbólica y sociedad que tiene en cuenta la especificidad de los lenguajes artísticos y sus soportes. De esta manera, los murales que conforman el objeto de este estudio serán entendidos como representaciones que incorporan y plantean ciertos contenidos históricos asociados a la configuración de una identidad colectiva específica de la ciudad. En efecto, las obras de Omar Sirena se presentan como una plataforma de articulación entre el individuo y la sociedad que le permitió pensar y formular su experiencia, convirtiéndola en un producto cultural que pretendió operar como factor identitario. Cabe señalar que no es el objetivo de esta investigación indagar en los usos que los habitantes de la Punta Alta hicieron de dichas imágenes y situarse así en la dimensión de la recepción, sino examinarlas como construcciones desde la óptica de la producción y prestando atención a sus aspectos materiales e iconográficos.

En este marco, serán fundamentales los conceptos de *representación* y *apropiación* formulados por Roger Chartier (1994). De acuerdo a este autor, las *representaciones* pueden ser entendidas como esquemas intelectuales incorporados en donde se establece una relación entre una imagen presente y un objeto ausente y que poseen una doble dimensión de opacidad y transparencia. Éstas cobran sentido dentro del grupo que las forja ya que responden a sus intereses. En este caso, las imágenes de los murales se ocupaban de plasmar a los sectores populares, indígenas, mestizos e inmigrantes, que fueron partícipes directa e indirectamente en

la conformación de Punta Alta y la Base Naval. El interés de Omar Sirena por lo social, en particular por la figura del trabajador como actor importante de la historia, se entronca en dos ejes: uno personal asociado a sus raíces familiares, en tanto que sus abuelos fueron obreros inmigrantes que trabajaron en la construcción de la Base y otro institucional que se fundamenta en los intereses del Municipio por construir un determinado relato histórico.

Por otra parte, Chartier define el concepto de *apropiación* para aludir al proceso mediante el cual las representaciones son recuperadas y resignificadas en nuevos contextos en función de los usos y las condiciones en que se insertan. Esta herramienta permite abordar la recuperación, por parte del artista Omar Sirena, del lenguaje plástico del muralismo mexicano sin caer en interpretaciones lineales, como la de influencia, que anulan el potencial creativo del polo receptor. En efecto, la utilización del repertorio y los instrumentos visuales del arte mexicano adquirieron en la Punta Alta de principios del siglo XXI nuevos sentidos ligados a la necesidad de procesar el pasado local en clave identitaria.

La noción de *espacio público*, por su parte, se presenta como más problemática dado que ha sido formulada por distintas disciplinas, como el Urbanismo, la Arquitectura, la Geografía, la Filosofía, la Sociología, la Historia, las Ciencias Políticas y las Artes. En cada caso, las definiciones y problemáticas se articulan con amplios debates y tradiciones teóricas que no es nuestro objetivo reproducir aquí. De manera sintética, podemos decir que las Ciencias Políticas han pensado el espacio público en contraposición al privado, identificándole, en ocasiones con la esfera de lo público como ámbito de deliberación democrática. En este sentido, lo caracterizan a partir de su apertura y visibilidad que habilita la interlocución entre los ciudadanos y el Estado para tratar asuntos de interés general (Ricart y Remesar, 2013). La Arquitectura, por su parte, no se ha manifestado de manera homogénea al respecto; las concepciones dominantes respecto del espacio público son tributarias de las corrientes del urbanismo moderno, ya que hacen referencia solo a un lugar físico que tiene una modalidad de gestión o de propiedad. Lo cierto es que, la mayoría de las veces, no se limita su extensión a una cuestión física/territorial, sino que también se lo define como un ámbito contenedor de distintas significaciones que va variando sus funciones dependiendo el contexto y que es, por lo tanto, histórico (Carrión, 2007).

Durante las últimas décadas del siglo XX, textos señeros como el del historiador Michel De Certeau (1979) han introducido conceptualizaciones valiosas que distinguen las formulaciones teóricas de las prácticas y usos, en donde la importancia radica en las “maneras

de hacer” cotidianas en el interior de las estructuras, en tanto que estas muestran como los usuarios se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento. Asimismo, retomando esta idea, Jordi Borja (2012), desde una perspectiva urbanística, sostiene que lo que caracteriza un espacio como público es su libre acceso: todos tienen derecho a su uso. En este sentido, el espacio público es la dimensión territorial de la democracia política y social; es donde la sociedad se representa a sí misma y donde muestra su diversidad y sus contradicciones.

La cuestión de la importancia de las prácticas simbólicas en este proceso de construcción de lo público, es la línea que han reivindicado los trabajos centrados en el análisis del arte mural. En este sentido, retomamos a Verónica Capasso (2015) que considera que el espacio público es una construcción social y política, atravesada por relaciones de poder, que funciona incluso como zona de disrupción y que puede reconfigurarse según la coyuntura y las relaciones variables entre la sociedad y el Estado. En esta particular intersección es que se ubica el presente trabajo cuyo objeto es el análisis de formas artísticas que toman como soporte principal las paredes de la ciudad y que, a partir de allí, construyen representaciones que apuntan a dialogar con los transeúntes. La mediación del municipio como comitente regular de Sirena introduce esta variable institucional que plantea una dinámica más compleja que la que implica el vínculo entre receptores y artista y entre este último y su obra. La noción de arte como expresión emocional o ideológica de un sujeto creador y la concepción de una comunicación directa y unilineal con el público, aparecen así cuestionadas mediante la incorporación de otros agentes sociales con intereses propios.

De esta manera, podemos pensar el arte público como instrumento para producir un espacio público que, a su vez, adquiere un carácter político a partir del cual se asumen identidades también políticas y en conflicto. Recuperando las afirmaciones de Manuel Delgado (2007), es preciso definir este espacio como ideológico, accesible y abierto a la sociedad, en interacción constante con ella. Si los espacios de por sí tienen una dimensión ideológica, las representaciones de los murales se nutren de ella y, a la vez, la alimentan; el artista construye sus concepciones políticas, sociales y culturales en cada uno de sus trabajos. Es por esto que el concepto de *espacio público* resulta operativo para reflexionar en torno a la circulación de las representaciones propuestas y su articulación con la experiencia urbana. Asimismo, identificarlo como espacio de visibilidad generalizada pone de relieve que se trata de un territorio de exposición, en el doble sentido de exhibición y de riesgo. En este caso, los murales, desde el momento en que el artista

los finaliza, quedan a disposición de la sociedad para ser valorados, conservados, ignorados o dañados.

Además de atender a su inscripción temporal, es necesario problematizar la dimensión espacial del objeto de estudio (Ory, 2004:15). En este sentido, es menester tener en cuenta que los límites territoriales son construidos en cada investigación y de acuerdo al objeto de estudio (Serna y Pons, 2007). La cuestión de la reducción de escala emerge ya desde el momento que se efectúa un recorte que corresponde al ámbito de una ciudad. Sin embargo, como se ha señalado en numerosas ocasiones, esto no necesariamente supone metodológicamente un análisis a nivel micro. La idea es darle relevancia al *lugar* como variable histórica y abordar el estudio de realidades más acotadas en función de problemas más amplios<sup>6</sup>. El enfoque de esta tesina optará, por lo tanto, por el microanálisis que nos permite enfocarnos, dentro de la ciudad escogida, en un conjunto relativamente reducido de murales para, de esta manera, ponerlos en relación con el espacio puntaltense y revelar la densa red de relaciones que configuraron la acción humana en el contexto local. Es así como, las imágenes se vinculan con diferentes agentes institucionales e individuales que participaron directa o indirectamente en la elaboración y/o difusión de la actividad de Sirena (Barriera, 2002: 63).

Problemas más amplios como el rol de lo visual en la reformulación de las identidades sociales y en la apropiación selectiva del relato nacional, la articulación entre lo individual y lo estructural o la intervención de distintas instancias gubernamentales en la configuración del espacio urbano, aparecen aquí atravesando el estudio puntual de las imágenes y otorgándoles un alcance social. En este sentido, la importancia de la elección de Punta Alta y el análisis de sus murales, radica en un conjunto de particularidades, entre ellas su vinculación con las Fuerzas Armadas y las intenciones del gobierno local (1998-2003) de construir un relato histórico sobre la ciudad.

Desde el punto de vista metodológico, cabe precisar que, en primer lugar, el análisis de los murales se sistematiza mediante procedimientos cuantitativos, teniendo en cuenta su título, el año y lugar de ejecución, sus dimensiones y su técnica. Asimismo, se da cuenta de la coyuntura

---

<sup>6</sup>Según Sandra Fernández (2007:44), “los estudios regionales y locales, encarados desde análisis exhaustivos de casos, no son referentes anecdóticos de un pasado más remoto o más cercano, ni tampoco son fruto de investigaciones parciales que no disponen de un contexto de comprensión significativo; por el contrario, ellos hacen que la Historia –en tanto disciplina por excelencia del contexto– subraye la potencialidad de la representatividad del caso en la comprensión del todo, la interpretación de la particularidad para esbozar un plano general, la explicación de lo singular para la complejización de la totalidad”.

histórica o personal en la cual se inscribieron allí cuando la contextualización temporal estuvo vinculada directamente a sus temáticas o sus condiciones de elaboración, tanto como a las relaciones y las negociaciones entre el artista y los comitentes. Se efectúa un estudio compositivo, también, de las obras (estructura compositiva, la construcción espacial y los elementos plásticos de la misma) intentando establecer periodizaciones y agrupaciones. A continuación se considera el contenido de cada mural retomando las distintas etapas del método iconológico definido por Erwin Panofsky<sup>7</sup> para reconstruir sus sentidos culturales. Por último, se consigna su estado actual de conservación con miras a aportar a un posible relevamiento del patrimonio artístico de Punta Alta.

Para llevar adelante esta investigación, se requirió de la articulación de diversos tipos de fuentes: orales, escritas y visuales. En el primer caso, se acudió a la construcción de entrevistas con el mismo Sirena, a fin de reponer su trayectoria personal y artística, los contextos de elaboración de los murales y sus sentidos, su postura respecto de las temáticas elegidas, así como su relación con las instancias estatales y con el movimiento cultural de la ciudad. Si bien, la posibilidad de interrogar al artista permitió realizar preguntas particulares sobre la investigación y acceder a información difícil de recuperar de las fuentes escritas, como los diarios y archivos municipales, cabe señalar que existen límites impuestos por el problema de la memoria, sus fallas y distorsiones producto de la distancia temporal, de la situación de entrevista y de los posicionamientos, la formación y los intereses de Sirena. Lo mismo aplica para las demás entrevistas realizadas a personas vinculadas con el artista del ámbito cultural y artístico de la ciudad: Alicia Amiot, ex-directora de cultura entre 1999-2003 y ex concejal de la ciudad de Punta Alta por el Partido Justicialista (2009-2013) y Frente para la Victoria (2013-2017); Luciano Izarra, archivólogo de Punta Alta diplomado en gestión cultural y especializado en Historia Naval; y Gustavo Lizasoain, profesor de artes plásticas y músico, y Virginia Giorno, museóloga, ambos ex-miembros del Centro Cultural “Huevo Duro”.

Igualmente, los documentos periodísticos se encuentran atravesados por una dimensión política e ideológica que deberá tomarse en cuenta al momento del análisis. Al respecto, se consultaron la sección perteneciente a Punta Alta del diario de Bahía Blanca *La Nueva Provincia*,

---

<sup>7</sup>Panofsky (1983) denomina descripción pre-iconográfica, al nivel que permite reconocer los motivos artísticos de toda imagen figurativa; representaciones formales de objetos naturales o artificiales, de personajes reales o ficticios o de acontecimientos o hechos, etc. El análisis iconográfico, por su parte, remite a la recuperación de las ideas o los conceptos que se manifiestan en temas, historias y alegorías visuales, en relación a un determinado contexto histórico y cultural. Implica una lectura interpretativa desde la confrontación con otras fuentes textuales (literarias, filosóficas, etc.).

y los diarios web locales *El Rosaleño*, *PuntaNoticias* y *La Izquierda Diario*, todos entre 1993 y 2016. Se consultó la página web del *Archivo Histórico de Punta Alta* y la de la *Cátedra de Muralismo y Arte Monumental Ricardo Roque Carpani*. El acceso al blog digital del artista, permitió también recuperar material audiovisual donde se pueden observar videos que recopilan imágenes de los murales realizados en Punta Alta.

También, se efectuó un rastreo cuantitativo de las publicaciones culturales relacionadas con el artista en el marco temporal mencionado cuando Omar Sirena se encontraba trabajando activamente en el área cultural del gobierno local. Asimismo, se consultó documentación oficial vinculada a las ordenanzas emitidas por el Honorable Consejo Deliberante de Coronel Rosales respecto a la Declaración de los murales de Sirena como Patrimonio Cultural (Ordenanza N°3301) y a la incorporación del inmueble, donde actualmente funciona el Archivo Histórico, como dependencia municipal (Ordenanza N°2694). También, se consultaron leyes y censos nacionales relativos a los procesos históricos mencionados.

Por último, el trabajo *in situ* y la observación directa de los murales fue una herramienta importante de trabajo, ya que permitió dar cuenta de la configuración espacial donde fueron realizados y de su relación con el entorno, en especial de aquellos que se encuentran frente a la Base Naval y en el trayecto hacia Arroyo Parejas. En este punto, el registro fotográfico (sobre todo de aquellos murales que se encuentran muy deteriorados o que fueron borrados) resultó fundamental para el proceso de reconstrucción e interpretación que de otra manera hubiera sido inviable.

En función de la hipótesis propuesta, la tesina se estructura en dos partes. En la primera, se reconstruye la realidad sociohistórica del espacio en que se produjeron e insertaron los murales y las representaciones que sobre él ponían en circulación, a fin de comprender las relaciones que estableció con las imágenes propuestas por Sirena. Luego, se realiza un breve recorrido por la trayectoria personal y profesional del artista, analizando su lenguaje plástico y prestando especial atención a su relación con los procesos históricos de Punta Alta y a las construcciones simbólicas que la sustentaban. Del mismo modo, se recuperan los sentidos atribuidos al mural como modalidad de intervención sociopolítica a la que subyace una determinada concepción del arte y del rol del artista que fundamentaban la práctica de Sirena. Por último, se analizan las formas de

comitencia y de gestión que dieron origen a los proyectos, reparando en los vínculos con distintas instancias gubernamentales y de la sociedad civil.

En la segunda parte, se describen y examinan los murales específicamente y en conjunto, atendiendo a las cuestiones formales, a sus cambios y continuidades y su ubicación en el ámbito urbano. A continuación, se recuperan las representaciones sociales, territoriales e históricas que ellos construyeron en relación con su localización espacial y que proponían una identidad puntaltense estructurada a partir de tres ejes temáticos: la construcción de una narración de los orígenes de Punta Alta centrada en la fundación de la ciudad y de la Base Naval y de sus actividades económicas; la presencia de los sectores populares que hicieron posible la construcción y desarrollo de la localidad a partir de una imagen del Pueblo ligada a la inmigración, los indígenas y la población criolla; y, por último, la elaboración de un relato de la violencia estatal como hilo conductor de la historia de la región, distanciando sustancialmente la idea de Estado de la de Nación.

## Capítulo 1. Sirenas en Punta Alta. Entre la historia local y la dimensión de lo personal

Es complejo, [...] no sé qué define a Punta Alta. Hace unos años se decía que era el lugar ideal para vivir, que era muy tranquilo. Incluso hubo un cierto tiempo que se decía que acá no había villas y que había oportunidades laborales favorables, yo trabajé en la base antes de irme a La Plata, era ideal, uno tiene tranquilidad, seguridad, está perfecto, pero bueno yo quería el Arte, y este es un pueblo que echa a los artistas, no hay lugar para ellos. Entonces si yo estaba acá tenía que hacer un mural sobre la identidad, o críticos, o respetando a raja tabla lo que me pedía, me cuidé bastante, creo que lo más arriesgado que hice fue el mural frente a la base. Aproveché un momento de la historia argentina, alineado con mis ideas, pero sin agredir a nadie, tomando una posición de un sector de las luchas con los cuales coincidía. Punta Alta es complejo. (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018)

Punta Alta es, sin dudas, una referencia ineludible para analizar la obra de Omar Sirena, en tanto que es la ciudad, no solo donde nació y creció -tanto él como su familia-, sino también en donde realizó la serie de murales que nos compete en esta investigación. Su paso como trabajador de la Base Naval de Puerto Belgrano, al igual que su padre y abuelos, marcaron su interés por retratar la vida de los trabajadores que erigieron la localidad a lo largo de su historia. Su regreso a Punta Alta, luego de finalizados sus estudios en La Plata, significó para él la vuelta a sus raíces y el reconocimiento de su talento artístico que se concretó en un contrato con la Municipalidad para llevar a cabo obras en el espacio público y con la declaración de sus murales como Patrimonio Cultural local. Desde entonces ocupó también un lugar relevante en el ambiente puntaltense donde encaró proyectos y actividades con el objetivo de incentivar y fomentar las artes.

El presente capítulo se propone, por lo tanto, recuperar la biografía del artista, su trayectoria personal y profesional, prestando especial atención a su relación con los procesos históricos de Punta Alta y a las construcciones simbólicas que la sustentaron. De esta manera, los murales que conforman el objeto de este estudio serán entendidos como representaciones que incorporaron y plantearon ciertos contenidos históricos asociados a la configuración de una identidad colectiva específica de la ciudad, atravesada por la violencia y ligada al fenómeno migratorio. Consideramos que esta construcción, consolidada en parte del imaginario local, fue mediada y reelaborada por el artista en función de sus orígenes, su formación, sus preocupaciones y sus posicionamientos ideológicos. Los murales serán interpretados, así, a la vez como resultado de un recorrido personal y como elementos activos en un contexto socio-espacial con el que establecieron un diálogo permanente.

Por supuesto, no es nuestra intención ofrecer aquí una semblanza que remede la historiografía biográfica de los “grandes genios”, sino articular la dimensión estructural con la

individual, a fin de dotar de carnadura al pasado, pero también con el objetivo de recuperar el rol que desempeñan los sujetos en la construcción, transmisión y consolidación de las representaciones sociales. En este sentido, tener en cuenta la subjetividad<sup>8</sup> del artista nos permite llevar a cabo un análisis más profundo respecto, no solo de la formación cultural y plástica de Sirena, sino también de su carácter de agente capaz de transformar las estructuras que lo constituyeron, a veces actuando a favor y otras en contra de las mismas, pero siempre con el deseo y la intención de influir en el pensamiento colectivo (Giddens y Sewell, 1992). La obra de Omar Sirena constituyó, en este sentido, una plataforma de articulación entre el individuo y la sociedad que le permitió pensar y formular su experiencia, convirtiéndola así en un producto cultural que pretendió operar como factor identitario.

De acuerdo con ello, este apartado reconstruye, en primer lugar, la realidad sociohistórica del espacio en que se produjeron e insertaron los murales y las representaciones que sobre él ponían en circulación, a fin de comprender las relaciones que estableció con las imágenes propuestas por Sirena. En segundo lugar, recupera la biografía del artista y su trayectoria profesional, estrechamente ligadas a la localidad dado que tanto Sirena como su familia fueron trabajadores de la Base Naval y gran parte de su desenvolvimiento pictórico transcurrió en Punta Alta. Asimismo, atenderemos a su período de formación durante el cual se fue delineando el lenguaje plástico que más tarde desarrolló en su obra.

## **1. Punta Alta y sus orígenes: puerto, ferrocarril e inmigración**

Según la historiografía tradicional (Crespi Valls, 1941; *Bodas de plata...*, 1970) la ciudad de Punta Alta surgió en relación a la construcción de la Base Naval de Puerto Belgrano, situada al sur de la provincia de Buenos Aires. Así, la Base supuso, desde su creación, una ampliación de las oportunidades laborales, primero centrada en la demanda de mano de obra para realizar trabajos de construcción y, luego, a partir de la convocatoria para integrar la Armada Argentina. La decisión de construir una base para proveer a esta última de un punto estratégico y militar, se vinculó muy estrechamente con ciertas concepciones geopolíticas internacionales de fines del siglo XIX, que ponían el acento en la importancia del poder naval para el crecimiento de las naciones con importantes litorales marítimos. A su vez, era necesario impulsar el desarrollo de

---

<sup>8</sup> “Entendiendo por subjetividad no solo los modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc., que animan a los sujetos actuantes, sino también las formaciones culturales y sociales que moldean, organizan y generan determinadas ‘estructuras de sentimiento’ y que contribuyen a configurar esas subjetividades” (Williams, 1980:25).

la capacidad de la Marina de Guerra frente al peligro inminente de un enfrentamiento armado con Chile debido a cuestiones relacionadas con los límites fronterizos (Triadó, 1991).

Sin embargo, es menester mencionar, como afirma Gustavo Chalier (2005; 2008; 2010), que ya antes de 1898 existían asentamientos en la zona, vinculados a actividades rurales e incipientes industrias, como la ganadería, la cría de ostras y el envasado de pescados. En este marco, se organizaron núcleos espontáneos de población en torno a las vías de comunicación o a los puntos de producción y comercialización. Igualmente, es importante aclarar que la tribu de los Ancalao estaba asentada en el territorio desde 1870, dado que habían recibido las tierras como recompensa por su colaboración con la defensa de la Fortaleza Protectora Argentina (Bahía Blanca). Cuando se inició la construcción del Puerto Militar este pueblo fue desalojado casi en su totalidad.

El inicio de los trabajos de edificación del enclave militar atrajo obreros que se ubicaron en la zona del puerto natural de Arroyo Pareja, dado que se trataba de un punto de abastecimiento de materiales de construcción y de alimentos. No obstante, el tendido de las vías del Ferrocarril Sud ese mismo año, provocó que los trabajadores se trasladaran al área lindera de la estación - actual centro urbano- dando origen a la localidad de Punta Alta, cuyo nombre fue tomado de la estación ferroviaria (Chalier, 2010). En este sentido, cabe señalar que la decisión de construir la Base Naval aceleró el proceso de urbanización y promovió la extensión de las vías del Ferrocarril Sud, permitiendo la comunicación con el puerto de Ingeniero White y Bahía Blanca y el transporte de cargas y pasajeros (Chalier, 2007). Una particular conjunción entre intereses productivos y de defensa nacional se situó en el nacimiento de la ciudad.

Chalier (2008) señala, de hecho, que la asociación entre Punta Alta y la Base tuvo un fundamento histórico en el reclamo de autonomía que en 1945 llevó a la localidad a solicitar la separación de su vecina Bahía Blanca. Los debates suscitados por la elección de la fecha fundacional evidencian su carácter de constructo histórico orientado a cimentar una identidad ligada a los ideales nacionales en contraposición a los intereses británicos representados por el desarrollo económico bahiense.<sup>9</sup> En efecto, se estableció el 2 de julio de 1898, día en que se erigió el primer pilote del actual Puerto Militar, como punto de origen de la ciudad a la vera del asentamiento militar. De esta manera, la efeméride y la odonimia

---

<sup>9</sup> Sobre la denominada “segunda fundación de Bahía Blanca” y el fenómeno de la britanización, puede consultarse la tesis doctoral de Diana I. Ribas (2008).

vienen a confirmar y ratificar ese pasado y tienden a reforzar un principio identitario alrededor de la Base Naval. Ambos afianzan la concepción de la Armada como elemento que contribuyó al poblamiento, esto es, al Progreso y la Civilización. Asimismo, vigoriza el vínculo entre la población civil de Punta Alta y la Base Naval de Puerto Belgrano, al hacer la historia de aquella tributaria de esta última. (Chalier, 2010: 43)

La invención de esta tradición (Hobsbawm, 1983) configuró una identidad particular vinculada a una determinada visión del pasado que se consolidó en el curso de los años, tanto desde posiciones laudatorias como cuestionadoras.

Este último es el caso de Omar Sirena quien recuperó en sus murales la asociación entre Punta Alta y la Base, poniendo de manifiesto los condicionamientos y las influencias que la presencia castrense imprimió sobre un supuesto “pensamiento colectivo” de los habitantes. El accionar militar en Puerto Belgrano a lo largo del siglo XX, en la localidad y en la Argentina, constituyó, ciertamente, una de las temáticas recurrentes de Sirena que, a partir de su perspectiva crítica instalada en el espacio público, introdujo tensiones permanentes en el seno de una población atravesada por este relato.

La existencia de la Base, sin embargo, no fue tratada de manera uniforme en todas sus obras, ya que, mientras algunas enfatizaban su rol negativo durante las últimas décadas del siglo, otras –vinculadas a pedidos municipales y auspiciadas por el Archivo Histórico local- reforzaban la asociación positiva con el progreso y la inmigración al relacionar la fundación de Punta Alta y la construcción del puerto a través de las imágenes de los trabajadores.

Luego de 1930, las transformaciones que se produjeron a escala nacional tuvieron una repercusión considerable en la estructura socio-económica de la ciudad: concluida la etapa agroexportadora, se inició el proceso de sustitución de importaciones y este estimuló nuevas migraciones internas<sup>10</sup> desde otras regiones –principalmente, del Noreste y Noroeste- hacia el área pampeana que reemplazaron en importancia a las migraciones externas de las décadas precedentes (Velázquez y Lende, 2004). Alfredo Lattes (1975) estima que la redistribución por traslados poblacionales interprovinciales en la Argentina fue de 1.108.000 personas entre 1960-1970, 639.000 entre 1970-1980 y de 441.000 entre 1980-1991. Si bien los centros de recepción de estos grupos migratorios fueron las grandes áreas metropolitanas que poseían un mayor desarrollo comercial e industrial, como Rosario, Córdoba y el Gran Buenos Aires (Ossoinak de Sarrailh, 1991), la Base Naval de Puerto Belgrano constituyó un importante punto de atracción

---

<sup>10</sup> Se entiende por migraciones internas “aquellos desplazamientos poblacionales que ocurren dentro de la frontera de un país, tanto interprovinciales, rurales, urbanos o entre ciudades de distinta envergadura, generando la redistribución de la población en un territorio. En general están motivadas por expectativas de un futuro mejor, mayores oportunidades laborales o mejor acceso a servicios sociales y públicos” (*Migraciones*, 2016).

dentro de la provincia de Buenos Aires. En efecto, los índices muestran un notable incremento demográfico durante la década de 1960 y las siguientes, según la cual la ciudad pasó de tener 19.852 habitantes en 1947, a 35.440 en 1960 y a 51.203 en 1970. A partir de allí, la población se mantuvo relativamente estable, llegando a 60.000 personas en 2010<sup>11</sup> (Averastain, 2010).

Hasta el día de hoy, la Base continúa siendo una de las principales fuentes laborales de Punta Alta<sup>12</sup>, junto a los pequeños y grandes comercios de la ciudad, y a los negocios inmobiliarios, entre otros (Espasa, Mastrandrea, Insausti, 2016).

## **2. Omar Sirena en la mira: el “artista de la ciudad”**

Como indicamos con anterioridad, la trayectoria personal y profesional de Omar Sirena estuvo fuertemente vinculada a Punta Alta y a la presencia de la Base, tanto desde el punto de vista material como simbólico. Nacido en Puerto Belgrano el 5 de octubre de 1961, fue allí donde cursó sus estudios primarios en las escuelas n° 227 y n° 4 de parque Sarmiento; en tanto que su formación secundaria la realizó en el Colegio Nacional, actualmente Escuela Polimodal n° 5 “Benito Ángel Facetti”, de Punta Alta. En 1985, ingresó a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata de donde egresó en 1990 como Licenciado en Artes Plásticas. Luego de una ausencia de más de una década, en 2000 retornó a la ciudad arrastrado por la crisis económica y comenzó a producir la serie de murales que nos ocupan (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018).

El lugar de origen, objeto privilegiado de sus reflexiones, es un elemento fundamental e ineludible para explicar sus obras. De hecho, Sirena hizo del “ser puntaltense” un problema político que, en tensión con otros discursos, se insertó en una *lucha de representaciones* (Chartier, 2006) cuyo espacio privilegiado fue el espacio público. El interés por la cuestión migratoria, la condición obrera y la presencia autoritaria y violenta de la Base Naval sobre la ciudad, fue abordada en múltiples ocasiones desde perspectivas diversas donde se conjugaban, no siempre de forma armónica, su historia personal, su experiencia social, sus inquietudes políticas y sus necesidades laborales.

---

<sup>11</sup> Este crecimiento del 4,2% entre 1947 y 1970 era sensiblemente superior a los índices nacionales que mostraban un aumento de solo 1,6% y a los de la provincia de Buenos Aires que alcanzaban un 3,1%.

<sup>12</sup> Según Luciano Izarra, archivólogo de Punta Alta diplomado en gestión cultural y especializado en Historia Naval, el último censo descriptivo que se hizo a pedido del municipio fue en 1991, y los datos recabados establecieron que el 65% de la población era oriunda de la ciudad y el 35% restante provenía del interior. Esta conclusión se opone a las representaciones que circulan entre la población según la cual la mayoría de los habitantes no es nativa de Punta Alta (Izarra, entrevista personal, 28/02/2019).

Por otra parte, la temática de los murales, no solo los de Punta Alta, sino también aquellos realizados en varias partes del país, tenían un fuerte anclaje en la posición ideológica del artista. De acuerdo a su concepción, el arte y, en especial, el muralismo, están asociados a las problemáticas sociales que posicionan al trabajador como motor social de la historia y, por lo tanto, como eje de las representaciones. Este interés se entroncaba con sus raíces familiares<sup>13</sup>: su padre, Juan Carlos Salvado Sirena, inspiración de uno de los murales más reconocidos ubicado en el Registro Civil, había sido técnico mecánico fresador en los Talleres Generales<sup>14</sup>; su abuelo materno, Oscar Porro, había sido músico y Director de Orquesta de la Armada; y su abuelo paterno, José Sirena, se había desempeñado como capataz del cuartel de bomberos de la Base Naval. Sirena mismo trabajó, incluso, allí como personal civil durante tres años antes de irse a estudiar a La Plata.

En este sentido, la recuperación del obrero como figura principal en sus murales está vinculada con el reconocimiento y el homenaje por parte del artista a todos aquellos que hicieron posible la construcción del Puerto Naval y de la ciudad de Punta Alta. Pero, la configuración de una concepción del trabajador limitada a los obreros civiles, que excluyera al personal militar, nos indica la existencia de un cierto rechazo a la Armada como institución. La presencia de la Base como factor de definición de “lo puntaltense” para Sirena, aparecía, por lo tanto, en sus obras con un carácter tenso y contradictorio: por un lado, asociada a una carga emotiva que la vinculada a los orígenes, étnicos o sociales, de las familias de la ciudad; por el otro, como germen de un imaginario autoritario y violento que encontró su mejor concreción durante la última dictadura militar de 1976 pero que, según sus apreciaciones, continúa vigente hasta la fecha.

Estas afirmaciones, explican en parte su afirmación consignada en el epígrafe sobre el carácter complejo de Punta Alta, aunque no agotan sus sentidos. En efecto, también la actitud atribuida a los habitantes de la ciudad frente a la cultura y la posición que se les ha asignado a

---

<sup>13</sup> La madre de Omar Sirena se llama Martha Alicia Porro, ama de casa que dio a luz a cinco hijos. Sus abuelos maternos eran Oscar Porro, argentino de familia española, y su abuela, Annelise Flatow, una enfermera a domicilio de origen alemán, proveniente de Hamburgo que llegó a Argentina a principios de la década de 1930. Por otra parte, su abuelo paterno fue José Sirena, un italiano de Baja Caronía (Sicilia) que arribó al país siendo niño junto a su familia numerosa, tal es así que en la misma familia parientes directos portaban apellidos diferentes por razones de legalidad y leyes de inmigración. Como consecuencia de esto, Omar afirma que el apellido Sirena no está confirmado que sea el original. Su abuela paterna, María Romualda Cruz, ama de casa, era miembro de una vieja familia de Punta Alta con raíces españolas y francesas.

<sup>14</sup> La Base Naval, desde el momento de su construcción y hasta la actualidad, contaba con diferentes espacios laborales: la Flota de Mar, la Fuerza de Apoyo Anfíbio, el Arsenal Naval, los Talleres Generales, el Dique de Carena n°2, los Taller de Óptica y control de Tiro, Armas Navales, Electrónica y Central de Misiles, y la Usina Termoeléctrica. A su vez, se destacaba un desarrollo edilicio que mostraba las pretensiones de la Base Naval de convertirse en una base auto-sustentada: los Barrios Militares, la Iglesia de Nuestra Señora “Stella Maris”, el Edificio del Comando de Operaciones Navales, el Hospital Naval de Puerto Belgrano, el Hotel de Puerto Belgrano, la Casa de Jefes y Oficiales y la Policía de Establecimientos Navales (Triadó, 1991).

los artistas en el medio local, es percibida como fuente de conflictos y contradicciones. Así, el discurso moderno del artista incomprendido y contestatario sostenido por Sirena entra en tensión con la estrecha relación que mantuvo con el gobierno municipal durante dos años. En este sentido, la decisión de las autoridades de utilizar el arte público como herramienta de configuración de una identidad, demuestra la importancia que se le asignaba a los artistas al integrarlos como personal oficial. A su vez, la contratación temporal de Sirena deja ver la falta de compromiso sistemático y estructural para llevar esto a cabo (Guerstein, 2011). Si bien por un lado, el municipio fue el responsable de declarar los murales como Patrimonio Cultural de la ciudad<sup>15</sup> y apostó fuertemente por el trabajo del artista a quien encomendó distintas obras en el espacio urbano; por el otro, la no renovación de su contrato justificó las afirmaciones de Sirena sobre la falta de apoyo a las artes y el carácter transitorio de su permanencia en la localidad que culminó con su traslado a Mar del Plata en 2012:

...no tenía trabajo casi. Si yo tenía el centro cultural, lo cerré, lo ofrecí para que lo siguieran. Eso fue muy lindo, fue una linda etapa, justamente buscando la identidad de Punta Alta, ahí, con un centro cultural que lo manifestara, con un montón de disciplinas, hacíamos exposiciones, charlas, apoyo a las leyes que en ese momento estaban por sacarse, estábamos apoyando desde afuera, un lugar chiquitito. [...] Cuando vi que ya no pasaba más nada, yo perder tiempo no, que no tenía trabajo, ya tenía la oferta para ir a Mar del Plata, ya me habían dicho venite acá, en el 2012 me fui. (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018)

Más allá de ello, lo cierto es que los murales apelaron de hecho a estas discordancias que subyacían en el seno de la sociedad local. Aquellos vinculados a la violencia ejercida por el Estado durante los años setenta generaron malestar en ciertos sectores y fueron objeto de acciones de censura, destrucción o deterioro. Un ejemplo de ello fue lo sucedido con su obra de 12 piezas denominada “Punta Alta al Paredón” referida a la última dictadura que no pudo ser expuesta en la Biblioteca Alberdi<sup>16</sup> en 2007 por decisión de la Gerencia de Cultura y Acción Comunitaria de la Cooperativa Obrera de Bahía Blanca, empresa que financiaba las actividades de la institución. Si bien finalmente esta producción fue exhibida en el Teatro Colón de la ciudad, cada una de las piezas fue acompañada por una breve inscripción que aclaraba que el teatro no se responsabilizaba del contenido en ellas presentado (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018).

---

<sup>15</sup> Los murales fueron declarados Patrimonio Cultural en 2011 mediante la Ordenanza n° 3301. Existe un debate en torno a la presentación del proyecto, en tanto que, durante años previos, integrantes del Partido Socialista de la ciudad ya habían solicitado la declaración de los murales como patrimonio sin obtener los votos positivos de parte de los concejales del Partido Justicialista, agrupación que fue finalmente la que impulsó la ordenanza de 2011.

<sup>16</sup> La Biblioteca Alberdi es una biblioteca popular que tiene un vínculo institucional con la Cooperativa Obrera con la cual desarrollan actividades en conjunto. Mientras la biblioteca propone talleres de distintas temáticas con sus respectivos profesores, la Cooperativa se encarga de afrontar los gastos para llevarlos a cabo. En 2007, la coordinadora de la Asociación Cultural Juan B. Alberdi de Punta Alta era Silvia Medina, que se encontraba a cargo desde el 2001. De acuerdo con su testimonio, para entonces las relaciones con la Cooperativa eran ya de larga data (Medina, entrevista radial, 27/01/2012).

La vinculación de Omar Sirena con la ciudad se estrechó aún más a partir de su retorno y del accionar cultural que llevó a cabo a partir de entonces. Esta se visibilizó en la vasta producción de murales que el artista realizó de manera independiente y en otros que fueron encargados por el municipio, así como también en su actuación como gestor del centro cultural “Huevo Duro”. Para abordar ambas cuestiones, es menester primero reconstruir la formación autónoma y académica de Omar Sirena a fin de comprender la construcción de su lenguaje artístico y cómo este se trasladó a los murales realizados, donde confluyeron la historia local y el imaginario colectivo de la ciudad con la subjetividad, la formación y los posicionamientos ideológicos del artista.

### **2.1- ¿Artista se nace? El mural entre la vocación y la formación**

De acuerdo a su propio relato, a los 16 años sin proponérselo y sin tener formación específica había realizado trabajos de composición vinculados a la pintura mural. Este mito del artista autodidacta<sup>17</sup>, muchas veces reiterado en las historias de artistas, tiene que ver con el interés y la curiosidad que despertaban en Sirena el dibujo y la pintura desde la infancia. De hecho, su abuelo, ex director de la orquesta de la Armada Argentina de la Base Naval de Puerto Belgrano, y, por lo tanto, vinculado a las artes, funcionó como un referente para su carrera y orientó parte de su interés hacia la música. De ella, Sirena, tomó los principios de la composición musical para incorporarlos a la práctica pictórica y a la elaboración de los murales<sup>18</sup>.

Estas inclinaciones continuaron presentes en su formación posterior, dado que aún mientras cursaba el profesorado en Geografía en el Instituto Juan XXIII de Bahía Blanca, ocupaba la mayor parte de su tiempo dibujando. Luego de dos años optó finalmente por trasladarse a La Plata a estudiar Artes Plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de esa ciudad. En ese momento, no existía la carrera específica de muralismo, pero en 1988 comenzó a asistir a un curso anual dictado en la facultad sobre el tema. Esta constituyó su primera incursión en el arte mural y la posibilidad de llevar a cabo su primera obra en un jardín de infantes de La

---

<sup>17</sup> La historia de Giorgio Vasari cuenta que los grandes artistas eran genios innatos y, por ello, no necesitaban de una formación específica. Se atribuía la calidad a cualidades “naturales” y, de esa manera, se los deshistorizaba (Checa, Morán y García, 1980).

<sup>18</sup> Sirena, en 2005, había realizado un mural titulado *Pal'barrio* (Ver Apéndice) referido a la música, en la esquina Humberto y 9 de Julio, que fue borrado recientemente. No es nuestra intención analizarlo en tanto que el objetivo de esta investigación es examinar los murales vinculados con las representaciones identitarias sobre Punta Alta, pero resulta relevante mencionarlo para comprender la impronta que tuvieron sus años de formación infantil sobre su producción posterior.

Plata en Altos de San Lorenzo (en las calles 85 y 23), a pedido de una amiga, Marina Del Panno, quien era docente de Artes Plásticas del lugar y con quien compartió las aulas universitarias.

La Facultad de Bellas Artes tiene en su historial la existencia de varios profesados relacionados al muralismo: en 1936, uno en Decoración Mural o Escenografía (con una extensión de cuatro años); en 1949, uno en Pintura Mural (de cinco años); y, en 1954, el Profesorado Superior de Mural, al que en 1961 se añadieron las materias de cerámica, mosaico, vitreaux, escultura y química. La carrera fue eliminada durante la dictadura de 1976 y treinta años después, reapareció la orientación bajo el nombre de “Cátedra Muralismo y Arte Público Monumental Ricardo Roque Carpani”, en reconocimiento a este artista nacional. Fue allí, donde Omar Sirena llevó a cabo sus estudios sobre muralismo cuando todavía no era sino un curso anual. Sin embargo, es importante mencionar que La Plata contaba ya con una tradición muralista politizada y militante. En 1971, estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, coordinados por Juan Carlos Romero, pintaron un mural con contenido social y político desde una estética afín a la de David Siqueiros en una fábrica de Berisso. La obra se realizó a partir de la proyección sobre el muro de fotografías de los inmigrantes de la ciudad, de campesinos y obreros durante la Revolución Rusa, tal como haría Sirena años más tarde (Pérez, Iida, Lina, 2010).

Esta formación plástica impregnó al artista de la estética-política que tanto Ricardo Carpani como el “Grupo Espartaco” representaban, y que se vinculaba al ideario del muralismo mexicano y a las luchas de la clase obrera trabajadora. Si bien, en sus inicios, el artista experimentó con los movimientos de las vanguardias históricas, como el Futurismo y el Cubismo, su manera de pintar se configuró y se hizo reconocible a partir de la adopción de los lineamientos latinoamericanistas de un arte, no solo comprometido, sino también revolucionario y contrahegemónico (Pérez, Iida y Lina, 2010). Desde el punto de vista plástico la filiación con Carpani se estableció a partir de una representación volumétrica y sintética que sostenía una fuerte identificación con la causa popular. En el marco de la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970) los miembros del “Grupo Espartaco” habían mantenido la continuidad política y artística que venía desarrollando Siqueiros desde su visita a la Argentina en 1933 y de sus posteriores intervenciones en otros países latinoamericanos. Como sostienen Juan Pablo Pérez, Cecilia Iida y Laura Lina (2010:112), “esta referencia no implica[ba] imponer unívocamente un repertorio visual unificador del arte del continente, sino comprender las realidades en común para propiciar la articulación de los medios expresivos en función de un cambio radical”.

Aun compartiendo una misma concepción del arte y de la función del artista, debemos tener en cuenta que la obra de Sirena se insertó en un contexto político diverso donde la idea de revolución ya no estructuraba las prácticas muralistas. De esta manera, puede explicarse la confluencia de distintas poéticas, técnicas y procedimientos que provinieron tanto de su formación académica como de la cultura de masas contemporánea. Su aprendizaje como licenciado en la técnica de acuarelas<sup>19</sup> fue capitalizada para la realización de bocetos de sus murales, siendo Roger Dean<sup>20</sup> y la música que representaba en sus obras, su mayor influencia en el tratamiento del color, en su trama compositiva y en su trabajo sobre la espacialidad. Este conocimiento le permitió diversificar su producción, y, por lo tanto, sus fuentes de ingreso a partir de la venta de cuadros. En esta última actividad tuvo un rol fundamental Virginia Giorno<sup>21</sup> quien se encargó de difundir sus obras y de exponerlas en, por ejemplo, la Municipalidad de Bahía Blanca.

Esta particular apropiación de elementos, fue resignificada por el artista en función de su contexto y de su visión social del arte, a partir de la recuperación de periodos, problemas y personajes de la historia argentina en asociación con el devenir del pasado puntaltense. El compromiso con las luchas populares fue en general la temática de las representaciones construidas en los murales que nos ocupan. Previamente a ello, cuando estaba en La Plata, no abordó temas directamente populares, políticos o comprometidos de la manera que lo hizo a partir del 2004, cuando el artista afirma haber tomado una posición más clara en coincidencia temporal con su creciente conocimiento técnico de su oficio y con su inserción en encuentros nacionales e internacionales de muralistas.

La oportunidad de demostrar su formación artística y académica apareció junto a la decisión del artista de incursionar en el ámbito cultural puntaltense a partir de dos ámbitos: por un lado, trabajando como personal de cultura para el municipio y realizando encargos a

---

<sup>19</sup> Básicamente, la pintura a la acuarela consiste en una dispersión de pigmento (orgánico o inorgánico) en una solución de goma arábica que actúa como aglutinante. Su diluyente es el agua: a mayor cantidad de agua, más claro y transparente es el color; no utiliza el blanco. La técnica típica para pintar a la acuarela consiste en la superposición de capas transparentes de color, llamadas aguadas o lavados (EcuRed, 2019).

<sup>20</sup> Es un diseñador, arquitecto, publicista e ilustrador inglés, nacido en 1944 que debe su fama a su trabajo como diseñador de pósters y portadas de rock progresivo y psicodélico de grupos como *Yes*, *Asia*, *UriahHeep*, *Greenslade*, *Osibisa*. Empezó a pintar a finales de la década de los sesenta y sus ilustraciones suelen incluir nuevos mundos, arquitecturas imposibles, islas ingravidas o flotantes con frondosos bosques y toda clase de paisajes exóticos y fantásticos (Roger Dean, 2019).

<sup>21</sup> Museóloga, nacida el 7 de agosto de 1975, que actualmente se encuentra a cargo del Museo de la Base Naval de Puerto Belgrano. Es amiga de Omar Sirena, fue una de los miembros del Centro Cultural "Huevo Duro", y además la responsable de la contratación del artista en el 2014 para realizar un mural (Ver Apéndice) en su casa.

particulares; y por el otro, desde una iniciativa personal, como gestor del centro cultural “Huevo Duro”.

## **2.2- La profesionalización del artista, entre el mercado y el Estado**

La persistencia de una noción romántica del artista como aquel que rechaza toda visión burguesa y mercantilista de las artes (Fischer, 1985; Williams, 2001), no excluyó en el caso de Sirena una preocupación permanente por procurarse de los medios que hicieran posible profesionalización de su actividad, más allá del capital simbólico que le otorgaba la participación en los circuitos del mercado y de las instituciones (Bourdieu, 1980; 2010). El anhelo de Sirena de “vivir del arte” implicó la definición de dos ámbitos laborales paralelos que acompañaron el desarrollo de sus proyectos personales: en primer término, su labor como artista al servicio del municipio puntaltense, en donde estuvo contratado como personal de cultura entre el 2001 y el 2003; y, en segundo, su tarea como pintor independiente de retratos y murales disponible para los encargos de los particulares.

Egresado en el año 1991 con una tesis sobre 32 acuarelas expuestas en el Salón de pintura de la facultad, comenzó a trabajar como artista en La Plata realizando murales, hoy ya inexistentes, en la Sede del Club Estudiantes y en el Jardín de Infantes de San Lorenzo, entre los años 1990 y 1993 (Giorno, 2008). Empujado por la crisis económica, retornó a la ciudad de Punta Alta en 2000 donde llevó a cabo su primer mural, ubicado sobre una de las paredes del edificio de Cablevisión en la calle Colón al 2400 (*El gigante que se extingue*). Previamente, no había participado de ningún circuito cultural, ya que, como dijo más arriba, antes de irse a estudiar a La Plata había estado trabajando en la Base Naval. Recién en 2000 se iba a iniciar su trayectoria cultural en la ciudad.

Su labor al servicio de la municipalidad tuvo lugar durante la gestión peronista (1998-2003)<sup>22</sup> en el transcurso de la cual fue empleado por tres años como personal de cultura para la realización de murales. La contratación se produjo en el marco de un proyecto más general de recuperación del espacio público llevado adelante por el gobierno local<sup>23</sup> que incluyó, además,

---

<sup>22</sup> El intendente durante las dos gestiones fue Jorge Izarra (1995-1999/ 1999-2003) y la encargada de la dirección de cultura fue Alicia Amiot, ex concejal de la ciudad de Punta Alta por el Partido Justicialista (2009-2013) y Frente para la Victoria (2013-2017). Durante los años siguientes, el Ejecutivo comunal fue desempeñado por el Ingeniero Néstor Starc (2003-2007, 2007-2011, 2011-2014) y el Ingeniero Oscar Holzman (2014-2015) del partido Integración Vecinalista Rosaleña (IVR), y Mariano Uset (2015 al presente) de Cambiemos.

<sup>23</sup> Para el centenario de Punta Alta en 1998 se reestructuró la Dirección de Cultura y se crearon dos departamentos: uno de Patrimonio que incluyó el Museo Histórico, el Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin” y el Archivo Histórico Municipal; y otro de Artística del que dependían el Teatro Colón y la Estación “Almirante Solier” donde se desarrollaban diferentes

la compra de tres edificios que hasta la actualidad siguen siendo dependencias comunales: el inmueble que luego ocuparía el Archivo Histórico Municipal ubicado en Mitre 101; el Teatro Colón, en Rivadavia 459; y la Sociedad Argentina, que más tarde pasaría a formar parte del Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin”, ubicado en Urquiza 123, y del Museo Histórico, en Humberto 277.

La dinamización de las prácticas culturales y la configuración del espacio público llevada a cabo por parte del gobierno local, estuvo determinada por el objetivo de contribuir a una cohesión social a través de la configuración de una identidad puntaltense mediante referencias simbólicas (Agesta y López Pascual, 2018). En efecto, según la ex directora de Cultura Alicia Amiot, la convocatoria a Sirena tuvo como principal finalidad “...resaltar el espacio público para que la gente se lo apropie” (Amiot, entrevista personal, 11/12/2018), transformándolo en soporte de representaciones visuales vinculadas a la historia de la comunidad.

Antes del regreso de Omar Sirena, la ciudad contaba con un movimiento cultural que giraba en torno a las actividades realizadas en el Teatro Colón (Rivadavia 459), la Casa de la Cultura (Passo 272) y la Biblioteca Alberdi (Rivadavia 353). En el Teatro Colón se llevaban a cabo concursos de música para bandas locales, Encuentros regionales de Teatro, Certámenes folklóricos y de tango y Torneos Juveniles Bonaerenses de Cultura que reunían disciplinas como literatura (poesía y narrativa), video, danza, folklore, fotografía y artes plásticas<sup>24</sup>. En la Casa de la Cultura -usufructuada por el Círculo Literario, el Círculo Filatélico, la Comisión de Corsos y la Comisión de Apoyo al Coro Municipal de Niños y Adolescentes- se realizaban exposiciones y concursos<sup>25</sup>. La Biblioteca Alberdi, por su parte, brindaba también conferencias, talleres y exposiciones (Medina, entrevista radial, 27/01/2012). En 2000, a estas actividades, que, exceptuando la Casa de la Cultura, continuaban en funcionamiento, se sumó la recuperación de la Estación “Almirante Solier” (Av. Alem 1200), que había funcionado como sede de la Dirección de Cultura y donde en ese momento se generaron otras propuestas culturales (Izarra, entrevista personal, 28/02/2019). En la actualidad, este espacio solamente brinda diferentes

---

actividades culturales. En cada área se planteó un proyecto de largo plazo y se realizó un diagnóstico destinado a justificar la necesidad de recuperar esos inmuebles para el municipio que, de esta manera, contaría con un espacio propio y generaría equipos de trabajo especializados (Izarra, entrevista personal, 28/02/2019).

<sup>24</sup>Honorable Consejo Deliberante de Coronel Rosales (14/05/1999), *Ordenanza n° 2694*. Archivo Histórico de Punta Alta.

<sup>25</sup>“Casa de la Cultura. Amplio criterio de apertura” (24/02/1994), *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año XCVI, N°32.852, Sección Punta Alta, pp. 12.

talleres de teatro, circo, música, danza contemporánea, expresión corporal, tango, hip hop, folklore, cerámica y pintura (*Talleres Culturales Gratuitos*, 2019).

La elección de Sirena para llevar a cabo los encargos del municipio, estuvo vinculada a la voluntad de incentivar y promover la visibilidad de un artista en crecimiento con un futuro promisorio que se destacaba por la modalidad, la técnica de elaboración y la calidad de sus murales. También se convocó a otros artistas interesados en el proyecto, como Silvina Rossello<sup>26</sup>,

por el hecho de que Omar también, por su trabajo, su calidad, era muy probable que siempre iba a estar yendo y viniendo de la ciudad o se podía ir de la ciudad; entonces también queríamos generar una nueva camada que se formara con Omar, y por eso fue la idea de sumar al equipo de trabajo a Silvina. Esa fue una propuesta que nació de la Dirección General de Cultura, con la idea de eso justamente, un artista que ya tenía, que estaba en un momento de mucho crecimiento y apogeo, que vaya formando uno más joven, que también se estaba desarrollando en la ciudad, con otro tipo de actividades, de arte, pero que estaba siempre vinculado a la pintura. (Izarra, entrevista personal, 28/02/2019)

De acuerdo al convenio establecido con las autoridades, a Sirena se le proporcionaba dinero e instrumentos para llevar a cabo los murales (materiales para preparar las paredes, pintura y equipamiento para trabajar en altura) que deberían estar orientados a construir representaciones de una identidad rosaleña identificada con el pueblo trabajador y el papel del inmigrante en los orígenes de la ciudad y el puerto. Estas cuestiones, aunque impuestas por el gobierno municipal, coincidían con los intereses del artista, atravesado por sus vivencias personales. Los murales ubicados en el Registro Civil, en una garita de vigilancia camino a Arroyo Pareja y en el Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin”, además del realizado en colaboración con el personal del museo, Teresa Manera y Ricardo Caputo, que abordaba una temática especializada ligada al desarrollo de la Paleontología regional (Izarra, entrevista personal, 28/02/2019), fueron resultado de tales encargos.

Estas obras no fueron, sin embargo, las únicas: Sirena llegó a realizar más de veinte murales, de los cuales solo contamos con registros de dieciocho: tres fueron comandas municipales, y quince los llevó a cabo gracias a que algunos vecinos le ofrecieron y/o dieron su consentimiento para realizarlos en las paredes de sus propiedades, siendo uno de ellos premiado en un concurso a nivel provincial sobre la identidad rosaleña.

El reconocimiento social de su labor le valió que el municipio, en 2011, propusiera declarar, a todos los murales realizados, vigentes hasta entonces (trece), como patrimonio cultural (Ordenanza n° 3301). A pesar del consenso de la sanción de la ordenanza, la preservación y

---

<sup>26</sup> Artista plástica, fotógrafa de la *Gaceta Marinera* y Agente Civil de la Armada, autora del libro *Raíces, retratos de un encuentro* (2011), Punta Alta, 120p. (Consolato de Generale d'Italia Bahía Blanca, 2014).

conservación de los murales fueron descuidadas por los gobiernos siguientes: algunos fueron dañados y otros borrados, lo cual provocó la reacción de parte de la ciudadanía. Así lo expreso Belén Azpilicueta, al decir:

¿Te acordás cuando volvías en la 319, seguramente cansado, y mirar la esquina de Paso y Quintana te arrancaba una sonrisa gracias a los rostros del mural de Omar? ¿O cuando caminabas por 9 de Julio, como quien va al chanchódromo, y al cruzar Humberto las guitarras y la frase “pal’barrio” te salía al encuentro? Ya no están...<sup>27</sup>

Es importante señalar que durante las dos últimas gestiones culturales<sup>28</sup>, los funcionarios municipales se contactaron con el artista para que restaurara gratuitamente dos de los trece murales, uno de ellos el que se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin”. Frente a esta situación Sirena reclamó por el cumplimiento y la reglamentación de la ordenanza de 2011 para que se reparara la totalidad de los murales y se les otorgara una compensación a los particulares en cuyas propiedades se encontraban emplazados algunos de ellos, a cambio de garantizar su permanencia (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). En apoyo de la viabilidad económica de la propuesta, Alicia Amiot explica que el

presupuesto del año pasado de cultura fue cercano a los 10.000.000 de pesos, es decir, no es una cosa alocada mantenerlos, estamos hablando de murales que tienen más de 30 años, si cada diez años le dieran una pintada, no estamos hablando de algo imposible para el Estado, [...] no hay interés en hacerlo... (Amiot, entrevista personal, 11/12/2018)

Además del contrato con la Municipalidad con cuyas preocupaciones temáticas coincidía, la actividad de Sirena también se extendió hacia el ámbito privado donde realizó varios trabajos de manera independiente y por razones eminentemente laborales, aun cuando no respondieran a sus preocupaciones ideológicas. En ese punto, se hace visible el problema de la profesionalización del artista y la tensión entre las necesidades de garantizar un ingreso que hiciera posible su supervivencia, sus posicionamientos políticos y sus preferencias estéticas. Así, junto con los encargos de arte público, Sirena recibió otros para pintar casas, se dedicó a la cartelería/publicidad y se insertó en el mercado mediante la producción y venta de cuadros y obras en papel maché.

La ausencia de un mercado de arte o de espacios artísticos donde poder comercializar o exponer sus obras impuso a los artistas la necesidad de buscar otras posibilidades laborales. En este sentido, sin ir más lejos, en la ciudad de Bahía Blanca el problema de la profesionalización

---

<sup>27</sup> “Punta Alta: taparon murales que eran patrimonio cultural” (16/03/2016), *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año CXVIII, N° 40.829, Sección Punta Alta. Disponible en <https://www.lanueva.com/nota/2016-3-16-13-1-0-punta-alta-taparon-murales-que-eran-patrimonio-cultural>

<sup>28</sup> Luego de finalizado el contrato de Sirena con el municipio, se sucedieron dos direcciones culturales: una a cargo de Fernando Quiroga, correspondiente al periodo 2003-2015, durante la gestión de la Integración Vecinalista Rosaleña; y otra desde 2015 hasta la actualidad durante la gestión de Cambiemos, con Gustavo Bouscayrol a la cabeza.

se remonta, al menos, desde los primeros años del siglo XX. Ya entonces los artistas, ante la carencia de un circuito específico o ante el rechazo de las poéticas más modernas por parte de los sectores tradicionales, se veían obligados a insertarse en los medios de comunicación masiva a partir de la elaboración de publicidades, caricaturas e historietas como una manera de poder ingresar y participar en el ámbito cultural de la ciudad, y, a su vez, obtener ingresos económicos. En ese contexto, las publicaciones periódicas fueron el ámbito privilegiado para adquirir visibilidad a través de sus ejercicios plásticos o como plataforma de formación, experimentación y consagración (Agesta, 2015; López Pascual, 2013).

En los albores del siglo XXI, la posibilidad de subsistir mediante el arte continuaba siendo un problema para los artistas. Sin embargo, la necesidad de diversificar sus tareas buscando vías alternativas de ingreso, no implicaba un fracaso de sus aspiraciones artísticas. Por el contrario, Sirena se hallaba plenamente inserto en el circuito del muralismo nacional e internacional, que inició con el encuentro mundial de *Arte Público y Muralismo* en Berazategui (2004) donde conoció y se relacionó con otros muralistas con los que compartía el mismo compromiso social. Fuera del país, asistió al *Encuentro Muralismo Bilateral México-Argentina* realizado en Ciudad de México (2007) y a la *Tercera Bienal de Arte Público y Muralismo* en Cali (Colombia, 2016), mientras que en el ámbito nacional intervino en las *Jornadas de Arte Público y Muralismo* en Carlos Paz (Córdoba, 2004; 2005) y *de Murales* en Escuela Técnica Che Guevara en Mar del Plata (2015), en los encuentros de *Muralismo y Arte Público* en San Miguel de Tucumán (2007), de *Arte Público y Muralismo* en San Fernando del Valle de Catamarca (2007), de *Muralismo* San Cosme en Corrientes (2011), de *Muralistas* en Fisque Menuco (2011), *Internacional de muralistas* San Cosme (2012) y de *Muralistas en Ñande, Arte en la música* en Corrientes (2015), además del *Congreso Iberoamericano de Cultura* en Mar del Plata (2011). De todos los encuentros destacamos el de San Cosme, Corrientes (2011), por la presencia de un muralismo con contenido socio-político construido desde una estética latinoamericanista.

A estos encuentros, se le suma la participación y consecuente premiación del artista en un concurso a nivel provincial sobre la identidad de los pueblos, que contó con la participación de varios municipios de Buenos Aires. El resultado de ello fue el mural *¿Qué hizo usted hoy por su Armada?* (2004), ubicado en la terminal de colectivos “Dr. Ramón Ayala Torales” de la ciudad de Punta Alta (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). Teniendo en cuenta que la inserción del artista en el circuito nacional e internacional se inició en 2004, es posible conjeturar que su

servicio a la municipalidad y participación en el concurso provincial, funcionaron como plataforma de despegue de su actividad, dándole mayor visibilidad y apoyo como trabajador de la cultura, posición que Sirena considera su mayor conquista.

### **2.3- “Hacer la Cultura” desde adentro. Gestión cultural y compromiso artístico**

Además de desarrollar una intensa vida laboral vinculada a las artes, Omar Sirena tuvo un rol activo en la dinamización del mundo cultural local como participante y gestor de agrupaciones y proyectos específicos. En efecto, en 2000, como integrante de un grupo independiente de arte, al que también pertenecía Silvina Rossello, organizó un encuentro cultural en la ciudad denominado “Apuntalarte”. Este evento que contó con la colaboración de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Coronel Rosales a cargo de Alicia Amiot, se llevó a cabo en la Estación Punta Alta<sup>29</sup> con la participación de murgueros, músicos, escultores y fotógrafos, y la presentación de obras teatrales, desfiles de moda y un café temático para los amantes de las letras<sup>30</sup>. También participó de un grupo llamado “Haciendo Letra”, creado por Eduardo Goncalvez, que se congregaba todos los jueves a la noche en su librería, *Libro Sur*, a poetas, músicos y pintores, como Guillermo Ausili, Marcelo Caballero, Rubén Lasdica, Alberto Mazzeo, Beto Romero, Isabel De Negri, Any Altamirano, entre otros. Según Omar Sirena, estas reuniones fueron el punto de partida para la realización de proyectos que abarcaron desde la publicación de libros y revistas hasta exposiciones pictóricas.

Fue luego de esta iniciativa, que se disolvió por diferencias internas entre sus miembros, que el muralista decidió formar su propio centro cultural de acuerdo al modelo del “América Libre” de Mar del Plata. El 10 de diciembre del 2009, inauguró entonces, junto con su amigo Horacio Mayer<sup>31</sup>, el centro “Huevo Duro” con una primera muestra de la pintora amiga de ambos, Gabriela Mighetti. A esta le siguió una segunda exhibición de Gustavo Lizasoain titulada “Mis queridos mamarrachos”. Allí se nuclearon otros amigos de Sirena que conformaron el plantel fijo del lugar: Virginia Giorno, museóloga; el mencionado Lizasoain, profesor de artes plásticas y músico; Hernán Beltramo Ríos, profesor de la Escuela de Educación Secundaria Técnica n°1, sindicalista y escritor; Pedro González, músico; Verónica Morales Corinaldesi, que impartía

---

<sup>29</sup> La estación ya no existe, pero se encontraba ubicada sobre las vías del Ferrocarril paralelas a la calle Colón, entre Rivadavia y Bernardo de Irigoyen.

<sup>30</sup> “Habrán actividades artísticas para todos los gustos” (9/12/2000), *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año CIII, N°35.307, Sección Punta Alta, p.10; “Apuntalarte: importante convocatoria de las distintas expresiones culturales” (10/12/2000), *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año CIII, N° 35.308, Sección Punta Alta, p.31.

<sup>31</sup> Fue amigo de Omar Sirena y era copista de obras de arte, constructor de barcos a escala y músico.

talleres de costura; Antonella Sonetti, abogada; y Pipa Ciancio, fotógrafo. Todos ellos conformaban el núcleo que se daba cita en la casa céntrica de la calle San Martín 320 que Omar Sirena alquilaba y donde se efectuaban las actividades abiertas a la comunidad y a precios populares, con la finalidad de “generar cultura” para la sociedad.

La expresión “Huevo Duro” que le daba nombre, aludía, de hecho, a la realidad cultural puntaltense, ya que, como señaló el artista, era una ciudad con poco apoyo e interés por las cuestiones artísticas y había que “tener huevos”<sup>32</sup> para hacer cultura allí. Asimismo, tenía una fuerte connotación política que lo asociaba al ideal juvenilista y revolucionario: la referencia remitía a la anécdota según la cual cuando el Che Guevara falleció lo único que tenía en el bolsillo era un huevo duro.

Sirena afirma que, si bien no había una filiación política compartida entre los miembros del centro, existía una línea de pensamiento vinculado a la ideología de izquierda que los unía. El interés por lo popular, la reivindicación de los trabajadores y los derechos de las minorías y la noción de la Patria Grande, cuyas naciones compartían los mismos problemas sociales y estructurales, como motor de desarrollo colectivo, eran los principios en torno a los cuales se articulaban las preocupaciones del grupo.

Durante los años de funcionamiento del centro, se organizaron diferentes talleres: de reciclado, dictados los fines de semana por Giorno; de mascaritas y de juguetes, destinados a los chicos (2011); literarios, con Hernán Beltramo Ríos; de guitarra, con Pedro González; de costura, con Verónica Morales Corinaldesi; y de fotografía estenoapéica, con Pipa Ciancio. Además, se realizaron obras de teatro como *Una luna entre dos casas* (2010), se presentó el libro *Un objeto pequeño* de Laura Forchetti y Graciela San Román (2010) y se llevó a cabo la *Marathónica de poesía y narrativa* (2012). También allí se convocó el encuentro dirigido por el grupo Arte Memoria Colectivo y MoVeJuPA (Movimiento por la Verdad y la Justicia de Punta Alta)<sup>33</sup> para pintar por la Memoria, la Verdad y la Justicia (2012); y se realizaron diferentes exposiciones. Además de la ya antedicha “Mis queridos Mamarrachos”, tuvieron lugar la de homenaje a Roque Fortunato (2012), la muestra fotográfica “Residencial Sorata” de Helen Turpaud Barnes (2012),

---

<sup>32</sup> Modismo idiomático que en Argentina significa que alguien tiene coraje.

<sup>33</sup> Es importante mencionar que la agrupación MoVeJuPA fue la primera organización creada en la ciudad orientada a visibilizar las políticas vinculadas con la memoria y a generar un espacio que rompiera con el silencio y los olvidos respecto de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar (González, 2014).

los ciclos de cine llevados a cabo por Antonella Sonetti y las charlas sobre cultura e historia local dictadas por el personal del Archivo Histórico Municipal<sup>34</sup>.

En este sentido, “Huevo Duro” funcionaba como lugar de contacto entre diferentes artistas que provenían de Bahía Blanca, Dorrego y Tres Arroyos, actuando como factor nucleador regional y otorgando a la cultura un rol social activo que apuntaba a acortar las distancias entre el arte y la vida. En coincidencia con las poéticas de las vanguardias históricas, el centro cultural y la actividad como gestor de Omar Sirena se sostenía sobre una concepción del artista como un individuo comprometido con la realidad social. En ese marco, su rol debía exceder la mera producción estética para impulsar, incentivar y promover las artes más allá de los circuitos institucionales (Bürger, 1974).

Cabe señalar que, si bien el centro fue declarado de interés cultural por el Consejo Deliberante en el 2011, nunca se le brindó apoyo directo desde el municipio. Sirena era el que se encargaba de sostenerlo económicamente junto con el aporte de otros interesados (cada año se celebraba el aniversario y allí se abría la posibilidad de colaborar a quien quisiera hacerlo). Esto no significa que la agrupación mantuviera una actitud completamente prescindente respecto del Estado; por el contrario, en 2011 se iniciaron los trámites para conseguir la personería jurídica<sup>35</sup> y así acceder a un subsidio gubernamental, pero la escasez de miembros (debían tener un mínimo de doce) impidió que logran obtenerla.

A pesar de estos contratiempos, la búsqueda misma de reconocimiento legal y de ayuda financiera plantea una concepción compleja de los vínculos entre cultura y Estado y una versión matizada de la noción de espacio independiente, ya que esta relación que facilita la continuidad y la supervivencia supone también una limitación de las autonomías de los agentes culturales que se ven sometidos, de esta manera, a los mecanismos de fiscalización oficial (Agesta y López Pascual, 2018).

Esta dependencia de la iniciativa individual sumada a una escasez de recursos crónica que volvía dificultoso su mantenimiento, implicó que el centro cultural cerrara definitivamente en el 2012, cuando a Sirena le ofrecieron una oportunidad laboral en Mar del Plata. Antes de irse, Omar propuso a sus amigos miembros que continuaran con las actividades de “Huevo Duro”, pero la imposibilidad de que ellos afrontaran los gastos de su sostenimiento y la existencia de

---

<sup>34</sup> Una de ella sobre historia local estuvo a cargo de Gustavo Chalier, licenciado en Historia especializado en Puertos y Ferrocarriles, y otra sobre el trabajo institucional del Archivo y el paso de Darwin por Punta Alta fue dictada por Luciano Izarra.

<sup>35</sup>Sobre la importancia simbólica y jurídica de la obtención de la personería jurídica véase Agesta (2019).

otras propuestas análogas gratuitas que contaban con el apoyo municipal de la ciudad<sup>36</sup>, volvieron inviable el proyecto.

En este capítulo hemos abordado dos aspectos vinculados con el trabajo de Omar Sirena en Punta Alta: el primero centrado en su trayectoria personal y formativa y el segundo ligado a su desempeño profesional y a su accionar cultural en la ciudad. En lo que respecta a su producción muralística durante esta etapa, podemos afirmar que sus temáticas se encontraron fuertemente atravesadas por la carga emotiva asociada a los orígenes, étnicos y sociales de las familias de la ciudad, incluida la propia, y por la impronta institucional que refiere a sus estudios académicos, a su acercamiento al muralismo y a su inserción en el circuito nacional e internacional relacionado con esta forma estética.

El recorrido por su trayectoria profesional, pone de manifiesto las tensiones entre representaciones y prácticas artísticas. Así, el discurso moderno del artista incomprendido y contestatario sostenido por Sirena entró en contradicción con la estrecha relación que este mantuvo con el gobierno municipal durante varios años. La búsqueda de una profesionalización y anhelo de Sirena de “vivir del arte” implicó la definición de dos ámbitos laborales paralelos que acompañaron el desarrollo de sus proyectos personales: su labor como artista al servicio del municipio puntaltense entre 2000 y 2003, y su tarea como pintor independiente de retratos y murales disponible para los encargos de los particulares como parte de un muy incipiente mercado local.

Estas actividades rentadas fueron acompañadas, además, por otras vocacionales ligadas a su voluntad de activar y dinamizar el medio cultural de la ciudad. En este sentido, Omar Sirena tuvo un rol relevante como participante y gestor de agrupaciones y proyectos específicos, como el centro cultural “Huevo Duro”. En coincidencia con las poéticas de las vanguardias históricas, el centro cultural y la actividad como gestor de Omar Sirena se sostenían sobre una concepción del artista como individuo comprometido con la realidad social que convivía con la idea del arte como trabajo.

La relación entre el arte y Estado se planteó, así, como ambivalente. Por un lado, la implementación de una política pública de la cultura por parte del municipio brindó al artista la posibilidad de profesionalizarse y adquirir proyección como dinamizador de prácticas culturales

---

<sup>36</sup>En efecto, para entonces la Estación “Almirante Solier”, de dependencia municipal, ofrecía paralelamente actividades artísticas y culturales totalmente gratuitas, haciendo que la convocatoria del centro cultural “Huevo Duro” fuera escasa (Lizasoain, entrevista personal, 13/03/2019).

y configuración del espacio público. Mientras que la contratación municipio de la administración local contribuyó a su desarrollo y difusión en la ciudad le permitió percibir un salario como personal del área de Cultura. En contrapartida, el Estado comunal mostró sus limitaciones respecto del estímulo de las actividades grupales que reforzaban una noción comunitaria y participativa de la Cultura. En efecto, la iniciativa personal de Sirena de llevar adelante un centro cultural no contó con el apoyo del gobierno local, a pesar de haberse declarado de interés cultural en 2011. Esta dependencia de la iniciativa individual sumada a una escasez de recursos crónica que volvía dificultoso su mantenimiento, implicó que el centro cultural cerrara definitivamente en 2012.

## **Capítulo 2. Murales que hablan, resisten y provocan en el espacio público puntaltense**

A rasgos generales somos un producto, un avasallamiento...que bajamos de los barcos y ocupamos una tierra donde no había nadie, no. Nuestra identidad se hace rica por la amalgama, porque no se pudo tapar todo lo que era esta tierra antes. Lo que vino, tapó, rompió y desapareció un montón de cosas locales. Es una amalgama con todas las ideas que se exportaron, con todos sus errores. [...]...voy a remitir a mi idea de identidad, mis abuelos, de donde vinieron, donde nacieron, que aprendí de ellos cuando era chico, más cuando uno estuvo en contacto, como con las generaciones mías y las anteriores con los abuelos italianos, españoles, directa. (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018)

Desde el momento en que Omar Sirena regresó a la ciudad de Punta Alta en 2000 y hasta el momento en que decidió mudarse a Mar del Plata, donde vive actualmente, realizó más de una veintena de murales de los cuales solo contamos con dieciocho. El resto fue borrado de manera arbitraria antes de que pudiera registrarse o ser analizado. Trece de ellos, los encargados por el municipio y algunos de los efectuados de manera independiente, fueron declarados Patrimonio Cultural de la ciudad en 2011 y, por lo tanto, sobreviven, aunque con distintos grados de conservación.

En esta segunda parte, se recuperan las representaciones sociales, territoriales e históricas que estos murales construyeron en relación con su localización espacial y prestando especial atención a los diálogos y tensiones que establecieron con otros elementos que los circundaban. En una primera instancia, se marcan cambios y continuidades en las obras del artista, identificando rasgos generales en su lenguaje plástico y analizando cada una en su particularidad. En segundo lugar, se reconstruyen las representaciones que proponían los murales respecto de una identidad puntaltense definida a partir de tres variables: histórica, social y política. Es decir, aquellas centradas en el origen de la ciudad, el puerto militar y sus actividades económicas; las que se ocupaban de la presencia de los sectores populares que hicieron posible la edificación y el desarrollo de la localidad, diferenciados tanto por su origen (inmigrante, criollo e indígena) como por su carácter de pueblo trabajador y en lucha; y, por último, aquellas que se concentraban en el Estado y sus manifestaciones a partir del ejercicio de la violencia, distanciándose sustancialmente de la idea de Nación.

### **1. Los murales entre rizados de arena y azul: el legado artístico de Sirena**

Entre 1997 y 2016, Sirena realizó dieciocho murales por encargo público o privado o bien por propia iniciativa. Ubicadas en distintos espacios de la ciudad de Punta Alta, estas obras tienen

distintos grados de accesibilidad y visibilidad y se encuentran en diferentes estados de conservación que condicionan las posibilidades de análisis. [Cuadro 1]

**Cuadro 1. Murales realizados por Omar Sirena en Punta Alta, 1997-2016 (Ver Apéndice)**

	Título	Año	Ubicación	Estado de conservación	Tipo de propiedad
1	<i>El gigante que se extingue</i>	1997	Colón 2400	Deteriorado naturalmente y cubierto por una construcción	Privada (Multicanal)
2	<i>El amor es tirarse</i>	2000	Esquina Colón y San Martín	Borrado	Privada
3	<i>Los molinos gringos</i>	2000	Calle 25 de mayo 935	Deteriorado naturalmente y por vandalismo	Privada
4	<i>Positivo negativo</i>	2000	Esquina Paso y Quintana	Borrado por el dueño de la propiedad en el 2018	Privada
5	<i>Los laberintos urbanos</i>	2000	Calle Roca al 200	Borrado	Privada
6	<i>Darwin se quedó corto</i>	2001	Esquina Humberto y Urquiza	Deteriorado naturalmente y por vandalismo	Pública (Museo de Ciencias Naturales "Charles Darwin")
7	<i>Memorias del viento sur</i>	2002	Esquina Paso y Rivadavia	Deteriorado naturalmente y por vandalismo	Pública (Registro Civil)
8	<i>Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones</i>	2003	Camino al Balneario Arroyo Pareja	Dañado por vandalismo y propaganda política. Vuelto a pintar en el 2010. En muy buen estado.	Pública (Casilla de puesto de vigilancia de trenes)
9	Sin nombre	-	Esquina 25 de Mayo y Pellegrini	Dañado por vandalismo	Privada (Carnicería Rafael)
10	<i>Sentimiento Argentino</i>	-	-	Se desconoce el estado	Privada (Casa Particular)
11	<i>¿Qué hizo usted hoy por su Armada?</i>	2004	Avellaneda 660	Deteriorado naturalmente y modificado por la instalación de ventanas sobre el mural.	Pública (Terminal de Ómnibus de Punta Alta)
12	<i>Ya no llegan los trenes a Punta Alta</i>	2005	Esquina Irigoyen y Estrada	Deteriorado	Privada
13	<i>Pal barrio</i>	2005	Esquina 9 de julio y Humberto	Borrado en el 2017	Privada
14	<i>Homenaje a Desaparecidos y a la Memoria</i>	2006	Calle Colón 1400	Dañado por vandalismo en el 2012 y restaurado. Vuelto a dañar en el 2018.	Pública
15	<i>Para crear esta Nación tuvimos que matar a la anterior</i>	2010	Esquina Brown y Urquiza	Borrado	Privada
16	<i>En homenaje a las víctimas de los vuelos de la Armada Argentina</i>	2010	Esquina Brown y Rosales	Restaurado en el 2011. En muy buen Estado.	Privada
17	Sin nombre	2014	Brown al 1800	En muy buen estado	Privada (Casa de Virginia Giorno)
18	<i>Conmemoración del Bicentenario</i>	2016	Esquina Italia y 25 de Mayo.	Deteriorado naturalmente	Pública (Centro Cultural 26 de Julio)

Desde una mirada generalizadora, puede señalarse que la mayoría de los murales se encontraban ubicados en zona céntrica y en espacios muy transitados, como la terminal de ómnibus, las esquinas de intersección con la calle Colón –principal entrada a la ciudad– el Museo de Ciencias Naturales “Charles Darwin”, el Registro Civil o el camino hacia la playa y el puerto de Arroyo Pareja. La elección de estos circuitos se justificaba en la voluntad de garantizar su visibilidad y, en algunos casos, en la pretensión evidente de desnaturalizar el espacio vivido y provocar la reflexión de los transeúntes.

Estos recorridos visuales por el espacio público permiten identificar, además, la variación en las preocupaciones del artista y en sus experimentaciones plásticas, estableciendo, así, períodos en su producción. Una primera etapa se extendió desde 1997 hasta 2001 y se caracterizó por cierta heterogeneidad temática fundada en la elección libre de los motivos por parte del artista y en una inclinación hacia una poética más naturalista. Entre esa fecha y 2010, los intereses de Sirena se orientaron hacia el problema de la fundación de la ciudad y el puerto y de sus orígenes relacionados al mundo del trabajo, los inmigrantes y las actividades económicas de la región, optando por un lenguaje más sintético y de inspiración moderna que se iba a mantener en los años siguientes. Por último, en 2010, sus murales se impregnaron del latinoamericanismo como consecuencia, al menos en parte, de la inserción del pintor en el circuito internacional y adquirieron una función de denuncia de la violencia estatal ejercida históricamente sobre los sectores populares. Cabe señalar que estas temáticas condensaban las preocupaciones del artista en tanto era él quien las elegía cuando no existía un condicionamiento previo del comitente. Esto sucedió, en especial, con los tres encargos municipales que, aunque en coincidencia con sus intereses, debían referir forzosamente a la identidad rosaleña.

El tránsito desde una estética más naturalista hacia otra más vinculada a la de las vanguardias (y, en menor medida, a las neovanguardias<sup>37</sup>) que se verificó en el transcurso del período, respondió a una variedad de preocupaciones técnicas y políticas que se fundaron tanto en la voluntad de lograr una adecuación entre el *cómo* y el *qué* decir, como en el diálogo establecido con otras obras y circuitos artísticos. La formación académica recibida durante su

---

<sup>37</sup> Las neovanguardias, surgidas en los años cincuenta y sesenta en Europa como el Pop Art, el Neodadaísmo, el Hiperrealismo, por mencionar algunos, retomaron los objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia: el reingreso del arte en la praxis vital y la ruptura con la tradición y la institución del arte tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. De acuerdo a la perspectiva de Peter Bürger (1974:54-55) sus planteos, sin embargo, no tuvieron el mismo potencial crítico y rupturista ya que eran inmediatamente incorporados al circuito internacional. El debate sobre las neovanguardias y su relación con las vanguardias históricas es vasto y complejo y no es nuestro objetivo recuperarlo aquí sino en cuanto a lo que se refiere a algunas de sus características formales.

trayecto universitario se reveló en los primeros murales donde la vocación mimética se manifestó mediante la construcción de un espacio pictórico tridimensional y una figuración volumétrica plena de detalles verosímiles. Pronto, esta representación más tradicional fue acompañada por una búsqueda experimental en torno a los lenguajes de movimientos artísticos ya consagradas en el siglo XX como el Futurismo, el Cubismo y el Arte Pop. Para 2005, estas exploraciones decantaron en la estética monumental asociada al muralismo, donde las formas eran reducidas a volúmenes geométricos simples y el espacio, tendiente a la bidimensionalidad, trabajado desde una intención no ilusionista. Igualmente, la composición se volvió más austera, prescindiendo de detalles ornamentales o anecdóticos y concentrándose en la claridad del mensaje transmitido. Consideramos que, en este viraje, jugó un rol fundamental la participación del artista a partir de 2004 en los diferentes encuentros nacionales e internacionales, la mayoría, latinoamericanos, así como el resurgimiento de un arte comprometido social y políticamente luego de la crisis de 2001 en Argentina (Giunta, 2009).

Estas transformaciones temáticas y formales fueron acompañadas, asimismo, por cambios en el nivel iconográfico. El más evidente se produjo, sin dudas, en los modos de representar las figuras humanas. Mientras, en sus comienzos el artista construyó una imagen europea del ser humano, caucásico y con semblante menos anguloso, encarnado en la efigie estereotipada del inmigrante con camisa y boina, a partir del 2010, las facciones étnicas de los personajes se asimilaron a los de los pueblos originarios y mestizos latinoamericanos de tez morena fisonomía y rasgos marcados. Por último, es importante señalar que algunos de los murales son simbólica e iconográficamente menos ricos y complejos que otros, por lo que algunos de ellos requieren de un análisis más simple en comparación con los demás.

### **1.1. El relato de los orígenes entre la figuración naturalista y la experimentación formal**

El primer mural realizado por Omar Sirena en Punta Alta en 1997, *El gigante que se extingue*, fue pintado sobre una pared lindante a las oficinas del servicio de cable Multicanal. Sirena afirmó que le ofreció al dueño del terreno y al canal, la posibilidad de efectuar una obra sobre el muro presentando previamente el boceto del proyecto en acuarela (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). La temática elegida por el artista en consideración al espacio escogido fue la comunicación a lo largo de la historia, dado que resultaba atractivo para las autoridades de la empresa, a la vez que le permitía desarrollar algunas de sus preocupaciones personales. Las representaciones avanzaban desde la creación de la Humanidad, identificada con el relato bíblico

mediante las figuras de Adán y Eva, hasta llegar a la aparición de los medios electrónicos actuales. Plasmada con la estética naturalista propia de la herencia del arte europeo, se incluyó una gran profusión de elementos: antenas, cables, telescopios y gramófonos, un astronauta, niños, hombres con cabeza de ojos y trabajadores con cámaras de fuelle manipulando enchufes que ocupaban un primer plano del mural en alusión a la importancia de la energía eléctrica para la comunicación moderna. En un segundo plano, un fondo apocalíptico, como lo denomina el artista, representado con tonos grises y negros, nubes oscuras que cubrían el cielo y dejaban entrever las siluetas de barcos, trenes y figuras humanas que se iluminaban con la presencia de la luna.

Pero el mural no solo hacía referencia a la comunicación en un sentido genérico. La impronta local de la representación se tornaba visible mediante la incorporación de componentes propios del pasado puntaltense: el tren y la arena aludían a la fundación de la ciudad y los barcos y las siluetas cargados de oscuridad tenían que ver con la valoración que el artista sostenía de la impronta de la Base Militar sobre la localidad. En este sentido, no resulta casual que el emplazamiento elegido para la obra haya sido justamente una pared ubicada frente a la sede castrense. La articulación entre tema, localización territorial y lenguaje pictórico, nos permiten aventurar que al planteamiento general sobre la evolución de los medios comunicativos subyacía el problema de la suspensión del diálogo que implicaba la violencia avalada y ejercida por el Estado sobre la sociedad local. En este sentido, la “extinción” de la comunicación no solo se debió al avance de las nuevas tecnologías que provocaron el distanciamiento entre las personas y la realidad, sino también al reemplazo progresivo del diálogo por la violencia en un mundo neoliberal.

## **1.2. Formas simples, historias complejas**

A partir del 2000, el artista fue variando los temas de sus obras. Aunque en *El amor es tirarse*, dedicado al amor, retomó la misma estética naturalista de las figuras humanas del primer mural, ya en *Los molinos gringos*, *Los laberintos urbanos* y *Ya no llegan los trenes a Punta Alta*, se verifica una aproximación al Cubismo y al uso de figuras geométricas, y en *Positivo-Negativo*, a la estética del Pop.

Con una profundidad de descripción mucho menor que la obra anterior, *Los molinos gringos* era un homenaje a los inmigrantes que, de acuerdo al relato local, conformaron uno de los pilares de la fundación de Punta Alta. En consonancia con ello, fue ubicado en un antiguo

barrio “gringo”. El mural mostraba la ciudad en sus comienzos con la imagen de una estación representada mediante bancos, faroles y trenes, y asociada a la Base Naval por medio de los barcos ubicados justo frente a la estación. Sobre un fondo tridimensional el artista también incluyó en el fondo elementos que aludían a las actividades económicas como molinos y tanques de agua, además de los barcos y trenes, ya mencionados. Una guitarra hundida en la arena y la presencia de algunas maletas, aludían metonímicamente a la llegada de los inmigrantes a la zona.

Tanto en *Ya no llegan los trenes a Punta Alta* como en *Los laberintos urbanos*, el artista incorporó en su lenguaje formas tridimensionales y elementos plásticos desarrollados por el Cubismo analítico y el Surrealismo pero, a diferencia de estos, con una preocupación por la realidad circundante. El primero, situado frente a las vías, efectuaba una crítica desfavorable dirigida al papel del Estado respecto a la desactivación del ramal ferroviario de la ciudad; la obra mostraba un tren desarmado, es decir, con los vagones desarticulados, sobre un fondo azul. En la segunda obra propuso una imagen de la ciudad confeccionada a partir de figuras geométricas que representaban casas y puertas plasmadas desde distintos puntos de vista simultáneos, conformando un laberinto. La visión nuevamente apocalíptica encontraba su justificación en el contexto de crisis socioeconómica en el que fue realizado (Cardona, 2002; Legrain, 2004), dando a entender la existencia de caos en la ciudad.

A pesar de aludir al mismo momento de crisis, *Positivo Negativo*, realizado en 2000 en una residencia privada, buscó, según el artista, darle un poco de alegría a la ciudad ante la realidad que se estaba viviendo (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). Más allá de esta intención explícita y teniendo en cuenta el título, creemos que la obra tenía un doble significado: uno positivo, que aparecía reafirmado por los rostros femeninos riendo, y otro negativo sugerido por el uso de colores, negros y rojos, que le otorgaban un aspecto siniestro y oscuro vinculado con el contexto en el que fue realizado.

Estos años de experimentación durante los cuales Sirena realizó una apropiación selectiva de distintos lenguajes de la modernidad, culminaron con la formulación de una figuración propia donde la exploración formal se conjugó con el recurso a motivos tradicionales reconocibles para los posibles espectadores locales. En efecto, para los albores del siglo XXI las poéticas de las primeras vanguardias de los años veinte y treinta, integraban el repertorio de las formas aceptadas del arte argentino. La modernidad artística de nuestro país se caracterizó durante esa época por componer una “cultura de mezcla” (Wechsler, 1999) que combinó elementos de distinta

procedencia en el marco de un campo cultural activo y receptivo a las influencias extranjeras. La supervivencia a principios del nuevo siglo de estos lenguajes se debía, en parte, a su articulación tradicional con el arte social, sobre todo con la tradición de los años sesenta y los 2000, a la comunicabilidad que le otorgaba el hecho de formar parte del acervo cultural común y al estado mismo del campo artístico de Punta Alta en ese momento. En este sentido, la apropiación de estas poéticas implicaba una innovación estética para el ambiente local que aún no contaba con un desarrollo propio, fundada en el reconocimiento unánime a nivel nacional e internacional, que además dialogaba con un problema tradicional del arte argentino de parte del siglo XX que era el de la construcción de la nación y quienes la personificaban (Wechsler, 1999).

Así, en 2001, Omar Sirena fue contratado como personal de cultura del Municipio y los murales que realizó se orientaron a representar una identidad rosaleña que recuperó la historia del territorio incluyendo la fundación y desarrollo de la ciudad. De ello surgieron *Darwin se quedó corto*, *Memorias del viento sur* y *Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones*. La particularidad del medio y los elementos de la naturaleza, como el viento, la flora y la fauna autóctonas, adquirieron, así, un protagonismo especial en la definición de lo puntaltense. De esta manera, se otorgaba a la región una profundidad temporal que, al igual que la visita de Charles Darwin en el siglo XIX, contribuía a otorgarle dignidad y valor simbólico al relato de los orígenes. Gliptodontes, megaterios, el *smilodon* y la *macrauchenia patachonica*, fueron los animales representados con la precisión de ilustraciones científicas cuyo dibujo imitaban, con formas tridimensionales, naturalistas y detalladas en diferentes tamaños. Junto a las figuras zoomorfas, se consignaron sus nombres escritos, reforzando la intención a la vez conmemorativa y pedagógica del mural. Sin embargo, lejos de la fidelidad naturalista, los esqueletos de los animales fueron pintados con una amplia gama de colores estridentes y arbitrarios que funcionaron como estrategia de atracción de la mirada a la par que como recursos de actualización de la imagen a los gustos contemporáneos mediante una formulación vinculada con el pop art. El retrato de Darwin acompañando el resto de las figuras, completaba el relato histórico y paleontológico.

Del mismo modo, Sirena recuperó los registros fotográficos, esta vez del Archivo Histórico Municipal, para componer su obra *Memorias del Viento Sur* donde se pretendió otorgar visibilidad a las fuerzas que habían hecho posible el crecimiento de la ciudad (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). Nuevamente con la ayuda de Rossello, se construyó una imagen de 20

metros de extensión por 8 metros de altura donde se recuperaba el rol de la inmigración en el origen de la Punta Alta moderna. La obra combinó las formas de representación de la fotografía en blanco y negro transpuestas a la pintura a las que les sumó otras figuras humanas tridimensionales a modo de complemento y composición: la de un padre tomándole la mano a su hijo y en el rincón superior derecho la de una familia acompañada de maletas en tonos grises y blancos. Dos fotografías del archivo, una de los trabajadores sosteniendo una escalera sobre las vigas de la construcción del dique naval y otra de los mismos saliendo con sus bicicletas por uno de los puestos de entrada a la Base, se articularon para componer la imagen. Gracias a una paleta de colores donde predominaban los marrones, grises, blancos y negros, la obra asumía una perspectiva nostálgica y reproducía sin fisuras el relato tradicional sobre los comienzos de la ciudad según el cual fueron los inmigrantes de ultramar quienes forjaron su futuro en la búsqueda por mejorar sus condiciones de vida. El involucramiento emocional del artista en la temática seleccionada, se volvía evidente en la figura del padre con su hijo que, en palabras del artista, constituía un homenaje a su propio progenitor que había inspirado el mural (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018).

Por último, la *Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones* se hallaba ubicado en una antigua casilla de vigilancia de trenes. A diferencia de los demás, el mural ocupaba las cuatro paredes exteriores de la edificación permitiendo a quien lo observara realizar un recorrido visual de 360°. El primer diseño, elaborado por el artista junto a Rossello, apelaba a un lenguaje abstracto en el que se podían observar figuras geométricas, cuadrados y rectángulos, de colores primarios y secundarios sobre un espacio que se reafirmaba en su bidimensionalidad. El segundo diseño que se conserva hasta la actualidad, fue realizado solamente por Sirena en respuesta a un encargo municipal que pretendía restaurar el deterioro sufrido por el mural anterior. Retomando de nuevo la temática de la identidad rosaleña, el mural fue un apoyo a la solicitud urgente de autonomía de Puerto Rosales en el 2003<sup>38</sup>. Situada camino al puerto, la obra, cuyo título fue una denominación poética por parte de Sirena, destacó la importancia de la actividad portuaria marítima para el desarrollo local mediante la reproducción de una imagen de una grúa acompañada de las figuras de dos inmigrantes. La representación de éstos en posiciones rígidas construyó la idea de un trabajador firme y comprometido con los inicios de Puerto Rosales.

---

<sup>38</sup>“Solá anunció la autonomía de Puerto Rosales e importantes inversiones” (12/08/2003), *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año CVI, N°36.274, pp.13.

Con motivo de un concurso a nivel provincial sobre la identidad de los pueblos en el que participaron todos los municipios de Buenos Aires, Sirena realizó un cuarto mural referido a la problemática identitaria rosaleña al que denominó *¿Qué hizo usted hoy por su Armada?* Con nueve metros de ancho por cuatro de alto, fue ubicado en la pared situada frente al playón de colectivos de la terminal de ómnibus “Dr. Ramón Ayala Torales”.

En el mural se hace alusión a la convivencia entre los ciudadanos civiles de Punta Alta, y los militares de la Base Naval, territorio federal lindante a este partido y responsable de la fundación de la ciudad. Las valijas, hablan de los inmigrantes italianos y españoles, pobladores de los primeros años de una Punta Alta que trabajaban en la construcción de los diques de la Base Naval. A la derecha de la composición asoma la efigie de la *Macrauquenía*, mamífero extinguido que habitó la zona hace aproximadamente diez mil años, imagen que identifica al Museo de Ciencias Naturales “Carlos Darwin”; quien visitó la zona en 1833. (*Concurso 134 murales*, 2005:40)

Si bien el mural respondía, en general, a los requerimientos temáticos municipales, el artista, en este caso, tuvo amplia autonomía en su ejecución lo cual le permitió escoger el lenguaje plástico, la iconografía y la localización espacial de la obra. Ella concretaba, una vez más, una visión apocalíptica de la Base Naval mediante el uso de colores oscuros, como grises y negros, para formar la silueta de barcos, y de tonos azules para representar el cielo nublado. Incorporó de nuevo la figura de la *Macrauquenía*, ya utilizada en *Darwin se quedó corto*, y a ello le sumó las figuras inquietantes de dos militares cuyos contornos difusos los mimetizaban con el fondo, dificultando su visibilidad. Uno de ellos estaba acompañado por un perro, en alusión a un antiguo cartel ubicado sobre el límite de la Base Naval y la ciudad de Punta Alta que reproducía la misma imagen acompañada de una inscripción alertando a los transeúntes de que, en caso de detenerse allí, podrían ser atacados con armas de fuego. Si bien el mural es una representación de la identidad rosaleña asociada a la relación entre la Base Naval y Punta Alta, el artista aprovechó para incorporar a la obra, de manera no tan explícita, la violencia que el enclave militar ejerció sobre la población de la ciudad, condicionando su circulación y libertad, una realidad que, según apreciaciones de Sirena, continúa hasta la actualidad.

Con un planteo más simple en cuanto a la forma y al contenido, al año siguiente, en 2005, el artista pintó *Pal' barrio*, un mural dedicado a la música en el que representó varias guitarras sobrevolando una ciudad, recurriendo a estrategias visuales del cubismo sintético y a una estética monumental asociada al muralismo de los años treinta. Similar desde el punto de vista formal, fue la obra *Sentimiento Argentino*, donde el folklore nacional fue sintetizado mediante las imágenes de criollos, con vestimentas gauchescas típicas, bailando y agitando pañuelos sobre un espacio representado de manera tridimensional. El contenido de la obra se asemejaba a las pinturas costumbristas y nacionalistas de fines del siglo XIX y principios del XX (Malosetti

Costa, 2001), pero pintado desde un lenguaje plástico moderno. Desconocemos si el artista llevó a cabo la obra como parte de un encargo o si simplemente le ofrecieron la pared para que lo realizara; pero podemos suponer que el tema del nacionalismo argentino fue definido a partir de un consenso entre el artista y el comitente. Dentro de esta misma estética costumbrista y naturalista, Sirena realizó un encargo para la fachada de una carnicería, en donde representó una escena telúrica de criollos tocando la guitarra y bailando con un paisaje natural pampeano de fondo<sup>39</sup>.

### **1.3. Hacia una estética monumental para la Patria Grande**

A partir del 2004, la participación del artista en diferentes encuentros nacionales e internacionales, la mayoría latinoamericanos, así como el resurgimiento de un arte comprometido social y políticamente luego de la crisis del 2001 (Giunta, 2001), decantó en la incorporación por parte de Sirena de una temática asociada a los sectores populares y denuncia de la violencia que el Estado había ejercido históricamente sobre ellos. Ejemplo de esto fue *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria*, mural que realizó durante un paro de Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) en el cual los trabajadores cortaron el acceso a uno de los puestos a la Base Naval.

Dado que recientemente el gobierno de Néstor Kirchner había derogado las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y que ese 24 de marzo se conmemoraban los 30 años transcurridos desde el último golpe militar, el artista eligió recordar en su obra a los 30.000 desaparecidos durante la dictadura (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018). En la elaboración participaron los obreros movilizados prestando sus cuerpos para realizar siluetas blancas, que, en relación con el fondo pintado de franjas horizontales en color azul y rojo, conformaban la bandera francesa. Así, si bien el mural hacía referencia a la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica, la impronta local se manifestaba a partir de la incorporación de elementos propios del pasado puntaltense como los colores de la bandera por medio de los cuales se aludía a la empresa de ferrocarril de capitales galos, cuyas vías separaban el mural de la entrada de Base Naval.

El diálogo con el movimiento de Derechos Humanos en la Argentina, se volvió explícito a partir del uso de las siluetas que, aunque blancas, remitían a *El Siluetazo*, una acción artística realizada en Buenos Aires el 21 de septiembre de 1983 a manera de denuncia de las

---

<sup>39</sup> El pésimo estado de conservación de esta obra impide realizar cualquier otro tipo de afirmación sobre ella.

desapariciones perpetradas por la dictadura<sup>40</sup>. A partir de entonces se consolidó la silueta como símbolo en el cual el trazado sencillo en color negro de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles luego pegados en muros de la ciudad representaba la “presencia de una ausencia” y la recuperación del espacio público que supuso el derrocamiento del gobierno de facto (Longoni, 2010). Junto a las mencionadas siluetas, Sirena incorporó también el pañuelo blanco, símbolo de lucha, paz, verdad y justicia introducido por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que hasta la actualidad siguen exigiendo la aparición de sus nietos secuestrados.

El potencial revulsivo de este mural, acrecentado por su ubicación frente a las instalaciones de la Base, aparece confirmado por los actos de vandalismo a los que fue sometido en dos ocasiones. La última de ellas en 2018, consistió en la superposición sobre la pintura original de varias figuras de un submarino amarillo con el número 44, haciendo referencia a la tripulación del Submarino ARA San Juan de la Armada Argentina desaparecido el 15 de noviembre del 2017. El mural se convertía así en un auténtico palimpsesto donde se establecía una lucha de representaciones entre los diversos grupos de interés presentes en la ciudad: por un lado, los desaparecidos durante la última dictadura y, por el otro, los desaparecidos del submarino. Si bien ninguno de los contenidos es excluyente del otro, la superposición establecía una analogía falaz, ya que mientras los primeros fueron consecuencia de un plan sistemático de desaparición, tortura y muerte, los segundos fueron víctimas de un acto de negligencia gubernamental.

En la misma línea de denuncia de la violencia que ejerció el Estado a través de las Fuerzas Armadas, Sirena realizó *En homenaje a las víctimas de los vuelos de la Armada Argentina* (2010). Esta obra, basada en el libro *El vuelo* de Horacio Verbistky, estaba dedicada a recordar el asesinato sistematizado de miles de personas arrojadas desde los aviones navales hacia el mar. A pesar de estar ubicado en un espacio privado, el mural dialogaba también con la historia local y el accionar de la Base Naval como centro clandestino de detención y tortura, de planificación estratégica e instrucción militar durante la dictadura. Junto al tema principal, el autor colocó las figuras de San Martín, el Che Guevara y Evita; la imagen de varios hombres señalando al cielo en un acto de acusación; un barco y un avión naval desde donde lanzaban cruces que apuntaban a denunciar la participación de la Iglesia Católica en las acciones cometidas, y trabajadores indígenas y mestizos. Estos sectores populares se hallaban representados en el extremo izquierdo,

---

<sup>40</sup> Fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su realización contó con el apoyo de las Madres y de las Abuelas de Plaza de Mayo, de otros organismos de derechos humanos y de diferentes militantes políticos (Longoni, 2010).

mediante una familia criolla que incluía a un padre sosteniendo la pala y a un hijo portando un arma, en alusión a la generación trabajadora y a la juventud luchadora que reivindicaba a su pasado y se encontraba dispuesta a defenderse. Por último, se incluyó una figura femenina de origen indígena sosteniendo el mundo –identificada con la figura clásica de Atlas– donde solo se veían América Latina y África, territorios históricamente explotados por las potencias dominantes.

Consideramos que esta representación apuntó a reforzar la idea de la unión latinoamericana al insertar a la Argentina en las luchas del continente. Motor de desarrollo colectivo, la noción de Patria Grande cuyas naciones comparten los mismos problemas sociales y estructurales articuló incluso las preocupaciones del grupo que integraba “Huevo Duro”. La resistencia y sumisión de los habitantes originarios de América a los imperios europeo, primero, y estadounidense, luego de la reformulación de las condiciones de colonialidad, se plantearon como ejes de una identidad latinoamericana en construcción, basada en la diversidad cultural, étnica y nacional (Espinoza y Saavedra, 2012). Una “Patria Grande Latinoamericana”, como la soñada por Simón Bolívar y los Libertadores, capaz de permitir la libre expresión de la multiplicidad de “patrias” ensombrecidas por la construcción de los Estados-Naciones que persistían y resistían, unificadas política, económica y culturalmente (Elizalde, 2007).

Una conjunción entre esta idea y los hechos acaecidos en la última dictadura, es lo que encontramos en el mural realizado por Sirena en 2014 para su amiga Virginia Giorno, quien eligió la temática general de la obra y los elementos que allí debían aparecer y que el artista llevó a cabo a partir de su propio lenguaje plástico. Ubicada en el patio de la propiedad de Giorno, el mural poseía una estética latinoamericanista y monumental con formas reducidas a volúmenes geométricos simples en un fondo bidimensional con una intención no ilusionista. Desde lo iconográfico, se plasmaron imágenes de criollos bailando, vestidos con ponchos y sombreros que recuperaba el planteo costumbrista de *Sentimiento argentino*. La obra homenajeaba también la memoria de su padre, sobreviviente del centro clandestino de detención en el buque “9 de julio” de la Base Naval de Puerto Belgrano. Siendo el segundo aniversario de su fallecimiento y dado que ese mismo año se estaban llevando a cabo los juicios por los delitos de Lesa Humanidad, Giorno consideró propicia la ocasión de la realización de un mural que mostrara, no solo la lucha de su padre representado con un mandala, forma que él solía pintar, sino también la de las Madres

y Abuelas de Plaza de Mayo, identificadas mediante la figura del pañuelo blanco ubicado en el centro.

Por otra parte, la identidad latinoamericana interpretada en clave nacional fue lo que Sirena recuperó en *Para crear esta Nación tuvimos que matar a la anterior* sobre el genocidio de los pueblos originarios, el sometimiento de su cultura y la expropiación de sus tierras para la construcción del Estado-Nación moderno. Nuevamente, se veían los continentes de América Latina y África sostenidos por un indígena cuya figura se asemejaba a la iconografía de Jesucristo con la corona de espinas. La referencia nos remite a la coparticipación de la Iglesia Católica en el exterminio, pero también a la tradicional imagería cristiana de la cruz y el sacrificio. Por otra parte, los habitantes nativos fueron plasmados en actitud de sujeción, con las cabezas bajas, arrodillados, con los pies atados y las manos cruzadas. Asimismo, aparecían excluidos de la *polis* al hallarse situados del lado externo de la muralla que rodeaba al Cabildo, institución representativa de la ciudadanía participativa y de los orígenes de la “Patria”. Se trataba de una parte del pueblo sometido, violentado y sacrificado en manos de un Estado que los mataba y los explotaba.

En 2016, Sirena realizó un último mural en el Centro Cultural “26 de Julio” con la colaboración de sus integrantes. Realizado en ocasión del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el mural representaba a trabajadores con palas excavando la tierra sobre el fondo de un paisaje urbano que refería al barrio céntrico de Punta Alta caracterizado por su uniformidad constructiva. La elección de la temática vinculada al mundo del trabajo y la recuperación de la figura del obrero para conmemorar la efeméride era de por sí una toma de posición respecto del lugar desempeñado por los sectores populares en la construcción de la Nación. Por otra parte, el espacio elegido para la realización fue un centro cultural cuyo nombre aludía a una fecha simbólica para América Latina: el fallecimiento de María Eva Duarte de Perón en 1952 y un año más tarde en Cuba, el asalto al cuartel Moncada liderado por Fidel Castro que luego dio nombre al movimiento que encabezó la revolución cubana<sup>41</sup>. Tanto la temática como la elección del lugar para la elaboración del mural, comulgaban con la filiación ideológica de Sirena.

---

<sup>41</sup> Aguirre, Facundo (26/07/2018). “26 de julio: Evita y Moncada”. *La izquierda diario [online]*. Recuperado en <http://www.laizquierdadiario.com/26-de-julio-Evita-y-Moncada-46510>

## 2. ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Representaciones identitarias en los muros puntaltenses

Del análisis del corpus de murales realizados por Omar Sirena entre el 2000 y 2016, puede deducirse que el problema de la construcción de una identidad puntaltense compleja y, en ocasiones, contradictoria, constituyó una de las preocupaciones principales que atravesó la obra del artista durante toda su trayectoria profesional en la ciudad. Las representaciones se estructuraron en torno a tres ejes temáticos fundamentales que fueron construyendo una tradición selectiva del pasado local. La primera de estas líneas se ocupó de recuperar el origen de la ciudad y el puerto militar y sus actividades económicas relacionadas con su ubicación geográfica. La otra apeló a la representación –por momentos, romántica– de los sectores populares como sujeto de la historia que hizo posible la construcción y desarrollo de Punta Alta. Inmigrantes, criollos e indígenas encarnaron, así, a un pueblo trabajador y en lucha, marcado por la continuidad de la opresión a que la habían sido sometidos por parte de los poderes dominantes. Por último, una tercera vía atendió a la presencia de un Estado que, según el artista, se manifestó históricamente a partir del ejercicio de la violencia y que, por tanto, se fue distanciando cada vez más de la Nación, entendida como principio comunitario y de cohesión.

De esta manera, los muros de la ciudad se transformaron en un arte comprometido con la sociedad y la política que por momentos se convierte en arte de denuncia pero que oscila entre la mirada crítica y la aceptación y reproducción de relatos y figuras históricas cristalizadas. Cabe indicar que, dado que algunos de los murales, como *Darwin se quedó corto*; *Memorias del Viento Sur* y *Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones*, fueron encargos municipales, es importante tener en cuenta la dinámica entre artista y comitentes al momento de definir los temas, motivos y formas de representación. Las autoridades locales fueron explícitas en su voluntad de que las obras se circunscribieran a tematizar una identidad rosaleña que debía ser representada por medio del pueblo trabajador asociado a la fundación de la ciudad y el puerto (Amiot, entrevista personal, 11/12/2018). De este modo, el gobierno local operó, en efecto, como agente dinamizador de las prácticas artísticas de Sirena al principio y asumió un rol activo en la configuración del espacio público de la ciudad, contribuyendo justamente a la puesta en circulación de este relato visual sobre la historia puntaltense.

## **2.1- Somos la arena y el mar. Los orígenes naturales e históricos de Punta Alta y su Base Naval**

Como vimos en el apartado precedente, las cuestiones referidas a los orígenes de la ciudad y su región fueron tratadas en repetidas ocasiones a partir de imágenes que retomaron, en gran medida, el relato consolidado por la historiografía local. En ellas, aunque se otorgaba un rol fundamental a “los de abajo”, se remitía principalmente a hitos fundantes de la localidad como la visita de Charles Darwin, la creación de la Base Naval y la llegada del ferrocarril y de los inmigrantes como instancias de inauguración de la Punta Alta moderna. En este sentido, Sirena apuntó a reproducir el relato tradicional que asociaba la fundación de la ciudad y la Base Naval con el proceso de construcción del Estado-Nación y la idea del “crisol de razas”, así como también con su autonomía de la ciudad vecina de Bahía Blanca.

El primero de estos acontecimientos, fue el eje del mural *Darwin se quedó corto* realizado en las paredes exteriores del Museo de Ciencias Naturales. En él, Sirena reprodujo la fauna extinta de la región perteneciente al Pleistoceno a fin de resaltar la importancia del arribo del científico inglés al territorio, revalorizando sus aportes y la Paleontología del lugar. Son vastos los textos que nos hablan de Darwin y sus viajes (Domínguez, 2009; Esparza Soria, 2009; Farinati, Manera y Tomassini, 2010; Ursino, Ernst, Martínez y Young, 2016; Schnack, 2018), incluyendo el diario del propio científico, *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo (Tomo I)*, donde menciona en el capítulo IV su llegada al territorio que comprende Bahía Blanca y Punta Alta. El 22 de septiembre de 1832, Darwin había arribado a la Barranca de lo que más tarde sería esta última como parte de la expedición al Beagle enviada a modo de reconocimiento por el imperio británico en expansión. Durante este viaje, en el cual el científico realizó observaciones tanto del paisaje y los habitantes de la Argentina como de la geología y la de la región, se llevaron a cabo también una serie de descubrimientos -restos fósiles como conchillas y huesos incrustados en las piedras- que contribuyeron al posterior desarrollo de su Teoría de la Evolución y a ampliar el conocimiento sobre el pasado remoto de la zona. Su riqueza paleontológica, hizo que Darwin retornara varias veces para seguir recolectando evidencia de la fauna extinta. Lamentablemente, la barranca de Punta Alta desapareció en 1898 bajo las construcciones del Puerto Militar (Farinati, Manera y Tomassini, 2010).

A la luz de la importancia adquirida por su aporte a la historia de la Ciencia occidental, este acontecimiento adquirió un alto valor simbólico para la ciudad cuyo Museo de Ciencias Naturales

dedicado a la Paleontología recibió el nombre de “Charles Darwin”. En este marco, la obra realizada por Sirena en los muros exteriores de la institución como parte de las actividades de su puesta en valor por parte del municipio, reafirmó la asociación entre el legendario visitante y la localidad. El resultado fue *Darwin se quedó corto*, una obra que contó con la colaboración de la artista Silvina Rossello y la encargada del museo Dra. Teresa Manera, quien le proporcionó material bibliográfico sobre la fauna extinta perteneciente al Pleistoceno (15 millones de años a.n.e) que fue incorporada al mural. Si bien no sabemos con exactitud el porqué del nombre de la obra podemos esbozar tres suposiciones: que a Charles Darwin no le bastaron los hallazgos en la Barranca Punta Alta y por ello tuvo que continuar sus investigaciones en las islas Galápagos para finalmente formular su teoría; que desde una perspectiva anacrónica, la región paleontológica desapareció con la construcción del Puerto Militar, anulando toda posibilidad de continuar las excavaciones, o que Darwin sólo vio una parte de la complejidad y de la riqueza natural del territorio.

La selección de la representación de la fauna extinta y la recuperación de la figura de Darwin, construyeron un relato local particular en donde Punta Alta comenzó a existir cuando el científico dio cuenta de ella. Esta afirmación nos remite al uso de la palabra “descubrimiento”, usada en las narraciones sobre la historia de América para referir a un territorio que se reconoce a partir de la mirada del Otro. En este sentido, la ciudad apareció en el momento en que Darwin la visitó, obturando la existencia previa de grupos humanos nativos y avalando la construcción de un relato fundacional estructurado en la matriz Estado-Nación-territorio y en la idea de “Conquista del Desierto” (Briones y Delrio, 2007). En este marco, la obra realizada por Sirena en los muros exteriores de esta institución como parte de las actividades de su puesta en valor por parte del municipio, reafirmó la asociación entre el legendario visitante y la localidad, dándole al Museo una identidad vinculada a los registros fósiles de la región con una función didáctica y educativa para los transeúntes (Sirena, entrevista personal, 01/05/2018).

El segundo suceso que funcionó como hito de la historia local fue, sin dudas y como ya señalamos antes, la creación del Puerto Militar en 1898 (Crespi Valls, 1941; *Bodas de plata...*, 1970) ante la necesidad de contar con un poder naval para el desarrollo de la Nación (Triadó, 1991). Denominada a partir de 1923 Base Naval de Puerto Belgrano, esta supuso una ampliación de las oportunidades laborales vinculadas a la edificación del enclave militar, y luego a la convocatoria para integrar la Armada. Junto a su creación se fue definiendo la configuración de

la ciudad de Punta Alta, la llegada del Ferrocarril Sud y la afluencia inmigratoria (Chalier, 2005; 2008; 2010). Recuperando y reproduciendo este relato, en los murales descritos más arriba *El gigante que se extingue*, *Los molinos gringos*, *Memorias del Viento Sur*, *¿Qué hizo usted por la Armada?* y *Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones*, Sirena contribuyó a reforzar el principio identitario rosaleño que establecía una valoración positiva del “progreso”, entendido en términos de incorporación a la economía capitalista, de asentamiento de población europea y de afirmación de la soberanía nacional.

En todos ellos, la historia adquiriría también una carga emotiva proveniente de su relación con la vida personal de Sirena y con los orígenes migratorios de su familia que dificultaba la toma de distancia crítica respecto del tema. En efecto, *Memorias del Viento Sur* se propuso rescatar la construcción del dique naval y el papel que en ella desempeñaron los trabajadores europeos que arribaron a la ciudad, a la vez que homenajear a su padre que había sido uno de los obreros empleados en los talleres generales de la Base. En *¿Qué hizo usted por la Armada?*, nos planteó nuevamente esta vinculación entre el enclave naval y el inicio del poblamiento y la urbanización del territorio, a través de la representación de barcos y siluetas de militares junto a maletas apoyadas sobre la arena aludiendo a la llegada de los inmigrantes a la zona para la construcción del puerto y lo que luego sería la ciudad.

La fundación aparecía asociada, por lo tanto, a variables militares, económicas y sociales. Más allá de los cuestionamientos al accionar castrense durante las décadas finales del siglo XX, Punta Alta se presentaba en las obras como el resultado, por un lado, de la apertura del Puerto Militar que, de acuerdo con ello, habría constituido un factor de desarrollo antes que de soberanía, como se había planteado desde el Estado argentino, y, por el otro, de la masiva inmigración que había arribado al territorio junto a la llegada del ferrocarril. Así lo demuestra la presencia reiterada en los cinco murales mencionados de elementos alusivos a esta infraestructura productiva y de transporte— barcos, trenes, estaciones, grúas, molinos, tanques de agua- y a los recién llegados que compondrían la mano de obra necesaria para la puesta en marcha del proyecto económico. La representación de barcos y trenes principalmente como medio de comunicación que había hecho posible el arribo de población -como se observaba en *¿Qué hizo usted hoy por su Armada?* - y, de manera más implícita, en *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria*. Allí, si bien el mural hacía referencia a la última dictadura militar, la impronta local se manifestaba a partir de la incorporación de elementos propios del pasado puntaltense, como los colores de la

bandera asociados a la empresa de ferrocarril de capitales galos, Compañía del Ferrocarril de Rosario a Puerto Belgrano, que conectaba justamente ambas zonas. Estos medios de transporte aludían, asimismo, a la dimensión material de ese crecimiento ligado a la implementación del modelo agroexportador a nivel nacional. La producción agropecuaria de la región y las posibilidades de comercialización que brindaba la salida al mar, surgían en las imágenes atravesadas por una valoración positiva que se centraba en la representación del mundo del trabajo que se extendía en el tiempo.

A pesar de recuperar los aspectos materiales, es indudable que Sirena optó en todos los casos por una perspectiva que priorizaba la dimensión social de los procesos. Por ello, junto a las imágenes de la construcción de la ciudad y del puerto naval ocupaban un lugar central las figuras humanas que representaban a los inmigrantes considerados como el pilar fundamental de la fundación y del devenir locales. Ya fuera plasmados mediante un lenguaje hiperrealista basado en los documentos fotográficos o por medio de procedimientos visuales retóricos –sinécdoque, metonimia o alusión– los españoles e italianos que, según el mito del “crisol de razas”, forjaron el futuro de las nuevas tierras emergían como los sujetos principales de la historia.

## **2.2- Entre sirenas, martillos y yunques. El “pueblo trabajador” como pilar de la historia local**

El interés por la cuestión migratoria y la condición obrera estuvo asociado a la concepción social del arte sostenida por Sirena que se manifestó en la recuperación y construcción de las imágenes de los sectores populares como trabajadores. Sus posicionamientos ideológicos confluyeron aquí con la demanda de los comitentes y con su propia trayectoria personal. Los encargos de particulares y del municipio de un arte que abordara el pasado común, coincidían, por lo tanto, con su voluntad de reivindicar el rol de las personas anónimas que habían hecho posible el surgimiento y el crecimiento de la ciudad. Su propio padre, Juan Carlos Salvador Sirena, había sido técnico mecánico fresador en los Talleres Generales; su abuelo materno, Oscar Porro, había sido músico y Director de Orquesta de la Armada, y su abuelo paterno, José Sirena, se había desempeñado como capataz del cuartel de bomberos de la Base Naval.

En los murales descriptos la imagen del trabajador se confundía, en primera instancia, con la del inmigrante, asociado a las actividades económicas, la construcción del puerto y de la ciudad. Al referirse a tiempos más próximos, son los mestizos y criollos, encarnación de la realidad latinoamericana, quienes aparecieron personificando el mundo laboral. Especialmente

en este contexto, el pueblo dejó de ser presentado solo como fuerza de trabajo para manifestarse como un pueblo-en-lucha permanente reclamando por sus derechos y por la mejora de sus condiciones laborales tanto como contra la violencia estatal.

Aquí es fundamental entender la idea de Pueblo que configuró Sirena y que le permitió llevar a cabo una articulación del pasado con el presente. Las primeras definiciones estuvieron asociadas al mito del nacionalismo oficial; el pueblo entendido como una unidad abstracta y homogénea sin conflictividad, en donde las poblaciones indígenas, previas al inicio de la construcción del Estado-Nación, eran parte del pasado y la tradición (Escobar, 2007). En este sentido, el artista retomaba la figura del inmigrante como actor social importante asociado al progreso y la fundación de Punta Alta y la Base Naval, en el sentido que le había otorgado Gino Germani a partir del concepto de “crisol de razas”. Con él se hacía alusión a un proceso de asimilación como absorción no conflictiva de los recién llegados en el cuerpo social que los recibía (Devoto, 2004:319-320).

El interés de Sirena por los inmigrantes se vinculó con la historia argentina que atravesaba también a la suya propia, como dijimos en los comienzos del trabajo. Sin embargo, esta representación se hacía eco del relato consolidado del pasado que identificaba el sustrato social de la Nación con el “crisol de razas” producido a partir de la afluencia masiva de población europea desde fines del siglo XIX. Ciertamente, en 1876, durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, se había promulgado la Ley nacional N° 817 de Fomento de la Inmigración y Colonización que ofició de marco legal para el arribo masivo de inmigrantes, considerados por el Estado Argentino como uno de los pilares fundamentales de la modernización (Fernández, 2017). Producto de esas políticas, que no estuvieron exentas de tensiones y contradicciones, entre 1857 y 1914 la Argentina recibió a 4.600.000 inmigrantes de diferentes partes de Europa. Tal movimiento estuvo compuesto en su mayoría por jóvenes en edades productivas, de sexo masculino, que se asentaron especialmente en la zona litoral-pampeana. Procedían de diversos destinos, destacándose los grupos de italianos y españoles (éstos últimos sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XX), pero también con presencia de individuos provenientes de Francia, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Europa del Este y Asia Central (Nicolao, 2008). Parte de ese contingente llegó al territorio que luego sería denominado Punta Alta, para emplearse en la construcción de la base naval o bien para dedicarse a otros rubros económicos —en particular, el comercial— ligados al desarrollo del poblado.

El carácter civilizatorio atribuido al rol del inmigrante se entroncaba con los objetivos establecidos por el Estado en torno a la formación de un pueblo europeizado que poblara el “desierto argentino” y que además modificara la composición de la población original (Devoto, 2004; Beck, 2006), con el aval de una legislación creada a este fin. Retomando a Isabel Santi (2005), dos son las representaciones que se han formado respecto al inmigrante en la Argentina. Una primera vinculada al periodo de 1880 a 1914 donde el inmigrante era visto como un hombre de buena voluntad, convocado a construir una sociedad abierta con derechos políticos y libertades civiles a cambio de habitar el suelo argentino y otra, formada a fines del siglo XIX que se extiende hasta la actualidad, asociada a una visión conflictiva, en la cual la tolerancia se vuelve desconfianza y la integración se torna imposible. En nuestro caso, Sirena se apropió de la primera imagen del inmigrante laborioso (1880-1914) y la adaptó al nivel local relacionándolo con el surgimiento de la Base y de Punta Alta y con la idea de progreso. En este sentido, vemos plasmados en los muros a hombres blancos, europeos, vestidos con boina y camisa de trabajo que se abocaban a la construcción del dique naval, como lo muestra en *Memorias del Viento Sur*, o a operar maquinaria, como la grúa eléctrica de Puerto Rosales en *Sala de primeros auxilios para gaviotas y gorriones*.

Esta visión aconflictiva de las relaciones sociales decimonónicas, adquirió en las obras un carácter diferente al referirse a la realidad latinoamericana indígena y mestiza. Sin dudas, el concepto de Pueblo vinculado al peronismo y a la izquierda revolucionaria de los años sesenta y setenta en la Argentina fue fundamental en la articulación de un relato coherente de larga duración en los murales de Sirena, sobre todo luego del 2010. Como sostiene Daniela Slipak (2019), la reinención del peronismo durante esas décadas conllevó una línea de continuidad desde un pueblo que había establecido un vínculo directo con Perón y las instituciones hasta la proscripción del partido y el cierre de los canales formales de participación, a su vez nutrido por la transformación del catolicismo y del mundo de las izquierdas. Esta misma idea de Pueblo que unificaba bajo sus filas a todos los sectores oprimidos (Escobar, 2007) y que había funcionado como eje de las prácticas artísticas del “Grupo Espartaco” en Buenos Aires y de Ricardo Carpani, en particular. En este marco, las imágenes habían asumido un rol activo en el proceso revolucionario de América Latina.

De esta manera, en obras como *Para crear esta Nación tuvimos que matar a la anterior*, *En Homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina*, *Conmemoración*

del Bicentenario y el mural realizado en la casa de Virginia Giorno, puede percibirse una transformación en las formas de representación de los sectores populares: ya no se trataba de mostrar los orígenes migratorios sino al pueblo latinoamericano y la actualidad de Nuestra América<sup>42</sup> a fin de denunciar las condiciones de desigualdad y sumisión. Así se constata en *Para crear esta Nación tuvimos que matar a la anterior*, con la alusión al genocidio de los pueblos originarios, el sometimiento de su cultura y la expropiación de sus tierras para la construcción del Estado moderno, representado a través de la figura de los indígenas con sus cabezas gachas, sus pies y manos atadas y arrodillados.

Este viraje que decantó en la incorporación de los sectores populares y en la denuncia de la violencia estatal a nivel continental, se dio a partir del 2010, cuando el artista ya había comenzado a participar de encuentros nacionales e internacionales, coincidiendo con el resurgimiento de un arte comprometido social y políticamente (Giunta, 2001). En concordancia con ello, el artista desplazó al hombre europeo del eje de las obras para centrarse en una estética latinoamericanista. Así lo demuestra el mural realizado para Virginia Giorno, en donde se incluyeron hombres con rasgos fisonómicos mestizos vestidos con ponchos y sombreros, y las imágenes de los trabajadores, como actores principales en la historia en *Conmemoración del Bicentenario*.

Pero no se trataba solamente de un hombre trabajador. La idea de Pueblo construida desde la influencia peronista y la izquierda revolucionaria, reivindicaba la lucha permanente por los derechos, las condiciones laborales, y justificaba el uso de la violencia como una de las fuerzas de la historia para lograr liberación y justicia. De esta manera, el pueblo se representó vestido de civil y armado, como se ve en *En Homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina*. Hombres con sus cabezas inclinadas, con palas en sus manos y con sus pies descalzos, otros mirando al cielo elevando sus brazos en actitud de plegaria, una mujer con su mano sobre el vientre y un niño con un arma, aludían a un trayecto desde la opresión a la revolución contra un Estado represor que alcanzó su máxima expresión en la violencia ejercida durante la última dictadura militar. Asimismo, la incorporación de las figuras de Evita y del Che en el fondo del mural, completaron la idea del mesías de la historia para todas las clases oprimidas, incluyendo los pueblos indígenas. Tanto en este mural como en *Para crear esta*

---

<sup>42</sup> MARTÍ, José (30/01/1891). “Nuestra América”. *El Partido Liberal*. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>

*Nación tuvimos que matar a la anterior* se repite la imagen de la figura indígena sosteniendo América Latina y África, continentes periféricos unidos por su condición de explotados a lo largo de la historia, proyectando un nacionalismo regionalista, construido desde un pasado común atado a la dependencia colonial y al sometimiento de los pueblos originarios (Escobar, 2007).

La recuperación de la idea de Pueblo en clave peronista y revolucionaria, así como también latinoamericanista, permitió la conformidad del artista con los gobiernos kirchneristas (2003-2015) y su bandera a favor de los sectores populares (Schuttenberg, 2011). De esta manera, la historia del siglo XX quedaba enlazada en una misma matriz interpretativa con los acontecimientos más recientes. En consonancia con el relato promovido por las políticas gubernamentales, Sirena otorgó una atención particular al tema de violencia estatal ejercida sobre los sectores populares, recuperando específicamente el accionar de las Fuerzas Armadas y su complicidad con el Estado. La decisión tomada por la artista resulta especialmente relevante en el contexto local donde la vinculación estrecha entre la ciudad y la Base Naval de Puerto Belgrano tomó una nueva dimensión en relación al rol que jugó la misma durante la dictadura militar de 1976.

### **2.3- ¿Somos el Estado? La exclusión y la violencia estatal como parte de nuestra historia**

Así como la participación de Sirena en los encuentros nacionales e internacionales implicó una modificación en su concepción de los sujetos históricos, suscitó, a su vez, un viraje temático. El artista contrapuso la imagen de los sectores populares a la de un Estado violento que los oprimía y que manifestaba su potencial represivo a través de las Fuerzas Armadas. La Base Naval, dejó de ser el hito fundante de la ciudad, sinónimo de progreso y de oportunidades laborales, para pasar a ser la encarnación local de este brazo armado estatal, germen de un imaginario autoritario y violento que se concretó en la última dictadura militar de 1976, pero que, según sus apreciaciones, continúa vigente hasta la fecha.

En este sentido, la configuración de una tradición con una determinada visión del pasado, signada en parte por los mandatos sociales y culturales de las Fuerzas Armadas que implicaron la invisibilización de ciertos acontecimientos, marcaron los cimientos de prácticas compartidas entre la Armada y la población civil de Punta Alta (González, 2014). Esta “cuestión puntaltense” es la que Sirena afirma que persiste y que se vincula, a su vez, con la ausencia de movimientos que pongan en escena las tensiones y conflictos que existen en relación al pasado de la ciudad.

Sirena construyó con sus murales un recorrido histórico sobre la violencia estatal a partir de cuatro hechos particulares: el genocidio de la población indígena durante la construcción del Estado-Nación en *Para crear esta nación tuvimos que matar a la anterior*, la última dictadura militar de 1976 en obras como *El gigante que se extingue*, *¿Qué hizo usted por la Armada?*, *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria*, *En homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina*, el desguace del sistema ferroviario en los años noventa en *Ya no llegan los trenes a Punta Alta*, y la crisis económica, social y política que decantó en el Cacerolazo del 2001 a través de *Positivo-Negativo* y *Los laberintos urbanos*. En este sentido, la concepción de violencia de Estado<sup>43</sup>, tal como la concibió Sirena, no se asociaba únicamente a la dictadura de 1976 ni a las prácticas represivas y gobiernos militares, sino que se entrelazaba de manera constitutiva en los vínculos entre los poderes políticos y la sociedad civil (Franco, 2011).

Asimismo, la violencia estatal se circunscribió a dos procesos de la Historia Argentina relevando la importancia de los grupos subalternos y la conflictividad social: por un lado, los problemas pos-independentistas asociados a la violencia ejercida para la construcción del Estado-nación y, por el otro, aquellos vinculados a la dictadura militar de 1976 y a la aplicación de las políticas neoliberales (Nercesian y Soler, 2011).

Como territorio de frontera a fines del siglo XIX y como sede del poder militar durante el siglo XX, Punta Alta parece constituir un punto neurálgico de este proceso permanentemente atravesado por la experiencia de la violencia. Los enfrentamientos contra la población indígena en pos de la construcción del Estado, se extendieron desde el siglo XVIII hasta fines del siglo XIX: para la consolidación de la Argentina moderna, las elites dirigentes consideraban necesario eliminar aquello que no respondiera a su proyecto y que no fuera una población europea y “civilizada”. Incluso la última dictadura militar se encargó de exaltar y reivindicar a fines del siglo XX el accionar de las tropas de Julio Argentino Roca, calificándolo como una “Epopéya” en defensa de la nación y en contra del indígena, considerado invasor, “apátrida” y subversivo (Briones y Delrio, 2007).

Cuando a fines del siglo XIX el gobierno nacional impulsó la construcción del puerto militar, la zona se encontraba habitada por dos grupos étnicos diferentes, los Linares y los

---

<sup>43</sup> La bibliografía sobre la violencia estatal en la Historia Argentina desde el siglo XIX hasta el presente es muy vasta, sobre todo en los últimos años. Si bien no pretendemos aquí dar cuenta de toda la producción al respecto, vale la pena mencionar v.g. Nercesian y Soler (2011) y Águila, Garaño y Scatizza (2016).

Ancalao<sup>44</sup>, que convivían de forma pacífica con la población blanca. Estos grupos habían sido expulsados del ejido bahiense a principios de la década de 1880, alegando razones de salubridad por el brote de tifus, y fue así como se establecieron en Arroyo Pareja, donde permanecieron hasta que comenzó la construcción del Puerto Militar y fueron desalojados nuevamente<sup>45</sup> (Martinelli, 2017). De esta manera, el artista recuperó y trajo al pensamiento local la existencia de estos grupos indígenas que habitaron la región antes de la fundación de la ciudad, para referir a la responsabilidad estatal y eclesiástica en el sometimiento de estas etnias a la exclusión, la desidia y la muerte.

Es importante mencionar que Sirena recuperó la imagen de los indígenas, no como parte del proceso de construcción del Estado-Nación, o de la fundación de la ciudad, a la par de los inmigrantes, sino que enfatizó su situación de sometimiento. La Nación era, por lo tanto, para Sirena, una entidad diferente de la del Estado, ya que ella se definía a partir de la existencia de un pueblo que compartía valores y tradiciones y que había sido objeto histórico de la opresión. La noción de tradición, sin embargo, resultaba también simplificada en murales como *Sentimiento Argentino* o el realizado en una carnicería local que recurrían a la típica iconografía gauchesca y folklórica para aludir a “lo argentino”<sup>46</sup>. Esta convivencia de representaciones se justifica en la construcción histórica que iba realizando Sirena sobre lo que significaba para él ser el Pueblo: una línea continua desde el mito del nacionalismo con las temáticas folklóricas y la figura del inmigrante hasta llegar a una visión revolucionaria. Asimismo, la recuperación de la figura del gaucho en los murales, indicaría su inclusión en la configuración del Pueblo, como parte de los sectores subalternos pero con un sentido más pintoresco que de denuncia.

El Estado, por el contrario, emergía de manera indirecta a través de sus aparatos y fuerzas institucionales o económicas, ya fuera mediante el uso de su brazo armado, el Ejército o la Marina, en obras como *Para crear esta nación tuvimos que matar a la anterior*, *El gigante que se extingue*, *¿Qué hizo usted por la Armada?*, *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria* y

---

<sup>44</sup> Los primeros eran de origen pehuenche o guenaken mientras que los otros eran de ascendencia boroga. Estos últimos, al mando del cacique Venancio Coñhuepán, habían arribado a la zona hacia 1827, acompañando al Coronel Ramón Estomba como fuerzas auxiliares en la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina (hoy ciudad de Bahía Blanca). Una vez llegados, se establecieron en las inmediaciones de la actual Aldea Romana, en las cercanías del cementerio y del Arroyo Napostá. Desde un principio, junto a los Linares, fueron considerados “indios amigos”, asentándose en forma permanente dentro de la línea de frontera y auxiliando militarmente a la guarnición regular del fuerte (Martinelli, 2017). Aquí es importante mencionar, la excepcionalidad de la relación entre los grupos indígenas y el Estado, frente al proceso constante de destribilización de los primeros (Briones y Delrio, 2007).

<sup>45</sup> El día 4 de mayo de 1912 comenzó el éxodo de aquella gente, con sus familias, ganados e implementos de trabajo rumbo al Bolsón, en la provincia de Río Negro (Martinelli, 2017).

<sup>46</sup> Véase el punto “1.2 Formas simples, historias complejas” en el capítulo 2 de la presente tesina.

*En homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina*; o, de manera menos directa, por efecto de la aplicación de medidas económicas neoliberales en *Ya no llegan los trenes a Punta Alta*, *Positivo-Negativo* y *Los laberintos urbanos*.

La elección de enfocarse en la violencia estatal ejercida por las Fuerzas Armadas tiene una triple justificación. Primero, en el papel que éstas jugaron durante toda nuestra historia, desde el golpe de Estado de 1930, donde adquirieron intervención en la política argentina ejerciendo presión sobre los gobiernos democráticos, hasta llegar a la última dictadura donde lograron obtener su mayor nivel de autonomía. Segundo, en los recientes procesos de desclasificación de los archivos militares que incrementaron el interés y permitieron la ampliación de los estudios sobre las Fuerzas Armadas (Divinzenso, 2017). Por último, en concordancia con los dos puntos mencionados, en la particular relación histórica existente entre Punta Alta y la Base Naval de Puerto Belgrano y su accionar durante 1976.

La última dictadura militar constituyó, de este modo, un acontecimiento fundamental que funcionó a manera de horizonte de lectura a partir del cual Sirena interpretó los demás procesos. *El gigante que se extingue*, *¿Qué hizo usted hoy por Armada?*, *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria*, y *En homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina* aludían explícitamente a este período que introducía en las paredes de la ciudad un eje de conflicto aún no resuelto por la comunidad puntaltense. Tanto la temática como el emplazamiento elegido para algunas de las obras, pretendía cuestionar la presencia y la acción castrense en la zona. La Base Naval de Puerto Belgrano funcionó como centro clandestino de detención y tortura y de planificación e instrucción de militares para llevarlas a cabo, hecho que se concretó gráficamente en la representación apocalíptica y oscura que varias veces escogió Sirena para representar la base militar. De manera aún más explícita, el artista tematizó en sus murales la desaparición forzada de personas ocurrida durante los años setenta con *Homenaje a los desaparecidos y a la memoria*, ubicado frente a la Base Naval, donde recordaba a los 30.000 desaparecidos durante la última dictadura a través del uso de las siluetas blancas y el símbolo del pañuelo. Lo mismo ocurre con *En homenaje a las víctimas de los vuelos de la muerte de la Armada Argentina*, dedicada a recordar el asesinato de miles de personas arrojadas desde los aviones navales hacia el mar mediante la imagen de un barco y de un avión lanzando cruces que refería, a su vez, a la complicidad de la Iglesia con los hechos.

Tal como sostiene Marina Franco (2011), para Sirena la violencia estatal no se agotó en la lógica binaria entre dictadura/democracia, actores civiles/actores militares, sino que se extendió como un continuo en el tiempo en el transcurso del cual las prácticas represivas permanecieron, pero mutando de forma. La ejecución de las políticas neoliberales durante el periodo democrático inaugurado en 1989 bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem, derivó en la deserción del Estado respecto de sus responsabilidades sociales y se tradujo en un alto grado de fragmentación social y un acelerado proceso de empobrecimiento y precarización laboral (Borón, 2003).

De este proceso dio cuenta el artista en *Ya no llegan los trenes a Punta Alta*, *Positivo-Negativo* y *Los laberintos urbanos*. Allí la desestructuración de los ferrocarriles y los efectos de la crisis económica fueron recuperados para denunciar otro tipo de violencia ejercida sobre los sectores populares a partir de la violación de sus derechos sociales. El desmantelamiento del sistema ferroviario, en el marco de una serie de normas iniciada con la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989) en donde se firmó la prorrogación del funcionamiento de los Ferrocarriles Argentino hasta 1993, implicó paralelamente la reactivación de una memoria ferroviaria a través del arte público en la región del sudoeste de la llanura pampeana. Fue este proceso el que suscitó el surgimiento de instituciones y acciones culturales en la zona<sup>47</sup> y el que problematizó Sirena en *Ya no llegan los trenes a Punta Alta* donde se efectuaba una crítica desfavorable a la desactivación del ramal ferroviario en la ciudad, que trajo como consecuencia la eliminación de puestos de trabajo y la posibilidad para la población de transportarse por este medio.

Por último, *Positivo-Negativo* y *Los laberintos urbanos* fueron elaborados durante la crisis socioeconómica que decantó en el “Cacerolazo” del 2001 (Cardona, 2002; Legrain, 2004). El artista buscó, según sus palabras, transmitir alegría y positividad a partir de la imagen de las mujeres riendo, sin dejar de mostrar el contexto negativo que se estaba viviendo a través del uso de colores negros y rojos que daban un aspecto siniestro a la obra. Mientras que, en la segunda obra, la realidad que se vivía se encontró justificada a través de una visión apocalíptica de la ciudad en alusión al caos del momento. En el contexto de nuestro análisis, 2001 se presenta como última experiencia de violencia estatal neoliberal que dio paso a un nuevo contexto de lucha y que reveló el fracaso de éstas políticas. Frente a una ideología generadora de altos costos

---

<sup>47</sup> Nos referimos aquí al museo Ferrowhite (2005) y a los centros culturales de Estación Rosario y Estación Sud (2010), ambos en el vecino partido de Bahía Blanca (Agesta, López Pascual, Vidal, 2018). Allí también se dieron intervenciones en el espacio público, como el Simposio Nacional de Escultura Monumental (1993), que tuvieron como eje la denuncia del proceso de desestructuración del sistema ferroviario en el marco de las políticas neoliberales del menemismo (Ribas, 2017).

humanos y ambientales y de violencia que había comenzado hace treinta años (Giavedoni y Ginga, 2017), el mandato de Néstor Kirchner (2003-2007) significó una superación del neoliberalismo en las políticas económicas y sociales. De esta manera, se llevó a cabo una reactivación de los movimientos sociales y de los diferentes sectores de la sociedad: estudiantes, trabajadores, intelectuales, activistas comunitarios (Giroux, 2005), que pasaron a identificarse como el Pueblo argentino en oposición a un enemigo delimitado: las corporaciones, el F.M.I, la Corte Suprema, las empresas de servicios públicos privatizados y los militares condenados por delitos de lesa humanidad (Schuttenberg, 2011).

## Conclusiones

---

En esta tesina hemos analizado las representaciones construidas en dieciocho murales realizados por el Licenciado en Artes Plásticas y muralista Omar Sirena entre 2000 y 2016 en Punta Alta. Su elección estuvo vinculada con la importancia que adquirió su actividad artística en la ciudad, ya sea por su trabajo como personal de cultura de la Municipalidad, por las obras realizadas en distintas partes de la ciudad, de las cuales trece fueron declaradas Patrimonio Cultural en 2011, como por su labor como gestor independiente del centro “Huevo Duro”. Esta iniciativa personal sumada a su acción como parte del gobierno local entre 2001 y 2003 le dieron la posibilidad de profesionalizarse y adquirir proyección como dinamizador de prácticas culturales locales. En este sentido, su trabajo contribuyó a la promoción y al incentivo del arte y la cultura en la localidad, a partir del sostenimiento de una idea del artista como individuo comprometido con la realidad social. Sus estudios académicos, su formación ideológica de izquierda y sus primeras experiencias como muralista, imprimieron una línea de pensamiento que se activó en sus obras a las que consideraba como herramientas sociales y políticas de transformación.

En lo que respecta al primer capítulo, consideramos que el análisis de la figura de Sirena permite trazar un puente entre la dimensión de lo personal, del artista y su vida, y la estructural, correspondiente a los procesos que dieron origen y configuraron la ciudad de Punta Alta y la historia argentina. El muralista jugó, entonces, un rol de mediador cultural que se concretó en la construcción las representaciones colectivas que, fuertemente ancladas en lo local, recuperaron también las tradiciones artísticas del país y del continente para crear una identidad puntaltense articulada con la realidad de Latinoamérica. Por otra parte, la búsqueda de la profesionalización del artista en un mercado local reducido y donde no existía una política cultural continuada, requirió que Sirena diversificara sus actividades. De esta manera, su actividad artística no se limitó a su vinculación –plena de contradicciones- con el gobierno local mediante su contrato como personal de Cultura, sino que se extendió para abarcar encargos particulares, pintando casas, produciendo y vendiendo cuadros y obras de papel maché, y/o trabajando en cartelería/publicidad. Las tensiones existentes entre el mercado y el Estado, se cruzaron con las representaciones que Sirena construyó del arte y del artista, asociadas un ideal romántico que, originado a principios del siglo XIX, muestra aún su vitalidad en el siglo XXI aunque atravesado

por la necesidad de profesionalizarse y vivir de las artes del artista contemporáneo tanto como por el imperativo de asumir un compromiso social, político y revolucionario, tal como se concretó mediante su accionar en el centro cultural “Huevo Duro”.

En la segunda parte de esta tesina, hemos examinado la identidad puntaltense propuesta en los murales de Omar Sirena a partir de representaciones sociales, territoriales e históricas que, vinculadas con su localización espacial, construyeron un relato particular de la historia local permeado por la subjetividad y los posicionamientos ideológicos del artista. Dichas representaciones se estructuraron a partir de tres ejes estrechamente ligados. El primero centrado en la fundación de Punta Alta y el Puerto Militar y sus actividades económicas asociadas a su ubicación geográfica. Aquí, la imagen asumió una fuerte carga emotiva relacionada con los orígenes, étnicos y sociales de su propia familia y de la ciudad. Las cuestiones referidas a la génesis de Punta Alta y su región fueron tratadas en repetidas ocasiones a partir de imágenes que retomaban, en gran medida, una narración consolidada por la historiografía local edificada en torno a una visión simplificada del proceso de construcción del Estado-Nación y a la idea del “crisol de razas” para dar cuenta de la afluencia inmigratoria. Para ello, se remitía a hitos fundantes, como la visita de Charles Darwin, la creación de la Base Naval y la llegada del ferrocarril y de los inmigrantes como instancias de inauguración de la Punta Alta moderna.

Ligado al anterior, el segundo eje estructurador de los murales estuvo vinculado a la representación de los sectores populares que hicieron posible la construcción y el desarrollo de la ciudad de Punta Alta y de la Base Naval de Puerto Belgrano, a partir de la configuración de un “pueblo trabajador” que, aunque variable históricamente, mantuvo una línea de continuidad en su condición de subordinación. En una primera instancia, este pueblo tuvo como sujeto privilegiado al inmigrante arribado como mano de obra para la construcción del Puerto Militar y para las actividades rurales. En una segunda configuración, Sirena incorporó a los criollos, mestizos e indígenas desde una concepción revolucionaria de un pueblo en lucha contra la violencia estatal opresora. Ésta elección tuvo su justificación en la incorporación de una estética latinoamericanista que el artista fue desarrollando a partir de su participación en encuentros muralistas nacionales e internacionales y de la recuperación de sus primeras experiencias platenses. Su interés personal por reivindicar a los trabajadores y sus posicionamientos ideológicos sobre la función social del arte y el artista, confluyeron también en este giro iconográfico y conceptual.

Por último, un tercer eje se enfocó en la presencia de un Estado que se había manifestado históricamente a partir del ejercicio de la violencia y que, según Sirena, se había distanciado así del concepto de Nación integrado por ese Pueblo que compartía valores y tradiciones y que había sido víctima de la dominación ejercida desde el aparato estatal. En este contexto, el artista recuperó cuatro hechos históricos particulares de gran significación para la región y para la Argentina en general: el genocidio de los pueblos originarios llevado a cabo a fines del siglo XIX, los hechos de la última dictadura militar en 1976, el desguace del sistema ferroviario en los años noventa y la crisis económica, social y política que decantó en el Cacerolazo del 2001. En este sentido, configuró una concepción de la violencia de Estado, que no solo se asoció a las prácticas represivas de las Fuerzas Armadas, sino que también incluyó la relación entre los poderes políticos y la sociedad civil. Por otra parte, Sirena consideró que la recuperación de estas temáticas en el espacio público puso en evidencia los conflictos y tensiones que yacían en el seno de la ciudad, esa “cuestión puntaltense” determinada por el signo impuesto por la presencia de las Fuerzas Armadas.

De esta manera, Omar Sirena construyó representaciones identitarias de la ciudad asentadas sobre un particular relato histórico elaborado a partir de algunos fragmentos del pasado local que fueron articulados en función de sus posicionamientos personales e ideológicos. A pesar de que no fue nuestra finalidad recuperar de qué manera fueron recibidos y apropiados los murales por el resto de la población, su localización en el espacio público, el reconocimiento oficial que les fue tributado y las intervenciones de las que fueron objeto, hacen posible afirmar que su presencia no fue invisible sino que, por el contrario, introdujo diálogos y tensiones con distintos sectores de la sociedad puntaltense. Esta tesina constituye, por lo tanto, un punto de partida para futuras investigaciones. En este trayecto en particular, elegimos enfocarnos en un determinado artista y su producción para, a partir de allí, indagar sobre el desarrollo cultural de Punta Alta desde un enfoque complejo y relacional que incluyera a diferentes agentes del campo y propusiera una posible articulación entre la dimensión de lo individual y lo estructural y entre la de las prácticas y la de las representaciones que conforman la trama de lo cultural.



## Fuentes y archivos

---

### A. Archivos y repositorios documentales

- Archivo Histórico Municipal de Punta Alta
- Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia

### B. Diarios, periódicos y revistas

- *El Rosaleño*. Punta Alta (enero 1993-diciembre 2016)
- *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, sección perteneciente a Punta Alta (enero 1993-diciembre 2016)
- *La Izquierda Diario*. Bahía Blanca (enero 1993-diciembre 2016)
- *El Partido Liberal*. México (30/01/1891)

### C. Documentos oficiales

- Honorable Consejo Deliberante de Coronel Rosales (14/05/1999). *Ordenanza N°2694*. Archivo Histórico de Punta Alta.
- Honorable Consejo Deliberante de Coronel Rosales (2011). *Ordenanza N°3301*. Municipalidad del Partido de Coronel Rosales.
- Presidencia de la Nación, Nicolás Avellaneda (19/10/1876). *Ley n°817, de fomento de la inmigración y colonización*.
- *Censo Nacional Agropecuario 2018*. “Migraciones”. Dirección provincia de estadística [en línea]. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/index.php/poblacion/migraciones>

### D. Documentos éditos

- *Autonomía Comunal de Punta Alta. Reseña histórica de las gestiones realizadas hasta su conquista* (1945). Punta Alta; s/ed.
- *Bodas de plata de la Creación del partido Coronel de Marina Leonardo Rosales. Breve historial de la autonomía de Punta Alta. 1945-1970*. (1970). Punta Alta.
- CRESPI VALLS, A. (1941). *Gran Álbum de Punta Alta*. Bahía Blanca: Sureña
- DARWIN, Charles (1921). *Diario de un naturalista alrededor del mundo. Tomo I*. Madrid: Ed. Calpe.
- MEDINA, Silvia (27/01/2012), *Entrevista Radial*. Recuperado de: <https://www.cooperativaobrera.coop/radial/2012/01/27112--silvia-medina--vinculo-entre-la-coope-y-la-biblioteca-alberdi-de-punta-alta/>

### E. Entrevistas

- Entrevista realizada a Omar SIRENA por Macarena MUGIONE MÉNDEZ, Punta Alta, 1 de mayo de 2018.
- Entrevista realizada a Virginia GIORNO por Macarena MUGIONE MÉNDEZ, Punta Alta, 4 de diciembre de 2018.
- Entrevista realizada a Gustavo LIZASOAIN por Macarena MUGIONE MÉNDEZ, Punta Alta, 13 de marzo de 2019.
- Entrevista realizada a Luciano IZARRA por Macarena MUGIONE MÉNDEZ, Punta Alta, 28 de febrero de 2019.
- Entrevista realizada a Alicia AMIOT por Macarena MUGIONE MÉNDEZ, Punta Alta, 11 de diciembre de 2018.

### F. Recursos web

- SIRENA, Omar (2017). *Sirena, Arte Público y Muralismo*. Consultado el 15 de Octubre de 2018. Disponible en: <https://sirenaartepublicoymuralismo.blogspot.com/>

## Bibliografía

---

### A. Estudios teórico-metodológicos

- AGESTA, Ma. De las Nieves y Juliana LÓPEZ PASCUAL (2019). "Lecturas para una política de la cultura". En: AGESTA, Ma. De las Nieves y Juliana LÓPEZ PASCUAL (eds.). *Estado del Arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns. (en prensa).
- ARAMBURU, Mikel (2008). "Usos y significados del espacio público". *Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno* [en línea] III (8), pp. 143-151. Disponible en: [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/6586/ACE\\_8\\_SE\\_26.pdf?sequence=7&isAllowed=y](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/6586/ACE_8_SE_26.pdf?sequence=7&isAllowed=y)
- BARRIERA, Darío G. (comp.) (2002). *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.
- BORJA, Jordi (2011). "Espacio público y derecho a la ciudad". *Viento Sur* (116), pp. 39-49. Disponible en: [http://cdn.vientosur.info/Vscompletos/Vs116\\_Borja\\_EspacioPublico.pdf](http://cdn.vientosur.info/Vscompletos/Vs116_Borja_EspacioPublico.pdf)
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2014). *Las estrategias de la reproducción social*. 1º ed. (especial). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BURGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CAPASSO, Verónica Cecilia (2015). *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (Tesis de posgrado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1198/te.1198.pdf>
- CARRIÓN, Fernando (2007). "Espacio público: punto de partida para la alteridad". En: SEGOVIA, O. (ed.) *Espacios públicos y construcción social: hacia un ejercicio de la ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, pp. 79-97.
- CHARTIER, Roger (1994). "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". *Punto de Vista* 13 (39), pp. 43-48.
- CHECA CREMADES, Fernando, MORÁN TURINA, José Miguel y GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (1980). *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- CLARK, Toby (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid.
- DE CERTEAU, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, Manuel (2007). "El espacio público como ideología". Ponencia presentada en *Jornadas Marx Siglo XXI*. Logroño: Universidad de la Rioja. Disponible en: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2014/03/el-espacio-publico-como-ideologica-manuel-delgado.pdf>

- DEUSTCHE, Rosalyn (2008). *Quaderns portàtils 12. Agorafobia*. Barcelona: MACBA.
- ESCOBAR, Ticio (2007). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Metales Pesados.
- FERNÁNDEZ, Sandra (comp.) (2007). *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- FISCHER, Ernst (1999). *La necesidad del arte*. Barcelona: Altaya.
- FRASER, Ronald (1990). “La formación de un entrevistador”. *Historia y Fuente Oral* (3), pp. 129-150.
- HOBBSAWN, Eric y Terence RANGER (1983). *La invención de la tradición. Barcelona*. Barcelona: Crítica.
- SEWELL, Williams (2006). “Una teoría de estructura: dualidad, agencia y transformación”. *Arxius de sociología* (14), pp. 145-176. Disponible en: [https://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius\\_14.html](https://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius_14.html)
- SHERRY, Ortner (2005). “Geertz, subjetividad y consciencia posmoderna”. *Etnografías Contemporáneas* 1 (1), pp. 25-54.
- ORY, Pascal (2004). *L'Histoire Culturelle*. París: Presses Universitaires de France.
- PANOFSKY, Erwin (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PROST, Antoine (1999). “Social y Cultural, indisociablemente”. En: RIOUX, Jean-Pierre y Jean-Francois SIRINELLI (dirs.). *Para una historia cultural*. México: Taurus, pp. 139-155.
- RICART, Núria y Antoni REMESAR (2013). “Reflexiones sobre el espacio público”. *On the W@terfront Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration* (25), pp. 5-35. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18792/21278>
- SERNA, Justo y Anacleto PONS (2003). “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis”. *Coatepec* 2 (4), pp. 35-56. Disponible en: [revistacoatepec.uaemex.mx/%20article/viewFile/53/49](http://revistacoatepec.uaemex.mx/%20article/viewFile/53/49)
- (2007). “Más cerca, más denso. La historia local y sus metáforas”. En: FERNÁNDEZ, Sandra (coord.) *Más allá del territorio*, Op. Cit. Rosario: Prohistoria, pp. 17-30.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## **B. Estudios de investigación sobre temas internacionales**

- BARNUEVO SOLÍS, Xavier Andrés (2016). *Las relaciones entre el arte mural, los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Loja* (Tesis de Maestría en Artes). Cuenca: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.
- BRAGASSI H., Juan (2010). “El Muralismo en Chile: Una Experiencia Histórica para el Chile del Bicentenario”. *Memoria Chilena* [en línea]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123178.html>

- CARADONA HURTADO, Ana Catalina (2008). “Arte, lazo social y exclusión: Diego Rivera y el Muralismo Mexicano de los años 30”. Ponencia presentada en *IX Congreso Internacional de Psicología Social de la Liberación*. San Cristóbal de las Casas: Universidad de la Tierra. Disponible en: <http://congresochiapas08.codigosur.net/ponencias/ColombiaMesadialogo02.pdf>
- DOMINGUEZ, Carmen Fajardo (2009). “Los viajes de Charles Darwin”. *Educación y Biblioteca*. (171), España, pp. 104-106. Disponible en: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119633/EB21\\_N171\\_P104-106.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119633/EB21_N171_P104-106.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- DOMÍNGUEZ CORREA, Paula (2006). *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile* (Tesis de grado). Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Disponible en: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101636/dominguez\\_p.pdf?sequence=3&isAllowed=y](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101636/dominguez_p.pdf?sequence=3&isAllowed=y)
- DRIEN, Marcela, ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa y VANEGAS, Carolina. (2013) (eds.). *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina. III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Santiago de Chile: GEAP / UAI.
- ELIZALDE, Antonio (2003). “¿Cómo hacer posible lo deseable?”. En ELIZALDE, Antonio (comp.) *Las nuevas utopías de la diversidad, lo deseable vuelve a ser posible*, Universidad Bolivariana, Santiago de Chile, 405 p.
- ESPINOZA BOLÍVAR, Gardy Augusto y Óscar CUÉLLAR SAAVEDRA (2012). “Hacia la idea de la ‘Patria Grande’. Un ensayo para el análisis de las representaciones políticas”, *Polis* (18) s/p. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/4028>
- ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa, MUÑOZ, Carmen, RECIO Carlos y VANEGAS, Carolina (2013). *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina, IV Seminario Internacional sobre Arte Público en América Latina*. Cali: Universidad del Valle- GEAP- Latinoamérica.
- ESPARZA SORIA, Martha Susana (2009). “Los senderos de Darwin”. *Revista Digital Universitaria* 10 (6) s/p. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num6/art33/int33.htm>
- FERREIRA RUBIO, Delia M. (2006). “‘Qué se vayan todos! ’: la crisis argentina de 2001 – 2003”. Ponencia presentada en *Seminario Internacional Gobernabilidad y Reformas Políticas. Nuevos desafíos para la democracia*. Guatemala: OEA. Disponible en: <http://www.deliaferreira.com.ar/pdf/at-gobierno/Crisis%202001-OEA-Guatemala-2006.pdf>
- LENCINAS, Soledad, ORTÍZ, Marina, LORCA, Claudio y NÚÑEZ, Pedro (2007). *Combates por la Memoria; el Muralismo político en Chile y en Argentina hacia la integración de experiencias populares, socioculturales de resistencia*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad de Valparaíso/ Universidad Mayor de San Andrés. Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana. Disponible en: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5776/combatesporlamemoria.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5776/combatesporlamemoria.pdf)
- MANDEL, Claudia (2007). “Muralismo Mexicano: arte público/ Identidad/ Memoria Colectiva”. *Escena. Revista de las artes* 61 (2), pp. 37-54. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181>
- MORALES YÉVENES, Pedro (2011). *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)*

(Tesis de grado). Santiago de Chile: Escuela de Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Disponible en: <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/106>

RODRIGUEZ BOLUFÉ, Olga María (2013). “Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe”. *Nierika: revista de estudios del arte* 2 (4), pp. 48-67. Disponible en: [http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/1269/RBOM\\_Art\\_17.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/1269/RBOM_Art_17.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira (2012). *Nacionalismo e identidad nacional en la obra mural de José Clemente Orozco y Alfredo Zalce* (Tesis de Maestría). Toluca: Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en: <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/49434>

TRABA, Marta (1994). *El arte de América Latina. 1900-1980*. New York, Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo.

ZAMORANO Pérez; Emilio PEDRO y Claudio, CORTÉS LÓPEZ (2007). “Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético”. *Universum: revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 2 (22), pp. 264-284. Disponible en: [https://www.redalyc.org/pdf/650/Resumenes/Resumen\\_65027764017\\_1.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/650/Resumenes/Resumen_65027764017_1.pdf)

### **C. Estudios de investigación sobre temas nacionales**

AGESTA, María de las Nieves (2015). “De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX”. En: ORBE, Patricia y Carolina LÓPEZ (eds.). *Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: perspectivas de análisis y estudios de casos*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, vol. 10, pp. 7-21. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2943>

--- (2019). “Leer en la frontera. Bibliotecas populares, asociacionismo cultural y acción estatal en el sudoeste bonaerense entre fines del siglo XIX y principios del XX”. Ponencia presentada en: *VII Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda. Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti. (mimeo).

ÁGUILA, Gabriela, GARAÑO, Santiago y SCATIZZA, Pablo (comp.) (2016). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

ARBELO DE MAZZARO, Aurora C. (2016). “Murales. Patrimonio Cultural de Corrientes”. Ponencia presentada en el *Primer Congreso de Patrimonio Cultural y Natural*. Corrientes: Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes. Disponible en: <http://www.artes.unne.edu.ar/documentos/Extension/Paisajes%20Culturales/EJE%203/5-ARBELO%20DE%20MAZZARO.pdf>

BARBOSA, Sebastián (2010). “Menemismo y kirchnerismo en Argentina: un análisis político discursivo de su construcción hegemónica”. *Pensamiento Plural* 6, pp. 11-34.

BECK, Hugo Humberto (2006). “Inmigración e identidad. ¿Pluralismo o crisol?”. *Revista Nordeste- Investigación y Ensayos* (26). 2da. Época, pp.101-108.

BELEJ, Cecilia (2008). “Quinquela Muralista”. En: WECHSLER, Diana B. *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 57 – 77.

- (2014). “Una exposición permanente. Políticas de la imagen en los edificios públicos a través de sus murales en la década de 1930”. *Travesía, Revista de Historia Económica y Social*, 16, pp. 29-50. Disponible en: <http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/numero16/ceciliabelej.pdf>
- (2014). “Benito Quinquela Martín y el Muralismo Argentino. Imágenes del riachuelo y sus trabajadores portuarios”. *Historia y Espacio, Revista del Departamento de Historia* 10 (42), pp. 11-29. Disponible en: [http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia\\_y\\_espacio/article/view/1217](http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1217)
- BORÓN, Atilio (1995). “El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem”. En: BORÓN, Atilio y otros (comp.). *Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, pp. 59-80.
- (2003). *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 320p. Disponible en la World Wide Web: <http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/estado/estado.html>
- BRIONES, Claudia y DELRIO, Walter (2002). “Patrias sí, colonias también. Estrategias diferenciadas de radicación de indígenas en Pampa y Patagonia”. En TERUEL, Ana, LACARRIEU, Mónica y JERÉZ, Omar (Comps.). *Fronteras, ciudades y estados*. Córdoba: Alción Editora.
- (2007). “La ‘Conquista del desierto’ desde perspectivas hegemónicas y subalternas”. *Runa* XXVIII, pp. 23-48, Facultad de Filosofía y Letra, UBA.
- CAPASSO, Verónica Cecilia (2010). *Muralismo en la ciudad de La Plata: la experiencia del colectivo de arte “Sienvolando”, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición* (Trabajo final de grado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.723/te.723.pdf>
- CASTELLANOS, Polo (2017). “Muralismo y resistencia en el espacio urbano”. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 1 (7), pp. 145-153. Disponible en: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>
- CAVAROZZI, Marcelo (2011). “El peronismo kirchnerista...el peronismo de siempre”. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados* (26), pp. 13-24. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/860>
- CERNADAS de BULNES, Mabel (2005). “Las aporías de la democracia recobrada: la construcción del ciudadano en Argentina”, *Revista Historia Actual On Line*, (8), pp. 123-132. Disponible en <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/122/111>
- CHEDRESE, María Eugenia (2007). “Pañuelos blancos y vientres abiertos. Lectura del mural de la Biblioteca ‘Arturo Marasso’”. *II Jornadas HumHA*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- CONSOLATO DE GENERALE D’ITALIA BAHÍA BLANCA (2014). “Presentaron el libro “Raíces, retratos de un encuentro” [en línea]. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: [https://consbahiablanca.esteri.it/consolato\\_bahiablanca/es/la\\_comunicazione/dal\\_consolato/punta-alta.html](https://consbahiablanca.esteri.it/consolato_bahiablanca/es/la_comunicazione/dal_consolato/punta-alta.html).
- CRESPI, I y FERRARIO, J. (1989). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- CROSIER, Loren (2010). “El Muralismo: El Papel de los Murales en la Lucha de los organismos Sociales en la Ciudad de Buenos Aires = Muralism: The Role of Murals in Social Organizations”. *Independent*

*Study Project (ISP) Collection Paper 879* [en línea]. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/879](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/879)

- DEVOTO, Fernando (2004). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DIVINZENSO, Alicia (2017). “El ejército argentino en la historia del siglo XX. Nuevos abordajes en torno a un viejo actor”. *Páginas, Revista Digital de la Escuela de Historia* 9(19). Disponible en: <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/247/html>
- FAIR, Hernán (2011). “Las relaciones políticas entre el menemismo y las Fuerzas Armadas. Un análisis histórico-político del período 1989-1995”. *Kairós, Revista de temas sociales*, 15, pp.1-16.
- (2014). “Las interpelaciones menemistas frente a las fuerzas armadas en la argentina de los años '90”. *Dos Puntas Año VI*, (9), pp. 119-138.
- (2014). “La readaptación ideológica del orden neoliberal en la Argentina menemista”. *Si somos americanos*, 14, pp.103-132.
- (2014). “Claves para entender el éxito de la hegemonía menemista en la Argentina neoliberal de los años '90”. *Sociologías*, 16, pp.252-277.
- (2016). “La construcción y la articulación de la hegemonía menemista frente al campo empresarial y el establishment internacional de los años '90”. *Espiral: Estudios sobre Estado y Sociedad* 23, pp.79-118.
- FERNANDEZ, Alejandro (2017). “La ley argentina de inmigración de 1876 y su contexto histórico”. *Almanack, Guarulhos* (17), pp. 51-85. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-463320171705>
- FRANCO, Marina (2012). “Pensar la violencia estatal en la Argentina del siglo XX”. *Lucha Armada* 8, pp. 20-31. Disponible en: [http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/represionestatal\\_franco.pdf](http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/represionestatal_franco.pdf)
- GENÉ, Marcela (2005). *Un Mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIAVEDONI, José y GINGA, Luciana (2017). “Neoliberalismo y violencia: el huevo de la serpiente”. *Bordes: Revista de Política, Derecho y Sociedad*. [en línea]. Disponible en: <http://revistabordes.com.ar/neoliberalismo-y-violencia-el-huevo-de-la-serpiente/>
- GIROUX, Henry (2005). “El neoliberalismo y la crisis de la democracia”. *Anales de la educación común*, año 1, (1-2), pp. 72-90.
- GIUNTA, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GUERSTEIN, Sabrina (2011). “Una aproximación al arte y al espacio público en Bahía Blanca: el “I Encuentro De Muralistas”. Ponencia presentada en *IV Jornadas de Humanidades*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3664/1/Guerstein.pdf>
- HEREDIA CHAZ, Emilce (2015). “La ciudad y el cuerpo como forma de soporte: Un recorrido por el espacio público de Bahía Blanca”. *HumHA, Revista electrónica de historia cultural*, Año 1, (1), pp-8-17.

- HERNANDORENA, Agustín (2015). "La tribu de mi calle". En ESPANTOSO R., Teresa (coord.). *Reflexiones entre los dos Bicentenarios (2010-2016). 1º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 147-160.
- KULFAS, Matías (2016). *Los tres kirchnerismos: una historia de la economía argentina, 2003-2015*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- LATTES, A y OTEIZA, E. (1986). *Dinámica migratoria argentina (1955-1984)*. Ginebra: UNRISD-CENEP.
- LAVEN, Pagnone Patricia (2014). "La poliangularidad en el muralismo contemporáneo" (reseña). *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea* 2 (3), pp. 161-162. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/download/13459/17269>
- LONGONI, Ana (2010). "Fotos y Siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos". En: CRENZEL, Emilio (comp.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, pp. 35-57.
- LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Rosario: Adriana Hidalgo.
- LÓPEZ PASCUAL, Juliana (2013). "De París a Bella Vista. Un debate disimulado". En RIBAS, Diana (coord.) *Los límites de las imágenes. Omisiones, censuras y olvidos*. Bahía Blanca: 17grises, pp. 61-76.
- MACÍAS CARDONA, Hugo (2002). "La crisis argentina: origen, evolución y lecciones". *Semestre Económico* 5 (10). Disponible en: <https://revistas.udem.edu.co/index.php/economico/article/view/1379>
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos; arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARQUET, María Clara (2002). "La re-significación del muralismo mexicano en Mendoza 1952-1961". *Revista Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño* (2), pp. 67-77. Disponible en: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1290/marquethuellas2.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1290/marquethuellas2.pdf)
- MARTINELLI, María Laura (2017). "Construcción estatal e 'indios amigos': el acceso a la tierra de la tribu de Ancalao en el enclave fronterizo de Bahía Blanca". *Memoria americana. Cuadernos de Etnohistoria*. 25 (1), pp.97-114.
- MILLI, Legrain, (2004). "La crisis argentina de diciembre de 2001. Debilidad institucional y falta de legitimidad del Estado". *Working Papers* (8). Disponible en: <https://eprints.ucm.es/11249/>
- MONTERO, Carolina. (2011). *La Plaza de los Lápices: espacio público y memoria de la última dictadura. Bahía Blanca. 1993-1995*. (Tesina de grado). Bahía Blanca: Departamento de Humanidades, UNS.
- (2013). "Arte público e instituciones. Intervenciones en la pared exterior del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (2008-2012)". En: ESPANTOSO R., Teresa (coord.). *Reflexiones entre los dos Bicentenarios (2010-2016)*. Op. Cit. pp. 235-248.
- MOREIRA, Carlos y Sebastián BARBOSA (2010). "El kirchnerismo en Argentina: origen, apogeo y crisis, su construcción de poder y forma de gobernar". *Sociedade e Cultura* 13 (2), pp. 193-200.

Disponible en: [http://www.sociedad-estado.com.ar/wp-content/uploads/2014/10/Moreira\\_Barbosa\\_Kirchnerismo.pdf](http://www.sociedad-estado.com.ar/wp-content/uploads/2014/10/Moreira_Barbosa_Kirchnerismo.pdf)

NARANJO, Christian Paul, NARANJO, Andrés David y NAVAS, Cumandá (2018). “Sobre el discurso alrededor de las ideas de revolución en América Latina”. *IUSTA* 2(49), pp.169-192. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6685084>

NATALUCCI, Ana y Mauricio SCHUTTENBERG (2013). “Pensar el kirchnerismo: un estado del arte de los estudios sobre movimientismo e identidades nacional-populares”. En: VIGUERA, Aníbal, RETAMOZO, Martín y SCHUTTENBERG, Mauricio (coord.). *Peronismos, izquierdas y organizaciones populares. Movimientos e identidades políticas en la Argentina Contemporánea*. La Plata: UNLP, pp. 23-46.

NERCESIAN, Inés y SOLER, Lorena (2011). “Reflexiones sobre la violencia en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay en el siglo XX. Una mirada de larga duración”. En NUNEZ, Paula (Comp.). *Miradas transcordilleranas. Selección de trabajos del IX Congreso Argentino Chileno de Estudios Históricos e Integración Cultural*. 1ª ed. San Carlos de Bariloche: IIDyPCa, UNRN-CONICET, pp. 223-236.

NICOLAO, Julieta (2008). *Migración internacional y políticas migratorias. Estudio sobre las migraciones limítrofes hacia argentina, y las políticas públicas implementadas por el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)* (Tesis de grado). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.

NOVICK, Susana (1997). “Políticas migratorias en la Argentina”. En: OTEIZA, Enrique; NOVICK, Susana y ARUJ, Roberto (comp.). *Inmigración y Discriminación Políticas y Discursos*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario. Disponible en: <http://webiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/migrar.pdf>

OSSOINAK DE SARRAILH, Efi Emilia (1991). *Migraciones Internas*. Buenos Aires: Academia Nacional de Geografía.

PÉREZ, Juan Pablo, IIDA, Cecilia y LINA, Laura (2010). “Violencia, censura y experiencias radicales por fuera de los límites del arte, 1955-1976”. En *Artes Visuales: Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo 1910-2010. Del centenario al Bicentenario*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes.

PIAMONTE, Víctor Augusto (2012). “El realismo socialista, la Tercera Internacional y el giro político-cultural en el comunismo argentino. VII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, Argentina. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2189/ev.2189.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2189/ev.2189.pdf)”

PIZOLLITTO, Georgina (2006). *Distribución de la población y migraciones internas en Argentina: sus determinantes individuales y regionales* (Tesis de grado). La Plata: UNLP. Disponible en: <http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/maestria/tesis/046-tesis-pizzolitto.pdf>

QUIROGA, Hugo (2005). *La Argentina en emergencia permanente*. Buenos Aires: Edhasa, 388p.

RAPOPORT, Mario (1994). *Crisis y decadencia del modelo agroexportador argentino*. San Miguel de Tucumán: Cátedra de Historia Económica. Universidad Nacional de Tucumán.

RETAMOZO, Martín (2011). “Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina”. *Polis. Revista Latinoamericana* 10 (28), pp. 243-279. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7435/pr.7435.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7435/pr.7435.pdf)

- RIBAS, Diana I. (2008). *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. (Tesis de doctorado inédita). Bahía Blanca: Departamento de Humanidades- Universidad Nacional del Sur.
- (2009). “Arte público a comienzos del siglo XXI. Una reflexión situada”. En *Arte Público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones. Ier. Seminario Internacional sobre Arte público en Latinoamérica*. Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamérica-Instituto de Teoría del Arte “Julio E. Payró”, UBA. pp. 332-336.
- (2017). “Arte público y memoria ferroviaria II Paseo de las esculturas, Bahía Blanca, República Argentina”. *On the W@terfront* 56 (2), pp.9-39.
- RODRIGUEZ, Darío A. (2014). “Populismo y liderazgo en la democracia argentina: Un cruce comparativo entre el menemismo y el kirchnerismo”. *POSTdata. Revista de reflexión y análisis político* 19 (2), pp. 637-680. Disponible en: <http://www.revistapostdata.com.ar/2014/11/populismo-y-liderazgo-en-la-democracia-argentina-un-cruce-comparativo-entre-el-menemismo-y-el-kirchnerismo-dario-a-rodriguez/>
- ROSETTI, Sandra (2009). “Bahía Blanca: los años '90: resignificación de espacios urbanos”. Ponencia presentada en *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. San Carlos de Bariloche: Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue. Disponible en: <http://www.academica.org/000-008/923>
- RUIZ, Diego Alejandro (2011). “Entremuros. Una crónica social y cultural: el arte mural del país”. *Revista Digital: Discurso visual* (16), s/p. Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agodiego.htm>
- SANA, M. (1992). “Los nuevos patrones de la redistribución interprovincial de la población en la Argentina”. Ponencia presentada en: *1º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*. Buenos Aires: ASET. Disponible en: <http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/wp/wp-content/uploads/2017/08/046-tesis-pizzolitto.pdf>
- SANTI, Isabel (2005). “Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (4). Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/474>
- SCHÁVELZON, Daniel (2010). “El mural de Siqueiros en Argentina; arte política en América Latina (1933)”. *Contratiempo: arte, pensamiento y política*. XI (3), pp. 3-9. Disponible en: [http://www.revistacontratiempo.com.ar/schavelzon-mural\\_siqueiros.pdf](http://www.revistacontratiempo.com.ar/schavelzon-mural_siqueiros.pdf)
- SCHNACK, Juan Alberto (2018). “La azarosa vida de un naturalista sensible. Charles Darwin (1809-1882)”. *Anales de la ANAV*; LXIX, pp. 354-398.
- SCHUTTENBERG, Mauricio (2011). “La reconfiguración de las identidades ‘nacional-populares’. Los puentes discursivos para la inserción de tres tradiciones políticas en el espacio ‘transversal kirchnerista’”. *Sociohistórica, Cuadernos del CISH* (28), pp.41-73.
- SLIPAK, Daniela (2019). “Pueblos y unanimismo. Notas sobre la tradición peronista”. En GIMÉNEZ, Sebastián y AZZOLINI, Nicolás (coord.), *Identidades políticas y democracia en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Teseo, pp. 83-105. Disponible en: <https://www.teseopress.com/identidadespoliticas/chapter/pueblos-y-unanimismo-notas-sobre-la-tradicion-peronista/>

TOLCACHIER, Fabiana (2009). "Pensar la ciudad: territorio de una política de la memoria y de una memoria política". *Actas de las III Jornadas de Investigación en Humanidades*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades, UNS, pp. 291-295. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2814/1/Tolcachier,%20Fabiana%20Sabina.%20Pensar%20la%20ciudad....pdf>

--- (2016) (coord.). *¿Un espejo roto?: marcas del pasado reciente en Bahía Blanca*. 1ed. Bahía Blanca: Ediuns.

URSINO, Yésica Romina; ERNST, Glenda; MARTÍNEZ, Oscar y YOUNG, Pablo. (2016). "Los viajes de Charles Darwin". *Fronteras en Medicina* X1(3), pp. 87-91.

VELAZQUÉZ, Guillermo Ángel y Sebastián LENDE GÓMEZ (2004). "Dinámica migratoria: coyuntura y estructura en la Argentina de fines del XX". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (9). Disponible en: <http://alhim.revues.org/432>

VIDAL, Ana María (2012). "Tómese una poesía". En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, Madrid, pp. 196-198.

WECHSLER, Diana (1999). "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945". En: BURUCÚA, José Emilio. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

#### **D. Estudios de investigación sobre historia de Punta Alta**

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL (2000). *Análisis de la situación del Partido de Coronel Rosales*. Punta Alta: Municipalidad Coronel de Marina Leonardo Rosales.

AVERASTAIN, María José (2010). *El crecimiento demográfico de Punta Alta* (Trabajo final de Investigación Geográfica). Punta Alta: Instituto Superior de Formación Docente N°79 Disponible en: [https://es.scribd.com/presentation/192049639/El-Crecimiento-Demografico-Averastain#fullscreen&from\\_embed](https://es.scribd.com/presentation/192049639/El-Crecimiento-Demografico-Averastain#fullscreen&from_embed)

CERNADAS DE BULNES, Mabel (1971). *La creación de Puerto Belgrano y la política de poder en América del Sur*. Bahía Blanca, 82p.

--- (1995). *Autonomía: la autonomía comunal de Punta Alta*. Punta Alta: Municipalidad del partido de Coronel Rosales. 69p.

CHALIER, Gustavo (2002). "El puerto comercial de Arroyo Pareja". *El Archivo*, II (4), pp.2-9.

--- (2005). "El Puerto Comercial de Punta Alta. Capital francés y la pugna por el espacio económico de la bahía Blanca (1900-1930)". *Cuadernos del Sur. Historia [online]* (34), pp. 299-317. Disponible en: [http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-76042005001100113&lng=es&nrm=iso](http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042005001100113&lng=es&nrm=iso)

--- (2007). "Poder, historia y nominación: la toponimia urbana y la construcción de la identidad histórica". En: CERNADAS de Bulnes, Mabel y MARCILESE, José (eds.), *Cuestiones Políticas socioculturales y económicas del sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 235-240.

--- (2008). "Historia, poder e identidad. En torno de la fecha fundacional de Punta Alta". *Cuadernos del Sur Historia* (37), pp.51-67.

--- (2010). *La Punta de la Historia. Punta Alta y su historia*. Bahía Blanca: Ediuns.

ESPASA, Loreana C., MASTANDREA, Aldana y GARCÍA INSASUSTI, María Manuela (2017). “El impacto de las migraciones internas en la expansión y el crecimiento urbano de pequeñas localidades del Sudoeste Bonaerense. Estudios de caso: Punta Alta y Monte Hermoso”. En FINELLI, Norma y María Mercedes CARDOSO (comp.). *Temas de investigación y debate en la ciencia geográfica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 43-58. Disponible en: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/GEOGRAFIA/E-book%20Temas%20de%20investigacion%20y%20debate%20en%20la%20Ciencia%20Geografica.pdf>

FARINATI, Ester Amanda; MANERA, Teresa y TOMASSINI, Rodrigo L. (2010). “La Bahía que iluminó a Darwin”. *Revista Española de Paleontología*, 25 (1), pp.35-41.

GIORNO, Virginia (2008). *Arte A.T.P. Movimiento Muralista, el muralismo en Punta Alta*. (Trabajo final). La Plata: Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N°8.

GONZALEZ, Gabriela (2014). “Estrategias y prácticas de memoria en Punta Alta, provincia de Buenos Aires”. Ponencia presentada en *XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes – UNR. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-081/466>

MUNICIPIO DE CORONEL ROSALES (2018). *Talleres Culturales Gratuitos*. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.rosalesmunicipio.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/cultura-ACTIVIDADES.pdf>

OMAR, Diego Hernán (2012). *Las perspectivas de desarrollo de Puerto Rosales en el sistema productivo del sudoeste bonaerense, Argentina* (Tesina de posgrado). España: Universidad Internacional de Andalucía.

TRIADÓ, Enrique Juan (1991). *Historia de la Base Naval de Puerto Belgrano*. Buenos Aires: Centro Naval, Instituto de publicaciones navales.

WEINBERG, Félix (direc.) (1978). *Manual de Historia de Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. 288p.

## **E. Páginas web**

- Página web del Archivo Histórico Municipal de Punta Alta. Consultada el 27 de junio de 2019. Disponible en: <http://www.archivodepunta.com.ar/>

- Página web de Cátedra de Muralismo y Arte Monumental Ricardo Roque Carpani. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: [http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/lacatedra\\_porquesellamacarpani.html](http://www.fba.unlp.edu.ar/muralismo/lacatedra_porquesellamacarpani.html)

- ECURED (2016). *Ricardo Carpani*. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en [https://www.ecured.cu/Ricardo\\_Carpani](https://www.ecured.cu/Ricardo_Carpani).

--- (2019). *Acuarela*. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.ecured.cu/Acuarela>

- ROGER DEAN (2019). *Biography* [en línea]. Consultado el 27 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.rogerdean.com/biography/>

## **Apéndice**

---



**1º MURAL: "EL GIGANTE QUE SE EXTINGUE" (1997)**

**-BOCETO-**



**-MURAL-**



**2º MURAL: "EL AMOR ES TIRARSE" (2000)**

**-BORRADO-**



**3º MURAL: "LOS MOLINOS GRINGOS" (2000)**



**-SITUACIÓN ACTUAL-**



4º MURAL: "POSITIVO-NEGATIVO" (2000)

-BORRADO-



5º MURAL: "LOS LABERINTOS URBANOS" (2000)

-BORRADO-



6º MURAL: "DARWIN SE QUEDÓ CORTO" (2001)



-SITUACIÓN ACTUAL-



**7º MURAL: "MEMORIAS DEL VIENTO SUR" (2002)**



**-SITUACIÓN ACTUAL-**



8º MURAL: "SALA DE PRIMEROS AUXILIOS PARA GAVIOTAS Y GORRIONES" (2003)



9º MURAL: SIN NOMBRE (CARNICERÍA RAFAEL)



10º MURAL: "SENTIMIENTO ARGENTINO"



**11º MURAL: "¿QUÉ HIZO USTED POR LA ARMADA?" (2004)**



**-SITUACIÓN ACTUAL-**



**12º MURAL: "YA NO LLEGAN LOS TRENES A PUNTA ALTA" (2005)**



**13º MURAL: "PAL' BARRIO" (2005)**

**-BORRADO-**



14º MURAL: "HOMENAJE A LOS DESAPARECIDOS Y A LA MEMORIA" (2006)



-DAÑOS HASTA LA ACTUALIDAD-



**15º MURAL: “PARA CREAR ESTA NACIÓN TUVIMOS QUE MATAR A LA ANTERIOR”  
(2010)  
-BORRADO-**



**16º MURAL: “EN HOMENAJE A LAS VÍCTIMAS DE LOS VUELOS DE LA ARMADA ARGENTINA” (2010)**



17º MURAL: SIN NOMBRE (CASA DE VIRGINIA GIORNO) (2014)



18º MURAL: "CONMEMORACIÓN DEL BICENTENARIO" (2016)

