


EL AFICHE GRÁFICO Y SU CONDICIÓN DE (POS)MEMORIA

PAULA TESCHE

Universidad Andrés Bello 
paula.tesche@unab.cl
ORCID: 0000-0002-5653-4429

JOSÉ CABRERA

Universidad Santo Tomás 
josecabrera@santotomas.cl
ORCID: 0000-0002-4463-9741

PATRICIO OCTAVIO PÉREZ GONZÁLEZ

Universidad Austral de Chile 
patricio.perez@uach.cl
<https://orcid.org/0000-0003-1343-6287>

EL AFICHE GRÁFICO Y SU CONDICIÓN DE (POS)MEMORIA¹

THE GRAPHIC POSTER AND ITS CONDITION OF (POST)MEMORY

PAULA TESCHE

Universidad Andrés Bello
Facultad de Educación y Ciencias Sociales
Autopista Concepción - Talcahuano 7100,
Concepción, Chile

JOSÉ CABRERA

Universidad Santo Tomás
Facultad de Ciencias Sociales y Comunicaciones
Escuela de Psicología
Buena Vecindad 91, Puerto Montt, Chile

PATRICIO OCTAVIO PÉREZ GONZÁLEZ

Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Av. Carlos Ibáñez del Campo, Valdivia, Chile

¹ Este texto fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt regular 1230050.

RESUMEN

En este artículo, se describe y analiza la producción del afiche gráfico como un trabajo de memoria y posmemoria, cuya doble condición artística y política, le permite trascender la temporalidad propia de los acontecimientos en que se inscriben. De esta forma, se analiza la polisemia del mensaje visual y escrito, así como las formas de circulación social de un afiche específico: “Ninguna calle llevará tu nombre”, que se produjo durante la dictadura chilena. La aproximación metodológica es de tipo cualitativa y considera el estudio de fuentes, entrevistas y el propio afiche. Los principales hallazgos muestran la relevancia del afiche, especialmente en contextos históricos de crisis; los impactos espaciales en la ciudad donde se instala; sus implicancias políticas, relativas a los grupos ideológicos a los que representa; y, por último, sus repercusiones sociales o generacionales que reproducen el afiche como trabajo de memoria o posmemoria.

Palabras clave: afiche gráfico, posmemoria, Ninguna calle llevará tu nombre, dictadura chilena, Concepción.

ABSTRACT

The general objective of this research is to describe and analyze the production of the graphic poster as a work of memory and postmemory whose double condition, of art and politics, allows it to transcend the temporality of the events that produce it. The specific objective is to analyze the polysemy of the visual and written message as well as the forms of social circulation of the poster “Ninguna calle llevará tu nombre” produced during the Chilean dictatorship (1973 – 1990). The methodology is qualitative and considers the study of sources, interviews and the same poster. The main findings show the relevance of the poster, especially in contexts of historical crisis; the spatial impacts in the city where it is installed; its political implications, relative to the ideological groups it represents; and, finally, its social or generational repercussions that reproduce the poster as a work of memory or postmemory.

Keywords: Graphic Poster, Postmemory, Ninguna calle llevará tu nombre; Chilean Dictatorship, Concepción.

Recibido: 01/03/2024

Aceptado: 25/03/2025

I. INTRODUCCIÓN

En este artículo, se describe y analiza la producción de afiches gráficos, considerando la articulación entre arte, política y memoria; la singularidad de los afiches en general, y el afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” en particular. Se propone que al trascender la temporalidad propia de los acontecimientos que lo producen, el afiche puede ser entendido en el presente como un trabajo de posmemoria. En lo específico, nos centramos en la polisemia del mensaje visual y escrito, así como en las formas de circulación social, del afiche “Ninguna calle llevará tu nombre”, producido por el colectivo Taller Marca de la ciudad de Concepción, el año 1982, durante la dictadura chilena (1973-1990), cuya dimensión política se ha ido resignificando hasta el presente, manteniendo la denuncia de la falta de justicia ante la violación de los derechos humanos. De esta forma, el afiche anticipa y alude a una fractura social y política cuyas secuelas aún permanecen en el cuerpo social. Un ejemplo de ello, es la reinstalación del afiche en la conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar. Esta condición de insistencia en el tiempo del afiche permite calificarlo como una producción novedosa, desde la perspectiva de la (pos)memoria.

Un primer asunto a precisar es la noción de afiche. Sabella afirma que esta palabra deriva del francés *affiche* que significa “pegar a un muro” (13) y que en habla castellana la expresión correcta para afiche debiera ser cartel, que deriva del italiano *cartello*, que correspondía al nombre de los anuncios publicitarios, especialmente de las obras de teatro. Así, para Sabella, la nominación de la palabra afiche en las distintas lenguas resalta un significado específico. En este artículo, es de interés remarcar el primer

significado pues, si bien un afiche puede tener una duración transitoria en un muro, su trascendencia o fijación a nivel social puede ser muy duradera. Es decir, la evocación de la imagen que condensa múltiples significados y que persiste como imaginario social independiente de su presencia física.

Por otra parte, cabe señalar, que la palabra ‘gráfica’, también sigue la interpretación semántica del afiche. Se considera que gráfica es “todo tipo de obra impresa mediante técnicas de reproducción masiva” (Cristi y Manzi 23), cuya principal característica es volver a ser producida innumerables veces. Desde este significado, la gráfica tiene el valor de asegurar mediante la repetición, la permanencia de aquello que se busca comunicar.

Autores como Vico han señalado que el afiche político tiene algunas características específicas, entre ellas representa al colectivo, suele apelar al testimonio, simboliza la unión, la resistencia y hace evidente la disconformidad, comunica ideas, valores sociales o principios morales de una manera breve, simple, precisa y directa y, generalmente, llama a la acción o movilización social.

Una propuesta más explicativa sobre el afiche político es la que desarrolla Cortés, para quien los afiches son “gritos pegados en los muros” (10). Carvajal interpreta esta afirmación, a propósito de los afiches políticos en dictadura, como una “disputa por la audibilidad de voces y, también, como una cuestión de velocidades, ya que surge como la respuesta ‘insistente’ de una sociedad que se entiende a sí misma en estado de excepción” (Carvajal 11). La relación entre afiche político y la disputa por el poder se evidencia en que la producción de afiches está en asociación con determinados momentos históricos. El mismo Vico afirma que:

en tiempos de tensiones sociales, el afiche político aún sigue siendo un medio eficiente de propaganda para el bien común. En este escenario, y su lugar de origen, el muro logra expresar el descontento, la rebelión, la crisis y la crítica, y anteponiendo al individualismo, las demandas del colectivo. (11)

Al respecto, Cristi y Manzi, señalan que la visualidad de la resistencia en dictadura se caracterizó por el uso de la serigrafía y la impresión *offset*

como forma de masificar la producción y difusión de los afiches, los que se caracterizaban por “un trazo rebelde y solidario a cargo de colectivos de artistas y gráficos con un mayor grado organización de su producción” (57). Así, se buscaba poner fin a la estrategia de limpieza y pulcritud instaurada por la dictadura en las calles y muros de la ciudad y resistir a la campaña de restauración que potenciaba el patrimonio cultural y la chilenidad con fines nacionalistas (Errázuriz).

Otro antecedente relevante para reinterpretar el afiche político desde los estudios de la memoria propuestos por Jelin y Halbwachs, son los espacios que facilitan o dificultan su funcionalidad. Desde esta perspectiva, según Rabe, los afiches se pueden interpretar como huellas móviles o transitorias de un pasado que tiene efectos en la actualidad por su forma de presentarse en los espacios. Dado que no tienen limitaciones, interrumpen el transitar habitual y repetitivo de la vida cotidiana, tienden a producir la sorpresa y el desconcierto, factor que colabora en la retención de los mensajes.

La metodología analítica de este artículo es de tipo cualitativa y considera, siguiendo los aportes de Canales, un enfoque documental para el estudio de las fuentes. Otra estrategia de producción de datos fue la entrevista semiestructurada a Carolina Lara, una de las autoras de un libro sobre el arte en dictadura y curadora de una exposición donde este afiche fue parte de la muestra. El análisis del afiche es de tipo semiótico, según las propuestas de Eco, y también considera un estudio orientado desde el análisis crítico del discurso en la perspectiva de Van Dijk (Wodak). El análisis de la entrevista es de contenido y atiende las categorías de tiempo, espacio, memoria y posmemoria.

Los principales hallazgos, que se desarrollan en las secciones siguientes, muestran la relevancia del afiche en general, especialmente en contextos dictatoriales, como es el caso del afiche en estudio; las condiciones de producción y su vinculación con los espacios en la ciudad de Concepción; las dimensiones políticas, relativas a los grupos sociales a los que representa, sociales o generacionales, en tanto reinscripción del afiche como memoria o posmemoria.

2. EL AFICHE EN DICTADURA EN CONCEPCIÓN Y SU CONDICIÓN DE MEMORIA

Durante la dictadura, la producción de cualquier tipo de propaganda estuvo censurada. Basta recordar que uno de los bandos emitidos por la Junta Militar señalaba que cualquier persona que fuera encontrada realizando o difundiendo por cualquier medio propaganda sería sancionada por la justicia militar. No obstante, según Vega y Cisterna, Concepción fue durante la década de 1980 una de las primeras ciudades del país donde surgieron acciones de resistencia y movilizaciones. El arte nunca estuvo ajeno a estas prácticas y los afiches fueron parte de estas acciones que se iniciaron en forma más masiva, a principios de los años ochenta, ya sea llamando a la movilización, reunión, o denuncia.

Según Fernández y otros, cuyos aportes se desarrollan en lo que sigue, el aumento de la producción y difusión de los afiches en esta década fue solo una manifestación pública, de una larga y variada trayectoria en la zona de producciones de arte a cargo de agrupaciones o colectivos. Uno de ellos fue el ColectivoArte80, creado a fines de los años setenta e integrado por estudiantes y egresados de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción (UdeC). Este colectivo buscaba acercarse al arte del grabado como una forma de denuncia y respuesta ante la crisis social y política de la época, utilizando una estética propia del arte conceptual, que no se identificaba con ninguna propuesta institucional o académica tradicional, y que se centraba en la experimentación y la recodificación de signos, potenciando la polisemia y utilizando mecanismos como la ironía. Muchas de sus exposiciones fueron impedidas de ser montadas, otras censuradas o suspendidas incluso en el acto inaugural. Los artistas del colectivo fueron hostigados, algunos de ellos exonerados de la universidad, impedidos de trabajar por contar con condiciones laborales insuficientes o directamente sufrieron la represión. Estas situaciones, sumadas a que la mayoría de ellos ya no eran estudiantes o que no pudieron terminar la Licenciatura en Artes (reconvertida en Pedagogía durante la dictadura) determinaron que el grupo se dispersara, quedando en Concepción solo algunos de sus integrantes.

Ricardo Pérez e Iván Díaz, el año 1982, formaron el Taller Marca, en cuyas intervenciones gráficas incorporaron la fotografía al grabado (xerografía), ampliando el repertorio al arte objetual, interviniendo afiches, imágenes, símbolos conocidos o documentos, entre otros. Dejaron de exponer afiches y acciones gráficas en salas de exposición o universidades, con el objetivo de democratizar y hacer el arte accesible para todos, realizando talleres en poblaciones o instalando sus producciones en espacios accesibles a un amplio público. También sufrieron la represión y, como señala Díaz, “el taller fue asaltado dos veces llevándose todo el material fotográfico. Perdimos cerca de 3 mil diapositivas, todo el registro fotográfico de los 80. En medio de ese clima de terror tuvimos que interponer un recurso de protección” (Vega y Cisterna 58).

A principios de mayo de 1982 realizaron una de sus primeras acciones, con el afiche que motiva esta investigación. Uno de sus autores, Iván Díaz, afirma que su idea original era crear una serigrafía que tuviera la forma de los letreros de los nombres de las calles con la frase “Ninguna calle llevará tu nombre” y cubrir la señalética original. Este proyecto fue abortado por el temor a la represión. Para Díaz: “esa frase surgía de la constatación general de una forma de vida, de crecer, estudiar y formarme como artista en una dictadura y ante eso, de no aceptar la cultura de la muerte que se nos imponía y de querer proyectarse a un futuro mínimamente soportable” (56). Es decir, para su autor, se trataba de imaginar un futuro en el que la muerte no invadiera todos los momentos y espacios de la vida, haciendo prevalecer la creación por sobre la muerte y a nivel social local, inauguró el trabajo estético colectivo sobre la resistencia. Elevó el arte conceptual, tan perseguido por la dictadura, a un medio efectivo de lucha.

El afiche fue realizado en el taller y consistía en una fotoserigrafía, en blanco y negro, impreso en papel de envolver, cuyo tamaño era 28 x 38 cm, que fue distribuido clandestinamente por estudiantes de Ciencias Sociales de la UdeC.

Fernández y otros, han señalado múltiples interpretaciones para el afiche. Primero, lo consideran como un manifiesto político en el sentido de que el texto indica una declaración o transmisión de principios que

regirán un futuro. También puede ser interpretado como una sentencia o castigo que ficciona imaginativamente un juicio o sanción precedente. En este sentido, el afiche supone un acto de justicia que condena al dictador con la sentencia textual, que se hace efectiva en la imposibilidad de ser inmortalizado en lugares públicos. Otra lectura, es que la imagen evoca el icónico cartel de los que son buscados por la justicia. En este caso, la imagen de Pinochet es sinónimo de infractor de ley que ha cometido un grave delito y ha eludido su responsabilidad. Finalmente, señalan que la imagen parodia la representación de los próceres militares de Chile que fueron muy valorados y reconocidos en espacios públicos durante la dictadura.

El afiche tuvo una circulación masiva durante la dictadura, no solo en las calles de Concepción, sino también de Santiago. Sin embargo, llama la atención que se haya vuelto a difundir en el contexto histórico actual de posdictadura. Es sabido, como señalan Cristi y Manzi, que durante las dos últimas décadas, a pesar de la impresión digital y el uso masivo de redes sociales, los afiches han vuelto a estar en los muros de las calles a raíz de las diversas manifestaciones sociales. De esta manera: “una vez más la gráfica se colectiviza, la trama se reconstruye, la matriz vuelve a imprimirse al alero y al calor de las luchas presentes” (70).

El afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” se transforma en un objeto de memoria en la medida en que es incorporado en la trama de representación y uso colectivo posterior al momento de su producción durante la dictadura. Este retorno del afiche puede ser pensado como una manifestación de lo que Bustamante (2014) denomina memoria y conmemoración protestativa: una práctica de que confronta la gestión de la memoria efectuada por el Estado y sus instituciones, y cuyo horizonte es la denuncia del incumplimiento de los compromisos oficiales a través de la puesta en escena de las trazas de memoria que han sido desalojadas del discurso oficial y la circulación pública. De acuerdo con Bustamante, esta memoria protestativa se manifiesta habitualmente de manera pública y con un carácter presentista, reivindicativo y versátil. La memoria protestativa implica una reactualización del pasado, ya que pone de manifiesto sus consecuencias en el presente, llevando al espacio de la representación aquello

que ha sido silenciado o subsumido bajo la retórica transicional del acuerdo y la reconciliación. Es interesante que Bustamante no conceptualiza esta memoria protestativa desde agrupaciones o sujetos militantes de la memoria” sino desde prácticas estratégicas que rememoran el pasado y exponen de forma reivindicativa aquello que permanece pendiente en los procesos de verdad, justicia y reparación.

Un aspecto distintivo de la historia reciente chilena, y que incidió en las prácticas de memoria que se han puesto en juego en este período, son las continuidades políticas y económicas entre la dictadura y la posdictadura. Esta continuidad, cuyo ejemplo más emblemático lo constituye la mantención de una constitución establecida bajo condiciones antidemocráticas, resulta problemática en términos de la organización de la memoria colectiva, en tanto esta se despliega a partir de una actividad creadora de referentes simbólicos que sostienen la articulación de un sistema de representaciones, imaginarios y símbolos que permiten a una comunidad interpretar su realidad actual (Lavabre), lo que resulta particularmente conflictivo en el contexto de un campo discursivo que se mantiene en continuidad con los marcos de sentido propuestos por la dictadura. Cabe destacar que el gobierno de Pinochet se dotó a sí mismo de una maquinaria propagandística que buscó condicionar la interpretación pública del golpe y posterior dictadura, lo que le permitió autovalidarse y difundir una narrativa que no solo justificaba el golpe, sino que lo proponía como un gobierno modernizador y que había sacado al país del marasmo y la decadencia social y económica en que se habría sumido de continuar un gobierno socialista (Ros 108). Estas condiciones han supuesto un complejo entramado en torno a la construcción de la memoria durante la posdictadura, ya que el establecimiento de una política de memoria centrada en la reconciliación y el olvido durante los primeros años de transición, implicó no solo un desvanecimiento en la conciencia pública de las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante el régimen militar, sino también una ausencia de evocación del proyecto de la Unidad Popular. Ante esta opacidad del recuerdo inducida por las lógicas políticas de los momentos iniciales de la posdictadura, las generaciones posteriores se vieron movidas a producir

sus propios relatos para comprender y elaborar el pasado reciente del país. Este proceso de organización de referentes de memoria sobre la dictadura de las generaciones posteriores, conocidas como generación de los hijos (Duperron 31) o hijos de Pinochet (Ros 118), que, de acuerdo con Stern (264), lidian con la necesidad de comprender el pasado de una manera que les permita integrarlo con las condiciones que enfrentan cotidianamente. Esta producción de memoria por las generaciones de la posdictadura les ha permitido apreciar y cuestionar las continuidades dictatoriales que siguen condicionando la experiencia de la sociedad chilena actual, lo que supone que no se trata solo de una experiencia de rememoración, sino también de cuestionamiento crítico del presente y de visibilización de las ataduras políticas, económicas y sociales que persisten en la experiencia pública y subjetiva de los chilenos.

Así, el afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” vuelve a ser visible el año 2023, en distintas ciudades del país y en el contexto de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado. Pasó de las calles al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, espacio donde, Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina montaron la exposición “Concepción te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural (1972-1991)” compuesta por los afiches del Taller Marca. De esta forma, el afiche cobra un nuevo sentido, esta vez, como obra de arte en un museo, lo que es señal de su polisemia y relevancia social, artística y política.

Estos antecedentes permiten sostener que, desde la perspectiva de Jelin, el afiche logra constituirse como un objeto de memoria que produce un excedente de sentidos, algunos propios del momento y otros que perduran o se recrean en el tiempo. Se puede afirmar que esta condición de fugacidad y perdurabilidad, propia de un trabajo de memoria, dice relación con aquello que señala Díaz sobre el afiche en el presente:

este afiche es un testigo del estado de ánimo de la juventud de los 80, que nunca se dio por derrotada y que buscó su futuro enfrentando el *pathos* destructivo de su contemporaneidad con energía creativa. Frente a las balas respondíamos con el poder del arte y la palabra. (cit. en Vega y Cisternas 59)

De esta manera, el afiche alcanza una permanencia no por ser reflejo de tiempos históricos, sino por interpelar al espectador como un testigo del momento que vive, cincuenta años del golpe, y en el que puede tomar una posición política ante la realidad. Así, el afiche constituye una denuncia para movilizar a la acción a quien se enfrenta visualmente a la violencia, ya sea en tiempos dictatoriales o posdictatoriales. Otra característica de este afiche es su proyección al futuro, pues la creación permite anticipar otros tiempos sin destrucción. Para ello, la creación debe sobreponerse a la realidad de violencia mediante la imagen y la palabra como una forma de comunicar otro mundo simbólico que, según las palabras de Díaz, se aproxima a la lucha, a enfrentar las amenazas y a no dejarse derrotar. En ese sentido, la creación del Taller Marca es política, pues, mediante una toma de posición ante la represión, proyecta una estrategia de acción pública, como el afiche, y desafía al espectador a imaginar otros tiempos, asunto que le exige movilizarse ante la realidad.

3. EL AFICHE “NINGUNA CALLE LLEVARÁ TU NOMBRE”

Dar nombre a las calles ha sido una práctica recurrente a lo largo de la historia. Las funcionalidades de las vías de comunicación o los objetos dispuestos en el trazado urbano, ya sea planificada o espontáneamente, han sido parte de las prácticas odonímicas más tradicionales y de más larga data², razón por la cual nuestras dinámicas urbanas han sido acompañadas de calles con nombres de árboles o piletas, de oficios o actividades económicas de diversa índole. No obstante, la odonimia no solo se ha utilizado como referente de ubicación espacial, sino también se le ha asignado significación como lugar y/o espacio de memoria, ya sea que, como afirma Baylon y Fabre (cit. en Bauer 229), la creación del nombre de la calle se haya dado por costumbre popular o por la designación de alguna autoridad política que

² Maria Quesada Vargas define odonimia de la siguiente manera: “Odónimos, neologismo formado del griego *odós*, camino, vía y *ónoma*, nombre” (185).

se quiere homenajear. Así, la ciudad es un elemento determinante en la experiencia, dado que otorga sentidos a la existencia que van adquiriendo distintos significados dependiendo de los episodios vividos.

Ahora bien, estas dinámicas urbanas, entendidas como espacios de significación, se pueden expresar de diferentes maneras: en la forma que adquiere mediante estructuras geométricas, dimensiones y direcciones –reflejadas en plazas, edificios, calles y puentes–, y en el significado de fondo que cobra a través de los nombres que distinguen a cada uno de los elementos. Así,

las ciudades poseen un carácter intrínseco de evocación, un poder de activación de la memoria colectiva que irrumpe en el presente y que configura una imagen significativa a los relatos contruidos en aquellos espacios y/o lugares de memoria colectiva. (Pérez 137)

Como sostiene Jelin (*La lucha*), hay espacios en que se concentran y crean sentidos sobre el pasado, y cuando estos se relacionan con historias de violencia política y social se produce una pugna colectiva por el establecimiento de un relato que reafirme una pertenencia e identidad sobre estos espacios, donde no solo se pone en juego la materialidad del lugar, sino también los usos que se les puede otorgar, que dotan al espacio de nuevas capas de sentido y experiencia afectiva. Por su parte, Patrizia Violi (13) señala la importancia de reconocer los fenómenos de espacialización de la memoria, que se fundamentan en la capacidad de articulación semiótica del espacio. De acuerdo con Violi, los espacios materiales, como calles y ciudades, hablan de lo acaecido, por lo tanto, son un medio de producción, reescritura, interpretación, y también, borratura de la memoria.

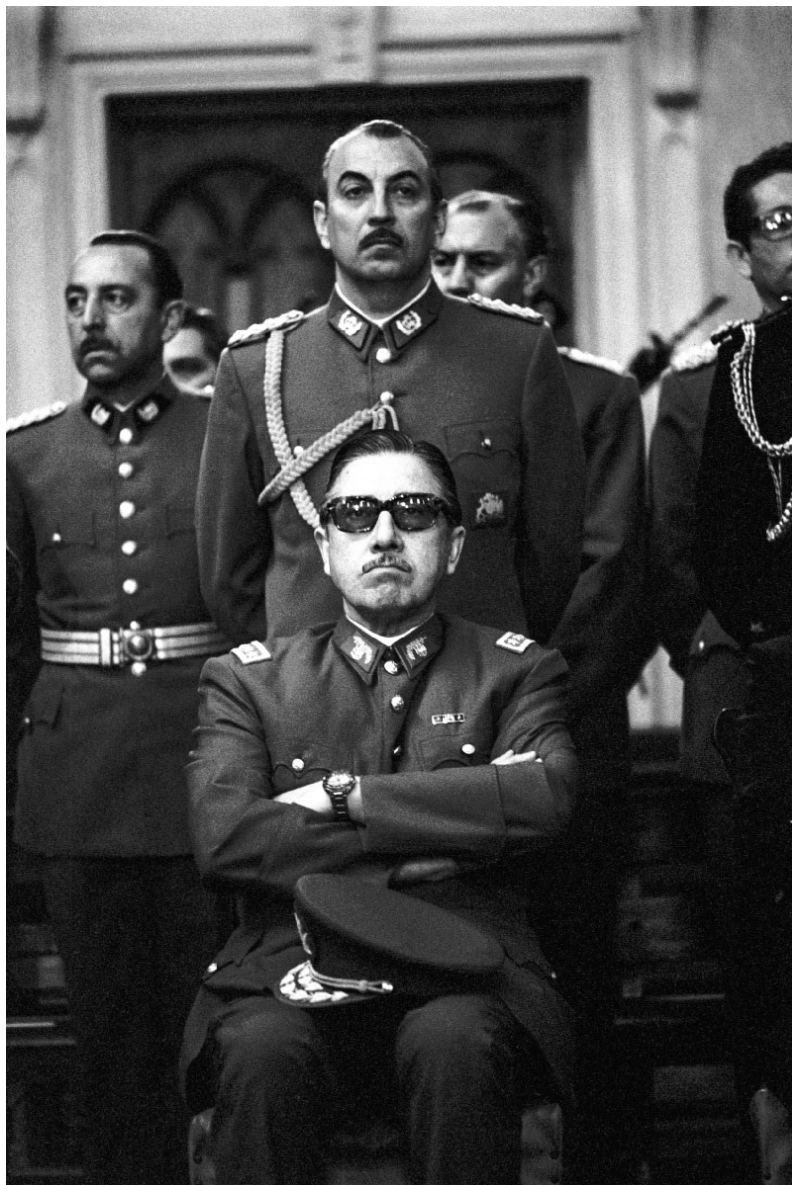
Los espacios públicos en la ciudad –entendidos como soportes textuales– adquieren importancia cuando se comprende que se pueden reconocer como lienzos destinados a ser reescritos y/o disputados por las más diversas manifestaciones humanas, como la comercialización, la educación, o la administración de poder, entre tantas otras. Independiente de cuál es el ámbito de expresión cultural, el interés de quien realice un determinado

emplazamiento en la urbe, la convierte en un territorio fronterizo y en permanente disputa. La gran diversidad de espacios que componen la ciudad, sumado a sus diferentes significados que surgen de la experiencia de habitarlos, hacen que se transforme en un medio de proyección de ideas y objeto de inscripción semiótica. Por ello, se entiende la ciudad como un espacio dinámico en el que se reescriben constantemente los más variados relatos de memoria. Esta reescritura debe ser pensada en términos antagónicos, pues se enfrentan fuerzas contrapuestas que pugnan por plasmar sus representaciones de memoria en el espacio público, lo que implica reconocer la faceta política de la producción de memoria mediante estrategias de ocupación espacial de la ciudad, ya estas buscan imponer una narrativa sobre el pasado. Estudios globales sobre la conmemoración de traumas colectivos demuestran que los lugares de memoria cumplen una función crucial en los procesos sociales e individuales de elaboración de memorias conflictivas (Degloma; Jacobs; Sevcenko; Szpociński). Esto supone que las disputas por la memoria en el espacio público no implican solo un problema de apropiación y representación de dicha memoria, sino también de elaboración subjetiva.

Tal como se señaló anteriormente, la ciudad es aquel espacio en disputa por el cual se generan diversos conflictos o, según la expresión de Jelin, batallas por la memoria. Estampar en ella el relato memorístico administrado por la hegemonía política o el producido por la resistencia a dicha dominación, es una de esas contiendas en las que podemos reconocer que, a través del uso más o menos eficaz de la estrategia de subversión discursiva, se darán dos posibles resultados: la subordinación o la insurgencia del relato. Cuando un espacio de memoria administrado por la dominación se transforma en uno de resistencia se produce la insurgencia, debido a que no solo se controla el lugar físico, sino que se legitima simbólicamente a través de una nueva significación. Por otra parte, y en función de la legitimación, se produce la subordinación al relato cuando un lugar administrado por las resistencias políticas pierde el control ante la eficacia de la subversión elaborada desde la hegemonía. Al respecto, para desarrollar el análisis del afiche “Ninguna calle llevará tu nombre”, se realiza una breve contextualización histórica de la fotografía utilizada para la confección del afiche.

Imagen 1

Fotografía de Pinochet como Comandante en Jefe del Ejército



Fotografía: Chas Gerretsen (18 de septiembre de 1973).

Esta imagen fue capturada por el fotógrafo de Países Bajos Chas Gerretsen, quien luego de pasar varios cercos de seguridad militar, llega a Pinochet en el momento en que se abría el espacio a la prensa antes de celebrar la homilía religiosa el 18 de septiembre de 1973, en conmemoración de un aniversario más de la Independencia de Chile. En la composición fotográfica, Pinochet aparece vestido de uniforme militar, sentado con los brazos cruzados y su gorra apoyada en las piernas, inmediatamente detrás de él aparece su edecán, y, de fondo, algunos altos oficiales del ejército. Cabe destacar que los oficiales detrás de Pinochet aparecen en la composición con la actitud de una fotografía cándida, sin embargo, tanto el alto oficial como su edecán adquieren la postura que amerita un retrato, que tiene la intención de permanecer en el tiempo. En una suerte de juego en el que, al contrario de la idea barthesiana en que la fotografía en pose hace que el cuerpo se transforme en imagen (Barthes 41), la imagen preelaborada por Pinochet terminó constituyendo a la fotografía.

El estudio semiótico de este afiche considera la nominación de elementos textuales y gráficos presentes en la composición y desde un análisis interpretativo, asigna valor a los atributos icónicos identificados en la primera lectura. Para ellos, es necesario revisar interpretativamente los diferentes planos de significación, ya sea en el nivel de significados globales, también entendidos como temáticas o ámbitos generales que conforman el discurso, pero también, en el nivel de significados locales, literales, particulares.

Imagen 2

Afiche “Ninguna Calle Llevará tu nombre”.



Fuente: Taller Marca.

El afiche fue realizado en mayo de 1982, bajo el soporte de la técnica serigráfica, está compuesto sobre un fondo blanco, en un papel de envolver o papel kraft. En la parte superior, el texto aparece centrado, escrito en minúsculas –“ninguna calle llevará tu nombre”–, bajo la sentencia emerge la figura de Pinochet en imagen de alto contraste, en la que aparece de frente a quien observa, con lentes oscuros y su boca inclinada hacia abajo. El cartel no solo anuncia un futuro sin homenajes a Pinochet, sino que también refleja su irrelevancia a través de su diseño. Es un acto de lo que Nelly Richard distingue como la puesta en escena de una memoria crítica que debe “abrir rendijas en las retóricas comunicativas” (221), utilizando los recursos culturales para resistir y reescribir los símbolos del poder. Al negarle la mayúscula, el cartel ya está tratando a Pinochet como la figura irrelevante que la historia debe recordar: no como un héroe monumental, sino como un individuo insignificante para el recuerdo colectivo. Las minúsculas sería un signo visual de la desmitificación del dictador en el recuerdo público. El texto y la imagen expuesta ocupan espacios más o menos proporcionales en la totalidad del afiche. Las formas y disposición de ellos se pueden interpretar como una lucha por controlar el relato de memoria, ya que el desafío, relacionado con la estrategia discursiva de subversión, se aprecia tanto en el texto como en la actitud intimidatoria del personaje. Pero, además, la exposición vertical de la naturaleza del afiche, siempre establece un grado de relación jerárquica entre lo que se presenta en la parte superior y lo expuesto en la zona inferior del objeto.

En términos de estrategia discursiva, la apuesta subversiva del texto dice relación con el objetivo de insurgir, desde las sombras de la clandestinidad, un mensaje y una expresión estético-artística prohibidos en la época de la dictadura, y presentarse ante la opinión pública como desafío frente a la hegemonía política, que amenaza con apropiarse de un relato de memoria que degradará a la ignominia el nombre del dictador. Por cierto, el texto escrito es claro, preciso, visible, inconfundible y su direccionalidad es evidente gracias a la imagen expuesta. La sentencia “ninguna calle llevará tu nombre” aparece sobre la figura de Pinochet, como si lo estuviera aplastando, puesto que la forma occidental de lectura de textos se efectúa desde arriba hacia

abajo y de izquierda a derecha, dando mayor importancia a lo primero que se aprecia en el ejercicio lector. Sin embargo, es ineludible reconocer, desde las propuestas de Barthes, de que el *punctum* de la composición recae sobre la imagen, que por lo demás es muy conocida a nivel mundial. La fuerza de la expresión del rostro del militar compite con el vigor de la sentencia, ambas manifestaciones, gráfica y escrita, son expuestas con la intención de lograr una superposición temporal de ambos elementos, ya que el texto gramaticalmente refiere al futuro y el texto-imagen marca una presencia con proyección temporal de una figura política que se arroga el poder de permanecer.

De este modo, se reconocen desde dos maneras diferentes la disputa inscrita en la obstinación de las presencias. La primera de ellas, tiene relación con declarar que mientras la presencia de Pinochet como general sea evidente en los relatos de memorias hegemónicas, estará siempre presente la función deslegitimadora de los relatos provenientes de las memorias de las resistencias. La segunda, refiere a que mientras permanezca el nombre del dictador en la historia y en la memoria, siempre tendrá directa relación con la conocida imagen que por sí misma envilece su figura de gobernante. Si bien, en el afiche el texto alude directamente a la negación de cualquier posibilidad de perpetuar la memoria de Pinochet como general en el nombre de una calle, la disposición global de la gráfica resalta el carácter ignominioso de Pinochet, ya que las formas utilizadas hacen referencia inequívoca a aquellos carteles ‘se busca’, logrando el efecto criminalizador de la figura del dictador. Se evidencia que, en términos estéticos, el eficiente efecto de la composición da cuenta de que el relato de memorias de las resistencias sienta su foco en la idea de que es justo extirpar de la memoria el supuesto legado de Pinochet, ya que la verdad violentamente impuesta por un gobierno criminal le resta cualquier virtud a su administración del poder político.

4. EL RETORNO DEL AFICHE EN EL PRESENTE COMO (POS)MEMORIA

Como se ha señalado, una particularidad del texto que acompaña al afiche es su relación con la temporalidad; se trata de una admonición conjugada en futuro indicativo, es decir, que advierte lo que sucederá en el futuro al sujeto representado gráficamente bajo el mensaje. Esto se puede interpretar como una suerte de condena que implica la no inscripción de un nombre propio en el espacio público. Es curioso que este afiche sostuvo una relación con el futuro como el momento de cumplimiento de un castigo de la memoria, una sanción que es precisamente lo opuesto al recuerdo: el olvido, la tachadura del nombre, el no reconocimiento en el espacio público, la condena a la intrascendencia. No obstante, el propio soporte que afirma la represalia simbólica contra el criminal Pinochet, se convierte en un objeto sobre el que circula el trabajo de la memoria, una elaboración que toma este referente de lo ocurrido para mostrar que la memoria no es una forma de melancolía que pretende representar el pasado bajo la apariencia de lo preservado en su identidad, pero que al mismo tiempo hace enfrentar la imposibilidad del retorno sobre el tiempo ya transcurrido. El trabajo de la memoria es una insistencia contra el olvido, sobre todo en el contexto de un ejercicio político-jurídico posdictatorial que no ha sabido cumplir cabalmente con los requerimientos de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición. El trabajo de la memoria pone de manifiesto su carácter productivo, su apertura a la novedad por medio de la reapropiación que otras generaciones pueden efectuar respecto de ella. Diversas preguntas pueden ser planteadas a partir de esta evidencia: ¿qué supone el retorno al espacio público de un símbolo de resistencia cultural generado en dictadura? ¿Tal reapropiación implica una relación mimética con el pasado, o refleja un proceso de reelaboración? ¿Se trata de un desplazamiento contingente, basado en una metonimia puramente formal, o da cuenta de lazos transgeneracionales y procesos de transmisión entre distintas generaciones? ¿Cuáles son las motivaciones y formas de representación del pasado que han orientado la labor de los curadores que han incluido este afiche?

La reapropiación por parte de una nueva generación de un símbolo cultural relevante del pasado puede entenderse, según Halbwachs como memoria colectiva, es decir, la memoria es sostenida por marcos sociales, lo que implica que la capacidad de recordar está mediatizada por los grupos de pertenencia, estando la rememoración del pasado mediada socialmente como una reconstrucción en el presente. La construcción de una narrativa sobre el pasado en los marcos sociales, supone que la colectividad cuenta con los recursos simbólicos necesarios para dar forma a dichos marcos, condición que resulta problemática cuando el recuerdo remite a eventos violentos y de descomposición de los lazos sociales, como sucedió, por ejemplo, en la dictadura. Como lo ha hecho ver Sztompka, la destrucción súbita de los marcos de inteligibilidad social implica una alteración de los soportes de sentido colectivo, lo que resulta evidente en el contexto de los traumas culturales: “los símbolos comienzan a significar algo diferente de lo que normalmente significan; los valores pierden valor o exigen metas irrealizables; las normas prescriben acciones inviables; los gestos y las palabras significan algo diferente de lo que significaban antes” (458).

Por otra parte, se puede advertir que la crisis de sentido que implican los traumas colectivos no afecta solo a la generación contemporánea de una catástrofe, sino que extiende sus efectos a las generaciones posteriores, las que se ven confrontadas al desafío de organizar un discurso sobre el pasado, pero sin contar con un entramado simbólico que les otorgue las claves para organizar una narración coherente y significativa respecto de un pasado que se vuelve fantasmagórico o es evadido y anulado en su significación.

El pasado traumático de una comunidad requiere de la habilitación de los marcos sociales que hacen posible la memoria colectiva. Dicha elaboración puede ser comprendida, según Jelin, como un trabajo de memoria, que supone un proceso activo de transformación simbólica y elaboración de sentido respecto del pasado. Según Lacapra, este trabajo de memoria en el plano colectivo, es equivalente a un trabajo de duelo, ya que implica incorporar las huellas del pasado que permitan el advenimiento del recuerdo y la atribución de sentido que se actualiza como relato y discurso. Para Lacapra el duelo es una forma de elaboración que contrarresta la

inefabilidad del pasado traumático, lo que implica un quehacer crítico que brinda “la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límites y posible resistencia a la indecidibilidad” (46).

Jelin repara en un aspecto particular que permite apreciar el problemático estatuto que adquiere el recuerdo de los traumas colectivos: la identificación con las víctimas. El concepto de identificación pone de manifiesto la ausencia de distanciamiento entre el sujeto y el pasado, el que en lugar de rememorarse es actuado y encarnado por el sujeto. Esto se vuelve aún más complejo al advertir el carácter inter y transgeneracional de estos posicionamientos identificatorios, fenómeno que Hirsch (*La generación*) ha calificado como posmemoria, a la cual se refiere en los siguientes términos:

El término “posmemoria” describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. (19)

Hirsch enfatiza que la generación del después no mantiene una relación con el pasado a través de procedimientos puramente reflexivos o conmemorativos, sino que lo experimentan como si se tratara de recuerdos propios, a pesar de que estos no se enraízan en una experiencia directa, sino que han sido implantados en la profundidad de la vivencia subjetiva como si se tratara de recuerdos propios, lo que es efecto de una serie de fenómenos de mediación e influencia. Si bien, toda forma de memoria se constituye por medio de procesos activos de organización, la posmemoria es ante todo un “proceso ‘imaginativo’, un acto de identificación y respuesta creativa” (Frosh 14). Para Hirsch (*Family frames; La generación*), las generaciones del después se valen de recursos culturales para organizar y sostener sus marcos de posmemoria, destacando el papel de las fotografías y otros soportes de imagen. El carácter indicial de estas imágenes permiten una conexión

directa con la presencia material de lo fotografiado, por medio de la que se establece un vínculo con ese objeto ausente que presagia la ausencia y la muerte, pero que, simultáneamente, se encuentra investido de una capacidad para significar la vida actual. Para Hirsch las imágenes del pasado remiten a lo que Pierre Nora denominó *lieux de mémoire*, constituyéndose en un objeto que condensa tanto la finitud y la permanencia, como lo individual y lo colectivo, de una forma tal que es capaz de obstaculizar el trabajo del olvido. Así, las imágenes del pasado son el puente que conecta la memoria con la posmemoria.

Se puede analizar la recepción actual del afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” como un ejemplo de posmemoria, en la medida de que pone en movimiento el trabajo de memoria por una “generación del después”, que lo sitúa en un contexto de producción de memoria contemporáneo, incorporando el afiche en un proceso de apropiación identitaria en el que esta imagen del pasado es integrada como parte de un relato propio. Si este afiche resurge después de la dictadura, se puede advertir la intensa investidura afectiva que lo envuelve, que expone un proceso de identificación, por medio del cual este símbolo es encarnado para adquirir el carácter de una memoria propia. No obstante, resulta necesario interrogarse sobre la modalidad de reapropiación para las generaciones posdictatoriales, ya que podría, siguiendo las expresiones de Todorov, implicar un uso literal o un uso ejemplar de la memoria³. Analizar el carácter del trabajo de memoria en torno al afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” permite comprender si su reapropiación actual es indicativa de un repliegue traumático sobre las imágenes del pasado, o si se trata de un trabajo posmemorial, que, análogo al trabajo de duelo, no evade ni niega la dimensión dolorosa, sino que la ubica en el terreno de la representación y la apertura a nuevas significaciones sobre el presente y las proyecciones creativas del pasado.

Para contrastar las hipótesis teóricas del afiche “Ninguna calle llevará tu nombre” como un ejemplo de trabajo posmemorial, se realizó una entrevista

³ El uso literal corresponde a retomar la imagen del pasado de forma mimética y sin reformulación simbólica; el uso ejemplar de la memoria la sitúa en un marco de elaboración que habilita un diálogo reflexivo entre presente y pasado.

con Carolina Lara Bahamondes⁴, quien, junto a su equipo, en su última publicación, reconstruyeron la memoria artística de Concepción en dictadura. Los autores, tomaron contacto con el afiche a través de la mediación de publicaciones previas en las que fue reproducido, aunque gran parte del conocimiento de este afiche surgió a partir de las conversaciones con una serie de actores del ambiente artístico. Para Lara un aspecto sorprendente de su investigación, fue el escaso registro del trabajo artístico desarrollado durante los años ochenta en Concepción. Este borramiento parece tener una explicación bastante clara:

Es que son obras que se salen de lo académico, se salen de los estándares necesarios para estar en museos, en galerías, en salas de exhibición, son eminentemente experimentales, efímeras también, muchas de estas prácticas, y además identificamos procesos que fueron llevando a que estos artistas, junto con experimentar e instalar discursos y estrategias que se contraponían a la censura y a la violencia de la dictadura, y la visibilizaban también, empiezan a ocupar el cuerpo, el espacio público, la acción, lo colectivo, y poco a poco se van saliendo de los marcos de la institución del arte, se van uniendo más a un trabajo con la calle, con el movimiento político, social propiamente tal, relacionándose con algunos partidos políticos que aún están en la clandestinidad, con agrupaciones sindicales, estudiantiles de mujeres, derechos humanos, etcétera.

El silenciamiento forzado y la ausencia de espacios para la manifestación política, movilizó una búsqueda expresiva en la clandestinidad. En este contexto, la calle adquiere un papel fundamental, ya que, al constituirse en el escenario central de la manifestación del descontento social, operó como un telón de fondo privilegiado para el arte comprometido con la crítica a la dictadura. La expresión en la calle privilegiaba soportes efímeros, tanto en su materialidad como respecto de las posibilidades de su permanencia, pero también se sustentaba en un posicionamiento autoral anónimo para

⁴ Periodista, dedicada al periodismo cultural, la crítica de arte, la docencia, la gestión cultural y la curatoría.

resguardar la identidad. De alguna forma, son las condiciones del arte políticamente comprometido y la calle como espacio de expresión las que promovieron su ausencia en las formas de archivo habituales. Así, la forma de aproximarse al afiche privilegió el intercambio intersubjetivo antes que la circulación de la imagen: “esto se mantuvo más fuertemente desde el relato, el relato es muy importante” (C. Lara).

Como señala Trumper (2), no resulta sorprendente que una de las manifestaciones más llamativas del estallido social haya sido el amplio despliegue de arte callejero, en tanto el arte público y la *performance* han sido centrales en las manifestaciones políticas de la historia reciente de Chile, como quedó de manifiesto durante el gobierno de la Unidad Popular y en las protestas contra el régimen militar de Augusto Pinochet. En concordancia con lo propuesto por Trumper, podemos reconocer un primer vínculo de memoria entre el estallido y la memoria del período dictatorial chileno, a saber, la reapropiación prácticas y lenguajes del arte y la escritura pública y callejera utilizadas en la protesta social. Para Trumper esta relación con la memoria de la dictadura refleja que la creatividad del movimiento contemporáneo proviene de un diálogo intergeneracional con formas anteriores de arte efímero arraigadas en la Unidad Popular, pero reinventadas una y otra vez en dictaduras y democracias. Estas prácticas de arte callejero efímero fueron inicialmente recuperadas durante la dictadura para constituirse en la base de una rica cultura material de actividad, participación y resistencia política contra el régimen de Pinochet (Trumper 3), lo que implica que su retorno en las manifestaciones del estallido social de 2019 da cuenta de un extenso y rico proceso de transmisión generacional. Resulta necesario recordar que una de las *performance* que desencadenaron el estallido social –los y las estudiantes secundarias evadiendo los torniquetes del metro para luego sentarse con las piernas colgando hacia las líneas– puede ser considerada en la tradición de lo que Trumper considera arte efímero en el espacio público, lo que las haría herederas de una tradición de protesta callejera creativa que, al menos, extiende sus lazos hasta los movimientos sociales que permitieron la llegada de la Unidad Popular al gobierno. Esta memoria

transgeneracional –vertida en la calle bajo la forma de arte efímero– no representa un simple retorno nostálgico de formas del pasado, sino que operó una transformación de los espacios públicos, convirtiéndolos en un campo de análisis político *in situ* (Trumper 5). Si bien estas formas de manifestación artística callejeras no se corresponden con la forma en que Hirsch conceptualizó inicialmente la posmemoria, en tanto esta última se genera en el circuito de la intimidad familiar e identitaria más que en los espacios de representación públicos, tienen en común el viabilizar que una generación pueda sostener procesos de construcción de memoria que permiten el reconocimiento y la interpretación de eventos y períodos históricos que resultaban inefables para el lenguaje de la memoria política posdictatorial (Doran y Peñafiel 260).

Cuando una generación del después, al decir de Hirsch, se confronta con los silencios y brechas en la representación del pasado de la que son legatarios recurre a diversos medios y recursos para representar dicha memoria. Llama la atención que, en esta investigación de memoria visual, se recurra a un relato constituido por el proceso activo de búsqueda y rescate de fragmentos dispersos. Para Lara, el proceso de recuperación de imágenes del pasado, tuvo un efecto de movilización subjetiva que la llevó a cuestionar su posición respecto del arte y la política:

¿Relacionamos arte y política para qué? O sea, queremos generar cambios realmente, ¿no? Entonces, ¿con quiénes nos relacionamos a través del arte? ¿Entre nosotros, con galeristas, para el público enterado, para una élite, para coleccionistas? Entonces acá se nos presentaba un ejemplo radical, imprescindible de lo que es posible, porque si bien no diría que fue un movimiento que fracasó, sino que tuvo todo el poder como para haber logrado construir tejido social, para haber logrado cambios, para haber logrado impulsar y generar fuerza para que las organizaciones, el pueblo, la gente salga a las calles, entonces claro, es posible también a través del arte [...] Y eso nos generó muchas, muchas preguntas, y un cambio también de foco, de sentido en lo que estaba realizando también personalmente.

Ese pasado nebuloso por la ausencia de soportes archivísticos se transformó a través de diversos procesos figurativos en una memoria (im) propia, es decir, se trata de un trabajo que no solo da forma a los vacíos en la representación del pasado, sino que también impulsa un trabajo presente de elaboración en que el pasado es parte de la trama actual que, en este caso específico, permite replantearse los vínculos que unen arte y política.

5. CONCLUSIONES

Se puede concluir que, desde una perspectiva histórica, espacial, política y social, el afiche gráfico desarrolla un papel fundamental en el relato cultural elaborado por las disidencias, especialmente en momentos de crisis como la dictadura.

Por una parte, el afiche es una forma de comunicación que surge desde el colectivo con la intención de fijar aquello que la sociedad no puede decir por la censura, pero que insiste en ser comunicado. Se trata de hacer evidente, mediante el texto y/o la gráfica, diversos significados que cuestionan las formas de poder, el ser ciudadano y su vinculación con lo político. El afiche es, en este sentido, una manera de interrogar por la potencia del mensaje y sorprender al espectador por su condición fugaz.

Desde una perspectiva histórica, el afiche en el contexto de la dictadura se constituye simbólicamente en el testigo de la muerte en el presente represivo como una forma subjetiva de promover la resistencia, la vida y la proyección hacia un futuro mejor mediante la creación.

Desde un enfoque espacial, el afiche es una práctica que se realiza en el medio urbano para formar parte de él, fijando y actualizando en el presente la memoria social, con finalidades como recordar, conmemorar y crear identidad colectiva. Un asunto especialmente importante es que el afiche tiene el potencial de promover las transformaciones sociales, al mostrarle al espectador la posibilidad de insurgencia, revirtiendo la dominación por la resistencia. De esta forma, el sentido político del afiche tiene el objetivo último de situar al sujeto como agente ante la represión.

El caso del afiche “Ninguna calle llevará tu nombre”, permite concluir que cuando un afiche se preserva en el tiempo, más allá de las circunstancias que motivaron su creación, no tiene el sentido social de hacer presente lo ocurrido, aunque sí de producir la memoria de un pasado que sigue siendo presente: la impunidad y la necesidad social de justicia ante la violación de los derechos humanos. Ya que, tal como las víctimas de torturas, vejámenes y asesinatos jamás dejan de sufrir su dolor, las y los perpetradores nunca deberían dejar de ser responsables de los crímenes de lesa humanidad.

De esta manera, el afiche es también para las nuevas generaciones, una forma de posmemoria al otorgar desde el pasado otros significados para la vida actual. Al constituir simbólicamente un espacio que articula distintas temporalidades es, por una parte, un recurso de la cultura que rearticula los marcos de la posmemoria, especialmente en momentos de violencia política de Estado. Por otra parte, es también un lugar de memoria que condensa lo individual y colectivo, la finitud de lo material y la infinitud de significados proyectados hacia el futuro. En este sentido, el afiche es un conector entre generaciones y conecta la memoria de quienes vivieron la represión en dictadura con la posmemoria de los grupos sociales que la experimentan en el presente logrando una identificación que permite que el símbolo se encarne y forme una memoria propia. De esta manera, el afiche se constituye en una estrategia que reelabora el pasado que deja de ser silencio, incertidumbre o fantasma.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BUSTAMANTE, JAVIERA. *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.
- BAUER, LAURENT. “De la diachronie à la synchronie: étude de la dénomination des voies de Cergy-Pontoise”. *Langage et Société*, n.º 96, 2001, pp. 9-27.
- CANALES, MANUEL. *Metodologías de investigación social*. Santiago: LOM, 2006.
- CARVAJAL, FERNANDA. “¡Agitación! La necesidad de insistir sobre el vínculo entre gráfica y política”. *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile*. Editado por Nicole Cristi y Javiera Manzi. Santiago: LOM, 2016. 9-20.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE POLÍTICA Y TORTURA. *Informe Comisión Valech*. Santiago: Gobierno de Chile, 2004.
- CORTÉS, ANA. “Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile: su importancia y progreso”. *Revista de Arte*, vol. 3, n.º 15, 1937, pp. 7-14.
- CRISTI, NICOLE Y JAVIERA MANZI. *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile*. Santiago: LOM, 2016.
- DEGLOMA, THOMAS. “Expanding Trauma Through Space and Time: Mapping the Rhetorical Strategies of Trauma Carrier Groups”. *Social Psychology Quarterly*, n.º 72, 2009, pp. 105-122.
- DORAN, MARIE-CHRISTINE Y RICARDO PEÑAFIEL. “La memoria viva de la calle: impactos sociales, culturales y políticos en Chile”. *Atenea*, n.º 528, 2024, pp. 243-266.
- DUPERRON, CELIA. “Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura”. *América sin Nombre*, n.º 24, 2019, pp. 29-39.
- ECO, UMBERTO. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- ERRÁZURIZ, LUIS. “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, vol. 44, n.º 2, 2009, pp. 136-157.
- FERNÁNDEZ, LESLIE, CAROLINA LARA Y GONZALO MEDINA. *Concepción, te devuelvo tu imagen*. Concepción: Trama, 2022.

- FROSH, STEPHEN. *Those Who come After: Postmemory, Acknowledgement and Forgiveness*. Suiza: Palgrave Macmillan, 2019.
- HALBWACHS, MAURICE. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- HIRSCH, MARIANNE. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Londres: Harvard UP, 1997.
- . *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- JACOBS, JANET. "Sites of Terror and the Role of Memory in Shaping Identity Among First Generation Descendants of the Holocaust". *Qualitative Sociology*, n.º 37, 2014, pp. 27-42
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- . *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- LACAPRA, DOMINICK. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- LAVABRE, MARIE CLAIRE. "Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire". *Raison Présente*, n.º 128, 1998, pp. 47-56.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago: LOM, 2009.
- QUESADA, MARÍA. "Odonimia Josefina Káñina". *Artes y Letras*, vol. 29, 2005, pp. 185-198.
- PÉREZ, PATRICIO. "Dinámicas urbanas de conmemoración y resistencia. Memoriales anti-monumentales en Chile pos rebelión de octubre de 2019". *Historia y Memoria*, n.º 26, 2022, pp. 131-163.
- RABE, ANA. "El arte y la creación de futuras memorias. Monumento e intervención artística en espacios urbanos". *Estética de la memoria*. Editado por Faustino Oncina y María Elena Cantarino. Valencia: Universidad de Valencia, 2011,; 159-192.
- RICAHARD, NELLY. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
- ROS, ANA. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

- SABELLA, ANDRÉS. "El Cartel". *El afiche chileno*. Editado por Alejandro Godoy. Santiago: Universidad Arcis, 1992, 13-16.
- SEVCENKO, LIZ. "Sites of Conscience: New Approaches to Conflicted Memory". *Museum International*, vol. 62, n.º 1-2, 2010, pp. 20-25.
- STERN, STEVE J. *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Durham: Duke UP, 2010.
- SZPOCIŃSKI, ANDRZEJ. "Sites and Non-Sites of Memory". *Memory and Place*, n.º 1, 2016, pp. 245-254.
- SZTOMPKA, PIOTR. "Cultural Trauma: The other Face of Social Change". *European Journal of Social Theory*, vol. 3, n.º 4, 2000, pp. 449-466.
- TODOROV, TZVETAN. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2017.
- TRUMPER, CAMILO. "The Politics of the Street: Street Art, Public Writing and the History of Political Contest in Chile". *Radical Americas*, vol. 6, n.º 1, junio de 2021.
- VEGA, MARÍA Y PAULA CISTERNA. *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*. Concepción: Trama, 2016.
- VICO, MAURICIO. *40 años de afiche político en Chile: 1970-2011*. Santiago: Catálogo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015.
- VIOLI, PATRIZIA. *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*. Oxford: Peter Lang, 2017.
- WODAK, RUTH Y MICHAEL MEYER. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.