

MEMORIAS EN PUGNA

Tensiones y conflictos en torno al “Monumento a los desaparecidos” en la ciudad de Tandil.

ANDRÉS MASÁN¹

RESUMEN

Analizamos aquí la relación que establece una obra artística como el *Monumento a los desaparecidos* (Tandil, 2005) con el espacio público y el concepto de memoria. Atenderemos a la significatividad social de la obra otorgando especial énfasis a las particularidades que el mensaje simbólico contiene y las memorias en pugna que se generan en torno a este dispositivo artístico.

PALABRAS CLAVE

Memoria – memorias en pugna – desaparecidos – espacio público – paisaje.

*“Los que buscan bajo la superficie
lo hacen a su propio riesgo”*

Oscar Wilde

INTRODUCCIÓN

El presente artículo propone una aproximación al *Monumento a los desaparecidos* (Del Pino-Rossanigo, 2005) abordando el contexto de enunciación y conformación del discurso plástico dentro del espacio público -más precisamente en el centro de la ciudad de Tandil-, focalizando en los vínculos, diálogos y tensiones que establece con el concepto de memoria en el interior de la sociedad tandilense.

El trabajo se estructura en tres partes. En un primer momento, analizaremos la propiedad intrínseca del objeto artístico insertado dentro del espacio público y el vínculo que establece el mismo. Luego examinaremos las implicancias subyacentes que

¹ Profesor de Ciencias Políticas y de Artes Visuales. Docente de nivel superior en la ciudad de Tandil. Actualmente realiza la Maestría en Ciencias Sociales en la UNQ. Áreas de interés: Estudios Culturales, Historia del Arte, Historia y Memoria, Representaciones simbólicas y conformación de identidades colectivas.

derivan de la operacionalización del proceso de selección artística en la producción de un objeto tendiente a generar memoria, atendiendo a la relación que establece entre materiales, estética y funcionalidad. Finalmente, abordaremos los elementos simbólicos subyacentes y las lógicas de resistencia de determinados grupos sociales ante el emplazamiento del *Monumento a los desaparecidos*.

ESPACIOS DE LA MEMORIA, ESPACIOS DE LA AUSENCIA

Tomando como referencia la conceptualización establecida por el historiador del arte Ernst Gombrich, el cual ha señalado la dimensión polivalente y polisémica que presenta la obra artística,² consideramos imperiosa la tarea de analizar en la significatividad social del *Monumento a los Desaparecidos* (véase imagen 1). Al profundizar en la misma debemos señalar, en primera instancia, que estamos en presencia de lo que Jacques Aumont denominó *dispositivos artísticos*, los cuales funcionan como un mediador entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen, al tratar de “(...) regular la distancia psíquica entre un sujeto espectador y una imagen organizada por el juego de valores plásticos, teniendo en cuenta el hecho fundamental de que uno y otra están situados en el mismo espacio”.³ A partir de ello, el *Monumento a los desaparecidos* adquiere sentido en tanto *dispositivo artístico* inscripto dentro del espacio público, dado que funciona como emergente semántico de la textura social de la cual forma parte por estar emplazado dentro de la ciudad.

² Véase especialmente **Gombrich, Ernst**. *Los usos de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 2003. Entre otras consideraciones al respecto, el autor británico de origen austríaco señala con relación a la obra de arte que “se pueden establecer diferentes grados de interpretación en torno a la misma” (**Gombrich, Ernst**. *Op. Cit.* p. 14). También el recientemente fallecido filósofo estadounidense Arthur Danto ha establecido consideraciones en torno a la significación de la obra de arte, puntualmente en su última obra: **Danto, Arthur**. *Qué es el arte*. Paidós, Buenos Aires, 2013.

³ **Aumont, Jacques**. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992. p. 144.



Imagen 1: *Monumento a los desaparecidos emplazado en el centro de la ciudad de Tandil (2005).*

Espacialidad urbana que se nos presenta, como señala Lawrence Durrell,⁴ abriéndose de varias formas y con diversas intencionalidades, simbologías y pretensiones, presentando (y re-presentando) una serie de imágenes que dialogan, pugnan o confrontan entre sí. Todas estas operaciones se libran fundamentalmente dentro del espacio público. El mismo debe ser entendido como un sitio dinámico, generador de identidades colectivas, políticamente planificado y socialmente construido. Como expresa Jordi Borja, producir espacio público no es fabricar un equipamiento o un lugar especializado, sino crear paisaje urbano significativo.⁵ Es por ello que tal significación implica dotar a la espacialidad pública de elementos simbólicos capaces de coadyuvar en la conformación de matrices semánticas tendientes a incidir en el imaginario social y resignificar las prácticas culturales existentes, ya sea señalando, invitando o dialogando con el entorno sobre el lugar y la función de la unidad pública espacial.

Es a partir de este trayecto que el espacio público integra física y emocionalmente a sus habitantes, otorgándole -por medio de complejas operaciones simbólicas- un sistema relacional que lo conecten con la propia materialidad y semántica del espacio compartido. Pablo Sztulwark señala que no se trata de espacios institucionalmente

⁴ Durrell, Lawrence. *El cuarteto de Alejandría*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. "Tomo IV: Clea". p. 67.

⁵ Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza editorial, 2003.

definidos, sino de lugares en construcción permanente.⁶ Es esta construcción la que influirá sobre el sujeto social que construye resignifica su visión del espacio público, y con ello, la perspectiva del conjunto social.

Dicha perspectiva se encuentra íntimamente ligada a la generación de identidades colectivas, la cual se encuentra sazonada por la noción de memoria. Esta, como examinaremos luego, consta de múltiples aristas y un espesor propio, de entre los cuales adquieren capital importancia las manifestaciones simbólicas dentro del espacio público. De ello se desprende que, como sugiere Sztulwark, las producciones destinadas a generar memoria, están construidas sobre la noción de la ausencia:

Se habita la ausencia y no los objetos de los ausentes; se produce memoria a partir de la producción de situaciones de ausencia. La construcción de la memoria, entonces, no resulta de las operaciones archivísticas o del buen conocimiento de los hechos sino de la producción, en diversas situaciones, de ausencia, ausencia, más ausencia.⁷

Ausencia que se configura finalmente, con restos de ubicuidad. De este modo, la cristalización física de la ausencia encuentra en el espacio público un entramado fértil para cultivar la noción de memoria, entendida como producción cultural compleja y en constante diálogo con nuestro pasado reciente.

En este complejo entramado espacio público-dispositivo-memoria es donde se materializa la noción de memoria como generador de identidades, pues justamente es allí donde ocurre el intercambio simbólico entre los miembros de la comunidad. Si el espacio público es pasado apropiado por el presente y es la utopía como proyecto actual, es el espacio hecho tiempo. Pues así como no hay espacio público sin ciudad, ésta no es posible sin un proyecto de futuro.⁸ Y ello no es factible sin una comunidad que lo habite. Empero, tampoco existe comunidad sin memoria. Es entonces en esta densidad proyectiva donde adquiere nodal relevancia la conformación de la memoria dentro del corpus social, pues proporciona a la comunidad elementos valiosos en la reapropiación, resignificación y re-construcción de su historia reciente.

⁶ Sztulwark, Pablo. "Ciudad memoria, monumento, lugar y situación urbana" en Revista *Otra mirada*, Número 4, 2005. p. 19.

⁷ Sztulwark, Pablo. *Ibid.* p. 20.

⁸ Borja, Jordi. *Ob. Cit.*

Así abordada, la memoria no representa una producción institucional temporalmente definida y estática, sino que resulta una variedad compleja, heterogénea, permeable, dinámica y por sobre todas las cosas política. Comprende en definitiva, una multiplicidad de acciones y actores, proponiendo una semántica que se configura permanentemente produciéndose y produciéndonos.

Es por ello que no se trata de un concepto pasivo, dado que implica un proceso activo de elaboración y construcción simbólica de sentidos sobre el pasado. Se encarga, de articular significancias, representaciones y configuraciones vinculando parte de la historia con el presente. Esta relación contiene, a su vez, matrices ideológicas y políticas que ofician de conductores y articuladores del enunciado, situando algunos elementos por encima de otros y seleccionando determinadas perspectivas dentro de la compleja trama social simbólicamente constituida. La esencia dinámica que contiene la memoria no sólo se vincula con el pasado, sino que incluso dialoga con el futuro, desarrollando enfoques coincidentes con el horizonte de expectativas ulteriores de determinados miembros de la comunidad. Por otra parte, no necesariamente comprende a la totalidad de los miembros de la comunidad. Así pues, se inscribe en un doble proceso de decantación social: el pasado y el futuro.

En este doble rasero entre pasado y futuro es donde creemos que cobra especial relevancia la traslación político-artística que se lleva a cabo con el emplazamiento de una obra como el *Monumento a los desaparecidos* que intenta “llamar la atención”⁹ o invitar a la reflexión sobre determinados aspectos que contribuyan a generar memoria en torno al pasado reciente. Teniendo en cuenta dicha traslación, asumimos el desafío propuesto por Oscar Wilde para indagar bajo la superficie, a sabiendas de que lo hacemos a nuestro propio riesgo. Debemos examinar para ello, las implicancias subyacentes del *Monumento a los desaparecidos*.

EL PASADO REVISADO

Hemos apuntado ya la disparidad conceptual entre memoria e historia. La conformación de una implica la reelaboración-apropiación de la otra. En relación a esta aparente dicotomía, Hilda Sabato nos recuerda que:

⁹ Entrevista con el co-autor de la obra, el escultor **Eduardo Rodríguez del Pino** en Febrero de 2014, Tandil.

*La memoria colectiva de cualquier grupo humano se construye rescatando del olvido los hechos que se consideran ejemplares para dar sentido a la identidad y el destino de ese grupo*¹⁰

Mientras que la historia “recorta de otra manera, a partir de perspectivas y reglas propias de la disciplina, que no son ajenas a la realidad de los historiadores”,¹¹ pero que responden a otros condicionantes, transita otro camino, y fundamentalmente no responden de manera directa a lo que Yerushalmi denomina voluntad de “ejemplaridad”.¹²

Memoria e historia entonces, no se confunden ni se equiparan. Aunque la memoria se nutra de la historia para construir su aparato conceptual, su núcleo discursivo y su corpus semántico que la dotará de sentido y de valor social. En esta misma línea, uno de los precursores en el estudio de la memoria colectiva, Maurice Halbwachs,¹³ señalaba que la Historia pretende comprender las transformaciones sociales, mientras que la memoria colectiva:

*(...) insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos*¹⁴

Convalidando esta dicotomía plantea:

*Mientras que la historia es informativa, la memoria es comunicativa, por lo que los datos verídicos no le interesan, sino que le interesan las experiencias verídicas por medio de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuanto haga menester*¹⁵

¹⁰ **Sábato, Hilda.** “Memoria e historia: reflexiones sobre nuestro pasado reciente” en *Jornadas de Historia y Psicoanálisis*. Montevideo: abril 1997. p. 3.

¹¹ **Sábato, Hilda.** *Ibid.* p. 4.

¹² **Yerushalmi, Yosef** “Reflexiones sobre el olvido” en Yerushalmi, Yosef y otros. *Los usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

¹³ Maurice Halbwachs es considerado uno de los precursores en el estudio de la memoria colectiva. Su texto *La memoria colectiva* se publica en 1950, pero su redacción data de los primeros años de la década de 1940. El mismo es una compilación de notas y ensayos que Halbwachs escribiera hasta antes de su deportación y muerte en el campo de concentración de Buchenwald en 1945.

¹⁴ **Halbwachs, Maurice.** “Fragmentos de la memoria colectiva” en *Revista de Cultura Psicológica*, Año I, Número 1, México-UNAM: Facultad de psicología, 1991. p. 2.

¹⁵ **Halbwachs, Maurice.** *Loc. Cit.*

Si la memoria se nutre de la historia debemos recordar que como señala Florencia Levin ésta “*Posee fuertes implicancias éticas, morales y políticas*”¹⁶ por ser, sobre todo “*un pasado problemático, incómodo, que despierta temores y pasiones*”.¹⁷ Al configurarse en función de las necesidades grupales, la memoria es la única garantía de que el corpus social siga siendo el mismo, en medio de un mundo en constante devenir. Así entendida, opera como multiplicadora social, como aleccionadora y por sobre todas las cosas, asumiendo un papel pedagógico y moralizante.

Más allá de las particularidades de cada una, nos interesa aquí señalar la imposibilidad de la existencia de una memoria única dentro de un conjunto social. Se trata más bien de una multiplicidad de memorias que conviven y pugnan dentro del entramado societal del cual emergen, dado que, si bien pueden entenderse como las múltiples referencias al pasado que le otorgan sentido y le dan cohesión al grupo y las instituciones, también marcarán lo que Pollak denominó “*oposiciones irreductibles*”.¹⁸ Estas oposiciones signarán no sólo un ámbito de pertenencia, sino también aquellos grupos o miembros de la comunidad que se encuentran por fuera del discurso unificador propuesto por una memoria colectiva en particular, y que además, responderán a lógicas simbólicas propias de “otra” memoria colectiva.

En definitiva, es dentro de estos marcos de interlocución donde el dispositivo adquiere mayor relevancia simbólica, la cual está dada en parte por su propia materialidad como *objeto de memoria*, pero también por ser un espacio de intercambio, pues como expresa Haacke es en los monumentos públicos donde se tramita simbólicamente, donde se produce sentido, donde se procesa colectivamente el pasado.¹⁹ Lejos de obliterar la importancia de la materialidad simbólica del *Monumento a los desaparecidos* –las cuales no son objeto de este análisis- nos interesa puntualmente detenernos en las reacciones que despertó el emplazamiento del citado monumento dentro de la plaza central de Tandil.

MEMORIAS EN PUGNA

¹⁶ Levin, Florencia. “El pasado reciente en la escuela. Entre los dilemas de la Historia y la Memoria” en Schujman y Siede (coord.). *Ciudad para armar. Apuntes para la formación ética y política*. Buenos Aires: Editorial Aiqué, 2007. p. 159.

¹⁷ Levin, Florencia. *Op. Cit.* p. 161.

¹⁸ **Pollak, Michael.** “Memoria, olvido y silencio” en *Revista de Estudios Históricos*. Río de Janeiro, Vol. 2, No 3. 1989. p. 10.

¹⁹ En **Sztulwark, Pablo.** *Op. Cit.*

El *Monumento a los desaparecidos* fue una iniciativa del grupo *Memoria la vida en democracia*.²⁰ Se inauguró el 24 de Marzo de 2005 -al cumplirse 29 años del último golpe de Estado-, y en dicho acto inaugural se hicieron presentes relatos de familiares y amigos de cada uno de los desaparecidos, donde dialogaron historias cotidianas, recuerdos familiares y de lucha. Sobre el final, en un gesto cargado de simbolismo se soltaron 26 palomas al cielo.²¹

Desde el momento de su emplazamiento, el *Monumento* representó un lugar para la memoria. La significatividad adquirida corresponde a la posibilidad de funcionar como un continente del tiempo, o lo que Walter Benjamín denominó el “*pasado latente*”.²² Es decir, la potencialidad²³ de su expresividad radica en la energía contenida en el objeto *per se*. Son objetos que poseen, debido a su dinámica concepción, la capacidad de evocar, trasladar en sí un pasado, una reminiscencia, un sinnúmero de significaciones que los transforma en elementos revalorizados, resemantizados y resignificados; los cuales adquieren una connotación social dialogando abiertamente con el entramado del cual forman parte de un modo aleccionador, pedagógico o moralizante.

No obstante, también un lugar para la memoria puede generar diversas reacciones. Como evoca el escultor “*Costó mucho ese monumento, nadie lo quería*”,²⁴ y rememora que las resistencias al emplazamiento de la obra provenían desde casi todo el arco político tandilense, en general argumentando que afectaba al patrimonio pues “(...) *en una plaza que tiene un estilo francés de fin de siglo, no se podía producir esa*

²⁰ El grupo *Memoria por la Vida en Democracia* cuenta con más de 20 años de lucha y compromiso con los derechos humanos tanto en nuestra ciudad como en la zona, así como también una dilatada permanencia en la búsqueda de verdad y justicia. El grupo inicial de mujeres que conformaron esta agrupación estaba compuesto por Almarza, Silvia María; Fanjul De Sanllorenti, Eva; Laurens, Patricia; Marzocca, Petra; Peña, Adeli; Pereyra, Aurelia; Silva, María Del Carmen; Toncovich, María Rosa y Valor, Julia.

Comenzaron a funcionar en el año 1996 con el objetivo de generar conciencia sobre la memoria de lo sucedido durante la dictadura cívico-militar (1976-1983), recordando a los detenidos y desaparecidos. Actualmente y luego de haber colaborado incesantemente con la justicia para que se pueda avanzar en el juzgamiento de los responsables de crímenes de lesa humanidad -fueron artífices de los Juicios por la Verdad en Tandil-, han abierto los horizontes a muchísimas temáticas que son de interés de la comunidad en su conjunto.

²¹ Periódico *El eco de Tandil*, 25 de marzo de 2005.

²² **Benjamín, Walter.** “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en *Obras. Libro II/ Vol. 2*, Madrid: Abada, 2009.

²³ **Benjamín, Walter.** “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980.

²⁴ Declaración extraída del Documental *Las manos de la eternidad. Sobre la obra de Eduardo Rodríguez del Pino*. Dirigida por Alberto Gauna, 2012.

ruptura".²⁵ Según se desprende de su relato, precisamente esa era la finalidad que buscaba este lugar para la memoria: su valorización intrínseca.

*Justamente es una ruptura. Y me parece que esa posibilidad de ruptura, que la gente lo discuta, es lo que le otorga mayor validez. Además, hay un objeto muy sensible: están identificados los 26 chicos nacidos en Tandil, y están ahí puestos. Así se transforma en una especie de lugar místico, casi como un santuario popular.*²⁶

El dispositivo comienza entonces a adquirir dentro de la textura social connotaciones que difieren sensiblemente del sentido original propuesto por los autores. Precisamente allí radica la riqueza de estas producciones vinculadas a la memoria, en que pueden generar diferentes reacciones, modificando el sentido original propuesto y alcanzando por momentos cotas casi fetichistas, pues según repasa uno de los autores de la obra, el escultor Eduardo Rodríguez Del Pino

*(...) no la habíamos terminado de armar y vino una delegación de afuera a un encuentro de periodismo. Fue bastante conmovedor ver a la gente tocando, como si fuera el altar de Rodrigo, o de Gilda. Acercarse a las barras, tocar los nombres, eso fue muy conmovedor. Tiene que ver, en definitiva con que uno lo puede relacionar con eso: el monumento está ahí, al nivel de la gente, las personas pueden caminar y meterse en la obra, tocar las barras y están ahí. La gente participa, se mueve.*²⁷

En contrapunto con este nivel de la gente que expresa el autor, estos lugares para la memoria también pueden generar rechazos, pues esta visión santificante de la obra artística, esa especie de aura que la rodeaba, fue resignificada en Marzo del 2010 cuando apareció una intervención realizada con aerosol rojo sobre la misma: le inscribieron la palabra "terrorista" en la base del dispositivo, a pocos centímetros de donde se encuentran los nombres de los 26 desaparecidos (véase imagen 2). Esta intervención fue repudiada por diversos actores de la escena política local, atribuyendo

²⁵ Voz atribuida a Graciela Rodríguez, miembro del Concejo Deliberante, en la entrevista realizada al autor.

²⁶ Entrevista *Op. Cit.* 2014.

²⁷ Entrevista *Op. Cit.* 2014.

el mismo, como por ejemplo la concejal Maria Rosa Toncovich, para la cual detrás de estaban "(...) *los reaccionarios de siempre que no les interesa vivir en democracia*".²⁸



Imagen 2: *Resignificaciones en el Monumento a los desaparecidos* (2010)

Se trata, desde la perspectiva aquí abordada, de grupos que se resisten a incluirse dentro del corpus que contiene la memoria, manifestándolo a través de una resignificación dirigida hacia el dispositivo que, en definitiva, opera haciendo visible lo invisible, otorgando presencia a la inmanencia, volviéndose material, concretizándose. No deja de ser esclarecedor el hecho de que el lenguaje con el cual se tramita la resignificación, es el mismo. Se procede a resignificar la obra con elementos similares, visuales en este caso, sin dejar de ser una expresión cargada de connotaciones y con una intencionalidad política manifiesta. El hecho de intervenir el dispositivo simbólico pareciera funcionar, en este caso, como catalizador de cierto descontento provocado por el proceso de selección, reconstrucción y resignificación de nuestro pasado reciente. A este respecto, Vidal Nacquet sostiene que:

*La memoria no se confunde con la realidad... Toda memoria es selectiva por definición. Al elegir, elimina todo lo llano, lo que aparentemente carece de interés, pero que quizá, dentro de diez, veinte o cincuenta años, aparecerá en relieve.*²⁹

Construir la memoria implica en definitiva un acto de seleccionar y buscar consensos elementales entre los miembros de la sociedad con el objetivo de cohesionarlos; lo cual no excluye que paralelamente se desarrollen memorias alternativas y opuestas. En la

²⁸ Declaraciones extraídas del diario *La voz de Tandil*, Tandil, 6 de marzo de 2010.

²⁹ **Vidal Naquet, Pierre.** *Los judíos, la memoria y el presente.* Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1996.

composición de relatos materiales y dispositivos artísticos, se concibe al pasado como algo latente, que aún no ha muerto, que pervive y sigue intacto. Desde este lugar el artista se inscribe en la necesidad social de *hacer historia*. Como remarca Hernández Novarro:

*Hacer historia tiene que ver, para los artistas, con `rescatar`, con hacer revivir el pasado, hacerlo efectivo —y también afectivo—. En cierto modo, lo que hacen los artistas es `conectar` ese pasado que se encontraba olvidado, desconectado.*³⁰

Esa conexión funciona dentro del entramado social como un objeto dotado de un espesor propio, una textura simbólica que lo posiciona como un sitio afectivamente vinculante, ya sea para identificarse o para recusarlo. Lo problemático en estas construcciones estriba en el alcance social y semántico de la obra, ya que la trascendencia de este tipo de producciones artísticas no tiene un alcance definido de antemano, pues como concluye Eduardo Del Pino

*No sabés cuanto podés influir; pero de alguna manera, el hecho de que esté emplazada en el centro, y frente al municipio, que es el símbolo del poder local; creo que contribuye a generar memoria.*³¹

Las formas de representar, imaginar, recordar, informar, educar o sostener relaciones intersubjetivas en su conjunto, todas ellas, contribuyen a complejizar el corpus de la memoria, y como expresa Vidal Nacquet, “*enriquece la perspectiva histórica al permitir la comparación, al abrir ventanas en distintas direcciones*”.³²

Hablan las piedras y habla la ausencia. Nos adentramos bajo la superficie y se abren ventanas y voces que nos penetran, nos invaden. Voces que son también la de la sociedad que las cobija. El dispositivo finalmente, es resignificado y resemantizado por una sociedad dinámica, en constante transformación. Se inscribe en la lógica del presente apuntando hacia el pasado, pero también hacia el futuro. Pues se trata del pasado, pero sobre todo la ausencia, hechos presente. La concreción material de la memoria y la desaparición implica el reposicionamiento de aspectos del pasado en un presente —también cargado de subjetividades propias— enfocado desde la perspectiva de

³⁰ **Hernández-Novarro, Miguel.** “Hacer visible el pasado: el artista como historiador” en Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Madrid, Noviembre 2010.

³¹ Entrevista *Op. Cit.* 2014.

³² **Vidal Naquet, Pierre.** *Ob. Cit.* 1996.

quienes contribuyen a construirlo. Esta perspectiva está íntimamente ligada a cómo se piensa el presente –y el pasado- pero sobre todo, cómo se proyecta y se concibe el futuro.

CONSIDERACIONES FINALES

El *Monumento a los desaparecidos* se inserta en el diálogo con la historia, debido al potencial semántico de los objetos y la utilización de las imágenes del tiempo que otorgan, en esencia, una continuidad poético-narrativa que viene a inscribirse dentro del complejo entramado que llamamos memoria. Así, en la descontextualización que proporciona el montaje del dispositivo, se rompe con la linealidad del tiempo y hace saltar el objeto del continuo de la historia, mostrando lo que hay en él de revolucionario y, en última instancia, activando las energías latentes. En la activación de esas energías es donde entra en juego la escritura de la historia. No basta con conocer, sino que hay que activar la historia.³³

De esta manera, se trata de hacer visible el pasado: escribirlo a través de la materialidad de los dispositivos, de la calidad ficticia de las manifestaciones simbólicas, más allá incluso del signo abstracto. En suma, elaborar la historia a través de relatos materiales. Hacer presente la ausencia y dar voz a los silenciados.

Son estos relatos materiales, simbólicos y aleccionadores los que se presentan en nuestra memoria, marcando y marcándonos, incluso entretejiendo el plano de lo público y lo privado.

Consideramos importante contribuir a reflexionar acerca de los mecanismos y lógicas simbólicas tendientes a generar memoria, como así también su impacto dentro de la sociedad. Los espacios no solamente se viven, sino que también –y fundamentalmente– se vivencian. Es decir, no se trata únicamente de interpretaciones subjetivas o individuales, sino y por sobre todo, son las resignificaciones grupales o colectivas que los distintos miembros de la sociedad construyen en torno al monumento, entendido como espacio generador de identidades, las que potencian, promueven y valorizan la expresividad de los dispositivos simbólicos erigidos dentro del espacio público.

No olvidemos que, como expresó Manuel Cruz, resistir es recordar y proponer.³⁴

³³ Hernández-Navarro, Miguel. *Op. Cit.* 2010.

³⁴ Cruz, Manuel. *Cuando la realidad rompe a hablar. Conjeturas y cavilaciones de un filósofo*. Gedisa, Barcelona, 2001. p. 240.

BIBLIOGRAFÍA

- **Aumont, Jacques.** *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992.
- **Beljion, Jean.** *La gramática del arte*. Ediciones Celeste, Madrid, 1993.
- **Benjamin, Walter** “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en *Obras. Libro II/ Vol. 2*, Abada, Madrid, 2009.
- **Benjamin, Walter** “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Taurus, Madrid, 1980.
- **Borja, Jordi.** *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- **Cruz, Manuel.** *Cuando la realidad rompe a hablar. Conjeturas y cavilaciones de un filósofo*. Gedisa, Barcelona, 2001. p. 240.
- **Danto, Arthur.** *Qué es el arte*. Paidós, Buenos Aires, 2013.
- **Gombrich, Ernst.** *Los usos de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 2003.
- **Halbwachs, Maurice.** “Fragmentos de la memoria colectiva” en *Revista de Cultura Psicológica*, Año 1, Número 1, México-UNAM: Facultad de psicología, 1991.
- **Hernández-Navarro, Miguel.** “Hacer visible el pasado: el artista como historiador” en Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Madrid, Noviembre 2010.
- **Levin, Florencia.** “El pasado reciente en la escuela. Entre los dilemas de la Historia y la Memoria” en Schujman y Siede (coord.). *Ciudad para armar. Apuntes para la formación ética y política*. Editorial Aiqué, Buenos Aires, 2007.
- **Pollak, Michael.** “Memoria, olvido y silencio” en *Revista de Estudios Históricos*. Río de Janeiro, Vol. 2, No 3. 1989. p. 10.
- **Sábato, Hilda.** “Memoria e historia: reflexiones sobre nuestro pasado reciente” en *Jornadas de Historia y Psicoanálisis*. Montevideo, Abril 1997.
- **Sztulwark, Pablo.** “Ciudad memoria, monumento, lugar y situación urbana” en *Revista Otra mirada*, Número 4, 2005.
- **Vidal Naquet, Pierre.** *Los judíos, la memoria y el presente*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.
- **Yerushalmi, Yosef** “Reflexiones sobre el olvido” en Yerushalmi, Yosef y otros. *Los usos del olvido*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

FUENTES:

Primarias:

- Entrevista con el artista Eduardo Rodríguez Del Pino, autor de la obra.
- Observación del *Monumento a los desaparecidos*.

Secundarias:

- Acervo fotográfico de Tandil.
- *Las manos de la eternidad. Sobre la obra de Eduardo Rodríguez del Pino*. Documental dirigido por **Alberto Gauna**, 2012.
- Periódicos locales: *El eco de Tandil*, *Nueva Era* y *La voz de Tandil*, años 2005 y 2010.