

Disputas estético-políticas en torno al espacio urbano y la memoria: emplazar, desplazar, reemplazar, desbordar e intervenir los monumentos

Hernán Lopez Piñeyro

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) ✉ 

Juan Pablo Pérez

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes ✉ 

María Eugenia Redruello

Universidad Nacional de las Artes / Universidad Nacional de San Martín ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.83828>

Recibido: 16 de septiembre de 2022 / Aceptado: 16 de febrero de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: Partiendo del estudio de algunos casos particulares de monumentos emblemáticos, como los de Julio Argentino Roca, Cristóbal Colón y Juana Azurduy, emplazados en distintas ciudades argentinas durante los siglos XX y XXI y de las discusiones por ellos suscitadas, el presente artículo propone un estudio teórico y situado sobre la monumentalización, la remonumentalización y la desmonumentalización. A su vez, se analizan otras prácticas estético-políticas desarrolladas por colectivos de artistas argentinos del siglo XXI que se oponen a las lógicas de los monumentos y proponen formas de ejercer la memoria que asumen su carácter inestable y efímero. Finalmente, se concluye que los monumentos antropomórficos de bronce o mármol, más allá de las figuras que representen, cristalizan la memoria pero también dan lugar a diversas prácticas que desestabilizan sus lógicas y abren otras experiencias vitales.

Palabras clave: monumentalizar; desmonumentalizar; memoria; historia; espacio urbano.

ENG Aesthetic-Political Disputes around Urban Space and Memory: Locate, Displace, Replace, Overflow and Intervene Monuments

ENG Abstract: Starting from the study of some particular cases of emblematic monuments, such as those of Julio Argentino Roca, Cristóbal Colón and Juana Azurduy, erected in different Argentine cities during the 20th and 21st centuries and the discussions they provoked, this article proposes a theoretical and situated study on monumentalization, remonumentalization and demonumentalization. At the same time, other political aesthetic practices developed by collectives of Argentine artists of the 21st century that oppose the logic of monuments and propose ways of exercising memory that assume their unstable and ephemeral character are analyzed. Finally, it is concluded that the anthropomorphic monuments of bronze or marble, beyond the figures they represent, crystallize memory but also give rise to various practices that destabilize their logics and open other vital experiences.

Keywords: Monumentalize; Demonumentalize; Memory; History; Urban Space.

Sumario: 1. Introducción. 2. Monumentalizar: emplazar cuerpos de bronce. 3. Remonumentalizar: reemplazar. 4. Desmonumentalizar: esparcir la memoria. 5. Intervenir los monumentos: activar las memorias. 6. Desbordar la monumentalización: otras formas de la memoria. 7. Conclusiones. 8. Declaración de la contribución por autoría. 9. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Lopez Piñeyro, Hernán; Pérez, Juan Pablo y Redruello, María Eugenia. "Disputas estético-políticas en torno al espacio urbano y la memoria: emplazar, desplazar, reemplazar, desbordar e intervenir los monumentos". *Eikón Imago* 13 (2024), e83828. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.83828>

El monumento se ha transformado en un lugar de combate y pugna de significados. Algo más parecido a un sitio de conflicto cultural que de valores e ideales nacionales compartidos.

James Young, *Cuando las piedras hablan*, 2002

1. Introducción

La historia occidental, particularmente a partir de la modernidad y la consolidación de los estados nacionales, fue erigida en base a figuras de héroes. Estas construcciones simbólicas que formaron parte del proceso de afianzamiento de los nacionalismos modernos se cimentaron sobre cánones ideológicos e iconográficos que, en su gran mayoría, asumieron la representación de sus ideales en figuras individuales, masculinas, blancas y de las clases dominantes. Esta cuestión se refleja tanto en los libros escolares, como en las nomenclaturas de los espacios públicos y las principales arterias de muchas ciudades, así como en los monumentos emplazados en las mismas.

Las urbes, espacios de anclaje de la modernidad por excelencia, despliegan tramas que son heterodoxas entre el mercado, los centros económicos y políticos y el consumo cultural. Desde sus inicios se han planteado como centros de ordenamiento de la vida social, así como espacios de visibilidad de lo excluido y marginado como lo tematiza (sobre París) Charles Baudelaire¹ en su poesía, lo analiza Walter Benjamin², lo estudia Henri Lefevre³ y lo actualizaron las revueltas estudiantiles y sindicales del Mayo Francés en 1968. Las ciudades se presentan como significantes vacíos en una red de espacios tensionados por los sentidos que configura la ciudadanía⁴. En estas disputas por el sentido del espacio, las palabras, las imágenes y los cuerpos representados se vuelven actores fundamentales de ciudadanías insurgentes que reclaman otras formas de configurar los repartos, los lugares y su manera de habitarlos. Los emplazamientos y desplazamientos de monumentos, los reclamos y/o intervenciones sobre éstos y los nombres de los espacios públicos generan debates que no son otra cosa que desacuerdos en torno a la configuración de la historia y la memoria. Estos conflictos parecen ser de dos órdenes o planos distintos. Se pone en juego, por un lado, cuáles son las figuras que se representan: varones o mujeres, conquistadores o libertadores, cipayos o patriotas, aristócratas o trabajadores, héroes individuales o figuras anónimas; por el otro, qué tipo de prácticas de las memorias desatan estas representaciones, tanto en su simbología e iconografía como en su materialidad, y a la vez, qué ejercicios de memoria construyen.

En este trabajo indagaremos, principalmente, las tensiones suscitadas en torno a cuatro monumentos que pueden agruparse en pares. El primero está comprendido por dos monumentos a una misma figura: Julio Argentino Roca, artífice de la campaña, mal llamada, “Conquista del Desierto” que provocó el exterminio de pueblos originarios de la región pampeana y patagónica argentina en un afán expansionista que consolidó un estado moderno centralizado⁵, bajo los ideales de la “civilización” contra la “barbarie”. Uno, localizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina); el otro, situado en el Centro Cívico de la ciudad de Bariloche, provincia de Río Negro (Argentina). El segundo par aborda el debate por el caso del desplazamiento del monumento a Cristóbal Colón y su reemplazo por el monumento a Juana Azurduy, capitana del ejército que luchó por la independencia del entonces Virreinato del Río de la Plata, de la que suele decirse que la historia oficial, eurocéntrica y patriarcal, ha intentado borrar su figura. Dicho monumento fue instalado en el año 2015 detrás de la casa de gobierno en la Ciudad de Buenos Aires y en el año 2017 fue relocalizado, bajo otra política estatal de construcción de la memoria, para construir allí un helipuerto.

Seguidamente se muestra que en las últimas décadas han proliferado acciones artísticas que intervienen y renombran los monumentos y los espacios urbanos. Interesa aquí destacar ciertas derivas artísticas, como las acciones del Grupo SURes y Bacantes en Bariloche, que ponen en tensión algunos discursos naturalizados. A su vez, el trabajo de campo nos llevó a considerar otras propuestas artísticas urbanas que se despliegan sobre diferentes soportes de la memoria, como son los nombres de las calles, que desbordan la monumentalización. Los casos del colectivo DNI, los artistas Hugo Vidal y Eden Bastida Kullick, el historiador Vicente Mario di Maggio y la revista barrial Amo Villa Crespo cuestionan y ponen en tensión los modos estético-políticos tradicionales con los que se busca emplazar la memoria en la ciudad.

En suma, a partir de estos casos, nuestro objetivo es pensar aquí qué tipos de construcción de la historia se ponen en operación desde las representaciones, materialidades y emplazamientos de estos cuerpos de bronce y de piedra; y qué sentidos sociales, históricos y estéticos hoy se declaran en disputa

¹ Cf. Charles Baudelaire, “Spleen de París”, en *Pequeños poemas en prosa* (Madrid: Cátedra, 2017).

² Cf. Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, trad. Rolf Tiedemann y Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012) y otros.

³ Cf. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, trad. Manuel Delgado (Madrid: Capitán Swing, 2017).

⁴ Al decir de Harvey, “todo depende de quién lo llene y con qué significado. Los financieros y los promotores pueden reclamarlo y tienen el derecho a hacerlo; pero también pueden hacerlo los sin techo y sin papeles”. David Harvey, *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (Buenos Aires: Akal, 2014), 13.

⁵ A raíz de la obra *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca* (La Conquista del Desierto) de Juan Manuel Blanes (1896-MHNBA), Roberto Amigo postula la hipótesis de la representación de Roca y su ejército como legitimadora de un orden conservador y del poder centralizado del Estado nación a través de las armas. Roberto Amigo, “Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina” en “XVII Congreso Internacional de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas” (México: UNAM, 1994).

por la memoria y los espacios a partir de otros ejercicios estéticos, de intervenciones que, desde lenguajes y temporalidades diferentes, buscan alojar y modelar otras prácticas de la memoria.

En términos metodológicos este artículo adopta un abordaje cualitativo. La elección de los casos, que no pretende ser genealógica ni exhaustiva, aunque sí paradigmática, responde a dos cuestiones. Por una parte, operan bajo una misma lógica conceptual y material, de procedimientos técnicos y lenguajes artísticos semejantes. Por la otra, quizás la más importante, tanto los monumentos dedicados a la figura de Roca, como el desplazamiento y la sustitución del monumento a Colón, fueron objeto de cuestionamientos y disputas públicas en los últimos años bajo el tamiz de las posiciones revisionistas y decoloniales de la historia. Finalmente, este trabajo combina un estudio formal y conceptual de las obras con una constelación de conceptos provenientes de la filosofía, la estética y los estudios culturales con el fin de reflexionar sobre la construcción de las memorias en los espacios urbanos en nuestra época.

2. Monumentalizar: emplazar cuerpos de bronce

Inscriptos en tramas urbanas complejas, los monumentos son intentos estatales por proclamar un orden histórico y transmitir un sentimiento de unidad nacional⁶. A ellos se suman las ceremonias cívicas, la retórica escolar y los museos como dispositivos modernos que construyeron escenarios que legitimaron una tradición contribuyendo a enaltecer ciertas liturgias consagratorias del poder, como señala García Canclini⁷.

En América Latina, a las ciudades sagradas precolumbinas se les superpusieron, en tramas históricas y políticas complejas de estrategias y negociaciones, las formas estéticas del expansionismo colonial, sobre las que luego se asentaron los grandes artefactos visuales de los procesos emancipatorios y la

construcción de los estados nacionales⁸. El espacio público de la ciudad, polifónico y heterodoxo, se configuró como uno de los lugares que, a través de sus monumentos y calles, conmemora valores asumidos de un cierto sentido de la identidad nacional.

En el caso de la ciudad de Buenos Aires con las modificaciones de la trama urbana de las reformas rivadavianas⁹ (1821-1827) y la monumentomanía francesa decimonónica¹⁰ se buscó instaurar una cultura visual consagratoria de los acontecimientos fundantes del estado moderno distribuyendo objetos y signos, de forma sistemática y en lugares específicos, que organizaron los espacios urbanos de acuerdo al nuevo poder político. Estos cuerpos de bronce emplazados cumplen, mayoritariamente, una función conmemorativa y pedagógica que, desde finales del siglo XIX, con la llamada generación del 80¹¹ y las celebraciones del centenario de la independencia argentina (1910), se vieron ligados a conformar un imaginario nacional como parte de una tradición inventada¹², en torno a un modelo liberal y modernizador fuertemente vinculado a las nociones de civilidad de los ideales culturales importados de Europa¹³.

Los monumentos parecen buscar, al menos en este contexto, infundir valores simbólicos a la comunidad por medio de la repetición, lo que conlleva, siempre, una relación del presente con el pasado. Su emplazamiento, principio de cruce, de reunión e identificación del espacio, la historia y la memoria constituye una escena de domiciliación¹⁴. Pero estos dispositivos de la memoria, lejos de ser lineales, se encuentran atravesados por múltiples tensiones ya que son muchas las capas de sentidos, visibles e invisibles, que rodean a los monumentos: ¿Qué cuerpos individuales son los que se representan? ¿Humanos? ¿Varones? ¿Europeos? ¿Qué historias de la "Historia" encarnan esos cuerpos? ¿Y qué tipo de memoria habilitan en sus materialidades, en el bronce, en el mármol, en sus estructuras sólidas? En definitiva, ¿qué

⁶ Eric J. Hobsbawm ed., *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002).

⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2001).

⁸ Para profundizar en los complejos entramados sobre los que se asentaron las grandes urbes modernas en Latinoamérica puede consultarse *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936* de Adrián Gorelik. Allí el autor analiza el surgimiento y la conformación del espacio público moderno de la ciudad de Buenos Aires, tanto en su trama territorial como política, histórica y social.

⁹ Como proceso de secularización de la sociedad éstas incluyeron la regularización de la trama urbana, junto al crecimiento de los espacios públicos, el reordenamiento de los espacios higiénicos y de los suburbios desde una perspectiva que consideraba necesario instaurar un nuevo orden urbano que reorganizara la experiencia colonial y posrevolucionaria según el nuevo orden político y social republicano. Cf. Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835* (Bernal: UNQui, 2006).

¹⁰ Los procesos de modernización del estado de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX implicaron, a la usanza de la moda francesa y llevada adelante por encargos a artistas franceses, dinamizar la traza urbana con la parquización de las plazas secas españolas diseñadas por Prilidiano Pueyrredón, la inclusión de fuentes y, especialmente, la construcción de monumentos conmemorativos de la galería de héroes del incipiente estado nacional, como los proyectos de elevación y jerarquización de la Pirámide de Mayo de 1811 de Francisco Cañete, primer monumento dedicado a la Revolución, al que se incorporó extendiendo su altura la escultura de la Libertad-República de Joseph Dubouddieu (1856) junto a cuatro alegorías escultóricas; y los monumentos ecuestres al General José de San Martín por el artista Louis Joseph Daumas (1862) y al General Manuel Belgrano de Albert Ernest Carrier-Belleuse, y el caballo que fue realizado por el argentino Manuel de Santa Coloma (1873) en París.

¹¹ La generación del 80 impuso un canon en las letras y las artes que modeló, para finales del siglo XIX, el ideal civilizatorio de nación del campo cultural dando lugar a una identidad hegemónica asociada a la consolidación del estado liberal, conservador y agroexportador de la República Argentina. Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001).

¹² Según Hobsbawm, "implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por la repetición". La tradición inventada incluye tradiciones construidas y formalmente instituidas con un significado ritual o simbólico para una comunidad. Hobsbawm, *La invención de la tradición*, 8.

¹³ Los modelos estéticos europeos, asociados a una cultura civilizada de finales del siglo XIX, exhiben la lógica del monumento a través del academicismo y el naturalismo analítico, estilos de representación mimética y fiel de la realidad.

¹⁴ Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997, 11).

tipo de prácticas de la memoria crean estas prótesis concebidas, casi, para la eternidad?

Parte de las tensiones se da entre lo individual del monumento y lo universal de su simbología, pues si bien son artefactos monumentales no dejan de ser cuerpos particulares que intentan construir una historia que los trasciende. Son, como sostiene Derrida, complementos espaciales que conforman marcas territoriales que demandan –en su individualidad– la ley pública y originaria de la historia. Más que un registro del pasado el monumento conmemorativo se constituye como un acontecimiento fundador, como un acto orientado hacia la solidificación de un futuro. Simboliza el lugar donde la lógica de la historia se ordena; como una suerte de derecho, son el soporte y la autoridad que se hace visible reuniendo funciones de unificación y de identificación. No pueden verse como representaciones individuales, formas, técnicas artísticas o expresiones sensibles sino como un modo de producción de la memoria y de la historia. En este sentido, son acontecimiento y experiencia política.

Los monumentos dedicados a la figura de Julio Argentino Roca¹⁵, y la discusión de la historia y la memoria que ellos portan, se volvieron emblemáticos de estas tensiones. Uno de estos artefactos es el que se encuentra ubicado en un área central en la Ciudad de Buenos Aires, sobre la plazoleta Ricardo Tanturi, en el cruce con la avenida que también lleva el nombre del expresidente (figs. 1 y 2). Durante la vicepresidencia de su hijo, Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), se dispuso la creación de una Comisión Pro Monumento al teniente general Julio Argentino Roca en Buenos Aires (1935) con el fin de proyectar y llevar adelante el mismo, así como otros monumentos para ser localizados en distintas partes del país. Realizado por el artista uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, este cuerpo de bronce de 14 metros –incluyendo el pedestal– fue emplazado a metros de la casa de gobierno y mirando hacia ella en el año 1941. El conjunto representa a Roca con atavíos militares y su espada montando a caballo sobre un gran basamento que se completa con la representación de dos alegorías –el trabajo y la patria– en sendas caras frontal y posterior.

La escultura central presenta un cuerpo bajo los cánones representativos del naturalismo de una figura heroica y moderna: en actitud reconcentrada y solemne, de un militar en uniforme, con el sombrero falucho en la mano y con las insignias de la investidura presidencial sobre un caballo cuya figura, junto a la de su jinete, remiten a un regreso triunfal luego de la llamada “Conquista del desierto” (1879)¹⁶, acción que le valdrá, en 1880, su ingreso a la casa de gobierno como presidente de la Nación Argentina¹⁷. La imagen superpone, en un anacronismo, dos momentos históricos

diferentes legitimando la continuidad de su poder simbólico, pero no sorprende: un cuerpo de bronce que da forma a un varón, militar, responsable de un exterminio indígena, dos veces presidente. Un supuesto héroe puesto sobre un pedestal de dimensiones imponentes, en un espacio neurálgico de la ciudad.



Figura 1. Monumentos al general Julio Argentino Roca en Buenos Aires, Argentina, José Luis Zorrilla de San Martín, 1941. Fuente: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Por su parte, en la ciudad de Bariloche también se erigió un monumento a Roca en 1941 con el auspicio de la misma Comisión Pro Monumento de Buenos Aires (figs. 3 y 4). Éste se encuentra emplazado también en un punto fundamental de la ciudad, en la plaza “Expedicionarios al Desierto” de su Centro Cívico. El proyecto original de este espacio no concebía allí ningún monumento, pero emplazar la figura de Roca le sirvió al arquitecto Exequiel Bustillos –quien condujo las obras públicas de la región entre 1934 y 1944– como carta de negociación frente a la élite gobernante porteña, logrando el apoyo y la financiación para el gran proyecto de urbanización, inaugurado 10 meses antes. Afirmaba Bustillos:

¹⁵ El teniente General Julio Argentino Roca (1843-1914), electo dos veces presidente de la República Argentina (1880-1886/1898-1904), fue conocido por dirigir la última campaña militar de expansión del territorio nacional hacia el sur que se llevó adelante con la conquista y el exterminio de los pueblos originarios que habitaban las regiones de la Pampa y la Patagonia.

¹⁶ Campaña realizada entre 1879 y 1885 por la que se ganaron territorios habitados por pueblos originarios ranqueles, mapuches y tehuelches quienes, luego de dicha incursión militar, fueron desposeídos de sus tierras, aculturados y sometidos tanto física como culturalmente. “Para la Argentina oficial de 1879 significa el cierre de la conquista de la Patagonia y el decisivo sometimiento de los indios. Y a la vez señala la matriz y la institucionalización de la república conservadora que prevalece hasta 1916 como paulatino acuerdo entre el ejército y la oligarquía.” David Viñas, *Indios, ejército y frontera* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2021), 15.

¹⁷ Cita un discurso que pronunció uno de los miembros representantes de la Comisión Pro Monumento durante su inauguración: “(está representado) como viniendo del desierto a ocupar en la sede histórica los puestos de gobierno que le estaban señalados como predestinación de la gloria”. Clodomiro Zavala, “Discurso del Representante de la Comisión Nacional” (Comisión Nacional Monumento al teniente General Roca. Monumentos al General Roca. San Carlos de Bariloche [Río Negro] y Río Gallegos [Santa Cruz], 1941), 2.



Figura 2. Monumentos al general Julio Argentino Roca en Buenos Aires, Argentina (detalle). José Luis Zorrilla de San Martín, 1941. Fuente: foto de Kaled Naya, 2013.

No es que el Centro Cívico fuese construido para servir de marco a la estatua del general Roca, ni mucho menos. Tampoco ésta se levantaba para complementar aquella realización arquitectónica. Pero no hay duda de que ambas ideas nacieron asociadas, como si al satisfacer la necesidad que este Centro Cívico venía a llenar, sirviese al mismo tiempo de decoración al gran homenaje que la Patagonia debía a quien había conseguido liberarla del indígena que la asolaba¹⁸.

La pieza en bronce fue encargada a Emilio Jacinto Sarniguet, quien se destacaba en la realización de esculturas ecuestres. Esta obra, a diferencia de la de Buenos Aires, cuenta con un pedestal de menor envergadura y representa a Roca montando su caballo en actitud bien diferente al anterior. La figura de Roca está de espaldas a la ciudad, con la vista perdida hacia el lago Nahuel Huapi y las montañas al oeste. Sus vestimentas, como su temple, muestran a un hombre más bien cansado y en plena faena de la campaña. Este monumento no está investido de un carácter heroico y triunfalista, como el erigido en Buenos Aires, cuestión que le valió duras críticas al escultor por parte de la élite porteña. Desde su emplazamiento suscitó diversas polémicas. Por una parte, se le recriminó que, históricamente hablando, no fue Roca quien llegó a aquellas regiones, sino el General Conrado Villegas.

Por otra parte, el Centro Cívico, como señaláramos, no fue concebido en el proyecto urbanístico de 1940 para contener un monumento conmemorativo en su centro. En el diseño del arquitecto Ernesto De Estrada la plaza seca, que congrega al resto de las construcciones cívicas de alrededor, fue proyectada como un espacio libre para la participación social del pueblo y no como una escenografía que contenga un monumento en su centro, cambiando así el sentido del proyecto arquitectónico original¹⁹.



Figura 3. Monumentos al general Julio Argentino Roca en Bariloche, Argentina. Emilio Jacinto Sarniguet, 1941. Fuente: foto de Ulises Icardi, 2007.

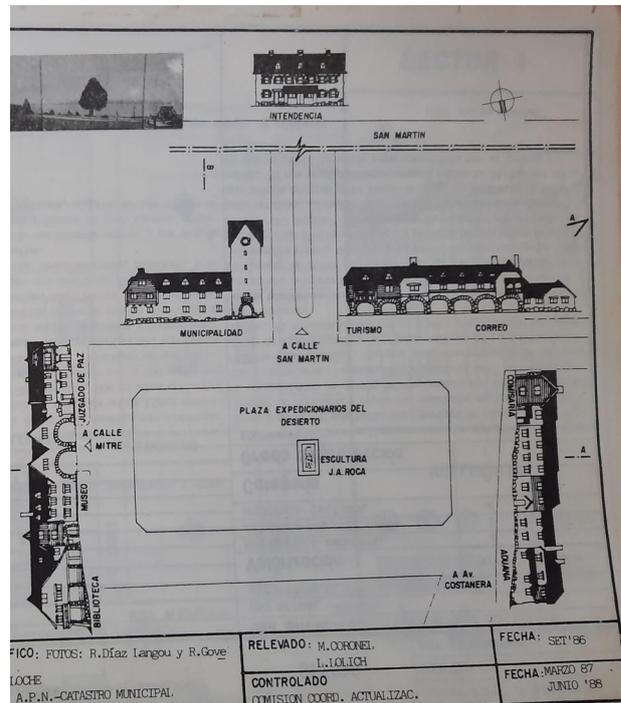


Figura 4. Relevamiento gráfico y fotográfico del Centro Cívico. Liliana Lulich, 1986. Fuente: foto de Tomás Gonzalez Namor, 2021.

¹⁸ Diego Llorente, "La historia detrás de la escultura", *Revista Todo* 13, no. 70 (2021): 5.

¹⁹ Un grupo de especialistas interdisciplinarios, bajo la órbita del arquitecto Gonzalo de Estrada, hijo del autor del proyecto urbanístico, proponen reubicar la escultura con el fin de recuperar el sentido primigenio de la plaza seca y evitar los actos de vandalismo y escraches de la que es objeto constante la misma. La plaza seca, cuyo nombre oficial es "Expedicionarios al Desierto", hoy se la nombra como "Plaza de los pañuelos y los cultrones" por algunos de sus habitantes poniendo en primer plano las tensiones entre memoria, historia y representación que venimos señalando. "Bariloche: proponen sacar el monumento de Roca del Centro Cívico", *Página/12*, 17 de diciembre de 2021, consultado el 21 de abril de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/390047-bariloche-proponen-sacar-el-monumento-de-roca-del-centro-civ>.

Ahora bien, estos soportes de la memoria se encuentran atrapados en tensiones de regímenes sociales y políticos que alojan luchas interminables de sucesos que se superponen unos a otros. En *Nietzsche, la genealogía y la historia*²⁰, Foucault sostiene que el cuerpo, como superficie de inscripción de los acontecimientos, se articula con la historia. Lejos de regirse únicamente por la ley biológica y fisiológica el cuerpo está atrapado en una serie de regímenes que lo modelan. Más aún, la historia impregna al cuerpo al mismo tiempo que lo destruye. Según el francés, el historiador demagogo, es decir, el historiador que borra su propia individualidad bajo la máscara de lo universal, niega el cuerpo con el fin de introducir la soberanía de la idea intemporal.

¿Qué sucede con los monumentos? Parece haber una doble inscripción: una relación tensa entre las figuras individuales que encarnan valores ideales y la universalización de dichos valores que niegan el cuerpo de quienes “construyen” la historia. A su vez, estos monumentos no desatan únicamente luchas historiográficas y políticas, también abren debates estéticos. Según Elizabeth Jelin²¹, éstos ponen en juego la cuestión presentacional, lo representacional, lo performativo y lo participativo. Qué figuras se emplazan, dónde, de qué materiales y cuáles se desplazan o reemplazan son motivo de disputas estético-políticas sobre la base de qué memorias e identidades colectivas traer al presente y para qué. Ante la contingencia del olvido, el monumento desata un debate sobre qué recordar y qué conmemorar, de cómo se produce la memoria y su contracara el olvido. Tanto la utilización del bronce, un material de gran dureza y durabilidad, como las dimensiones de estas representaciones hacen evidente la comunión entre visibilidad y el intento por eternizar narraciones que, escondiendo el origen espurio de su intemporalidad, idealizan determinadas historias y olvidan otras.

3. Remonumentalizar: desplazar y reemplazar

Estas pugnas por la memoria se traducen, también, en la conformación de espacios. La ciudad, como unidad polivalente, se configura en espacio al ser articulada por la práctica, por la palabra y por el relato que traspasa la lógica del texto urbano tecnocrático y totalizante convirtiendo al panóptico funcionalista en habitabilidad²². Contrariamente, “los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico”²³ aguardando por las prácticas que los configuren. El emplazamiento de monumentos inscribe esta lógica de corte en el continuo de la trama urbana que transforma la historia y el

presente. Estos relatos que portan los monumentos transforman los lugares en espacios organizando los repertorios de las relaciones. Al monumento conmemorativo puede adjudicársele la función de articular una segunda geografía, poética, histórica, de una memoria recuperada, sobre la geografía del sentido literal ya que insinúan constelaciones de “viajes en el orden funcionalista e histórico de la circulación”²⁴. Los monumentos se presentan como nudos simbólicos que señalan historias, relatos de un pasado y presente común, sin palabras, que hacen a los espacios habitables. Estas luchas territoriales por los sentidos sociales “han estado sentidas y justificadas en términos de derecho de ‘propiedad’ anclados en la memoria del pasado, en reclamos ancestrales y en esfuerzos por recrear y traer al presente memorias e identidades referidas a un pasado colectivo”²⁵.

Las pujas entre emplazamientos/desplazamientos/reemplazamientos de monumentos exponen las tensiones entre distintos relatos y los desacuerdos estético-políticos sobre las configuraciones de lo sensible. Un caso paradigmático que no se terminó de materializar es la propuesta de desplazamiento de la estatua de Roca hecha por Zorrilla de San Martín y el emplazamiento de un monumento a la Mujer de los Pueblos Originarios (2011). Este último, también de bronce, fue diseñado por el artista Andrés Zerner y realizado a partir de la donación de llaves de la comunidad de la ciudad de Buenos Aires. Estando prácticamente terminado, el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) puso trabas en el proyecto que quedó inconcluso.

Un caso que sí se concretó y que merece que nos detengamos es el del reemplazo del cuerpo de mármol de Cristóbal Colón por el de Juana Azurduy. El monumento al conquistador europeo –originalmente emplazado en el Parque Colón, tras la Casa de Gobierno en la Ciudad de Buenos Aires– obra del escultor italiano Arnaldo Zocchi, fue un obsequio de la colectividad italiana a la República Argentina por la conmemoración del centenario de la Revolución de Mayo de 1810 (figs. 5 y 6). Realizado entre 1910 y 1921, se construyó enteramente en Italia y se trasladó por partes a la Argentina. La obra esculpida en mármol de Carrara se compone de tres grupos escultóricos en su base y un alto pilar en su centro coronado por la figura de Colón. Las figuras de la base hacen referencia a la partida del navegante desde el Puerto de Palos y su travesía, a la participación de España en dicha empresa y a la primera cruz implantada en tierra americana respectivamente. El más importante de ellos se compone de cuatro figuras masculinas que empujan la proa de un barco sobre la que se encuentra personificada una alegoría de la civilización representada por una figura femenina. La cara sur del monumento, dedicada a narrar el

²⁰ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 2004).

²¹ Elizabeth Jelin y Victoria Langland eds., *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* [Colección Memorias de la represión 5] (Madrid: Siglo Veintiuno, 2003).

²² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, ed. Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana, 2007). De Certeau diferencia los espacios de los lugares. Los lugares establecen relaciones de coexistencia entre elementos que se definen en un sitio propio y en relación a los demás. Un lugar es una configuración de posiciones. En cambio, el espacio considera las relaciones temporales, los entrecruzamientos y movilidades, carece de estabilidad. El espacio es un lugar practicado.

²³ De Certeau, *La invención*, 121.

²⁴ De Certeau, *La invención*, 117.

²⁵ Jelin y Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 1.

regreso de Colón a España, muestra un altorrelieve con una figura yacente masculina que personifica el nuevo mundo, aprisionada por una serpiente, símbolo de lo irracional²⁶. Sobre estas imágenes y en un gran basamento rectangular –el grupo escultórico tiene una altura total de 26 metros– se levanta la figura de Colón, erguido, mirando hacia el este, hacia el río, hacia Europa y dándole la espalda a la ciudad, al continente americano.



Figura 5. Monumento a Cristóbal Colón. Arnaldo Zocchi, 1910-1921. Fuente: foto de Felipe Gabaldón, 2008.



Figura 6. Monumento a Cristóbal Colón (detalle). Arnaldo Zocchi, 1910-1921. Fuente: foto de Richie Diesterheft, 2007.

En ocasión del bicentenario de la Revolución de Mayo el Estado Plurinacional de Bolivia le regaló al Estado argentino un monumento de bronce de Juana Azurduy (2012), capitana del ejército del norte que luchó por la independencia de las Provincias Unidas del Sud, figura obliterada por la historiografía liberal, siempre eurocéntrica y patriarcal (figs. 7 y 8). Luego de una larga discusión mediática y judicial, en el año 2015, el monumento a Juana Azurduy se emplazó detrás de la Casa Rosada, donde entonces se ubicaba el monumento a Cristóbal Colón que fue desplazado hacia la costanera norte de la ciudad. Dos años más tarde, por decisión del gobierno entrante (2015-2019), la Azurduy de bronce fue corrida a 500 metros del centro político y gubernamental dejando el sitio vacío para la construcción de un helipuerto presidencial.



Figuras 7 y 8. Monumento a Juana Azurduy. Andrés Zerner, 2012. Fuente: fotos de Dennis Jarvis, 2019.

Este monumento, realizado por el artista argentino Andrés Zerner, muestra la pierna de Azurduy avanzada como a punto de correr, con una espada en alto en la mano izquierda y cinco hijos a su espalda. A diferencia del emplazamiento que se le dio al

²⁶ Elisa Casella de Calderón, “Parque Colón, la Aduana Nueva”, en *Buenos Aires nos cuenta* (CPC Impresores, 1994), 6.

monumento de Colón, Azurduy posa su mirada tierra adentro. Deviene símbolo de una Argentina que va abriendo su mirada a Latinoamérica y se reconoce como pluriétnica y pluricultural.

La obra fue emplazada en el punto cúlmine del trazado que se dibuja desde el Congreso de la Nación hasta la Casa de Gobierno. La imagen representada de Azurduy se diferencia de la figura heroica de lo masculino y se vuelve símbolo de la despatriarcalización. Pero es más que símbolo de género y rebeldía. Al llevar no sólo la espada sino a sus hijos en su espalda simboliza tanto la defensa del proyecto independentista, como la vida y el porvenir. En sus espaldas carga con quienes lucharon junto a ella: 12 figuras que representan a los indios tarabukeños, “miembros de los pueblos originarios que formaron parte de su epopeya”²⁷, a los gauchos de Güemes, y hombres y mujeres americanos que acompañaron su heroísmo.

El foco de los medios de comunicación estuvo puesto, más que en la escultura y el obsequio del Estado boliviano, en lo que se “destruía” para que ella tomara su lugar²⁸. Modificar la ubicación del monumento a Cristóbal Colón es parte de un proceso de cuestionamiento que no es aislado. La historia de la conquista de América ya no es abordada en la educación escolar argentina como años antes. El 12 de octubre ya no conmemora el día del descubrimiento de América, sino el “Día del Respeto a la Diversidad Cultural”²⁹. De esta manera, se deja de poner el acento en un suceso que se encontró más bien ligado a la conquista cruel, el robo, la esclavitud y la destrucción de todo pasado cultural, como resalta el propio Zerner³⁰.

Frente al debate identitario propuesto por Sarmiento bajo las nociones de civilización y barbarie³¹, el monumento a Juana Azurduy recupera un sentido silenciado de una parte de la historia: la conformación social de los pueblos originarios, que desde 1992 celebran el 11 de octubre como el último día de libertad. Desde una perspectiva que comienza a modelar la memoria y visibilizar otras miradas historiográficas luego de muchos escollos, la elección de representar a Juana Azurduy, heroína de raigambre popular, postula el desplazamiento de la mirada eurocéntrica de una memoria olvidada por el proceso de construcción del Estado Nacional oligárquico que dominó el imaginario cultural del siglo anterior. Es un hito que conmemora la voz acallada de la historia de lo popular y de las mujeres, signos de un

tiempo que rescata el relato de los “barbarizados” por sobre el colonialismo “civilizado”. En este monumento opera una construcción simbólica que permite resignificar tanto el presente como el pasado, y alumbrar un futuro posible al confrontar con un discurso moderno y progresista sobre una América Latina que, aún hoy, sigue tras la configuración de sus identidades.

Los monumentos llevan una inscripción mayor que la epidérmica. Pues, agregan nuevos mantos de sentidos a un espacio que ya carga con historias, memorias y significados públicos. Esas agregaciones, en algunos casos, se superponen o se solapan con las ya existentes y en otros, las silencian e intentan borrarlas. Sin embargo, en algunos momentos pueden alumbrar otras aristas sobre “la verdad de la verdad: sobre la historia de la verdad”³². En los espacios, siempre heterogéneos, se dan relaciones que, en términos de Foucault, definen emplazamientos y contra-emplazamientos. Los monumentos son una suerte de emplazamientos particulares que, “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones”³³. El autor llama a estos últimos, donde otros emplazamientos de la cultura están contestados o invertidos, contra-emplazamientos o heterotopías, que a diferencia de las utopías –el otro tipo de estos emplazamientos particulares– tienen lugar real. Si la utopía es una suerte de espejo en el que me veo donde no estoy, “en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie”³⁴, la heterotopía “en la medida que el espejo realmente existe y en que tiene, en el lugar que ocupó, una suerte de efecto de devolución”³⁵ genera un tipo de mirada que nos reconstituye en el lugar donde estamos.

Las disputas en torno a los desplazamientos y reemplazamientos de monumentos pueden ser también pensadas a partir del concepto de partición de lo sensible acuñado por Jacques Rancière³⁶ que evidencia, entre otras cosas, la imposibilidad de escindir lo político de lo estético. Es decir, la política, como la entiende el filósofo francés, es una reconfiguración del reparto de los espacios y de los tiempos, de lo decible y de lo indecible, de lo visible y de lo invisible; ergo, es un asunto ineludiblemente estético. Toda sociedad aparece bajo la forma de una configuración sensible determinada. Emplazar, desplazar y reemplazar monumentos es una de las tantas formas de disputar estética y políticamente dicha

²⁷ Elisabet Cury, “Monumentalidad y modelos de Nación”, en *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, ed. Luis Padín [Colección Pensamiento nacional] (Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2015), 65.

²⁸ Los medios de comunicación más leídos calificaron el desmontaje del monumento a Colón como: “La destrucción patrimonial” y “Escándalo por el monumento a Colón”, *Perfil*, 1 de junio de 2013, consultado el 21 de abril de 2023, <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/Escandalo-por-el-monumento-a-Colon-20130531-0049.html>. Este y otros ejemplos se encuentran citados en Marcelo Valko, *Pedestales y prontuarios: arte y discriminación desde la conquista hasta nuestros días* (Buenos Aires: Ediciones Continente, 2019), 21.

²⁹ En 2007, el INADI –Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo– presentó el proyecto para cambiar la denominación de esta fecha, que fue firmado en 2010 por la entonces presidente Cristina Fernández, por solicitud de los Pueblos Indígenas de Argentina n°1584/2010.

³⁰ Cf. Andrés Zerner, “Biografía mínima: arte y compromiso”, en *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, ed. Luis Padín [Colección Pensamiento nacional] (Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2015).

³¹ Esta oposición sarmientiniana, señalada ya en el título de su libro *Facundo o civilización y barbarie* de 1845, ha marcado tanto la historiografía nacional como los debates literarios. Lo que confronta es una idea de civilización letrada que adopta los parámetros positivistas apropiados de la ilustración europea con los modos iletrados de la cultura oral de caudillos y montoneras.

³² Derrida, *Mal de archivo*, 66.

³³ Michel Foucault, “De los espacios otros”, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 19.

³⁴ Foucault, “De los espacios”, 19.

³⁵ Foucault, “De los espacios”, 19.

³⁶ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, trad. Cristóbal Durán (Santiago: LOM, 2009).

configuración. Pues, la partición de lo sensible es la línea divisoria vulnerable que crea las condiciones para la percepción de una comunidad política y sus disensos.

Deconstruir el relato de la ocupación del “nuevo mundo” en torno al monumento de Colón, un mundo vacío de sujetos, de historia y de costumbres deja espacio a ese otro que fue negado por centurias abriendo la puerta a la resignificación de los cuerpos, la historia, la cultura y los lugares. En esta deconstrucción opera un giro en la representación de las identidades que conforman los relatos nacionales. Se pasa de la imposición cultural de una otredad conquistadora hacia la recuperación de la memoria prehispánica y no patriarcal. Movimiento que el Estado argentino asume como propio al hacer ley esa memoria comunitaria, que se mantuvo viva sólo por tácticas de resistencia³⁷. Ahora bien, ¿estos monumentos pueden ser pensados en los términos de una heterotopía, como propone Foucault? ¿Rompen con la ciudad panóptica tal como la piensa De Certeau? ¿Dan realmente lugar a una reconfiguración de lo sensible en los términos de Rancière?

Aunque estos desacuerdos en torno a las configuraciones urbanas cuestionan fuertemente la historia oficial eurocéntrica, oligárquica y patriarcal, podría decirse que, en algún sentido, siguen reproduciendo una memoria rígida y vertical construida a partir de héroes y cuerpos de bronce. Es decir, más allá de qué historia se cuenta, algo que, por supuesto, dista de ser menor, la forma de contar esa historia reproduce los mismos modelos monumentales. ¿No resulta paradójico descolonizar la historia con el lenguaje artístico heredado de la lógica de la colonización?

4. Desmonumentalizar: esparcir la memoria

Los monumentos a Roca, Colón, la mujer originaria, Azurduy, y posiblemente cualquier otro, están sedimentados en capas simbólicas e históricas que configuran el lugar de consignación de cada uno. No son simples artefactos estéticos vueltos hacia el pasado, sino que orientan la historia, el saber y la memoria a la promesa de un futuro. No son meros depósitos de acontecimientos singulares sino memoria transgeneracional que conlleva una relación compleja con los modos de recordar. Pueden asumir, en algunos casos, el porvenir de una ley despatriarcal que abolirá, bajo el coraje del *quizás*³⁸, el triunfo civilizatorio de una verdad histórica que propuso la civilización sobre la barbarie, al hombre blanco sobre otras etnias, al hombre sobre la mujer, a la razón sobre la sensibilidad, a la ciencia sobre la percepción. Se presentan

como espectros de la historia³⁹ que hablan mediante imágenes dando lugar a la promesa de lo que está por venir. ¿Pero acontecen estas ideas en las estructuras monumentales, aun cuando los valores representados sean los que nos identifiquen? ¿Es tal esta apertura de la historia que reclama la memoria de los excluidos? Al inscribirse en el espacio público el monumento instituye y revoluciona, a la vez que conserva y acumula la memoria, no sin tensiones. La utilidad del monumento está en sedimentar en su materia y simbología identidades en común, pero también pueden ser anclas que nos traban en representaciones que ya no nos identifican, se desactualizan y pasan a ser casi estorbos urbanos. Actualmente muchos de estos monumentos en disputa están siendo derribados en distintas partes del mundo y/o intervenidos por artistas transformándose en palimpsestos que, más que afirmar una única línea de memoria discuten cualquier conformación jerárquica⁴⁰. ¿Los monumentos que se tumban señalan que ya no es necesario discutir el pasado al borrarlo? ¿No se estaría cometiendo el mismo error?

Los sentidos nunca están cristalizados o inscriptos en la piedra del monumento o en el texto grabado en la placa. Como “vehículo de la memoria” la marca territorial no es más que un soporte, lleno de ambigüedades⁴¹.

Las particiones binarias –prócer/pueblo, civilización/barbarie– no impiden la aparición de los contrarios⁴² pero, por lo general, expulsan. Entonces, ¿alcanza con cambiar un monumento por otro, un héroe por otro, un hombre por una mujer? Como venimos afirmando, todo monumento es una apuesta a un cierto tipo de orden, y en ese sentido ejerce siempre una violencia. ¿Cómo se construye una memoria sensible que no anule sus relaciones complejas y ambiguas? Desestabilizar la lógica de los monumentos tendrá que ver con hacer tambalear las memorias entumecidas.

Lo provisorio permite evadir toda cristalización de la memoria y abrir a otros posibles marcos de interpretación sobre las prácticas artísticas contemporáneas, la memoria y la historia. Una postal de ello, que juega con el desmontaje de la historia y sus modelos eurocéntricos de representación, es la fotografía del 2013 sobre el Monumento a Colón en donde se ve al grupo escultórico de mármol de Carrara desarmado en ciento de piezas, dispuestas en ese momento en el césped de la plaza posterior de la Casa de Gobierno, a modo de instalación efímera y desarticulada, cuya deconstrucción habilita la posibilidad de percibir en un instante otro tipo de memoria (fig. 9).

³⁷ Al respecto, de Certeau sostiene que las tácticas no tienen lugar propio, por lo tanto, no se capitalizan. Se insinúan fragmentariamente y juegan con el tiempo convirtiendo los acontecimientos en ocasiones para emerger como huellas. “En el espacio tecnocráticamente construido, escrito y funcionalista donde circulan, sus trayectorias forman frases imprevisibles, “recorridos” en parte ilegibles. Aunque están compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan.” Certeau, *La invención*, XLIX.

³⁸ Esta expresión así formulada corresponde a Nietzsche. Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra: un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2007).

³⁹ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Angelus Novus* (Barcelona: Edhasa, 1971).

⁴⁰ Estas tensiones no son casos aislados en la historia. Pues, esta forma de la iconoclasia se puede rastrear desde los cercenamientos de monumentos en el Antiguo Egipto hasta la derribas durante la Revolución Francesa, la Revolución Rusa, entre muchos otros acontecimientos históricos.

⁴¹ Jelin y Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, 4.

⁴² Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Buenos Aires: Norma, 2005).



Figura 9. Monumento a Colón desmantelado. Fuente: foto de Banfield, 2013.

Sus partes desarmadas y acostadas en el piso rompen con la verticalidad antropomorfa que jerarquiza en altura la figura de Colón, permitiendo la expansión y dispersión hacia múltiples formas en el proceso crítico de despiece, descomponiendo así la monumentomanía decimonónica de los discursos civilizatorios liberales en sus diferentes alegorías. Este momento efímero de desmontaje del mármol configura otras maneras de mirar la materia que sostiene la memoria para abrir formalmente el interrogante desde dónde seguir pensando la historia.

Una obra que propone una relación semejante es *Autores ideológicos*⁴³ de 2008 en la que se presenta la disección en partes de un auto Ford Falcon pintado de blanco y exhibido de manera aséptica en el Centro Cultural Haroldo Conti (ex ESMA⁴⁴) en Buenos Aires. Piezas desmembradas que apelan a una deconstrucción pedagógica de la memoria en el desmontaje concreto de los materiales del auto característico que fue utilizado durante los operativos de secuestro, represión y desaparición de personas en la última dictadura cívico-militar. Interesa aquí seguir pensando ejercicios de memorias efímeras, intangibles, inestables que dejen su rastro temporal en las imágenes, aquellas que deben ser desmontadas para subvertir ciertos valores y jerarquías normalizadas. Todo acto de memoria interroga por su fidelidad sin hallar jamás respuestas definitivas⁴⁵. En ese sentido, Nelly Richard recuerda que:

Algunos rescates del pasado heroico ofrecen una memoria contemplativa, estática, que no logra generar suficientes desplazamientos ni emplazamientos de sentido como para transformar el recuerdo en un vector de interpelación crítica del presente en curso. Es el trabajo de la crítica cultural el que permite distinguir entre las imágenes fijas del pasado literal que se transmiten –por vía de la repetición– como mito o leyenda y las operaciones transfiguradoras del recuerdo que, desconfiando de toda

monumentalización del pasado, se dedican a desensamblar y reensamblar escenas y fragmentos para que, de sus junturas y desuniones, emerja una memoria siempre inquieta y disconforme⁴⁶.

Quizás esas prácticas dispersas y fragmentarias de desarmar, como un juego de niños que constantemente vuelve a ser reconstruido, permitan desplegar un trabajo más amplio y colectivo de transformación cultural, cuyas operaciones de memoria abran estrategias revulsivas de visibilidad que logren poner luz sobre las historias ensombrecidas.

5. Intervenir los monumentos: activar las memorias

A partir del año 2003 algunas organizaciones políticas, sociales y del activismo artístico realizaron diversas intervenciones a los monumentos del general Roca. En relación al que se encuentra en la capital del país se impulsó el cambio de denominación de la calle en la que se emplaza y que lleva su nombre, con pintadas y campañas de concientización sobre la temática al pie de la estatua. A su vez, se presentó un proyecto de ley que establecía la remoción de dicho monumento, la devolución de las tierras apropiadas por el Estado a los pueblos originarios y la conformación de comisiones multisectoriales que discutieron cómo debe construirse la memoria. Esta norma no prosperó. En esos mismos años tuvo lugar, a su vez, la campaña “Desmonumentar” encabezada por el historiador y escritor Osvaldo Bayer que intentó “terminar con el endiosamiento del genocidio, propender a que se quiten los monumentos de la persona de Roca (y) se reemplace su nombre a todas las calles que lo ostentan⁴⁷”. Una ética de la memoria de nuestros pueblos –como dice Bayer– puede ser pensada a través de las intervenciones de los monumentos en sus diferentes alteraciones y transformaciones que los vacían o invisten de nuevos sentidos. Las múltiples intervenciones al Monumento

⁴³ Realizada por Javier Bernasconi, Omar Estela, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi y Margarita Rocha.

⁴⁴ La ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), hoy Espacio Memoria y Derechos Humanos, fue el lugar donde funcionó el centro clandestino de secuestro, tortura y muerte por el cual pasaron gran parte de los detenidos-desaparecidos durante la dictadura cívico militar en Argentina entre 1976 y 1983.

⁴⁵ Calveiro, *Política y/o violencia*.

⁴⁶ Nelly Richard, *Zona de tumultos* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 16.

⁴⁷ Osvaldo Bayer, “Desmonumentar”, *Página/12*, 15 de mayo de 2010, consultado el 21 de abril de 2022, <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>.

a Roca en Buenos Aires y en tantas otras ciudades del país, como señala Bayer, postulan diversas acciones de desmonumentalización a su figura:

Ese monumento fue llevado a cabo por resolución de un gobierno no democrático, en la Década Infame⁴⁸ durante el período del general Justo, elegido –como es sabido– por el llamado “fraude patriótico”, término argentino que debería avergonzarnos a todos. ¿Y quién era el vicepresidente del general Justo? Nada menos que el hijo de Roca, Julio Argentino Roca (hijo), quien fue el verdadero inspirador de ese monumento a su padre⁴⁹.

Los monumentos a Roca, y en especial el de la ciudad de Bariloche, se encuentran actualmente en permanente polémica tanto ideológica, social como artística, situación que los vuelve objeto de pintadas y escraches. Luego de la crisis social del 2001⁵⁰ se vienen realizando múltiples intervenciones político-artísticas que tienen como epicentro dicho monumento y su constante intento por deconstruir la historia bajo experiencias comunitarias concretas: la colgada de pañuelos blancos con la palabra “Resistir” de las Madres de Plaza de Mayo todos los 24 de marzo por la memoria de los detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar (1976-1983); el Kultrunazo de 2008 que puso en tensión la figura de Roca frente a la acción ritual de la ceremonia del pueblo Mapuche en pleno Centro Cívico; la intervención que llevó a cabo el artista Tomás Espina (2012) quien construyó un andamiaje de madera sobre el monumento a modo de puente; el tendal de pañuelos verdes rodeando el monumento con las consignas de la campaña pública por el aborto, seguro, legal y gratuito; las acciones de invisibilización de la figura de Roca envuelto con telas y las pintadas de color rojo que evidencia el cuerpo del general Roca ensangrentado por la masacre a los pueblos originarios; y en particular, las diferentes pegatinas gráficas de los grupos SURes (figs. 10 y 11) y Bacantes que interpellaron al monumento durante la marcha por el día de la Memoria, la Verdad y la Justicia de 2016-17 y en la movilización de Ni una Menos contra los femicidios en 2016-18 (figs. 12 y 13).

En estos casos, la acción de los activismos artísticos irrumpió de manera poética y política en el espacio público dinamitando la lógica naturalizada y conservadora del monumento. El colectivo SURes⁵¹ realiza, desde el año 2005 y especialmente a partir del 2015, intervenciones artísticas y acciones tácticas de reclamo ante la vuelta política de un modelo neoliberal que parece arrasarse con todo derecho ganado por la lucha social. Su estrategia es la del “piquete gráfico” a partir de trabajos con estenciles, imágenes estampadas y afiches tipográficos que despliegan en acciones callejeras en el marco de movilizaciones sociales. SURes, junto al colectivo Bacantes, intervienen el monumento a Roca con diferentes dispositivos que desafían las inclemencias del tiempo sustituyendo las habituales pegatinas

de papel sulfito y engrudo con materiales resistentes al viento: cuerinas estampadas, impresiones de calados con aerosol sobre el cuerpo del monumento, carteles tipográficos dispuestos en cordel atravesando el espacio aéreo del Centro Cívico y afiches llevados sobre los cuerpos a modo de pecheras –como cuerpos parlantes– de los manifestantes que potencian y esparcen la gráfica popular en imágenes y textos, en frases como: “La justa rebeldía de los pueblos” y “todos todo, todo todos”.



Figuras 10 y 11. Intervenciones al Monumento a Julio A. Roca de Emilio Jacinto Sarniguet en Bariloche. Grupo SURes, Afiches tipográficos y estenciles, 2016-2017.

Fuente: archivo de Mónica González.

⁴⁸ Se conoce como década infame a los gobiernos no democráticos, de corte conservador, que se sucedieron en la Argentina entre 1930 y 1943 comenzando con el golpe de estado cívico-militar que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen.

⁴⁹ Bayer, “Desmonumentar”, 2010.

⁵⁰ La crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001 fue el corolario, entre otras cuestiones, de las políticas económicas del neoliberalismo de la década de los '90. Bajo la consigna “que se vayan todos” el pueblo salió a las calles desobedeciendo el estado de sitio designado por el entonces presidente Fernando de la Rúa (1999-2001), quien renunció luego de una feroz represión con un saldo de una treintena de muertos y cientos de heridos.

⁵¹ Del Grupo SURes participaron Hilda Paz, Mónica Damario, Mónica González, Carina Nitzlnader y Gonzalo Crespo.

En ese instante de cada acción callejera impactan, de manera efímera y precaria, las huellas sobre los cuerpos de bronce desviando la mirada que interpela las narrativas de la memoria y la historia. Dichas experiencias artísticas ejercen la voluntad de reactivar ciertas prácticas revulsivas en varios países de América Latina, con un trabajo más activista y colectivo en la calle poniendo en discusión y desmontando los monumentos a conquistadores, esclavistas y genocidas, al intervenir sitios específicos junto a distintas movilizaciones sociales. Ocupar la calle y evitar el silencio es la premisa que activan con su gráfica los grupos artísticos que, a través de nuevas reconfiguraciones subjetivas, en contextos negacionistas de genocidios, derechos de las minorías y disidencias, reavivan la clave benjaminiana de confrontar y recordar –como los relampagueos en un instante de peligro– los diferentes modos de inscribir la memoria para que dichas intervenciones contribuyan a una memoria crítica y emancipada.



Figuras 12 y 13. Intervenciones al Monumento a Julio A. Roca de Emilio Jacinto Sarniguet en Bariloche. Grupo Bacantes, “Ni una menos”, 2016 y 2018. Fuente: archivo de Mónica González.

6. Desbordar la monumentalización: otras formas de la memoria

En esa lucha por los sentidos y las memorias que se despliega en las imágenes que habitan las ciudades, la palabra impresa pesa como un actor más en el espacio público. La palabra urbana configura el espacio convirtiendo a las ciudades en cosmos lingüísticos⁵² que también disputan los espacios heteronómicos ocupando las calles con su promiscuidad devenida de los nombres de comercios, carteles publicitarios e intervenciones urbanas fugaces. Si bien estos nombres propios urbanos tienen una potencia óptico-fonética perdurable carecen de carga conceptual en el tránsito de la vida agitada por los procesos de modernización. Al tiempo que “la ciudad hizo posible que todas las palabras, o al menos una gran cantidad de ellas, fueran ascendidas a la nobleza de nombre”⁵³ democratizando las mismas, a su vez, las erigió en monumentos imperialistas. En un sentido crítico “desautomatizar la palabra urbana sigue siendo buen camino para estar atentos; pero exaltarla como parte de una utopía alcanzada o realizada sólo puede conducir al ocultamiento”⁵⁴. Las intervenciones en los monumentos y muros de la ciudad con palabras relámpago, efímeras y disruptivas, exhibe e impide el desentendimiento.

En las pegatinas de afiches y en las intervenciones urbanas hay una dimensión ritual que retoma la palabra, no para acallar a las voces disidentes, sino para sumarlas. Pilar Calveiro lo define como el acto de armar “en lugar de un puzle en que cada pieza tiene un solo lugar, una especie de caleidoscopio que reconoce distintas figuras posibles”⁵⁵. A partir de esas palabras que están a medio camino entre el testimonio y la ficción se construye un acto de memoria activa, muchas veces de resistencia, y por seguro formas del relato que nos hacen habitables los espacios y esquivan las reglas establecidas entre límites imprecisos.

Desbordando la lógica binaria de monumentalización-desmonumentalización vale la pena destacar algunas acciones artísticas que, por su trabajo con distintas materialidades y temporalidades, continúan ensayando otras posibles formas de la memoria a partir de los nombres de las calles. Uno de estos casos fue el realizado sobre la calle México en la ciudad de Buenos Aires. Luego de la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa⁵⁶, el 27 de septiembre de 2014, diversos colectivos de artistas convocados por la Asamblea de mexicanas y mexicanos en Argentina comenzaron a intervenir las 43 esquinas de esta calle bajo el lema “Recorrer/Desplazar/Habitar la calle México como consigna para desandar la violencia y traer al presente a los ausentes”⁵⁷ en un gesto que se perpetuó como reclamo y ritual conmemorativo de ese hecho trágico.

⁵² Claudia Kozak, “Escritura y artefacto urbano”, en *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, comp. Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (Buenos Aires: Gorla, 2008).

⁵³ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2016), 521.

⁵⁴ Kozak, “Escritura y artefacto urbano”, 120.

⁵⁵ Calveiro, *Política y/o violencia*, 19.

⁵⁶ Entre la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la escuela normal formadora de maestros rurales de Ayotzinapa (estado de Guerrero) fueron interceptados violentamente mientras viajaban a la Ciudad de México para asistir a un acto en memoria de la Masacre de Tlatelolco (2 de octubre de 1968). Se demostró que policías municipales, federales, miembros del ejército y la delincuencia organizada estuvieron involucrados en el hecho que provocó más de 40 civiles heridos, 3 muertos, y la desaparición de los 43 estudiantes cuyos cuerpos siguen siendo buscados por sus familiares bajo la consigna: “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”.

⁵⁷ Edén Bastida Kullick y Hugo Vidal, “De la ausencia al azar”, en *Prácticas diseñísticas desde la Edición Gráfica* (2021).

La propuesta de esas primeras acciones consistió en intervenir los letreros de la calle agregando a la nomenclatura “México”, con una tipología similar, la consigna “Estado terrorista”⁵⁸. A fines de 2016, Edén Bastida Kullick y Hugo Vidal hicieron pegatinas en las 43 esquinas con el emblemático afiche tipográfico de *Violencia*, del artista argentino Juan Carlos Romero⁵⁹, al que superpusieron la leyenda “estatal en México” (figs. 14 y 15). Dicha operación buscaba reactivar “una costura histórica de una memoria presente y ausente”⁶⁰ bajo el signo de la violencia uniendo el norte con el sur, en lo que Nelly Richard definiría como nudos de temporalidades múltiples e inconclusas hechas de “cancelaciones, anticipos y revelaciones, de tachaduras y diferimientos”⁶¹ que son constitutivos de la memoria.



Figuras 14 y 15. Intervención con afiches de Violencia (Romero) a lo largo de la calle México en la Ciudad de Buenos Aires. Acción de Edén Bastida Kullick y Hugo Vidal, 2016. Fuente: archivo de Edén Bastida Kullick.

Otra propuesta artística que trabajó la memoria en el espacio urbano con la lógica de la intervención efímera fue la acción *La ruta de las cabezas* (figs. 16, 17 y 18). En mayo de 2019, la revista barrial *Amo Villa Crespo* (AVC)⁶² organizó junto al historiador y artista Vicente Mario di Maggio un recorrido por el barrio de Villa Crespo (comuna 15 de la Ciudad de Buenos Aires) en el cual se invitó a los vecinos a recorrer las calles de ese barrio porteño como un mapa de la violencia de decapitados y decapitadores en la historia argentina⁶³. A esta práctica de señalar las relaciones entre las cabezas trofeo de la historia y el entramado de nombres de calles de la ciudad, di Maggio la denominó cefaléutica:

El proyecto general conforma un mapa de toda la Ciudad. Sin embargo, Villa Crespo, tiene el raro privilegio de contar con el mayor número de casos. La presente ruta nos ubica y nos cuenta una historia nacional atravesada por el degüello y la exhibición del resultado. Una historia apasionante y sin dudas también macabra en la que a la vez se ponen en evidencia “una lucha bautismal por el espacio” según su color político⁶⁴.

El bautismo de las calles de muchas de las ciudades modernas conlleva las huellas de las luchas del poder político de las diferentes historias nacionales y guerras fratricidas. Esas luchas por los nombres y la memoria también establecieron configuraciones en la traza urbana, al igual que los monumentos. Los nombres simbólicos que designan las calles –hoy normalizados y muchas veces olvidados– resultaron victoriosos por ocupar un lugar central en el relato de la historia y el espacio en las capitales de la nación⁶⁵. Recuperar el pasado de esos nombres es una forma de narrar el mapa porteño a través de las tragedias de la historia que hoy apenas quedan como nombres vacíos señalando las esquinas de la ciudad.

La iniciativa de estos artistas consistió en convertir, por unas horas, a los participantes del juego estético en *flâneurs* benjaminianos, en observadores de una cierta parte del plan catastral de la ciudad bajo la luz de la historia y de la lucha por las memorias inscriptas en la traza urbana. “¿Los pisteros que van por Warnes buscando repuestos para su auto tienen idea de que la cabeza del Coronel por el que se nombró la avenida

⁵⁸ Araceli Flores, Carolina Arandia, Bárbara García, Cynthia Pineda y el Colectivo DNI, 30 de noviembre de 2014.

⁵⁹ Durante 1973, en el breve lapso democrático del presidente Héctor Cámpora luego de una sucesión de dictaduras, el artista Juan Carlos Romero coloca en los pisos y paredes del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en Buenos Aires, el afiche tipográfico con la palabra ‘violencia’. Afiches con tipos móviles *playbill*, letras al estilo de los carteles de las películas de *cowboys*, cuyo gesto artístico buscaba visibilizar y denunciar la violencia institucional. El camino iniciado en los años setenta por Romero con el afiche VIOLENCIA, marcó una huella en las distintas generaciones de artistas que, en el presente, comparten la complicidad gráfica de la denuncia de las pegatinas en la calle. Cf. Claudio Mangifista y Juan Pablo Pérez, *Pegatinas: afiches agitando las calles* (Buenos Aires: Arset, 2022).

⁶⁰ Bastida Kullick y Vidal, “De la ausencia al azar”.

⁶¹ Richard, *Zona de tumultos*, 15.

⁶² Dirigida por Agustina Stegmayer desde el año 2014.

⁶³ Este proyecto, que continúa aún, comenzó hace más de 9 años con el relevamiento de las calles de la ciudad Buenos Aires que homenajean a decapitados, decapitadores y escritores que se ocuparon del tema. Dicho relevamiento e investigación histórica contó con la publicación de un catálogo y la exhibición de un mapa de la cefaléutica porteña en la muestra “En unión y perplejidad”, realizada en la Galería Mar Dulce en el año 2016.

⁶⁴ Di Maggio citado en Agustina Stegmayer, “El artículo es La Ruta de las Cabezas. Cefaleutica de Villa Crespo”, *Revista ACV Amo Villa Crespo*, junio de 2019.

⁶⁵ Walter Benjamin trabaja este ángulo en el *Libro de los Pasajes* con sus múltiples relatos acerca de los proyectos y cambios de nombres de las calles del París en el siglo XIX y la urbanización de Haussmann que señaló la victoria de un cierto modelo político, social, histórico y económico en los orígenes de la modernidad. Cf. Benjamin, *Libro de los pasajes*.

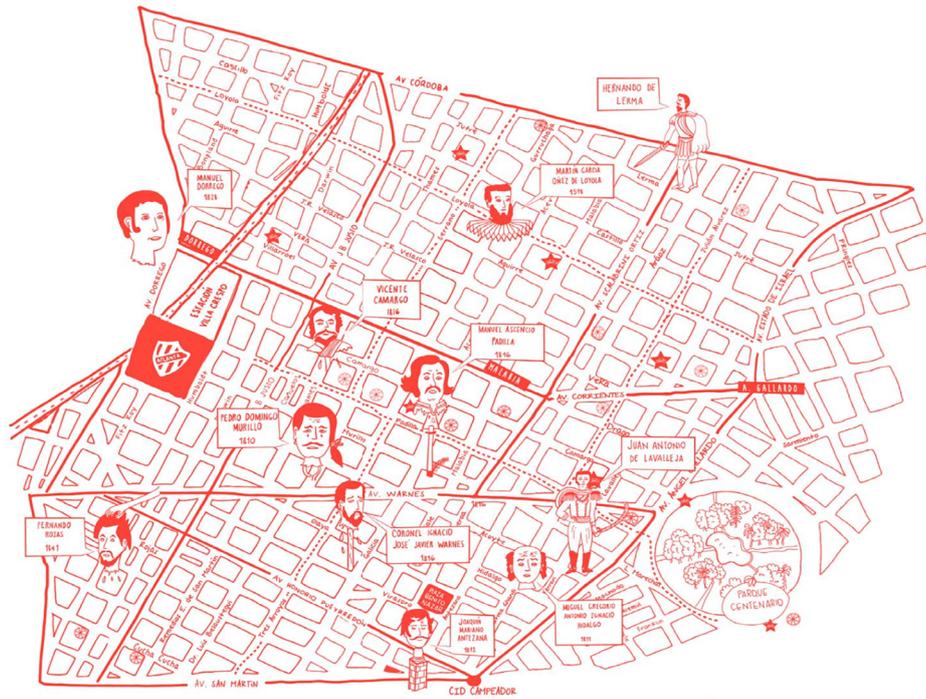
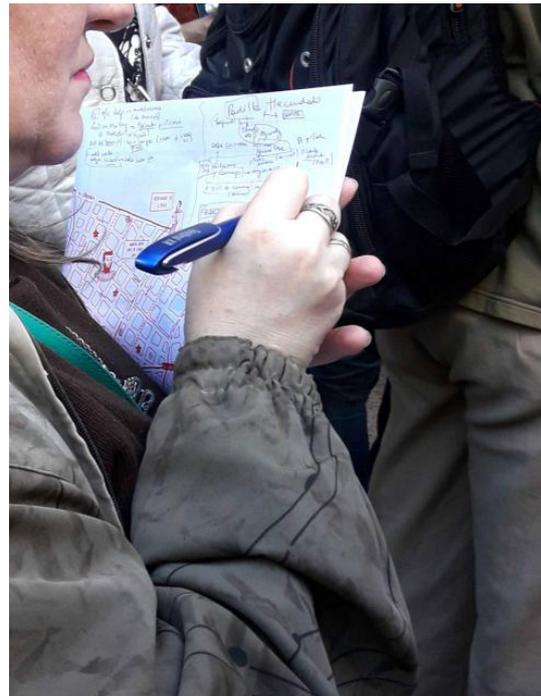


Figura 16. Mapa de Cefaléutica del barrio de Villa Crespo. Fuente: ilustración de Josefina Jolly, 2019.



Figuras 17 y 18. Tour de Cefaléutica por el barrio de Villa Crespo (mayo de 2019). Fuente: archivo personal de los autores.

terminó clavada en una pica?”⁶⁶. Vincular la historia a las subjetividades heterogéneas que habitan la ciudad es una forma de crear otro tipo de temporalidad y de memoria en una *polis* moderna que tiende a la soledad y a la alienación, como contracaras de la autonomía y la libertad⁶⁷. El tiempo presente y el pasado

se conjugan en una mirada ociosa, indagadora y lúdica que se abre momentáneamente a una subversión en la manera de percibir lo cotidiano, desnaturalizando esos “formularios en blanco”⁶⁸ que son los nombres de las calles. Para el ciudadano común estas

⁶⁶ Daniela Pasik, “El mapa porteño como un fresco de la violencia histórica”, *Clarín*, 20 de febrero de 2017, consultado el 8 de agosto de 2022, https://www.clarin.com/cultura/mapa-porteno-fresco-violencia-historica_0_S1OvI_dKx.html.

⁶⁷ Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002).

⁶⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*.

marcas heredadas de la historia, que atraviesan la trama urbana, generalmente pasan desapercibidas:

Para nosotros, habitantes, las calles conservan a lo sumo recuerdos personales: una escuela, un pariente, una novia, un accidente, un viejo hogar. Quizás no sea así para los descendientes del antiguo patriarcado con evocaciones y nostalgias de viejas glorias. Quizás para ellos la grilla de la ciudad sea el geométrico reflejo de la victoria⁶⁹.

Si bien, como afirma di Maggio, muy pocos se mudarían, o no, a una calle por su nombre y su historia, este tipo de experiencias artísticas pretenden ampliar nuestra percepción de la historia y dotar a los espacios de múltiples niveles de habitabilidad. Al provocar lecturas que interrumpen el continuum de la memoria establecida se pone en discusión el contorno de la sensibilidad instando a desmitificar las certezas de los relatos oficiales anclados en la trama urbana.

7. Conclusiones

Toda instauración de un sistema de representación es producto, y susceptible a la vez, de disputas estético-políticas. Lejos de la lógica del monumento, que fija de una vez y para siempre su contenido, la memoria se encarga de deshacer y rehacer aquello que evoca. Tal vez, la cuestión pase porque no es sólo la representación de un determinado cuerpo o suceso de la historia lo que se activa. También la materia tiene ese poder. La piedra y el bronce de los monumentos son duros, impermeables, casi inmutables, y en ese sentido solidifican y calcifican la memoria en el tiempo. En cambio, el ejercicio de la memoria es flexible, se parece más a lo efímero, es siempre provisorio. Las disputas sobre reemplazar y desplazar los monumentos, así como las intervenciones sobre éstos y los espacios públicos de las ciudades hacen tambalear el discurso normalizador generando una forma de práctica del disenso en la esfera pública. Se transforman en citas fronterizas y torsiones que desplazan los bordes más irregulares e incómodos del arte. En su materialidad está la clave. De algún modo, se hace necesario dejar de lado los soportes que rigidizan una memoria que nunca es estable, ni puede ser puesta dentro de esquemas dicotómicos –materialidad/simbología, forma/contenido, consenso/disenso, civilización/barbarie–. Se trata, más bien, de ejercitar la memoria desde lo múltiple, lo ambiguo, lo transitorio y lo inestable. La figura del héroe –o la heroína– siempre rescata la hazaña individual, cuando la memoria tiene que ver con lo colectivo, con lo anónimo, con lo que no necesariamente tiene un nombre propio. En definitiva, las diversas intervenciones que agitan los sentidos y disputas urbanas ponen en jaque los artefactos de memoria de la historia al desbordar la noción de arte y sus formas de objetualización conmemorativas. Con el acento en la praxis poético-política, los lenguajes artísticos que parpadean con intermitencia en la trama de poder de la ciudad postulan derivas en las calles que

reconfiguran otras experiencias vitales como ejercicios de memoria.

8. Declaración de la contribución por autoría

Este artículo no es el resultado de una suma de contribuciones individuales, sino el producto de un trabajo colectivo. Desde la investigación inicial que le dio origen hasta las correcciones finales, la autora y los dos autores hemos discutido, analizado y reflexionado conjuntamente. Aunque cada uno de nosotros ha aportado desde sus propios intereses y experiencias académicas, no es posible identificar autores individuales. Más bien, hemos buscado construir y potenciar una subjetividad colectiva.

9. Fuentes y referencias bibliográficas

- Amigo, Roberto. "Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". En *XVII Congreso Internacional de Historia del Arte: Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*. México: UNAM, 1994.
- Aliata, Fernando. *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Bernal: UNQui, 2006.
- "Bariloche: proponen sacar el monumento de Roca del Centro Cívico". *Página/12*, 17 de diciembre de 2021. Consultado el 21 de abril de 2023. <https://www.pagina12.com.ar/390047-bariloche-proponen-sacar-el-monumento-de-roca-del-centro-civ>.
- Bastida Kullick, Edén, y Hugo Vidal. "De la ausencia al azar". *Prácticas diseñísticas desde la Edición Gráfica*. 2021.
- Baudelaire, Charles. "Spleen de París". En *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Bayer, Osvaldo. "Desmonumentar". *Página/12*, 15 de mayo de 2010. Consultado el 21 de abril de 2023. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Traducido por Rolf Tiedemann y Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2016.
- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia". En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Boltanski, Luc, y Eve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Casella de Calderón, Elisa. "Parque Colón, la Aduana Nueva". En *Buenos Aires nos cuenta*. CPC Impresores, 1994.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Editado por Luce Giard. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Cury, Elisabet. "Monumentalidad y modelos de Nación". En *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, editado por Luis Padín [Colección

⁶⁹ Vicente di Maggio, "Toponimia y guía histórica de los decapitados de la Capital Federal. Cefaléutica de Almagro, Caballito y Villa Crespo", *Revista Artefacto* 8 (2015): 13.

- Pensamiento nacional]. Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2015.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- "Escándalo por el monumento a Colón". *Perfil*, 1 de junio de 2013. Consultado el 21 de abril de 2023. <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/Escandalo-por-el-monumento-a-Colon-20130531-0049.phtml>.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros". *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984).
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- Harvey, David. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Buenos Aires: Akal, 2014.
- Hobsbawm, Eric J., ed. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Jelin, Elizabeth, y Victoria Langland, eds. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* [Colección Memorias de la represión 5]. Madrid: Siglo Veintiuno, 2003.
- Kozak, Claudia. "Escritura y artefacto urbano". En *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, compilado por Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2008.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Traducido por Manuel Delgado. Madrid: Capitán Swing, 2017.
- Llorente, Diego. "La historia detrás de la escultura". *Revista Todo* 13, n.º 70 (2021): 2-7.
- Maggio, Vicente di. "Toponimia y guía histórica de los decapitados de la Capital Federal. Cefaléutica de Almagro, Caballito y Villa Crespo". *Revista Artefacto* 8 (2015).
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- Mangifesta, Claudio, y Juan Pablo Pérez. *Pegatinas: afiches agitando las calles*. Buenos Aires: Arset, 2022.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2007.
- Ortemberg, Pablo "Monumentos, memorializaciones y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy". En Anuario TAREA, núm. 3, 2016, pp. 96-125.
- Pasik, Daniela. "El mapa porteño como un fresco de la violencia histórica". *Clarín*, 20 de febrero de 2017. Consultado el 8 de agosto de 2022. https://www.clarin.com/cultura/mapa-porteno-fresco-violencia-historica_0_S1OvI_dKx.html.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Cristóbal Durán. Santiago: LOM, 2009.
- Richard, Nelly. *Zona de tumultos*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- Stegmayer, Agustina. "El artículo es La Ruta de las Cabezas. Cefaleutica de Villa Crespo". *Revista ACV Año Villa Crespo*, junio de 2019.
- Valko, Marcelo. *Pedestales y prontuarios: arte y discriminación desde la conquista hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2019.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2021.
- Zavalía, Clodomiro. "Discurso del Representante de la Comisión Nacional". Comisión Nacional Monumento al teniente General Roca. Monumentos al General Roca. San Carlos de Bariloche (Río Negro) y Río Gallegos (Santa Cruz), 1941.
- Zerner, Andrés. "Biografía mínima: arte y compromiso". En *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, editado por Luis Padín [Colección Pensamiento nacional]. Remedios de Escalada: Ediciones de la UNLa, 2015.