

“30Mil pañuelos por la memoria”: arte, resistencia y reconstrucción del tejido social en Argentina*

Recibido: 11/12/2024 | Revisado: 06/08/2025 | Aceptado: 04/09/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.9

Ana Bugnone**

abugnone@fahce.unlp.edu.ar

Aurélia Gafsi***

aurelia.gafsi@gmail.com

Resumen Este artículo analiza el proyecto “30Mil pañuelos por la memoria”, una iniciativa de activismo artístico que busca preservar la memoria colectiva de las víctimas de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Mediante la creación y colocación de placas de mosaico, cerámica o vitrofusión con el símbolo del pañuelo blanco, el proyecto transforma espacios públicos en vehículos de memoria. Se destacan el carácter colectivo y colaborativo del proyecto, su dimensión territorial y su capacidad de generar redes en defensa de los derechos humanos. También se aborda el caso del taller El Ágora en la Unidad Penal 9, donde personas privadas de la libertad participan en la producción de placas, conectando el encierro con el exterior. Se resalta cómo el proyecto contribuye a reconstruir el tejido social y a resignificar el espacio público. La metodología incluye entrevistas a participantes, observación de las placas, análisis de documentos y triangulación de datos, lo cual permite comprender la dimensión simbólica, espacial y social del proyecto.

Palabras clave:

Activismo artístico, cartografía social, dictadura en Argentina, derechos humanos, espacio público, memoria colectiva.

“30Mil pañuelos por la memoria”: Art, Resistance, and the Reconstruction of Social Fabric in Argentina

Abstract This article analyses the project “30Mil pañuelos por la memoria,” an artistic activism initiative that seeks to preserve the collective memory of the victims of Argentina’s last civic-military dictatorship. Through the creation and placement of mosaic, ceramic, or glass-fusing plaques bearing

* Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo en el marco del proyecto “Imágenes e imaginarios sobre lo contemporáneo en Argentina y Brasil”, dirigido por Ana Bugnone en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata - CONICET, Argentina. Asimismo, es producto de la investigación doctoral realizada por Aurélia Gafsi, titulada “Baldosas, memoria y espacio público. Las huellas memoriales de la última dictadura cívico-militar argentina en Buenos Aires y La Plata durante los gobiernos Kirchner y Macri (2003-2019)” en Sorbonne Université, Francia, iniciada en 2022 y finalizada en 2025.

the symbol of the white handkerchief, the project transforms public spaces into vehicles for memory. The collective and collaborative nature of the project, its territorial dimension, and its capacity to generate networks in defense of human rights are highlighted. The case of El Ágora in Unidad Penal 9 is also addressed, where people deprived of liberty participate in the production of plaques, connecting the inside of the prison with the outside. The article emphasizes how the project contributes to rebuilding the social fabric and giving new meaning to public space. The methodology includes interviews with participants, observation of the plaques, document analysis, and data triangulation, offering a comprehensive understanding of the project's symbolic, spatial, and social dimensions.

Keywords:

Artistic Activism, Social cartography, Dictatorship in Argentina, Collective memory, Human rights, Public space.

** Doctora en Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
ORCID: 0000-0002-6674-717X

*** PhD student.
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains, UFR d'Études ibériques et latino-américaines, Sorbonne Université, Francia.
ORCID: 0009-0003-7130-5776

En Argentina, la relación entre arte y memoria ha sido fundamental en la elaboración de una identidad colectiva marcada por la resistencia frente a los crímenes de la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Desde el regreso a la democracia, el activismo por los derechos humanos ha tenido un papel central en la sociedad argentina, impulsando movimientos que buscan visibilizar y recordar los horrores del terrorismo de Estado. Este artículo se centra en “30Mil pañuelos por la memoria” (en adelante, “30Mil pañuelos...”), un proyecto artístico y comunitario iniciado en 2018 por la artista y matemática Marcela Sanmartino Carranza, que consiste en la producción de placas con la representación del pañuelo blanco, con el objetivo de promover la memoria sobre la dictadura. Cada placa es elaborada por personas que forman parte del proyecto: artistas, militantes y ciudadanos/as en general.

El proyecto emplea el símbolo del pañuelo blanco, reconocido a nivel mundial como emblema de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Este ícono, que surgió en las marchas semanales de las Madres de Plaza de Mayo en plena dictadura, ha sido resignificado y reinterpretado en múltiples soportes y formatos a lo largo de las décadas, hasta convertirse en un recordatorio de las luchas por la justicia. En este caso, el pañuelo es reproducido en placas de mosaico

veneciano o cerámica, un medio duradero para ser ubicado en el espacio urbano. Las placas son colocadas en el exterior de viviendas y otras instituciones como escuelas, edificios públicos, sindicatos y bibliotecas, con lo cual se busca suscitar una reflexión sobre el pasado reciente de Argentina y participar de forma proactiva en la construcción de una memoria colectiva. El proyecto tomó una dimensión transnacional, dado que, además de su expansión dentro de Argentina, se han colocado placas en diversos países de América y Europa.

Esta iniciativa surgió en el contexto de las políticas de centro-derecha del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019), continuó bajo el gobierno de Alberto Fernández (2019-2023), proclive a la defensa de los derechos humanos, y se ha prolongado durante el actual gobierno de derecha radical de Javier Milei (iniciado en diciembre de 2023), por lo que fue adquiriendo nuevos significados en los distintos contextos políticos. En la actualidad, se han debilitado las políticas de derechos humanos y existe un resurgimiento de discursos de ultraderecha que buscan deslegitimar los reclamos de los organismos que defienden estos derechos.

Así, en este artículo examinamos cómo el arte, en cuanto medio expresivo, adquiere un poder simbólico que permite conectar las experiencias del pasado con las preocupaciones del presente. Ante estas circunstancias, “30Mil pañuelos...” se plantea como un acto de resistencia simbólica que utiliza la imagen del pañuelo para interpelar a la comunidad e invitarla a participar en un ejercicio colectivo de memoria y reivindicación.

En la investigación, partimos de estas preguntas: ¿cómo contribuye el proyecto “30Mil pañuelos...” a la producción de la memoria colectiva y a la reconstrucción del tejido social? ¿De qué manera las placas artísticas resignifican el espacio público y generan lazos entre las/os participantes y la comunidad? ¿Qué impacto tiene la participación de personas privadas de la libertad, a través del taller El Ágora, en la vinculación entre el encierro y el exterior en términos de memoria y derechos humanos?

En esta iniciativa se entrelazan el arte y la memoria, donde el acto creativo no solo produce una obra, sino que establece un diálogo intergeneracional y transnacional sobre la importancia de recordar, a la vez

que forja un lazo comunitario. Entendemos que las prácticas artísticas que forman parte del proyecto, al intervenir en el espacio público, participan de la producción de la memoria mediante una presencia activa, palpable y duradera, que busca desafiar el olvido y el negacionismo. En este estudio, consideramos que “el negacionismo incluye una serie de acciones que implican la negación total o parcial, la justificación, la relativización, la banalización o la minimización de las graves violaciones a los derechos humanos”, es decir, que incluye un amplio espectro de acciones, como señala Vivaldi (2023, párr. 6).¹

Nuestra hipótesis es que “30Mil pañuelos...” funciona como un “vehículo de memoria” (Jelin, 2002) en un contexto en el que el significado del pasado es objeto de disputa y resignificación, y lo hace de una manera particular: producir y colocar las placas con los pañuelos teje vínculos territoriales, sin tener un centro único, y, al mismo tiempo, establece una red de personas involucradas en la defensa de los derechos humanos. Estas dimensiones, visibles en cada muro donde hay una placa, forman parte fundamental de la condición colectiva y comunitaria del proyecto que reconstruye parte del tejido social, aunque también representa ciertas tensiones, como veremos en el desarrollo del artículo.

Sumado a ello, consideramos que la vinculación del proyecto con otros espacios -como una unidad penal donde, a partir de un taller, se producen placas-, le otorgan rasgos únicos que fortalecen esa dimensión colectiva. En relación con la experiencia del trabajo en la cárcel, nuestra hipótesis es que las placas producidas por las personas privadas de la libertad -y que son colocadas en el espacio público- permiten conectar el espacio del encierro con el afuera, al mismo tiempo que expresan un vínculo simbólico entre estas personas y la comunidad en general.

En este artículo, en primer lugar, caracterizamos el proyecto “30Mil pañuelos...”, describimos su materialidad, así como las modalidades de participación y colaboración. En segundo lugar, analizamos las dimensiones territorial y social del proyecto, así como la creación, por parte de su coordinadora, de un mapa de las placas colocadas en

¹ Otros autores, como Lvovich y Grinchpun (2022), analizan la diferencia entre negacionismo y relativización. En los contextos de nuestro caso de estudio, podemos observar ambas reacciones.

el mundo para conocer su alcance y trascendencia. También investigamos el caso del taller que se dicta en la Unidad Penal 9 de La Plata, donde algunas personas privadas de la libertad crean y comparten sus pañuelos con el afuera. Reflexionamos sobre la manera en la que esta iniciativa promueve la reconstrucción del tejido social, mientras moviliza el pasado, el presente y el futuro. Además, describimos en qué forma la recepción de las placas no es homogénea y, en ciertos casos asociados al avance de las ideologías de derecha, son rechazadas y hasta destruidas.

Consideramos que la importancia del proyecto “30Mil pañuelos...” radica, por un lado, en que es una forma de activismo artístico que se inserta en un contexto sociopolítico muy particular para Argentina, originado como contestación al revisionismo sobre las políticas de derechos humanos. Por otro lado, la manera en la que este proyecto artístico interviene en el espacio público y promueve la memoria de una manera tangible y visual, así como su proyección transnacional que excede la territorialidad local, lo convierte en un caso de estudio singular.

Metodología

Para responder las preguntas de investigación y comprender en profundidad el proyecto “30Mil pañuelos...” se utilizó una estrategia metodológica cualitativa que, a partir de un estudio de caso, integró diversas técnicas de recolección y análisis de datos.

La investigación se basó en cinco técnicas principales de recolección de datos, las cuales fueron trianguladas, tanto en términos de fuentes como de métodos, para obtener una visión robusta y multidimensional del fenómeno. La primera técnica consistió en entrevistas semiestructuradas. Se entrevistó a Marcela Sanmartino, creadora del proyecto, a Eugenia Carricaburu, integrante del equipo organizador del taller El Ágora, y a doce personas que asisten al taller que se dicta en la Unidad Penal 9 de La Plata,² captando sus percepciones, sus

² La entrevista producida en el contexto del proyecto de investigación que dio lugar a este artículo, realizada a los participantes del taller El Ágora de la Unidad Penal 9 de La Plata, a Marcela Sanmartino y a Eugenia Carricaburu, puede leerse en Gafsi (2025).

experiencias y los significados atribuidos a su participación en la creación de las placas. Además, se establecieron conversaciones informativas sobre el desarrollo del proyecto con una artista que produce placas y participa en los talleres para el público en general. Estas entrevistas, de carácter exploratorio y abierto, permitieron a las/os participantes expresar sus motivaciones y reflexiones sobre su papel en el activismo artístico por medio de la producción de las placas.

En segundo lugar, se llevó a cabo una observación sistemática de las placas en el espacio público, así como de las fotografías publicadas por el proyecto. El análisis del mapa de ubicaciones de las placas constituyó el tercer aspecto metodológico. Se estudió la distribución geográfica para identificar la elección de los lugares. Este análisis profundizó en la dimensión espacial del activismo artístico. Finalmente, se realizó un análisis documental que incluyó notas periodísticas y otros documentos relevantes históricos y contextuales. Estas fuentes ayudaron a situar el proyecto en el marco político y social.

Coordenadas conceptuales

En este artículo seguimos a Elizabeth Jelin (2002), quien sostiene que la memoria no es un simple recordatorio del pasado, sino un proceso activo y en constante producción, influido por las disputas y tensiones presentes. De acuerdo con la autora, las memorias se inscriben en lo material, como monumentos, documentos o rituales, y en lo simbólico, a través de discursos, prácticas y representaciones culturales. Asimismo, la socióloga argentina utiliza el concepto de “vehículos de memoria”, que nos será útil para comprender de qué manera las placas del proyecto “30Mil pañuelos...” impactan en el espacio y en el tejido social:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia (Jelin, 2002, p. 37; énfasis en el original).

Al mismo tiempo, tenemos en consideración que, de acuerdo con Nelly Richard (2010):

No hay experiencia ni transmisión de la experiencia sin la formulación del sentido que la vuelva referible y comunicable. Si bien la experiencia apela a la contingente singularidad de algo irreducible que le acontece a un sujeto en particular, ella solo podrá ser representada (y, por ende, transmitida a los demás) mediante una determinada puesta en discurso -imágenes y palabras- que la volverán parte de un intercambio de significación (2010, p. 234).

Esto significa que la representación de la memoria por medio de ciertos vehículos es fundamental, entre los cuales las imágenes ocupan un lugar central para su comunicación. En nuestro trabajo, además, tendremos en cuenta la materialidad de las placas, dado que son producciones no solo simbólicas, sino que también tienen una presencia física con ciertas características particulares.

El proyecto objeto de este estudio es, además, una forma de activismo artístico. Este concepto se refiere a las prácticas artísticas que tienen como objetivo generar un impacto social o político, más allá de su valor estético. Tendremos en consideración la definición de Longoni, según la cual el activismo artístico se conforma de “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (2009, p. 18). Este tipo de activismo se lleva a cabo por lo general en espacios públicos, fomentando el trabajo en red y la colaboración con otros grupos, asociaciones y movimientos sociales. Además, para Kester (2004), el activismo artístico implica la creación de obras que fomenten el diálogo y la reflexión crítica entre las/os participantes y el público.

Asimismo, tendremos en cuenta que el carácter colaborativo del activismo artístico facilita una conexión directa con la comunidad y garantiza que estas prácticas sean accesibles al público en general (Kester, 2004). Esta característica no solo amplifica el impacto social del proyecto, sino que también asegura su sostenibilidad al estar intrínsecamente ligado a la comunidad o a grupos específicos. En estas prácticas, el arte se utiliza como un conjunto de estrategias para la intervención política.

Si bien algunos autores destacan que el activismo artístico utiliza una “materialidad débil” -es decir, que implica el uso de recursos precarios, simples y fáciles de replicar-, y la importancia de la participación corporal en la acción (Expósito *et al.*, 2012), en nuestro caso, se

busca lo contrario: su resistencia al paso del tiempo y a las inclemencias del clima. Por otra parte, este tipo de acciones, de acuerdo con Felshin (2001) y Kester (2004), también suelen incluir un elemento de disenso, ya sea explícito o implícito, en relación con el poder establecido, dado que cuestionan las representaciones culturales dominantes y ponen en evidencia las configuraciones del poder.

La relación entre arte y memoria es compleja. Huyssen (2003) sostiene que el arte tiene la capacidad de transformar el espacio y el tiempo, al crear palimpsestos urbanos, definidos como la superposición y la coexistencia de “muchas temporalidades e historias distintas [*many different times and histories*]”³ (p. 84) y de diferentes capas de memoria. Huyssen argumenta que el arte puede ser un medio para recuperar y resignificar el pasado, así como puede ofrecer nuevas perspectivas y nuevos significados a eventos históricos traumáticos.

Por su parte, Baer (2005) explora la relación entre el arte y la memoria destacando los cambios de las representaciones del pasado y su impacto en la elaboración de la memoria colectiva. De acuerdo con el autor, la representación del pasado no es una mera reproducción objetiva de hechos históricos, sino un proceso constructivo y reflexivo que está influenciado por contextos sociales, culturales y mediáticos. Además, del mismo modo que Jelin (2002), señala que la memoria no es estática ni un simple registro del pasado. En cambio, es un proceso activo que se configura y renegocia de forma permanente. Este proceso se caracteriza por la interacción entre las experiencias individuales y las narrativas colectivas, que se expresan y refuerzan a través del arte y las representaciones audiovisuales. El arte, para Baer (2005), cumple un rol crucial en la elaboración de la memoria, puede desafiar los discursos dominantes y ofrecer nuevas formas de entender y conectar con el pasado.

Nicholls (2013), al estudiar la dictadura militar chilena, afirma que el arte tiene la capacidad de abordar y representar experiencias traumáticas de la represión, la desaparición forzada y la muerte, que son difíciles de capturar en términos puramente históricos o factuales.

³ Las traducciones de las citas de los textos en inglés y francés son responsabilidad nuestra.

También consideraremos que, como plantea Brauer (2007b), el arte actúa como un medio poderoso para preservar y transmitir la memoria colectiva. El autor argumenta que el arte tiene la capacidad de actuar sobre ciertos eventos históricos, en especial aquellos marcados por la violencia y la opresión, de modo que las/os artistas pueden capturar y comunicar experiencias que de otro modo podrían ser olvidadas o silenciadas. Este papel del arte es crucial para mantener viva la memoria de hechos traumáticos.

En relación con el espacio público, tendremos en cuenta su importancia como un lugar donde la memoria colectiva puede ser activada, mantenida. Como explica Lefebvre (2009, 2013), el espacio es siempre una construcción social “práctico-sensible” (2009, p. 46), donde también tienen lugar disputas políticas para definir la “realidad urbana perceptible y legible [*une réalité urbaine perceptible (lisible)*]” (p. 17). Hay, para este autor, “espacios de representación”, donde se pueden generar resistencias a la homogeneización y racionalización. En estas resistencias, entre las que podemos considerar al arte, hay aspectos imaginarios y simbólicos. Según Huyssen (2003), las ciudades “son palimpsestos de historia [*Cities, after all, are palimpsests of history*]” (p. 101) con distintas capas de sentido que se superponen y pueden complementarse o entrar en conflicto.

Esta concepción del espacio se vincula con la de territorio. Piveteau (1995) afirma que, el territorio es un lugar de memoria, ya que la memoria semantiza el espacio y el espacio estabiliza la memoria. Esto significa que “la memoria conforma o sugiere un espacio distinto, singular; y el espacio vuelve la memoria duradera [*La mémoire façonne ou suggère un espace distinct, singulier; et l'espace rend la mémoire durable*]” (p. 114). El autor afirma que el territorio tiene distintas escalas, entre ellas: el barrio, la nación, la región y lo supraestatal -como es el caso del proyecto “30Mil pañuelos...”; asimismo, posee diferentes temporalidades y ritmos, dado que el pasado permanece en la lectura que se realiza desde el presente. Estas ideas han dado lugar al concepto de “territorialización de la memoria” (Collignon, 2002), es decir, la forma en la que la memoria se ancla en el espacio.

Finalmente, para el análisis del caso estudiado, será fundamental comprender que el tejido social está constituido por “las relaciones

significativas que determinan formas particulares de ser, producir, interactuar y proyectarse en los ámbitos familiar, comunitario, laboral y ciudadano” (Romero Picón, 2006, p. 217). Este conjunto de relaciones implica un “estar con otros” que está configurado por

el desarrollo local y regional, la participación ciudadana y comunitaria, el sentido de democracia, las prácticas culturales e inclusive el capital social. Todo lo anterior en un espacio de cotidianidad donde tienen lugar las representaciones del mundo, las relaciones diarias, la autonomía y la autodeterminación (Chávez y Falla, 2004, p. 177).

Esta idea se complementa con la definición de Torres Carrillo (2002), según la cual “el tejido social es como una malla bastante tupida de relaciones construidas desde la convivencia cotidiana en un territorio o en torno a alguna actividad o referente aglutinador” (p. 57). La relevancia de este concepto se basa en que, en el análisis, veremos de qué manera el proyecto “30Mil pañuelos...” aporta a la reconstrucción del tejido social. Esa es una de las particularidades del caso de estudio.

“30Mil pañuelos por la memoria”: placas para no olvidar

El proyecto “30Mil pañuelos...” consiste en la producción de placas de mosaico, cerámica o vitrofusión con el modelo del pañuelo blanco de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo -aunque sin tener una relación formal con estas dos organizaciones-, que son distribuidas a personas que desean colocarlas en el exterior de sus viviendas e instituciones. Como se informa en el sitio web del proyecto, se trata de un “homenaje permanente” a las personas secuestradas y desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica en Argentina (30Mil pañuelos por la memoria, 2023, p. 1). Además, se reafirma el compromiso de mantener viva la memoria de sus vidas y luchas, así como de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. El propósito es que cada placa sea un acto simbólico que, al decir “presentes” una y otra vez, contribuya a evitar que la historia se repita (30Mil pañuelos por la memoria, 2023). De esta manera, “30Mil pañuelos...” no solo se propone preservar la memoria colectiva, sino también multiplicar una

imagen icónica que se asocia de forma inmediata a la lucha por los derechos humanos en Argentina y, por extensión, en el mundo.

El origen de este proyecto se remonta al año 2018, durante el gobierno de Mauricio Macri (2015-2019), un período marcado por políticas que promovieron un revisionismo sobre la última dictadura militar y un fuerte cuestionamiento a los organismos de derechos humanos. Esta posición adoptada por el Gobierno implicó un “nuevo paradigma de los derechos humanos” (Mercatante y Camps, 2021), después de una década de políticas de memoria y reconocimiento activo a los organismos de derechos humanos, promovidas por los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015).

Las decisiones tomadas durante la presidencia de Macri incluyeron desde la retirada de baldosas emblemáticas con pañuelos en la Plaza de Mayo (Attias Basso, 2021), la negación de la cifra de 30 000 desaparecidos (Mercatante y Camps, 2021), la tentativa de situar en un plano de igualdad al terrorismo de Estado y las acciones de las organizaciones armadas (Barros y Morales, 2019), hasta el intento de reducir las penas de los condenados por crímenes de lesa humanidad (Salvi y Balé, 2024). En este contexto, la matemática y artista Marcela Sanmartino -sobrina de Cecilia y Adriana Carranza, desaparecidas en mayo de 1976 en la ciudad de Córdoba (Lleca, 2024)- sintió que tenía que hacer algo. Sabía hacer mosaicos y creó una primera placa con un pañuelo blanco que fue colocada en una biblioteca popular poco antes del 24 de marzo de 2018. Este acto inicial, apoyado por sus compañeras de la biblioteca, inspiró la expansión del proyecto. En los días posteriores, desde la ciudad de La Plata, Sanmartino convocó a artistas -tanto profesionales como amateurs- de todo el país a través de la red social Facebook.

Aunque Argentina es reconocida internacionalmente por sus políticas de derechos humanos y los juicios a los responsables del terrorismo de Estado (Duhalde, 1983; Mignone, 1991; Schindel, 2003), la llegada de un gobierno con una visión que relativizaba los crímenes de lesa humanidad reactivó una necesidad colectiva de resistencia simbólica. De esta manera, “30Mil pañuelos...” surgió como respuesta a esta urgencia de desafiar el olvido y la minimización del horror de la

dictadura, y comenzó a participar en las disputas por las memorias en tanto, como afirma Jelin (2002), la memoria es dinámica y conflictiva.

Cada una de las placas es realizada por alguna de las personas que, de manera voluntaria, participan en el proyecto. La elección de las técnicas utilizadas se basa en su capacidad de resistencia a la intemperie. Cada placa es única porque posee elementos estéticos personales que las/os creadoras/es agregan a la base del pañuelo blanco. “Esto es un proyecto de arte y memoria, por eso insistimos en que cada uno le ponga su impronta al trabajo, y no que haga pañuelos en serie. En cada objeto que uno hace debe haber un compromiso”, dice Sanmartino (citada en Biasotti, 2018, párr. 8). Esta diversidad no solo enriquece la propuesta artística, sino que refuerza un conjunto de acciones compartidas, descentralizadas y plurales, donde cada pieza es un testimonio único que, al unirse al proyecto colectivo, auspicia un tejido simbólico de memoria y resistencia.

Las placas se solicitan en el sitio web del proyecto y no están disponibles para la venta; solo se permite cubrir el costo de los materiales. Además, no llevan la firma individual de quien las produce. Estas decisiones alejan la iniciativa de una lógica mercantilista y subrayan su carácter comunitario y desinteresado. Las/os destinatarias/os deben instalar las placas en el exterior de sus viviendas o instituciones, fotografiarlas y compartir las imágenes en las redes sociales del proyecto, indicando la ciudad en la que se encuentran (imágenes 1, 2 y 3). Esta práctica no solo permite registrar el alcance del proyecto, sino que enfatiza su dimensión pública. Cabe señalar que, al ser instaladas en las paredes exteriores de viviendas o instituciones, se ubican en un lugar intermedio entre lo público y lo privado, pero cuya visibilidad -y su mayor potencia- está destinada al escenario urbano compartido.

Imagen 1. *Colocación de placa*



Fuente: Facebook de 30Mil pañuelos por la memoria, 12 de abril de 2023.

Imagen 2. *Placa en el frente de una vivienda*



Fuente: Facebook de 30Mil pañuelos por la memoria, 19 de mayo de 2019.

Imagen 3. Colocación de placa en hospital público



Fuente: Facebook de 30Mil pañuelos por la memoria, 23 de marzo de 2021.

Así, las placas, colocadas en muros exteriores, participan en la construcción del espacio público, entendido aquí en su condición política y social. Siguiendo a Lefebvre (2009, 2013), el espacio no es solo un producto físico llamado “ciudad [*la ville*]”, sino también un productor de relaciones sociales que el filósofo denomina “lo urbano [*l’urbain*]” (Lefebvre, 2009, p. 47) y un escenario donde se disputan dinámicas de poder. En este caso, las placas, al incorporar el pañuelo blanco, transforman los espacios cotidianos -física y simbólicamente- y buscan convertirse en lugares de memoria y resistencia. Modifican la realidad urbana que se puede percibir (Lefebvre, 2009) porque dialogan con el resto del paisaje urbano, pueden interpelar al transeúnte y lo

invitan a rehabitar ese espacio que estuvo marcado por las violaciones a los derechos humanos durante la última dictadura. En consecuencia, la presencia de estas imágenes en las fachadas contribuye a resignificar el espacio público: actúa en el palimpsesto urbano (Huyssen, 2003), agregando capas de sentido que complementan o colisionan con otras.

A esto se suma que, además, algunas placas fueron colocadas en sitios emblemáticos de la represión dictatorial, como el Campo de la Ribera, el excentro clandestino D2 de Mendoza y el Pozo de Quilmes. Asimismo, se emplazaron en la Casa Mariani-Teruggi de La Plata, en el Archivo de la Memoria, en la sede de Familiares de Detenidos-Desaparecidos y en la sede de las Abuelas de Plaza de Mayo, ambas de Córdoba, entre otros lugares (Biasotti, 2018).

El proyecto también se distingue por su capacidad de expandir y desacralizar el pañuelo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En tanto vehículos de memoria (Jelin, 2002), lejos de ser un monumento estático en pedestal, cada placa se convierte en una pieza activa del recuerdo en los espacios comunes: un dispositivo de comunicación y sentido que articula prácticas y relatos colectivos (Richard, 2010). De esta manera, personas sin vínculos directos con las víctimas de la dictadura pueden participar -como creadoras o como receptoras- de un acto de reivindicación por los derechos humanos. Así, el pañuelo blanco, lejos de ser un símbolo restringido, se transforma en una materia “viva”, capaz de generar nuevos significados y solidaridades.

Otro aspecto central del proyecto es su carácter de autogestión. Bajo la coordinación de Sanmartino y sus colaboradoras/es, esta iniciativa se ha mantenido independiente de los organismos oficiales y otras instituciones, lo que permitió tomar decisiones sin estar condicionadas/os por los vaivenes políticos e institucionales. Sin embargo, esta independencia implica desafíos económicos. Es por esta razón por la que, como comentamos antes, se permite cubrir el costo de los materiales utilizados en cada pañuelo, aunque sin convertirla en una actividad lucrativa.

Además, la participación en el proyecto representa una forma de activismo artístico (Kester, 2004; Longoni, 2009), donde la intervención en el espacio público, la colaboración y la dimensión comunitaria son centrales. Esto se da, como veremos a lo largo del artículo, tanto

en las relaciones que se establecen entre participantes, receptores y transeúntes, como entre miembros del taller El Ágora y el exterior. Asimismo, en este activismo hay una vinculación directa con una perspectiva política (Kester, 2004), fundamentalmente la defensa de los derechos humanos y, como consecuencia, expresa un rechazo a las decisiones restrictivas de esos derechos, con lo cual el carácter oposicional también es relevante (Felshin, 2001).

En los años transcurridos desde 2018, el proyecto ha crecido en forma exponencial. Gracias a su visibilidad en redes sociales como Facebook e Instagram, y a la transmisión de boca en boca, actualmente unas 150 personas producen placas con regularidad. Según la estimación de Sanmartino, se han realizado aproximadamente 30 000 pañuelos -un significativo número- hasta la fecha (comunicación personal, junio 18, 2024) y la cifra continúa aumentando.

Como afirma Sanmartino en una nota periodística:

Creemos algo que ya no es nuestro, y esa era la idea, por eso nos autodenominamos “coordinadoras del proyecto”, para que cada uno se lo apropie. [...] Nunca pensamos que esto iba a tener la magnitud que hoy tiene. Empezó en nuestros hogares, en casas de amigos y con Gisela [Arandia] dijimos: “Armemos una página para darle publicidad al proyecto”. Y así empezó a sumarse gente a laburar (Biasotti, 2018, párr. 3).

Uno de los momentos clave en su difusión fue la entrevista realizada por Julio Leiva a Marcela Sanmartino en su programa de radio *Caja Negra* en abril de 2018, donde la coordinadora explicó las características del proyecto. Este episodio impulsó la participación de nuevos artistas y la multiplicación de los pedidos. Según Sanmartino, esta respuesta refleja la necesidad de actuar que muchas personas sienten cuando perciben amenazas a las políticas de derechos humanos (comunicación personal, junio 18, 2024), situación que no solo se remonta al gobierno de Macri, sino que se expresa con mayor magnitud en la actual presidencia de Javier Milei.

Cabe señalar que, con el triunfo electoral en noviembre de 2023 de Javier Milei y Victoria Villarruel, el rechazo a la memoria de la última dictadura adquirió una visibilidad inédita, ya que el propio Gobierno explicitó su oposición no solo en el plano discursivo, sino de medidas

concretas, lo que la transformó en una nueva política de Estado.⁴ Una de las figuras más representativas de una concepción del pasado basada en la denominada “teoría de los dos demonios” -la relativización de los crímenes de lesa humanidad y la defensa de los condenados por esos delitos- es la actual vicepresidenta, Victoria Villarruel, quien, por ejemplo, organizó en septiembre de 2023 un homenaje a las “víctimas del terrorismo” en la Legislatura porteña (Bertoia, 2023). Este contexto específico, sobre el que volveremos más adelante, es muy relevante en el desarrollo actual del proyecto.

Finalmente, otra dimensión destacada del proyecto es que, en los años siguientes a su creación, adquirió un carácter transnacional, con placas instaladas en países como Brasil, España, Francia, Italia y Canadá. Esta expansión, sobre la que avanzaremos en el apartado siguiente, subraya la universalidad de los derechos humanos y la relevancia de la solidaridad en la lucha por la memoria. De este modo, más allá de promover el legado de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las placas invitan a las comunidades transnacionales a reflexionar sobre sus propias historias.

Lo territorial: una cartografía de la memoria

En el sitio web del proyecto, se encuentra un documento titulado “Lista de quienes hacen pañuelos para otros” (30Mil pañuelos por la memoria, 2023). El nombre de ese documento manifiesta la dimensión colectiva y la amplitud territorial del proyecto, ya que evidencia la creación de una red de artistas de diferentes ciudades del país que producen pañuelos y los entregan a otras personas. Este proceso implica la formación de lazos sociales entre los diferentes actores involucrados. La lista reúne a unas 250 personas de todo el país, de las

⁴ Entre las nuevas disposiciones se destacan el desfinanciamiento y la eliminación de organismos clave para el acompañamiento a víctimas de violaciones a los derechos humanos, así como para la recuperación de personas apropiadas durante la infancia por el terrorismo de Estado, entre otras. Una ilustración de la posición adoptada por el Gobierno es el video publicado en las redes sociales de la Casa Rosada el 24 de marzo de 2024. En el video, titulado *Día de la Memoria, por la Verdad y la Justicia Completa*, tres voces (María Fernanda Viola, Luis Labraña y Juan Bautista Yofre) sostienen que se ha ocultado parte de la historia de la última dictadura, en particular la existencia de víctimas asesinadas por la “guerrilla” (Casa Rosada Presidencia, 2024, párr. 2).

cuales, como dijimos, hay unas 150 activas. La distribución espacial de las/os artistas es muy visible, ya que la enumeración se organiza por provincias: Buenos Aires, Capital Federal, Córdoba, Entre Ríos, Jujuy, La Pampa, La Rioja, Mendoza, Misiones, Neuquén, Río Negro, San Juan, Santa Fe, Santiago del Estero, Tierra del Fuego y Tucumán. De esta manera, el proyecto actúa sobre la territorialización de la memoria, teniendo en cuenta que, como lo señala Piveteau (1995), el territorio es donde la memoria tiene lugar y se constituye como uno de los garantes de su permanencia en el tiempo.

Esto se hace evidente también con un mapa creado por Sanmartino y sus colaboradores/as, donde se muestran las placas colocadas.⁵ Si bien, como lo señala la coordinadora, el mapa no es exhaustivo porque no todas las personas realizan el registro (comunicación personal, junio 18, 2024), muestra que los pañuelos no solo superaron las fronteras de la provincia de Buenos Aires, sino incluso los límites del país. Así, el mapa muestra que hay placas instaladas en Brasil, Chile, Colombia, México, Costa Rica, Cuba, Uruguay, Canadá, Italia, España, Francia, Reino Unido, Alemania, Países Bajos y Austria. El país con mayor cantidad de placas es Argentina, con casi 4000. En los demás países, hay entre 1 y 9 pañuelos. De esta manera, el mapa, al visibilizar la dimensión territorial nacional e internacional del proyecto, construye una nueva cartografía de la memoria, cuyo punto en común es la colocación de las placas en defensa de los derechos humanos. Así, esta territorialización de la memoria se da de manera simultánea en varias escalas (Piveteau, 1995), ya que abarca cada una de las casas, pasando por lo barrial, hasta lo nacional y lo transnacional.

Otra cuestión relacionada con lo territorial que podemos advertir en el mapa es que este proyecto carece de un centro único, ya que teje vínculos simultáneos y horizontales con y entre una diversidad de lugares. Es decir, si bien nació en La Plata y se coordina desde allí, esta iniciativa no posiciona a esta ciudad como espacio central de producción y distribución, frente al resto, que sería una periferia. Por ello, consideramos que “30Mil pañuelos...” tiene tantos centros como lugares donde hay un pañuelo colocado.

⁵ El mapa donde se registran las placas colocadas está disponible en este enlace: <https://n9.cl/pnggm>.

Por otra parte, en el mapa se distinguen dos tipos de placas: las que se colocaron en una institución (una escuela, una universidad, un hospital, un museo, etcétera) y las que se ubicaron en casas particulares. Así, los espacios institucionales y los espacios privados se complementan y confirman la diversidad de actores involucrados, entre los cuales se establecen lazos territoriales y simbólicos.

Esa expansión vincula no solo territorios, sino también una red de personas de Argentina y del exterior, ya sea por su participación como artistas o como solicitantes para colocar los pañuelos en sus casas o instituciones. A ellas se pueden agregar las/os transeúntes que se detienen a contemplar las placas. Esta doble dimensión de la red -territorial y humana- le da un tono particular que se diferencia de otros proyectos institucionales y monumentales.

Como refiere la coordinadora de “30Mil pañuelos...”: “Me encantan los murales [...]. Entonces, para eso está el mapa [...]: imaginé un gran mural. [...] Podemos poner un mapa y que en el mapa se vaya viendo el mural” (M. Sanmartino, comunicación personal, junio 18, 2024). Desde este punto de vista, el mapa funciona como un gran mural a escala transnacional cuyas partes (las placas) se reparten en cientos de lugares. Marcela Sanmartino subraya que esa idea de los pañuelos como partes integrantes de un gran mural colectivo tiene que ver con lo público, es decir, que “esto es arte público. Justamente, la idea es [que] si vos mirás el mapa ahora [...] no es un capricho, vemos ahí la parte también política” (comunicación personal, junio 18, 2024). Desde esta perspectiva, lo político se vincula con lo territorial, ya que el mapa-mural de los pañuelos visibiliza una comunidad comprometida con la defensa de los derechos humanos. En este mismo sentido, vale la pena recordar que el espacio tiene una dimensión política, debido a las dinámicas de poder que hay en juego (Lefebvre, 2013) y a la posibilidad de apropiárselo plasmando reivindicaciones que remiten al “derecho a la ciudad [*le droit à la ville*]” (Lefebvre, 2009).

El proyecto implica una praxis sobre uno de los materiales más usados en las placas: el mosaico. Un participante del taller El Ágora -que será analizado en el siguiente apartado-, lo asociaba a la idea de una reconstrucción: “Me llamó la atención el mosaico, cómo con ‘cerámica rota’ se pueden hacer muchas cosas” (Brian, comunicación

personal, agosto 19, 2024). En analogía, el mapa, como los trozos de cerámica o mosaico, reúne lugares alejados, a veces aislados, que actúan como fragmentos en la conformación de una memoria colectiva y territorial. De esta manera, la reconstrucción material mediante el mosaico que se compone de pedazos “rotos” se refleja, de manera metafórica, en la cartografía de los pañuelos que representa una red humana y territorial en torno a la defensa de los derechos humanos.

La producción artística y la memoria en el taller en la Unidad Penal 9

El taller El Ágora fue creado en febrero de 2011 en la Unidad Penal 9 de La Plata. Se trata de un espacio autogestionado de capacitación para las personas privadas de la libertad. Inició con clases del sistema Braille, y luego se agregaron otros cursos, como guitarra, peluquería y marroquinería (Servicio Penitenciario Bonaerense, 2017).⁶

Ramón, uno de los participantes del taller comentó que

Acá damos cursos para todos. Cualquiera puede sumarse para participar o dar un taller. Las puertas están abiertas para quien quiera aprender. La base de nuestra organización es la transmisión del saber, volcar lo que uno sabe al compañero. Si nos vamos en libertad, o de traslado, queda el conocimiento (cit. en Servicio Penitenciario Bonaerense, 2017, párr. 2).

Marcela Sanmartino llegó a ese espacio a finales de 2016 para dar un taller de tejido. Luego, propuso dar unas clases de mosaiquismo, donde incorporó la temática de la memoria y la producción de los pañuelos. En ese contexto, en 2018, varios miembros del taller realizaron un mural en la Unidad Penal. Ese mural, realizado en mosaico, que llaman “El Árbol”, representa, justamente, un árbol que reúne una variedad de símbolos vinculados con los talleres que realizaban, por lo que incluyeron el pañuelo blanco (M. Sanmartino, comunicación personal, diciembre 3, 2024). Esta creación colectiva está en el pasillo exterior que lleva al aula del taller (imagen 4).

⁶ El Ágora promociona estos cursos en sus redes sociales virtuales; en Instagram: <https://n9.cl/6unf2> y Facebook: <https://n9.cl/zotat8>.

Imagen 4. Mural realizado en 2018 por integrantes de El Ágora en el pasillo exterior que lleva al aula del taller



Fuente: Fotografía de Aurélia Gafsi.

En este mural, las ramas entrelazan un conjunto de objetos: un libro abierto con una referencia al Braille, varios lápices, ovillos de lana, una tetera y un mate... Entre esos elementos, se encuentran dos pañuelos blancos. Así, aparecen representadas varias actividades de El Ágora: la computadora remite a las clases de Word, el libro abierto alude a las clases de Braille, los ovillos de lana simbolizan las clases de tejido que daba Sanmartino. La frase “La libertad se construye”, en la parte superior del árbol, parece indicar que todos los elementos representados participan de la configuración de la libertad que se produce en el taller, tanto en los cursos como en el propio vínculo que se forja entre los participantes.

Durante el proceso de creación de este mural, Sanmartino presentó la iniciativa “30Mil pañuelos” a los miembros del taller.⁷ Un

⁷ Cabe indicar que, además del taller de mosaico en El Ágora, Marcela Sanmartino también da otras clases en el marco del proyecto “30 000 pañuelos” a personas que

aspecto fundamental de la implementación de este taller en la Unidad Penal es el trabajo con la memoria, ya que se comenzó brindando información y reflexionando sobre la dictadura y los derechos humanos. Al mismo tiempo, se capacitó a los participantes en el uso de la técnica del mosaico, lo cual les dio la posibilidad de ampliar sus potencialidades expresivas y creativas. A esto se agrega que, en el momento de la entrega, la coordinadora les comenta a las/os solicitantes que esas creaciones se hicieron en el taller El Ágora de la Unidad Penal 9 (imagen 5).⁸ De esta manera, aunque los pañuelos nunca se firmen, mencionar el contexto de creación permite subrayar el compromiso de los miembros del taller que están privados de la libertad.

Imagen 5. Pañuelos realizados por los integrantes del taller El Ágora



Fuente: Fotografía de Aurélia Gafsi.

quieren aprender esa técnica y participar del mismo. Por ejemplo, con otros miembros del proyecto, dio talleres en la Biblioteca Popular Del otro lado del árbol (La Plata) y en espacios de salud mental, como el Hospital Dr. Alejandro Korn. El taller en El Ágora se distingue de los demás, dado que implica que los pañuelos trascienden las fronteras físicas de la Unidad Penal para llegar al espacio público.

⁸ Con la distribución de estos pañuelos, se recaudan donaciones que sirven para comprar materiales para el taller del penal.

Sanmartino comenta que en el marco de esta actividad ya se han realizado más de doscientas placas (Servicio Penitenciario Bonaerense, 2024). Algunas fueron entregadas a instituciones, como es el caso de las veinticinco placas suministradas al Sindicato Unido de Trabajadores de la Educación de la Provincia de Mendoza (Servicio Penitenciario Bonaerense, 2024). Como corolario, esta organización envió una carta de agradecimiento por el trabajo realizado, lo que constituyó una vinculación concreta entre el adentro y el afuera de la cárcel.

Esta participación de los miembros del taller en el proyecto general tiene dos dimensiones que nos interesa resaltar. En primer lugar, realizan una contribución al proceso de territorialización de la memoria en el espacio público, incluso desde la cárcel. En este punto, también hay que destacar que los miembros del taller forman parte -al igual que el resto de las/os creadoras/es de placas- del activismo artístico que representa el proyecto, lo que implica tanto la articulación con una perspectiva política como la territorialización de la memoria, puntualmente en el espacio público (Kester, 2004; Longoni, 2009).

En segundo lugar, estas acciones conectan el proyecto con su dimensión comunitaria y de reconstrucción social, dado que estas placas se incorporan a las “narrativas de resonancia pública” como espacios para la memoria (Richard, 2010, p. 234) y permiten establecer un vínculo simbólico entre las personas privadas de la libertad y el resto de la sociedad. Si bien los pañuelos se colocan en las paredes de casas o de instituciones, lo que significa que están, como dijimos, en ese espacio intermedio entre lo público y lo privado, la visibilidad desde el espacio público es fundamental. En la entrevista, varios miembros del taller nos hablaron de la importancia del vínculo entre el adentro del encierro y el afuera, que pasa por esas creaciones: “Un día, Marcela nos mostró que estaban en las casas, fuera de las casas, en la calle, que es algo loco [...] de verdad, ¡qué loco lo que hacemos nosotros para afuera!” (Matías, comunicación personal, agosto 19, 2024).

A esto se suma que, según Sanmartino, el taller deconstruye los estereotipos asociados a la figura de la persona privada de la libertad (comunicación personal, junio 18, 2024). Muchas veces, ya no solo es un encierro físico, sino también el aislamiento social que niega a esas personas la posibilidad de aprender y crear. El mural “El árbol” y la

frase que contiene acerca de la libertad muestran cómo los miembros del taller luchan contra esas ideas desde dentro de la unidad penal. Con la creación de las placas, el cuestionamiento a los estereotipos supera las fronteras de ese lugar, ya que “ellos van a trascender a un montón de cosas, porque quedan en lugares que van a estar ahí siempre y la gente sabe que lo hicieron” (M. Sanmartino, comunicación personal, agosto 19, 2024).

En esta misma dirección, varios integrantes del taller de la unidad penal subrayaron la importancia del vínculo social y

la necesidad de acompañar a la familia [de las desaparecidas y los desaparecidos], la gente que pasó por ese mal momento, haciendo algo, como una caricia, un mimo a esa gente. La gente no va a volver, pero para que sepan que el día de mañana se colocan más y cada vez sea más grande el movimiento (Fabián, comunicación personal, agosto 19, 2024).

Así, crear placas con pañuelos que forman parte de una instancia colectiva apunta a que ese pasado “no quede en el olvido” (Martín, comunicación personal, agosto 19, 2024). En el mismo sentido, Fabián comentó: “Nos sentimos muy interpelados por la causa y creemos muy importante contribuir a la memoria, la verdad y la justicia; la creación de las placas es una manera de acompañar a las familias” (citado en el Servicio Penitenciario Bonaerense, 2024, párr. 4).

Las violencias extremas que sufrió parte de la sociedad durante la última dictadura llevaron, según Calveiro (1998), a la “disección” social, y este espacio no estuvo exento. Vale la pena mencionar que esta unidad penal fue un centro clandestino de detención (CCD) donde se encarcelaron militantes sociales, sindicales y políticos. Formó parte del llamado “circuito Camps”, junto con otros CCD de la provincia de Buenos Aires, y a esta unidad penal eran llevadas algunas personas secuestradas para “legalizar” o “blanquear” su situación (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, s. f.).⁹

Es interesante señalar que los integrantes del taller conocían esta información y la comentaron en detalle durante la entrevista. En palabras de Garaño (2009): “Esta cárcel formó parte del sistema represivo

⁹ En marzo de 2006, el Concejo Deliberante de La Plata inauguró una placa en la entrada del penal con la lista de “presos asesinados y desaparecidos” y “familiares desaparecidos”.

conformado por diversas cárceles de ‘máxima seguridad’ ‘bajo control operacional’ de las autoridades militares en el que se concentró el grueso de los detenidos por razones políticas” (p. 36). De este modo, la creación de placas que representan el emblemático pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo convierte a la Unidad Penal 9 en un palimpsesto. Al mismo tiempo que una placa colocada en su entrada por el Concejo Deliberante de La Plata en marzo de 2006 informa que, en ese lugar, se perpetraron desapariciones forzadas durante la última dictadura, los internos crean placas del proyecto “30Mil pañuelos...”.

Con estas acciones, los participantes del taller resignifican, primero, la Unidad Penal 9 y, luego, el espacio público urbano. Es decir, donde cuarenta años atrás se perpetró la represión en el marco del terrorismo de Estado, hoy se crean obras y símbolos de la lucha por los derechos humanos. Esto nos permite observar la forma en la que el arte puede contribuir a la construcción de la memoria y favorecer la elaboración del pasado traumático (Baer, 2005; Huyssen, 2003; Nicholls, 2013), teniendo en cuenta que esa memoria no es estática y que estas acciones la movilizan (Brauer, 2007b).

Eugenia Carricaburu, coordinadora del taller, subrayó la fuerte dimensión simbólica de la creación de los pañuelos en ese Penal; para ella incluso es algo “poético” (comunicación personal, agosto 19, 2024). Eso también se inscribe con un significado particular en la Argentina actual. Para dar un ejemplo, un mes antes de la entrevista a los integrantes del taller, diputados del partido La Libertad Avanza habían “visitado”, en el penal de Ezeiza, a varios condenados por crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la última dictadura. Este hecho confirma la postura del Gobierno, en particular de la vicepresidenta Villarruel, que justifica la represión clandestina con el argumento de que hubo “guerra” entre dos bandos (Bertoia, 2023).

La reivindicación de los derechos humanos que realizan las personas privadas de la libertad es visible también dentro del mismo Penal en otro mural que fue realizado de manera colectiva en 2020, durante la pandemia del COVID-19. Este se realizó al lado del mural “El árbol”. Matías contó que con cuatro o cinco personas más, decidieron crear un pañuelo de grandes dimensiones, y lo hicieron recuperando cerámica vieja de la cocina que estaba en obras (imagen 6): “Primero,

iba a ser el pañuelo solo y después yo me fui en libertad y el otro chico quedó terminando toda la otra parte. Rellenó todo” (comunicación personal, agosto 19, 2024). Es importante mencionar que, en agosto de 2024, el mural, que se transformó en un nuevo vehículo de memoria, seguía estando presente. De esta manera, su significado es reactualizado a la luz del nuevo contexto político argentino.

Imagen 6. *Mural colectivo de integrantes del taller El Ágora (2020)*



Fuente: Fotografía de Aurélia Gafsi.

En este mural, el pañuelo de gran tamaño está rodeado de diversos elementos: ramas con hojas verdes, flores, corazones, mariposas, estrellas y lápices. Podemos observar una escarapela en el nudo del pañuelo, así como debajo del mural se encuentra una bandera argentina. De esta manera, el mural asocia el pañuelo, símbolo de las Madres de Plaza de Mayo, representación de una identidad colectiva y militante, con dos símbolos nacionales: la bandera y la escarapela. En esta analogía, el pañuelo se puede convertir en otra bandera nacional que no solo abarca al sector de defensa de derechos humanos, sino también a toda la sociedad argentina. Arriba del pañuelo se puede leer el nombre del proyecto “30Mil pañuelos por la memoria”, lo que asocia el mural a esa iniciativa.

Sanmartino explicó que ese mural fue una sorpresa, ya que durante la pandemia no había visitas y ella no supo que lo estaban haciendo (comunicación personal, agosto 19, 2024). La obra representa, en este sentido, además de una reconexión entre el encierro y la narrativa de la memoria que auspicia una reconstrucción de lazos y de tejido social, una acción afectiva y política.

El proyecto artístico, el tejido social y las tres temporalidades de la memoria

Un aspecto que nos parece central en la interpretación del proyecto y que lo diferencia de otras acciones artísticas con vehículos de memoria es que la colocación de las placas simboliza una nueva manera de habitar el espacio público mediante la producción o restauración de lazos sociales, dado que expresa una reconstrucción de vínculos, opuesta a los intentos de desarticulación de los nexos sociales o solidarios durante la última dictadura cívico-militar y en el presente.

En este sentido, la desaparición forzada de miles de ciudadanos fracturó de manera profunda el tejido social en el pasado, mediante una violencia extrema que impuso un vacío devastador, acompañado de silencio y negación. Este impacto no solo afectó directamente a las personas secuestradas, sino que permeó al conjunto de la sociedad, alterando sus relaciones y dinamitando los lazos comunitarios. Sin embargo, en la actualidad, los pañuelos simbolizan un movimiento opuesto a ese aislamiento disciplinario. Aunque el proyecto se desarrolla cuatro décadas después de esos hechos, actúa en la conformación de una comunidad que, al compartir valores comunes, se compromete de forma proactiva con la producción de memoria en el espacio público por medio de procesos artísticos. Esto se da vinculando tres temporalidades, ya que el proyecto expresa “el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (Jelin, 2002, p. 12).

Para comprender estas operaciones, es necesario mencionar que, según Brauer (2007b), el arte se crea para ser exhibido, no para ser ocultado. Por ello, entendemos que puede funcionar como un archivo vivo de la memoria colectiva contra ciertos olvidos. En el contexto del proyecto analizado, esta operación de memoria se materializa de manera específica a través de las placas, que se dispersan en diversas

áreas del espacio público, resignificando estos lugares como sitios de reflexión (en el presente) y recuerdo compartido (del pasado). A esto se le suma que

El recuerdo suele consistir en la evocación de un acontecimiento pasado, y el recordatorio se presenta como una preparación frente a sucesos futuros. Recordar es algo que tiene lugar ahora, pero en el sentido de un recordatorio como, por ejemplo, la entrada en una agenda señala lo que vendrá después (Brauer, 2007b, pp. 267-268).

Desde esta perspectiva, cada pañuelo del proyecto trasciende su función como memoria del pasado y se convierte en un recordatorio que señala la necesidad de justicia y expresa el deseo de cumplir promesas aún pendientes (Brauer, 2007a). Así, este mensaje también proyecta una advertencia hacia el futuro.

Por consiguiente, el proyecto de los “30Mil pañuelos...” se inscribe en las tres temporalidades (pasado, presente y futuro) que definen la elaboración de una memoria social. Esto significa que las placas remiten a un pasado que se inscribe en un presente en el cual se crean y se colocan, y al mismo tiempo se dirigen al transeúnte como una advertencia (a futuro) para no olvidar e impedir que la violencia dictatorial del pasado se repita.

Volviendo a la idea de la reconstrucción del tejido social, es importante resaltar que no ocurre solo entre artistas (vivan dentro o fuera de la cárcel) y receptoras/es, sino que también involucra a quienes transitan el espacio público. En relación con esto, comenta Sanmartino que “lo que más me dice la gente es que ven el pañuelo en la puerta de las casas como una mano amiga, un lugar adonde pueden recurrir si pasa algo [...], que les da tranquilidad el símbolo. Somos un colectivo” (citada en Requejo, 2024, párr. 1). En la misma dirección, otra participante del proyecto, Amalia Cozzi, contó:

Yo lo veo como si fuera un código, de que en esa casa o institución la memoria está cuidada, está guardada. Así descubrí yo que a dos cuadras de mi barrio vivía una madre de Plaza de Mayo, que me golpeó la puerta porque quería saber por qué eso estaba ahí (citada en Requejo, 2024, párr. 12).

En este sentido, cada placa con un pañuelo, como vehículo de memoria, contribuye a la elaboración de tramas, vínculos y solidaridades. Podemos comprender mejor esta idea si tenemos en cuenta que Nicholls

(2013) sostiene que el arte puede expresar eventos traumáticos a los que difícilmente puede accederse con otros medios. De esta manera, el arte no solo representa hechos, sino que también evoca los sentidos y las emociones al utilizar la memoria y los vestigios materiales del pasado junto con otros componentes creativos como, en nuestro caso, el símbolo del pañuelo representado en las placas, acompañado de otros elementos visuales diseñados por cada artista.

A partir de lo analizado, si consideramos el proyecto “30Mil pañuelos” como un todo, advertimos que vehiculiza la producción de un lazo comunitario, por una parte, como ya analizamos, entre las personas que crean pañuelos, las que los colocan en la entrada de sus casas y las/os transeúntes que los observan; y, de manera paralela, entre los integrantes del taller El Ágora y las personas que reciben sus pañuelos fuera de la cárcel. Además, se genera un lazo entre las propias personas privadas de la libertad que crean pañuelos al participar juntas de las creaciones. Se refuerza, entonces, un tejido social cuyo punto común es la defensa de la memoria colectiva y de los derechos humanos por medio de una práctica de activismo artístico.

En relación con esto, retomamos la idea de que el tejido social “supone pensar en una serie de relaciones dinámicas mutuas y de influencia recíproca entre los habitantes de una vereda, barrio, municipio o localidad y que están cumpliendo una función de apoyo, soporte y movilización de los elementos fisiológicos y psicoafectivos a la persona” (Chávez y Falla, 2004, p. 178). Por consiguiente, creemos que el proyecto puede entenderse con el concepto del tejido social, ya que, como vimos, cada placa participa de una red de relaciones sociales y de espacios marcados por el símbolo del pañuelo que, además, forman parte de la cartografía creada por esta iniciativa. En síntesis, la idea de tejido social permite subrayar que esas producciones memoriales participan de la resistencia simbólica contra el olvido y la relativización de las violencias del pasado reciente, lo que habilita, en el presente, a “reconstituir un tejido diseccionado” por la última dictadura (Calveiro, 1998, p. 100).

Sin embargo, esta confluencia de valores y posiciones políticas no puede pensarse como total y homogénea. Así como existen tensiones en la construcción de cualquier memoria, algunas veces se vandalizan

las placas, destruyéndolas o pintándolas, en una clara señal de disconformidad con lo que el pañuelo transmite. Amalia Cozzi cuenta que, en esos casos, “los volvemos a hacer y los volvemos a poner y bueno, incomodan, incomodan a todos aquellos que lo ven desde el lugar del odio, del resentimiento y que cambian, cambiando el relato, cambian roles. Pero nosotros lo seguimos haciendo” (citada en Requejo, 2024, párr. 13). De esta manera, dado que la memoria es un proceso de construcción y negociación, y se produce de forma dinámica y conflictiva (Baer, 2005; Jelin, 2002), este tipo de producciones artísticas también participa de las tensiones sociales y culturales, específicamente en un contexto marcado por la emergencia de las posiciones de derecha y las actitudes negacionistas o revisionistas respecto de la última dictadura cívico-militar.

El rechazo evocado por Amalia Cozzi se puede materializar mediante actos iconoclastas que pasan de la “incomodidad” a las acciones violentas. En noviembre de 2021, el diario *Página/12* publicó un artículo titulado “Un seguidor de Milei rompió a martillazos una placa de las Madres de Plaza de Mayo” (Batagelj, 2021) (imagen 7).

Imagen 7. *Destrucción filmada de un pañuelo blanco*



Fuente: Movemos CABA (2021).

El acto no se llevó a cabo de manera espontánea en la calle, sino

de forma premeditada, lo cual incluyó varios pasos: el autor del hecho (cuyo seudónimo es “ciudadanoliberal.ok”) robó el pañuelo que estaba en la puerta del local de Movemos CABA¹⁰ (Buenos Aires), lo rompió mientras se filmaba, publicó el video en TikTok y añadió música, específicamente un tema de rock pesado titulado “*Bad to the bone*” (“Malo hasta los huesos”), de George Thorogood y su banda The Destroyers (Los destructores), para darle un tono rebelde y aún más violento a la secuencia. De esta manera, el seguidor de Javier Milei escenificó el odio hacia la lucha por los derechos humanos representada por el pañuelo, con una violencia física y simbólica explícita.

Pocos días después, los miembros de Movemos CABA realizaron un acto público en la entrada del local para denunciar esta acción y volver a colocar un pañuelo. Así, la destrucción no solo tuvo consecuencias en el espacio público porque la placa ya no estaba, sino también porque suscitó una reacción por parte de los sectores de defensa de los derechos humanos que colocaron otra. De esta manera, entendemos que, aunque sea de manera conflictiva, la iconoclasia participa del palimpsesto urbano (Huyssen, 2003), dado que estas acciones también agregan capas de sentido y memoria a los lugares que se reactualizan en el presente.

La hostilidad de una parte de la sociedad, hoy representada por el Gobierno nacional y sus seguidores, a la memoria colectiva elaborada por los sectores de defensa de los derechos humanos, implica una nueva división del tejido social, tanto en el ámbito político como en las calles. Como vimos, las reacciones a la colocación de las placas son múltiples, y abarcan actitudes que van desde la simpatía hasta la hostilidad.

En síntesis, el proyecto “30Mil pañuelos por la memoria” no solo refuerza la reconstrucción del tejido social, la memoria colectiva y la defensa de los derechos humanos, sino que también pone de manifiesto la dimensión conflictiva y dinámica de la memoria (Jelin, 2002). La resistencia simbólica que encarnan estas placas trasciende lo artístico, ya que, al mismo tiempo, genera vínculos solidarios, así como confronta

¹⁰ Movemos CABA es una organización creada en 2023 por la política Elizabet Gómez Alcorta, exministra de las Mujeres, Géneros y Diversidad de Argentina, de cara a las elecciones en la ciudad de Buenos Aires (Movemos CABA, s. f.).

discursos de odio, relativización y negacionismo. La decisión de restaurar o volver a colocar las placas vandalizadas subraya el compromiso del proyecto con la continuidad de esta forma de activismo artístico. Así, “30Mil pañuelos...” se erige como un acto de persistencia frente a las tensiones sociales, políticas y espaciales no solo por el pasado, sino también por el presente y con una mirada hacia el futuro.

Conclusiones

En el artículo analizamos el proyecto “30Mil pañuelos por la memoria”, caracterizándolo como una iniciativa que une arte, memoria y activismo para la elaboración de la memoria colectiva y la reconstrucción del tejido social. El proyecto, de carácter independiente y autogestionado, utiliza el icónico pañuelo blanco de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y se centra en potenciar su valor histórico al transformarlo en placas artísticas que se distribuyen y colocan en espacios públicos. Este acto de memoria se convierte en un puente simbólico entre el pasado traumático de la última dictadura cívico-militar en Argentina y las luchas contemporáneas por los derechos humanos en un contexto sociopolítico marcado por discursos relativistas, negacionistas y de ultraderecha.

A lo largo del texto, se profundiza en las características principales del proyecto. En primer lugar, se resalta su naturaleza como activismo artístico comunitario y colaborativo. Si bien “30Mil pañuelos...” cuenta con una coordinadora, Marcela Sanmartino, quien mantiene la iniciativa activa, lejos de ser una práctica individualista, el proyecto involucra a cientos de artistas y ciudadanas/os de distintas regiones que crean piezas únicas y convergen en un mismo objetivo colectivo. Además, la decisión de no mercantilizar las placas, sino de centrarse en su valor simbólico y comunitario, refuerza el carácter colectivo de la iniciativa.

El proyecto también pone en el centro la construcción de la memoria y la resistencia simbólica. Cada placa, como vehículo de memoria, al ser instalada en un espacio visible, como el exterior de una vivienda o institución, actúa como un recordatorio tangible de las víctimas de la dictadura y de la lucha por los derechos humanos. Este acto transforma el espacio público, alterándolo con pequeños pero

múltiples focos de resistencia frente al olvido y las narrativas que buscan relativizar los crímenes de lesa humanidad. Las placas no solo rememoran, también invitan a quienes las observan a participar en una edificación activa y plural de la memoria.

La dimensión territorial del proyecto es otro aspecto destacado en el análisis. Con el mapa de ubicaciones de las placas, esta iniciativa configura una nueva cartografía de la memoria que conecta regiones de Argentina con otros países del mundo. Este mural simbólico, visible a escala transnacional, refuerza la idea de que la lucha por los derechos humanos trasciende las fronteras locales.

El taller de la Unidad Penal 9 de La Plata es un caso paradigmático sobre cómo el proyecto se entrelaza con contextos específicos para generar un impacto comunitario y de reconstrucción del tejido social. Este espacio, que durante la dictadura funcionó como centro clandestino de detención, se redefine -aunque solo parcialmente- en el taller El Ágora, donde personas privadas de la libertad participan en la creación de pañuelos y murales. Esta actividad no solo les permite desarrollar habilidades creativas y reflexivas, sino que también establece un vínculo entre el adentro del penal y el afuera, superando de manera simbólica, por medio de una práctica artística, las barreras del encierro.

En términos de reconstrucción del tejido social, el proyecto se destaca por tejer una red de vínculos sociales y territoriales. Las placas no están aisladas, sino que cada una se inserta en una red más amplia que conecta a quienes las producen, las reciben y las contemplan. Estos vínculos refuerzan valores como la solidaridad y la memoria compartida. Además, en el caso de la Unidad Penal 9, al relacionar a los participantes del taller con personas fuera del Penal, el proyecto genera un diálogo que va más allá del encierro. Asimismo, “30Mil pañuelos...” moviliza no solo las experiencias del pasado en el presente, sino que también funciona como una advertencia para el futuro. Sin embargo, también encuentra oposiciones: las placas con los pañuelos han sido atacadas, especialmente en el marco del avance de los grupos de orientación de derecha, seguidores del actual presidente Javier Milei.

En conclusión, el proyecto “30Mil pañuelos...” representa una forma en la que el arte puede intervenir en el espacio público para construir memoria colectiva y resistir a las narrativas del olvido. Su

carácter descentralizado y colaborativo, su capacidad para resignificar territorios y su impacto tanto en contextos locales como transnacionales lo convierten en una iniciativa única. Al conectar personas y comunidades mediante la creación artística, el proyecto no solo recuerda el pasado, sino que también construye un presente y un futuro comprometidos con los derechos humanos y la memoria colectiva **C**

Referencias

- 30Mil pañuelos por la memoria (2023). *Información general. Proyecto 30Mil pañuelos por la memoria*. <https://short.do/S4J8dJ>.
- Attias Basso, A. (2021). Religión y política II. Espacios sacros, las baldosas de Plaza de Mayo. *Allaite. Territorio y cultura en América*. <https://n9.cl/besc33>.
- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI.
- Barros, M. y Morales, V. (2019). ¿Cambio de paradigma? La embestida macrista contra el legado de la lucha por los derechos humanos en la Argentina. En F. Rousseaux (Comp.), *Legado y memorias. Debates sobre el futuro anterior* (pp. 79-96). Tren en Movimiento.
- Batagelj, J. (2021, noviembre 11). Un seguidor de Milei rompió a martillazos una placa de las Madres de Plaza de Mayo. *Página/12*. <https://n9.cl/m6k37>.
- Bertoia, L. (2023, septiembre 5). Según Victoria Villarruel, “no existe el terrorismo de Estado”. *Página/12*. <https://n9.cl/jxmpn>.
- Biasotti, J. (2018, septiembre 7). 30Mil pañuelos por la memoria. *Página/12*. <https://n9.cl/e5bt6j>.
- Brauer, D. (2007a). Configuraciones de la memoria social. Estratos del recuerdo y formas sociales de la memoria. En U. Felten e I. Maurer Queipo (Eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume / Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios* (pp. 247-256). Stauffenburg.
- Brauer, D. (2007b). El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte. En R. Buchenhorst y S. Lorenzano (Eds.),

- Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 261-273). Universidad del Claustro de Sor Juana / Gorla.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- Casa Rosada Presidencia (2024, marzo 24). *24 de marzo: Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia Completa*. <https://n9.cl/ojmzg>.
- Chávez Plazas, Y. A. y Falla Ramírez, U. (2004). Realidades y falacias de la reconstrucción del tejido social en población desplazada. *Tabula Rasa*, (2), 169-187. <https://doi.org/10.25058/20112742.212>.
- Collignon, B. (2002). Les toponymes inuit, mémoire du territoire. Étude de l'Histoire des Inuinnait. *Anthropologie et sociétés*, 26(2), 45-69. <https://n9.cl/8n1er>.
- Duhalde, E. L. (1983). *El Estado Terrorista argentino*. Argos Vergara.
- Expósito, M., Vindel, J. L. y Vidal, M. (2012). *Prácticas de resistencia cultural: poder y política en la era global*. Traficantes de Sueños.
- Felshin, N. (2001). *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Bay Press.
- Gafsi, A. (2025). Entrevista a los miembros del taller “El Ágora”, Unidad Penitenciaria 9, La Plata. *Artefacto Visual*, 9(16), 169-184. <https://n9.cl/nCGw9>.
- Garaño, S. (2009). Pabellones de la muerte: los límites difusos entre la represión legal y la clandestina. *Entrepasados*, (34), 33-53. <https://n9.cl/rsy0x>.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Lefebvre, H. (2009). *Le droit à la ville*. Economica.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (E. Martínez Gutiérrez, Trad.). Capitán Swing.
- Lleca. (2024, febrero 28). *30 mil pañuelos por la memoria*. <https://n9.cl/n2jrg>.

- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata#0: El Lugar del Arte en lo Político*. <https://n9.cl/iz4yw>.
- Lvovich, D. y Grinchpun, M. (2022). Banalización, relativización, negacionismo. Un escenario en los campos de batalla por la memoria del pasado argentino reciente. *Contenciosa*, 10(12). <https://doi.org/10.14409/rc.10.12.e0014>.
- Mercatante, M. E. y Camps, M. (2021). Los derechos humanos en el macrismo. *Sociales Investiga*, (8), 113-127. <https://n9.cl/y5vx0>.
- Mignone, E. F. (1991). *Derechos humanos y sociedad. El caso argentino*. Colihue.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires. (s. f.). Unidad Penal 9 de La Plata. *Centros Clandestinos de Detención*. <https://n9.cl/xayao7>.
- Movemos CABA. [@MOVEMOS _ CABA]. (s. f.). MOVEMOS POR UNA CIUDAD INCLUSIVA, DIVERSA, FEMINISTA, CON MÁS DERECHOS Y EL PROTAGONISMO DE LA JUVENTUD Y LES TRABAJADORES. INTEGRAMOS @TODOS CABA. X. https://x.com/movemos_caba.
- Movemos CABA. [MOVEMOS.CABA]. (2021, NOVIEMBRE 10). A DÍAS DE LAS ELECCIONES, NOS ENCONTRAMOS QUE UN MILITANTE DE @JAVIERMILEI SUBIÓ A SUS CUENTAS CÓMO DESTRUÍA A MARTILLAZOS UN PAÑUELO CERÁMICO DE MADRES DE PLAZA DE MAYO [...]. [VIDEO]. INSTAGRAM. <https://n9.cl/7ez3y>.
- Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Piveteau, J.-L. (1995). Le territoire est-il un lieu de mémoire? *L'Espace Géographique*, 24(2), 113-123. <https://doi.org/10.3406/spgeo.1995.3364>.
- Requejo, L. (2024, marzo 3). El mundo es un pañuelo. *Página/12*. <https://n9.cl/gpoxb>.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.
- Romero Picón, Y. (2006). Tramas y urdimbres sociales en la ciudad. *Universitas Humanística*, 61(61), 217-228. <https://n9.cl/4n8k4>.

- Salvi, V. y Balé, C. (2024). Impunidad, justicia y delitos de lesa humanidad: quiebre y rearticulación del consenso político tras el fallo “2x1” de la Corte Suprema de Justicia (Argentina, 2017). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (61), 59-83. <https://dx.doi.org/10.34096/bol.rav.n61.13025>.
- Schindel, E. (2003). *Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*. Eduvim.
- Servicio Penitenciario Bonaerense. (2017, julio 17). *Crece los talleres dentro de la Unidad 9 de La Plata*. <https://n9.cl/38kclc>.
- Servicio Penitenciario Bonaerense. (2024, agosto 28). *Actividad por la memoria en la Unidad 9*. <https://n9.cl/at11u>.
- Torres Carrillo, A. (2002). *Movimientos sociales, organizaciones populares y constitución de sujetos colectivos. Reconstruyendo el vínculo social*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Facultad de Ciencias Sociales, Humanas y Educativas.
- Vivaldi, L. (2023, septiembre 11). Discursos negacionistas y derechos humanos en Latinoamérica: ¿nunca más? *Agenda Estado de Derecho*. <https://n9.cl/gpoan>.