

27.1



ISSN: 1409-469X

Diálogos

Revista
Electrónica de Historia



Mural "El agua bajó, las marcas quedan", Asamblea Vecinal Parque Castelli, esquina de 66 y 26, La Plata (2014). La frase también da título al libro-documental producido por la misma asamblea sobre la inundación del 2/04/2013, donde se explica el origen de la expresión.

Enero-junio 2026

url: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index>



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

EDITORIAL
UCR

UN PASADO QUE NO PASA: CONMEMORACIONES VISUALES DE LA INUNDACIÓN DE LA PLATA (2013, ARGENTINA)

Verónica Capasso

Resumen

Este artículo examina lugares de memoria y prácticas conmemorativas estético-visuales desarrolladas en la ciudad de La Plata, Argentina, en el marco del después de la gran inundación ocurrida el 2 de abril de 2013. El análisis se centra en la dimensión de la memoria postcatástrofe, entendida como construcción colectiva, situada y disputada. A través de diversos tipos de visualidades —como murales, stencils, monumentos y exposiciones en museos locales— se configuraron lugares de memoria que permitieron narrar la experiencia traumática desde lo comunitario. Estas intervenciones visuales operaron como soportes para la producción de significados, vínculos sociales y formas de conmemoración alternativas. El estudio aborda las siguientes preguntas: ¿cómo se representa la memoria de una catástrofe? ¿Quién la enuncia? ¿Qué memorias se visibilizan o se silencian? De esta forma, el artículo propone que el arte, lejos de ser solo expresión estética, cumple un rol activo en la elaboración de un trauma colectivo, generando formas de resistencia simbólica ante la injusticia y el olvido, y habilitando otros modos de decir y habitar el espacio urbano.

Palabras clave: desastre, memoria colectiva, lugares de memoria, espacio urbano, arte.

Fecha de recepción: 08 de septiembre de 2025 Fecha de aceptación: 9 de abril de 2026

Verónica Capasso. • Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Contacto: vcapasso@fahce.unlp.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3202-4106>



A PAST THAT DOES NOT PASS: VISUAL COMMEMORATIONS OF THE LA PLATA FLOOD (2013, ARGENTINA)

Abstract

This paper examines places of memory and commemorative aesthetic-visual practices developed in the city of La Plata, Argentina, in the aftermath of the major flood that occurred on April 2, 2013. The analysis focuses on the dimension of post-disaster memory, understood as a collective, situated, and contested construction. Through various forms of visual expression –such as murals, stencils, monuments, and exhibitions in local museums– sites of memory were configured, enabling the narration of the traumatic experience from a community-based perspective. These visual interventions served as supports for the production of meaning, social bonds, and alternative forms of commemoration. This study addresses the following questions: how is the memory of a catastrophe represented? Who articulates it? Which memories are rendered visible and which are silenced? In this regards, the article proposes that art, far from being merely an aesthetic expression, plays an active role in the elaboration of collective trauma, generating forms of symbolic resistance to injustice and oblivion, and enabling new ways of speaking and inhabiting urban space.

Keywords: disaster, collective memory, places of memory, urban space, art.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se inscribe en el cruce entre los estudios visuales, la historia del tiempo presente, estudios sociales de la memoria y los estudios críticos de desastres. Al respecto, es interesante cómo varias personas investigadoras, al caracterizar el campo de la historia del tiempo presente y sus posibles nuevas agendas de investigación, nombran temas contemporáneos urgentes, como el de los desastres y conflictos socioambientales asociados al neoextractivismo (Allier Montaña, et al. 2021; Jean Jean, 2026). Desde esta perspectiva, interesa, por un lado, abordar los desastres no como eventos meramente naturales, sino como procesos sociopolíticos que producen afectaciones materiales, simbólicas y comunitarias. Por otro lado, pretende examinar cómo las prácticas artístico-visuales surgidas tras un desastre articulan disputas en torno al sentido del acontecimiento, intervienen el espacio urbano y configuran formas alternativas de memoria colectiva.

El objetivo del trabajo es analizar un conjunto de prácticas visuales conmemorativas surgidas en la ciudad de La Plata, Argentina, tras la inundación del 2 de abril de 2013, con el fin de comprender cómo estos dispositivos se constituyen en lugares de memoria y cómo disputan la narrativa estatal del acontecimiento. En relación con ello, el artículo se orienta por las siguientes preguntas: ¿cómo se producen memorias visuales en el postdesastre? ¿Qué tensiones emergen entre memorias oficiales y ciudadanas? ¿Qué papel desempeñan las prácticas estético-visuales en la elaboración del trauma y en la demanda de justicia? ¿De qué manera se materializan estas memorias en el espacio urbano? Sobre la base del análisis realizado, se hace tangible que el desastre no termina con el evento inicial, sino que sus efectos (duelos, impactos psicológicos, pérdidas materiales que generan o profundizan una situación de precariedad, entre otras) son duraderos. El arte puede visibilizar las temporalidades del desastre, acompañando procesos comunitarios de sanación, expresión contenciosa y producción de memoria colectiva.

Metodológicamente, el trabajo adopta un enfoque cualitativo y transdisciplinar. La selección del corpus responde a tres criterios centrales. En primer lugar, atiende la pertinencia memorial: se eligieron prácticas surgidas como respuesta directa al desastre del 2 de abril de 2013, que intervinieran en la esfera pública y que generaran disputas en torno a las interpretaciones del acontecimiento. En segundo lugar, el corpus muestra la diversidad de lenguajes y soportes: se buscó abarcar diferentes materialidades y modos de inscripción visual –*stencils*, murales, monumentos y exposiciones artísticas– que permiten observar cómo la memoria del desastre se produce desde múltiples registros estéticos. En tercer lugar, se priorizó la centralidad de estas intervenciones dentro del espacio urbano platense y su capacidad para activar debates sobre responsabilidad, duelo, reparación y justicia. El corpus así definido posibilita analizar un conjunto representativo de prácticas conmemorativas ciudadanas que dialogan, tensionan y, en ocasiones, contradicen la narrativa oficial del desastre. El análisis combinó observación participante en actividades conmemo-

rativas, entrevistas con personas vecinas y artistas, análisis de registros fotográficos y revisión documental y de prensa. Asimismo, se consideraron aspectos de la iconografía, el emplazamiento, lenguajes y materialidades elegidas.

El artículo se organiza de la siguiente manera. El primer apartado presenta el contexto de la inundación de La Plata de 2013. En el segundo apartado, se desarrolla el marco teórico, con especial atención a los aportes sobre memoria colectiva, la noción de última catástrofe y una definición del concepto de lugares de memoria. El tercer apartado analiza las prácticas visuales seleccionadas, atendiendo a sus características formales, materialidades, sentidos y tensiones. Finalmente, el último apartado ofrece una reflexión sobre el papel del arte en la producción de memorias del desastre, lo que permite dar cuenta tanto del lugar del desastre en el arte —cómo fue relatada y representada la inundación— como del lugar del arte en el desastre —cómo el arte se volvió soporte para (re)componer una trama de relaciones sociales después de la inundación y para generar espacios de duelo—.

CONTEXTO: LA INUNDACIÓN DE LA PLATA (2013)

El 2 de abril de 2013, la ciudad de La Plata sufrió la peor inundación de su historia, y dejó múltiples secuelas: psicológicas, sociales, económicas y políticas. Llovieron casi cuatrocientos milímetros —más del doble que lo que llueve en todo abril—. La inundación afectó a la ciudad de manera desigual y, además de zonas periféricas, la mayor parte del casco fundacional quedó anegado (ver Figura 1).

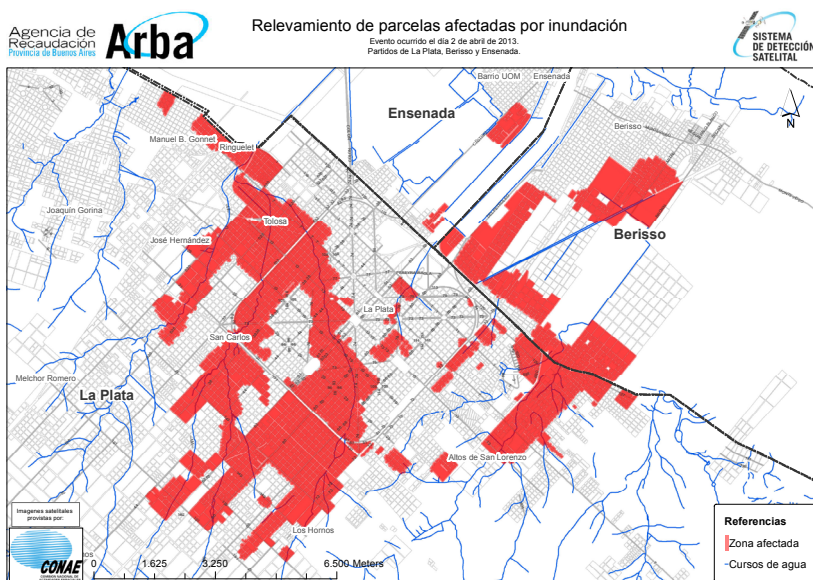


Figura 1. Imagen satelital. Relevamiento de parcelas afectadas por inundación. Evento ocurrido el día 2 de abril de 2013. Partidos de La Plata, Berisso y Ensenada

Nota. Tomado de Resolución R016-13 La Plata, Agencia de Recaudación de la Provincia de Buenos Aires (ARBA), 2013

Oficialmente se reconoció que habían fallecido 52 personas, mientras que otras instancias de investigación identificaron un número mayor. Por ejemplo, la cifra final que expuso la pesquisa de dos periodistas independientes asciende a 109, incorporando a quienes fallecieron por falta de luz en los hospitales, por estrés, por accidente cerebrovascular y por depresión (López Mc Kenzie & Soler, 2014). En esta línea, cabe destacar que durante el desastre no hubo medidas de seguridad para contrarrestar el estado de emergencia civil: muchas personas no pudieron salir de sus casas y refugiarse en zonas más altas, mientras que otras sí lograron resguardarse en terrazas o pisos superiores; hubo calles totalmente anegadas y se produjeron cortes de luz, agua y telefonía. A su vez, quedaron en evidencia los efectos de la falta de planificación urbana y de una reflexión sobre la sustentabilidad de los cambios estructurales llevados a cabo en la ciudad, especialmente a partir del Código de Ordenamiento Urbano, que habilitaba la construcción de forma desmedida, sin ningún control medioambiental¹. Durante la inundación, se registraron pérdidas materiales – como muebles, libros, recuerdos familiares e incluso casas completamente cubiertas por agua sucia –, así como pérdidas humanas y no humanas, entre ellas mascotas y animales callejeros.

Cabe destacar que, si bien La Plata se diseñó y planificó desde su fundación en 1882, a medida que la población creció, la programación urbana fue cada vez menos eficaz, siguiendo la especulación inmobiliaria en lugar de una planificación estatal sustentable. Asimismo, resulta pertinente mencionar que la ciudad se encuentra sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata, con los arroyos El Gato, Regimiento, Pérez, Maldonado, Garibaldi y cuyas ramificaciones se encuentran rodeadas de viviendas. El crecimiento urbano descontrolado contribuyó a la concentración edilicia en el casco urbano, lo que acentuó los problemas de degradación, contaminación sonora y déficit de infraestructura básica en los servicios públicos como luz, gas y agua. El incremento de la superficie construida se realizó en detrimento de zonas verdes o de absorción de agua; de hecho, muchos barrios crecieron en torno a los arroyos, sin las obras de entubamiento pertinentes.

A las consecuencias derivadas del Código de Ordenamiento Urbano y de la construcción sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata y sus ramificaciones se le sumó el proceso de desmonte en la zona ribereña y portuaria, específicamente de Berisso², con la promesa de una reactivación económica y laboral (Ortega et al., 2013). Dicho proceso generó impactos negativos tanto en la forma de vida y producción de la comunidad local como en la biodiversidad de la región. Estas tres cuestiones potenciaron el impacto de la lluvia del 2 de abril de 2013. Además, por un lado, prevaleció el desconocimiento social acerca de los espacios inundables y no inundables, así como las alternativas de evacuación y refugio en caso de este tipo de desastres. Por otro lado, la ayuda estatal se retrasó y, cuando llegó, su distribución fue desigual en tanto la asistencia y los recursos se concentraron mucho más en el casco urbano que en los barrios periféricos de la ciudad³.

En este contexto, entonces, se desplegaron múltiples formas de solidaridad y organización social inmediata, tanto individuales como colectivas, entre ellas las redes de colaboración familiares, amicales e institucionales, recaudación de fondos para instituciones y escuelas. Asimismo, meses después y en el marco de los futuros aniversarios del desastre, se produjeron prácticas estético-visuales, las cuales contribuyeron a crear espacios de narración (verbales y visuales) de la experiencia traumática que atravesó la ciudad. En este sentido, el presente artículo analiza la generación de diferentes tipos de lugares de memoria luego de la inundación de La Plata. A continuación, se presentan algunas categorías teóricas específicas, para luego avanzar en la presentación y análisis del corpus de prácticas conmemorativas⁴.

¿CÓMO VINCULAR UN DESASTRE CON LA PRODUCCIÓN SOCIAL DE MEMORIA?

El concepto de desastre no es unívoco. Sin embargo, desde las ciencias sociales existe un relativo consenso en desnaturalizarlo, es decir, en entender que los desastres son fenómenos profundamente sociales, vinculados a la vulnerabilidad social y a un proceso multifactorial que construye el riesgo, en los cuales intervienen dinámicas y mecanismos sociopolíticos (Fuentealba, 2023). Asimismo, los desastres no solo suponen la escala del evento en sí (en este caso, la inundación), entendido como acontecimiento que tiene lugar, por ejemplo, durante algunas horas, sino también la escala referente a la vida de los individuos involucrados, en relación con sus experiencias y afectaciones, las cuales pueden durar años, incluso décadas. Se adhiere a la noción de desastre de Blázquez et al. (2022): “fenómeno destructivo que afecta no solo a un grupo reducido de individuos y que, necesariamente, siempre está socialmente construido” (p. 215). Por su parte, Usón y Stehrenberger (2021), proponen pensarlo a través de los efectos que produce y cómo esos efectos se extienden en el tiempo.

De esta forma, un desastre se entiende simultáneamente como un evento puntual y disruptivo y como dispositivo que moldea la temporalidad de los procesos sociales y reestructura desigualdades, a la vez que articula continuidades y rupturas de las dinámicas sociales. En un artículo reciente, Usón y Stehrenberger (2025) reconstruyen la evolución conceptual de la noción de desastre y lo definen como un ensamblaje socio material, temporal y discursivo: una articulación de procesos, tiempos y elementos humanos, no humanos, políticos, culturales y tecnológicos.

En el contexto de desastres, lo memorable o lo susceptible de ser recordado surge cuando las rutinas aprendidas y esperadas que forman parte de la vida diaria se quiebran, es decir, cuando un nuevo acontecimiento irrumpe y desestructura la cotidianeidad⁵. En este caso, dicho acontecimiento corresponde a la inundación de 2013. El proceso vivido puede impulsar la búsqueda de sentido de ese suceso. Al mismo tiempo, es preciso considerar que los procesos de construcción de memorias son siempre

abiertos y nunca acabados. En consecuencia, hay cambios, (re)elaboraciones, nuevas interpretaciones y disputas por cómo se construye ese pasado (Jelin, 2017).

En este sentido, la memoria es entendida como una categoría social (Jelin, 2001), la cual se constituye a partir de experiencias vividas por grupos y, por lo tanto, “es del orden del lazo social” (Lifschitz, 2012, p. 3). Asimismo, y siguiendo a Pollak (1989), la memoria está constituida por acontecimientos —vividos personalmente o por el grupo al que siente pertenencia—, así como a personas y lugares, en particular, relacionados con el recuerdo. La dimensión temporal es relevante, en cuanto, como sostiene Jelin (2017), la memoria constituye la forma en que los sujetos construyen un sentido del pasado, lo actualizan en el presente y lo conectan con un futuro deseado (horizonte de expectativas), en el acto de recordar, olvidar y silenciar. Sumado a lo anterior, Halbwachs (1990) plantea una relación entre espacio y memoria, según la cual la memoria colectiva no existe al margen de un marco espacial que le da sentido y que es transformado mediante actos de apropiación. En síntesis, al hablar de memoria, se hace referencia a una dimensión social, una temporal y una espacial.

Para el análisis del caso presentado en este artículo, se consideran dos categorías que resultan centrales para comprender el vínculo entre desastre y memoria, provenientes del campo de la historia del tiempo presente. Por un lado, la idea de la última catástrofe de Henry Rousso (2018) se utiliza para describir el trauma más reciente que marca profundamente la memoria de un grupo y que se convierte en el punto de referencia para el recuerdo, el duelo y la conmemoración, vinculándose así con políticas y prácticas de memoria. Aunque el autor desarrolló originalmente este concepto en contextos de violencia política o guerra, su idea puede ampliarse a otros casos.

Por “última catástrofe”, Rousso (2018) refiere a un acontecimiento emblema construido tanto por lo ocurrido como por sus múltiples significados; un hito que marca un antes y un después en la sociedad afectada y que deja huellas físicas y psíquicas. Se puede pensar, entonces, la inundación de La Plata de 2013 como *la última catástrofe* en el imaginario de la ciudad, puesto que transformó la vida de sus habitantes, su percepción sobre la ciudad y dio lugar a diversas materializaciones de la memoria sobre el desastre. Una memoria que, bajo la exigencia de justicia, contradijo el discurso estatal, centrado en minimizar el número de víctimas y en atribuir el desastre a un fenómeno cuyas causas solo habían sido de orden natural (una lluvia extraordinaria, excesiva).

Por otro lado, Pierre Nora (1998) propone la noción de lugares de memoria: dispositivos materiales o simbólicos en los que la memoria colectiva se fija, se condensa y se reactualiza. No son simples soportes o depósitos del pasado, sino articulaciones activas donde se reproducen disputas sobre el sentido de los acontecimientos y su inscripción en el espacio social. En el presente artículo, este concepto se operacionaliza para analizar intervenciones visuales como murales, stencils, monumentos y exposiciones en museos, entendidas como materializaciones de memorias en conflicto sobre la inundación de La Plata. Estas prácticas actúan como condensadores de sentidos, delimitan quiénes son reconocidos como víctimas, qué narrativas

se visibilizan y cuáles se silencian. Además, permiten que la memoria del desastre se inscriba en el espacio urbano como una presencia activa.

Por último, resulta pertinente retomar la idea de una “cultura material de las memorias” (Jelin 2017, p. 156), que se despliega en múltiples soportes, como edificios, documentos, trayectos urbanos de marchas, archivos, manifestaciones virtuales, cuerpos y diferentes tipos de visualidad, y que se instituyen como instrumentos para conocer, reparar y transmitir acontecimientos. En relación con el artículo, el propósito es indagar en la diversidad de lugares de memoria en el contexto de un desastre específico, cuyas consecuencias aún siguen vigentes. Por esa razón, se aborda el vínculo entre desastre y memoria en tanto hace referencia a un pasado que no pasa, porque aún no hay justicia, no hay verdad y no hay reparación para las víctimas. El activismo visual y artístico analizado en el próximo apartado, específicamente vinculado a la producción de prácticas y lugares de memoria, forma parte de la elaboración de un duelo sin cerrar. Se alude a un proceso de duelo en la medida en que la tragedia implicó pérdidas humanas y materiales.

Por tanto, los lugares de memoria, sean físicos o simbólicos, permanentes o efímeros, actúan como espacios que recuperan y representan los traumas de un determinado acontecimiento. Estos espacios surgen como respuesta activa al reclamo de justicia y frente al olvido, con una clara intención de mantener viva la memoria colectiva. Asimismo, establecen un vínculo con un pasado reciente y doloroso que aún persiste en el presente. Siguiendo a Jean Jean (2023, 2026), los lugares de memoria comparten cuatro pilares: conocer y reconocer (a las víctimas, recuperando sus identidades, sus trayectorias —de vida, trabajo y militancias—, y condenando los hechos ocurridos y a sus culpables), reparar (reparación de las heridas y el tejido social afectado, especialmente del entorno familiar y allegados, habilitando el acercamiento a la elaboración de la experiencia traumática y el trabajo de duelo) y transmitir (asegurar la transmisión de esta memoria a futuras generaciones).

Ahora bien, los lugares de memoria pueden adoptar distintas formas, materialidades u objetivaciones tales como monumentos, placas, nombres de plazas o de calles, esculturas, fotografías, murales, exposiciones en museos, *performances* o recorridos de marchas. Asimismo, las prácticas desarrolladas en fechas conmemorativas y aniversarios también pueden ser consideradas lugares de memoria. En esta línea, es importante diferenciar las marcas societales, que proponen la ideación y participación ciudadana (las analizadas en este artículo), en oposición a las marcas oficiales o diseñadas desde el Estado. El recurso artístico empleado y la forma en que se plasma la memoria no siempre es la misma. Esto también incluye diferentes formas de representación. Se configuran, así, múltiples maneras de representar los desastres a partir de diversos lenguajes estéticos, que muestran, documentan y también reflexionan sobre los impactos de este tipo de eventos en la vida y los territorios.

A modo de cierre, en este apartado se propuso una reflexión teórica sobre la memoria colectiva en contextos de desastre, entendida como una construcción social, situada y en permanente disputa. A partir de los aportes de Jelin, Pollak y

Halbwachs, se resaltaron las dimensiones social, temporal y espacial de la memoria, así como su anclaje en experiencias compartidas y prácticas de rememoración. Por su parte, la perspectiva de Rousso permite pensar la inundación platense como hito traumático que quedó plasmado en el imaginario social de la ciudad —y la idea de un pasado que no pasa—. Mientras que las definiciones de Nora posibilitan indagar en las expresiones materiales y simbólicas del recuerdo. En el caso de la postinundación de la ciudad de La Plata, es posible identificar diferentes tipos de lugares de memoria: los visuales en el espacio público urbano, los vinculados a la monumentalización y los desarrollados en museos de arte públicos.

PRÁCTICAS Y LUGARES DE MEMORIA POSTDESASTRE

Las prácticas artísticas producidas en contextos traumáticos de desastre no pueden comprenderse únicamente como expresiones directas de denuncia. Tal como han señalado Didi-Huberman (2004) y Mitchell (2005), las imágenes poseen una agencia propia: pueden denunciar y a la vez estetizar el trauma, interpelar a la comunidad y movilizar empatía o rechazo y, simultáneamente, fijar determinadas narrativas. Este enfoque permite comprender las imágenes no como meros testimonios, sino como actos que producen memoria, disputas y sensibilidades. Desde esta premisa, se asume que las imágenes no funcionan como meros reflejos del desastre, sino como operaciones estéticas, afectivas, políticas y pedagógicas que lo reconfiguran y que visibilizan determinadas narrativas. Como se especificó, las formas de representar el vínculo entre desastre-memoria pueden ser múltiples⁶. En el marco de la inundación de La Plata se identifican tres tipos de lugares de memoria y prácticas de conmemoración vinculadas a lenguajes visuales: (a) un grupo que incluye específicamente *stencils*, murales e intervenciones en el espacio público urbano, (b) la creación de un monumento y (c) la curaduría y montaje de diferentes muestras de arte locales⁷.

VISUALIDADES EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO

Los proyectos que se han desarrollado principalmente en el espacio público urbano han adoptado, en su mayoría, lógicas colectivas y, en varios de los casos, generaron un tipo de práctica visual que incluyó al espectador o vecino de una forma activa. Pocos días después de la inundación, se creó la Asamblea Vecinal Parque Castelli, en el barrio del mismo nombre, uno de los más afectados por el desastre. La Asamblea se organizó en distintas comisiones: una de obras, que se encargaba de recopilar información sobre las intervenciones realizadas y las que no en términos de infraestructura en la ciudad de La Plata; una de comunicación, que divulgaba las actividades de la Asamblea y una de arte, encargada de idear las prácticas artísticas.

Entre sus múltiples acciones, que incluyeron marchas, charlas y la publicación de un libro, los vecinos realizaron una jornada en la cual se marcaron fachadas de casas del barrio con *stencils* con el fin de dar cuenta de hasta dónde había llegado el nivel del agua. También realizaron murales, y, como se detalla más adelante, un monumento en homenaje a las víctimas de la inundación. Todas las prácticas memoriales fueron realizadas en el barrio Parque Castelli.

En cuanto al *stencil*, la imagen estaba compuesta por una casa, colgada de una sogá y sostenida con un broche que marcaba el nivel del agua. En algunos casos, esta superó los dos metros de altura. A su vez, la imagen incorporó de manera textual el lema que identifica a la asamblea, “el AGUA bajó las MARCAS quedan”. El colectivo realizó un recorrido por la zona y con el permiso previo de los dueños de las viviendas, se estampó el stencil en la fachada de las casas del vecindario (ver Figura 2).

Respecto al *stencil*, en este se entrecruzan registro, metáfora y denuncia. La imagen de la casa suspendida, colgada de una sogá y sostenida por un broche, introduce una tensión entre lo doméstico y lo precario: el hogar, tradicionalmente asociado a refugio y estabilidad, aparece aquí desanclado, frágil, expuesto a una lógica de vulnerabilidad. A su vez, la marcación seriada sobre las fachadas transforma al barrio en un archivo del desastre, donde cada vivienda deviene soporte de memoria y evidencia material de lo ocurrido. En este sentido, el *stencil* señala la altura real del agua y condensa en una imagen sintética la experiencia traumática. Cabe señalar, por último, que la repetición de la imagen y su inscripción en el espacio cotidiano puede contribuir tanto a la activación de la memoria como a su progresiva naturalización, en la medida en que la marca se integra al paisaje urbano y pierde su carácter disruptivo inicial.



Figura 2. *Stencil*. Barrio Parque Castelli, 2013

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

Como se mencionó, la Asamblea también realizó diferentes murales en su barrio, aludiendo a la inundación y a las demandas sostenidas ante el Municipio: justicia y reconocimiento de las personas que murieron, obras para evitar la repetición de un evento similar y subsidios para la recuperación de viviendas y bienes materiales. La particularidad de estos lugares de memoria es que funcionaron como un espacio de reunión y procesar el trauma de una manera colectiva. Como se ha analizado en otros trabajos (Capasso, 2018), algunos vecinos encontraron en la Asamblea una vía de participación a través del arte. En tal sentido, aunque no asistían a las reuniones (fuera por la imposibilidad de hablar de lo sucedido, por no querer revivir el hecho traumático o por falta de interés en participar en una asamblea), sí congeniaban con la idea de ser parte de una propuesta artística que diera cuenta de la inundación. Por esta razón, las jornadas de realización de los murales incluían almuerzos, meriendas, charlas y momentos compartidos (ver Figura 3). Lo mismo ha sucedido con convocatorias abiertas en años posteriores que tuvieron como objetivo juntarse para la restauración de los murales o incluso generar nuevas visualidades sobre el desastre. Resulta pertinente destacar que los murales se realizaron en lugares muy visibles, como modo de inscripción pública del desastre.



Figura 3. Jornada de trabajo mural. Barrio Parque Castelli, 2013

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

En cuanto a los materiales para realizar los murales, se identifican dos tipos: la pintura látex y cerámica, vidrios y mosaicos. Los cerámicos fueron donados por una empresa del barrio que también sufrió las consecuencias de la inundación, Guanzetti, proveedora de materiales de construcción. El primer mural fue realizado con pintura látex y repite el dibujo de las casas mojadas, colgadas de una soga, chorreando agua. Incorpora el dibujo de una correntada y barcos de papel sobre ella (ver Figura 4).

Nuevamente se remite a la vulnerabilidad, no solo por las casas que cuelgan del tendadero, sino porque en los barcos de papel hay personas que reman contra la correntada.



Figura 4. Primer mural de la Asamblea Vecinal Parque Castelli a los pocos meses de la inundación. Diagonal 74 y 26, 2013

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

Por su parte, dos de los murales de la Asamblea se realizaron con técnica mosaico y uso de pastina (ver Figura 5 y Figura 6), con el fin de que tuvieran mayor durabilidad y permanencia, frente al hecho de que la Asamblea sufrió tres veces la cobertura total de uno de sus murales, tanto con pintura blanca como con otras inscripciones. Dichas coberturas fueron vividas como ejercicios de censura y de silenciamiento de voces disidentes en torno a la memoria por la inundación⁸.

Mientras que el primer mural realizado con mosaicos (Figura 4) realizaba el lema de la Asamblea (“El agua bajó, las marcas quedan”), el segundo (Figura 5) priorizó evidenciar sus demandas al poder público (“Justicia, obras, subsidios”, “Ocultan los muertos. 89?”, “Basta de patotas”, “Nunca más”). Asimismo, este último representa la lluvia y a los asambleístas sosteniendo banderas con sus reclamos frente a la Municipalidad de La Plata. En este caso, de forma más directa, se realiza una inscripción pública del desacuerdo con el poder estatal, develando al menos dos cuestiones: por un lado, que el Estado minimizó —u ocultó— el número de muertos y, por otro, la necesidad de obras que garanticen que no vuelva a ocurrir un hecho similar.



Figura 5. Mural, 66 y 26, 2014

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.



Figura 6. Recorte del cuarto mural de la Asamblea Vecinal Parque Castelli. Diagonal 74 y 24, 2015

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

Por otro lado, durante el primer aniversario de la inundación, el 2 de abril de 2014, se desarrolló en la Plaza Moreno —la plaza central de la ciudad, ubicada

frente al Palacio Municipal — el evento *Desbordes*, del cual participaron colectivos locales artísticos y comunicacionales. De la multiplicidad de prácticas conmemorativas realizadas ese día, se recupera la propuesta por la Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinares de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata), la cual impulsó la muestra *SMS 2 de abril*, una exposición de mensajes de texto enviados durante y después de la inundación del 2 de abril. A través de una convocatoria abierta, se recopilaban mensajes personales enviados por SMS, Facebook o WhatsApp, que reflejaban la desesperación inicial, la búsqueda de personas y los gestos de solidaridad ante la situación.

Estos mensajes, íntimos y conmovedores, fueron impresos en carteles que se instalaron en la plaza y en los alrededores (ver [Figura 7](#)). Cada cartel incluía el contenido del mensaje junto con la fecha y hora de envío. La intervención resulta sumamente interesante en tanto (re)construyó un espacio común de sensaciones, pareceres y situaciones compartidas por muchos platenses: una atmósfera afectiva común ([Anderson, 2014](#)) que da cuenta de que el desastre ha impactado en la comunidad. Esta propuesta propone un salto de la experiencia particular y personal del desastre a la experiencia colectiva.



Figura 7. Proyecto “SMS 2 de abril”, 2014. Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinares de la Facultad de Bellas Artes. Plaza Moreno.

Otro proyecto visual que emergió al mes de la inundación fue Volver a habitar, un grupo multidisciplinar que realizó siete murales en distintos barrios afectados por la catástrofe, tanto del centro de la ciudad como de la periferia. Cada intervención se hizo en dos o tres días consecutivos durante fines de semana y supuso un intercambio entre el grupo y los vecinos de cada barrio. El proyecto

tenía como fin hacer “que la gente se suelte más” Luxor, comunicación personal, (30 de agosto de 2013), es decir, que entrara en confianza y relatara las experiencias vividas ese día. La finalidad de los murales consistía en hacer surgir las sensaciones y sentimientos más íntimos de aquel momento traumático y dejar en el barrio una marca “linda” que refiera a la inundación, pero que no refuerce la tristeza. Cada mural presentaba una figura antropomorfa, que el artista del grupo denominó “protector” del barrio y de los vínculos entre las personas (ver Figura 8). Estas figuras, revestidas de un halo místico, marcaron los espacios afectados por la inundación y funcionaron como un recurso artístico novedoso para la construcción de memoria sobre el desastre. Sin embargo, no se limitaron a esa dimensión simbólica: también fueron concebidas como dispositivos de cuidado comunitario y, en este sentido, sustitutos afectivos del Estado ausente, marcando los espacios barriales para señalarlos como territorios inundados, olvidados y abandonados por el Estado.



Figura 8. Segundo mural del colectivo *Volver a habitar*. Barrio Parque Castelli, 68 y 28. 6 de junio, 2013

Nota. Tomado de la página de Volver a habitar en <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos>

Por último, está la propuesta visual del colectivo artístico *Fuera! Fotografía a cielo abierto*. El 1 de abril de 2014 se inauguró *Aguanegra*, una muestra de gran formato instalada en el muro exterior del Liceo Víctor Mercante, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. La misma fue organizada por el colectivo junto con el estudiantado y autoridades del colegio. Se seleccionaron 31 imágenes tomadas tanto por fotógrafos profesionales como por aficionados. Exhibidas en la calle, remitían a las marcas dejadas por el agua y a la altura a la que había llegado, al tiempo que mostraban las huellas del desastre en objetos cotidianos y espacios del hogar (ver Figura 9).



Figura 9. Muro exterior del Colegio secundario Liceo Víctor Mercante, “Aguanegra”, 2014

Nota. Tomado de Fuera! Fotografía a cielo abierto, en <https://www.facebook.com/fuera.fotografia/photos>

En conclusión, el conjunto de prácticas de conmemoración visuales reseñadas —que, como se ha señalado, no agota la gran cantidad de propuestas desarrolladas— permite observar la diversidad de dispositivos elegidos para producir marcas memoriales, así como las diferentes formas de construcción de relatos compartidos sobre el desastre que intervinieron el espacio público urbano. Ya sean a través de mensajes directos o de producciones más poéticas que literales, la variabilidad de las prácticas conmemorativas da cuenta tanto de la pluralidad de actores y sensibilidades implicadas en el recuerdo, como de las diferencias en los modos de significar y mantener viva la memoria sobre el desastre en la ciudad.

Estas visualidades se configuran a partir de la articulación entre color, materialidad —desde la durabilidad del mosaico hasta la fragilidad de la pintura—, composición —a través de qué se jerarquiza presentar en la imagen— y emplazamiento —lo público o el límite entre lo privado y lo público—, dimensiones que no solo organizan la forma de las imágenes, sino también sus modos de aparición y sus efectos de sentido. En conjunto, estos elementos conforman regímenes de visibilidad situados, en los que se disputa no solo qué se muestra, sino cómo y con qué grado de persistencia o vulnerabilidad en el espacio urbano. Siguiendo a [Mitchell \(2005\)](#), las imágenes representan y actúan: reclaman justicia, convocan al espectador y disputan la memoria oficial del desastre.

LOS MONUMENTOS COMO LUGARES DE MEMORIA

Otro tipo de práctica conmemorativa de la inundación de La Plata fue la realización del Monumento a las Víctimas de la Inundación de la Asamblea Vecinal Parque Castelli. Se trata de una escultura, obra del artista local, vecino y asambleísta Carlos Franchimont, instalada en el Parque Castelli y compuesta por manos de hierro de distintos tamaños, que representan a personas de diversas edades que buscaron salir a la superficie durante la tragedia. La propuesta buscó identificar a diferentes víctimas que se ahogaron (ver [Figura 10](#)), como adultos e infancias. Esas manos que emergen del agua muestran dos elementos. Por un lado, cuerpos ausentes que se hacen presentes de manera fragmentaria, en un gesto entre la vida y la muerte. Elevadas hacia la superficie, las manos pueden interpretarse como un intento de escape, de auxilio. Por otro lado, una ética en la representación del trauma, ya que la representación evita la figuración completa de la persona que falleció ahogada.

Además, se eligió trabajar con hierro fundido y modelado, donado por los vecinos, diferenciándose de la materialidad elegida para otro tipo de monumentos, como los oficiales. En general, las esculturas monumentales y los retratos públicos han optado históricamente por el uso de bronce o mármol ([Gutiérrez Viñuales, 2004](#)). En contraste, los asambleístas eligieron realizar el monumento con hierro, un material común y accesible. De esta manera, recuperaron, reapropiaron y resignificaron un dispositivo altamente asociado al Estado como medio de conmemoración y recuerdo.

No obstante, esta aparente ruptura con las formas tradicionales no elimina del todo su inscripción en una lógica monumental: el dispositivo fija un lugar, organiza rituales y estabiliza una forma de recordar, convirtiéndose en un punto de condensación de la memoria colectiva. El monumento se encuentra rodeado de plantas y es acompañado por una placa conmemorativa de mármol –también donada– que describe su finalidad, fecha y autoría: “Primer monumento en homenaje a las víctimas fatales de la tragedia evitable del 2 de abril de 2013. Inaugurado el 19 de octubre de 2013. Asamblea Vecinal Parque Castelli. Autor: Carlos Franchimont. Juntos desde el 9-4-13”.

Este tipo de producciones, más que ilustrar el desastre, lo convoca, activando una experiencia de lo que permanece y, al mismo tiempo, de lo que falta. De esta manera, funciona como dispositivo que no solo mantiene abierta la herida del acontecimiento y que sostiene la exigencia de justicia y memoria, sino que también participa en su encuadre, delimitando modos de ver, sentir y recordar la catástrofe, privilegiando una forma de representación del trauma por sobre otras posibles.



Figura 10. *Primer Monumento a las Víctimas de la Inundación. Diagonal 26 y 65, 2013. La Plata*

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

El monumento se ha convertido en un espacio altamente ritualizado: se colocan flores y se realizan homenajes mensuales y anuales, se lo considera un espacio considerado “sagrado”. Las fechas conmemorativas, como el 2 de abril de cada año y el segundo día de cada mes, son fechas de encuentro en el monumento, por lo que actúan como vehículos activos de recuerdo, actos de reactualización de la memoria. Por ejemplo, el 2 de abril de 2017, al cumplirse cuatro años de la catástrofe, se han colocado globos y paraguas negros, en alusión a las víctimas fallecidas (ver Figura 11).



Figura 11. *Reunión en torno al Monumento a las Víctimas de la Inundación, 2017. La Plata*

Nota. Imagen del archivo de Asamblea Vecinal Parque Castelli, utilizada con autorización.

La conmemoración, entonces, que en este caso ocurre en fechas clave, es ante todo una acción para el presente que, como horizonte de expectativas, pretende que el hecho rememorado no vuelva a suceder. En este sentido, las fechas, los aniversarios y las conmemoraciones también son importantes como lugares y vehículos de memoria.

EXPOSICIONES DE ARTE EN MUSEOS LOCALES

El tercer tipo de prácticas de conmemoración identificadas tras la inundación de La Plata corresponde a exposiciones de arte en museos locales. Las muestras se constituyeron en espacios de construcción y disputa de memorias, a la vez que las obras presentadas expusieron diversas aristas y sentidos sobre el desastre, propiciando la reflexión sobre el mismo y la aparición de voces silenciadas.

Las exposiciones de arte y sus discursos curatoriales en instituciones públicas pueden evidenciar fricciones sobre la memoria colectiva (Battiti, 2013). Tras la inundación de 2013, los museos, de gestión estatal (municipales, provincial), fueron escenarios de manifestación de tensiones, donde el accionar estatal fue cuestionado por minimizar el impacto de la tragedia y ocultar el número real de víctimas. Así, incluso en espacios estatales, el arte fue herramienta para disputar el relato dominante y ofrecer nuevas memorias sociales.

La primera muestra es *Inundación y después*, inaugurada el 4 de abril de 2014 en el Museo de Arte y Memoria, dependiente de la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires, con la participación del propio museo y diversos colectivos sociales y artísticos platenses⁹. La exposición reunió obras visuales y audiovisuales, fotografías, infografías y relatos de vecinos, organizados en torno a preguntas clave como “¿qué nos pasó?”, “¿qué memoria construimos?”, “¿qué nos moviliza?” y “¿cuánto dura la solidaridad?”. La propuesta mostró tanto los momentos de la tragedia como el proceso posterior: la solidaridad vecinal, la denuncia ante la impunidad y la propuesta de preguntas sobre la ciudad que habitamos y deseamos construir, diferente a la propiciada por el sector inmobiliario y especulativo.

La segunda exposición, realizada ese mismo año, durante los meses de mayo y junio de 2014, fue *Territorios conmovidos*, la cual tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), dependiente de la Municipalidad. Ideada inicialmente por Graciela Olio como una propuesta individual, se transformó en un proyecto colectivo que reunió a cinco artistas platenses bajo la curaduría de Lucía Savloff. A diferencia de otras propuestas, la muestra no representó directamente la inundación de 2013, sino que presentó obras que funcionaban como evocación. Olio expuso *Después de la tormenta*, una serie de casas de porcelana intervenidas que evocaban la fragilidad y la ruptura provocadas por el desastre. Por lo que respecta a Paula Massarutti, la artista presentó *Documento*, una obra inspirada en

conversaciones con sus vecinos, que proponía un contrato simbólico de ayuda mutua ante futuras catástrofes, una “respuesta ante el desamparo [vivido] durante la inundación” (Savloff, 2016, p. 37).

Por su parte, Mariela Cantú, en *Las cuatro de la tarde*, combinó registros del día posterior a la inundación —documentación mojada— con “fragmentos de un discurso poético —que relata los pasos hacia el olvido luego de una ruptura amorosa— y audios de noticieros argentinos de otra época que hablan de las inundaciones en la provincia de Buenos Aires” (Savloff, 2016, p. 38). En el caso de Gabriel Fino, el artista plasmó en su pintura el caos de la basura postinundación, generando imágenes “sucias” como reflejo del desorden urbano, las pertenencias sacadas a la calle, rotas, mojadas, llenas de barro. Por último, Marcela Cabutti resignificó su instalación *¡Mirá cuántos barcos aún navegan!* creada tras una inundación en 2008 y, en este sentido, conectó ambos desastres, como símbolo de esperanza ante lo inevitable. En suma, los cinco artistas platenses abordaron, desde distintas poéticas y materiales, las marcas de la inundación de 2013, refiriendo a ella de manera más bien simbólica que literal.

Por último, la tercera muestra fue *Cubierta*¹⁰, de la artista Mariela Cantú, inaugurada el 4 de julio de 2014 en Microespacio, la sala del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti dedicada a propuestas de arte contemporáneo. El proyecto constó de una videoinstalación para reflexionar sobre la inundación a partir de reconstruir una habitación inundada y deteriorada por el agua en cuyas paredes había dibujados 89 rectángulos vacíos —que operaban como marcas de una falta—, número que coincidía con las víctimas fatales no reconocidas por el Estado. Asimismo, se complementó con una *performance* a cargo de la artista, quien, mojada y embarrada, fue escribiendo sobre esas paredes, los nombres de las personas que fallecieron (ver Figura 12). El gesto de escribir no solo nombraba, sino que producía una inscripción efímera y corporal de la memoria.

La instalación de la obra de Cantú construyó una experiencia espacial que involucró al espectador de manera directa. Al ingresar en ese ambiente devastado, el visitante era situado dentro de una escena que exigía una toma de posición sensible. Si, por un lado, la obra desestabilizaba los modos convencionales de representar el desastre —evitando su espectacularización y proponiendo una ética de la ausencia—, por otro lado, también convertía el trauma en una experiencia sensible compartida dentro del espacio del museo. En este sentido, la obra se movía en una tensión entre hacer visible lo ocurrido y, al mismo tiempo, encuadrar esa experiencia dentro de una forma particular de percibirla y recordarla.



Figura 12. *Proyecto Cubierta*, 2014. Mariela Cantú. Microespacio, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti

Nota. Tomado de Sala Microespacio, en <https://salamicroespacio.blogspot.com/2014/06/tercer-muestra-del-ano-en-microespacio.html?m=0>

En definitiva, estas tres muestras, realizadas en torno al primer aniversario de la inundación¹¹, evidencian, por un lado, que existen diferentes modos de producir prácticas conmemorativas, tanto a nivel material —(video)performance, pintura, cerámica, instalaciones, infografías, fotografías— como poético —el modo en que cada práctica refirió al desastre ya sea de forma literal o metafórica—. Por otro lado, queda de manifiesto que, si bien las muestras tienen lugar en museos estatales —pertenecen al ámbito del municipio y de la provincia—, el relato curatorial y las obras logran hacer ver y decir otras memorias relativas a la inundación que ponen en primer plano tanto las consecuencias materiales como a las víctimas humanas de la catástrofe. En este sentido, se pone en jaque a la memoria oficial —estatal— que buscó silenciar y minimizar el desastre, lo que evidencia la presencia de memorias en conflicto. Se observa, así, cómo las instituciones públicas también actúan como mediadoras de la memoria.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo se tipifica como desastre a la gran inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril del año 2013. Se sostiene que, más allá de tratarse de un evento puntual, debe ser comprendida en su dimensión procesual y como fenómeno sociopolítico, dadas sus causas —asociadas, eminentemente, a la preeminencia de un Código de Ordenamiento Urbano no sustentable, a la construcción sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata y al desmonte en la zona ribereña y portuaria— y por sus consecuencias extendidas en el tiempo, la poca claridad respecto a la cantidad de fallecidos en

la catástrofe, la carencia de obras que mitiguen un evento similar, la falta de justicia respecto a quiénes fueron los culpables por acción u omisión de lo sucedido.

A partir de lo expuesto, se sostiene que las prácticas de conmemoración y los lugares de memoria se instituyen en actos y soportes colectivos destinados a conocer y reconocer, reparar y transmitir (Jean Jean, 2023, 2026) hechos significativos del pasado, signados por el trauma o procesos vinculados a duelos no resueltos. En este sentido, ofrecen un anclaje para el recuerdo y para actualizar las demandas de justicia, no olvido y reparación: un pasado que no termina de pasar. Así, imágenes, símbolos y objetos activan múltiples sentidos que contribuyen a la producción de memoria colectiva del desastre. Al respecto, se abordaron tres tipos de prácticas de conmemoración y lugares de memoria vinculados a lenguajes visuales en el contexto de este hito que marcó un antes y un después en la ciudad de La Plata. Primero, se analizó un grupo de propuestas que incluyó marcas espaciales con stencils, murales e intervenciones en el espacio público urbano. Segundo, se dio cuenta de la creación de un monumento por las víctimas, espacio de conmemoración y reactualización continua de la memoria. Por último, se analizó los casos de curaduría y montaje de tres muestras de arte en museos estatales locales que pusieron en tensión los discursos oficiales acerca del desastre (ver [Tabla 1](#)).

La distinción entre archivo y repertorio desarrollada por Taylor (2015) resulta especialmente útil para analizar las prácticas conmemorativas que surgieron tras la inundación de La Plata. Mientras el archivo remite a los soportes materiales que conservan y estabilizan la memoria, el repertorio engloba las prácticas corporales y performativas que reactivan esa memoria en el presente: las jornadas comunitarias de pintura, las lecturas públicas de los mensajes del proyecto SMS 2 de abril, las reuniones rituales en torno al monumento o las performances que incorporan el barro, el agua o los nombres de las víctimas. Desde esta perspectiva, las visualidades del desastre no deben entenderse únicamente como objetos preservados, sino como prácticas vivas que se actualizan a través de gestos, cuerpos y encuentros colectivos. Siguiendo a Taylor, la memoria postdesastre opera en la intersección entre archivo y repertorio: los soportes materiales fijan huellas del acontecimiento, en tanto que las prácticas performativas las reactivan, las disputan y las reinscriben, generando una memoria en movimiento que no cesa de actualizar su demanda de justicia.

Asimismo, desde la perspectiva de Mitchell (2005), las imágenes del postdesastre —murales, stencils, fotografías o esculturas o las propias imágenes usadas en los museos— no solo recuerdan la inundación, sino que “quieren” algo de los espectadores: exigen atención, reclaman justicia, convocan a la comunidad a sostener la memoria y a no naturalizar las responsabilidades estatales. En su insistencia visual, estas buscan activar una respuesta afectiva y ética, comprometer y mantener abierta la pregunta por lo ocurrido. Leídas desde esta óptica, las visualidades del desastre operan como agentes que disputan el sentido del acontecimiento, generan presencia del trauma en el espacio urbano y sostienen la vigencia de una memoria en conflicto.

Tabla 1

Síntesis de prácticas conmemorativas. Elaboración propia

Tipo de lugar de memoria	Casos	Año (s)
Visualidades	- Stencils con marcas del nivel del agua y lema “El agua bajó, las marcas quedan” (Asamblea Vecinal Parque Castelli). - Murales con pintura y mosaicos (2013, 2014, 2015, Asamblea Vecinal Parque Castelli). - Proyecto Volver a habitar: 7 murales en barrios afectados con figuras protectoras (2013). - Intervención SMS 2 de abril en Plaza Moreno, con mensajes enviados durante la catástrofe (2014). - Muestra fotográfica a cielo abierto Aguanegra en muro del colegio Liceo Víctor Mercante (2014).	2013, 2014, 2015 Algunos de los murales de la Asamblea Vecinal Parque Castelli se fueron restaurando en aniversarios posteriores.
Monumento	- Monumento a las Víctimas de la Inundación, realizado por el artista Carlos Franchimont junto a la Asamblea Vecinal Parque Castelli. Hierro donado por vecinos. Emplazado en Parque Castelli. Espacio ritualizado en aniversarios y cada 2 de mes.	2013 (inauguración) – presente
Exposiciones en museos públicos	- Inundación y después (Museo de Arte y Memoria): obras, fotos, infografías, relatos de vecinos. - Territorios conmovidos (MACLA): obras evocativas de 5 artistas platenses. - Cubierta (Museo Provincial de Bellas Artes): videoinstalación y performance con nombres de víctimas no reconocidas por el Estado.	2014

Asimismo, desde la perspectiva de [Mitchell \(2005\)](#), las imágenes del postdesastre —murales, stencils, fotografías o esculturas o las propias imágenes usadas en los museos— no solo recuerdan la inundación, sino que “quieren” algo de los espectadores: exigen atención, reclaman justicia, convocan a la comunidad a sostener la memoria y a no naturalizar las responsabilidades estatales. En su insistencia visual, estas buscan activar una respuesta afectiva y ética, comprometer y mantener abierta la pregunta por lo ocurrido. Leídas desde esta óptica, las visualidades del desastre operan como agentes que disputan el sentido del acontecimiento, generan presencia del trauma en el espacio urbano y sostienen la vigencia de una memoria en conflicto.

En suma, las prácticas conmemorativas analizadas respecto de la inundación de La Plata muestran que la memoria del desastre se produce en plural, desde diferentes lenguajes —más directos (demandas de justicia) o más poéticos (evocaciones simbólicas)—, materialidades, temporalidades —intervenciones inmediatas y reactualiza-

ciones en aniversarios— y actores —asambleístas, vecinos, colectivos artísticos, museos de arte—. Asimismo, estas prácticas tienen un denominador común: disputar el sentido del acontecimiento frente a las narrativas oficiales que lo redujeron a un fenómeno natural y que nunca reconocieron la cantidad real de las personas fallecidas. Estos lugares de memoria no solo reconocen a las víctimas y aportan a la elaboración de duelos colectivos, sino que también sostienen demandas de justicia y derecho a una ciudad más justa y habitable, a la vez que interpelan sobre las responsabilidades políticas del acontecimiento. Así, las conmemoraciones visuales trascienden lo estético: son dispositivos de acción política que inscriben en el espacio urbano un pasado que no pasa.

Por último, más allá del caso platense, las características y dinámicas expuestas en este artículo permiten pensar la construcción de memorias en contextos de desastres en tanto se ponen en juego memorias conflictivas que interpelan al Estado, revelan vulnerabilidades y desigualdades estructurales y habilitan formas creativas de acción colectiva vinculadas al arte. En este sentido, el estudio particular de la inundación de La Plata contribuye a ampliar el campo de los estudios sociales de la memoria y los desastres, mostrando cómo las prácticas estético-visuales se vuelven centrales en este tipo de procesos, al evidenciar el daño, visibilizar el acontecimiento en el espacio público, señalar las responsabilidades políticas y operar en el proceso de duelo y tramitación del trauma. Es un “pasado que no pasa” y que, en tanto tal, se verifica en la persistencia de estas prácticas conmemorativas y sus reclamos de justicia, de reparación y de la exigencia de que no se repita.

Desde esta perspectiva, las intervenciones analizadas permiten pensar que las prácticas artístico-visuales no operan únicamente como soportes de memoria, sino como dispositivos que la configuran, la disputan y también la encuadran. Así, las imágenes del desastre no solo hacen visible lo ocurrido, sino que producen modos específicos de percibirlo, sentirlo y recordarlo, en una tensión constante entre apertura y fijación del sentido.

NOTAS

- 1 El Código de Ordenamiento Urbano (COU) establecía nuevos permisos para la construcción en altura y, de este modo, maximizó las oportunidades para nuevos proyectos de construcción de edificios. Esto significó un nuevo paradigma de proyecto urbano para la ciudad; además, las negociaciones se dieron entre el poder ejecutivo estatal y las constructoras, junto con la ausencia de audiencia pública o política participativa. Véase López y Sager (2010).
- 2 Berisso es uno de los 135 partidos de la provincia argentina de Buenos Aires. Forma parte del Gran La Plata.
- 3 Aunque este tema no constituye el objetivo del artículo, resulta pertinente recuperar lo señalado por Estebanez (2014), quien sostiene que, en el contexto del postdesastre, suele generarse un debate público donde se conjugan desacuerdos sobre “la calidad y el alcance de la información disponible para la previsión del desastre; expertos científicos y decisores políticos discuten sobre sus respectivas responsabilidades; los ciudadanos afectados reclaman el derecho a parti-

cipar de las decisiones técnicas que tienen impacto potencial en la preservación de sus vidas y bienes” (p. 125).

- 4 Para los fines de este artículo, se eligió un corpus de prácticas conmemorativas estético-visuales, priorizando lenguajes visuales. Cabe aclarar que también hubo producción significativa de prácticas conmemorativas literarias, como los libros *El agua bajó, las marcas quedan* (2014), elaborado por la Asamblea Vecinal Parque Castelli; *Inundados La Plata: lo que el agua no encubrió* (2014), de Soledad Escobar y Gabriel Prósperi, compuesto por crónicas en primera persona de las vivencias y entrevistas de los primeros meses postinundación, así como el trabajo realizado en comisarias, dependencias públicas y domicilios particulares de los damnificados; *La Plata Spoon River* (2014), una antología de poemas que consistió en darle voz a los fallecidos por la inundación; y *Agua en la cabeza. Cuentos, crónicas, poemas, ilustraciones sobre la inundación de La Plata* (2014), historias narradas por treinta autores diferentes, cada una acompañada por una ilustración.
- 5 Al respecto de este vínculo, Aguillón-Lombana y Serna-Dimas (2023) realizan una interesante revisión de investigaciones que abordan la percepción y la cultura de riesgo, la configuración de los procesos de recuerdo, olvido y conmemoración, la resiliencia en contextos de desastre, etc.
- 6 Aunque no es el objetivo de este artículo, el caso platense puede situarse en un horizonte comparativo más amplio y evidenciar resonancias con otras experiencias latinoamericanas de memorialización luego de un desastre. Por mencionar solo algunos ejemplos, en México, los sismos y terremotos dieron lugar a memoriales que tensionaron la narrativa oficial (Allier Montaño, 2018), así como a modos de transmitir la experiencia del suceso (Bracamontes, 2015). En Colombia, la avalancha de Armero de 1985 derivó en rituales, peregrinaciones y rescate de memoria popular frente al desastre (Guava, 2009). Estos casos, con sus particularidades, muestran que las prácticas conmemorativas en contextos de desastre suelen articular la elaboración colectiva del duelo y disputas de sentidos sobre el acontecimiento, lo que posiciona a la memoria como dimensión fundamental para pensar este tipo de hechos en clave social, cultural y política.
- 7 Cabe aclarar que el corpus elegido no agota la pluralidad de propuestas realizadas para conmemorar visualmente el desastre desde que aconteció. La selección se ajustó a reponer lugares de memoria y prácticas de conmemoración visuales que respondan a los tres grupos definidos en las categorías de análisis, concentrándose casi exclusivamente en el 2014, año en donde se identificó un boom de propuestas al cumplirse el primer aniversario del desastre. Sin embargo, algunas de ellas continúan reactualizándose en cada aniversario —se realizan conmemoraciones en determinadas marcas, se restauran murales, entre otros—.
- 8 Esto llevó a la Asamblea a elaborar un documento en el cual relataron su trabajo y las sucesivas pintadas y repintadas de la pared, en un contexto que identificaron como avasallamientos de aparatos de propaganda política. Además, en el escrito, marcaron la desconfianza hacia el municipio, en tanto sus propagandas, que solían estar en ese mismo espacio, nunca fueron intervenidas o tapadas como sí lo estaba siendo su intervención artística. Algunos asambleístas afirmaron que era el entonces intendente el ejecutor intelectual de las censuras.
- 9 Véase en <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/inundacion-y-despues/>
- 10 Véase <https://marielacantu.wordpress.com/video-2/proyecto-cubierta/>

- 11 Se han realizado otras obras, aunque más espaciadas, en los años 2019, 2022 y 2023, donde el componente estético fue diluyéndose, priorizando infografías sobre la ciudad y sobre causas y consecuencias de la inundación. Véase, por ejemplo, la muestra Generar CONciencia – Experiencias y conocimientos sobre la inundación de La Plata: <https://unlp.edu.ar/institucional/la-unlp-monta-una-muestra-educativa-a-9-anos-de-la-tragica-inundacion-de-la-plata-21183-41183/>

REFERENCIAS

- Agencia de Recaudación de la Provincia de Buenos Aires (ARBA). (2013). *Resolución R016-13 La Plata: Relevamiento de parcelas afectadas por inundación*. <https://www.arba.gov.ar/Intranet/Legislacion/Normas/Resoluciones/2013/Archivos/R016-13LaPlata.pdf>
- Aguillón-Lombana, A., & Serna-Dimas, A. (2023). Memoria y desastre socionatural. Una mirada global a los estudios sociales de la memoria y su relación con desastres socionaturales entre 2000 y 2020. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 32(1), 3-18. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v32n1.92332>
- Allier Montaño, E. (2018). Memorias imbricadas: terremotos en México, 1985 y 2017. *Revista mexicana de sociología*, 80, 9-40. <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/57772/51203>
- Allier-Montaño, E., Vilchis Ortega, C. I., & Higuera Ferro, L. A. (2021). La Historia del Tiempo Presente en México: desafíos y construcción de un campo. *Revista Tempo e Argumento*, Artículo e0101. <https://doi.org/10.5965/21751803ne2021e0101>
- Anderson, B. (2014). *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Ashgate.
- Battiti, F. (2013) Las exposiciones como formas de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina. *Instituciones, Ideas y Mercados*, 59, 181-190. https://riim.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/riim59_battiti.pdf
- Blázquez, J. A., Stehrenberger, C. S. y Chappuis, M. J. (2022). Repensar el afuera-adentro de la catástrofe. Perspectivas de la historia enlazada y de los Estudios Críticos (decoloniales) sobre desastres. *TEXTURA-Revista de Educação e Letras*, 24(60), 210-238.
- Bracamontes, B. (2015). Vehículos de la memoria asociados con el sismo: y el desastre de 1941 en la ciudad de Colima, México. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 21(2), 125-142. <https://www.redalyc.org/journal/316/31639208007/html/>
- Capasso, V. (2018). *Arte después de la inundación: La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. SEDICI. <https://doi.org/10.35537/10915/66337>
- Cantú, M. (2014). *Proyecto Cubierta*. <https://marielacantu.wordpress.com/video-2/proyecto-cubierta/>
- Comisión Provincial por la Memoria. (s. f.). *Inundación ¿y después?* <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/project/inundacion-y-despues>

- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Estébanez, M. E. (2014). Conocimiento científico, desastres y política pública. *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 9(25), 123-132. <https://doi.org/10.52712/issn.1850-0013-616>
- Fuentealba, R. (2023). Escalas espacio-temporales y la persistencia de un desastre en la precordillera de Santiago, Chile. *Revista de Estudios Latinoamericanos sobre Reducción del Riesgo de Desastres REDER*, 7(2), 126-141. <https://www.revistareder.com/ojs/index.php/reder/article/view/128/143>
- Fuera! Fotografía a cielo abierto. (2014). [Fotografía del muro exterior del Liceo Víctor Mercante titulada "Aguanegra"]. <https://www.facebook.com/fuera.fotografia/photos>
- Guava, L. A. (2009). Lluvia de flores, cosecha de huesos: guacas, brujería e intercambio con los muertos en la tragedia de Armero. *Maguaré*, (23), 371-416. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/15058/0>
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra.
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(9), 11-40. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31630902>
- Jean Jean, M. (2023). *Los trabajos y ciclos de las memorias en la región La Plata, Berisso y Ensenada, provincia de Buenos Aires. La construcción de una red de lugares de memoria para conocer, reconocer, reparar y transmitir las heridas del pasado reciente* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. SEDICI. <https://doi.org/10.35537/10915/158009>
- Jean Jean, M. (2026). Los lugares de memoria desde la perspectiva de la historia del tiempo presente y los pasados traumáticos. Apuntes para su estudio en América Latina, *Tempo Revista*, 32(1), 1-25. <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2024v320102>
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores.
- Lifschitz, J. A. (2012). La memoria social y la memoria política. *Aletheia*, 3(5), 1-25. <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv03n05a02>
- López, M. D., & Sager, F. (2010). La ciudad desregulada. *Revista La Pulseada*, (80). http://www.lapulseada.com.ar/80/80_cou.html
- López Mac Kenzie, J., & Soler, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Pulseada.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?* University of Chicago Press.
- Ortega, M., Melón, D., & Garzillo, J. (2013). Desmonte, negocio y silencio. La nueva cara del colonialismo. *Revista La Pulseada*, (27).

- Nora, P. (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Ayer*, 32(4), 17-34. <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/nora-la-aventura-de-les-lieux-de-memoire>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>
- Rouso, H. (2018). *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*. Editorial Universitaria; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Sala Microespacio. (2014, 30 de junio). *Tercer muestra del año en Microespacio*. <https://salamicroespacio.blogspot.com/2014/06/tercer-muestra-del-ano-en-microespacio.html?m=0>
- Savloff, L. (2016). Territorios conmovidos. Algunas reflexiones. *Nimio*, (1), 35–40. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/288>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Universidad Nacional de La Plata. (2022, 3 de abril). *La UNLP monta una muestra educativa a 9 años de la trágica inundación de La Plata*. <https://unlp.edu.ar/institucional/la-unlp-monta-una-muestra-educativa-a-9-anos-de-la-tragica-inundacion-de-la-plata-21183-41183>
- Usón, T. J., & Stehrenberger, C. S. (2021). A Temporal Device: Disasters and the Articulation of (De) acceleration in and beyond 1970 Ancash's Earthquake. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24(3), 467-480. <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.79245>
- Usón, T. J., & Stehrenberger, C. S. (2025). Disasters as time, time as disasters. En R. Staupe, & M. G. Bartoszewicz (Eds.). *A Time of Disastrous Anticipations* (pp. 64-83). Routledge.
- Volver a habitar. (2013, 6 de junio). [Fotografía del segundo mural del colectivo en Barrio Parque Castelli]. <https://www.facebook.com/volverahabitar/photos>