

Perro negro. Aparecer de la imagen como síntoma de la memoria individual y colectiva en Tucumán¹

Black dog. The emergence of the image as a symptom of individual and collective memory in Tucumán

Bruno Juliano *

RESUMEN

La silueta de un perro negro aparece en el año 2015 pintada sobre uno de los muros de la maternidad de San Miguel de Tucumán, edificio donde funcionó una perrera municipal y que se encuentra emplazado en una zona cercana al cementerio del oeste y a un piletón público. Entre estos espacios se desenvuelven, con una proximidad extraordinaria, las instancias de nacimiento, vida y muerte.

Desde su aparición y posterior borrado en 2021, el perro negro —concebido como una imagen-piedra, categoría desarrollada en nuestra tesis doctoral que permite pensar dos fenómenos complementarios: por un lado, la evidencia de un tiempo otro que se manifiesta en la superficie; y, por otro, la capacidad destructora de la imagen-piedra, que golpea y abre la historia hacia el espacio de los intersticios, de los encuentros inesperados que reconfiguran las supervivencias de la imagen en tensiones e inversiones— irrumpe en la historia y abre el espacio de las grietas, de los intervalos que ponen en tensión lo cercano familiar y lo siniestro. Aby Warburg nos abre la posibilidad, desde este aparecer de la imagen como síntoma, de montar la memoria colectiva al acercar la silueta a otras imágenes que representan, registran, señalan, recuperan —sobreviven— el pasado como documento o como ficción.

Recibido: 01/08/2025 – Aceptado: 03/11/2025.

* Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
<artes.bruno.juliano@webmail.unt.edu.ar>

¹ Una versión de este texto fue presentada en el Congreso Internacional Figuras Interartes: Fusiones intermediales, realizado en el Museo de la Cárcova entre el 26 y 28 de octubre de 2022. El evento, organizado por la Universidad Nacional de las Artes junto con instituciones de Brasil, México y Portugal, contó con la participación de destacados investigadores y artistas de diversas universidades latinoamericanas y europeas. La observación sobre la proximidad entre el sitio de aparición de la imagen y otros puntos significativos de la ciudad surgió inicialmente en una conversación con Gisela Juliano, astróloga, a quien agradezco esa intuición compartida..

Procuraremos en este artículo, entonces, en un primer momento, “curar el pensamiento warburgiano”, el desmontaje de *Mnemosyne* como dispositivo fotográfico (*Atlas*) y espacio de todas las posibilidades (*Biblioteca*) en diálogo con sus colaboradores para luego proponer un montaje anacrónico, dialéctico y marginal de la memoria de las imágenes como síntoma de la cultura.

➤ **Palabras clave:** Perro negro; memoria; imagen-piedra; síntoma; *Mnemosyne*.

ABSTRACT

The silhouette of a black dog appears in 2015 painted on one of the walls of the maternity hospital of San Miguel de Tucumán, a building that formerly housed the municipal dog pound and is located in an area adjacent to the Western Cemetery and a public bathing tank. Between these places—birth, life, and death unfold with an extraordinary proximity. From its appearance and subsequent erasure in 2021, the black dog—conceived as an image-stone, a category developed in our doctoral thesis that enables reflection on two complementary phenomena: on the one hand, the evidence of an other time that manifests on the surface; and on the other, the destructive capacity of the image-stone, which strikes and opens history toward the space of interstices, of unexpected encounters that reconfigure the survivals of the image through tensions and inversions—breaks into history and opens the space of cracks, of intervals that put the familiar nearby in tension with the uncanny. Aby Warburg offers us the possibility, from this emergence of the image as symptom, to assemble collective memory by bringing the silhouette into relation with other images that represent, record, signal, recover—or survive—the past as document or as fiction. We will therefore first attend to Warburgian thought, the dismantling of *Mnemosyne* as a photographic device (*Atlas*) and as a space of all possibilities (*Library*), in dialogue with his collaborators, and then propose an anachronistic, dialectical, and marginal montage of the memory of images as symptom of culture.

➤ **Keywords:** Black dog; memory; image-stone; symptom; *Mnemosyne*.

En este artículo proponemos una reflexión situada sobre el modo en que ciertas imágenes contemporáneas —como la silueta de un perro negro pintada en un muro de la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina— emergen como síntomas de memorias individuales y colectivas. Inspirados en el dispositivo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ensayamos un montaje anacrónico y marginal que nos permita pensar las persistencias, tensiones y grietas en la historia del arte reciente de Tucumán. El objetivo es explorar cómo estas imágenes, que llamamos imágenes-piedra, interrumpen los relatos lineales y abren constelaciones heurísticas desde los márgenes.

Mnemosyne

Mi enfermedad consiste en que pierdo la capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones causales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en las cosas concretas.

ABY WARBURG.²

Mnemosyne monta la memoria desde los espacios intermedios, los intervalos, entre la razón y la magia, entre la lejanía del pensamiento y la proximidad de la superstición, como un proceso de “desdemonizar” y plasmar la vida en movimiento. *Mnemosyne* se monta en paneles dispuestos sobre las estanterías de libros que rodean los mesones de trabajo de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* donde Warburg y sus colaboradores escarbaban, copiaban y extraían las imágenes que eran lanzadas sobre las telas negras para abrir el espacio de los intervalos de la memoria individual y colectiva: “Unos marcos de madera grandes pero ligeros cubiertos por arpillera negra servían de fondo a las fotografías, prendidas a la tela con pinzas ligeras” (Gombrich, 1992, p. 244). El *Atlas* se presenta como una teoría de la función de la memoria humana por imágenes (*Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*), como la orientación del hombre en su lucha contra la esquizofrenia:

La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez. (Agamben, 2010, p. 53)

Cada imagen manifiesta la fórmula de lo patético como acceso a la memoria, trazando una “distancia que es una contraseña de la memoria, de la presencia fantasmal de lo que vuelve a emerger” (Calasso, 2004, p. 42). *Mnemosyne* es concebido como un “Atlas de los simulacros que debían hablar casi por sí solos” (Calasso, 2004, p. 44).

El *Atlas* warburgiano hace saltar los marcos, desdibuja los bordes de las imágenes para que coexistan en los límites, en esa posibilidad del vacío. Así, la imagen es lanzada y se ubica en los intersticios, en los espacios intermedios, en los intervalos heurísticos que aparecen en *Mnemosyne* como bordes. El fondo negro es parte de la configuración, no solo el fondo, es el lugar donde debemos permanecer: “es ahí —en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones— donde Warburg

² Carta de Aby Warburg a los directores de la clínica Bellevue fechada el 16 de julio de 1921 (fragmento extraído de Binswanger, 2007, p. 174).

pedía al historiador que se mantuviera o, al menos, mantuviera su mirada” (Didi-Huberman, 2013, p. 458).

Es el montaje de estas imágenes el ensayo de un conocimiento nómada, desterritorializado, propiciado por las imágenes y su impureza. La imagen es desplazamiento y condensación de tiempos y de espacios que se encuentran en el *Atlas* como sobre la mesa de Borges en *El idioma analítico de John Wilkins* (1942-1952). Se trata entonces de un *Atlas* que opera como un organismo que sustenta, porta o dispone un saber en espera y un saber del sufrimiento, de las supervivencias y persistencias (*Nachleben*) de los gestos suspendidos que configuran fórmulas (*Pathosformel*), que desmontan las certezas. A su vez, es una posibilidad de estar frente a las serpientes en movimiento, sin resolver el enigma, sin volverlo una síntesis, pero procurando una fórmula para exponer, para montar, para “desmontar” el intrincamiento.

La fórmula de Warburg no detiene el movimiento. Lo expone. Lo hace evidente a través de un dispositivo fotográfico que se activa, que se abre y expone la memoria de la cultura. Se trata de una materialidad del *Atlas*, que lo hace manipulable. Las fotografías y las copias fotográficas en papel posibilitan el montaje, un encuentro de otra forma imposible entre las obras (la fotografía de una pintura mural con el dibujo de un calendario o una escultura). El papel es cercano. La captura de la obra por la imagen, por la reproducción, inaugura su ingreso a otra materialidad. Una traducción, un desplazamiento. Las copias ingresan al espacio de las posibilidades, son sometidas a los ordenamientos. Hay un trabajo de movimientos, pruebas, disposiciones, ampliaciones, detalles, recortes, sobre los tablones y sobre los bastidores. Volcar sobre las mesas, como mesas de adivinación, organizar, reorganizar. Un trabajo manual, heurístico y sensible.

Observamos en Warburg, en su *Atlas*, una sensibilidad por el detalle (*der liebe Gottstecktim Detail*) en la búsqueda de tensiones al deambular entre las imágenes. Una convivencia, proximidad y familiaridad —como la entiende Farocki en *Desconfiar de las imágenes* (2013)— con las imágenes que son desplegadas a través de detalles y gestos que serán duplicados, ampliados y montados en mesones de trabajo, en las habitaciones donde se instala ocasionalmente o en los paneles dispuestos sobre las estanterías de la Biblioteca. Una acción, un conocimiento, una indagación *desde el y en* movimiento.

En 1912, Warburg utiliza diapositivas en color para sus ponencias. Emplea el mismo recurso en 1923 para su conferencia en Kreuzlingen. Sin embargo, *Mnemosyne* excede la linealidad, la edición y el resumen de las conferencias. Las imágenes se vuelcan sobre los paneles, como lo hizo en la Biblioteca Hertziana en 1929. *Mnemosyne* no reduce, no resume nada. Mantiene los intrincamientos, hace percibir las sobreterminaciones, expone su pensamiento. Despliega las discontinuidades del tiempo, libera las paradojas, escinde la unidad desde una dialéctica

proliferante. En este sentido, *Mnemosyne* es un dispositivo de vanguardia que “desterritorializa” los objetos de conocimiento. A decir de Warburg, “Los pensamientos pasan fronteras, libres de derechos de aduana” (*Gen-danken sind zollfrei*).

Un *Atlas* de imágenes-piedra

Desde un abordaje situado, nos parece necesario asumir los límites del pensamiento warburgiano: ¿en qué medida *Mnemosyne* puede contribuir a una reflexión sobre el arte contemporáneo? ¿Hasta qué punto el montaje de imágenes de Warburg se aproxima a los conflictos actuales de nuestro territorio? ¿Qué perdura de su gesto? ¿Cómo asistir desde esta heurística al arte de Tucumán específicamente? ¿Cómo producir estas aproximaciones desde las superficies, los contornos, el color, esto es, un *Nachleben* de elementos sensibles?

Las producciones de arte contemporáneo nos demandan una reconfiguración y un desmontaje desde las grietas producidas por el golpe de las imágenes-piedra que excede al montaje warburgiano.³ Una imagen-piedra que introduce la alteridad desde un golpe —una dialéctica— que tensa la configuración del *Atlas* hacia otras posibles reconfiguraciones. El principio articulador de esta heurística es el mismo golpe de las imágenes en la historia, el cual resquebraja las síntesis categóricas, desmonta los aparatos teóricos homogeneizantes. Al mismo tiempo, una imagen-piedra como contorno de un tiempo también excedido, desde las superficies de las piedras. Así, imagen-piedra es polaridad, entre superficie y profundidad, entre evocación y golpe, entre gesto y rastro.

Con su *Atlas*, Warburg modificó la materialidad de las obras para volverlas manipulables, adoptando un dispositivo fotográfico analógico cercano al montaje cinematográfico y artístico de comienzos del siglo XX y creando las condiciones espaciales y materiales para accionar sobre ese dispositivo —un ámbito, un lugar—, que posibilita la heurística desde un trabajo dialogado, con otros. Siguiendo las intenciones del *Atlas*, configuramos un espacio virtual y digital que nos abre a un montaje al infinito, donde no solo las imágenes son excedidas en sus contornos, sino también los paneles.

Las imágenes devienen digitales, comparten una materialidad otra. Creamos un acopio de imágenes de diversas procedencias.⁴

³ Uno de estos excesos lo exploramos en torno a la abstracción, tanto en nuestra tesis doctoral (Juliano, 2022) como en trabajos recientes sobre la imagen como superficie.

⁴ Se consultaron y recopilaron imágenes y archivos de diversas instituciones y colecciones, tanto locales como nacionales, incluyendo museos, archivos personales, publicaciones y proyectos de gestión artística. Estas fuentes permitieron reunir material visual y documental. Trabajamos

Algunas de estas imágenes son dispuestas en nuestro *Atlas* mediante el uso de una herramienta visual simple, disponible en línea, que nos permite ubicarlas en un espacio abierto, blanco y tendiente a la horizontalidad que —a diferencia de los paneles de la Biblioteca Warburg— se explora por fragmentos. Al mismo tiempo, se amplía con cada nueva incorporación, así como se reconfigura con los movimientos y reordenamientos. Tal como el montaje en los paneles de *Mnemosyne* tiende a desdibujar los bordes de las imágenes desplazándolas al espacio de los intervalos, el espacio digital de nuestro *Atlas* vuelve sinuosos los límites de los paneles. Las imágenes-piedra lanzadas en este espacio abren constelaciones sin encontrar bordes precisos (otra diferencia con *Mnemosyne*), funcionando en su conjunto, en el espacio de las grietas, donde encuentros inesperados son posibles y deseados. Un montaje virtual de las diferencias, más allá del montaje warburgiano. Más allá del cine y del montaje analógico. Frente a la narración de la historia, frente al texto que pretende organizar y categorizar, introducimos la posibilidad de un montaje de las imágenes abierto a los espacios intermedios de las indefiniciones. Una opción por permanecer en los márgenes como espacio de resistencia, como trinchera que surca el suelo de las certezas. La espacialidad del margen se percibe en nuestro entorno: los campos surcados de los cañaverales, la vegetación sobreabundante de los cerros, el surco como lugar de la germinación, de la contaminación, donde crece la maleza. Los márgenes se configuran como posicionamiento territorial e ideológico, y surgen como necesidad. El margen pone en duda, en tensión, la configuración de la imagen y, al mismo tiempo, la pretensión del relato de la historia. Un espacio infinito de zonas de atracción que amplían la polaridad más allá de la serie, más allá del panel. Un exceso en el gesto de la reproducción fotográfica de las obras y sus detalles que le permiten un montaje no lineal y que en nuestro *Atlas* se disgrega más allá de las proximidades (imagen 1).

con imágenes de obras de las colecciones patrimoniales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Eduardo Navarro, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; Archivo de FACT (Fundación para el Arte Contemporáneo de Tucumán), La Baulera; publicaciones, impresas en papel y digitales, entre las que contamos *Memoria visual de una provincia*, *Las Gárgolas* revista de arte o los libros de artistas de Tucumán editados por Ferullo Burke; archivos personales e institucionales, tales como el archivo del diario *La Gaceta* de Tucumán y el archivo del Museo Nacional Casa Histórica de Tucumán; imágenes fotográficas y digitales de piezas arqueológicas del Instituto de Arqueología y Museo de la Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán; catálogos de artistas y de colecciones institucionales, entre los que contamos los del Centro Cultural Rougés y el Museo de Arte Sacro de Tucumán; archivos disponibles en línea de proyectos de gestión tales como Rusia/Galería, El Rancho y Espacio Cripta; imágenes de obras disponibles en línea.

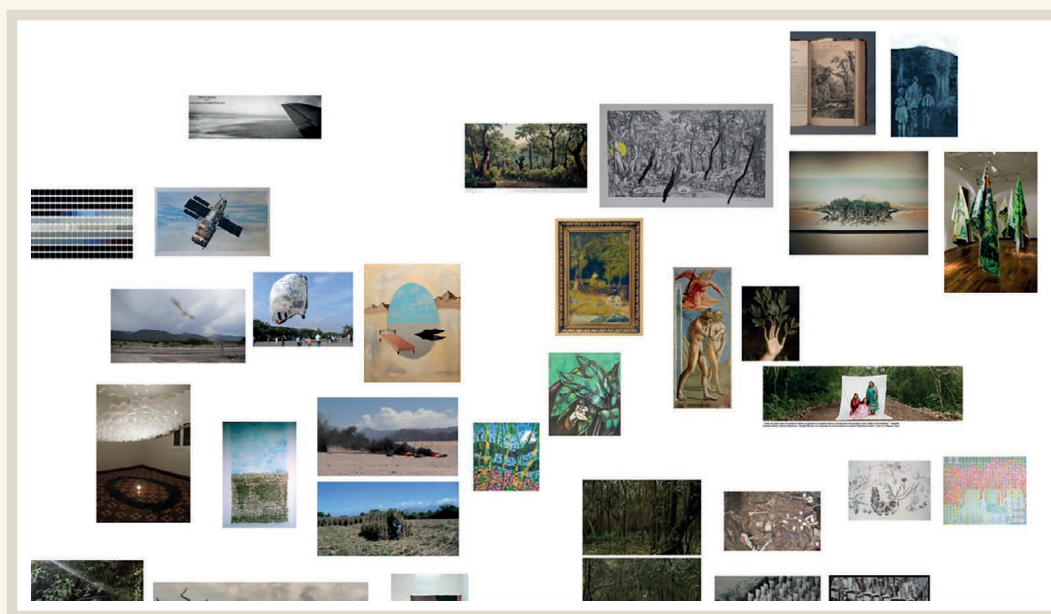


Imagen 1. Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025.
Detalle 1. Captura de pantalla.

Perro negro

La pintura mural de Belén Aguirre (Tucumán, 1980) (imagen 2) hace aparecer en los muros de la ciudad de San Miguel de Tucumán la silueta de un perro negro, forma del pacto que habrían firmado con el diablo, entre finales del 1800 y las primeras décadas del siglo XX, los dueños de los ingenios azucareros del noroeste argentino para garantizar sus ganancias y la obediencia de sus trabajadores. El Familiar es perro negro de ojos rojos y cadenas que acecha entre los cañaverales:

Como un ventarrón que venía por las cañas. El miedo me ganó, no pude evitarlo. Creo que no toqué el palo que hacía de puente. En mi carrera, cayendo y levantándome, oí gritar a mi amigo, loco de terror. Al parecer lo despedazaban.

Al rancho llegué sin respiración. Desperté a mi mujer y le conté que el cumpa Lindoroso se había trenzado con el familiar. (Cejas, 1973, p. 13)

La imagen de la pintura mural se dispone en nuestro *Atlas* (imagen 3). Cerca se encuentran otros perros representados en dibujos, pinturas y fotografías producidas entre 1963 y 2009 por Luis Debairosmoura (Tucumán, 1943), Sonia Ruiz (Tucumán, 1984), Mariana Ferrari (Tucumán, 1975) (imagen 4), Víctor Quiroga (Tucumán, 1955-2021), Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992) (imagen 5), Gerardo Medina (Formosa, 1957), Ricardo Bustos (Catamarca, ca. 1963) (imagen 6), Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001) y Javier Juárez (Tucumán, 1977) (imagen 7).



Imagen 2. Belén Aguirre (Tucumán, 1980). *Fantasia*. 2015. Pintura mural. Látex acrílico sobre pared. Realizado en el marco del programa Crea Tucumán, organizado por el programa Tucumán en Acción de la Secretaría General de la Gobernación de Tucumán. Archivo FACT.

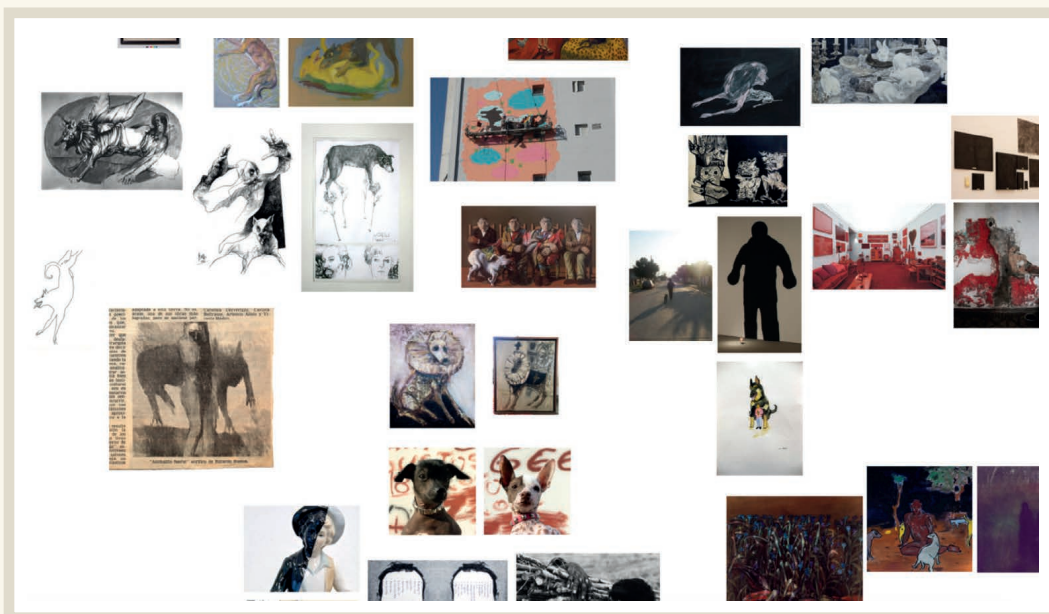


Imagen 3. Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 2. Captura de pantalla.

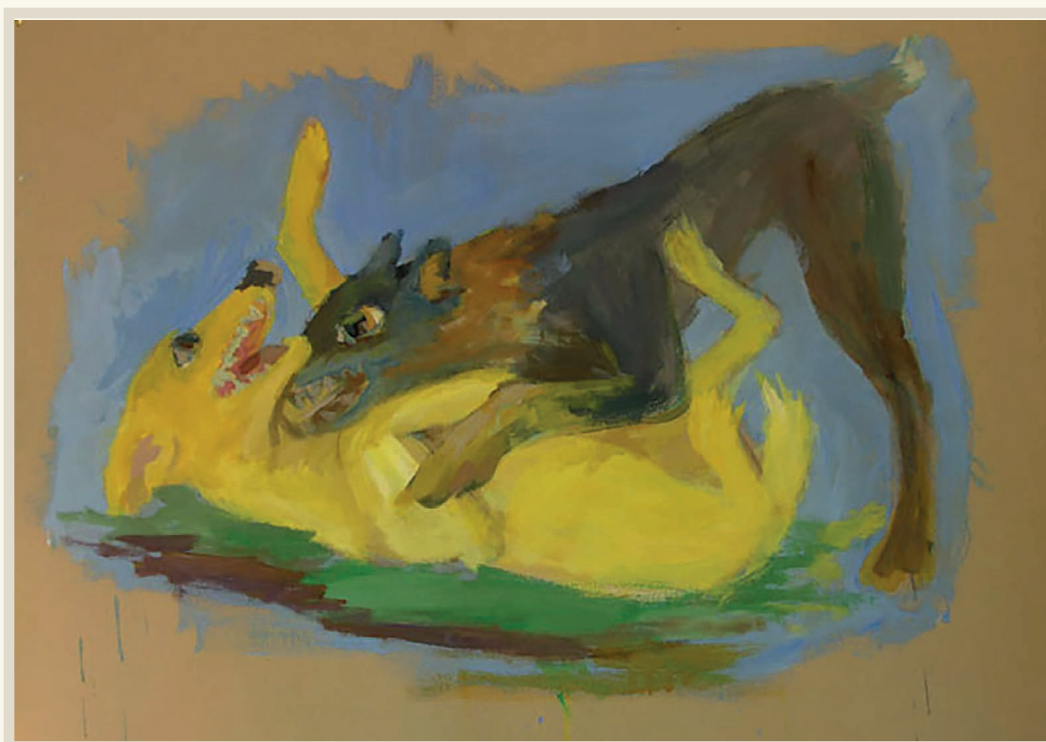


Imagen 4. Mariana Ferrari (Tucumán, 1975). *Sin título*. 2009.
Pintura sobre papel madera. 70 x 140 cm.

<http://www.boladenieve.org.ar/artista/798/ferrari-mariana>

En los bordes, un *tapis* de pelo sintético bordado sobre microtutul de seda natural de *Diffusion Line* (Hernán Aguirre, Tucumán, 1993 y Juan Ojeda, Tucumán, 1989) y una serie de imágenes sobre la exploración de la oscuridad y lo tenebroso de Rosalba Mirabella (Tucumán, 1975) (imagen 8), Florencia Méttola (Tucumán, 1981) y Alfredo Frías (Tucumán, 1984), de los cañaverales como territorio de la exuberancia como ocultamiento entre las cañas y lirios de Joaquín Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001) (imagen 9). La sombra de Sandro Pereira (Tucumán, 1974) (imagen 10) o de Gabriel Chaile (Tucumán, 1985) (imagen 11) con un cordero negro, como ficción o desdoblamiento. El registro de la crisis azucarera por artistas rosarinos. Los nombres, el azúcar roja y la melaza sobre el piso, para ser pisados. La fotografía del zafrero de Luis “Tito” Mangini (Tucumán, 1941-2015). El patrón del suelo, desplegado, que se sostiene quebrado en *Themes* de Lulú Lobo (Tucumán, 1984). La perrera y la captura de perros. *Los perros* (Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) en la calle. La militarización de las persecuciones y las desapariciones. Lo familiar, el parecido y lo siniestro del cercano que se torna extraño (imagen 12).

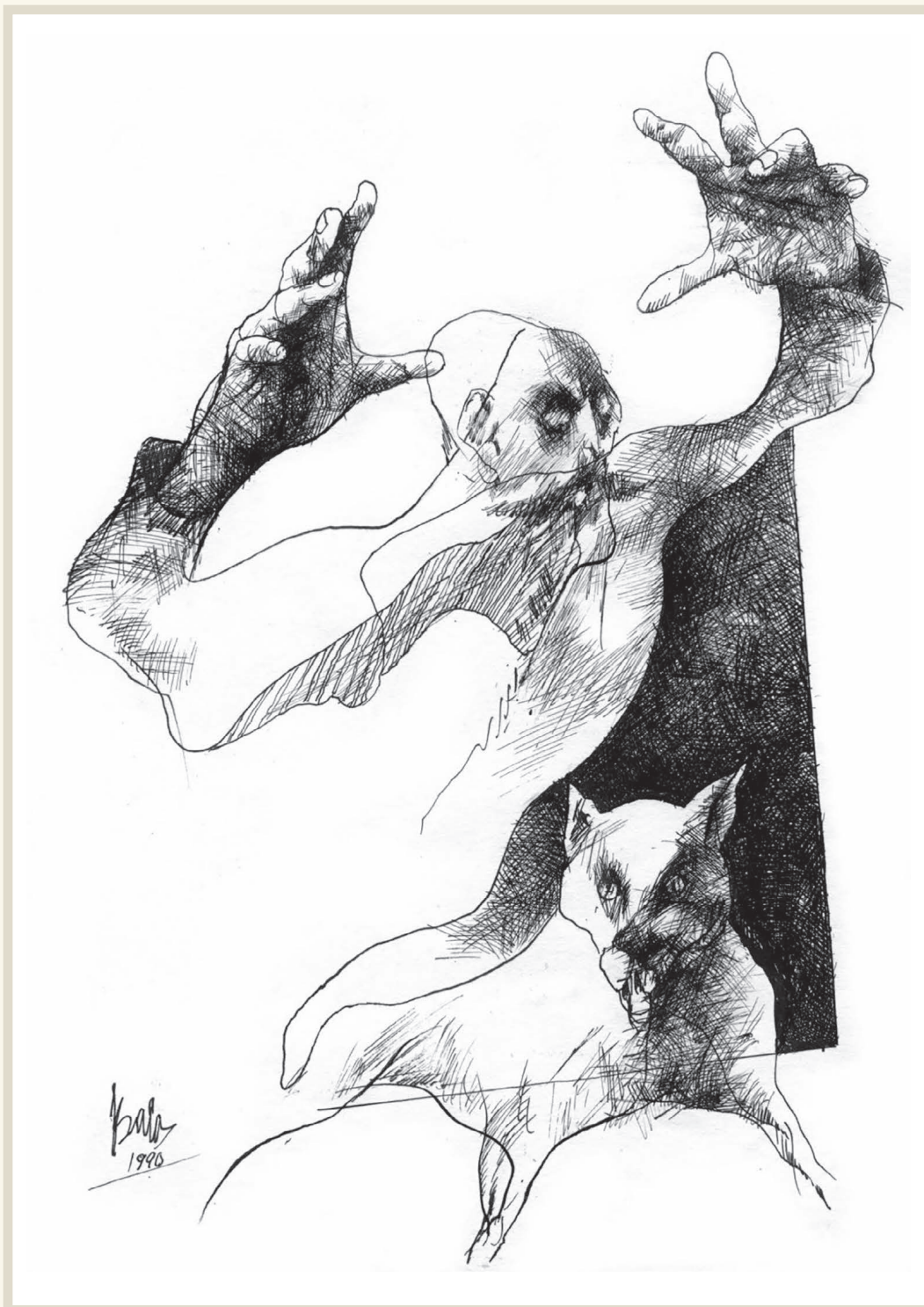


Imagen 5. Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992). *El perseguidor*. 1990.
Tinta sobre papel. Archivo Gaspar Núñez. <http://maestroaureliosalas.blogspot.com/>



Imagen 6. Ricardo Bustos (Catamarca, ca. 1963). *Lindo animalito*. 1985. Imagen publicada en el diario *La Gaceta*, Tucumán, el 26 julio de 1985. Anuncio de los Premios del Salón de Tucumán. Archivo Marcos Figueroa.



Imagen 7. Javier Juárez (Tucumán, 1977). *Doguitas punk*. 2004. Díptico. Fotografías. 50 x 50 cm c/u. Archivo FACT.



Imagen 8. Rosalba Mirabella (Tucumán, 1975). *Mujer Rata*. 2006. Acrílico sobre papel. 20 x 30 cm. <http://www.rosalbimirabella.com.ar/index.php/project/mr/>



Imagen 9. Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001). *Cañas y lirios*, de la serie *El jardín de la república*. 1973. Acrílico s/tela. 175 x 175 cm. <http://www.ramona.org.ar/node/32968>



Imagen 10. Sandro Pereira (Tucumán, 1974). *El boxeador y su sombra*. 2005.
Instalación de medidas variables.

<http://www.bazaramericano.com/galerias.php?galeria=pereira&autor=Sandro%20Pereira>

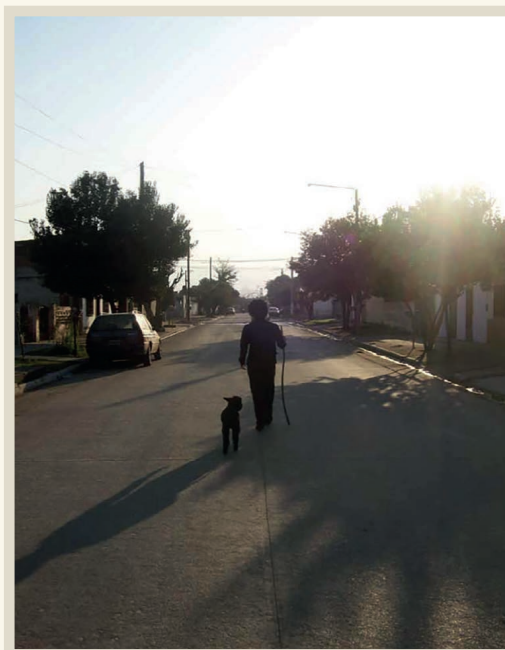


Imagen 11. Gabriel Chaile (Tucumán, 1985). *Daniel*. 2010.
Performance con cordero realizada entre Tucumán y Buenos Aires.



Imagen 12. Gustavo Nieto (Tucumán, 1980). *Sin título*. 2016. Intervención sobre figuras de porcelana antigua sobre repisa de acero inoxidable. 40 x 24 x 20 cm.

Estas obras, al ser dispuestas en proximidad, configuran una constelación donde el perro —como representación, sombra o amenaza— se despliega en múltiples imágenes: desde la violencia estructural hasta la ironía punk, pasando por lo onírico y lo doméstico. Esta serie no busca una genealogía lineal, sino un montaje de las tensiones afectivas y formales que permiten pensar lo siniestro y lo animal como memoria. La silueta del perro negro es pintada sobre un muro y hace aparecer una imagen que es evocación del Familiar, la zafra, los ingenios, las desapariciones. Una imagen del recuerdo individual, del álbum familiar, que se vuelve pública y aparece en un edificio donde actualmente funciona una maternidad y que, hasta la década de 1950, operó como perrera municipal.

Al mismo tiempo, la imagen se emplaza en una topografía específica, cercana a un cementerio y a un parque donde se encuentra un piletón municipal. Luego, el mural es borrado, el muro con la imagen pintada se cubre —se oculta— para volver a ser fachada. En ese intermedio temporal, la imagen sobrevive, deviene en otra materialidad, se digitaliza, se vuelve manipulable y es lanzada al espacio del montaje junto a otras imágenes-piedra.

Para eso, creamos un horizonte de posibilidad para proponer un montaje de la memoria. Una heurística del gesto, de las posibilidades, que se centra en la acción sobre el dispositivo. Frente a un relato que delimita tiempos, procesos y categorías, buscamos lanzar imágenes-piedra para abrir el espacio de los intervalos, de las grietas. Las imágenes-piedra quiebran el relato de la historia para sobrevivir ante nosotros en el montaje de la memoria. Frente a la historia del arte, configuramos un *Atlas* del arte de Tucumán desde los anacronismos de la imagen, donde sobreviven múltiples pasados y se anticipan futuros posibles; un montaje dialéctico, como un modo de estar frente a las imágenes que reconfiguran nuestro presente; y, además, un montaje marginal, como un desplazamiento y también como un posicionamiento.

Montaje de la memoria

La memoria insiste, sobrevive, reaparece en los muros de la ciudad, sobre el suelo, en un papel. Se confronta desde un espacio desconocido, desde los márgenes. Estos encuentros, estas latencias de las tensiones, ponen en crisis las categorías y las definiciones localistas que se corresponden con modelos historiográficos tendientes a simplificar las complejidades en síntesis conceptuales, instaurando estereotipos diferenciados y forzando no solo la lectura de la historia del arte sino también de la producción artística, volviendo a la imagen ilustración de una teoría o fijándola en una secuencia.

Lejos de buscar una síntesis de esta realidad, nos propusimos trabajar en su complejidad, permanecer en esa tensión, en ese espacio de indefinición donde la silueta del perro negro —como imagen-piedra— aparece como imaginario frente a la narración de la historia, se vuelve pública en un gesto, sobrevive pese a los borramientos: una insistencia de la imagen que abre y configura el montaje de la memoria individual y colectiva.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pre-textos.
- Binswanger, L. (2007). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo editora.
- Calasso, R. (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Editorial Sexto Piso.

- Cejas, O. (1973). Una noche, el familiar. En *Una noche el familiar... y otros cuentos* (pp. 9-13). Ediciones del Consejo Provincial de Difusión Cultural.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Alianza Editorial.
- Juliano, B. (2022). *Hacia la configuración de un atlas del arte contemporáneo en Tucumán. 2010-2020*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.