

## **De la imagen de una bicicleta a la configuración de espacios de memoria; articulaciones de una experiencia artística, de memoria y política**

Carlos Caviglia<sup>1</sup>

### **Resumen**

A partir de categorías analíticas propuestas por Benjamin y Didi-Huberman, se analiza la obra plástica de Fernando Traverso que con una propuesta espacial, (una intervención urbana realizada a partir de principios de 2001 en Rosario a partir de la imagen de una bicicleta estenciliada 350 veces por toda la ciudad), da cuenta de las desapariciones de militantes efectuadas por el accionar del Estado terrorista durante la última dictadura militar en la Argentina. El análisis de la obra habilita el despliegue de una poética que va desde el stencil a la “performación” de sitios de memoria y que entra en tensión y diálogo con los habitantes de la ciudad a partir de la actualización del conflicto social.

Este trabajo es una actualización de uno presentado en las IX Jornadas de Sociología de la UNLP, en la mesa Los marcos sociales de la memoria. Memoria, política e historia del pasado reciente argentino coordinada Roberto Pittaluga (UNLPAM- UNLP-UBA) Mauricio Chama (IdHICS-FaHCE-UNLP) y Hernán Sorgentini (IdHICS-FaHCE-UNLP) quien realizó los comentarios.

---

<sup>1</sup> Licenciado en trabajo social, profesor de historia y actualmente realizando su tesis de licenciatura sobre movimiento obrero y represión durante la década del 70. Se desempeña en el área de investigación de la Coordinación de Sitios de Memoria - CABA del Archivo Nacional de la Memoria.

## De la imagen de una bicicleta a la configuración de espacios de memoria; articulaciones de una experiencia artística, de memoria y política

### Rosario, paredes y bicicletas presentación

“Yo la última vez que lo vi a él era en una cita, se ve que estaba envenenada. Él siguió de largo, entonces yo me di cuenta que también debía hacer lo mismo, sino hubiera sido otro el encuentro. Y yo por su mirada me di cuenta de que había que seguir de largo, había que cuidarse. Y sigo caminando y estaba la bici de él atada a un árbol como solía hacer. Al otro día vuelvo y estaba la bicicleta atada ahí todavía, como diciéndome... Ahí me di cuenta..., ahí me di cuenta de lo que estaba pasando.”<sup>2</sup>

relato de Fernando Traverso en el documental  
“Trescientos cincuenta” de Diego Fidalgo, 2005.

Si caminás por Rosario, por la calle, a veces vas a ver bicicletas en las paredes. Imágenes de bicicletas hechas en estencil en distintos lugares, en paredones, en edificios, en ochavas, en los frentes de las casas. Si vas por Rosario vas a encontrarte con bicicletas negras pintadas en las paredes.

En marzo de 2001 Fernando Traverso comienza una intervención artística que despliega en toda la ciudad de Rosario. Con esta obra Traverso se propone mostrar, a través de una imagen que se origina en su propia experiencia militante, no sólo de lo sistemático y masivo que había sido el movimiento represivo en Rosario, sino también lo cotidiano y, en cierto punto, público de su carácter. La obra se llama “350, intervención urbana”. Un proyecto que, a partir de la imagen de una bicicleta apoyada sobre una pared, aborda la memoria de aquello que no debía ser olvidado, un proyecto que hace hincapié en un objeto sin sujeto para visibilizar aquello que había sido invisibilizado aunque (porque) sucedía a la vista de todos. Un proyecto que no solo problematiza los procesos de invisibilización y memoria sino que lo hace abordando los procesos de terrorismo estatal y resistencia.

Este trabajo es una reflexión sobre la obra de Fernando Traverso, sobre esa imagen, sobre esas imágenes que nos ofrecen las bicicletas. Nos interesa la idea de imagen como la concibe el filósofo Walter Benjamin, esto es, no una imagen sólo como soporte de contenido, sino en tanto articuladora de tiempos y campos diversos y por lo tanto generadora de tensiones y paradojas que configuran los sentidos que provoca y dispara (lo que llama imagen dialéctica, imagen en suspenso). También nos interesa la imagen en los términos que la concibe Didi-Huberman, un dispositivo capaz de articular los registros político y artístico, y a su vez modular operaciones históricas y semánticas, de tiempo y de sentido.

También este trabajo es una reflexión alrededor de la acción. Sobre la diversidad de acciones de naturaleza diferente a las que la obra nos remite y nos propone. La acción militante, pero también la acción represiva. Y también la acción artística (que en este caso pareciera confundirse con una acción militante) Por último una mirada puesta sobre la experiencia habilitada por la propuesta visual de Traverso. Voy a intentar dar cuenta de que la

---

<sup>2</sup>Militantes de Montoneros, el compañero con el que se iba a encontrar Fernando Traverso, Cachilo, es uno de los 350 detenidos desaparecidos de la ciudad de Rosario registrados por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), producto del terrorismo de Estado que se desplegó institucionalmente en toda la Argentina desde la madrugada del 24 de marzo de 1976.

obra de Traverso (que tiene origen en una acción del pasado y que a su vez es producto de una acción) promueve un tipo de experiencia (una acción también, un ejercicio de memoria) que repone, que nos devuelve un sitio de memoria.

El relato de Traverso da cuenta de aquella experiencia que cataliza con la imagen de la bicicleta: un primer instante aterrador en que comprueba que la cita estaba “envenenada” para volverse devastador cuando logra balbucear la certeza de que a Cachilo lo habían chupado. Esto ubica por un momento al conocimiento, a la comprensión en el centro de la cuestión. La obra también nos invita a pensar sobre lo que significa conocer, darse cuenta, concientizarse. Ese momento en que Traverso “supo” inaugura una nueva urgencia. De hecho ese acto de saber es el disparador de la obra, en la que el autor logra mantener la vibración de aquel registro.

En esta imagen que nos propone el militante artista, vemos con Benjamin y Didi-Huberman cómo se articulan tiempos y campos diversos. Los setenta de la militancia y el momento de un secuestro que no se sabe quién vio, 25 años después y el momento de la pintada callejera y por último el tiempo posterior, el del encuentro con esa imagen y la posibilidad de que al cruzarse con el *stencil* se aparezca aquello que en su momento casi no fue visto. Así esta imagen como portadora de tensiones nos muestra tres tiempos que aparecen articulados en diversos campos: la activación política, la represión clandestina, la producción artística y la construcción de memoria.

Por eso este trabajo también es una reflexión alrededor de la transmisión de la memoria. Así, esta imagen, con sus historias de origen, producción y circulación, abre una serie de interrogantes alrededor de la memoria colectiva y de los aparatos interpretativos sociales, al ser la obra de Fernando Traverso ella misma un acto de memoria que nos invita a actualizar o recrear.

### **350 estenciles**

La característica política del estencil no está específicamente dada por la naturaleza del mensaje que pueda encerrar una imagen “estenciliada”, estarcida, sino que es su atributo por ser una expresión en el espacio público. No es precisamente su contenido lo que le da su posible carácter político, sino su marco, su situación. Si bien se ha tendido a interpretar a la calle como el lugar propio de la política (cuestión que las miradas actuales ponen en duda), en el caso de los estenciles esta relación entre lo público y lo político es inherente, porque es en la calle adonde estas imágenes en las paredes se presentan a la gente que va por ahí, a la gente que pasa. Quien cruza su mirada en los estenciles, quien se detiene en ellos, se lleva algo, por lo menos por un momento. De hecho, en su nombre está cifrado su carácter: *scintilla* origen de *stencil* y estencil quiere decir chispeante, centellante. Didi-Huberman, retomando a Benjamin, menciona que la percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centellante.

Esta forma de apelación, la del *stencil*, en general encierra una idea fuerte pero que es necesario descifrar. Como una frase que requiere una contestación, como una pregunta, como una apelación. Pero por otro lado, y en tensión con su ontología política, el *stencil* se ofrece en el momento donde lo político de lo público puede diluirse en la alienación de ir-a o volver-de: porque el *flâneur* es el único que anda por la calle (o no solo se anda en modo *flâneur*). En todo caso, tal vez y solo tal vez, esa *scintilla*, esa chispa, pueda transformarlo cotidiano en mágico.

En términos visuales una de las tensiones presente en esta imagen dialéctica es el juego que produce esa bicicleta realista que no es más que una serie de manchas en una pared. Podríamos decir que funciona el principio gestáltico. Hay algo que no está que el ojo completa, que el ojo termina de configurar. Esa tensión está presente también en el eje mismo de la obra de Traverso: hacer presente a un desaparecido a partir de la representación de una bicicleta, esto es, hacerlo a partir de la presencia del objeto revelador de su ausencia. Porque el carácter configurativo de la imagen también lo es en términos cognitivos. No solo la imagen te interpela al aparecerse, sino que en esa configuración se construye un saber. Traverso en su relato lo expresa claramente ese doble movimiento: "...Al otro día vuelvo y estaba la bicicleta atada ahí todavía, como diciéndome... Ahí me di cuenta..., ahí me di cuenta de lo que estaba pasando".

### **350, acción artística**

La acción artística y la performance suelen combinar diferentes disciplinas y son efímeras por definición, esto es: suceden en un determinado espacio y acontecen en un momento específico, en un tiempo concreto. Esto les da un carácter escénico que hace del sujeto (en general el propio artista) el elemento constitutivo de la obra artística, revolucionando de esta manera el lugar expresivo del arte en las artes visuales que en general es depositado en objetos. Esta puesta en escena, en general sin coordenadas de cotidianidad, pretende generar un quiebre en el sentido de lo común por lo que se revela como provocación.

Durante tres años Fernando Traverso salió por las noches a imprimir sobre paredes las 350 bicicletas de su obra. Lo que sucedía, previo a cada una de las pintadas no puede dejar de pensarse en su doble registro: tanto como una acción artística, tanto como una acción militante: el previo "fichaje" de una buena pared, los preparativos, la recorrida en bicicleta, esto de salir por la ciudad de noche pintando paredes, como clandestino. Como acción artística está anclada en la visibilización que surge de una poética de la ausencia mientras que como acción política remite a la acción de la militancia y de la resistencia. Y ambas en la persona de Traverso "accionando" entran en contacto

### **350, intervención urbana**

La intervención artística funciona en términos de edición. Por medio de una acción de agregamiento se resignifica un objeto o lugar. Cuando comenzó la obra, en marzo de 2001, la perspectiva de justicia efectiva por los delitos de lesa humanidad cometidos por la última dictadura en Argentina estaba clausurada por las leyes de impunidad y los indultos. En general los formatos institucionales, la movilización social, y la expresión artística de respuesta a la falta de justicia, surgidos durante el tiempo de la impunidad no son bien comprendidos si no se tiene en cuenta ese marco. Dar cuenta de que en Rosario había 350 bicicletas que esperaban a sus dueñxs es una forma poético-política (como definen a la obra de Traverso en el documental de Diego Fidalgo) de expresar, no solo la injusticia y la angustia por cada uno de lxsdesaparecidxs, sino también la dimensión de ese crimen, sus alcances, y de generar una imagen que diera cuenta de la escala de lo que pretendieron abarcar (y controlar y disciplinar y silenciar).

A partir de la voluntad plástica de plasmar por toda la ciudad las trecientos cincuenta bicicletas en algún momento intuimos, se nos revela, un mapa posible de la represión en la ciudad de Rosario. Un mapa verosímil de los lugares, de las cercanías y de las recurrencias de las numerosas redadas, secuestros, persecuciones y asesinatos que sucedían por esas mismas calles por las que la gente andaba cada día todos los días. En contrapartida, esas trecientos cincuenta bicicletas nos muestran a los militantes en la calle, cerca de las fábricas, de las facultades, cerca de los barrios, en todo caso, siempre militando, en la calle.

La intervención que Traverso fue desplegando en la ciudad da cuenta del cruce fatal de la militancia de una ciudad con la represión en esa ciudad. Así, cuando uno dimensiona en la ciudad de Rosario su doble registro de militancia y represión, es que la obra de Traverso se agiganta. Cuando uno dimensiona en la ciudad de Rosario el lienzo del artista, Traverso consigue mostrar una ciudad en la que puede seguir vibrando la pesadez del terrorismo de Estado, hace que se visibilice, de alguna manera que se materialice, la escasa parte pública de la clandestina estrategia del terrorismo estatal. Consigue mostrar una ciudad que necesita interrogarse sobre lo que se vé y lo que se deja de ver a la luz del día. Una ciudad a la que le acallaron la inquieta e inquietante militancia, Traverso con sus bicicletas vuelve a agitarla.

### **350 espacios de memoria**

Ya mencionamos el carácter configurativo que posee la imagen, tanto en términos visuales como cognitivos. La obra que nos propone Traverso también lo hace en términos espaciales: Cada bicicleta pintada en una pared transforma nuestro espacio cuando es encontrada por nuestra mirada, porque a ese espacio habilitado desde la mirada propia, Traverso lo remite a su mirada encontrando la bicicleta de Cachilo; y ese “centelleo ante lo similar” funciona como un hilo de Ariadna pero del que no tirás, él tira de vos: la imagen hace pie en el anacronismo de visualizar en la actualidad, en un lugar cotidiano, de todos los días, el momento de algún secuestro de algún alguien, frente a la apacibilidad de la rutina de todos los días. La urgencia de una mirada para no deschavar al compañero chispea en el momento en que se adivina una bicicleta apoyada en la pared.

Y ese recuerdo que nos abre el tiempo, nos configura un nuevo espacio que reclama su rememoración: ese espacio ya no es un espacio cualquiera, es un espacio de memoria. La experiencia militante señalada por la propia represión se vuelve memoria a partir de una imagen plástica, y ahí su connotación política. Porque cada bicicleta pintada en una pared abre el tiempo posibilitando una articulación histórica a la manera en que la define Benjamin: “apoderándose de un recuerdo tal como fulgura en el momento de un peligro”.

A partir nuevamente de una relación mimética es que la obra nos invita, nos convoca, nos conmina -depende-, a encontrar en ese espacio por el que cualquiera deambula, a encontrar en ese espacio aquel momento del que Traverso fue testigo. Traverso nos propone que realicemos ese trabajo, que hagamos pie en esta paradoja temporal, nos incita a que hagamos memoria solo a partir de una imagen, sino también desde una espacialidad, y esto es posible dada la característica compleja que presenta la idea de espacio y que Didi-Huberman traduce lucidamente cuando lo define como una “fracción de experiencia”

Entonces, esta intervención urbana produce, por medio de una instalación artística, un espacio de memoria en cada uno de los trecientos cincuenta lugares donde nos encontremos con una bicicleta, trecientos cincuenta sitios de memoria desplegados en la ciudad, por

Rosario. Si esas bicicletas pueden ser leídas como el signo que vio Traverso, entonces la bicicleta “te dice lo que ha pasado que sigue pasando”.

Desde la perspectiva de otro tipo de registro, estas trescientas cincuenta bicicletas que “te dicen lo que ha pasado que sigue pasando”, estos trescientos cincuenta espacios de memoria en toda la ciudad, no configuran un espacio de memoria homologable a los exCentros Clandestinos de Detención, Tortura y Desaparición como eje para explicar el funcionamiento del terrorismo del estado. Se constituyen como una memoria no centralizada, no estatal.

La ciudad puede presentarse entonces así como un cenotafio, un monumento funerario a los “chupados”<sup>3</sup>, el único tipo de monumento funerario simbólico que puede haber por la imposibilidad de acceso a sus cuerpos (1xs 350 están aún desaparecidxs y los genocidas nunca han dado la información de lo que hicieron con sus cuerpos). Pero no es un cenotafio como el Parque de la Memoria. Lugar específico, monumento que centraliza rigurosamente y con precisión los nombres de su nómina. Con Traverso, Rosario como cenotafio se extiende en la misma ciudad, se abre en un mismo tiempo a la cotidianeidad del día a día a la vez que al terror que supo transitarla. Es un cenotafio diseminado, territorial y capilar, al que por lo tanto hay que reconstruir. Y aquí una nueva invitación de la obra, nuevamente una propuesta a un ejercicio de memoria: de alguna manera Rosario como cenotafio también funciona como un palimpsesto: por su territorio pueden encontrarse aún las huellas y leerse las marcas del terrorismo de estado en acto.

Entonces estamos ante una instalación artística que, como tal crea, a partir de una propuesta espacial, una experiencia. La bicicleta en la pared nos abre al espacio habitado por Traverso cuando sigue de largo, zafando de la cita “envenenada”. Reitera aquel “instante crítico”. Pero sobre todo nos abre al momento cognoscente, nos ubica en la mirada del que comprende, cuando Traverso vuelve al otro día y la bicicleta se le ofrece a la vista, “como diciéndome...” -dice, “Ahí me di cuenta..., ahí me di cuenta de lo que estaba pasando”. Esa es la experiencia visceral a la que nos convoca el chispazo, el centelleo, el estencil de cada bicicleta en las paredes de Rosario. O para continuar parafraseando a Benjamin, vemos la imagen verdadera del pasado.

La manera en que se relacionan, cómo se encadenan estas formas plásticas parecieran sugerir un dispositivo telescópico, una serie de lentes que nos van acercando abarcadoramente la imagen. Imagen que se inicia con unas manchas en la pared que son una bicicleta, que son una intervención, que son una acción política y artística, que son un espacio de memoria. La operación “telescópica” de esta imagen hace ver cerca lo que está lejos pero a su vez hace patente lo inalcanzable de aquello que acercó. Esta superposición de sentidos es la que posibilita que se nos revele una imagen emergente, una configuración que se nos aparece a la manera del momento mesiánico benjaminiano, una apertura al cambio de tiempo.

---

<sup>3</sup> “Chupado” era la forma en que se refería en los años del terrorismo de estado al hecho de ser secuestrado por las fuerzas armadas o de seguridad

## apéndice

### el ángel de la bicicleta

Luego del estallido social del 19 y 20 de diciembre, la gente empezó a ver las bicicletas que estaban por las paredes de Rosario y en ellas vieron al Pocho Lepratti.

Claudio Hugo Lepratti era empleado estatal y trabajaba como auxiliar de cocina en el comedor de la escuela 756 “José M. Serrano” del barrio Las Flores donde lo mataron. Estudió derecho y fue seminarista salesiano. Cuando abandonó el seminario en 1991 se mudó al barrio Empalme Graneros y un año después al barrio Ludueña. Ahí colaboró en la tarea de contención social de los adolescentes humildes del barrio, participando de las organizaciones de base promovidas por el sacerdote Edgardo Montaldo. Así fue que participó y promovió la formación de grupos de niños y jóvenes de las barriadas populares de Rosario, siendo la primera agrupación La Vagancia. Dio clases de guitarra en talleres de música popular y se encargó de la creación y redacción de la revista El Ángel de Lata. Coordinó labores con otros grupos sociales, como el movimiento Chicos del Pueblo y con comunidades eclesiales de base, como Poriahu (‘pobre’ en guaraní), y el grupo Desde el Pie. Al mismo tiempo militaba gremialmente en la «cocina centralizada» de Rosario, donde fue delegado y participó de la histórica carpa como uno de los tantos trabajadores que fueron despedidos como represalia por su actividad sindical. Así, fue delegado de base de la Asociación Trabajadores del Estado (ATE) y congresal de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA) por Rosario. Tenía 35 años cuando lo mataron. Fue uno de las 38 personas asesinadas durante los días del estallido<sup>4</sup>.

Hoy la gente está convencida, de alguna manera cree, que esas bicicletas “son” por el Pocho Lepratti, un militante asesinado el 19 de diciembre de 2001. La policía de la provincia de Santa Fe, en medio de la crisis que terminó de desintegrar al gobierno de la Alianza, rodeando un comedor escolar del barrio Las Flores, en la periferia de Rosario, le disparó cuando se asomó por la terraza para avisar que ahí solo había pibes comiendo.

Aquí es necesario hacer un pequeño acercamiento a los noventa para dar cuenta de la situación en la que se encuentra el campo popular: diezmado en el genocidio y mínimamente en reconstrucción en los ochenta es nuevamente doblegado por el neoliberalismo que escandalosa pero incontrastablemente es sustentado también por el peronismo, al que desarticula y así, desvirtuado consigue hacerse de su cuota de poder a la vez que anular su carácter reformista e irreverente. En los años '90 la politización de la sociedad se expresó por el movimiento de derechos humanos (que ya tenía un recorrido de década, década y media), los nuevos movimientos sociales (organizaciones de los “excluidos”) y ciertos sectores del movimiento obrero organizado. El lugar de la politización de la sociedad, podría decirse, se hallaba más en la sociedad civil que en la sociedad política. De hecho la militancia, si la había, muchas veces era definida por sus propios sujetos más como “social” que como “política”. La crisis del 2001 con su tendal de asesinados, entre ellos Lepratti, representa un momento de inflexión en ese cambio de registro y por ello la tensión presente entre los términos de cómo interpretar la resignificación que en Rosario se hizo de esas bicicletas.

---

<sup>4</sup> Fuente: <http://www.lavaca.org/recuadros/los-muertos-del-1920-de-diciembre-de-2001/>

La reapropiación y reconstrucción de sentido a partir de imágenes dadas es un salto resignificante que puede ser producido desde un sentido creativo y de ampliación epistémica, pero también puede ser entendida desde su opuesto, desde la falsificación de la significación existente con su correspondiente episteme negacionista. Es interesante dar cuenta que la cuestión de la representación, que está en el centro de la crisis política del 2001, tiene un correlato con los problemas de interpretación que nos abren estas representaciones de ángeles y bicicletas.

## **Pocho Vive**

Unas hormigas gigantes que también suelen verse por las paredes de Rosario afirman que Pocho vive. Pocho Vive, como Luca Vive y como Perón Vive (sí, sí, también recién me doy cuenta de la coincidencia). Además “la” hormiga, es “las” hormigas. Por Rosario hay muchaspintadas de hormigas que gritan Pocho Vive. Las hormigas son siempre un hormiguero, un hormiguelo. Eso que no se vé y está en constante movimiento, transformando, trabajando, entre muchas, colectivamente, sin que se las note (hasta que se las nota). Las hormigas de Pocho podrían homologarse al subsuelo de la patria sublevada de Jauretche.

La hormiga funciona como firma del Pocho Vive. Somos nosotros los que afirmamos que Pocho vive. Somos los que nos movemos todo el tiempo, laburando para cambiar las cosas. Esa es la hormiga del Pocho Vive. Esa imagen confirma que el Pocho Vive porque el Pocho, que iba en su bicicleta de un barrio a otro, era la hormiga. La firma se termina configurando en un autorretrato del Pocho en el que de alguna forma también nos vemos. Pocho vive porque vive en los que creen en su lucha. Y las pintadas las hacemos porque nosotros estamos vivos porque creemos en esa lucha, en ese hormiguelo, en ese subsuelo.

El abordaje de todas estas imágenes tiene el objetivo de dar cuenta de las diversas militancias, de sus confluencias, de sus destiempos y compases, de las interpretaciones que



cada una de ellas (de las militancias) hace sobre sí mismas, sobre cómo se conciben, sobre cómo piensan sus luchas y las historias que representan. De esta manera también nos damos cuenta que estas imágenes son construcciones que nos reflejan, y que como en espejos podemos mirar y encontrarnos.

## **Bibliografía**

BENJAMIN, Walter 2009 (1940) “*Sobre el concepto de historia*” (Buenos Aires, Las Cuarenta)

BENJAMIN, Walter 2009 (1936) “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, (Buenos Aires, Las Cuarenta)

DIDI-HUBERMAN, Georges 2011 (2006), “*Ante el tiempo*”(Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora)

DIDI-HUBERMAN, Georges 1197 (1992), “*Lo que vemos, lo que nos mira*” (Buenos Aires, Bordes Manantial)

DIDI-HUBERMAN, Georges 2014 “VUELTA-REVUELTA Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes”, en Wechsler, Diana (ed.) *Pensar con imágenes* (Tres de Febrero UNTREF, IIAC)

INDIJ, Guido 2011 (2007) “esto no es Arte” en Indij, Guido *1000 stencil Argentina Graffiti*, (Buenos Aires, La marca editora) colección Registro Gráfico

LÖWY, Michael 2012 (2001); “*Walter Benjamin: Aviso de incendio, una lectura de las tesis ‘Sobre el concepto de historia’*”, Buenos Aires, CFE

MORRISON, Chandra 2011 (2007); “Re: Stencil. Un absurdo cotidiano” en Indij, Guido *1000 stencil Argentina Graffiti*, (Buenos Aires, La marca editora) colección Registro Gráfico