

Carlos Alberto Caviglia

Pertenencia institucional

- alumno de la Carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; trabajo realizado para el Seminario Tiempo e Imagen en la escritura de la Historia a cargo de Roberto Pittaluga.

- Archivo Nacional de la Memoria, Dirección Nacional Sitios de Memoria, Coordinación Sitios de Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, área Investigación.

zpq_zpq@yahoo.com

Rosario, paredes y bicicletas presentación

Si caminás por Rosario, por la calle, a veces vas a ver bicicletas en las paredes. Imágenes de bicicletas hechas en esténcil 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.

Este trabajo es una reflexión sobre la imagen; de la idea de imagen como una imagen visual que como tal es portadora de sentidos, pero también de la imagen como la concibe el filósofo judío y alemán Walter Benjamin que como marxista se dedicó a pensar no ya la dimensión material, económica, de lo real sino los problemas que se abren a partir de dirigir la mirada a los aspectos superestructurales como el arte, la historia, el derecho y la justicia. Para Benjamin la imagen -a la que llama imagen dialéctica, imagen en suspenso,- articula tiempos y campos diversos y por lo tanto genera tensiones y paradojas que configuran los sentidos que provoca y dispara.

También este trabajo es una reflexión alrededor de la acción, una interrogación sobre la experiencia que se devela en la acción artística que propone Traverso. Experiencia que no es de las devaluadas que nos propone esta mezcla de capitalismo y posmodernidad en la que vivimos, con su consumismo de mercancías e imágenes, con su subjetividad exacerbada, pero sin sujetos. Voy a intentar dar cuenta de que la obra de Traverso a partir de su cruce de sentidos políticos y estéticos, promueve un tipo de experiencia (una experiencia de memoria) que repone, que nos devuelve un sitio de memoria. Ir a Rosario era encontrarme con esas bicicletas. Y ver las bicicletas me arrojaba al encuentro de algunas líneas borroneadas de nuestra historia. Cruzarme con las bicicletas era recuperar relatos novedosos e inéditos que las revelan.

Este trabajo es también una confirmación de ciertas conclusiones a las que llega Didi-Huberman (un historiador del arte que trabaja a partir de las reflexiones de Benjamin), porque si ante una imagen “estamos ante el tiempo”, la imagen es la catalizadora de la experiencia. Porque como imagen es un artefacto capaz de articular los registros político y artístico, y a su vez modular operaciones históricas y semánticas, de tiempo y de sentido.

La obra de Fernando Traverso está estructurada a partir de un acto de memoria, el encuentro con la bicicleta de un compañero de militancia, Cachilo, que pone en evidencia la desaparición de ese compañero. Y como acto de memoria que la obra de arte asume, es una

pretensión de articulación entre lo político y lo histórico con lo estético, entre la militancia política -sus proyectos políticos- y la articulación del pasado y el presente que la obra de Traverso propone.

La política desborda cuando es propiamente política: cuando la representación política se amplía y cuando el reconocimiento del derecho emerge, irrumpe. Lo mismo sucede con la obra de arte, desborda cuando es tal, cuando genera una tensión entre los opuestos “distancia” y “presencia” como lo define Benjamin. Einsestein, el cineasta ruso, según Didi-Huberman, plantea esa tensión en otros términos; reformulando la tríada dialéctica de Hegel no es la síntesis el resultado de la confrontación entre tesis y antítesis sino que entre ellos surge la *stasis*, el éxtasis, el desborde nuevamente. Aquí también se hace necesario detenerse en lo que sale del borde, eso que desborda de alguna manera es un remanente, una resaca, un residuo. La bicicleta respecto de Cachilo, el acto de memoria respecto de un secuestro que ni siquiera fue visto, la derrota política respecto de la memoria colectiva. El rol del residuo, de lo remanente, de lo que queda fuera del centro es tan decisivo para Benjamin como la misma tensión que genera la imagen dialéctica.

El vínculo entre el desborde y lo residual nos remite al hiato que anula lo político. Este hiato presente desde la misma suspensión que supone un Estado *de facto*, también efecto a la medida de la clausura fenomenal provocada por el genocidio estatal. La imagen dialéctica que propone la bicicleta intenta suturar ese hiato. Si es por algún lugar que lo logra, es por ahí que la obra desborda. De aquí la validez (y la importancia) de la consigna de la memoria como trabajo: correr el hiato, levantar la clausura es un esfuerzo que debemos realizar por medio de análisis crítico para que no se constituya como el telón de fondo, la naturaleza podríamos decir, de lo político posterior.

Como imagen también se genera un juego entre su materialidad y su significación. En esa tensión anida la posibilidad y capacidad de conocimiento. Esto ubica por un momento a la comprensión en el centro del problema. Si, como plantea el historiador Javier Trímboli, lo que vemos en el drama es el despliegue escénico de una identidad, el drama es portador no solo de una posible activación política, sino que también es portador de una eficacia en términos cognitivos y sobretodo epistémicos. Por eso ver las bicicletas lo arroja a unx al encuentro de un saber y sobretodo de una forma de saber.

La apropiación y construcción de sentido a partir de imágenes dadas puede ser comprendida como un salto resignificante, desde un sentido creativo y de ampliación

epistémica, sobre cómo conocemos, pero también puede ser entendida desde su opuesto, cuando la comprensión novedosa se hace sobre la falsificación de la existente con su correspondiente episteme negacionista.

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.

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. Pero esas bicicletas ya habían estado por ahí varios meses; habían empezado a aparecer a principio del año, desde marzo. Un ex militante montonero es quien las había “estenciliado” por las paredes en Rosario.

En 1976, Fernando Traverso militaba en Montoneros y tenía que encontrarse en una esquina con Cachilo, un compañero. “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.”¹

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.

Por eso también este trabajo es una reflexión alrededor de la transmisión de la historia (en tanto la memoria como interface de la historia). Así, esta imagen, con sus historias de producción y circulación, abre una serie de interrogantes alrededor de la memoria colectiva y de los aparatos interpretativos sociales -que incluyen la problematización de la escritura de la historia-, en donde las cuestiones estéticas no pueden quedar de lado como superfluas porque es necesario indagar sobre las repercusiones que las discusiones alrededor de la forma y el

¹ relato de Fernando Traverso en el documental Trescientos cincuenta de Diego Fidalgo

sentido tiene en las cuestiones referidas a la representación, y por lo tanto un punto relevante para pensar el hecho político así como el hecho artístico.

350, intervención urbana

En marzo de 2001 Fernando Traverso comienza una obra que, partiendo de una de las herramientas más propias del arte callejero como el estencil, propone una intervención artística que se despliega en el espacio de toda la ciudad. 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 problematizaba los procesos de invisibilización y memoria sino que lo hace hacia al abordar los procesos de terrorismo estatal y resistencia.

La intervención como tal funciona en términos de edición. Por medio de una acción de agregamiento se resignifica un objeto o espacio. 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 este marco. En esa perspectiva, en ese momento histórico, dar cuenta de que en Rosario había 350 bicicletas que esperaban a sus dueños era 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 los desaparecidos, sino también la dimensión de ese crimen, sus alcances, y de generar una imagen que diera cuenta de la escala de lo que pretendía 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. Además también, esas trescientos cincuenta bicicletas nos muestran a los militantes, en la calle, cerca de las facultades, o cerca de los barrios, en todo caso, siempre en la calle, militando.

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 un lienzo para el artista es que Traverso consigue mostrar una ciudad en la que puede seguir vibrando la pesadez del terrorismo de Estado. 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 inquietarla.

TRESCIENTOSCINCUENTA , el documental

En el documental de Diego Fidalgo Traverso define su obra de una manera muy clara y precisa. No solo plantea a lo efímero como un principio sobre el que construyó su obra, sino que además embandera la inmaterialidad de la obra, quiere “que no sea un peso”.

En el documental también nos vamos a encontrar con el registro filmico de varias situaciones en las que Traverso pinta con aerosol una bicicleta: una, en una pared, de noche, pinta la última bicicleta, la trescientos cincuenta, en homenaje a un compañero del barrio; otra, en una tela en su taller, como bandera; otra más, en la puerta del Museo de Arte Moderno Castagnino para que la gente, los transeúntes, los convocados se lleven grandes telas también como banderas; y la última, en el barrio donde militaba con Cachilo, en Villa Fanta. En el mejor registro del documental, cuando Traverso termina de pintarla en una pared del barrio, uno de los chicos comenta que no quiere una de esas, “yo quiero una de verdad” y entre risas y entre ellos siguen haciendo comentarios sobre el aerosol que “te droga” y “qué rico olor”. Bien, estas cuatro veces en las que Traverso pinta sus bicicletas está dando cuenta de que esa acción es la que vale. El valor del accionismo detrás de la inmaterialidad de la obra está dado, no solo por el intento de aprehender y señalar un momento, sino específicamente por constituirse como la contracara que conjura el accionar terrorista del Estado.

350, acción artística

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 (el previo “fichaje” del lugar, los preparativos, la recorrida en bicicleta, esto de salir por la ciudad de noche, como clandestino, pintando paredes), no puede dejar de pensarse en su doble registro: tanto como una acción artística, tanto como una acción política. Como acción política remite a la acción de la militancia y de la resistencia, mientras que como acción artística está anclada en la visibilización a partir de una poética de la ausencia.

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.

Esa acción artística también porta las características que mencionamos de las imágenes, en tanto articuladora de sentido y de tiempo. En ese momento de la acción artística van a estar presentes, por un lado el tiempo de Cachilo atando su bicicleta porque se está por encontrar con un compañero, y por el otro lado va a estar contenido el rastro que queda de esta acción artística, su residuo: la pintada, el *stencil*; esto es: el tiempo de la memoria que genera la bicicleta en algunxs de lxs transeúntes, de lxs vecinxs, de lxs habitantes, de lxs rosarinxs que anden, después, por ahí. Tanto la acción artística (como imagen), como la imagen anudan ese pasado que pretende visibilizar con un futuro en el que anidarán los sentidos que se construyan alrededor de la bicicleta y de aquel tiempo de militancia y su represión.

350 esténciles

La característica política del esténcil no está específicamente dada por la naturaleza del mensaje que pueda encerrar una imagen estarcida, “estenciliada”, sino que es su atributo por ser una expresión en el espacio público. No es su contenido lo que le da su posible carácter político, sino que su propia característica de producción es lo que lo ubica en ese

registro. Uno de los lugares propios de la política es la calle, y es en ella donde estas imágenes en las paredes se presentan a la gente que va por ahí, a la gente que pasa. Quien detiene su mirada en lo estéciles, quien se detiene en ellos, se lleva algo, por lo menos por un momento. De hecho, en su nombre está cifrado su carácter chispeante, centelleante, que es lo que significa *scintilla* de donde vienen *stencil* y esténcil. Esta forma de apelación en general encierra una idea fuerte pero que es necesario descifrar. Como una frase que es necesario contestar, como una pregunta, como una apelación. Pero por otro lado, y en tensión con esta ontología política, el *stencil* se ofrece en el momento menos político de su público: en el andar por la calle de acá para allá, en el momento de lo cotidiano. Podés encontrarte con una bicicleta en una marcha algún día de semana o yendo a votar un domingo, pero lo cierto es que te las vas a cruzar por ahí cuando vas cada día por ahí.

Didi-Huberman, retomando a Benjamin, menciona que la percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centellante. Y esta no es la única consecuencia de su capacidad configurativa: a la vez que se configura la imagen, se habilita una espacialidad en tanto que la mirada que abarca a la imagen implica una distancia. Estas dos características configurativas de la imagen de la bicicleta (centelleo ante lo similar y producción de un espacio) van a mantenerse en toda la operación semántica que la obra propone.

En el nivel de las paradojas materiales que suscita esta imagen, no solo tenemos el juego que produce esa bicicleta realista que no es más que una serie de manchas en la pared, sino que también contamos con la propuesta poético-política de hacer presente un desaparecido a partir de la representación de una bicicleta: a partir de la presencia del objeto revelar una ausencia. Por otro lado, en el nivel de las paradojas temporales, la imagen hace pie en el anacronismo de visualizar en la actualidad, en un lugar cotidiano, de todos los días, el momento de aquel 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, cualquiera sea. Cuando vemos esa bicicleta, estamos articulando anacrónicamente la historia y por un momento, como afirma Walter Benjamin, logramos ver la imagen verdadera del pasado.

350 espacios de memoria

La bicicleta como imagen surge de una experiencia militante que Traverso pone en valor estético y político, al significarla desde el lenguaje plástico. 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”. Y a su vez, a partir de la experiencia estética propuesta por Traverso, desde el anacronismo que propone la obra es cuando desborda en términos políticos.

Cada bicicleta pintada en una pared transforma su espacio cuando se encuentra con nuestra mirada, porque ese espacio que se habilita desde la mirada propia, Traverso lo carga de un recuerdo, como un hilo de Ariadna pero del que no tirás, él tira de vos. Y ese recuerdo al que remite, que nos abre el tiempo, reclama su conmemoración por lo que 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, lo que se termina constituyendo una valorización política.

De nuevo está operando esa capacidad configurativa que la imagen dialéctica posee. 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, encontrar en ese espacio aquel momento del que Traverso fue testigo. Traverso propone que realicemos ese trabajo, que hagamos pie en esta paradoja temporal, nos convoca a que hagamos memoria porque en el acto de rememorar hacemos política. Aquí es donde podremos comprender ese comentario lúcido de Didi-Huberman que da vuelta como una media la idea de espacio (y nos lo hace comprenderlo en su intrínseca relación con el tiempo) de “el espacio como fracción de experiencia”. Ese espacio que instala en la calle la bicicleta de Cachilo no sólo nos da cuenta de los otros trescientos cincuenta Cachilos, Cachilas y Cachilxs que hubo y tuvo (que hay y tiene) Rosario, sino que a su vez, nada menos, hace que se visibilice, de alguna manera que se materialice, la escasa parte pública de la clandestina estrategia del terrorismo estatal.

Entonces estamos ante una instalación artística que, como tal crea, a partir de una propuesta espacial, una experiencia, en este caso, visceral. 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.

Esa bicicleta cuando como imagen dialéctica activa al sitio de memoria, despliega su función cultural en tanto imagen -esa devoción que brota frente el aura de una obra de arte, pero que no posee una función ritual porque no ordena la emoción, solo la dispara.

Entonces, esta intervención urbana produce, por medio de una instalación artística, un espacio de memoria en cada uno de los trescientos 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 trecientos 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”², el único tipo de monumento funerario simbólico que puede haber por la imposibilidad de acceso a sus cuerpos (los 350 están aún desaparecidos 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 cotidianidad 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, pero que es necesario reconstruir.

² “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

www.00350.com.ar (o la reproductibilidad de la reproductibilidad de la reproductibilidad de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica y la politización del arte)

En su página Web, Traverso cuenta quién es y muestra su obra. La página es muy interesante, y generosa. Generosa en lo que muestra de la obra, generosa en lo que muestra sobre lo reflexionado y escrito sobre esa obra y generosa porque habilita la posibilidad de que cualquiera por ahí, haga un estencil con el mismo molde que él estampó por Rosario, para ir por ahí pintando paredes.

Sabemos que el estencil es por definición, reproductible, y que un blog es de por sí de acceso múltiple. Transmitir por esa vía la forma de hacer una plantilla de estencil es a lo que hace referencia el subtítulo zozco de este apartado. Más allá del juego de palabras, lo que interesa en este punto es el registro militante que se sigue proponiendo tanto en la página web como en el documental mencionado.

En el documental, además de dar cuenta de la acción del artista, también se registra su historia de militancia, historia sin la cual no habría obra, y seguramente no habría artista.

Mientras que en la página web, Traverso propone una militancia de la memoria a partir de poner a disposición la plantilla con la que estampe bicicletas. La participación de Traverso en ambas experiencias (el documental y la página web) pone en evidencia su preocupación respecto a los tiempos contenidos en la obra y al carácter de esos tiempos. Son tiempos de militancia: el de la militancia de los setenta y el de la militancia convocada por la memoria de aquella militancia. Lo que habilita a este doble régimen en la obra no es solo la imagen dialéctica que propone Traverso sino también la conjunción en Traverso del militante y del artista.

pequeño paréntesis: 350 y el museo (de arte contemporáneo)

La función televisiva del museo queda evidenciada en este premio: si la imagen dialéctica por definición es vibrante, el título del diario La Capital (“el molde de las biciletas pintadas en los muros ganó el Salón Nacional de Rosario”) por el premio y el LVII Salón Nacional de Rosario adocenán. Si el efecto de actualidad es lo predominante en el registro televisivo, en este caso lo que prima es la operación de congelamiento (más del sentido que del tiempo). El copete explica que hay una obra, que hace alusión a los desaparecidos y que está plasmada en toda la ciudad, mientras que el título informa que lo premiado por el Salón

Nacional de Rosario no es la obra sino el *shablón*. Si en algún momento uno no se explica por qué, luego de tanto tiempo, las bicicletas para los rosarinos seguían siendo del Pocho, a partir de esta manera de comunicar y concebir por parte de la institución más importante de Rosario en validación de obras artísticas, visuales o plásticas, la cuestión comienza a aclararse.

El ángel de la bicicleta

Claudio Hugo Lepratti³ 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 estallido⁴.

Pero esas bicicletas estaban desde antes, habían empezado a aparecer por la ciudad en marzo de ese año y no dejaron de aparecer hasta el año 2005, aunque la ciudad no había visto (si es que había visto) más que bicicletas. Las pintadas callejeras, para la gente, en general, aparecen. En general nadie ve cuando alguien interviene ese paisaje que es cualquier calle de cualquier ciudad. Incluso imaginar la posibilidad de expresarse a través de una pared, que están siempre tan a mano, no es algo que haga la gente en general.

Ni siquiera podríamos decir que la gente en general llama a la radio o escribe cartas de lectores; en todo caso, la gente en general es público de esas llamadas, y de esas cartas,

³ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_%C2%ABPocho%C2%BB_Lepratti

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

escuchan o leen. Lo cierto es que las paredes de todas formas son pintadas. Como hay quienes llaman a las radios o escriben cartas. Pero en las paredes el proceso de producción pareciera conquistar un mayor grado de anonimato: las paredes aparecen pintadas todo el tiempo, como cambia todo el tiempo cualquier calle de cualquier ciudad.

Y no siempre la gente, en general, ve esos cambios en las paredes, no siempre se ven las pintadas “a tiempo”. No había nada ahí -en general incluso estaban ahí, pero de repente se aparecen (ya comentamos que en el origen del significado de la expresión “esténcil” encontramos ese efecto de sentido: el centelleo). Solo luego de la crisis y el estallido, solo luego y ante la necesidad de explicar(se) lo sucedido, para la ciudad de Rosario esas bicicletas fueron del Pocho Lepratti, fueron del ángel de la bicicleta.

Las ideas sobre qué son los ángeles tiene su periplo y su historia: de los “cuerpos etéreos” de los padres de la iglesia de mediados del primer milenio a los ángeles de la victoria dispersos por toda Europa celebrando su momento imperial de fines del segundo. De esos seres profanos que vienen de la imaginaria clásica, con Eros como modelo, a esos seres casi imposibles de pensar por fuera del canon cristiano por compartir la sacralidad del dios solo por ser dignos de estar ante su presencia. Benjamin recurre a una acuarela de Paul Klee para explicar cómo entiende a la historia: un ángel de frente, alas desplegadas, mirada hacia atrás: en esa imagen puede ubicar una dialéctica entre el pasado y el presente, entre la catástrofe que producen los poderosos y una mirada que redime a todos sus muertos. Con ese ángel Benjamin habilita una novedosa forma de comprender esta tarea que es reconstruir el tiempo, o siendo más precisos: da cuenta de cómo se configuran sus sentidos ante nuestra mirada.

Como todo significativo, el de “ángel” tiene diversos significados según contextos y apropiaciones. El ángel de la bicicleta establece otras coordenadas para su análisis que las que proponen las bicicletas de Traverso. El ángel desde una perspectiva política no desborda más que por la recurrencia al ámbito sobrenatural en donde un pibe común, y del común, es enaltecido; luego de matado se convierte en un ángel. Paradójicamente en este caso, (y tomando las dos categorías -tautología y creencia- que Didi-Huberman construye como antitéticas para explicar las fuerzas que intervienen en la experiencia que habilita una obra de arte), la imagen de una entidad sobrenatural pareciera configurarse como una estructura tautológica -el ángel de la bicicleta es un ángel en una bicicleta.

Para Didi-Huberman, “cada cosa por ver se vuelve ineluctable cuando sostiene una pérdida y desde allí nos mira, nos concierne, nos asedia”. O como lo expresa desde la

perspectiva del sujeto: “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente, (...) ver es perder algo”. Frente a esta constatación del vacío que produce ver (que por lo angustiante recurrimos a su evitación) este autor plantea que unx lo enfrenta, o con un ejercicio de tautología (quedarnos con lo que vemos: al Pocho alado en su bicicleta), o con un ejercicio de creencia (producir una unión mística con el dios: el ángel de la bicicleta). Ese vacío es la clave de la experiencia de mirar. La tensión entre estos dos ejercicios es la clave del estado de suspenso en el que puede entrar una imagen.

En el caso del estencil del Pocho alado en bicicleta el desbalanceo hacia el lado tautológico de la experiencia del mirar devalúa la imagen como dialéctica, le quita la energía estática, esa vibración, que necesita una imagen en suspenso. La referencia a lo angélico en algún punto ancla en su presupuesto utópico trascendente: dar la vida por un ideal te convierte en un ángel. Pero pareciera que la imagen del Pocho alado en bicicleta no pudiera expresar más que eso, solo dar la vida.

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 política, podría decirse, se hallaba más en la sociedad civil que en la sociedad política. De hecho la militancia, si la había, 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 relevante en ese cambio de registro así como, síntoma de una crisis de representación, repolitizó a una sociedad que pensó que del menemismo se podía salir “progresistamente”. 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.

Esta falta de tensión, este desequilibrio que la lectura tautológica produce frente a la lectura ensoñada, este mayor peso de la imagen explícita y chata, donde lo político se borronea (ni siquiera el Pocho hace la “V”), es lo que la desdibuja como imagen dialéctica en

el sentido de la tensión productora de suspensión, de éxtasis,⁵ que debe portar una imagen para ser dialéctica. No es un detalle que el ángel de la bicicleta en su registro verbal, esta vez sí sea una eficaz imagen dialéctica. La canción de León Gieco (inspirada en el estencil que hizo un amigo del Pocho luego de que lo mataran) sí politiza la imagen del “ángel de la bicicleta” equilibrando las experiencias tautológica y de creencia, refundando esa necesaria tensión. El “bajen las armas que aquí solo hay pibes comiendo” le da cuerpo a la imagen visual (en su registro verbal) del Pocho alado en su bicicleta. Aunque parezca paradójico (ya que no lo es) es su politicidad explícita lo que alimenta y habilita a una experiencia de creencia porque en última instancia refiere a una creencia del tipo “felices aquéllos que han sido perseguidos por causa de la justicia, pues de ellos es el reino de los cielos” o “felices los de limpio corazón, pues ellos verán a Dios”.

Incluso la imagen del ángel de la bicicleta fue tan eficaz (la masividad de la imagen del enunciado por medio de la popularidad de Gieco, seguramente también haya aportado a tal fin) que recién luego de la crisis del 2001, luego del asesinato del Pocho, es que las bicicletas de Traverso fueron vistas. Aquello que es lo no visto en la militancia pero que siempre está (siempre están ahí, son como los camellos no nombrados en “Las mil y una noches”) termina funcionando como parte del fondo memorial para reconocer la militancia. Las bicicletas de Traverso que no habían sido vistas hasta ese momento porque faltaban datos que la sacaran de su tautología -al fin y al cabo solo es una bicicleta apoyada en una pared; esas bicicletas, para los habitantes de la ciudad de Rosario, terminaron ilustrando la canción de Gieco.

el malentendido como el malestar en la representación

(O de cómo explicarlo, o en todo caso: qué es lo que habría que explicar)

Lo que sucedió entonces es que a los pocos meses de comenzar Traverso a plasmar pacientemente estas bicicletas la gente empezó a ver en ellas un símbolo del Pocho Lepratti. Como se expuso más arriba, Didi-Huberman hace anotaciones sobre la angustia que produce ver porque para él, como ya se dijo, “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente”. Frente al vacío que produce esa pérdida la experiencia de ver se abre en dos: lo que veo es igual a lo que veo, y punto (el ejercicio de tautología); y por el otro lado: si no lo veo, igual

⁵ Para Einsestein, según Didi-Huberman, la tensión entre tesis y antítesis, propia del pensamiento dialéctico, no necesariamente tiene su resolución en una síntesis que las contenga de una manera nueva (y sin tensión) sino que puede desbordarse en una *ekstaz*, éxtasis.

creo que está, y punto (el ejercicio de creencia). Este autor propone que “no hay que elegir entre lo que vemos (tautología) y lo que nos mira (creencia). Hay que inquietarse por el entre y solo por él.”

Si una de las propuestas anida en ese “entre”, esa es la de Traverso. La bicicleta de Cachilo es portadora de una complejidad semántica que la bicicleta del Pocho⁶ no alcanza, salvo por el hecho de que la bicicleta del Pocho es una interpretación colectiva y como tal una creación colectiva -y aquí hallamos otra paradoja: Traverso, que propone una imagen que promueve la construcción de una memoria colectiva, es un único productor. Aquí se imbrica en la dialéctica entre estética y política la cuestión no menor de la autoría y si bien es un punto en el que no nos adentraremos demasiado, es pertinente referir que se configura nuevamente el problema de la representación que al fin y al cabo pareciera estar en disputa en distintos niveles.

Tanto sea la bicicleta del Cachilo como la del Pocho, hay una sociedad que politiza una imagen, hay una sociedad politizada que reconoce en sus paredes las marcas de un pasado traumático y reciente⁷. El punto es que en realidad una de las lecturas primó sobre la otra. Se sobreimpresió una interpretación sobre un registro que proponía otra lectura. Como si la figura del militante social fuese mejor recepcionada que la de un militante de una organización política y ni qué hablar que la de un militante de una organización armada. Como si la crisis del 2001 por lo cercana y necesitada de imágenes, se agigantara al lado del terrorismo de Estado. Dicho de otra forma, y sin intenciones de desdimensionar la crisis del 2001, como si el árbol tapara al bosque. Como si el árbol fuera suficiente para tranquilizarse, como si no hubiera ni que pensar en el bosque. Esa sobreimpresión, borra, no suma en la operación acumulativa de la memoria. Edición sin adición.

Y esta operación es la que incide en la paradoja autoral: Traverso proponiendo una obra compleja en sentidos y rica en tensiones y una ciudad que anda semantizando sus paredes. Pero también incide en la discusión teórica sobre los grados de diferencia entre presencia y representación que proponen ambas imágenes, entre que podamos ver esas bicicletas como el símbolo de un militante matado delante de todos o como el signo de los militantes desaparecidos. Porque hay una historia entre los desaparecidos de los 70 y los

⁶ Cuando me refiero a la bicicleta del Pocho, no estoy hablando de la imagen del Pocho alado en su bicicleta sino a la interpretación generalizada que se hizo de la bicicleta de Traverso en la ciudad de Rosario. En todo caso, cuando me referí a la otra imagen, será en términos del Pocho alado en su bicicleta.

⁷ Habría que dimensionar si esas interpretaciones que dan cuenta de la politización de la sociedad de la ciudad se complementan, se articulan, se solapan, si discuten entre sí, y en qué términos

excluidos de los 90 que la memoria tiene que hilvanar. Aquí las bicicletas de Traverso tiene la capacidad de ser configurada, interpretada como las bicicletas en las que andaba el Pocho.

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 muchas pintadas de hormigas que gritan Pocho Vive. Las hormigas son siempre un hormiguero, un hormiguelo. Eso que no se ve 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 estas imágenes del Pocho Lepratti (porque al fin y al cabo, todas las imágenes sobre las que trabajamos, más allá de las intenciones también son imágenes del Pocho), entre otros ya mencionados, 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; “Sobre el concepto de historia”, Las Cuarenta, 2009, Bs. As.

BENJAMIN, Walter; “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Las Cuarenta, 2009, Bs. As.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Ante el tiempo”, Adriana Hidalgo editora, 2011, Bs. As.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Lo que vemos, lo que nos mira”, Bordes Manantial, 1997, Bs. As.

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

INDIJ, Guido; “1000 stencil Argentina Graffiti”, colección Registro Gráfico; la marca editora, 2207-2011, Bs. As.

INDIJ, Guido “esto no es Arte”, en 1000 stencil Argentina Graffiti

LÖWY, Michael; Walter Benjamin: Aviso de incendio, una lectura de las tesis ‘Sobre el concepto de historia’”, CFE, 2012, Bs. As.

MORRISON, Chandra; “Re: Stencil. Un absurdo cotidiano” en 1000 stencil Argentina Graffiti