

## Bicicletas<sup>1</sup>

Lic. Soledad Sánchez Goldar  
soledadsanchez@gmail.com

**Resumen:** El presente escrito pretende mostrar la obra de *performance Recordis, para Eduardo* como una posibilidad de historización desde el arte, sobre el período de la última dictadura militar en Argentina. A su vez, propone tomar la bicicleta que es utilizada en dicha *performance* y que pertenecía al tío desaparecido de la artista, como documento y parte de su archivo familiar. Se parte de la siguiente pregunta: ¿Es factible pensar, analizar, la (esta) pieza de *performance* como una posible forma de historizar? Para esta escritura se tomaron los aportes de Walter Benjamin (2015), Georges Didi-Huberman (2018) y Carlo Ginzburg (2008).

**Palabras clave:** *performance*; historización; archivo

**Resumo:** Este trabalho visa mostrar a peça de *performance* "Recordis, para Eduardo" como uma possibilidade de historicizar o período da última ditadura militar na Argentina através da arte. Ao mesmo tempo, propõe levar a bicicleta utilizada na *performance*, que pertenceu ao tio desaparecido da artista, como um documento e parte do seu arquivo familiar. O ponto de partida é a seguinte questão: ¿É viável pensar, analisar (esta) peça de *performance* como uma possível forma de historialização? Para este escrito, foram tidas em conta as contribuições de Walter Benjamin (2015), Georges Didi-Huberman (2018) e Carlo Ginzburg (2008).

**Palavras-chave:** *performance*; historialização; arquivo.

**Abstract:** This paper intends to show the performance piece "Recordis, para Eduardo" as a possibility of historicising the period of the last military dictatorship in Argentina through art. At the same time, it proposes to take the bicycle used in the performance, which belonged to the artist's disappeared uncle, as a document and part of her family archive. The starting point is the following question: Is it feasible to think, to analyse (this) performance piece as a possible form of historicisation? For this writing, the contributions of Walter Benjamin (2015), Georges Didi-Huberman (2018) and Carlo Ginzburg (2008) were taken into account.

**Key-words:** performance; historicisation; archive.

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto fue escrita en el marco del Seminario: Problemas de las Artes en la Historia II. Enfoque historiográfico, dictado por la Dra Clarisa Pedrotti. Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Historia y Teoría del Arte – Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 3.0.

En este trabajo intentaré desarrollar una serie de ideas en torno a la obra *Recordis, para Eduardo*, *performance* de mi autoría que forma parte de una constelación de piezas performáticas y objetuales que están ubicadas entre las tensiones memoria y olvido, pasado y presente. Entiendo a la Performance Art como una práctica corporal en la que los elementos cuerpo, espacio y tiempo son ingredientes compositivos ineludibles que estructuran, dan forma y problematizan la *performance* artística y, con ella, al contexto en el que esta sucede. Tales elementos, en su articulación y diálogo, presentan conceptos, ideas, problemas. La Performance Art situada en el territorio argentino, tal como la estoy trabajando, supone una forma política-histórica en la que el cuerpo político, la propia subjetividad y la historia de vida, aborda –desde la práctica de la *performance* como metodología–, la historia y el pasado reciente del territorio que habito.

*Recordis, para Eduardo* es una *performance* que realicé con la colaboración de mi familia; en ella, la bicicleta de mi tío se presenta como objeto sonoro que al ser pedaleado reproduce la música que a él le gustaba. Esta acción fue presentada en varios espacios culturales, entre ellos el Museo de la Memoria de Rosario y el Parque de la Memoria en Buenos Aires, entre otros. A partir de mi obra, en la tensión de lo propio y lo impropio, me propongo pensar una pregunta muchas veces respondida sobre la cual quiero volver: ¿es factible pensar, analizar, la (esta) pieza de *performance* como una posible forma de historizar? Me interesa esta pregunta en tanto me permite reflexionar sobre y desde las diferentes operaciones artísticas que recuperan esos documentos activándolos desde el arte. Estos traen de alguna manera al presente las huellas del pasado y sus espectros. También me permite dimensionar el peso histórico de los objetos-documentos de quienes ya no están por su desaparición forzosa y que, al activarlos en el arte, construyen memoria y aportan a la dimensión histórica descentrada de ese tiempo. Tomaré los aportes de Walter Benjamin (2015), Georges Didi-Huberman (2018) y Carlo Ginzburg (2008) para pensar en esto.

## Bicicletas

En los años '70 Fernando Traverso<sup>2</sup> quedó en juntarse con un amigo; a la hora pactada se cruza con él, y aquel desvía el rumbo sin hacer ninguna mención; de este modo, Traverso comprende que su amigo lo esquiva y ambos siguen de largo. Tiempo después vuelve sobre sus pasos y encuentra la bicicleta de su amigo. La bicicleta continuó allí por un buen tiempo. Su amigo estaba desaparecido.

Utilicé la bicicleta –continúa– porque veía que mis amigos que se exiliaban dejaban su bicicleta colgada en el galponcito... También hubo una historia que me llevó a quedar pegado a esa imagen. Un compañero dejó su bicicleta y lo chuparon, y la bicicleta quedó ahí, atada, porque él se llevó la llave del candado... Esa bicicleta vacía la dejamos todos. Yo también la dejé en el galponcito de mi casa (Traverso, 2006).

---

<sup>2</sup> Nace en 1951, es un artista rosarino.

En esa misma época, mi tío, Eduardo Goldar Parodi, fue secuestrado de su domicilio en la calle Borges, en Capital Federal. En la casa de veraneo, en Río Ceballos, Córdoba, quedó su bicicleta detenida en el tiempo. Eduardo es uno más de los 30 mil desaparecidos por el Terrorismo de Estado en Argentina.

En el año 2011, participando de una residencia artística en el Ex Centro Clandestino de Detención “La Perla” (ExCCD)<sup>3</sup>, vi un esténcil<sup>4</sup> de una bicicleta del artista rosarino Fernando Traverso que daba cuenta de aquella bicicleta abandonada en el espacio público y que pertenecía a su amigo desaparecido. En esa época me habían invitado al festival de Performance Art “Ojo de Pez”<sup>5</sup> en Tucumán. Fue ese esténcil de Traverso el que encendió la idea de realizar la *performance Recordis, para Eduardo*. Esa bicicleta impresa en el muro, en ese Espacio de Memoria, abrió un recuerdo: me llevó a aquella bicicleta que mi abuela, Beatriz Borgna, conservaba en Río Ceballos, y que yo había visto innumerables veces deambular por diferentes espacios de su casa; y mi mayor recuerdo es haberla visto estacionada debajo del limonero de ese hogar.

Ambas bicicletas, la bicicleta abandonada replicada en una representación pictórica sobre ese muro y la bici de mi tío bajo el limonero, marcan ausencias y, junto con otras pertenencias, son los únicos restos de estas personas desaparecidas. No hay cuerpos, no hay tumbas, no hubo ningún ritual de despedida; estos restos son los que hablan de ellos y los relatos de quienes quedaron. Mi reflexión en este trabajo aborda los restos a modo de documentos en el sentido que Walter Benjamin (2015) les dió: son documentos de la barbarie acometida por el terrorismo de estado en nombre de imponer un orden que supuestamente era llevado a cabo con fines civilizatorios (Proceso de Reorganización Nacional). Benjamin nos propone cepillar la historia a contrapelo, una historia de los vencidos, esos sobrevivientes de la opresión (Didi-Huberman, G., 2018), mostrar sus sombras y los vestigios de barbarie en todo documento existente. Estos documentos que se ponen en juego desde el arte consignan el relato de una época, son portadores de tiempo.

Las bicis sobrevivieron a sus dueños y, su presencia en el arte como espacio cultural, visibiliza una pos vida de estos objetos, una supervivencia en términos warburgianos; estos objetos contienen esas energías del pasado, dice Mariela Vargas (2014) en su trabajo *La Vida después de la vida*, poniendo en tensión pasado y presente al ser exhibidas ya sea en el muro de un ExCCD, en el espacio urbano o en un museo. Salen de ese tiempo detenido atado a la desaparición, a la espera de quienes quedaron vivos después de la dictadura y se activan en el campo del arte produciendo una doble memoria, individual y colectiva, dando cuenta de esas ausencias particulares (la del amigo de Traverso y la de Eduardo). También nos hablan de todas las ausencias; aquí cobra sentido el famoso “Los desaparecidos nos faltan a todos” impreso en las

---

<sup>3</sup> Esta residencia fue organizada por Graciela de Oliveira y por mí, desde el proyecto Demolición/Construcción; en la misma participaron artistas de diferentes países de Latinoamérica; la residencia fue financiada por una Beca de Prince Claus. Desde el primer gobierno de Néstor Kirchner que ese ExCCD es hoy un Espacio de Memoria.

<sup>4</sup> El esténcil es una técnica de estampado en el que, mediante una matriz que está calada, se imprime el motivo deseado sobre la pared o cualquier otra superficie; se realiza mediante un estarcido, aerosol o aerógrafo.

<sup>5</sup> El Festival Ojo de Pez fue organizado por el grupo de artistas Viva Laura Pérez.

remeras de la agrupación H.I.J.O.S, y también aquello que nos menciona Benjamin (2015) en *Sobre el concepto de la historia*: “¿...Con quién se identifica realmente el que adhiere al historicismo? La respuesta es inevitable: con el vencedor” (2015, p. 71). Ellos escribieron una historia oficial desde los medios de comunicación de la época y esa historia oficial se sostuvo con las leyes de impunidad que le pegaron un portazo a todo tipo de acceso de justicia a los familiares de los desaparecidos. Tanto H.I.J.O.S, como Traverso o yo, problematizamos esa construcción histórica llevada a cabo por los vencedores, por los genocidas; utilizamos diferentes manifestaciones artísticas y culturales que ponen en relieve los crímenes perpetrados por ellos. En este sentido, son los objetos, los relatos tomados como documentos, los que nos permiten, desde el arte, generar espacios de pensamiento que activan el ejercicio de memoria colectiva; aquí se entremezclan las memorias particulares y las que nos son comunes.

Continuando con los aportes de Walter Benjamin (2015), él propone que “Ni el hombre ni los hombres: la propia clase oprimida, en su lucha, es la depositaria del conocimiento histórico” (2015, p. 75). Nosotros fuimos oprimidos por ese perdón mediado por la Ley 23.521, Ley de Obediencia Debida, promulgada el 4 de junio de 1987, boletín oficial 9/6/87 (Suplemento Especial)<sup>6</sup> y los 10 decretos del Menemismo<sup>7</sup> que indultaron a los represores. Nos hicieron convivir diariamente con los ejecutores del plan sistemático de exterminio, tortura y apropiación de bebés que liquidó a nuestros familiares y que a muchas familias nos llevó al exilio. Ellos deambulando por las calles, nosotros conviviendo con el dolor, la impotencia y la falta de justicia.

H.I.J.O.S<sup>8</sup> recurrió a organizarse, a los escraches, a las manifestaciones públicas, a los señalamientos que hicieron junto al grupo GAC<sup>9</sup>, en las puertas de las casas de los genocidas; éstas sirvieron para indicar a toda la sociedad que en esa propiedad vivía un represor. A contrapelo de las “verdades” impuestas por el poder, evidenciaron, en cada una de esas acciones el reverso de la historia, las acciones artísticas fueron un espacio de resistencia y también de expiación de sus dolores por la pérdida de sus padres.

Traverso y yo (y tantos otros artistas argentinos), desde el arte y desde el caso particular de su amigo y de mi tío, hicimos presente esta historia que nos es propia, que llevamos en el cuerpo y que es compartida con otros.

El conocimiento histórico estaba en nuestros cuerpos, en la organización, en la lucha y en las obras de arte que se fueron gestando en torno a este pasado reciente. Historia que siempre está inscrita en un presente continuo, signada por los crímenes que cometieron los genocidas, que no prescriben, se renuevan con cada

<sup>6</sup> [https://es.wikisource.org/wiki/Ley\\_23.521\\_Obediencia\\_debida](https://es.wikisource.org/wiki/Ley_23.521_Obediencia_debida)

<sup>7</sup> <http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/indultos.html>

<sup>8</sup> H.I.J.O.S es una agrupación política que se congregó en el año 1995, en sus inicios conformada por hijos e hijas de desaparecidos. <http://www.hijos.org.ar/>

<sup>9</sup> El GAC, Grupo de Arte Callejero, participó en los escraches realizados por la agrupación H.I.J.O.S en el año 1998. <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>

amanecer y la falta de los restos óseos de cada desaparecido. Como diría Benjamin (2015): “La historia es el objeto de una estructura cuyo sitio no es un tiempo vacío, homogéneo, sino un tiempo que contiene la presencia del ahora” (2015, p. 77). Los documentos cargan con ese tiempo del pasado, son huellas que resuenan en el presente e interpelan las verdades construidas por los opresores.

Ahora bien, volviendo a la bicicleta y a los interrogantes que plantean nuestra pregunta inicial. ¿Podríamos entender a la obra *Recordis, para Eduardo* como una posible micro historización presentada como obra de arte? Reflexiono desde los aportes de Carlo Ginzburg en torno a la microhistoria en las palabras de Serna, J. y Pons, A. (2019) “El pasado, tal y como se concibe desde la microhistoria, es una materia reconstruida a partir de fragmentos: una averiguación, una pesquisa, que pone en relación conjetural vestigios, huellas, indicios” (2019, p. 23). Ella es la supervivencia de Eduardo, una huella o indicio del paso por la tierra de mi tío. Su sola existencia nos permite una catarata de posibilidades, de enunciaciones y diálogos, y aquí, el relato, la oralidad, es fundamental, porque aporta en el delineamiento de la historia de ese objeto. Esta situación particular, la desaparición de Eduardo evidenciada en su bicicleta, da cuenta de la desaparición de muchos otros que, como él, hoy continúan desaparecidos.

Esta huella, este resto que forma parte del archivo familiar, y el relato oral de mi mamá y mi tía, me permitieron construir un dispositivo sonoro para la memoria. El hecho es que la bici fue transformada en un objeto-obra. Me permito intercalar mi voz entre fragmentos de una cita de Didi-Huberman (2018) del libro *Ante el tiempo*: “una excavación arqueológica” que al pedalear, “al cavar”, reproduce una lista de canciones que son las que mi mamá y mi tía Nora<sup>10</sup> recuerdan que a él le gustaban: esas canciones, esa bicicleta, son “los vestigios” que quedan de Eduardo. Aquí, tal como propone Didi Huberman (2018): “La memoria juega dinámicamente en todos los cuadros -materiales y psíquicos” (2018, p. 163).

Se juntan fragmentos de memorias con la bicicleta, que fue el disparador para el diálogo con mi mamá y mi tía que, metodológicamente, se llevó a cabo a partir de intercambios orales y de e-mails. Esto fue fundamental para la construcción de la obra.

La intención de hacer presente a Eduardo desde la música que escuchaba lo haría presente a él porque el foco está puesto en lo micro social (Jiménez Becerra, A., 2011), pero, a través del caso particular de mi tío, a tantos otros que desaparecieron en la misma época. A su vez, la realización de esta acción en el Parque de la Memoria en Buenos Aires enfatizó esta situación, ya que la misma fue realizada frente al muro de piedra en el que está tallado su nombre y el de otros desaparecidos. Cada caso individual está expuesto en la colectividad, lo micro en lo macro, allí, frente al Río de la Plata, una gran fosa común con la que convivimos, un indicio más del terrorismo de estado en Argentina.

---

<sup>10</sup> Nora Codina fue la esposa de Eduardo. Fue bailarina y trabajó como coreógrafa en el Centro Experimental del Teatro Colón. Fue secuestrada el mismo día que su esposo y fueron llevados al Club Atlético, último lugar donde Eduardo fue visto con vida. A Nora la liberaron un tiempo después.

En relación a la pregunta que planteo en este texto, me interesa este fragmento que podemos encontrar en el libro *Ante el tiempo* que dice:

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los desechos porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis, Jamás es posible separar el objeto de un conocimiento y su método -es decir su estilo (Didi Huberman, 2018, p. 175).

El montaje, en *Recordis, para Eduardo*, está dado en la convivencia y yuxtaposición de los desechos, las huellas, los índices. También de los tiempos. La bicicleta, ese resto tangible de Eduardo en tiempo presente, pedaleada por mí, por mi tía, por mi primo Nicolás, interroga al pasado y al presente y nos cuenta una historia particular que a la vez es historia colectiva de una sociedad. Este objeto está activado en la acción performática por tres presencias diferentes y su propio archivo corporal: el ser hijo, el ser esposa, el ser sobrina.

En esta obra, pasado y presente conviven dialécticamente en un montaje de fragmentos. En una cita a Benjamin, Didi-Huberman (2018) nos propone apropiarnos de los desechos, no sumirlos en el olvido, si no usarlos, dándoles legibilidad como un acto de justicia “Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, el desecho (*die Lumpen, den Abfall*): esos no los voy a inventariar, sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos, (*sie verwenden*) (p. 174). En esta obra, la Performance Art es el método que define las circunstancias y las formas que permiten la historización, la bicicleta es aquel desecho que nos impuso la ausencia de Eduardo y su desaparición en manos de los militares que transformaron al estado nacional en un estado terrorista. El aprecio y la justicia se dan en el montaje de este objeto, junto al relato de mi madre y mi tía presentes en la música que a él le gustaba, el parque de la memoria, el río de La Plata como testimonio. Los familiares y sus amigos presentes llevan en el cuerpo las experiencias vividas con Eduardo y el ADN de mi tío en su hijo Nicolás. Esta bicicleta nos reunió para un ejercicio de memoria, que sin dudas nos permite dimensionar la historia reciente y sus ausencias y en cada repetición de la *performance* todos los tiempos convergen.

## Referencias

Ardila Garcés, F. (2016). Entre el nachleben y el paradigma indiciario: Carlo Ginzburg y el método warburgiano en la historia del arte. *Historia y sociedad*, (30), 21–43. <https://doi.org/10.15446/hys.n30.52458>

Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica y otros textos*. Gedisa

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

Fernando Traverso. (4 de febrero de 2021) *Fernando Traverso*. En Wikipedia.

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Fernando\\_Traverso&oldid=132958745](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Fernando_Traverso&oldid=132958745)

Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa.

Jiménez Becerra A. (2011). *Carlo Ginzburg: reflexiones sobre el método indiciario*. Esfera. Volumen 1, Nro 1. ISSN: 1974-8425

Hernán Scandizzo (14 de julio de 2006) *Fernando Traverso: el hombre de la llaga en la pared*. ANred. <https://www.anred.org/2006/07/14/fernando-traverso-el-hombre-de-la-llaga-en-la-pared/>

Sánchez Goldar, S. (26 de junio de 2012) *Recordis, para Eduardo*. Scrib. <https://es.scribd.com/document/98250032/Recordis-en-el-Parque-de-la-memoria>

Serna, J. y Pons, A. (2019). *Microhistoria: las narraciones de Carlo Ginzburg*. Editorial Comares. Biblioteca UCASAL. <https://elibro.net/es/ereader/ucasal/153266?page=23>.

Vargas, M. S. (2014) *La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg*. *Thémata* nro 49.