

PINTURA/VIDEOARTE  
/TEATRO/HISTORIA  
ROBERTO PITTALUGA Y  
MAGALÍ DEVÉS

# Todo se enciende (2022) de Gabriela Golder



La iluminación tenue que habita la sala del Museo Nacional del Grabado en donde se alojan las trece videoinstalaciones ideadas por la artista Gabriela Golder nos acompaña durante el recorrido en donde *Todo se enciende*; título acertadísimo de una exposición en la cual la penumbra de la sala se fusiona y potencia con una serie de pantallas que iluminan las utopías revolucionarias, al tiempo que reactiva la obra y trayectoria del artista rioplatense Guillermo Facio Hebequer. Situadas en un espacio que nos envuelve, estas videoinstalaciones nos introducen una serie de reflexiones que involucran un juego de temporalidades que desafía nuestro presente, pasado y futuro.

En *Todo se enciende* confluyen dos proyectos de Golder: “Escenas de trabajo”, formada por doce videoinstalaciones que fueron expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 2020 y “Rebeliones”, una obra realizada en el 2022. Ambos proyectos se basan en la relectura de dos obras emblemáticas de Facio Hebequer: la serie “Tu historia, compañero” (1933) y “La Internacional” (1935).



Imagen: Museo del Grabado

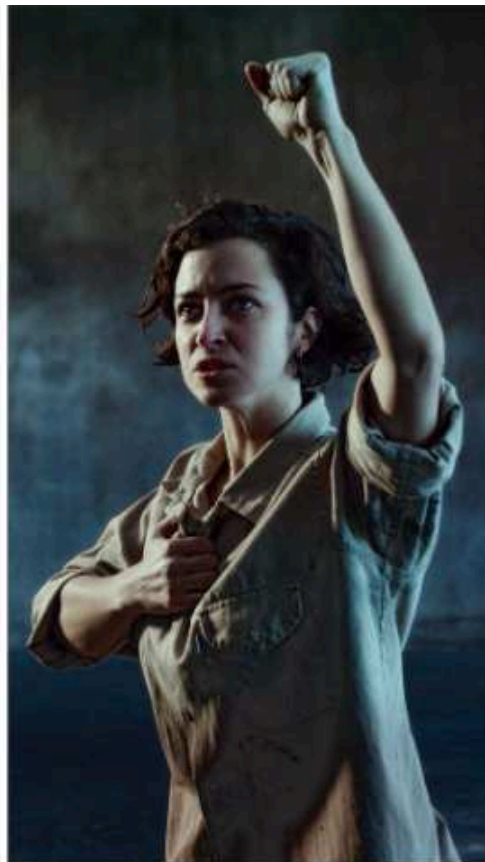
La interpretación de Golder provoca desplazamientos y ofrece

nuevos sentidos desde que ella imaginó como punto de partida a las litografías del grabador rioplatense en movimiento. En efecto, a partir de esa idea, la artista presenta una relectura de aquellas obras por medio de otros formatos y técnicas visuales: se trata de videos de muy alta definición, registrados a muchos cuadros por segundo, lo que posibilita que las imágenes se vean ralentizadas. De alguna manera, podríamos pensar que esta nueva creación recoge, en el presente, muchos de los intereses y obsesiones que transitó Facio Hebequer como grabador y como hombre de teatro. Pues “Tu historia, compañero” se constituyó como una bisagra en un itinerario signado por una búsqueda constante por articular el arte con la política, incorporando elementos modernos que provenían de los montajes fotográficos de las revistas, del ritmo de la nueva imagen del cinematógrafo y de sus experiencias como integrante de diversos proyectos del teatro independiente de las cuales formó parte. Estas exploraciones de un artista preocupado por la clase trabajadora y los excluidos de la sociedad posicionaron, así, a “Tu historia, compañero”, junto con la serie “Bandera Roja” y la litografía “La Internacional” como las obras de mayor trascendencia en el seno de la cultura de las izquierdas del ámbito local a mediados de la década de 1930.

Golder se sumergió en la vida y obra de Facio Hebequer y de manera semejante a este, a quien –según una de sus aguafuertes Roberto Arlt (“Los atorrantes de Facio Hebequer”, publicada en *El Mundo*)– le gustaba deambular en búsqueda de sus modelos, ella también salió a las calles. Se contactó con el grupo de teatro comunitario y callejero Boedo Antiguo, Matemurga y con algunos trabajadores/as de las fábricas recuperadas para que representaran en una vieja fábrica de Parque Patricios (un barrio en donde Facio dio sus primeros pasos como artista) las diferentes escenas que conforman *Todo se enciende*.

A partir de ese “encuentro” con el pasado y con Facio, el tratamiento que hace Golder de estas imágenes se centra, como la artista señala, en la deconstrucción de los gestos de la lucha de los

trabajadores y las trabajadoras por medio de un cuadro fijo y la ralentización de ciertos gestos como un modo de capturar el nacimiento, el desarrollo y el desvanecer de esas luchas. Esa secuencia de ciertos movimientos continuos y lentos que se repiten, permite poner el foco justo ahí: en esos gestos que atravesados por el padecimiento de la opresión pueden mutar en acción devenida en rebelión. En la mayoría de los videos ese gesto es sutil, como podemos observar en el parpadear de unos ojos que sufren o en un puño apretado y cargado de impotencia. Movimientos que nos interpelan, pero que además pueden transformarse –como en la décima y la última escena (*Rebeliones*)– en un grito de lucha colectiva simbolizada en puños que se alzan para agitar la bandera que clama la emancipación social; siempre, como ya lo había formulado Facio, sostenida esta lucha en los vencidos y las vencidas como fundamento de la memoria colectiva.



Imágenes: Museo del Grabado

Con esta nueva lectura, Golder indaga en esos instantes que, como sostiene Walter Benjamin (en la tesis II de “Sobre el concepto de la historia”, 1940) marcarían también el motor oculto de las revoluciones radicado precisamente en la acción redentora que surge de ese diálogo entre generaciones pasadas y presentes. Y, en relación con ello, cabe destacar la exaltación que hace la artista de los cuerpos marcados por el sufrimiento como una marca nodal posible de impulsar emancipaciones. No es casual que en esta reinterpretación quien alza el puño en la décima escena o quien agita la bandera roja de “Rebeliones” (basada en la litografía “La Internacional”) no es un hombre como en las obras de Facio sino mujeres –erguidas– las que (re)viven los levantamientos pasados, presentes y futuros. Protagonistas de la historia, las mujeres fueron gradualmente restituidas en sus luchas y Golder elige situarlas en un primer plano. De aquí, “Rebeliones” se presenta como una apertura a la historia que no deja de reconfigurar el pasado. Bien podríamos decir que esta última escena nos remite a “La Libertad guiando al pueblo” de Eugène Delacroix (1830). Sin embargo, al observar el conjunto de las videoinstalaciones creadas a partir de la lectura de Facio Hebequer, irrumpe en mi memoria –se hace presente– otra imagen del grabador que no tuvo una mayor circulación más allá de sus contemporáneos/as: “La mujer contra la guerra”, realizada en conmemoración del 1° de mayo y publicada el 15 de abril de 1935 para la portada de *Vida Femenina. La revista de la mujer inteligente*.



Fuente: *Vida Femenina*, año II, n° 21

Esta imagen fue acompañada por las palabras de la dirección de *Vida Femenina*, que afirmaba: “Contra la guerra deben erguirse todas las mujeres con el gesto decidido que le marcó en la cara el lápiz de Facio Hebequer, y contra la miseria debe alzarse en un arranque formidable de protesta [...] Hoy nadie puede creer que la mujer se lanza a la lucha por un simple snob, y quien así lo cree, en su ceguera espiritual tiene el peor castigo”. Esta imagen que se contrapone con la antes mencionada, en tanto observamos a una mujer que parece caerse derrotada por la guerra –aunque al mismo tiempo una mano lo impide al sostenerla–, resucitan también en mi mente las palabras escritas por Virginia Bolten en 1910: “Busquemos en el pasado la inspiración para luchar en el porvenir: fracasos, desengaños y errores nos señalan el derrotero a seguir; para evitarlos contaremos con un inmenso caudal de conocimientos adquiridos en los días memorables”.

Todas estas imágenes y representaciones parecen conjugarse, en términos de Georges Didi-Huberman, como un síntoma que escapa a la coyuntura específica de 1935 para reconfigurarse en las pantallas

que expone Golder, pues, como afirma Didi-Huberman, “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”. En efecto, en estas (re) presentaciones de la artista irrumpe esa búsqueda de justicia inconclusa que nos conducen a invocar el pasado de los vencidos.

### **Los sonidos y los ecos de las rebeliones**

Como corolario en esta (ex)posición se realizaron una serie de actividades que habitaron el espacio museístico. En el marco de ese ambiente íntimo que indefectiblemente incitaba a una reflexión introspectiva estallaron los cantos interpretados por Matemurga. Esta agrupación que puso el cuerpo para las representaciones de Golder “salió” de las videoinstalaciones entremezclándose entre las obras entonando desde Bella Ciao hasta aquella estrofa exclamada cada 24 de marzo en contra de la última dictadura cívico militar y que todos/as supimos cantar: “ole, ole, ole, ola, como a los nazis, les va a pasar... adonde vayan los iremos a buscar”. A partir de una concatenación de himnos populares que suponían extravíos temporales y espaciales nos emocionamos con una interpretación que nos hizo corear, gritar, y levantar nuestros brazos haciendo realidad una de las tantas utopías de Facio Hebequer, la convergencia entre el arte y la vida.

También en esta yuxtaposición de temporalidades Gabriela Golder y su madre Beatriz Rajland presentaron, como “cierre” de la muestra la performance “Prontuarios”, relatos de vida, de luchas, recorridos y transmisiones. Sin dudas, en aquella exposición confluyó “lo colectivo”, esas tradiciones que tenemos en común, a veces olvidadas en el contexto actual pero siempre latentes en esos resquicios en donde ¡todo se enciende!

La exposición de Gabriela Golder se realizó desde diciembre de 2022 hasta marzo del 2023 en el Museo del Grabado (Riobamba 985, 4° piso). Actualmente la muestra de Golder se puede visitar en una exposición colectiva curada por Daniel Fischer: *Breve historia de la eternidad* (sita en el Centro Cultural Recoleta). En esta ocasión se

pueden establecer otros diálogos con obras muy diversas.

Magalí A. Devés

Fotografías:

[https://www.argentina.gob.ar/noticias/todo-se-enciende-en-el-museo-nacional-del-](https://www.argentina.gob.ar/noticias/todo-se-enciende-en-el-museo-nacional-del-grabado#:~:text=%2DEs%20una%20obra%20sobre%20el,La%20lu)

[grabado#:~:text=%2DEs%20una%20obra%20sobre%20el,La%20lu](https://www.argentina.gob.ar/noticias/todo-se-enciende-en-el-museo-nacional-del-grabado#:~:text=%2DEs%20una%20obra%20sobre%20el,La%20lu)  
[cha%2C%20la%20oposible%20transformaci%C3%B3n.](https://www.argentina.gob.ar/noticias/todo-se-enciende-en-el-museo-nacional-del-grabado#:~:text=%2DEs%20una%20obra%20sobre%20el,La%20lu)

Presentación libro *Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas* de Magalí Devés

Voy a empezar por el final del libro, por ese casi último capítulo ingeniosamente titulado (Pos)Facio, que pareciera ser, entonces, por esa titulación, una referencia al afuera de la obra, a una suerte de paratexto de la investigación de Magalí. Y esa suerte de exterior interno del libro, ese capítulo aparentemente más descriptivo, que pareciera tener menos densidad conceptual, me da la impresión (justo esta palabrita, impresión) de ser un modo casi derridiano de franquearnos el acceso a los temas de libro (o mejor, a sus problemáticas) tanto como a la operación historiográfica que lo sostiene y que se revela, también, como operación epistemológica y política.

Porque en ese (Pos)Facio que casi cierra el texto de Magalí, nos informamos del impacto de la temprana muerte de Facio Hebequer y de los múltiples homenajes que se le hacen. Facio distinguido póstumamente desde distintos espacios políticos, gremiales, culturales. En esa proliferación de recordatorios, de exhibiciones de su obra y de palabras alusivas y sentidas por amigos y personas más o menos cercanas, Magalí detecta una disputa por su figura, por su obra y su trayecto. Son homenajes que—con matices, no del mismo modo— de alguna manera disciplinan su memoria y su obra, la embretan —la ponen en un brete, la enfilan— y con esas operaciones, enfatizan una interpretación. Facio pasa a ser el nombre



modélico del artista militante, del artista proletario (o casi), del artista revolucionario, del artista comprometido, todas designaciones para configurarlo como herencia en relación a orientaciones y sensibilidades estético-políticas en conflicto; Facio etiquetado, casi que envuelto para regalo, unidimensionalizado. Pues ¿qué puede esperarse de un modelo sino que sea una abstracción impracticable, un bronce en el que mirarse y por lo tanto reconocerse siempre en falta, una designación que aun siendo inalcanzable actúa como punto arquimédico de fijación identitaria?

Podríamos decir que el libro de Magalí también es un homenaje, pero en un sentido casi opuesto, un homenaje que lejos de encasillar a Facio Hebequer lo rescata de esas lecturas unidimensionales, homogeneizantes, y nos lo brinda en toda su complejidad, con sus dudas y contradicciones. Ya la misma exposición de esos múltiples homenajes es el modo que elige la autora para indicarnos que ese trayecto y ese hombre, si puede tener tantas “apropiaciones” distintas, tan diversas inscripciones en tradiciones políticas y estéticas rivales, es porque finalmente no se ha dejado atrapar por ninguna, aunque las ha cultivado a todas; porque aun sin proponérselo, se constituyó como una subjetividad estético-política impropia para las particiones políticas identitarias de las izquierdas como también para las categorías de la crítica y las opciones estéticas de las disciplinas artísticas. Precisamente la operación historiográfica que recorre el libro, y que se manifiesta palmariamente en ese “interno exterior” del (Pos)Facio, al invertir el procedimiento del homenaje, al actuar conmemorativamente en lugar de conmemorativamente, nos posiciona frente a ese Facio Hebequer como artista común, artista de la comunidad, inapropiable porque pertenece a todas las corrientes estéticas y políticas de ese mundo que llamamos de izquierdas. En otras palabras, contra el Facio que se debe ver y leer como herencia el libro de Magalí ofrece al Facio que puede ser retomado como legado; legado polivalente, multifacético, estético y políticamente, y lo hace, la autora, indagando sin

contemplaciones una vida y su obra plena de tensiones y contradicciones, de búsquedas, de aciertos y desaciertos de este notable pintor, grabadista, hombre de teatro, escritor polémico, crítico, militante, revolucionario.

Una biografía de Guillermo Facio Hebequer: pero se trata de una construcción biográfica bien lejos de la típica novela familiar de influencias, previas y posteriores. El modo elegido por la autora es el de construir el trayecto artístico-político de Facio Hebequer como una mirilla de lectura de una entera época para la cultura y la política obreras y de izquierdas. Facio se convierte en un nudo, un nudo problemático, un nudo de problemáticas, que Magalí configura como una suerte *point de capiton* para captar la dinámica de la cultura política de las izquierdas y de los trabajadores y las trabajadoras en los años 20 y 30 del siglo pasado. De allí que el recorrido por la vida y obra de este artista y militante permite a lectores y lectoras acercarse a la compleja maraña de entreveros y discusiones sobre arte y política, sobre intelectuales y trabajadores, sobre política y revolución en esas décadas. Las elecciones estéticas nombradas como Boedo y Florida, sus vinculaciones con las formaciones identitarias de la contestación política (que en ambas décadas se encuentran en una suerte de crisis permanente), las reverberaciones de la revolución en Rusia primero, con sus tremendamente vasto laboratorio estético-político de los años 20 y su sepultura bajo el realismo socialista en los '30, pero también las referencias al expresionismo, al surrealismo o al futurismo italiano; la convivencia de la promesa redentora de la experiencia soviética y sus derivas, y la violencia reactiva de los ascendentes fascismos, entre muchos otros nudos, todo ello es expuesto por Magalí Devés a través de las apuestas artísticas de distintos intelectuales que animan revistas y editoriales, que inventan instituciones como la Unión de Escritores Proletarios o la AIAPE, que publican manifiestos o se trenzan en duras polémicas, que montan muestras irreverentes respecto del arte

oficializado, que debaten y a la vez conviven con opciones estéticas vanguardistas, que erigen diversas experiencias artísticas en distintas disciplinas.

De modo que el libro de Magalí nos da a conocer aspectos nodales de esa cultura de izquierdas en entreguerras, nos presenta los modos en que se va configurando, tramando, a partir de qué debates, de cuáles cuestiones y protagonismos. Un trabajo de indagación sutil, que atiende a los hilos visibles e invisibles de ese campo cultural, de sus relaciones con la dinámica política, pero también de la propia política de lo cultural o artístico. Y la construcción de esa urdimbre, de esa malla de gruesos pero también finos hilos relacionales, la autora la va tejiendo a partir de la trayectoria de Facio Hebequer.

Me voy a detener en algunos pocos aspectos que me promueve la lectura del libro; ningún afán de exhaustividad me guía, y seguramente lo que diga será enriquecido próximamente por lectores y lectoras.

Como sugería, el libro de Magalí también podría ser parte de ese (Pos)Facio, de ese “dentro-fuera” del propio texto, porque esa sección del volumen también nos está diciendo que si estamos ante la biografía artística y política de un hombre, de una singularidad, no podemos más que comprenderla en lo que tiene de pluralidad. Facio es Facio, nos dirá Magalí, pero también nos sugiere que Facio es Vigo y Arato, es Barletta, Castelnuovo y Arlt, es Boedo y Florida (su cruce o más aun su descomposición como nombres autosuficientes), es la revolución y la exposición, son los cuerpos explotados pero también los cuerpos alzados, es *Claridad* y también *Nervio* y *Actualidad*, es el Teatro del Pueblo y también el Teatro Proletario, es Vsévolod Meyerhold y también Erwin Piscator, es el anarquismo y también el socialismo y el comunismo. El libro expone que esa multiplicidad de Guillermo Facio Hebequer (de rasgos artísticos, de acciones estéticas, de posiciones teóricas, de afinidades electivas), esa suerte de multi-

implantación estético-política emergente en sus intensas, pasionales, afectivas búsquedas por expresar la potencia emancipatoria a través de intervenciones críticas, no es otra cosa que la heterogeneidad propia del sujeto político. El libro de Magalí pareciera, en este punto, parafrasear a Siegfried Kracauer al hurgar en los lugares comunes de la vida del artista y de la cultura de izquierdas para mostrarnos el lugar de lo común en sus plasmaciones estéticas, es decir, el lugar de la comunidad de los oprimidos y oprimidas. Lugar doble de la comunidad: el de una cooperación que es verdaderamente el elemento prohibido de las representaciones del poder; el de una potencia política que, amalgamada a esa cooperación (en la figuración y también en su reproducción técnica) se vuelque en (parafraseando ahora al propio Facio) una incitación a grabar —acción, incisión, marca, memoria.

Lo que nos lleva directamente a esa otra gran cuestión presente en la obra de Facio y abordada con la complejidad que se merece por parte de Magalí. Me refiero a la cuestión de la relación entre arte y política. Una cuestión que, por otra parte, se carga de nuevas significaciones en los años de entreguerras, ya sea por los debates soviéticos (Proletkult, suprematismo, constructivismo, futurismo ruso, etc.), ya por la relación entre los futuristas italianos y el fascismo, ya, finalmente, por esa reflexión benjaminiana que a la estetización de la política que observaba en los fascismos convocaba a oponerle una politización del arte. Pero ¿qué significa “politizar” el arte? ¿Acaso darle cierto contenido? Y si así fuera, ¿qué sucede con el continente, con la forma que es capaz de acoger —o no— cierto contenido, de darle una específica figurabilidad? ¿Y qué se entiende, en cada caso, por “contenido”, por “forma”?

Así como Magalí nos dice que en Facio la dimensión visual y la dimensión escrituraria están siempre co-implicadas (para esos años, 1931 para ser precisos, Benjamin convocaba, en su “Pequeña historia de la fotografía” a literaturizarla, a inscribir la imagen fotográfica en

un dispositivo cognitivo que la hiciera potenciarse por la palabra a la vez que expandir las capacidades de esta última), también nos orienta, el libro, a pensar las polémicas estético-políticas de los años 20 y 30 desde otro ángulo que la simplificadora oposición entre vanguardismo y realismo (dos términos en sí mismos plenos de capas de significación).

Arte popular, arte proletario, arte socialista. Las discusiones, sabemos, no son sólo rioplatenses. A lo que nos incita el libro de Magalí es a suspender las certezas de los significados de “arte” y “proletario”, nos convoca a leer el sintagma en toda su tensión, en la energía que carga y está a punto de estallar (como en las imágenes de la muestra de Gabriela Golder). Leerlos uno como crítica del otro, como sospecha del otro, lectura que obliga cada vez a repensar el “arte” y el “pueblo”, el “proletariado” o más genéricamente, los sujetos de las emancipaciones. Lectura que en cada ocasión, más que contar con un léxico a mano que resuelva la controversia, impacta sobre la misma herencia lexical para adherirle nuevos sentidos o rescatar viejos significados casi olvidados. Como es el caso del grabado, tan caro a Facio, arte de la incisión, de la impresión, del gesto memorial, del archivo humano. Como es el caso del proletariado, término antiguo, término también femenino, término manifiesto desde 1848; como es el caso de pueblo, o mejor, de los pueblos, palabra revolucionaria pero también devenida palabra estatal. Digámoslo con el libro: necesidad de mirar y reflexionar sobre la co-implicación de las series “Tu historia, compañero” y “Buenos Aires”, tramadas por estéticas diferenciales, publicadas en soportes editores también distintos, pero que juntas —en tensión, no sin conflicto— construyen una figurabilidad de lo proletario que excede las identificaciones socio-jurídicas de la jerga partidaria o de la policial. Y nuevamente, en esas series que, nos dice la autora, hay que leer complementariamente, realismo y vanguardismo se enlazan más allá de sus significaciones banales. En todo caso, lo que aprendemos es que el realismo de Facio está bien lejos de cualquier

traducción de lo real a lo pictórico, o a lo teatral, sino, en todo caso, se trata de exponerlo —como sugiere Didi-Huberman— en su dimensión conflictiva, problemática, perturbadora. Se trata, pienso, de un realismo más cercano al de la novela moderna, al de Balzac, Stendhal, Dickens o Flaubert (campeón también del “arte por el arte”), un realismo que, como bien supieron leer en ellos Marx y Benjamin, presentaba a la realidad a partir de signos que exigían su desciframiento, como nos señalara Jacques Rancière.

Pequeño desplazamiento. Si resuenan en la cultura de izquierdas rioplatense las palabras de Romain Rolland, para quien un teatro del pueblo requiere la previa producción de un pueblo, ¿por qué el arte —pintura, teatro, danza, música o cine— no sería parte de esa construcción, de esa producción? Todas las revoluciones han intervenido el repertorio simbólico y representacional de la sociedad, y el arte ha sido constitutivo de todas las sublevaciones —no hay que ir muy lejos en el tiempo ni en la distancia: lo vimos hace poco en el Chile insurreccional de 2019.

En todo caso, la pregunta parece mejor referir a cómo saber cuando una obra artística es revolucionaria, interrogante que trama gran parte de la obra de Facio y que Magalí sigue como hilo rojo. La indagación de la autora nos coloca, podríamos decir, ante la especificidad de la política del arte, de lo que el arte hace como politización. Nos coloca ante, digo, no nos ofrece una definición, que sería contradictoria con el modo de tratamiento de su estudio. Nos da a ver esa politización en la obra de Facio (del mismo modo que podemos ver esa politización en la muestra de Gabriela Golder): en el análisis de las estampas y grabados, de los textos polémicos, de los vitrales en los edificios de la Unión Ferroviaria y la Unión Tranviarios Automotor, de los estudios de luz para la escenografía teatral, la autora nos deja captar esa mixtura de padecimientos y luchas que se aúnan en la obra de Facio, dando lugar a una figurabilidad, un dar figura a la realidad de la historia emergente en la amalgama delicada

de la afección y de la acción, del cuerpo alienado y doliente (modelado por las violencias del mundo) y del cuerpo vital (en la lucha o en el trabajo); amalgama delicada, digo, porque actúa por contraste y complementación, por exposición de la condición de cadáver o autómatas junto a la subjetivación revolucionaria.

Dar figura sin homogeneizar, sin volver a disciplinar a los oprimidos y las oprimidas, sin reiterar el modo representativo de la exclusión: una política de las formas que es una forma de la política. Otro aporte significativo de Facio y del libro: darnos a comprender que la política no declina en una sola lengua, que en todo caso la politización requiere de diversos modos de construcción. En la reserva de autonomía a la que Facio siempre fue fiel, como nos dice Magalí, se puede leer una política, una forma de la política —distinta de la política partidaria, identitaria.

Cuestión conflictiva, difícil, la del arte proletario. La del artista proletario o la de los proletarios artistas, que como nos enseñó Rancière, son esos obreros que para plasmar su deseo de artistas deben batir al tiempo, a la temporalidad repetitiva, lineal, continua y aun progresiva de la modernidad capitalista. El arte revolucionario debe ser, entonces, una batalla por las temporalidades de las emancipaciones (como también sucede en la muestra de Gabriela, que exige al espectador derrotar la urgencia del presente fungible de esta época, y tomarse el tiempo para observar cómo surgen, ante sus ojos, los instantes de los connatos emancipatorios como también el dolor de los demás; y a identificar la comunidad atendiendo —y no suprimiendo— la singularidad).

Esa batalla por las temporalidades la encuentra Magalí en la obra de Facio, quien apela a distintos procedimientos técnicos, incluso cinematográficos (influido por el expresionismo alemán, por las vanguardias soviéticas), como el montaje o la reutilización de obras propias en nuevas composiciones, tensando (porque aferrándose) al principio de realidad, pero a la vez, precisamente por el efecto del

montaje, mezclando distintos tipos de dispositivos representacionales cada uno con sus respectivas temporalidades (las cuales pueden incluso cortocircuitarse).

Para ir finalizando, podríamos ejemplificar, breve y un poco simplificada, ese tratamiento de la temporalidad, y en especial de la temporalidad histórica, en una mirada a la obra *La Internacional*, publicada póstumamente en la revista *Claridad*. Mucho en ella nos hace recordar a esa pintura emblemática de las gestas revolucionarias desde 1830: me refiero a “La libertad guiando al pueblo” de Eugene Delacroix. Pero un aspecto, a mi criterio decisivo, bifurca las perspectivas históricas de ambas obras. Como comentó en una oportunidad Javier Trímboli, lo que en la pintura gigantesca del francés orienta el movimiento hacia el espectador (incluso amenazando con pasarle por arriba) es una temporalidad progresiva que deja en penumbras un pasado que debe ser abolido, mientras los caídos deben también ser abandonados: la alegoría de la libertad exige ese avance. En *La Internacional*, en cambio, la barricada no amenaza al espectador, y, más importante aún, el portador de la bandera sostiene también a los caídos, que pueden ser leídos, benjaminianamente, como todos los vencidos y vencidas de la historia. Es esa conjunción con el pasado de los vencidos la que traza una temporalidad histórica discontinua, una referencia histórica a un magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por que la política emancipatoria no puede emerger sin cita, sin choque temporal con el pasado.


Es Doctora en Historia de la Universidad de Buenos Aires y es profesora en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Es docente de la cátedra de Historia Contemporánea de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A leer y mirar en los pliegues de su obra, a traspasar los rótulos que antes y después de su fallecimiento lo etiquetaron, a comprender a este multifacético e inclasificable Guillermo Facio Hebequer nos llama en el libro *Leído en el Museo del Grabado*, 16 de diciembre de 2022

ROBERTO PITTALUGA

Es profesor en la UBA. Sus temas de investigación cruzan las problemáticas de la memoria de los sectores subalternos con las reflexiones sobre las formas de escritura de la historia. Entre sus libros se encuentra *Soviets en Buenos Aires* (2015).



 Agosto 2023 • Magalí Devés • Roberto Pittaluga • Gabriela Golder • Guillermo Facio  
Hebequer • Virginia Bolten • Roberto Arlt • Georges Didi-Huberman • Jacques Rancière •  
Walter Benjamin •