



RIDAA

Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Buonuome, Juan

Magalí Andrea Devés. Guillermo Facio
Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura
de izquierdas, Buenos Aires, Prometeo, 2020,
306 páginas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.

Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Buonuome, J. (2021). Magalí Andrea Devés. Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas, Buenos Aires, Prometeo, 2020, 306 páginas. *Prismas*, 25(25), 305-307. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/5709>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Magalí Andrea Devés

Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas, Buenos Aires, Prometeo, 2020, 306 páginas

La figura de Guillermo Facio Hebequer (1889-1935) ocupa un lugar central en la historia de la cultura de izquierdas en la Argentina. Nadie dudaría de que en su obra gráfica son reconocibles componentes clave del imaginario contestatario local del siglo xx. Allí están, como evidencia, las portadas de *Izquierda*, *Nervio* y *Claridad*, la serie de litografías *Tu historia, compañero*, y los vitrales del edificio de la Unión Ferroviaria, que lo ubican en el pedestal de los creadores de la iconografía de izquierda en la Argentina, junto con Ricardo Carpani, Antonio Berni, Carlos Alonso y León Ferrari, entre otros. De tono desolador y pesimista, su obra se puebla de figuras de exclusión y marginalidad, cuerpos lacerados de trabajadores e incitaciones a la insurrección. Un corpus visual devenido en manifiesto de transformación social. ¿Pero quién fue realmente Facio? ¿Cómo entenderlo en relación con su tiempo? ¿Cómo conectar su itinerario con los debates estéticos y políticos de los años de entreguerras? ¿Cuáles fueron los espacios materiales y las constelaciones intelectuales que habitó? ¿Cómo se expresaron las tensiones entre la creación artística y el compromiso ideológico? ¿En qué medida su trayectoria permite captar los sentidos históricamente cambiantes de conceptos como “arte social”, “proletario” y “revolucionario”? Si bien

aspectos parciales de su devenir habían sido abordados por la historiografía del arte, su recorrido como intelectual de la cultura de izquierdas en la Argentina de entreguerras todavía reclamaba un estudio exhaustivo y detallado. El libro de Magalí Devés, fruto de su investigación doctoral y publicado en la serie “Historia Argentina” que dirige Raúl Fradkin, cubre con creces esta vacancia y construye una narrativa cuidadosamente documentada y argumentada sobre los cruces y las articulaciones entre arte y política en las décadas de 1920 y 1930.

Construida como biografía intelectual, la historia de Facio que narra Devés se inserta y discurre en las tensiones entre la singularidad de una existencia y las matrices de una época que se abre con las primeras repercusiones de la Revolución Rusa y se cierra con la emergencia del frente cultural antifascista a mediados de los años treinta. Al mismo tiempo, pone en juego un rico repertorio de imágenes sobre la figura de Facio, empezando por los homenajes y conmemoraciones que recibió, tras su repentina muerte, en 1935. Realizadas en el contexto de máxima ebullición de la cultura de izquierdas de entreguerras, estas primeras apropiaciones de su figura la erigieron en símbolo de la militancia político-cultural, y es

frente a este reservorio de representaciones (enaltecedoras, pero atravesadas por tensiones y disputas políticas y estéticas) frente al cual la autora propone su ejercicio biográfico.

En la reconstrucción de la trama de relaciones y actores del campo cultural en que se movía Facio, Devés realiza una primera constatación: se trató de un intelectual polifacético, multidimensional, que se destacó como artista y grabador, pero también como ensayista, polemista y hombre de teatro. De esta observación, la autora adopta un criterio para el capitulado, que organiza en función de los distintos ejes de su intervención pública. Pero antes de ingresar a cada una de estas facetas, el libro ofrece en un primer capítulo una mirada panorámica de su trayectoria intelectual. Allí desestima como improductiva la categoría de “Artistas del Pueblo”, con la cual suele inscribirse a Facio como artista y hombre de la cultura de izquierdas. Esta categoría había sido útil para la historiografía del arte en las últimas décadas para recuperar experiencias opacadas por las discusiones entre el arte nacional y las vanguardias. Pero ello vino acompañado de una mirada muy apegada al discurso de las revistas y los periódicos de izquierda que se habían esforzado por asignar y fijar sentidos definidos a un corpus muy diverso de experiencias artísticas. Fueron

las publicaciones anarquistas y socialistas, de hecho, las que construyeron inicialmente la categoría “Artistas del Pueblo” en los años veinte. A comienzos de los años treinta, el acercamiento de Facio a la órbita cultural comunista puso en cuestión esta asociación, pero ello volvió a cambiar a poco de su muerte, con su consagración como artista comprometido y en el marco de la constitución de un movimiento antifascista particularmente propicio para la interpelación “popular”. Sin embargo, el minucioso trabajo documental que hace Devés no deja dudas: no existió un lazo orgánico y permanente entre Vigo, Riganelli, Bellocq, Arato y Facio. El grupo de “los cinco”, luego “Artistas del Pueblo”, no tuvo más consistencia que la surgida de las coincidencias en torno a la denuncia de ciertos actores del campo artístico en consolidación, como también a una sensibilidad de izquierda compartida y de fuertes contactos con la bohemia literaria y ciertas revistas culturales de impronta anarquista y socialista de los años diez y veinte. El libro analiza las disputas y las tensiones generadas en torno a las inclinaciones y las inscripciones ideológicas y políticas de la obra de Facio, pero al mismo tiempo se abstiene en todo momento de encasillar su trayectoria en función de alguna forma de encuadramiento político partidario. Uno de sus rasgos permanentes fue, según Devés, la defensa de la irreductibilidad de la autonomía del artista.

Liberada del peso muerto de estas etiquetas políticas y

estéticas, la figura de Facio que construye la autora deja al descubierto dimensiones hasta ahora desconocidas. Una es su labor como polemista. Devés ubica a Facio en la trama de la prensa periódica y analiza sus frecuentes colaboraciones como crítico y ensayista. Facio era, según la autora, muy consciente de los alcances y funciones del crítico de arte, así como de los efectos de la prensa masiva en la formación del gusto. Como polemista, intervino en el debate sobre el lugar del arte y el artista en la sociedad (*el* problema de la intelectualidad de izquierda en los años de entreguerras), donde puso en juego una serie de herramientas retóricas y argumentativas dirigidas contra quienes se identificaban con la fórmula del “arte por el arte” (críticos “oficiales” de *La Prensa* y *La Nación*, pero también intelectuales y artistas que colaboraban en publicaciones vanguardistas y ciertas plumas de la misma izquierda). En sus cuestionamientos a la “nueva sensibilidad”, Facio atacaba la trivialidad, la falsedad, y sobre todo la impostación revolucionaria. Pero no criticaba a las vanguardias locales por moderadas *vis a vis* la auténtica radicalidad de las vanguardias del Viejo Mundo; a unos y otros fustigaba por individualistas y “revolucionarios de pacotilla”, protagonistas del “regreso al orden”. Pero al mismo tiempo, señala Devés, el de Facio era un anti moderatismo, en cierta forma, moderado. Prueba de ello es que su primera exposición individual se llevó a cabo en la sala de los “Amigos del Arte”, cenáculo de arte identificado con el grupo

Florida. En este sentido, la oposición entre “propagandistas” y “artepuristas” que marca los escritos polémicos de Facio se revela menos como una estructura dada del campo cultural, que como el resultado de una operación de intervención intelectual.

Otra dimensión de la trayectoria de Facio que Devés recupera en la investigación es su activa participación, como iluminador y vestuarista, en experiencias teatrales alternativas, como Teatro Libre (1927), Teatro Experimental del Arte (1928), Teatro del Pueblo (1928), Teatro Proletario (1931-1932). Aquí reside uno de los aspectos más originales del libro. El teatro implicaba un cruce de saberes y disciplinas, de allí que su inclusión en la investigación le permita insertar con naturalidad la figura de Facio en una trama cultural más amplia. De hecho, en este pasaje, como en muchos otros del libro, se ven transitar figuras intelectuales que constituyeron referencias y relaciones habituales de Facio. Particularmente interesante resulta el modo en que Devés pone a jugar a estas figuras en forma de pares: Facio/Castelnuovo, Facio/Siqueiros, Facio/Arlt; pero también Castelnuovo/Iturburu, Barletta/Arato, Moog/Tuñón, Arlt/Ghioldi, Moog/Barletta, etc. Por otra parte, Devés vuelve a relativizar en este capítulo la distancia infranqueable que Facio postulaba en sus escritos respecto de las experiencias artísticas de vanguardia. Su participación en la arena teatral, de hecho, muestra una franca apertura a la experimentación formal, justificada en este caso

por su capacidad para transmitir nuevas sensaciones al espectador e incentivar la emancipación de las conciencias.

La apuesta de Devés por hacer del artista Facio una figura intelectual, y el esfuerzo concomitante por iluminar las diversas facetas de su intervención pública, no significa que el abordaje de su obra gráfica sea menos sutil u original. De hecho, es gracias a ese recorrido previo por dimensiones significativas de su trayectoria que el análisis de su faceta como artista visual obtiene su riqueza y valor. El capítulo releva y distingue distintos momentos de su obra, y muestra las permanencias y mutaciones en las temáticas, técnicas, estilos y patrones de representación de un Pueblo alternativamente marginado, explotado y sublevado, a la luz de la dinámica trama de actores, espacios y lógicas que motorizaban la intersección entre el campo cultural y el universo de las izquierdas. Se destaca, en particular, el análisis de la producción de comienzos de los años treinta, que fue el momento de mayor visibilidad de Facio, y coincidió con su acercamiento al comunismo. Su abordaje de la serie de litografías *Tu historia, compañero* constituye el punto más alto en este tramo del libro, donde Devés trabaja sobre las interacciones entre imagen y palabra, los diálogos

con otros artistas europeos (como Masereel, Käthe Kollwitz, George Grosz), y las diversas formas de intertextualidad con obras tan diferentes como el Manifiesto Comunista y las aguafuertes de Roberto Arlt. Los debates sobre la *Proletkult* y sobre la autonomía relativa del quehacer artístico que atravesaron a las distintas familias de la izquierda a nivel internacional formaron el telón de fondo, y al mismo tiempo el lenguaje, en el que se canalizó la tensión entre su producción artística y su compromiso político. En este sentido, Devés muestra que Facio se ubicó en una zona de frontera y, si bien las temáticas y los estilos de su obra atravesaron mutaciones vinculadas a la adopción de nuevas referencias provenientes del comunismo y el marxismo, nunca dejó de defender la irreductibilidad de la actividad creativa respecto de los mandatos político-partidarios. Sus trabajos, de hecho, no abandonaron del todo la tonalidad pesimista que desde la prensa comunista se criticaba como último obstáculo para su plena transformación en un “artista proletario”.

Entre otros méritos, el libro de Devés merece ser ponderado por el saludable distanciamiento que interpone respecto de su objeto de estudio y por la actitud de sospecha militante

respecto de las imágenes construidas sobre Facio por representantes del cuadrante izquierdo del espectro ideológico. La autora no solo desarma con éxito las categorías englobantes y simplistas derivadas del propio discurso de los actores a la luz de las evidencias obtenidas a través de una reconstrucción documental exhaustiva y equilibrada. En varios tramos de la investigación, además, Devés avanza en una caracterización de esta figura en la que brotan rasgos aristocratizantes, sectarios y abiertamente racistas. Por su capacidad para evadir la tentación apologética, y también por la exitosa inserción de las dinámicas y los debates de la izquierda en un contexto cultural y político más amplio –marco sin el cual la historia de la izquierda se torna autorreferencial–, el libro de Devés constituye un verdadero modelo de investigación, una guía para quienes buscan articular el conocimiento sobre las experiencias culturales de la izquierda con los principales debates que en la actualidad animan a la historia cultural, la historia política y la historia intelectual.

Juan Buonuome
Universidad Nacional
de San Martín / CONICET