



# Guillermo Facio Hebequer

## (Montevideo, 1889 - Buenos Aires, 1935)

---

El presente *dossier* forma parte de una investigación más amplia que tiene por objetivo la elaboración de una biografía intelectual sobre la figura de Guillermo Facio Hebequer. Este artista que fue un exponente para la cultura de la izquierda local, en la década de 1930, ha dejado sus huellas en un conjunto importante de revistas culturales de izquierda por medio de sus numerosas litografías e intervenciones escritas y gracias a su paso por los primeros teatros independientes. En las siguientes páginas, se seguirá el itinerario de Facio Hebequer atendiendo de forma simultánea a las diferentes facetas que caracterizaron su labor artística y política: la más conocida como artista visual pero también su papel como polemista y hombre de teatro. Esta aproximación a la trayectoria de Facio Hebequer, puesta en diálogo con el contexto político y cultural de las décadas de 1920 y 1930, revela la riqueza y la complejidad de un itinerario que ha sido escasamente transitado.

Magalí Andrea Devés es graduada en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también ejerce como docente, y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAESUNSAM).

Para esta edición de **Políticas de la Memoria** se han seleccionado también algunas litografías del artista, fotografías provenientes de diferentes acervos y se transcribe aquí uno de sus escritos más emblemáticos "Incitación al grabado" publicado en 1933 en la revista **Actualidad artístico-económica-social**.

# Guillermo Facio Hebequer: un artista polifacético (Montevideo, 1889 - Buenos Aires, 1935)

Magalí Andrea Devés\*

El fondo personal de Guillermo Facio Hebequer guarda un manuscrito de Abel Chaneton que contiene las impresiones registradas por éste en los días que rodearon al fallecimiento del artista.<sup>1</sup>

Este manuscrito registra una caracterización entre romántica y heroica de Facio Hebequer, sumada a ciertos recuerdos que se entrelazan con la narración de lo ocurrido en esos dos días. No obstante, además de insistir en la infinita bondad y la sensibilidad que caracterizaba al artista, Chaneton necesitó precisar que sólo en los últimos años de su vida Facio Hebequer se había hecho militante para luego agregar: “nada había más distante del alma de un sectario del odio y de la envidia, que el alma buena de Guillermo Facio”. Ambas aclaraciones revelan una cierta incomodidad por parte del autor del manuscrito, la cual se presenta como un indicio para explorar las modulaciones en el itinerario del artista. En este sentido, otro pasaje del escrito intentaba precisar que:

Facio fue hacia el pueblo, no para exacerbar odios ni despertar envidias. Lleváballo el propósito de sembrar cultura. Tenía demasiado desprecio por todo lo que se llamaba burgués, para proponerlo como paradigma a sus proletarios. Quería y creía que era posible redimir la chusma por la influencia ennoblecedora del arte. Confiaba mucho más que en los aforismos económicos y en los postulados políticos, en la lección de la obra de arte.

No llevó a los centros proletarios gritos de odio y de venganza: llevó estampas. Recuerdo aún su alborozo con que hablaba, en la época de sus primeras exposiciones en los círculos obreros, de la comprensión de ese público. Había sin duda, mucho de ilusión en ello. Bastaba que uno o dos, entre la masa, se intere-

sara preguntándole, a veces las cosas más extraordinarias, para que él se sintiera satisfecho. En realidad en los últimos tiempos, y creo que esa postura puramente artística, se trocó en una actividad francamente sectaria, sino revolucionaria. Pero estábamos nosotros, sus amigos, hartos alejados de él (o viceversa), para formarnos una opinión exacta.<sup>2</sup>

El citado pasaje revela algunas oscilaciones de Chaneton entre el deseo de señalar que, a pesar de su militancia cultural, Facio Hebequer mantuvo una autonomía del arte frente a los postulados políticos y la imposibilidad de definir la actividad del artista en su postrimería. Esa tensión hacía que el autor de aquellas líneas evitara clasificarlo como “sectario” optando por el término “revolucionario”. No obstante, lo cierto es que Chaneton asumía la distancia que había mantenido con el artista en los últimos tiempos. Siguiendo esta huella, en las siguientes páginas, la trayectoria de Guillermo Facio Hebequer será presentada en tres apartados que se corresponden con distintas etapas de su vida.<sup>3</sup>

## Tiempos de bohemia

Guillermo Facio Hebequer nació en Montevideo, República Oriental del Uruguay, el 8 de febrero de 1889. Sus padres, Eduardo Facio y Julia Hebequer, decidieron trasladarse a Buenos Aires, en donde Guillermo se formó como artista. Alberto Collazo sostiene que su familia gozaba de una buena posición social;

\* FFyL / UBA.

<sup>1</sup> Abel Chaneton, manuscrito, 28 y 29 de abril de 1935, s/p. Fondo Guillermo Facio Hebequer-Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En adelante, la documentación proveniente de dicho acervo será señalada como FGFH.

<sup>2</sup> Abel Chaneton, *op. cit.*

<sup>3</sup> En gran medida, dicha periodización coincide con la utilizada en la exposición póstuma llevada a cabo en el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y que estuvo focalizada en los cambios advertidos en su obra plástica. En esa exposición se establecieron tres períodos: 1914-1920; 1921-1929 y 1930-1935. Cfr. **Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935**, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1935.

sin embargo, no se conoce ningún otro dato biográfico de los primeros años de su vida más que los que otorga el propio relato del artista, en el cual no menciona a su entorno familiar.<sup>4</sup> Por ello, un punto de partida para sumergirse en esos primeros años de su vida es la brevísima autobiografía que preparó para ser incorporada en los catálogos de sus exposiciones (ca. 1933-1934). Allí cuenta, en un tono entre romántico e irreverente, cómo fueron los orígenes de su “vocación definida desde la niñez”:

[los] primeros trabajos, me conquistaron la simpatía del barrio: los ‘Boicot a Pepino’ y las ‘rayuelas’, ornados con motivos decorativos, dibujados en las paredes de los corralones o en plena calle, supusieron éxitos significativos. Esta carrera ascendente, prosiguió luego en el colegio de frailes en que me zambulleron para corregir mi rebeldía.<sup>5</sup>

En ese breve relato autobiográfico, Facio Hebequer contaba otra anécdota donde manifiesta que, además de la simpatía del vecindario por aquella competencia artística, hay ya en esos comienzos un vínculo entre un arte irreverente y un intercambio que, si bien no es estrictamente económico (pues no hay dinero en juego), remite a las formas más antiguas del trueque: en la escuela de frailes, cuenta Facio Hebequer, vendía la caricatura del padre superior a cambio de seis buñuelos, el postre que se ofrecía una sola vez por semana y que, por lo tanto, despertaba gran codicia en los internos. En este sentido, ese talento nato, sumado a una actitud irreverente, es presentado en su relato de un modo pintoresco que resistía o, mejor dicho, desafiaba el motivo por el cual había sido enviado a dicha escuela: corregir su rebeldía y sus malos comportamientos. La referencia respecto de la asistencia a un colegio de frailes podría suponer un primer indicio de aquella buena posición social señalada por Collazo, pues requería un importante esfuerzo económico solventar una educación en este tipo de instituciones. Sin embargo, fuera de estas instantáneas de su infancia narradas retrospectivamente, nada se sabe de su pasado familiar ni de sus primeros años en Montevideo.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Alberto H. Collazo, **Facio Hebequer**, Buenos Aires, CEAL, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria Grabadores Argentinos del siglo XX/4, n° 84, 1982, p. 1.

<sup>5</sup> Guillermo Facio Hebequer, “Autobiografía”, en **Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935**, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1935.

<sup>6</sup> Más allá de la falta de información sobre su pasado familiar, nunca se ha tenido en cuenta que el artista tuvo dos hermanos: Eduardo (1876-1929) y Julia Facio Hebequer. De Julia no se han encontrado casi referencias pero sí de su hermano Eduardo, quien fue un reconocido escritor. De joven trabajó como periodista vinculándose con prestigiosos diarios aunque, según Vicente Cutolo, su mayor éxito lo obtuvo como dramaturgo en el teatro nacional y en la poesía gauchesca. Su primera comedia, *El Señor Guillot*, fue estrenada en 1907 y luego se suceden *Bajo el ombú* (1907), *El decir de las flores* (1908), *Los mansos (Un diputado a la fuerza)* (1913) y el *Rancho de las violetas* (1915). Durante la Primera Guerra Mundial viajó a Europa como corresponsal del diario *La Nación* en el frente italiano y luego se estableció en París, donde creó una casa de comercio que cobró prestigio en Sudamérica. Regresó a Buenos Aires en 1927 y asumió la dirección de la agencia Austral hasta el momento de su fallecimiento. Ver: Vicente Osvaldo Cutolo, **Nuevo diccionario biográfico argentino: 1750-1930**, Vol. III, Buenos Aires, Elche, 1968, p. 11. Eduardo Facio Hebequer fue también secretario de la Comisión Directiva del Círculo de La Prensa y el

En su relato autobiográfico, ese par de recuerdos remotos en los que Facio Hebequer se asume como potencial artista y detentador de un espíritu rebelde desde su niñez da paso, sin mediación alguna, a los años próximos al Centenario, cuando ya con veinte años de edad realiza sus primeras incursiones en el mundo artístico de Buenos Aires. Distanciado definitivamente de su pasado en el Uruguay, su relato se traslada a un nuevo escenario, los bajos fondos de la gran urbe porteña. Sin saberse cómo ni cuándo llegó allí, la historia de Facio Hebequer podría representar el itinerario característico de esos miles de inmigrantes que arribaron a las orillas del Río de la Plata con el objetivo de escapar de la pobreza en tanto enfatizaba: “habíamos vivido en el puerto, en íntima vinculación con los obreros que lo poblaban. Habitábamos en los mismos casuchones sucios e inhospitalarios y comíamos en los mismos fisgones inmundos”.<sup>7</sup>

Sin embargo, esta imagen sobre las miserables condiciones de vida de sus primeros años en Buenos Aires parece responder más bien a los avatares de Facio Hebequer en los años treinta, ligada a una estrategia de reposicionamiento personal y una radicalización ideológica, más que a su situación habitacional real. Basta con observar el contexto de algunas de las fotografías en las que aparece retratado Facio Hebequer para apreciar una habitación estándar contrastante con aquella imagen miserable de su narración (figuras 1-2). Por lo tanto, podría inferirse que su relato remite a una necesidad de construir una historia mítica, acorde al momento en el que escribe estas líneas y en relación con las nuevas búsquedas cristalizadas en su obra gráfica, sus intervenciones escritas y la participación en el Teatro Proletario.

Asimismo, el posterior acercamiento de Facio Hebequer a la órbita cultural comunista, tal vez explique en parte la omisión de su pasado familiar. Si la táctica obrerista impulsada por la Internacional Comunista en el período de “clase contra clase” estaba impregnada por un profundo antiintelectualismo, con los escasos datos de su entorno familiar que se lograron recabar, podría interpretarse que Facio Hebequer evitó recordar o deliberadamente rechazó su origen social para poder insertarse en un medio político y cultural en el cual, ante la menor disidencia

vicepresidente de la Asociación de Periodistas, disuelta el 22 de mayo de 1915. El acta de su disolución fue publicada en el diario **Tribuna**, n° 7406, lunes 24 de mayo de 1915, p. 1. No deja de ser curioso que los círculos en los cuales participó su hermano Eduardo fueron un blanco recurrente de los ataques lanzados por Guillermo en sus diferentes facetas. Por ejemplo, en su condición de “crítico de arte” se refirió a los críticos de **La Prensa y La Nación** como unos oportunistas y cómplices de la “industria del arte”, en tanto que en su faceta de hombre de teatro se constituyó como miembro del teatro independiente en contra del teatro comercial del cual habría participado su hermano. Asimismo, el fallecimiento de su madre brinda otros indicios del origen social del artista. En la sección social del diario **La Mañana** se anunció: “Ha sido recibida con hondo sentimiento, en el círculo de sus numerosas relaciones, el fallecimiento de la señora Julia Hebequer de Facio, conocida dama, fallecida ayer. El sepelio de sus restos se realizara hoy a las cuatro de la tarde en el cementerio de La Recoleta”. Cfr. “Julia Hebequer de Facio”, **La Mañana**, n° 1668, lunes 6 de septiembre de 1915, p. 9.

<sup>7</sup> “Autobiografía”, *op. cit.*

partidaria, la acusación del origen “pequeño burgués” profesada a los intelectuales y artistas estaba a la orden día.<sup>8</sup>



1.  
Facio Hebequer.  
FGFH



2.  
Facio Hebequer,  
Paniza y Torre Revello.  
FGFH.

Situándose ya en los albores del Centenario, Facio Hebequer relata cómo descubrió el cruce entre el mundo artístico y el mundo del trabajo al recordar que:

“descubri” el Salón Costa y el Witcomb. La impresión producida por las pinturas que en ellos se exhibían fue desoladora. Me parecía que nunca podría llegar a hacer algo parecido. Abandoné totalmente mis lápices. Viví así, acobardado, dos, tres, cuatro años, hasta que un gran dolor y una circunstancia propicia me condujeron al arte. Fue allá por el año 1912 ó 1913. En una conferencia obrera en Barrancas, conocí a dos muchachos pintores: se llaman Del Villar y Torre. Me llevaron a “su pieza” y los vi

pintar. Quedé deslumbrado, pero el temor había sido aventado.<sup>9</sup> Fue entonces, entre las galerías de arte de la calle Florida y una conferencia obrera en el barrio de Barracas, cuando Facio Hebequer se inició como artista. Por esos años, dio sus primeros pasos en el *atelier* que instalaría junto a Gonzalo Del Villar y José Torre Revello en la Ribera de La Boca.<sup>10</sup> Eran los tiempos en los que se configuraba un campo artístico nacional apoyado por el Estado y la élite intelectual en consolidación que, en consonancia con los imperativos del progreso, proponía “educar” y “civilizar” a la joven nación argentina por medio de distintas manifestaciones, entre ellas, las “bellas artes”.<sup>11</sup> En 1896 había sido creado el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de la iniciativa de “los primeros modernos”, denominación que le ha dado Laura Malosetti Costa a un grupo de artistas —Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori—, que instrumentaron una serie de mecanismos con el objetivo de promover la formación de una sociedad de artistas locales.<sup>12</sup> Posteriormente, en 1911, fue creado el Salón Nacional de Bellas Artes, espacio oficial y símbolo de la consagración artística en el medio local.<sup>13</sup>

A pesar de esta coincidencia con el momento formativo del campo artístico nacional, Facio Hebequer no recurriría a estos medios para insertarse en los círculos del arte local. En una sola ocasión se presentó al Salón Nacional: fue en el año 1913 con el

9 “Autobiografía”, *op. cit.* La galería Witcomb fue la primera galería de arte que funcionó en Buenos Aires y la más prestigiosa en aquellos años. Ver: Marcelo E. Pacheco (Dir.), **Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971**, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

10 Torre Revello, en la actualidad, más conocido por su labor de historiador que como pintor, viajó a Europa como empleado del Archivo de Indias, y en esas circunstancias comenzó a dedicarse a la historia y a historia del arte. En una entrevista realizada por el diario **Crítica**, Riganelli destacaba el profundo afecto que existía entre Torre Revello y Facio Hebequer y la tristeza que generó su partida al Viejo Continente. “En el Atelier suburbano de Facio Hebequer. Grupo de artistas anónimos”, **Crítica**, 25 de mayo de 1935 (FGFH).

11 Laura Malosetti Costa destaca la preocupación manifestada por la “Generación del ochenta” sobre el “atraso” en las artes plásticas de acuerdo con su proyecto de nación y respecto de otras artes como la literatura y la música, en particular la ópera. Cfr. Laura Malosetti Costa, **Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**, Buenos Aires, FCE, 2001 y “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, en José E. Burucúa (Dir.), **Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política**, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 164, Vol. I. Sobre los inicios de la conformación de un campo artístico nacional y sus relaciones con el proceso de construcción de una identidad nacional, Ver: Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana B. Wechsler (Coord.), **Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)**, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 17-82.

12 Entre ellos pueden mencionarse la creación de un sistema de enseñanza y de becas de estudios para viajar a Europa, el otorgamiento de premios, las intervenciones en la prensa, etc. Ver: Laura Malosetti Costa, **Los primeros modernos...**, *op. cit.*

13 Una breve historia y caracterización sobre el Salón Nacional puede consultarse en Mariana Fernández, Sofía Jones, Mariana Luterstein y Ana Schwartzman, “El Salón desde adentro. Protagonistas y debates en el marco de su Centenario”, en Diana B. Wechsler [et. al.], **Salón Nacional 100 años. Palais de Glace**, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, 2011, pp. 13-16.

8 Ver: Annie Kriegel, “La Tercera Internacional”, en Jacques Droz, **Historia General del Socialismo. De 1918 a 1945**, Barcelona, Destino, 1982, p. 130 y David Caute, **El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)**, Barcelona, Oikos-tau, 1968, p. 23.

óleo *Tristeza*.<sup>14</sup> Sin embargo, no por ello prescindió de otras estrategias de legitimación y reconocimiento, las que gradualmente posibilitaron que ocupara un lugar destacado como uno de los exponentes del denominado “arte social”. Como se desprende del análisis de los testimonios de la época, Facio Hebequer era considerado en la mayoría de los casos como “la piedra angular de la dulce bohemia boquense”,<sup>15</sup> una apreciación que no sólo lo posicionaba como un mediador entre distintos artistas de la zona, sino que también evidenciaba la recurrencia de dos tópicos en los diferentes relatos: la bohemia y la identidad barrial como parte de una trama más amplia en donde la relación existente entre modos de vida, cartografías barriales y la vida cultural de Buenos Aires en las décadas de 1910 y 1920 dieron lugar al surgimiento de diversos grupos y emprendimientos culturales, entre los que puede mencionarse la “Escuela de Barracas: José Arato, Adolfo”, “los pintores de la Boca”, el grupo de “Boedo” y de “Florida”.

Estos núcleos ostentaban marcas de pertenencia que vincularían o alejarían a distintos artistas y escritores de acuerdo a las diferentes concepciones del arte y la literatura que sostenían, sin por ello constituir necesariamente bloques homogéneos y estáticos.<sup>16</sup> Ligado a ese mundo barrial, los primeros pasos de Facio Hebequer en el taller de la calle Pedro de Mendoza y Patricios lo llevaron a vincularse con otros artistas de la zona como Adolfo Montero, Santiago Stagnaro, Benito Quinquela Martín, Juan de Dios Filiberto, Santiago Palazzo, José Arato, Agustín Riganelli, Arturo Shaw, Adolfo Bellocq, César Pugliese, Adolfo Ollavaca, Armando y Enrique Santos Discépolo, entre otros, todos ellos vecinos del barrio de La Boca.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ese año la Comisión Nacional de Bellas Artes estaba constituida por Félix Pardo de Tavera, Cupertino del Campo, Pío Collivadino, Alejandro Christophersen y José León Pagano. **Catálogo de expositores**, 1913, Archivo del *Palais de Glace*.

<sup>15</sup> Ernesto Mario Barreda, “Los siete amigos. Apuntes de la vida artística”, **La Nación**, 1 de enero de 1928 (FGFH). Sobre la figura de mediador que posibilita la conexión entre dos o más redes entre sí de manera consciente, Ver: Jeremy Boissevain, **Friends of friends: networks, manipulators and coalitions**, Oxford, Basil Blackwell, 1974.

<sup>16</sup> Miguel Ángel Muñoz, **Los Artistas del Pueblo. 1920-1930**, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008, p. 6. El peso de los barrios era tal que el grupo de Boedo, a propósito de la polémica con el grupo de Florida, aclaraba que sus diferencias implicaban mucho más que eso: “No es una cuestión de barrio como pretenden algunos, sino una cuestión de sensibilidad y pensamiento [...] Ellos van por la derecha y nosotros por la izquierda. Ellos están con Mussolini y nosotros con Lenin”. Cfr. “Dos palabras más”, **Los Pensadores**, año IV, n° 114, Septiembre 1925, p. 1. Esta frase revela la estrategia de polarización ideológica que pretendía construir el grupo de Boedo la cual, como ya se ha demostrado, debe ser matizada. Ver: entre otros, Claudia Gilman, “Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos”, en Graciela Montaldo (Comp.), **Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Literatura argentina siglo XX**, Vol. II, Buenos Aires, Paradiso-Fundación Crónica General, 2006, pp. 44-62.

<sup>17</sup> A fines de 1976 y principios de 1977 la revista de arte **Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericana** publicó las memorias de Facio Hebequer en ocho entregas, basadas en unos escritos del artista que narraban los años de la bohemia a partir de diversas anécdotas. Ver: “Memorias de Facio Hebequer”, **Pluma y Pincel**, año I, n° 17, 23 de noviembre de 1976, p. 10; n° 18, 8 de diciembre de 1976, p. 16; n° 20, 5 de enero de 1977, p. 24; n° 21, 10 de enero de 1976, p. 6; n° 22, 1 de febrero de 1977, p. 13; n° 24, 1 de marzo de 1977, p. 9.

El anexo sur de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes ubicado en la calle Tacuarí al 300 y los talleres de Pío Collivadino de la calle Pedro de Mendoza, espacios en los que tomó clases, fueron dos ámbitos cardinales para Facio Hebequer, pues allí conoció a la mayoría de quienes luego conformarían la llamada Escuela de Barracas José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Rigalli, Abraham Vigo y Santiago Pallazo (luego devenida en el grupo de los Artistas del Pueblo) y donde también adquirió un mayor dominio del dibujo y el grabado.<sup>18</sup> Miguel Ángel Muñoz ha señalado el papel fundamental que tuvieron las clases de Pío Collivadino para la mayoría de los Artistas del Pueblo en relación con la iniciación en la técnica del grabado y la predilección por las temáticas urbanas, luego adoptadas por el grupo; no obstante, ese magisterio no sería abiertamente reconocido, dado el discurso antiacadémista asumido por algunos de sus integrantes que evitaban recordar a su maestro, director de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1904.<sup>19</sup>

Por esos años, Facio Hebequer trabó vínculos de amistad con los miembros de la Escuela de Barracas e inició algunos proyectos, entre los que se destacan la organización del Salón de Obras Recusadas del Salón Nacional en octubre de 1914 y la creación del Salón de los Independientes en 1918. Estas experiencias, que reprodujeron la dialéctica instituciónantiinstitución ya instaurada por el *Salon des Refusés* de París en el año 1863,<sup>20</sup> se constituyen en el relato de Facio Hebequer como un acontecimiento clave en la emergencia de una nueva concepción del arte impulsada

<sup>18</sup> Cabe destacar que el grupo de los Artistas del Pueblo tomó distintas denominaciones a lo largo de su historia: hacia 1913-14 fueron conocidos como la Escuela de Barracas; luego, una vez fallecido Palazzo, en 1916, pasarán a llamarse el Grupo de los Cinco y, por último, ya en los años veinte, los Artistas del Pueblo, denominación con la cual fueron incorporados a la historia del arte argentino contemporáneo. Ver: Miguel Ángel Muñoz y Diana B. Wechsler, **Los Artistas del Pueblo**, Buenos Aires, SAAP, 1989, Patrick Frank, **Los artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935**, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006 y Miguel Ángel Muñoz, **Los Artistas del Pueblo**, *op. cit.*

<sup>19</sup> Miguel Ángel Muñoz, *op. cit.* p. 10. Sobre el problema de las representaciones urbanas en la modernidad ver: Laura Malosetti Costa, **Pampa, ciudad y suburbio**, Buenos Aires, Fundación Osde, 2007, pp. 33-41 y de la misma autora, **Collivadino**, Buenos Aires, El Ateneo, 2006 y A.A.V.V., **Collivadino. Buenos Aires en construcción**, Buenos Aires, MNBA, 2013. En el marco de la exposición “Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro”, Silvia Dolinko ha señalado cómo el registro gráfico de los márgenes urbanos fue un tópico abordado por artistas de diferentes generaciones, entre los cuales figura Guillermo Facio Hebequer. Cfr. **Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro**, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2012, p. 98.

<sup>20</sup> Cfr. Donald Drew Egbert, **El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981 [1969], p. 183. El surgimiento del Salón de los Recusados debe comprenderse en el marco del peso que detentaba una institución como el Salón Nacional, el cual “se presenta como un fuerte regulador de la producción artística que marcó, en sus diferentes etapas, las tendencias deseables, conducentes a delimitar un arte oficial –y correlativamente las exclusiones– contribuyendo a generar espacios paralelos, alternativos, que dinamizaron el campo artístico”. Ver: Marta Penhos y Diana B. Wechsler, “Introducción”, en **Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)**, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 7. Sobre el surgimiento del Salón de los Recusados Cfr. “Salón Nacional de Bellas Artes: La construcción de una tradición”, en Diana B. Wechsler [et. al.], **Salón Nacional 100 años**, *op. cit.*, pp. 27-35.

por la mayoría de los participantes de dicha Escuela, el llamado “arte social”, escindido de los espacios de exhibición y de los mecanismos de consagración del “arte oficial”.<sup>21</sup> De esta manera, la realización del Salón de los Recusados puede leerse como un claro gesto político que posicionaba a este grupo de artistas en la izquierda del campo cultural. Para el grupo, esa experiencia adquirió una doble significación: por un lado, constituyó un ensayo que apuntaba a una renovación temática dado el carácter “popular” de las obras rechazadas en el Salón Nacional de Bellas Artes, una novedad que sólo podía lograrse a través de la organización colectiva y, por el otro, significó el surgimiento de nuevos proyectos, como la creación de la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores en 1917 y, al año siguiente, la organización del Salón de los Independientes en el Salón Costa, “sin jurado y sin premios”.<sup>22</sup>

Como ha señalado Collazo, en este período las obras de Facio Hebequer están influidas por la ironía y la sátira presentes en las estampas de Francisco Goya.<sup>23</sup> En este sentido, y retomando las críticas hacia una institución como el Salón Nacional y sus jurados, puede apreciarse dicho vínculo en la sarcástica aguafuerte dedicada a la Comisión de Bellas Artes titulada *Naturaleza muerta* o en la obra *Cuanto menos se piensa, mejor se duerme*.<sup>24</sup>

Retomando las críticas del artista vertidas hacia el campo artístico, cabe destacar que estas fueron intensificadas a partir del impacto de la Revolución Rusa en Argentina, que no sólo tuvo sus consecuencias en el seno del movimiento obrero sino también en aquellos intelectuales y artistas simpatizantes con una causa que implicaba el nacimiento de una nueva cultura y, por lo tanto, una reformulación en sus producciones artísticas.<sup>25</sup> Como ha señalado Roberto Pittaluga, la Revolución Rusa “le otorgó un lugar a la revolución” y en un doble sentido,

por un lado, la revolución ya no era un lugar futuro sino un presente, contemporáneo [...] El futuro tantas veces convocado se había

constituido en un acontecimiento presente; ya no importaba si se lo creía más o menos cercano, o incluso más o menos inevitable: lo que aparecía era el corte con el pasado y la contemporaneidad de la era revolucionaria, y con ella, un nuevo inicio. Por otro lado, profundizando esa ruptura temporal, este otorgamiento dun lugar implicaba el recorte de un espacio político.<sup>26</sup>

La conmoción causada por aquel proceso revolucionario despertó la atracción de muchos artistas e intelectuales; en el caso de Facio Hebequer puede constatarse en el envío de una colaboración para la exposición a beneficio de los hambrientos de Rusia, convocada por la Cooperativa Artística del PCA en 1922.<sup>27</sup> Asimismo, según Muñoz, los Artistas del Pueblo se propusieron trabajar para “el pueblo” por medio de un arte que ambicionaba concientizar y promover la utopía revolucionaria. Para este autor, dicha concepción artística se acercaba a lo que podría denominarse un “realismo anarquista”, dado que encontraba su basamento en un conjunto de obras fácilmente comprensibles para los sectores populares, en tanto representaban la realidad cotidiana de los oprimidos con el objetivo de educarlos desde una ideología cercana al anarquismo y a las concepciones artísticas de figuras como Pierre Joseph Proudhon, Piotr Kropotkin, León Tolstoi y otros filioanarquistas como William Morris o Jean Marie Guyau.<sup>28</sup>

A fines de la década de 1910, Facio Hebequer ya estaba instalado en su *atelier* de la calle La Rioja 1861, a unas pocas cuadras de la fábrica metalúrgica Vasena, escenario principal del conflicto obrero en Parque Patricios conocido como la Semana Trágica de 1919, otro de los barrios que formaba parte del enclave manufacturero que se extendía desde Barracas hasta Avellaneda, ya en el conurbano bonaerense.<sup>29</sup> Al enfatizar sobre sus vivencias compartidas con los trabajadores, primero en el barrio de La Boca y luego en Parque Patricios, el artista recordaba:

Allí, entre los obreros, sentí por primera vez la vergüenza de no ser más que un “intelectual”. Fue durante la huelga de los caldereros. Nos propusieron una diligencia que, por miedo, nos resistimos a realizar. Y uno de ellos lo dijo claramente: no hay que contar con “estos intelectuales” para ciertas cosas... Si los

<sup>21</sup> “Salón de Rechazados de 1914”, *Crítica*, 8 de noviembre de 1935. Entrevista a Guillermo Facio Hebequer publicada *post mortem*, (FGFH). Facio Hebequer cuenta que se expusieron alrededor de sesenta obras de artistas, entre ellos, Abraham Vigo, Riganelli, Arato, Stillo, Quinquela, Masalins, Torre Revello y Palazzo.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Cabe señalar que ambos emprendimientos fueron relevantes para la constitución de futuras asociaciones como la creación del Sindicato de Artistas Plásticos en 1933 y otros contra-salones como, por ejemplo, el Primer Salón de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en 1935, en donde se anunciaba que los jurados serían votados por los mismos expositores, dato relevante si se tiene en cuenta que algunas de las obras presentadas allí habían sido rechazadas por el jurado del Salón Nacional.

<sup>23</sup> Collazo, *Facio Hebequer*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>24</sup> En ambas imágenes puede observarse cierta similitud con los personajes goyescos de los *Caprichos*, además del uso de la misma técnica y de un recurso como la leyenda, utilizado para reforzar y amplificar el sentido de las imágenes. Un conjunto amplio de las obras de Facio Hebequer puede ser consultado en <http://www.acceder.gov.ar/es/buscador/creator:FA-CIO%20HEBEQUER,%20Guillermo>

<sup>25</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, “La revolución como fundamento”, en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 122 y ss.

<sup>26</sup> Roberto Pittaluga, “De profetas a demonios: Recepciones anarquistas de la Revolución Rusa (Argentina 1917-1924)”, *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, n° 11-12, La Plata, UNLP, 2002, p. 70.

<sup>27</sup> Cfr. Daniela Lucena, “Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino”, *Ramona*, n° 74, septiembre de 2007, pp. 44-49.

<sup>28</sup> Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del Pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y Azares*, año IV, n° 5, otoño de 1997, p. 117.

<sup>29</sup> Este enclave industrial, al menos hasta los años treinta, concentraba el grueso de la clase obrera porteña. Las industrias se extendían desde el Riachuelo hacia los barrios de Nueva Pompeya, Parque Patricios y La Boca, y del otro lado hacia las zonas del partido de Avellaneda. A esta zona industrial deben sumarse otros barrios como Balvanera, San Cristóbal, San Nicolás, Montserrat, Constitución, Boedo, Almagro, Villa Crespo, Paternal y Villa Urquiza, en donde también hubo una importante presencia obrera. Cfr. Hernán Camarero, “Consideraciones sobre la historia social de la Argentina urbana en las décadas de 1920 y 1930: clase obrera y sectores populares”, *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico*, n° 4, septiembre-octubre de 2007, pp. 41-42.

intelectuales fueran realmente luchadores estaríamos mucho más cerca de la Revolución de lo que estamos... Pero la influencia de esa vida ha perdurado en nuestro arte. Allí comprendimos y pudimos razonar sobre la senda a que ya nos había llevado nuestro instinto. Allí vimos claro lo absurdo de las mas-turbaciones psíquicas del arte... Frente a ese mundo doloroso del trabajo y la miseria social, se hizo luz en nosotros: el artista, sensibilidad privilegiada, no tenía derecho a cerrar sus ojos ante aquella realidad terrible que vivíamos, para posarlos en los rasos aterciopelados, en las manos exangües de niñas cloróticas o en el juego de volúmenes de las "naturalezas muertas". Algo había de superior a la "plástica" y al "arte", y ese algo era la criatura humana. Nada nos apartó ya del camino.<sup>30</sup>



3.  
Facio Hebequer, Adolfo Montero, Juan de Dios Filiberto, Benito Quinquela Martín, entre otros. FGFH.



4.  
Facio Hebequer, Torre Revello y Paniza. Fototeca Fundación Espigas.



5.  
Facio Hebequer, Torre Revello y Paniza. Fototeca Fundación Espigas.

Sin embargo, el relato de ese acontecimiento "esclarecedor" en la vida del artista parece ajustarse más que nada al antiintelectualismo proveniente de la órbita comunista, al que ya se hizo referencia, y que coincide con el momento en el que escribió su autobiografía. Pues aquella autocrítica situada en la década de 1910 no se ajusta al sinfín de anécdotas de su entorno que describen a la casa de Facio Hebequer como una "academia viva" y por demás divertida, más acorde a esa imagen de "bohemia" remitida en muchos de los recuerdos que a una vida aunada a la lucha obrera (figuras 3-5).

En una entrevista realizada por el diario **Crítica**, Juan de Dios Filiberto contaba que la casa de la calle La Rioja era amplia y funcionaba como un laboratorio de ideas y un centro de reuniones, a la que diferentes artistas habían convertido en su estudio y colaboraron en decorar "artísticamente":

Aquel fue nuestro refugio y el escenario de las reuniones más extraordinarias y bulliciosas que se pueda imaginar. Se pintaba y dibujaba aprovechando la pose de una misma modelo; se hacían conciertos íntimos; se bailaba y se cantaba; se discutían teorías artísticas, literarias y sociales y todo con una vehemencia y un tono que en diversas oportunidades alarmaron al barrio, pero que nunca lograron empañar nuestra camaradería.<sup>31</sup>

Esta imagen de una bohemia porteña se reproduce en varios testimonios de los participantes de aquellas reuniones plagadas de anécdotas, en donde los pinceles, el armonio de Filiberto, las charlas y otros eventos más mundanos constituían el centro de la escena, más que los conflictos sociales y las huelgas del período evocados por nuestro artista.<sup>32</sup> A su vez, estos relatos brindan una serie de indicios que permiten desmitificar el origen humilde y obrero que en varias oportunidades señala Facio Hebequer.<sup>33</sup> Al recordar "un episodio que da cabal idea de aquel

31 "Agasajarán a Filiberto", **Crítica**, 17 de mayo de 1935 (FGFH).

32 Incluso, en las memorias publicadas en la ya mencionada **Pluma y Pincel**, el mismo Facio Hebequer dedicó varias páginas a la narración de diversos episodios como, por ejemplo, el bautismo de *Domenicus*. Allí cuenta los entretelones de una fiesta de disfraces realizada para celebrar el bautismo de un esqueleto al que llamaron *Domenicus*: "El esqueleto estaba en un rincón del taller, entre paños negros, con unas velas pequeñas al pie, encendidas; en el centro una mesa cubierta también con unos paños negros, que llegaban al suelo, ocultando a Anatole, que desde allí, tocaba en su violín, marchas y danzas fúnebres y macabras; todo alrededor se hallaban los invitados, enmascarados y sin hablar palabra, pues era de la consigna que no había de hablarse hasta terminar la ceremonia de bautismo [...] Stagnaro se puso frente al esqueleto, y en medio de un silencio sepulcral comenzó un discurso en latín —el discurso es verdaderamente notable y yo guardo el original entre mis papeles— terminando por llamarlo *Domenicus*, y decirle que en el nombre de las artes primeras, Pintura y Escultura, le dábamos ese apelativo, todo lo cuál [sic] se afirmaba con un soberbio golpe de tubo que le dimos; y se hizo la luz, y Anatole salió de la cueva tocando una alegre marcha, y comenzó el bochinche". "Memorias de Facio Hebequer. El esqueleto de *Domenicus*", **Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos**, año I, n° 18, 8 de diciembre de 1976, p. 16.

33 "Nacidos en hogares proletarios, hemos vivido las mismas inquietudes". Facio Hebequer, "La exposición de José Arato", **Claridad. Revista de arte, crítica y letras tribuna del pensamiento izquierdista** (En adelante, **Claridad**), año I, n°1, Buenos Aires, julio de 1926, s/p.

30 "Autobiografía", *op. cit.*

desbarajuste romántico y juvenil”, Filiberto particulariza la situación económica del artista con respecto a sus compañeros:

A Guillermo Facio Hebequer, el único de la “barra” que tenía dinero, gracias a su puesto en lo de Bullrich, se le ocurrió un día comprar una lechería situada en los bajos de su casa. Debía administrarla el escultor Riganelli. Y bien, para celebrar la adquisición, decidimos disfrazarnos y hacer un gratuito reparto de chocolates, caramelos y bizcochos a la chiquilinada del barrio. Poco faltó para que ésta nos asfixiara con su aglomeración pedigüeña. ¿Habrá que decir que con estos procedimientos el negocio tuvo que cerrar sus puertas bien pronto?<sup>34</sup>

Esta anécdota, que se complementa con otra de Riganelli, quien lo define como “el capitalista del grupo”, es importante en tanto evidencia que al no depender de las ventas de sus obras para su manutención, Facio Hebequer podía prescindir de aquellos mecanismos y circuitos de legitimación ya mencionados y, a la vez, radicalizar sus discursos y prácticas.<sup>35</sup> El buen pasar económico, que lo distanciaba de un origen obrero, no fue lo único que Facio Hebequer quiso obviar. Según Leónidas Barletta: “Era fino y culto y tenía el pudor de su educación, de su sensibilidad depurada y de su gusto y lo disimulaba con cierto aspecto negligente y permanente mofa de los modos cultivados”.<sup>36</sup> Ese pudor intenta ser revertido en su autobiografía, donde afirma que “ya no era yo un ‘intelectual’. Era un luchador”. Por lo tanto, esta resolución debe interpretarse a partir de los cambios en su itinerario que lo vinculará, a partir de los años treinta, con los círculos políticos y culturales del PCA en donde la bohemia y el origen pequeño burgués de los artistas e intelectuales eran desdeñados por los dirigentes del partido. De este modo, ese profundo anti-intelectualismo revela más que nada una inflexión en la vida del artista que se corresponde con una modificación de sus posicionamientos, lo que explicaría en parte la construcción que hace de sí mismo en el momento de escribir su breve autobiografía.

## Hacia la consagración: la exposición individual de 1928

Aquella caracterización del taller de Facio Hebequer como un espacio de reuniones supone el establecimiento de nuevas re-

laciones intelectuales, artísticas y afectivas. En efecto, por intermedio del escritor Alfredo R. Bufano, en 1923 Elías Castelnuovo llegó al estudio de Facio Hebequer, a quien calificó con empatía como un artista de filiación ácrata, y a partir de allí amplió su círculo de amistades.<sup>37</sup> Desde entonces, es posible advertir lo que podría denominarse un tránsito compartido entre Facio Hebequer y Castelnuovo, pues a partir de ese momento ambos participarían de las mismas empresas político-culturales. Asimismo, el escritor incorporó más adelante a esta relación a su amigo Roberto Arlt. Los tres compartieron algunas redacciones de revistas, inquietudes políticas además de artísticas y formaron parte de los primeros teatros independientes. Es probable que la participación de Castelnuovo en dichas “tertulias” haya funcionado como un nexo entre el incipiente grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo, quienes establecieron una actividad conjunta cristalizada en una serie de revistas como **Los Pensadores. Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura y Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista**, en las que las ilustraciones y los grabados de Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Vigo y las reproducciones de las obras del escultor Riganelli formaron parte de algunas de las portadas.<sup>38</sup>

La articulación con el grupo de Boedo también llevaría a Facio Hebequer a colaborar en esas revistas a través de su pluma. El primer escrito firmado por el artista aparece en el número inicial de la revista **Claridad** en 1926. En rigor, no fue estrictamente un crítico de arte ni tampoco el “virtual teórico” de los Artistas del Pueblo, como lo había llamado Raúl Larra.<sup>39</sup> Su perfil se asemeja más al de un polemista y, como tal, esos textos producidos al calor del debate estético y político de su tiempo permiten iluminar desde otra faceta el recorrido intelectual del artista desde fines de los años veinte hasta los inicios de la década siguiente. En términos generales, las primeras intervenciones escritas de Facio Hebequer estuvieron centradas en el contexto del impacto de la modernidad en el campo artístico local, en donde su polémica voz fue fundamental para la posterior construcción del artista como ejemplo de militancia político-cultural.<sup>40</sup> A su

<sup>34</sup> “Agasajarán a Filiberto”, *op. cit.* La casa Bullrich era una de las casas de remate más tradicionales de Buenos Aires. Comenzó con remates de hacienda y propiedades, pero luego incluyó también obras de arte y mobiliario.

<sup>35</sup> “Recuerdo que teníamos al barrio alborotado, pendiente de nuestras alegrías y expansiones, de los ‘muchachos’, como nos decían cariñosamente. Se nos ocurrían tantas cosas que el vecindario estaba siempre esperando algo nuevo. Un 6 de enero, Quinquela Martín disfrazado de Rey Mago repartió a todos los chicos del barrio, los juguetes comprados por Facio Hebequer, que era el capitalista del grupo, pues cobraba un sueldo mensual de la casa Bullrich, en donde era tenido por un empleado modelo. Los demás, en esa época comíamos de milagro”. Riganelli, *op. cit.*

<sup>36</sup> José Ariel López (seudónimo de Leónidas Barletta), “Facio Hebequer”, **Propósitos**, septiembre de 1964 (FGFH).

<sup>37</sup> Elías Castelnuovo, **Memorias**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974, pp. 122-123.

<sup>38</sup> Sobre el vínculo establecido entre el grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo, ver: Leonardo Candiano y Lucas Peralta, **Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina**, Buenos Aires, C.C.C. Floreal Gorini, 2007, p. 33 y Sergio Baur (Coord.), **Claridad, la vanguardia en lucha**, Buenos Aires, Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

<sup>39</sup> Raúl Larra, “Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo”, en **Con pelos y señales**, Buenos Aires, Futuro, 1986, p. 64.

<sup>40</sup> Como ha señalado Diana Wechsler, los años veinte se caracterizaron por un proceso de renovación artística, centrado en la dialéctica entre lo emergente y lo residual, que dio lugar a los “matices de la modernidad”. Observar esos matices, sostiene Wechsler, supone eludir la polaridad residual-emergente (ejemplificados en las figuras de Fader y Pettoruti) con el propósito de recuperar una dimensión más densa de ese proceso. Cfr. Diana Wechsler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en José E. Burucúa (Dir.), **Nueva Historia Argentina**, *op. cit.*, p. 276. Desde esta perspectiva debe comprenderse la intervención escrita de Facio Hebequer en su faceta como polemista. No es posible realizar aquí un análisis detallado de las intervenciones escritas de Facio Hebequer. Al respecto, me permito remitir a Magalí A. Devés, “Guillermo Facio Hebequer como polemista: intervenciones escritas en las revistas culturales de izquierda.

vez, aquellos discursos que buscaban marcar una polarización entre un “arte puro” y un “arte social” se vieron desplazados gradualmente por el clima de época de los años treinta hacia los debates en torno de las categorías de arte y artista proletario. En ese mismo contexto puede fecharse la emergencia de otra faceta en la vida de Facio Hebequer, la de “hombre de teatro”. En abril de 1927 se constituyó el Teatro Libre, el primer proyecto de teatro independiente en Argentina. Este grupo teatral estuvo formado por Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Castelnuovo, Abraham Vigo, Facio Hebequer, Augusto Gandolfi Herrero y Héctor Ugazio, bajo la dirección de Octavio Palazzolo, y surgió en oposición al teatro comercial —al que se consideraba “ajeno a toda manifestación de arte y a todo ideal”—, con el objetivo de propiciar un teatro nuevo, representativo de inquietudes renovadoras.<sup>41</sup> El vínculo de Teatro Libre con el grupo de Boedo se hizo explícito cuando éste declaró a la revista **Claridad** como su órgano oficial. Sin embargo, esta experiencia teatral no consiguió prosperar, aunque un año después dicho emprendimiento pasó a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA).

Esta nueva fase, motivada por la partida de Palazzolo, fue inaugurada con el estreno de la obra **En nombre de Cristo** de Elías Castelnuovo en el teatro Ideal. Como integrante del proyecto del Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte, Facio Hebequer participó como iluminador y pintor de vestuarios. Y, en el marco de dichos emprendimientos, el artista aceptó y se apropió del concepto de “vanguardia”, entendido tanto como una opción por lo nuevo que incluía una renovación formal y una crítica al teatro comercial existente por entonces, y en tensión a muchas de sus concepciones que dejó en las ya mencionadas columnas escritas.

En simultáneo con estas experiencias grupales, Facio Hebequer preparaba su primera exposición individual a inaugurarse en la Asociación Amigos del Arte. La inminente apertura era divulgada insistentemente en las páginas de **Izquierda** (Suplemento cultural del diario **El Telégrafo**), al igual que la muestra de su compañero Vigo, que debutaba en la sala contigua exhibiendo, entre otras obras, los bocetos de las escenografías presentadas para el TEA. Tras esos anuncios, el 1 de octubre de 1928 fue inaugurada la muestra de Facio Hebequer en la Asociación Amigos del Arte, ubicada en la calle Florida 659, una institución que había sido cuestionada por el artista en sus intervenciones escritas pues formaba parte del circuito de arte de la calle Florida que, a su modo de ver, era la encarnación de la “industria del arte”. Según Facio Hebequer, allí se concentraba el mercado del arte y sus “cómplices”: los artistas devenidos en “genios falsificados”, el crítico de arte, el *marchand*, el coleccionista, el *snob* y el público especializado, que, siguiendo los “ismos” europeos, olvidaban la calidad artística y la función social del arte.<sup>42</sup>

Buenos Aires, 1928-1933”, ponencia presentada en el **II Congreso de Historia Intelectual de América Latina. La biografía colectiva en la historia intelectual latinoamericana**, Buenos Aires, 12-14 de noviembre de 2014.

<sup>41</sup> Teatro Libre, “Declaración”, **Claridad**, año VI, n° 133, 30 de abril 1927, s/p.

<sup>42</sup> En general, allí se exponía lo que por entonces era denominado “arte nuevo” y que representaba, para el artista, adjetivos vacíos de contenido,

Desde su fundación en 1924, la Asociación Amigos del Arte se había erigido como un espacio capital para el desarrollo de un arte moderno en Argentina, no obstante, trascendió el vínculo estrecho con el grupo de Florida y abrió sus puertas a distintas corrientes y representantes del arte académico y del “arte social”.<sup>43</sup> Por cierto, tanto los Artistas del Pueblo ligados al grupo de Boedo, como los artistas relacionados con el de Florida (Emilio Pettoruti, Xul Solar o Pablo Curatella Manes, entre tantos), se oponían al arte académico y al conservadurismo y proclamaban una renovación en el campo artístico de los años veinte. Sin embargo, las propuestas estéticas que se disputaban aquel lugar diferían sustancialmente entre ambos grupos, y sus posiciones quedaron concentradas en torno al etiquetamiento, por demás reduccionista, de “propagandistas” y “artepuristas”, respectivamente. En términos sintéticos, para los primeros el arte debía ser revolucionario en materia política pero cercano a formas más tradicionales en el plano estético para lograr uno de sus objetivos principales, la concientización de las masas, mientras que para los segundos era necesario buscar una modernización plástica a través de innovaciones formales que condujeran a la autonomía del arte. Esta última concepción del “arte por el arte” iba a ser duramente atacada por Facio Hebequer pues, a su juicio, era un mero pasatiempo y por lo tanto “inútil” en términos sociales.<sup>44</sup>

Ahora bien, a pesar de las críticas vertidas hacia “los Amigotes del Arte”, Facio Hebequer aceptó exhibir en ese espacio, uno de los más consagradorios del campo cultural del momento. Lo que presentó allí fue un conjunto de obras inscriptas en una estética realista que, en su mayoría, representaban distintas “Escenas de trabajo” que denunciaban los padecimientos de la clase trabajadora. La concurrencia a la exposición fue significativa y el artista logró obtener una gran repercusión en la prensa periódica local,

una moda y un ambiente superficial que se nucleaba alrededor de las 18 horas en el mencionado circuito concurrido por: “Bataclanas y cajetillas. Algunos pantalones Oxford sin cabeza y varios cerebros con gomina. Mundo perfumado que se agita y rumorea [...] Las poetisas y los poetisos aprovechan la exposición para exhibir la erudición ‘baratieri’ de su cultura plástica. Lluven las frases manidas y refritas. Un crítico cierra un ojo y retrocede para ver mejor”. Cfr. “Pintura de la Pintura”, **Izquierda** (Suplemento cultural de **El Telégrafo**), 16 de julio de 1928, p. 3.

<sup>43</sup> La Asociación Amigos del Arte fue una institución privada que fue inaugurada el 12 de julio de 1924. Surgió como un emprendimiento de un grupo de representantes de las élites, descendientes de las familias patricias, funcionarios, intelectuales y artistas que tenía por objetivo propiciar y difundir la obra del arte moderno pero también recuperar a artistas del siglo XIX. Parte de la labor cultural consistió en la organización de diversas actividades como exposiciones, conciertos, conferencias, entre otras, por las cuales pasaron grandes exponentes de la cultura nacional e internacional. La diversidad de dicha institución quedó registrada en las diferentes exposiciones y conferencistas, entre los cuales pueden mencionarse: Filippo Marinetti, Leopoldo Lugones, Le Corbusier, José León Pagano, entre tantos otros. Un análisis de la institución puede consultarse en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, **Amigos del arte. 1924-1942**, Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2008.

<sup>44</sup> Los principales ejes del debate, centrados en el campo literario, pueden consultarse en Leonardo Candiano y Lucas Peralta, **Boedo: orígenes de una literatura militante**, op. cit., pp. 165-180. Sobre los mencionados posicionamientos en el campo artístico de la década del '20 Ver: Diana B. Wechsler, “El campo artístico de Buenos Aires en la década del 20”, en Miguel Ángel Muñoz y Diana B. Wechsler, **Los Artistas del Pueblo**, Buenos Aires, SAAP, 1989.

con críticas aparecidas tanto en las publicaciones de los círculos de izquierda como en los periódicos de gran tirada, lo que le proporcionó gran visibilidad a su obra. Es en este sentido que, como sostiene Silvia Dolinko, no puede pensarse en una "posición anti-institucional 'monolítica' por parte del artista" pues, más allá del cuestionamiento hacia el papel de ciertas instituciones, sus obras de denuncia social y la búsqueda de otros espacios alternativos para la difusión de su obra artística, no descarta su participación en actividades oficiales como esta.<sup>45</sup> Cabe destacar además que, a pesar de la paulatina radicalización en sus opiniones, una exposición en el salón de Amigos del Arte podía asegurarle un lugar de legitimación en el campo artístico local. Y, en efecto, ese fue uno de los principales resultados de la exposición individual de 1928.<sup>46</sup>

Por esos años, Facio Hebequer ya se había trasladado a su casa de Vicente López en la provincia de Buenos Aires en donde vivió junto a la actriz Yola Grete, con quien probablemente se haya vinculado en sus labores teatrales (figura 6). Allí, según el relato de Barletta, se respiraba "cierta tranquilidad muy a tono con el severo jardín [...] Las cosas que nos rodean son de buen gusto [...] Lo que menos espera uno al entrar al taller son las sombrías notas de dolor que el artista ha fijado en sus telas".<sup>47</sup> La descripción de Barletta evidencia el progresivo abandono de los años de la bohemia que marcaron su etapa formativa en el taller de la calle La Rioja.

Para ese entonces es posible percibir el inicio de un distanciamiento entre los miembros de los Artistas del Pueblo. Aunque en el mismo testimonio, Barletta manifiesta lo contrario: "no es cierto que sean un antiguo collar que se ha desgranado, como se ha dicho. Se sienten tan unidos como antes", luego añade: "cada uno de ellos tiene características propias, estilo diferente, concepción distinta; pero en todos hay una misma ley: crear un arte humano".<sup>48</sup> Esta última aclaración es la que permite advertir una

incipiente distancia, no en términos afectivos, sino en relación con la búsqueda de nuevos caminos, que los separarán de sus acciones colectivas. Si bien todos ellos participaban por medio de su obra gráfica en la revista **Izquierda** (tanto en su primera versión de 1927 como en el suplemento posterior de 1928 publicado en el diario **El Telégrafo**), Facio Hebequer y Vigo emprenderían otros itinerarios y pondrían en marcha nuevas empresas político-culturales junto a Castelnuovo y su entorno. Esos nuevos caminos emprendidos llevaron al artista a una nueva etapa que, sin dudas, lo destacaría erigiéndose como un referente de artista militante.



6.  
Yola Grete y Facio  
Hebequer. FGFH.

<sup>45</sup> "Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito", en Fernando Guzmán, Gloria Cortés, Juan Manuel Martínez (Comp.), **Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile**, RIL editores, Santiago de Chile, 2004, p. 290. A su vez, Dolinko señala la participación posterior en el Primer Salón Anual del Grabado del Museo Nacional de Bellas Artes realizado en 1931.

<sup>46</sup> Es probable que el coleccionista Rafael A. Bullrich con quien Facio Hebequer mantenía un buen trato, haya influido en la decisión de exponer en las salas de AAA. A su vez, Rafael era hermano de Eduardo Bullrich, uno de los directores de la revista **Martín Fierro** en 1925 y miembro de la comisión directiva de AAA en 1930 y socio de la casa Bullrich, entre otras cosas. Estas consideraciones permiten matizar, una vez más, aquellos antagonismos que reducen la complejidad de las redes y las vinculaciones intelectuales. Cfr. "Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte", en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, **Amigos del arte. 1924-1942**, op. cit., p. 16 y 212.

<sup>47</sup> Leónidas Barletta, "El pintor Guillermo Facio Hebequer. Noticia sobre su vida y aspecto moral de su obra", **El Hogar**, 28 de septiembre de 1928, p. 15 (FGFH).

<sup>48</sup> *Ibidem*. En relación con las exposiciones individuales de los denominados Artistas del Pueblo, Diana Wechsler conjetura que: "Estas situaciones señalan posiblemente el abandono de las actitudes anárquicas que los caracterizaron en la década anterior". Cfr. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes", en José E. Burucúa (Dir.), **Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política**, Vol. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 293.

Por último, cabe destacar que para esta misma época el artista comienza a padecer una afección en la vista como consecuencia del uso de los ácidos en la realización de sus aguafuertes. Con el objetivo de continuar con su labor, resolvió el problema comprando una prensa litográfica a Pío Collivadino y, gracias a esa nueva adquisición, Facio Hebequer inició una amplia actividad gráfica que lo consolidará como litógrafo, siendo sus estampas reproducidas en los principales medios de la izquierda local.

## El compromiso artístico y político en los años treinta

En noviembre de 1930 Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, una nueva experiencia teatral que tenía por objetivo involucrar a los sectores populares, tal como lo indicaba su denominación.<sup>49</sup> Facio Hebequer formó parte del equipo como

<sup>49</sup> Lorena Verzero, "Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica", **Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral**, n° 11, julio 2010, p. 2-3. Para una reconstrucción sobre las diferentes facetas del Teatro del Pueblo ver: Osvaldo Pellettieri (Dir.), **Teatro del Pueblo: Una utopía concretada**, Buenos Aires, Galerna, 2006.

el encargado de la pintura, mientras que Abraham Vigo estaba a cargo de la escenografía. Este proyecto sumaría también a Roberto Arlt a partir de 1932. Unos meses después saldría a la luz la revista **Metrópolis. De los que escriben para decir algo** (1931-1932), órgano oficial del Teatro del Pueblo, en la que participarían muchos intelectuales y artistas vinculados al grupo de Boedo como Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, entre otros. Además de presentarse como un medio de difusión de las actividades realizadas por el grupo (conferencias, exposiciones de arte, conciertos, encuentros de lectura, etc.), uno de los ejes centrales de la revista fue el de polemizar sobre la responsabilidad social del artista.

La revista comenzó a publicarse en un contexto crítico del cual se hacía eco, como queda de manifiesto en la frase que acompañaba al dibujo de Facio Hebequer para la portada de su primer número publicado en mayo de 1931. Este señalaba: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, los ‘artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie”.<sup>50</sup> Esta breve pero concisa afirmación condensaba, por un lado, la preocupación por el impacto del “crack” económico de 1929 y las consecuencias del golpe cívico militar del 6 de septiembre de 1930 —un ciclo abierto de clara predominancia de la derecha en el poder, en un primer momento bajo un gobierno con planteos de tipo corporativistas como el de José Félix Uriburu (1930-1932) y luego a través de la política fraudulenta y represiva del gobierno de Agustín P. Justo (1932-1938)— y, por el otro, la necesidad de crear un espacio cultural que debatiera cuál debía ser el papel del artista ante la crisis sociopolítica y cuestionara la autonomía del arte o lo que por entonces era denominado “el arte por el arte”. Los análisis sobre la crisis que provenían de ciertos sectores de izquierda sostenían que el capitalismo había entrado en un colapso terminal, y frente al cual, el modelo soviético era observado por muchos intelectuales y artistas como un faro al que seguir, pues allí la cultura sí estaba al servicio del pueblo. Poder presenciar con sus propios ojos y ser testigos de los avances de aquella sociedad radicalmente nueva fue el anhelo de muchos intelectuales, escritores y periodistas en Argentina y en el mundo y, Facio Hebequer, a través de Castelnuovo, no se quedó al margen.<sup>51</sup>

En el segundo número de la revista **Metrópolis**, Castelnuovo anunciaba su inminente viaje a la Rusia de los soviets. Pero su propósito no residía en contar los preparativos del viaje o sus expectativas personales, sino en destacar que “Entre las cosas que me llevaré de aquí, figura, en primer término, una colección de litografías, —obra de un artista nuestro: Guillermo Facio Hebequer— las cuales pienso exponer luego en Moscú y Lenin-

grado”.<sup>52</sup> Así, iniciaba una nota dedicada al artista en la cual lo definía como el Máximo Gorki de la pintura argentina, aunque también “se le podría llamar el pintor de los siete dolores. De los siete dolores sociales” en tanto había recorrido “íntegramente la escala del infierno social”:

Recuerdo que comenzó pintando el extremo de la cadena de los ex hombres: los pensionistas del manicomio. Su primera exposición estaba compuesta, casi exclusivamente, por una caravana aterradora de insanos que había reproducido directamente de un hospicio de alienados. Luego, fue degradando su visión pesimista, y nos presentó una muestra de atorrantes, también auténticos, que extrajo pacientemente de los recovecos más oscuros de la metrópolis. A esa caterva de inválidos morales, sucedió posteriormente una exposición de obreros —fundidores, tipógrafos, herreros, hombreadores— la cual conquistó—, en su hora, el éxito que se merecía. Por fin, viene esta colección de litografías del conventillo, por orden ascendente, su última producción.<sup>53</sup>

La elección de esos temas, aclaraba Castelnuovo, no estaba determinada por su condición social, pues al igual que otros amigos y conocidos de Facio Hebequer coincidía en que siempre había sido un hombre de buena posición. Tampoco lo consideraba un artista “tendencioso”, ya que para él lo era quien se supeditaba a una doctrina y no a su corazón, lo que haría que dejara de ser un artista para pasar a formar parte de alguna “comparsa”. Para Facio Hebequer, leemos en la nota del escritor, pintar “no es una cuestión de forma sino de fondo”, y posee “un concepto religioso del arte” pues “La idea de la fatalidad bíblica está presente siempre en sus cuadros. También está presente la idea de resignación y de la misericordia”. Por último, se remarcaba allí otra cuestión: Facio Hebequer nunca imponía su criterio, sino más bien “deja habitualmente en suspenso toda solución”.<sup>54</sup> No obstante, esta percepción de Castelnuovo se contraponen con el giro que produce el artista, por estos años, tanto en su obra como en sus concepciones sobre el arte.<sup>55</sup>

Asimismo, Castelnuovo realizaba una equiparación entre la pintura de Facio y su propia literatura, ya que partiendo de la base de que la pintura del artista se asemejaba al naturalismo de su literatura, los dos compartían una visión piadosa de los trabajadores en que el mundo de los pobres se representaba como un infierno. Por todos estos motivos, el escritor concluía que llevaría sus obras a la URSS y allí comprobaría si “el arte nuestro” podía interesar afuera, colocando de este modo a Facio

<sup>50</sup> **Metrópolis. De los que escriben para decir algo** (En adelante, **Metrópolis**), n° 1, mayo 1931, portada.

<sup>51</sup> Ver: Elías Castelnuovo, “Yo vi...! En Rusia. Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores”, en Sylvia Saïtta, **Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda. Selección y prólogo de Sylvia Saïtta**, Buenos Aires, FCE, 2007, pp. 83-124.

<sup>52</sup> Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, **Metrópolis**, Buenos Aires, n° 2, junio de 1931, s/p.

<sup>53</sup> Castelnuovo, “Un pintor...”, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Sylvia Saïtta, “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”, en Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols, Saúl Sosnowski (Ed.), **Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda**, Universidad de Pittsburgh, 2008, p. 99.

Hebequer como el representante de un arte nacional.<sup>56</sup> Sin embargo, como señaló Sylvia Saïtta, Castelnuovo no imaginaba que aquellas ideas se verían modificadas luego de su viaje a la URSS, pues al calor de esa experiencia se produjo un viraje estético e ideológico en su literatura. Tal como lo había anunciado Castelnuovo, por intermedio de la Sociedad de Artistas Hispanistas, las obras de Facio Hebequer fueron expuestas en Moscú y en Leningrado, donde según un titular del diario **Crítica** se contó con la asistencia de treinta mil trabajadores. Más allá de la veracidad o no de esa concurrencia, la nota publicada en el diario de Botana contenía además otro elemento de suma importancia: por primera vez, Facio Hebequer era definido como un “pintor proletario” que había elegido no exponer más en las galerías de Florida ni en los círculos oficiales y había optado por “salir a la calle” y llevar su arte al mundo obrero, con sus exposiciones barriales y muestras itinerantes en las puertas de las fábricas. El uso de aquella categoría lo desplazaba de “artista del pueblo” a “artista proletario”, una noción que comenzaba a ser debatida en las revistas culturales del período y que tuvieron a Facio Hebequer en el centro de esas reflexiones sobre el significado y los alcances del “arte proletario” en el ámbito local.

Sin lugar a dudas, la década de 1930 abre una nueva etapa en la trayectoria de Facio Hebequer. El viaje a la URSS no sólo afectó a la literatura de Castelnuovo, sino que también impulsaría su acercamiento al PCA, acompañado por Arlt, Facio Hebequer y Vigo. En marzo de 1932, en un intento de aproximar a los intelectuales al Partido, Rodolfo Ghioldi convocó a un grupo de escritores, entre ellos Castelnuovo y Arlt, para integrar la redacción de **Bandera Roja. Diario Obrero de la Mañana**.<sup>57</sup> Estos aceptaron participar y probablemente hayan intervenido para incorporar a Facio Hebequer a ese emprendimiento, quien tuvo a su cargo la realización de la portada para el número especial dedicado al Primero de Mayo.<sup>58</sup>

El diario salió a la calle por primera vez en abril de 1932, y en el transcurso de ese mismo mes fue publicada otra revista también vinculada al PCA, **Actualidad artístico-económica-social. Publicación Ilustrada**, con dirección de Castelnuovo y la colaboración de Arlt y Facio Hebequer, entre otros. En esta nueva publicación, definida como una revista marxista desde su primer número y sostenida por el PCA, se observa con mayor intensidad el debate sobre el posible desarrollo de un “arte proletario” en Argentina y es allí en donde Facio Hebequer escribió sus ensayos más radicales, además de intervenir con su obra gráfica. En la mayoría de los escritos de los años treinta, Facio Hebequer intentó trazar planteos más específicos sobre cómo articular el arte y la política sobre la base de una posición ideológica cercana a la órbita cultural comunista. En ese afán, como ya se ha señalado, lo primero que se advierte es un desplazamiento de

aquella pluma ágil de los años veinte hacia una escritura menos atractiva y más esquemática que se esfuerza por adaptar el determinismo marxista en sus discursos, especialmente desde las interpretaciones de Plejánov. Fueron cuatro los ensayos publicados por Facio Hebequer en **Actualidad**, entre los cuales uno de ellos puede ser definido como su manifiesto artístico-político “Incitación al grabado”, que se reproduce a continuación, ya que, como indica su título, el carácter del texto es declamatorio y convoca al compromiso artístico-político de los artistas y a la utilización del grabado como un insumo para la lucha local e internacional en pos de la revolución social.

Asimismo, en junio de 1932, en consonancia con la línea editorial de la revista, un comunicado firmado por Castelnuovo y Arlt anunciaba la constitución de la Unión de Escritores Proletarios con el objetivo de incitar a la lucha de clases desde el ámbito de la cultura. Al mes siguiente, tras la ruptura con el teatro de Barletta un grupo disidente, dirigido por Ricardo Passano e integrado por Facio Hebequer, Vigo, Castelnuovo y Rodolfo Kubik, creaba el Teatro Proletario. El coro del director antifascista Kubik, del cual también formaba parte Facio Hebequer, era una pieza primordial del nuevo teatro que deseaba llegar a las masas por diversos medios, entre ellos la música.

En el marco de esas búsquedas y de esos nuevos emprendimientos políticos y culturales, Facio Hebequer comenzó a preparar un cuadernillo de estampas —*Tu historia, compañero*— que produciría un punto de inflexión en su trayectoria y que podría interpretarse como su primer manifiesto gráfico, en tanto en él emergen nuevos modos de representación de los conflictos sociales y su posible solución enmarcada en la doctrina marxista.<sup>59</sup> A juzgar por sus memorias, ese fue un año de una gran labor y de un activo proselitismo político y cultural:

Grabo sin descansar durante unos años y en 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubs, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época.<sup>60</sup>

Las diversas invitaciones y recortes hemerográficos de su fondo personal evidencian la intensa actividad que llevó a cabo para esa época, no sólo en centros obreros de la Capital Federal sino también del conurbano bonaerense y en el interior del país. Una gran cantidad de esas exhibiciones habían comenzado a ser presentadas bajo el título de “Arte proletario”, y eran acompañadas

56 “Ante treinta mil trabajadores de Leningrado expone el artista argentino Facio Hebequer”, **Crítica**, 2 de agosto de 1932 (FGFH).

57 Cfr. Sylvia Saïtta, **El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt**, Buenos Aires, Debolsillo, 2008 [2000], p. 139.

58 **Bandera Roja. Diario obrero de la mañana**, año I, n° 31, 1 de mayo de 1932, p. 1.

59 Para un análisis más extenso de esta serie Ver: Magalí A. Devés, “Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933”, **Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín**, año 8, n° 14, noviembre 2014, pp. 214-235.

60 “Autobiografía”, *op. cit.*

frecuentemente por conferencias pronunciadas por el propio artista o algún compañero de ruta del PCA.<sup>61</sup>

Además de estas exposiciones y conferencias, el compromiso con la clase obrera y sus luchas se evidencia en la profusa intervención gráfica elaborada para un conjunto de revistas culturales de izquierda que, aparte de las ya mencionadas, incluyó a **Nervio. Crítica, Artes y Letras; Contra. La revista de los franco-tiradores; Vida Femenina. La revista de la mujer inteligente; Nueva Vida y Soviet**, entre otras. Muchas de esas imágenes circularon ampliamente hasta alcanzar a la prensa gremial y ser portada, por ejemplo, del **Diario de la CGT**.

En los últimos años de su vida, en efecto, la actividad de Facio Hebequer fue intensa, pero se vio interrumpida por su muerte. Si se recuerdan las palabras que utilizó Saïtta para el caso de Roberto Arlt, aunque sin querer por ello equipar la consagración lograda por cada uno de estos personajes, podría decirse que Facio Hebequer también murió como el héroe de una novela romántica, dada su corta edad.<sup>62</sup> En la gran cantidad de notas que anunciaron su fallecimiento ese dato es insoslayable, pues en la mayoría de los anuncios se destaca con asombro y consternación su muerte a los cuarenta y seis años de edad y en plena madurez artística.

Su último día de vida, el 28 de abril de 1935, parecía transcurrir de forma habitual en su casa de Vicente López. Según el manuscrito de Chaneton, con el que se inició el presente artículo, eran las siete de la mañana cuando, luego del recorrido diario por la huerta, Facio Hebequer se preparó para comenzar su labor diaria, pero cayó repentinamente al piso sin poder ser atendido por el auxilio médico.<sup>63</sup> En este testimonio y los primeros recordatorios predominó una narración trágica en la cual la vida heroica y rebelde de Facio Hebequer había sido arrebatada sin haber obtenido un merecido reconocimiento en relación con la calidad de su obra.

Sin embargo, luego de esta aproximación por su trayectoria, esa representación del artista como un perseguido y un marginado dentro del campo artístico local debe ser cuestionada. Pues la construcción de esa dimensión “mítica” sobre el derrotero del

artista se contrapone con la inserción que tuvo Facio Hebequer en los circuitos institucionales y oficiales del campo artístico local, que le valió su legitimación en 1928 y que explica la extensa cobertura periodística de su fallecimiento —incluso por parte de periódicos más tradicionales como **La Prensa** y **La Nación**—, la gran cantidad de ejercicios recordatorios en un conjunto de revistas culturales de izquierda y la realización de una serie de exposiciones retrospectivas que incluyen desde la organizada por la Agrupación Artística “Juan B. Justo” hasta la llevada a cabo en las salas del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires que, por aquel entonces, funcionaba como sede del Museo Municipal de Bellas Artes.<sup>64</sup> Asimismo, ese carácter polifacético de Facio Hebequer permite comprender su erección como ejemplo de artista “comprometido” a través de una gran cantidad de ejercicios recordatorios realizado en el marco del clima antifascista que comenzaba a imponerse por entonces.

<sup>61</sup> Entre ellas puede mencionarse la conferencia pronunciada por Rodolfo Aráoz Alfaro titulada “El arte proletario de Facio Hebequer”. Realizada en la Asociación Trabajadores del Estado, era convocada de la siguiente manera: “Llamamos especialmente la atención a los compañeros asociados sobre la importancia de este acto. Con él demostraremos, una vez más, que la organización obrera no es, como dicen siempre nuestros enemigos, una simple cuestión de salarios o jornadas de trabajo. EL MOVIMIENTO OBRERO ES UN VASTO MOVIMIENTO SOCIAL CON PROYECCIONES ILIMITADAS. Cada sindicato obrero debe ser hoy, además de un organismo de lucha para obtener conquistas materiales, una escuela social y UN INSTITUTO DE CULTURA PROLETARIA. Solamente así la organización de los trabajadores cumplirá su gran misión histórica”. Comisión de Cultura, “Inauguración de una exposición de pintura del conocido artista proletario Guillermo Facio Hebequer” a realizarse en Asociación Trabajadores del Estado. Seccional Buenos Aires, Chile 1567 (FGFH). Destacado en el original.

<sup>62</sup> **El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt**, op. cit., p. 295.

<sup>63</sup> Manuscrito, 28 y 29 de abril de 1935, op. cit.

<sup>64</sup> El FGFH cuenta con más de treinta recortes sobre la noticias de su fallecimiento, entre ellos: “El Pueblo tuvo en F. Hebequer al pintor de sus inquietudes”, **Crítica**, 28 de abril de 1935; “Falleció hoy el pintor Guillermo Facio Hebequer”, **Noticias Gráficas**, 28 de abril de 1935; “Guillermo Facio Hebequer. Su fallecimiento”, **La Nación**, 29 de abril de 1935; “Guillermo Facio Hebequer. Falleció ayer en Vicente López”, **La Prensa**, 29 de abril de 1935; “Falleció el pintor Facio Hebequer”, **La Razón**, 29 de abril de 1935; “Murió el pintor del destino de los que caminan a contramano. Facio Hebequer tradujo la desventura de la clase proletaria”, **Última Hora**, 29 de abril de 1935; “Falleció el pintor Facio Hebequer”, **El Diario**, 29 de abril de 1935; “El pintor Facio Hebequer. Falleció en Buenos Aires”, **La Plata**, Montevideo, 29 de abril de 1935; “E’ morto Facio Hebequer. Il pittore del proletariato”, **L’Italia del Popolo**, 29 de abril de 1935; “Ha muerto Facio Hebequer el artista que pintó el dolor de los humildes”, **Democracia**, 29 de abril de 1935; “Murió Facio Hebequer. Cantó cadenas rotas con el ritmo de sus pinceles rudos y ásperos”, **República Argentina**, 29 de abril de 1935; “Guillermo Facio Hebequer. Falleció ayer en Vicente López”, **El Litoral**, Santa Fe, 29 de abril de 1935; “Fue emocionante el sepelio de los restos de Facio Hebequer”, **Crítica**, 29 de abril de 1935; “Sepelio de Guillermo Facio Hebequer”, **Noticias Gráficas**, 29 de abril de 1935; “Falleció el pintor Facio Hebequer”, **El Diario Español**, s/d; “Exequias del Señor Guillermo Facio Hebequer”, **La Prensa**, 30 de abril de 1935; “Fueron inhumados ayer los restos del pintor Facio Hebequer. Numerosa concurrencia asistió al sepelio”, **La Vanguardia**, 30 de abril de 1935; “El arte de Facio Hebequer”, **El País**, Córdoba, 30 de abril de 1935; “Trabajo, dolor, miseria...”, **República Ilustrada**, 30 de abril de 1935; “Las exequias de Hebequer”, **El Diario**, 30 de abril 1935; “Guillermo Facio Hebequer”, **El Mundo**, 30 de abril de 1935; Edmundo Guibourg, “Un hombre de teatro”, **Crítica**, abril 1935; “Facio Hebequer. El prestigioso dibujante, pintor y aguafuertista argentino falleció el domingo en Vicente López, donde residía”, **La Provincia**, Santa Fe, 30 de abril de 1935; “Guillermo Facio Hebequer”, **Caras y Caretas**, año XXXVIII, n° 1910, 11 de mayo de 1935; “En torno a Facio Hebequer. Un artista que estuvo al servicio de la causa proletaria”, **La Lucha**, Paraná, 10 de mayo de 1935; “Era o pintor dos humildes e dos revoltados. A morte de Guillermo Facio Hebequer na capital argentina”, **Diario da Noite**, 24 de mayo de 1935; “Ha muerto Facio Hebequer”, **Labor**, Bernal, mayo 1935; “Facio Hebequer ha muerto”, **Confederación General de Trabajo**, 3 de mayo de 1935; “Guillermo Facio Hebequer”, **El Trabajador del Estado**, junio 1935; “Facio Hebequer pintó el dolor. Fue un luchador incansable”, **La Senda**, 30 de julio de 1935; “Ha muerto Facio Hebequer. Con él desaparece uno de los iniciadores más consecuentes del arte proletario de la Argentina”, **Sección Socorro Rojo**, s/d. También pueden encontrarse allí una gran cantidad de recortes periodísticos que anuncian y cubren los homenajes realizados al artista, sobre todo el llevado a cabo en el Concejo Deliberante.

---

## Incitación al grabado

El grabado, como es sabido, se obtiene por diversos procedimientos. Es indudable que la calidad artística de la estampa, depende en gran modo del procedimiento que se adopta; procedimiento que cambia con el artista, dado que cada uno escoge aquella que más se aviene con su temperamento o sus inclinaciones particulares. Claro está, que, un buril, una madera, un aguafuerte, una litografía, un barniz o un aguatina, cada uno de por sí y todos juntos, tienen sus bellezas y sus límites específicos. Se sabe lo que se puede exigir y obtener de la plancha o de la piedra, pero, siempre en la lucha que se establece entre la materia y el artista, queda un espacio reservado al azar que constituye uno de los motivos más poderosos de la atracción que ejerce el grabado sobre el espíritu. El manipuleo de los ácidos modifica en parte el trabajo del grabador y el resultado de su aplicación trae aparejado un cambio en la fisonomía del dibujo, que lo transforma químicamente de una cosa dada en otra ligeramente diferente. Introduce una variante que no es posible precisar. Los oscuros, pueden de este modo, aparecer más o menos intensos, los grises más o menos finos y los blancos más o menos violentos. La parte reservada al azar queda a cargo de la acción química y el artista suele aprovecharla acentuando o degradando los tonos de la estampa.

La invención del grabado no puede atribuirse a un hecho fortuito. Surge por primera vez a fines del siglo XVIII, en forma definitiva, pero tiene sus raíces lejanas en la antigüedad: los dibujos en tierras cocidas de los caldeos, las piedras labradas egipcias y los sellos griegos y romanos con sus antecesores naturales. Ciertos fenómenos contribuyen a provocar su aparición. En primer término, el uso del papel que por entonces comenzó a difundirse. Luego, el desarrollo de ciertas industrias, como la fabricación de naipes. Más tarde, la ilustración del libro y las estampas de carácter artístico, lo consagraron como un arte autónomo. Además, el desarrollo siempre creciente de las necesidades espirituales a las cuales respondía ampliamente, aumentó sus acciones con la difusión de estampas a bajo precio. En el Renacimiento, el grado se expande prodigiosamente y desde entonces se vincula tan estrechamente a las luchas sociales que las distintas etapas de su historia son las mismas etapas que ha recorrido la historia misma de estas luchas colectivas.

### *La Rebelión del artista*

No hay gran artista que no haya llegado al grabado para confiarle sus impresiones más íntimas, sus rebeldías más estranguladas. El grabado significa entonces una puerta de escape, una salida hacia la libertad. El sistema de producción artística seguía la misma línea de toda la producción, la cual se caracterizaba por la tiranía absoluta de la clase dominante. Se trabajaba por encargos directos de la Iglesia, de la nobleza o el municipio de la naciente burguesía o el municipio de la naciente burguesía. A precios fijos, temas fijos y criterios fijos. La composición de las obras, como se ve, era primitiva, no del pintor, sino del que la pagaba. El arte, ajeno en apariencia a la propaganda política de cada época, hacía su propaganda, supuesto que tanto la Iglesia, como la nobleza o el comercio, exigían del artista su propia propaganda, su confirmación o su panegírico. Recuérdese el tono de exaltación de los retratos de los papas y cardenales de Rafael, las pinturas de la capilla Sixtina de Miguel Ángel, realizadas con arreglo a instrucciones de la Iglesia. Recuérdese, asimismo, que los pintores de la época solían verse constreñidos a tomar de modelos para las vírgenes o los santos a los altos dignatarios o a las damas más linajudas de la nobleza reinante. La célebre "Virgen de las arpías" de del Sarto, es el retrato de la dama florentina Lucrecia de Bartolomeo Fede con el famoso chiquillo en brazos, rodeada de San Juan y San Francisco y toda una corte celestial, en una de los tantos trabajos que el maestro ejecutara para los monjes de Santa Croce.

Para cada virgen, para cada santo, para cada Jesucristo incluso, el pintor estaba obligado a tomar como modelo a un gran personaje real del renacimiento, que resultaba invariablemente lo que hoy se llama un gran explotador o un malandrín de grandes proporciones. Así como la burguesía actual se hace pintar de general o de filántropo, la nobleza de entonces, se hacía pintar de mandona o de angelito. Fácil es deducir la impresión que produciría en las masas, oscurecidas y domeñadas por la religión, ver a sus conductores a la diestra del padre eterno, a la izquierda del Espíritu Santo o desempeñando el rol de San Pedro en la puerta de bronce del paraíso. El arte de entonces, como el de ahora, servía lisa y llanamente para perpetuar los privilegios de la clase dominante.

Y si hace 150 años esta tiranía era tan absoluta que a Goya no se le permitió “de ningún modo y a ningún título” continuar las pinturas de la Iglesia del Pilar, porque en la “alegoría de María Santísima como Reina de los Mártires, hay figuras como la de la Caridad, menos decente de lo que corresponde”, recientemente el pintor mexicano Diego Rivera, ha debido suspender la decoración del Instituto Rockfeller en Nueva York, porque no accedió a eliminar del muro el retrato de Lenin.

### *Ilusiones democráticas*

Hoy como ayer, la libertad del arte brilla por su ausencia. Cuando no pasa de ser una ilusión artísticamente democrática. Y no se hable de arte subalterno por estar al servicio de un ideal político. Quizás, la pintura, no alcanzó nunca un peldaño más elevado en su desarrollo, que el del renacimiento. Tampoco se diga que el arte es el arte. Aquello era el arte religioso de un tiempo determinado. No el arte eterno, que nada hay de eterno sobre la tierra.

La transformación social que se avecina, variará, sin duda, fundamentalmente la producción artística. A las formas impuestas por el individualismo que caracteriza a la sociedad burguesa, se opondrán, entonces, las formas colectivas que distinguirán a la sociedad del porvenir. El arte podrá de este modo recuperar su medio social: la multitud. El cuadro de caballete será suplantado por la pintura mural. Las masas, alejadas hoy de un arte decadente que no sabe interesarlas ni comprenderlas, volverán a él con deseos renovados, cuando se opere la transfiguración. Esto, desde luego, se descuenta. Pero, entretanto, entre que un ciclo histórico termina y comienza otro, entre que un mundo se derrumba y otro se levanta, ¿qué hacer? Sobre todo, ¿qué hace para apresurar el cambio o la caída?

He aquí la grave cuestión.

Realizar ya, el fresco mural, cuya misión se podrá cumplir recién mañana, nos parece, al menos entre nosotros, una tarea prácticamente imposible, tanto por la misma estructura de la economía capitalista que se opone decididamente a ello, supuesto que ni le interesa, ni la necesita ni la paga, como por la carencia absoluta de edificios que la permitan. El pintor, en la actualidad para vivir de su arte, debe necesariamente producir para el mercado burgués. Necesita, en consecuencia, seguir cretinizándose en la fabricación de retratos de cualquier animal enriquecido, gordo o flaco, de cualquier dama pingorotuda, con barba o sin barba o de cualquier general, a caballo o sin caballo. O hacer modernismo repintando los santos de la pintura antigua o vanguardismo revolviendo en la olla podrida de las naturalezas muertas.

¿Hay algo en el ideario del arte burgués que le permita a un artista entrar en contacto con las masas, dialogar con ellas, polemizar o suscitar su polémica? ¿Algo que permita trabajar sobre sus propios sentimientos y devolvérselos bajo una forma artística capaz de inquietarlas y conmoverlas? ¿Alguna medida en la cual se pueda volcar el fuego que las anima? En una palabra: ¿nos deja el arte burgués algún renglón que podamos nosotros, los que nos

anticipamos al devenir, trabajar revolucionariamente por su advenimiento? Creemos que sí. Y que este algo es el grabado. El grabado es la anticipación de la pintura mural. A nuestro juicio, la forma más adecuada para la plástica de masas. En todo tiempo fue, sin disputa, el refugio de los artistas rebeldes, a quienes amenazaba constantemente reducir o aplastar el medio. Participa en cierta manera de la literatura de la agitación, de la música de barricada y el panfleto revolucionario.

### *El Absolutismo Religioso*

En la época del mayor absolutismo religioso, grababa el Mantegna. Cuando la Inquisición y el feudalismo ahogaban toda libertad en España, el viejo Goya, grababa. Bajo la restauración francesa, grababan, asimismo, dos grandes herejes que se llamaron Monnier y Dumier. Hoy, en iguales condiciones, graban artistas de la talla de Barlach, Kate Kolwitz, Grosz y Masereel. No es una casualidad que el grabado, el más alto, el de más grandes valores, haya revestido siempre un carácter revolucionario. Tampoco es una casualidad que todo artista que sintió necesidad de participar en la lucha social apeló sistemáticamente a él.

Es que el grabado posee medios de expresión propios que escapan al dominio de la pintura. La rapidez de su ejecución, su espontaneidad, permiten al grabador expresar ideas, intenciones y pensamientos, con la libertad que no permite la pintura. Por eso, tal vez, atrajo inmediatamente la atención y simpatía de las masas, merced a su sello inconfundible de arte eminentemente popular, arte de difusión y de propaganda, arte esencialmente social que sobrepasó todas las posibilidades de todas las demás manifestaciones de la creación plástica y hasta de la creación literaria. La voz del grabado es hoy una voz que llega a todos los rincones del mundo. La facilidad de su reproducción, que la técnica moderna ha perfeccionado maravillosamente, facilita la multiplicación fantástica de la estampa, conservando lo mismo su nobleza artística y espiritual.

Fue por esto, quizás, que se volcaron hacia el grabado los artistas revolucionarios que aspiraron a comunicarse con las multitudes.

Guillermo Facio Hebequer. Publicado en  
**Actualidad artístico-económica-social.**  
**Publicación Ilustrada**, año II, n° 3, agosto de 1933, pp. 33-35.