

Guillermo Facio Hebequer

Entre el campo artístico y la cultura de izquierda

Autor:

Devés, Magalí A.

Tutor:

Saítta, Sylvia

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia

Posgrado

**Doctorado en Historia
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires**

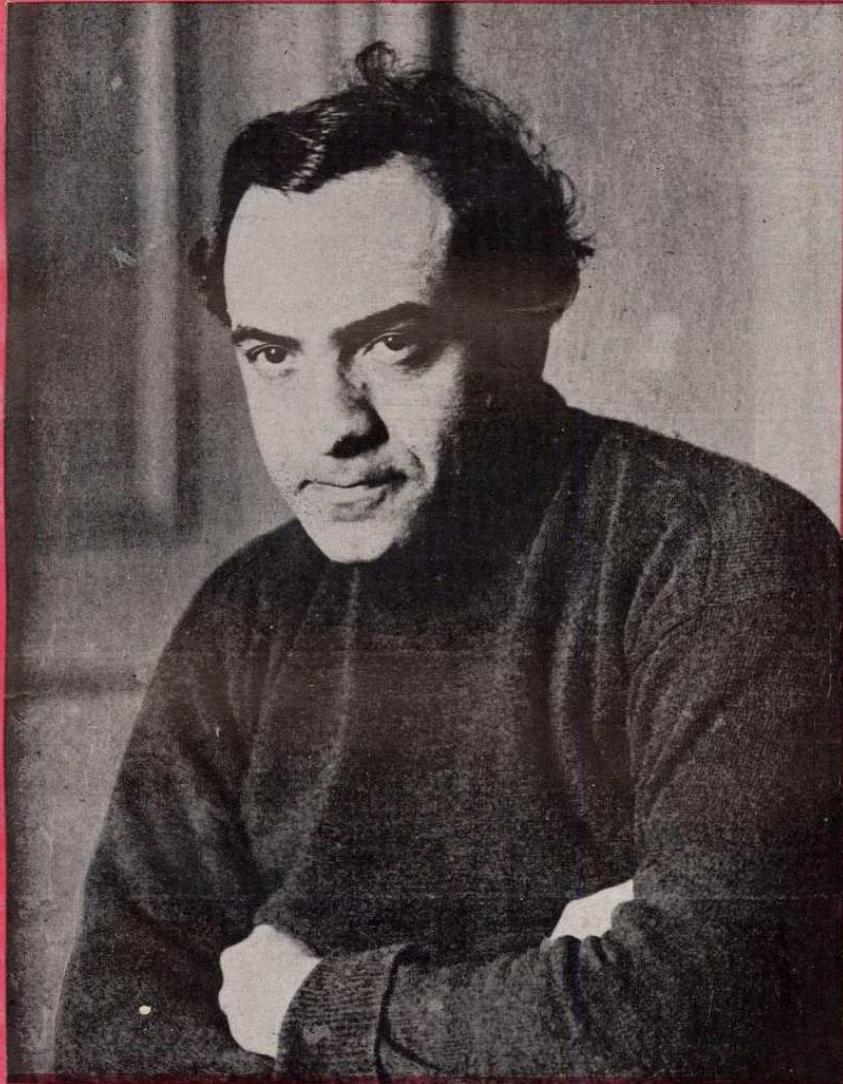
**GUILLERMO FACIO HEBEQUER:
ENTRE EL CAMPO ARTÍSTICO Y LA CULTURA DE IZQUIERDA**

**Doctoranda: Magalí A. Devés
Directora: Dra. Sylvia Saïtta
Co-director: Dr. Ricardo Pasolini
Consejero: Dr. Roberto Pittaluga**

Ciudad de Buenos Aires, junio de 2016

1677

CLARIDAD



EL ARTISTA PROLETARIO

GUILLERMO FACIO HEBECQUER, RECIENTEMENTE FALLECIDO, FUE EL MAS GENIAL DE LOS AGUAFUERTISTAS MODERNOS, INMORTALIZADO CON SU SERIE DE GRABADOS REUNIDOS EN EL ALBUM "TU HISTORIA, COMPANERO". "CLARIDAD", QUE LO CONTO ENTRE SUS COLABORADORES, LE RINDE HOMENAJE A SU MEMORIA

Nº 289. — 30 Cts.

A mi papá, Aníbal Devés

Y yo, al hacer tu elogio, no hallo uno más
brillante ni más sonoro que este pudiérase
elevantar: Sus obreros llamábanle: “Buon alma”
¿Puede pedirse más?

Álvaro Yunque,
Elogio para la memoria de mi padre

ÍNDICE

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 1 |
| ABREVIATURAS | 4 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I: AVATARES DE UN ARTISTA POLIFACÉTICO | 30 |
| 1. La opción por el arrabal en los tiempos de la bohemia | 34 |
| 2. Del Grupo de los Cinco a la revisión de “los Artistas del Pueblo” | 54 |
| 3. Nuevas amistades, nuevos proyectos | 76 |
| 4. De “artista del pueblo” a “artista proletario” | 88 |
| CAPÍTULO II: ESCRITOS DE UN POLEMISTA | 102 |
| 1. Entre el combate con la crítica y las disputas en el campo cultural porteño | 105 |
| 2. Polémicas sobre la figura del artista y el “arte proletario” | 128 |
| 3. ¿Cómo alcanzar la utopía revolucionaria? | 142 |
| CAPÍTULO III: UN HOMBRE DE TEATRO | 168 |
| 1. La efímera experiencia del Teatro Libre y su deriva en el Teatro Experimental de Arte (TEA) | 171 |
| 2. El Teatro del Pueblo: apuesta y ruptura | 198 |
| 3. Teatro Proletario: un sueño inconcluso | 207 |
| CAPÍTULO IV: HACIA UNA GRÁFICA REVOLUCIONARIA | 229 |
| 1. De marginales y obreros combativos | 231 |
| 2. Una interpretación gráfica del <i>Manifiesto Comunista</i> : la serie <i>Tu historia, compañero</i> | 261 |
| 3. Un proyecto inconcluso: los himnos proletarios | 295 |
| CAPÍTULO VI: (POS) FACIO | 309 |
| 1. Los homenajes institucionales | 312 |
| 2. Ejercicios recordatorios en las revistas culturales de izquierda | 326 |
| CONSIDERACIONES FINALES | 339 |
| BIBLIOGRAFÍA | 344 |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | 366 |
| ANEXO | 369 |

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quiero agradecer al gran equipo que me acompañó en este proceso de investigación: Sylvia Saítta (directora), Ricardo Pasolini (codirector) y Roberto Pittaluga (consejero). Gracias a ellos volví a experimentar aquella sensación de cuando alguna vez, con trece años, jugué al básquet. Pues en mi posición de “base” —claro está, por mi baja estatura—, no podría haber llegado hasta aquí sin estos “pivots” que se constituyeron como tres interlocutores y lectores de lujo, además de ser un gran sostén desde los consejos y el afecto. Con ellos ya logré anotar este “tanto” que se traduce en esta tesis y que ya provocó un “rebote” en nuevas interrogantes y futuras líneas de investigación.

Agradezco, también, a Sylvia Saítta en carácter de directora del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), y a todos los compañeros de este proyecto del cual estamos orgullosos cada vez que subimos un nuevo ejemplar en línea, conservando así la memoria de diversos emprendimientos colectivos posibles de ser estudiados por quien así lo desee. Mi agradecimiento a todos aquellos que han aportado su granito de arena con comentarios o materiales que enriquecieron esta tesis: Patricio Geli, con sus reflexiones “transatlánticas” y sus consejos; María Laura Rosa y Mariano Rodríguez Otero, siempre dispuestos a ofrecer y prestar bibliografía; Silvia Glocer, historiadora del arte y trabajadora de la Biblioteca Nacional, que, a pesar de su despido y reincorporación sufrida a principios del corriente año, no olvidó ni por instante su compromiso con su quehacer buscando materiales sobre Kubik y su paso por el Teatro Proletario; Mercedes López Cantera, amiga con quien intercambiamos y compartimos con pasión nuestras fuentes.

Por otra parte, no quiero dejar de mencionar que, esta tesis doctoral, fue gestada a partir de mi tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano realizada en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM), bajo la dirección de Silvia Dolinko, quien, también, dirigió la beca de Posgrado otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), junto con la colaboración y la co-dirección de Laura Malosetti Costa.

Me brindaron su afecto y aliento mis amigas y amigos María José Campero, Soledad Villaverde, Josefina Cabo, María José Grenni, Pablo “el camarada” Fontana, Cecilia Quesada, Diana Duhalde, Mariana Luterstein, Julita Vitali, María Laura Dos Santos, Liliana Hodara y a Lola, a quienes agradezco el compartir diversos momentos de la vida. No quiero olvidarme de los hermanos Mariano y Matías Katz, mis vecinos del 2 “A”, que me auxiliaron cuando mi computadora dejó de funcionar en el último tramo de escritura sin haber realizado un *backup* previo.

Por último, agradezco a mi familia. Especialmente, mi gratitud y amor infinito a mis papás, Graciela Calderón y Aníbal Devés. A mi abuela Clara, ejemplo de perseverancia y generosidad, a mis abuelos que habitan en mis recuerdos, a Mariano Devés que me dio dos sobrinos, Azul y Gabriel, que iluminan mi vida con alegría y diversión, a mi tía Diana, a los amigos de mi viejo que siempre están presentes y a Emiliano Gastón Sánchez, mi compañero de la vida, que me acompañó incondicionalmente en el último tramo de la tesis, con lectura, paciencia y amor.

Unas líneas aparte merece la persona más generosa que conocí y que me brinda su amor eterno: mi papá, Aníbal Devés, a quien le dedico esta tesis. Aunque no pudo ser testigo de su elaboración, la sobrevoló a través de los tangos de Juan de

Dios Filiberto y Enrique Santos Discépolo, las evocaciones al barrio de Boedo y la camaradería entre “los muchachos” o “la barra”, como les decían cariñosamente.

LISTADO DE ABREVIATURAS

AAA: Asociación Amigos del Arte

AIAPE: Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores

CVIA: *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes*

FGFH: Fondo Guillermo Facio Hebequer del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

HCD: Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires

IC: Internacional Comunista

PCA: Partido Comunista Argentino

PCUS: Partido Comunista de la Unión Soviética

PSA: Partido Socialista Argentino

SSA: *Sentido Social del Arte*

TEA: Teatro Experimental de Arte

UEP: Unión de Escritores Proletarios

UF: Unión Ferroviaria

UT: Unión Tranviarios

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

INTRODUCCIÓN

Hay alguna gente que sabe que Facio es un gran aguafuertista, el resto de la humanidad lo ignora. Algún día se le levantará una estatua. Esas cosas ocurren mucho, afortunadamente en nuestro país. Pero primero uno tiene que “estirar” las cuatro.

Roberto Arlt¹

Facio Hebequer fue el primer plástico proletario del país —en la medida en que pueda aplicarse esta clasificación en nuestro medio—, sencillamente porque en más de veinte años no se apartó un día del dolor social, y en esos cuatro lustros aprendió a comprender y sentir la médula dramática del tiempo, evolucionando al par de sus luchas, del desarrollo de los acontecimientos [...] Y nosotros que vivimos y trabajamos a su lado durante un período inolvidable agitamos su recuerdo, incitando a tomar de él lo que de ejemplar tiene, para aplicarlo a este tiempo inquietante que vivimos. Y lo ejemplar es su consagración a una disciplina generosa y aguerrida, apartándose de todo lo que pudiera alterar su entrega a los intereses generales del proletariado. Lo ejemplar es su prodigiosa capacidad de trabajo —escuela viva; ley inevitable para alcanzar su perfección expresiva— de la que queda la prueba de más de cinco mil apuntes... Lo ejemplar es su dinamismo multiforme —plástica, teatro, literatura, música— lo ejemplar es, en fin, el haber sido el esforzado y consecuente iniciador y propulsor del arte social en la Argentina.

Emilio Novas²

¹ “Los atorrantes de Facio Hebequer”, *El Mundo*, 1 de julio de 1931, p. 6.

² “Notas para el primer Aniversario de la Muerte de Guillermo Facio Hebequer”, *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del pensamiento izquierdista*, año XV, n° 300, abril de 1936, s/p (en adelante, *Claridad*).

I.

Durante el año 1931, entre la infinidad de aguafuertes porteñas que Roberto Arlt escribía para el diario *El Mundo*, una de ellas estuvo dedicada al artista rioplatense Guillermo Facio Hebequer. Allí, en uno de sus pasajes, el escritor hacía notar su disgusto ante el escaso o nulo reconocimiento del que gozaba este “gran aguafuertista” en nuestro país, al especular que: “En París, en Berlín, en Leningrado, en Nueva York, este hombre sería rico y famoso”, para luego concluir, con su particular sarcasmo, que algún día alcanzaría el merecido reconocimiento (“se le levantará una estatua”), aunque, primero, debería “‘estirar’ las cuatro”.³ No hubo que esperar muchos años para comprobar si este artista había alcanzado ese lugar reclamado por su amigo Roberto Arlt, pues Facio Hebequer falleció la mañana del 28 de abril de 1935, a los cuarenta y seis años de edad.

Si bien aquella escultura *post mortem* imaginada con ironía por el escritor nunca fue modelada, su muerte prematura causó un gran impacto en el campo cultural de Buenos Aires, especialmente en el universo de las izquierdas al que pertenecía este artista. La noticia circuló de inmediato en la prensa periódica y, sobre todo, en una trama de revistas culturales de izquierda desde la cual fue lamentada su pérdida al tiempo que se proclamaba la necesidad y el deber de continuar con su legado en el marco de la consolidación de un movimiento antifascista local. Asimismo, en el transcurso del primer año de su fallecimiento se efectuaron una serie de homenajes institucionales, entre los que se destacaron tanto el homenaje “oficial” llevado a cabo en el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires como el homenaje “popular” realizado en la Unión Tranviarios.

³ “Los atorantes de Facio Hebequer”, *op. cit.* Sobre el impacto que tenían las “Aguafuertes Porteñas” en los lectores de *El Mundo*, véase Sylvia Saítta, “Prólogo”, en Roberto Arlt, *Aguafuertes Porteñas: Cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 2008, pp. 7-21. El texto completo de esta aguafuerte de Arlt puede ser consultada en el anexo I.

En la mayoría de aquellos ejercicios recordatorios dedicados a la memoria de Facio Hebequer, éste era reivindicado por su compromiso con el “arte social” y erigido como ejemplo de “artista militante”. Sin embargo, en algunas notas como la de Emilio Novas, también fue calificado como el “primer artista proletario” de Argentina, aunque el mismo periodista advertía que éste era un término difícil de ser aplicado en el ámbito local.⁴

Esa exaltación de Facio Hebequer como exponente del artista-militante y los usos de las mencionadas categorías en torno a su figura se complementan yuxtaponen como dos aspectos centrales para la presente investigación. En primer lugar, ¿cuáles habían sido los méritos y la trayectoria de este artista para que ocupase ese lugar preferencial en la cultura de las izquierdas a mediados de los años treinta?⁵ Y, en segundo lugar, ¿qué sentidos y prácticas rodeaban a los términos “artista social”, “artista proletario” y “arte proletario” en el Buenos Aires de entreguerras a la luz de ciertos debates y prácticas culturales provenientes del otro lado del océano? El primer interrogante ha sido objeto de análisis en una tesis previa,⁶ en la cual se ha demostrado que aquel lugar otorgado a Facio Hebequer era consecuencia de un devenir caracterizado por una gradual radicalización estética, manifestada mediante

⁴ Otro ejemplo del uso de dicha categoría puede ser observada en la portada-homenaje de *Claridad* que da apertura a esta tesis, en donde es posible leer debajo de la fotografía del artista el siguiente epígrafe: “EL ARTISTA PROLETARIO Guillermo Facio Hebequer recientemente fallecido, fue el más genial de los aguafuertistas modernos [...]”. A su vez, en este mismo número, el poeta Álvaro Yunque escribía una nota en la que se preguntaba: “¿Hizo Facio Hebequer arte proletario? Véase Álvaro Yunque, “Facio Hebequer y el arte proletario”, *Claridad*, año XIV, n° 289, mayo 1935, s/p.

⁵ Por “cultura de izquierda” se seguirá aquí la definición brindada por Carlos Altamirano basada, a su vez, en el concepto de “cultura política” de Jean-François Sirinelli: “ese subconjunto de significaciones que le confirieron identidad como sector de la vida política e ideológica argentina. O sea, una terminología, fórmulas más o menos codificadas (un lenguaje ideológico), cierta fundamentación doctrinaria, valores y rituales particulares, símbolos distintivos y una memoria histórica –una narrativa– más o menos específica. [...] Franja diferenciada de la sensibilidad política, la cultura de la izquierda no fue, sin embargo, un ámbito sin comunicación ni intercambios con el conjunto de la cultura política nacional y sus clivajes. Por el contrario, importó y adaptó significados procedentes de otras zonas”. Cf. *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 14-15.

⁶ Magalí A. Devés, *Arte y revolución: Itinerarios de Guillermo Facio Hebequer (Buenos Aires, 1928-1935)*, tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), 2014.

la adopción de nuevos temas y modos de representación ligados a la clase obrera, e ideológica, vinculada con su acercamiento a la órbita cultural comunista y sus novedosos postulados respecto del arte y la política. Sobre este punto, cabe destacar que el compromiso de los intelectuales con los comunistas adquirió diversos grados e intensidades, pues si bien muchos intelectuales y artistas se vieron identificados con su política y apoyaron sus tomas de posición a través de una afiliación concreta al partido, también es cierto que otros se mantuvieron al margen como “compañeros de ruta”, apoyando o criticando de manera alternativa las diferentes decisiones de la estructura partidaria.⁷ En este sentido, a pesar de la indiscutible cercanía al Partido Comunista Argentino (PCA), las producciones creativas de Facio Hebequer no se supeditaron a ciertas demandas de algunos militantes y dirigentes del partido, lo que posibilita reflexionar, al mismo tiempo, sobre los límites y alcances de los proyectos político-culturales de los partidos de izquierda en la arena cultural.

A su vez, la reconstrucción de los itinerarios de este artista, por medio de un vasto conjunto de revistas culturales de izquierda, reveló que su compromiso artístico-político desborda a la faceta más conocida como litógrafo, pues, como lo había expresado Emilio Novas, su derrotero se había caracterizado por un “dinamismo multiforme”, observable no sólo en la profusa producción de estampas sino también en sus intervenciones escritas y su participación activa como integrante de las primeras experiencias de los teatros independientes en Argentina: Teatro Libre (1927), Teatro Experimental de Arte (1928), Teatro del Pueblo (1931-1932) y Teatro Proletario (1932-1935).

⁷ Véase François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 73. A diferencia de otros artistas e intelectuales de su círculo como, por ejemplo, Abraham Vigo, Raúl González Tuñón o Cayetano Córdova Iturburu, cabe señalar que, para el caso de Facio Hebequer, no hay registros de su afiliación al PCA.

Todas estas manifestaciones que lo definen a Facio Hebequer, sin duda, como un artista polifacético son retomadas y profundizadas en la presente tesis que tiene por objetivo abordar exhaustivamente la trayectoria de este artista, a la luz de las sensibilidades políticas y la circulación de los principales debates estético-ideológicos que jalonnaron el período de entreguerras en el escenario político-cultural local.⁸ De aquí, su primera hipótesis considera que el abordaje de los itinerarios y el perfil intelectual de Facio Hebequer constituyen una puerta de entrada privilegiada para analizar diferentes momentos de los cruces y articulaciones entre arte y política en el período comprendido entre las primeras repercusiones de la Revolución Rusa y la configuración de una cultura antifascista en Argentina. Más específicamente, se sostiene que el seguimiento de la trayectoria de este artista polifacético posibilita reflexionar no sólo sobre sus producciones creativas, sino también sobre la promoción y las apropiaciones de algunos debates provenientes de otras latitudes, especialmente de las ciudades europeas a las que hacía referencia el escritor Roberto Arlt (“París, Berlín y Leningrado”), en el ya mencionado contexto de internacionalización de las referencias políticas e intelectuales de la izquierda local. Entre esos debates se destacan: la función social del artista, las posibilidades y los límites para desarrollar un “arte proletario” y “revolucionario” en el ámbito local, las tensiones entre intelectuales y el PCA y, por último, las disputas y los usos alrededor de la figura Facio Hebequer como un artista “comprometido” al momento de su muerte, que coincide con la necesidad de movilizar a intelectuales y artistas hacia

⁸ Como ha señalado Ricardo Pasolini, la noción de “sensibilidad política” se entiende como “un estado de opinión que recorre una amplia gama de significaciones y espacios de carácter intelectual, obrero, estudiantil y/o partidario en un contexto en que la política se ‘internacionaliza’ en la medida en que las referencias a modelos de organización social, política o intelectual externos se vuelven moneda corriente en la vida política nacional y en las reflexiones sobre el destino de la nación”. Cf. *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006, p. 20.

organizaciones antifascistas como, por ejemplo, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE).

Íntimamente vinculado a lo anterior, como segunda hipótesis, se sostiene que la incorporación de esa dimensión transnacional revela que desde el momento en que la Unión Soviética se transformó en una referencia política y social ineludible para un vasto sector de la cultura de izquierdas en Argentina, los intelectuales y las revistas de izquierda francesas actuaron como los principales mediadores entre ese mundo soviético en construcción y la cultura de izquierda local.⁹

Esta investigación, que se inserta en el marco de la historia cultural, la historia de los intelectuales y en el “resurgir” de las biografías (ya sea como género historiográfico, método o recurso),¹⁰ apuesta a su potencialidad para indagar el pasado y reflexionar sobre diversos problemas de la sociedad y de la cultura, sin

⁹ Desde el punto de vista metodológico, la perspectiva transatlántica que se pretende incorporar, al menos parcialmente, a la presente tesis, entiende por “recepción” a las diversas formas de difusión y circulación de ideas en un espacio cultural diferente en el que las mismas fueron producidas originalmente. Por ende, el estudio de la recepción, entendida en estos términos, abre una puerta para estudiar no sólo el efecto que las apropiaciones y lecturas singulares tienen sobre ese cuerpo de ideas, sino también el impacto que esa difusión produce en la cultura y la sociedad en la que esto ocurre. En esa línea pueden consultarse, entre otros: José Szabón, “De Angelis difusor de Vico: examen de un paradigma indiciario”, en *Historia y representación*, Bernal, UNQUI, 2002, pp. 193-244 [original 1993]; Hugo Vezzetti, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichón Rivièrre*, Buenos Aires, Paidós, 1996; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 17-81 [1983]; Jorge Dotti, *Carl Schmitt en Argentina*, Rosario, Homosapiens, 2000; Mariano Ben Plotkin, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en Argentina (1910-1983)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003; Horacio Tarcus, *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 y Mariana Canavese, *Los usos de Foucault en la Argentina: recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

¹⁰ Para un análisis y balance más amplio de la renovación de los estudios sobre biografía e historia, y su impacto en la historia intelectual, véase: François Dosse, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México D. F., Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2007; Dossier “Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas”, presentación a cargo de Paula Bruno, *Anuario IEHS*, n° 27, 2012, pp. 155-162; Sabina Loriga, “La escritura biográfica y la escritura histórica en los siglos XIX y XX”, *Anuario IEHS*, n° 27, 2012, pp. 121-143; Isabel Burdiel, “Los retos de la biografía”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, vol. II, n° 94, 2014, pp. 13-18 y Sabina Loriga, “La biografía como problema”, en Jacques Revel (Dir.), *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, Buenos Aires, UNSAM, 2015 [original francés 1996], pp. 245-272. Asimismo, un balance sobre el alcance de estas nuevas perspectivas en Argentina, puede consultarse en los trabajos reunidos en el siguiente dossier: “Intersecciones. Sujetos y problemas. Itinerarios intelectuales en el siglo XX”, presentación de José Zanca, *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, año XIII, n° 52, 2013, pp. 79-82 y ss.

eludir las principales preocupaciones que surgen respecto de esta perspectiva y que pueden acotarse, sobre todo, a dos problemas metodológico: en primer lugar, el vinculado con la relevancia y la representatividad del biografiado y, en segundo lugar, a la posibilidad de formular una hipótesis general a partir de un caso particular.¹¹

Estos dos planteos ya habían sido formulados, y están emparentados, con el surgimiento de la microhistoria, una perspectiva historiográfica que cuestionaba los estudios basados en el macroanálisis en tanto, como ha señalado Jacques Revel, el problema no es oponer “los grandes a los pequeños” o “un arriba a un abajo”, sino agudizar las escalas de observación y, por lo tanto, transitar diferentes niveles de análisis prestando particular atención al tratamiento de la investigación por sobre la “representatividad” del objeto de estudio.¹² Un procedimiento que no implica simplemente ampliar o achicar el tamaño del objeto en el visor, sino transformar su forma y su contenido.¹³

Dicho procedimiento, a su vez, supone el uso de diferentes estrategias de análisis para abordar los comportamientos, las dimensiones individuales y colectivas, las tensiones entre el sujeto y el contexto, los cruces entre trayectoria y obra, entre otros tópicos que no obedecen a un estricto seguimiento lineal, coherente y homogéneo de la figura abordada.¹⁴ En este sentido, rastrear el caso de Guillermo

¹¹ Cf. Sabina Loriga, “La biografía como problema”, *op. cit.*, pp. 269-271.

¹² Jacques Revel (Dir.), “Presentación: la construcción de lo social”, en *Juegos de escalas*, *op. cit.*, p. 15.

¹³ Jacques Revel, “Microanálisis y construcción de lo social”, en *Juegos de escalas*, *op. cit.*, p. 24

¹⁴ En oposición al carácter lineal y homogéneo de la “biografía heroica”, Sabina Loriga propone la idea de “biografía coral”, la cual supone indagar la pluralidad de experiencias individuales, pues concibe “lo singular como un elemento de tensión: el individuo no tiene la misión de revelar la esencia de la humanidad; por el contrario, debe ser particular y fragmentado. Solo de esa forma, a través de diferentes movimientos individuales, se puede romper con las homogeneidades aparentes — por ejemplo, la institución, la comunidad o grupo social— y revelar los conflictos que rigieron la formación y la edificación de prácticas culturales: pienso en la ineficacia y las inercias normativas, pero también en las incoherencias que existen entre las diferentes normas, y en la manera en que los individuos, así ‘hagan’ o no la historia, moldean o modifican las relaciones de poder”. Cf. “La biografía como problema”, *op. cit.*, p. 27.

Facio Hebequer supone tener en cuenta algunas consideraciones metodológicas: la necesidad de anclar su devenir en diferentes contextos, colectivos intelectuales y en un conjunto de revistas culturales que contemplan estudiar no sólo la trama material de sus redes intelectuales, sino también el análisis cualitativo de ciertos discursos que circularon en las décadas de 1920 y 1930, con el propósito de demostrar cómo fueron apropiados y reconfigurados ciertos debates y experiencias concretas en el ámbito local.

Así pues, las variaciones en la escala de observación y la puesta en diálogo entre sujeto y contextos posibilita recuperar la riqueza de un trayecto peculiar y poco conocido como el de Facio Hebequer. A mismo tiempo, el abordaje de sus itinerarios constituye una perspectiva que permite observar racionalidades alternativas, marcar los límites del análisis generalizante, pensar las relaciones entre los sujetos y los límites que esos contextos imponen y como aprovechan esas posibilidades para generar combinaciones originales e irreproducibles.¹⁵

El abordaje del itinerario y del perfil intelectual de Facio Hebequer abre a una gran cantidad de temas y problemas que aportan varias cuestiones al conocimiento de la cultura de izquierda del Buenos Aires de entreguerras. En primer lugar, la elección de esta figura permite conocer y analizar un rasgo constitutivo de la cultura de las izquierdas locales, su componente transnacional. Desde esta perspectiva, diversos aspectos de la producción del artista, como sus escritos y los emprendimientos teatrales, se iluminan y comprenden más acabadamente a la luz de un diálogo transatlántico con autores, libros y experiencias similares provenientes de Europa y activamente resignificadas en el medio local. En segundo lugar, el seguimiento de los pasos de Facio Hebequer permite constatar la riqueza y la ductilidad de la cultura de

¹⁵ Cf. Giovanni Levi, "Sobre microhistoria", en Peter Burke, et. al., *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 119-143.

las izquierdas que trasciende ampliamente a las instituciones y proyecciones de la política partidaria en la arena cultural. Pues en su condición de artista de izquierda —que abarcó desde ciertos rasgos libertarios, como la exaltación de la libertad individual y artística, hasta una cercanía final con el PCA—, Facio Hebequer atravesó diferentes ámbitos y escenarios de dicha cultura en este sentido amplio y no acotado a los emprendimientos “oficiales” de los partidos y agrupaciones. Por último, ese corte transversal sobre la cultura de las izquierdas de Buenos Aires a partir de este itinerario permite el ingreso a una zona rica en matices que complejiza los bordes del arte denominado “social” o “proletario”, ya que Facio Hebequer se situó en una frontera de exploraciones difíciles de encasillar.

En complemento a los enfoques asumidos, es importante enfatizar que las revistas culturales, principalmente de izquierda, se presentan como un soporte privilegiado para esta investigación. Entendidas como un medio de sociabilidad, posibilitan desentrañar las redes de relaciones del artista, analizar sus intervenciones y examinar los debates estético-políticos del período. En este sentido, Christophe Prochasson destaca: “El medio no es solamente un marco en el que se inscriben individuos. Es mucho más y recubre una noción dinámica [...] Ellas [las revistas] no son sino excepcionalmente simples recopiladoras de artículos; son lugares de vida. Las amistades que se tejen, las solidaridades que se refuerzan, las exclusiones que allí se manifiestan, los odios que se anudan son elementos igualmente útiles para la comprensión del funcionamiento de una sociedad intelectual y para el análisis de la circulación de las ideas, de los modos de recepción, para decirlo de otra manera”.¹⁶ Por ello, como sostiene Carlos Altamirano, a través de estas “pueden seguirse las

¹⁶ Christophe Prochasson, “Histoire intellectuelle/histoire des intellectuels: le socialisme français au début du XX siècle”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39, julio-septiembre de 1992, pp. 423-528.

batallas de los intelectuales (libradas por lo general dentro de la propia comunidad intelectual) y hacer el mapa de la sensibilidad intelectual en un momento dado”.¹⁷

Por último, es pertinente señalar que, dado el carácter polifacético del artista abordado y sus intervenciones en diversas publicaciones, es necesario establecer un diálogo interdisciplinario enriquecido a partir de los estudios sobre la cultura visual que se han desarrollado profusamente en los últimos años en el ámbito local.¹⁸ Como ha señalado Roger Chartier en torno a las reflexiones de Louis Marin, el texto y la imagen son dos formas de representación que se exceden una a la otra.¹⁹ Y, en ese sentido, el análisis de los discursos escritos de Facio Hebequer no hubiese bastado para aprehender la riqueza de las contribuciones que ha dejado este artista en esa “irreductibilidad de lo visible” que, a su vez, iluminan sus posicionamientos y las tensiones manifiestas en sus reseñas y experiencias teatrales.

Por todo lo antedicho, esta investigación no pretende ser un estudio biográfico en el que el individuo aparezca como el arquetipo de una época sino una indagación sobre las relaciones con sus pares y su sociedad, con el propósito de introducir un conjunto de problemas de la cultura porteña, cuyos orígenes se encuentran en el impacto de la Revolución Rusa en Argentina.

En cuanto al recorte cronológico de esta investigación se concentra en las décadas de 1920 y 1930. Concretamente, parte de aquel paisaje y escenario cultural que ofrece el ya clásico libro de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, por

¹⁷ Carlos Altamirano, *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá, Norma, 2006, p. 126.

¹⁸ En ese aspecto cabe destacar los trabajos compilados por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009 y *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013. Ambos libros se basan, a la vez, en la lectura de autores que han sido de gran relevancia para esta tesis: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008 [2000]; *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010 [1990]; Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Editions Du Seuil, 1993 y Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*, Buenos Aires, Manatíal, 1996, entre otros.

¹⁹ “Poderes y límites de la representación. Marin el discurso y la imagen”, en Roger Chartier, *Escribir las prácticas*, op. cit., p. 76.

medio del cual la autora señala cómo el impacto ideológico y político de la Revolución Rusa, sumado a los viajes a la Rusia soviética y sus repercusiones, generaron no sólo un nuevo compromiso en la intelectualidad porteña sino también nuevos discursos y prácticas vinculadas con la causa revolucionaria, reflejadas en diversas publicaciones culturales.²⁰ Ese panorama se ha complejizado por la exhaustiva investigación publicada recientemente por Roberto Pittaluga sobre las lecturas que hizo la izquierda local ante dicho proceso revolucionario, entre los años 1917 y 1924.²¹ Esas interpretaciones, explica el autor, evidenciaron un desequilibrio en el universo discursivo de la izquierda que “aflora en los deslizamientos de sentido de aquellas palabras propias del léxico de la izquierda en el momento en el que es tocado por la revolución, exponiendo en una larvada guerra por sus significaciones ese campo polar (que la izquierda es) y la inestabilidad semántica —y por ello política— que lo anima”.²² En ese marco de “querellas políticas-conceptuales”, interpretar las políticas culturales surgidas de la revolución de los soviets, entre tantos temas y problemas, fue nodal para quienes soñaban con una nueva cultura. De este modo, las experiencias culturales y el lugar novedoso de un arte vinculado a temas revolucionarios, afirma Pittaluga, se constituyeron como “un elemento activo de la propia revolución, una potencia de cambio” que tuvo sus efectos de lectura en Argentina.²³ Esas lecturas (y sus efectos), se sostiene aquí, atravesaron la vida y obra de Guillermo Facio Hebequer, uno de sus tantos intérpretes cuyo compromiso artístico y político, no exento de oscilaciones y tensiones, lo posicionó gradualmente en un lugar destacado de la cultura de la izquierda local.

²⁰ Cf. Beatriz Sarlo, “La revolución como fundamento”, en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, pp. 121-178.

²¹ Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015.

²² Roberto Pittaluga, *op. cit.*, p.21.

²³ *Op. cit.*, p. 310.

A lo largo de las décadas 1920 y 1930, motorizado por la utopía revolucionaria e inserto en distintas redes intelectuales de izquierda, este artista, además de exponer sus obras en salones de arte, polemizar con sus discursos visuales y textuales en diversas revistas y participar de diferentes empresas teatrales, puso en marcha diversos modos de intervención y prácticas político-culturales en su afán por articular el arte y la política. Desde sus años de formación artística, Facio Hebequer eligió la técnica del grabado como herramienta política por su mayor alcance social o, en sus palabras, como “una salida hacia la libertad”;²⁴ recorrió las calles y realizó exposiciones itinerantes en las puertas de las fábricas; dictó conferencias en sindicatos, centros culturales obreros, clubes y plazas públicas y, en el marco de los debates sobre los límites y las posibilidades de llevar a cabo una “plástica para las masas” en la esfera local a propósito de la visita de Siqueiros, realizó una serie de vitrales en dos sedes obreras (Unión Ferroviaria y la Unión Tranviarios), entre otros ejemplos.

Además, en los últimos años de su vida se manifestó a favor de la organización de un movimiento antifascista que interpelaba a intelectuales y artistas en defensa de la cultura, motivo por el cual la presente tesis se extiende hasta el año de la muerte del artista. En efecto, el análisis de las representaciones en torno a su figura, al momento de su fallecimiento, y el peso simbólico que adquiere como referente de la militancia cultural permite observar un desplazamiento desde el homenaje póstumo y celebratorio al artista hacia otros usos políticos que tienen por objeto, principalmente, congrega a los intelectuales y artistas a organizarse. Este llamamiento coincide con la progresiva formación de agrupaciones políticas y culturales de carácter antifascista, cuya constitución estuvo catalizada por los

²⁴ Facio Hebequer, “Incitación al grabado”, *Actualidad artístico-económica-social. Publicación Ilustrada*, año II, n° 3, agosto de 1933, p. 33.

acontecimientos de la política local pero que también, en gran medida, reivindicaron como propios los combates del antifascismo europeo, conformando una trama de manifestaciones y agrupaciones entre las cuales se destacó la AIAPE, fundada el 28 de junio de 1935.

El objeto, el recorte y la perspectiva elegida para esta tesis, permiten sostener además dos hipótesis específicas. En primer lugar, que las distintas intervenciones de Facio Hebequer en diversos emprendimientos y revistas culturales de izquierda revelan el desarrollo de un perfil intelectual polifacético vinculado a una búsqueda incesante por hallar un punto de intersección entre el arte y la política. Esas búsquedas y experimentaciones constantes (y oscilantes) dan cuenta, a su vez, de las tensiones y las incomodidades de un artista que se desplaza entre el campo artístico y el campo político sin hallar una clausura definitiva a sus interrogantes. En segundo lugar, que las exploraciones de Facio Hebequer deben ser analizadas en el marco de las diferentes redes intelectuales y debates estético-políticos que jalonan el período. Desde esta perspectiva, es posible advertir que hacia 1928, cuando el artista puso en marcha una serie de graduales reformulaciones en sus discursos visuales y textuales, comenzaron a yuxtaponerse diferentes concepciones y nuevas prácticas estético-política que revelan una convivencia entre los vínculos de los tiempos de la bohemia y una nueva red de intelectuales ligados a una sensibilidad comunista.

II.

Este proyecto reconoce valiosos antecedentes que transitan distintas perspectivas y aspectos del tema propuesto. En líneas generales, las investigaciones abocadas a los años veinte y treinta toman como punto de partida el impacto

ideológico y político de la Revolución de Octubre en la intelectualidad local. Entre el trabajo de Sarlo y la reciente publicación de Pittaluga ya señalados, una gran cantidad de estudios monográficos abordaron diferentes problemas y aspectos relacionados con las repercusiones de dicho acontecimiento revolucionario.²⁵ En relación con el impacto de la Revolución Rusa en su dimensión cultural y, concretamente, en el campo artístico local los estudios son escasos. No obstante, cabe destacar que la mencionada investigación de Pittaluga cuenta con un capítulo titulado “Sociedad y Cultura”, que contiene, un apartado dedicado a los debates sobre el arte y la revolución, focalizados en una preocupación que los antecede —la distancia cultural entre la intelectualidad revolucionaria, y su obra, y el campesinado ruso—, y que se relaciona con una serie de preguntas: “¿Qué significaba promover un ‘arte revolucionario’ y qué revolución *en* el arte se requería para que aquél tuviera lugar? Si la revolución era una ruptura, ¿cómo acaecía ésta en el arte?”²⁶ En tanto, como ya se ha sugerido, Facio Hebequer fue uno de los intérpretes de estos debates en el ámbito local, posibles de ser rastreados tanto en sus proyectos individuales como colectivos, estos interrogantes, altamente productivos, serán retomados en esta tesis. Y, si bien Pittaluga se concentra en las lecturas que circularon en Argentina en torno al problema de la preservación del patrimonio cultural previo a la revolución y su difusión, se detiene y analiza las ambigüedades latentes en las lecturas que

²⁵ Cfr. Sylvia Saítta (comp.), *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; “Intelectuales argentinos en la Unión Soviética”, en Ezequiel Adamovsky, Martín Baña y Pablo Fontana (eds.), *Octubre Rojo, op. cit.* pp. 81-93; “Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta”, *Teatro XXI. Revista del GETEA*, FFyL-UBA, año VIII, n° 14, otoño 2002, pp. 12-16 y “La dramaturgia de Elías Castelnuovo: del teatro social al teatro proletario”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2003, pp. 187-195; Hernán Camarero; “Comunismo y cultura obrera”, en *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 264-283; Ricardo Pasolini, “Entre el antifascismo y comunismo: Aníbal Ponce como ícono de una generación intelectual”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, año XIII, n° 52, 2013, pp. 83-97; Andreas Doeswijk, *Los anarco bolcheviques rioplatenses (1917-1930)*, Buenos Aires, CeDInCI editores, 2013, entre otros.

²⁶ “Arte (s)”, en Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires, op. cit.*, p. 300.

recuperan las experiencias novedosas del teatro de vanguardia soviético; tema que abre a diversos planteos para ser analizados en las prácticas concretas que se llevaron en los escenarios locales a la luz del caso Facio Hebequer.

Otro grupo de estudios que cabe señalar, dada la cercanía de Facio Hebequer al universo comunista, son aquellos que han ponderado las políticas culturales del Partido Comunista Argentino y las simpatías que despertó este partido hacia artistas e intelectuales en el período abordado. Daniela Lucena, que estudia la afiliación de los artistas concretos y PCA, propone pensar las estrategias de este partido para atraer a los artistas a la causa revolucionaria a partir de una primera actividad cultural de los años veinte: la exposición a beneficio de Rusia (1922), en la que participó Facio Hebequer.²⁷ Además, en los últimos años, las complejas relaciones entre los intelectuales y artistas argentinos con el PCA durante las décadas de 1920 y 1930 fueron desarrolladas a partir de una considerable cantidad de trabajos como los de Sylvia Saítta,²⁸ Hernán Camarero, Alejandro Cattaruzza, Adriana Petra, Víctor Piemonte, Cristina Rossi, Alexia Massholder, Laura Prado Acosta y María Fernanda Alle, entre otros.²⁹ A su vez, específicamente, entre los estudios que analizan dichos

²⁷ Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires, Biblos, 2015, pp. 74-81.

²⁸ Estos trabajos podrían ser considerados como una continuación del artículo de José Aricó, centrado en la polémica entablada entre la dirigencia del partido y los escritores Roberto Arlt y Elías Castelnuovo José Aricó, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura*, año I, n° 3, diciembre de 1983, pp. 22-26; Sylvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428; “Ejercicio de artillería”, en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, pp. 139-180; “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 Pittsburg, 2008, pp. 99-113.

²⁹ Cf. Hernán Camarero, “El Partido Comunista argentino y sus políticas en favor de una cultura obrera en las décadas de 1920 y 1930”, *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, vol. II, Ciudad de México, 2011, pp. 1-31; Alejandro, Cattaruzza, “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. V, n° 2, 2008, pp. 169-195; Adriana Petra, “Revolução e guerra. Formas de compromisso e trajetórias intelectuais na conformação de um espaço cultural comunista la Argentina (1920-1935)”, *Perseu. História, memória e política*, año VII, n° 9, mayo 2013, pp. 11-45; Víctor Piemonte, “La política cultural del Partido

vínculos deben destacarse los que centraron su atención en la visita de David Alfaro Siqueiros, ya que este artista comunista instauró una serie de debates y polémicas en torno a las articulaciones entre arte y política a través de su propuesta muralista, de la cual se hizo eco, también, Facio Hebequer y que será retomada en esta tesis.³⁰

Ahora bien, un conjunto de trabajos que abordan de algún modo las repercusiones de la Revolución de Octubre en Argentina son aquellos que se han abocado al estudio del grupo de Boedo, en los años veinte, como, por ejemplo, los trabajos de Claudia Gilman, Leonardo Candiano y Lucas Peralta, Miguel Vitagliano, Gabriela García Cedro, Florencia Ferreira Cassone, Adriana Astutti y Adriana Rodríguez Pérsico.³¹ En algunos de éstos se alude al vínculo entre los escritores de

Comunista de la Argentina durante el tercer período y el problema de su autonomía respecto del Partido Comunista de la Unión Soviética”, *Revista Izquierdas*, n° 15, IEA-Universidad de Santiago de Chile, 2013, pp. 1-3; “La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa. A propósito de los plásticos comunistas argentinos y el *Nuevo Realismo*”, *Políticas de la memoria*, n° 4, Buenos Aires, verano 2003-2004, pp. 195-200; “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125; Alexia Massholder, *El Partido Comunista argentino y sus intelectuales: originalidad y marginalidad del pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*, Buenos Aires, Luxemburg, 2014; Laura Prado Acosta, *Los intelectuales del partido comunista: itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*, North Carolina, A Contracorriente, 2015 y María Fernanda Alle, *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria*, Tesis de doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

³⁰ Sobre la visita de Siqueiros y sus repercusiones en el ámbito rioplatense y local véase: Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 35, IIE-UNAM, México DF, 2008, pp. 135- 138 y Gabriel Peluffo Linari, “Siqueiros en el Río de La Plata: arte y política en los años treinta” en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, UNAM-CURARE, 1996, pp. 207-226; Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, Oliver Debroise, *op. cit.*, pp. 227-247; Cecilia Belej, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), 2009; Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014 y Diana Wechler y Néstor Barrio (eds.), *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2014.

³¹ Adriana Astutti, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, en María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 417-445; 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, 2006, pp. 44-62; Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007; Florencia Ferreira de Cassone, “Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*”, *Revista Cuyo*, vol. 25, 2008, pp. 11-74; Miguel Vitagliano (Comp.), *Boedo. Políticas del realismo*, Buenos Aires, Título, 2012; Gabriela García Cedro, *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*, Buenos Aires, Santiago

Boedo y los “Artistas del Pueblo” — agrupación surgida en la segunda mitad de la década de 1910 y formada por Facio Hebequer, José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli y Abraham Vigo—, de particular importancia para esta tesis que propone visitar críticamente la experiencia de este colectivo de artistas.

Los primeros estudios sobre dicho grupo surgieron a fines de la década de 1980, a partir de una exposición organizada por Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler en las salas de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), por medio de la cual fueron revalorizadas algunas de las obras de sus integrantes. De esta manera, una muestra dedicada a los Artistas del Pueblo recuperaba su lugar en la historia del arte, marginal hasta ese momento, y daba paso a las primeras investigaciones sobre el mencionado grupo.³² Por su parte, Muñoz enfatizó el carácter militante de los Artistas del Pueblo en base al predominio de una estética “miserabilista” como vehículo para denunciar las injusticias sociales y concientizar al pueblo, sus filiaciones con una ideología anarquista y anarcosindicalista, sus posicionamientos antiacadémicos y la elección del grabado como un trabajo manual derivado de la ética anarquista en tanto supone un medio eficaz de difusión artística y política, entre las características principales.³³ Por último, Patrick Frank, siguiendo estas líneas de análisis, también, dedicó una importante investigación a los Artistas del Pueblo.³⁴ Sin embargo, como se verá, un riguroso trabajo de archivo permite poner en cuestión la “organicidad” de estos artistas, sin negar por ello la operatividad que tuvo tal denominación más bien como categoría de análisis, en el marco de un

Arcos Editor, 2013 y Adriana Rodríguez Pérsico, “Estudio preliminar”, Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros n° 45, 2014, pp. 9-84.

³² Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler, *Los Artistas del Pueblo*, Buenos Aires, SAAP, 1989 y “Los Artistas del Pueblo: Vanguardia ideológica dentro del campo artístico de Buenos Aires entre 1918 y 1935”, *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*, año I, n° 1, Buenos Aires, julio 1990, pp. 75-78.

³³ Miguel Ángel Muñoz, “Los Artistas del Pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y Azares*, año IV, n° 5, Buenos Aires, otoño de 1997, pp. 116-130 y *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008.

³⁴ Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

relato historiográfico que predominó durante muchas décadas y que omitía la presencia de estos artistas “sociales”, opacados entre el “arte nacional” y de “vanguardia”.

A juzgar por las menciones en la historiografía del arte, Facio Hebequer fue el integrante más destacado de los Artistas del Pueblo y, hasta el momento, ha sido estudiado principalmente como integrante de dicha agrupación a pesar de encontrarse ya distanciado de ésta a partir de los años treinta. ¿Qué ocurrió, entonces, en el trayecto de Facio Hebequer en el período comprendido entre su alejamiento de aquel colectivo artístico y su muerte en abril de 1935? En la investigación previa, ya referida, se ha demostrado que los itinerarios de Facio Hebequer desbordan a ese conjunto de individualidades, pues si bien compartieron una serie de rasgos y la participación de algunos espacios en común, lo cierto es que en el segundo lustro de los años veinte Facio Hebequer se inserta en nuevos círculos de sociabilidad que posibilitan estudiar no sólo las modificaciones de sus posicionamientos artísticos, ideológicos y políticos, sino también otros tránsitos compartidos y otras experiencias culturales como las empresas teatrales.³⁵

En este sentido, seguir el itinerario de Facio Hebequer posibilita, también, configurar una cartografía amplia de las redes intelectuales de los años veinte y treinta. Por otra parte, en esta tesis también se cuestionan algunas categorías estéticas e ideológicas que se le han endilgado a este artista, en tanto las inscripciones de su obra a una estética “miserabilista”, “idealista trágica” o su ideología como “anarquista”, “sindicalista revolucionario” o “comunista”, obtura la riqueza del análisis y de la propia trayectoria de este artista. Sin duda, Facio Hebequer, perteneció al margen izquierdo del campo político-cultural, al tiempo que escapó a

³⁵ Magalí A. Devés, *op. cit.* Me permito citar aquí un artículo de mi autoría centrado en las redes intelectuales de Facio Hebequer. Cf. “Guillermo Facio Hebequer: un artista polifacético”, *Políticas de la Memoria*, n° 16, verano 2015-2016, Buenos Aires, CeDInCI-UNSAM, pp. 279-293.

cualquier rótulo imprimiendo una complejidad a su vida y obra no exenta de tensiones. Entonces, lejos de plantear una clasificación reduccionista para encasillarlo, este trabajo propone pensar a Facio Hebequer entre el campo artístico y el campo político, observando las tensiones que ello supone y los debates que atraviesan el período estudiado.

Los estudios específicos sobre la figura de Guillermo Facio Hebequer provienen mayoritariamente de la historia del arte y se concentran en su obra gráfica. El único trabajo dedicado completamente a su figura es el fascículo de la Serie Complementaria de Grabadores Argentinos realizado por Alberto Collazo.³⁶ Este número, que fue pionero en la recuperación del artista, ofrece una brevísima semblanza de su vida a partir de los datos brindados por el mismo Facio Hebequer en su autobiografía, sin un análisis crítico de los mismos,³⁷ y examina algunas de sus obras. Como parte de una colección más amplia, los alcances del estudio son limitados y es soslayada una riqueza documental prácticamente inexplorada hasta el momento. Dentro de este conjunto de trabajos, Muñoz y Wechsler analizaron la singularidad de la serie *Buenos Aires*, dado los elementos novedosos que portaba ésta, retomada luego por Frank, en su capítulo dedicado al artista, en donde realiza un recorrido por algunas de sus obras.³⁸ A su vez, la serie más emblemática del artista, *Tu historia, compañero*, fue objeto de un análisis de mi autoría.³⁹

No obstante la supremacía del análisis sobre su labor visual, otros estudios abordaron nuevos aspectos de su derrotero y ampliaron los conocimientos sobre su

³⁶ Alberto Collazo, *Facio Hebequer*, Buenos Aires, CEAL, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria Grabadores Argentinos del siglo XX/4, n° 84, 1982.

³⁷ “Autobiografía”, *Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935*, Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1935, pp. 3-5.

³⁸ Miguel Ángel Muñoz y Diana B. Wechsler, “La ciudad moderna en la Serie ‘Buenos Aires’, de Guillermo Facio Hebequer”, *Demócrito, Artes, Ciencias, Letras*, año I, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1990, pp. 43-60 y Patrick Frank, “Tragic Idealist”, en *Los Artistas del Pueblo*, op. cit., pp. 110-158.

³⁹ 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 IDAES-UNSAM*, año 8, n° 14, noviembre 2014, pp. 214-235.

obra más allá de aquella circunscripción. Un aporte significativo es la ponencia de Muñoz sobre algunos de los escritos del artista compilados en el libro *Sentido social del arte* y publicado *post mortem* en 1936 por la editorial La Vanguardia, que recupera la faceta de Facio Hebequer como “crítico de arte”.⁴⁰ A partir de dicha consideración, el autor abre una nueva línea de investigación para explorar las nuevas búsquedas y tensiones de Facio Hebequer, suscitadas en el clima abierto en los años treinta y en el marco de una trama de relaciones más complejas. A su vez, el estudio ya aludido de Frank contiene un capítulo centrado en las intervenciones escritas de los “Artistas del Pueblo” aunque, en rigor, sólo utiliza algunos de los escritos de Facio Hebequer en *Sentido social del arte*, sin establecer los contextos específicos de su producción, lo que se traduce en algunos problemas cronológicos y de interpretación.⁴¹

Los trabajos centrados en las intervenciones escritas de Facio Hebequer se basan en la compilación publicada por La Vanguardia, en la cual no se consignan las fechas ni los lugares originales de publicación de las intervenciones de Facio Hebequer. Por lo tanto, se pierde cierta riqueza para el análisis. Si toda antología supone un ejercicio deliberado de lectura y selección, es posible que la omisión de los datos de referencia de los textos que componen *Sentido social del arte*, publicado por la editorial socialista, esté relacionada con el tono polémico que adquirieron algunas de sus intervenciones, con el acercamiento del artista a la órbita comunista en sus últimos años o, tal vez, con las diferentes disputas políticas por el legado de Facio Hebequer en el momento de su fallecimiento. En este sentido, uno de los objetivos secundarios de la investigación es establecer dónde y cuándo fueron

⁴⁰ Miguel Ángel Muñoz, “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación del discurso escrito con la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, pp. 131 y 134.

⁴¹ Patrick Frank, “Los Artistas del Pueblo and Modern Art”, *op. cit.*, pp. 218-247.

publicados originalmente dichos escritos de los cuales no existen referencias en la mencionada compilación, ya que situar los escritos de Facio Hebequer en los medios y contextos precisos en los que intervino abre nuevas puertas para reflexionar sobre los debates específicos estético-ideológicos y políticos de la Argentina del período de entreguerras, los cambios en los itinerarios del artista y su lugar alcanzado en la cultura de izquierda al momento de su muerte.

En relación con los estudios centrados en Facio Hebequer, dos artículos de Silvia Dolinko posaron su atención en dos coyunturas clave: por un lado, la del impacto de su muerte, que quedó de manifiesto en el homenaje realizado en el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires y, por otro, la del rescate material de su obra gráfica en la década de 1960 por un grupo de artistas que recuperaron su figura como símbolo de compromiso.⁴² Estos dos últimos trabajos realizados sobre Facio Hebequer introducen nuevas preguntas a ser retomadas en la presente propuesta que indagará, también, la relación entre artistas “militantes” y la órbita estatal.

Por último, es importante destacar que en las últimas décadas se ha incrementado notablemente el estudio sobre revistas culturales debido a la renovación en las perspectivas de estudio de la historia cultural, la historia intelectual y la historia del arte. Tanto los estudios que recuperan y se enfocan en la especificidad de las revistas culturales y su abordaje como los estudios de caso son

⁴² Silvia Dolinko, “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, pp. 287-293 y “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, *A contracorriente*, vol. VIII, n° 2, 2011, pp. 96-128.

relevantes para esta investigación que propone, entre otros objetivos, componer las redes intelectuales y debates de los cuales formó parte Facio Hebequer.⁴³

En síntesis, de lo expuesto hasta aquí se concluye que una investigación pormenorizada sobre la trayectoria de Facio abre las puertas para realizar un estudio cabal sobre diferentes temas y problemas relacionados a las articulaciones y cruces entre arte y política durante las décadas de 1920 y 1930, trazar las redes intelectuales de ese período y recuperar una figura que, por fuera de las fronteras de la historiografía del arte, sigue siendo poco conocida.

III.

De acuerdo con el enfoque elegido, la tesis está organizada en cinco capítulos que abordan diversos ejes temáticos que, en gran medida, se corresponden con las diferentes facetas del artista, aunque tampoco se reducen a ello. Esta descomposición de las facetas del itinerario de Facio Hebequer, que exploran y reflexionan en torno a sus búsquedas singulares por alcanzar una articulación entre arte y revolución, posibilita amplificar los puntos de vista en diálogo con diferentes contextos y debates estético-políticos del período estudiado.⁴⁴ Entonces, el propósito de tomar como eje de la investigación el itinerario de Facio Hebequer busca poner en juego una lectura

⁴³ Para un balance historiográfico sobre este dinámico campo de estudios cfr. Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coord.), *Tramas impresas, Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, Buenos Aires, Colección Estudios-Investigaciones n° 54, Buenos Aires, FHyCE -UNLP, 2014 y Patricia Artundo, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 27 al 3° de abril de 2010, La Plata. Disponible en Memoria Académica: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar.

⁴⁴ La atención sobre la contextualización múltiple fue uno de los principales desafíos de los microhistoriadores, pues, como señala Revel, “En primer lugar, plantea que cada actor histórico participa, de cerca o de lejos, en procesos —y, por ende, se inscribe en contextos— de dimensiones y de niveles variables, de lo más local a lo más global. Por lo tanto, no hay hiato, menos aún oposición entre historia local e historia global. Lo que la experiencia de un individuo, de un grupo, de un espacio permite comprender es una modulación particular de la historia global. Particular y original, ya que lo que el punto de vista microhistórico ofrece a la observación no es una versión atenuada, o parcial, o mutilada de realidades macrosociales; lo que ofrece, y este es el segundo punto, es una versión diferente”. Revel, *op. cit.*, p. 32.

compleja que considera simultáneamente diversas variables de análisis, atendiendo a la manera en que sus intervenciones diversas aportan a determinadas problemáticas y urgencias de su tiempo, como así también su contribución a la circulación de ciertos discursos claves del período señalado.

De esta manera, también, se abre un camino para analizar sus posicionamientos en relación con ciertas instituciones, familias políticas y una generación de artistas, escritores e intelectuales que compartieron itinerarios e inquietudes del período señalado. Así pues, se cruzan, se encuentran y desencuentran nombres que como el de Facio Hebequer, Benito Quinquela Martín, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Álvaro Yunque, Adolfo Bellocq, Roberto Arlt, Agustín Riganelli, Raúl González Tuñón y Leónidas Barletta, entre tantos otros que pueden ser descubiertos por medio de la trama de un conjunto de revistas culturales de izquierda, otro tipo de publicaciones y sus fondos personales.

El primer capítulo tiene por objetivo presentar al artista y un panorama general de sus itinerarios en las diversas redes de relaciones en las que se insertó su trayectoria, al tiempo que se introducen sus múltiples facetas —artista visual, crítico de arte y hombre de teatro—, como una forma de ensayar diferentes cruces entre el arte y la política. Con el objetivo de volver más fluida la argumentación de la tesis, el propósito principal de este capítulo es trazar el cuadro general de su trayectoria para concentrarse en los capítulos siguientes en las diferentes facetas ya señaladas. Esta primera reconstrucción de su itinerario posibilitará también observar los desplazamientos de Facio Hebequer en distintos espacios político-culturales de la izquierda y círculos oficiales. En segundo lugar, en este capítulo se revisará críticamente la transitada experiencia de los “Artistas del Pueblo”, en tanto un análisis pormenorizado de las fuentes permite tensionar y problematizar cierta

organicidad y caracterización que se le adjudica a dicho grupo. La hipótesis de este capítulo sostiene que el itinerario de Facio Hebequer en su específica trama política y cultural posibilita comprender los cambios y las tensiones que se procuran mostrar a lo largo de la tesis en relación con sus propias concepciones artísticas, sus prácticas y los debates estético-políticos del período abordado.

El capítulo dos se concentrará en la faceta de Facio Hebequer como polemista. El autor hizo de sus escritos un modo privilegiado de intervención en el debate público sobre la articulación entre el arte y la sociedad y arte y política a través de las revistas *Claridad*, *Tribuna del pensamiento izquierdista*, *Izquierda* (1927), *Izquierda* (suplemento semanal de *El Telégrafo*, 1928), *Metrópolis*. *De los que escriben para decir algo*, *Actualidad artística, económica, social* y el periódico socialista *La Vanguardia*. Los textos allí publicados revelan por un lado, una importante arista de su actuación que se superpone y complementa con su labor como artista visual y hombre de teatro y, por el otro, las tensiones entre su discurso y prácticas culturales. A su vez, las intervenciones escritas del artista son centrales para abordar y analizar los debates estético-políticos, que incluyen la polémica en torno al papel del artista, la función del arte, la categoría “arte proletario” y “artista proletario”, entre otros temas. Cabe destacar que uno de los aportes de este capítulo radica en el hallazgo de escritos no conocidos hasta al momento, los cuales no fueron incorporados en la selección de artículos que forman parte del libro, ya mencionado, *Sentido social de arte*.

En el tercer capítulo, se reconstruirá la participación de Facio Hebequer en diferentes empresas teatrales: el Teatro Libre, el Teatro Experimental de Arte, el Teatro del Pueblo y el Teatro Proletario. La presencia de Facio Hebequer en dichos emprendimientos permitirá complejizar sus vínculos entre arte y política.

Concretamente, el análisis de esta faceta del artista como hombre de teatro pone en tensión algunas de las concepciones registradas en sus textos y, a su vez, a partir de la figura de Facio Hebequer es posible matizar y analizar las convergencias y divergencias entre los diferentes proyectos transitados, e iluminar desde otro ángulo los debates estético-políticos del momento.

En el capítulo cuarto se abordará la obra gráfica del artista a partir de sus propias concepciones artísticas y en comparación a la de otros contemporáneos. A lo largo del capítulo se realizará un trabajo comparativo entre artistas y proyectos culturales que influyeron en su itinerario y en su obra. Para ello, se tomarán como punto de partida las figuras de los artistas Käthe Kollwitz, Frans Masereel y de los escritores Elías Castelnuovo y Roberto Arlt y, a su vez, se retomará el uso de la categoría “artista proletario” en relación con su obra visual.

Por último, en el capítulo quinto se analizarán las apropiaciones de la figura de Facio Hebequer en el contexto antifascista a partir del estudio de sus representaciones en un conjunto de homenajes realizados después de su muerte. Se parte de la idea de que los diferentes homenajes dedicados a la memoria del artista abrieron paso a un conjunto de lecturas sobre su vida y su obra en una coyuntura particular, a mediados de los años treinta, que lo situaron como un referente clave del compromiso artístico-político y como un agente aglutinador para activar la movilización de los intelectuales y artistas en el marco de la configuración del movimiento antifascista local.

Y, en las consideraciones finales, se realizará un balance de lo desarrollado a lo largo de la tesis con el objetivo de articular algunos de los principales problemas planteados en los diferentes capítulos.

I

AVATARES DE UN ARTISTA POLIFACÉTICO

Este “hombre revolucionario” tenía el alma ingenua y sentimental de una modistilla. Por lo demás, si es cierto que esa cálida simpatía humana por los desheredados impregna su obra desde los primeros tiempos, sólo en estos últimos tres o cuatro años esa simpatía se hizo militante. Facio fue hacia el pueblo, no para exacerbar odios ni despertar envidias. Llevábalo el propósito de sembrar cultura [...] 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 [...] 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.

Abel Chaneton ¹

Entre los recortes hemerográficos, catálogos y fotografías, el fondo personal de Guillermo Facio Hebequer guarda un manuscrito que atrae la atención por su carácter testimonial pero, también, por la alusión a una serie de tópicos que formaron parte de los principales debates político-culturales de las décadas de 1920 y 1930 y su vinculación con el itinerario de Facio Hebequer. La autonomía del arte, los binomios artista-público y arte-militante-arte revolucionario son algunos de esos tópicos que tejen una trama compleja que puede comenzar a desentrañarse a partir de las anotaciones provenientes de la pluma de Abel Chaneton.

¹ Abel Chaneton, manuscrito del día 28 y 29 de abril de 1935, Fondo Guillermo Facio Hebequer, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (en adelante, FGFH). Sobre la donación y composición de este fondo personal puede consultarse Magalí A. Devés, “El fondo Guillermo Facio Hebequer en el Archivo de Arte Argentino y Latinoamericano del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivo. Publicación Virtual del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, n° 6, marzo-abril 2016, Córdoba, Argentina, pp. 161-165.

Escrito el 28 y 29 de abril de 1935, al calor de la pérdida de Facio Hebequer, este testimonio condensa algunos sucesos ocurridos en esos días, entre el fallecimiento y el entierro, superpuestos con una serie de recuerdos y una caracterización entre romántica y heroica del artista. Como parte de esa representación, además de insistir en la infinita bondad y sensibilidad que definían a Facio Hebequer, Chaneton precisaba que sólo en los últimos años de su vida se había hecho militante y, por ello, aclaraba: “nada había más distante del alma de un sectario del odio y de la envidia, que el alma buena de Guillermo Facio”. Ambas apreciaciones revelan una cierta incomodidad por parte del autor del manuscrito, que se presenta como un indicio para explorar tanto las modulaciones en el itinerario del artista como los cruces y tensiones entre el arte y la política en el Buenos Aires de entreguerras, pues, como ha señalado Philippe Artières y Dominique Kalifa —a propósito de los afectos que recubren este tipo de relatos—: “Desentrañar estas emociones sin alterar su signo, respaldándose en ellas para comprender sus posibilidades y lo que contienen de conocimiento, puede aparecer como una delicada vía a seguir”.²

En este sentido, en el fragmento citado como acápite es posible advertir las oscilaciones del autor, entre el deseo de demostrar que Facio Hebequer, a pesar de su militancia cultural, había mantenido una autonomía del arte frente a los postulados políticos (y un posible sectarismo) y la imposibilidad de definir la actividad del artista en su postrimería, como marcas de un debate más amplio.³ Esa tensión hacía que Chaneton evitara clasificarlo como “sectario” optando por el término

² Philippe Artières y Dominique Kalifa, “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 13, verano 2012-2013, p.11.

³ El manuscrito contiene también otras marcas de tipo formal como, por ejemplo, tachaduras, que traslucen no sólo una escritura apresurada, sino también el registro de una serie de instantáneas de lo acontecido, al tiempo que revela el dolor de un amigo del “viejo” círculo de Facio Hebequer que intentaba componer una caracterización del artista a pesar de la distancia, y sus diferencias, con respecto a las concepciones del arte en los últimos años de su vida.

“revolucionario”; aunque, lo cierto es que asumía una distancia mantenida con Facio Hebequer en los últimos tiempos como para poder corroborar lo expresado. De esta manera, las valoraciones de Chaneton simbolizan algunas de las inflexiones de una época en donde los cruces y las articulaciones entre el arte y la política estaban en el orden del día.

Chaneton (1888-1943) fue un abogado e historiador argentino, graduado y docente de la Universidad de Buenos Aires, quien, además, realizó una extensa labor en el área de la historia del derecho, fundó varias asociaciones profesionales como la Sociedad de Historia Argentina y la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, integró el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras cuando era dirigido por Emilio Ravignani y fundó el *Anuario de Historia Argentina*. Los escasos estudios dedicados a su figura han enfatizado esta dimensión académica y profesional de su itinerario como así también su participación en la masonería argentina.⁴ Hasta aquí, su presencia en el velorio de Facio Hebequer podría ser, en principio, curiosa. Sin embargo, existen algunos indicios que permiten situar a Chaneton como uno de los tantos integrantes de la red de amistades que acompañó al pintor en sus años de bohemia, analizada en detalle en las páginas siguientes. Por un lado, es posible señalar su evidente cercanía con Adolfo Bellocq y Agustín Riganelli, ya que, como relata Chaneton en el texto citado, fueron los primeros en llegar a la casa de Facio Hebequer luego de su muerte. Según su testimonio, llegó a la casa del artista apenas dos horas después del deceso, junto con Riganelli, mientras que Bellocq “andaba buscando a otros dos o tres amigos íntimos” para informarles lo sucedido. Asimismo, la relación entre Chaneton y Bellocq se manifiesta en el exlibris

⁴ Cf. AA.VV. *Abel Cháneton: estudios sobre su vida y su obra*, Buenos Aires, Sociedad de Historia Argentina, 1944; Domingo Buonocore, *Abel Cháneton, escritor, jurista y bibliófilo*, Buenos Aires, EL Aljibe, 1984 y Vicente O. Cutolo, *Novísimo Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires, Elche, 2004, p. 445.

del abogado diseñado por este artista.⁵ Por otro lado, pocos años después de su muerte, Chaneton fue recordado por otro miembro de ese círculo de amistades, Enrique Santos Discépolo, cuando en 1948 menciona al “flaco Abel” entre los contertulios del *Cafetín de Buenos Aires*, el cual no es otro que el propio Chaneton.⁶ Por último, Chaneton compartió su labor como historiador con José Torre Revello, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas y gran amigo de Facio Hebequer.

Siguiendo las huellas de este manuscrito, el presente capítulo busca, en primer lugar, ofrecer un panorama y componer la trayectoria de Facio Hebequer para luego descomponerla en los sucesivos capítulos a través de sus múltiples facetas. Y, en segundo lugar, tiene por objetivo reconstruir, a través de un amplio conjunto de revistas culturales de izquierda, las diversas redes intelectuales en las que estuvo inmerso el artista, las cuales posibilitan, a su vez, introducir algunos de los problemas y revisar críticamente algunos sucesos y experiencias como, por ejemplo, la tan mentada intervención de los “Artistas del Pueblo”. Asimismo, se sostiene aquí que, la trayectoria de Facio Hebequer en su específica trama política y cultural ayuda a comprender las continuidades, los cambios y las tensiones que se procuran analizar a lo largo de esta tesis que cruza los itinerarios de este artista con los debates estético-políticos de la cultura de las izquierdas, a lo largo de los múltiples contextos del período abordado.

⁵ Véase en el anexo II. Colección de Exlibris de la Biblioteca Nacional, Sala del Tesoro.

⁶ “Me diste en oro un puñado de amigos / que son los mismos que alientan mis horas / José, el de la quimera / Marcial, que aún cree y espera / el flaco Abel, que se nos fue, pero aún me guía”.

1. La opción por el arrabal en los tiempos de la bohemia

Guillermo Juan Facio Hebequer nació en Montevideo, República Oriental del Uruguay, el 8 de febrero de 1889.⁷ No hay constancia alguna de cuándo y por qué su familia decidió trasladarse a Buenos Aires, en donde Guillermo se formó como artista. Alberto Collazo sostiene que su familia gozaba de una buena posición social;⁸ sin embargo, no se conoce ningún otro dato biográfico de los primeros años de su vida más que los que otorgan la partida de nacimiento y el propio relato del artista, en el cual no menciona a su entorno familiar.⁹ En la breve autobiografía (*ca.* 1933-

⁷ Hasta el momento se había consignado, en la mayoría de los trabajos, como fecha de nacimiento el día 8 de noviembre, sin embargo, luego de obtener el acta de nacimiento del artista puede constatarse que nació el 8 de febrero de 1889. Cf. Registro Civil de Montevideo, Uruguay, sección 3, folio 40, p. 21. El acta de nacimiento se encuentra reproducida en el anexo III.

⁸ 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.

⁹ A partir del hallazgo de la partida de nacimiento se sabe que el padre de Facio Hebequer, Eduardo Facio, tenía 56 años cuando nació su hijo Guillermo; su nacionalidad era inglesa y su profesión “comerciante”. Su madre, Julia Hebequer, de nacionalidad uruguaya, tenía 34 años al momento de su nacimiento. Vivían en calle Buenos Aires 70 (seccional 3 de Montevideo). Sus abuelos paternos, ya fallecidos para entonces, eran de nacionalidad italiana y un dato interesante es el referido al abuelo materno: Don Juan Hebequer, de nacionalidad española, viudo y residente en Buenos Aires, Argentina; lo que podría explicar el traslado de la familia a dicha ciudad. Además, el artista tuvo dos hermanos: Eduardo (1876-1929) y Julia Facio Hebequer. De Julia no se han encontrado 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. 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 polemista 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. Cf. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino: 1750-1930*, vol. III, Buenos Aires, Elche, 1968, p. 11. Además, Eduardo Facio Hebequer fue secretario de la Comisión Directiva del Círculo de La Prensa y vicepresidente de la Asociación de Periodistas, disuelta el 22 de mayo de 1915. El acta de su disolución de dicha entidad fue publicada en el diario *Tribuna*, n° 7406, lunes 24 de mayo de 1915, p. 1. Otras notas referencias de Eduardo Facio Hebequer en: “Eduardo Facio Hebequer”, *Caras y Caretas*, año XXXIII, n° 1631, 4 de enero de 1930; “Algunos grandes autores olvidados del teatro nacional. Su vida, sus triunfos, sus obras”, año XXXVII, n° 1853, 7 de abril de 1934. Asimismo, el fallecimiento de su madre brinda otros indicios del origen social del artista. En la sección social del diario conservador *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

1934), preparada para ser incorporada en diversos catálogos de sus exposiciones, Facio Hebequer cuenta, en un tono entre romántico y heroico, 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”.¹⁰ A su vez, añade 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 intrépida, 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, puesto que requería un importante esfuerzo económico solventar una educación en este tipo de instituciones. Fuera de estas instantáneas de su infancia narradas retrospectivamente, como ya se ha señalado, casi nada se sabe de su pasado familiar ni de sus primeros años en Montevideo.

de la tarde en el cementerio de La Recoleta, acto en el que se pondrá nuevamente de manifiesto las simpatías cariñosas que le rodearon en vida a la extinta”. Cf. “Julia Hebequer de Facio”, *La Mañana*, n° 1668, lunes 6 de septiembre de 1915, p. 9; “Necrología”, *La Prensa*, n° 16671, ro6 de septiembre de 1915, p. 15.

¹⁰ Guillermo Facio Hebequer, “Autobiografía”, *Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935*, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1935. Véase autobiografía completa en el anexo IV.

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 universo artístico de Buenos Aires. Distanciado definitivamente de su pasado en 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”.¹¹

Sin embargo, como se desprende de los diferentes testimonios y del análisis de su derrotero, 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 vinculados al mundo de la bohemia y, sobre todo, a una estrategia de reposicionamiento personal y una radicalización política transitada en los años treinta, que a una situación habitacional real. Como se verá a lo largo de esta tesis, el acercamiento de Facio Hebequer, en la década de 1930, a la órbita cultural comunista redundó en nuevas búsquedas estético-políticas. De aquí, acorde al momento en el que escribe estas líneas, podría inferirse que su relato se corresponde con la necesidad de construir una historia mítica que, tal vez, explique en parte la omisión de su pasado familiar. Si la táctica obrerista impulsada por la Internacional Comunista en el *tercer período*, más conocida como la orientación de “clase contra

¹¹ “Autobiografía”, *op. cit.*

clase”, estaba impregnada por un profundo “obrerismo”, 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 acomodado o de clase media para poder insertarse en un medio político y cultural en el cual, ante la menor disidencia partidaria, la acusación del origen “pequeño burgués” profesada a los intelectuales y artistas estaba a la orden día. Cabe recordar que esta estrategia dictaminada VI Congreso Mundial de la Internacional Comunista, en julio-agosto de 1928 y bajo el predominio del sector liderado por José Stalin, implicaba la radicalización de las masas a partir de la adopción de una política ultrasectaria en contra de todas las fracciones de la burguesía, incluidos los partidos socialistas considerados desde ese momento como “socialfascistas”. Y, si bien, el movimiento marxista internacional fue apadrinado en sus orígenes por intelectuales, a partir del triunfo del stalinismo a fines de la década del veinte, los intelectuales se convirtieron en los “los sospechosos y apenas tolerados seguidores del comunismo internacional”.¹²

Situándose ya en los albores del Centenario, Facio Hebequer relata cómo se fortaleció su vocación al entrelazar dos recuerdos que vinculaban al mundo artístico con el mundo del trabajo:

“descubrí” el Salón Costa y el Witcomb. La impresión producida por las pinturas que en ellos se exhibían fue desoladora. Me parecía que

¹² Cfr. 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. Para un análisis de esta estrategia en el ámbito local, adoptada el 1 de noviembre de 1928, puede consultarse Hernán Camarero, “El tercer período de la Comintern en versión criolla. Avatares de la orientación combativa y sectaria del partido Comunista hacia el movimiento obrero argentino”, *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 3, primavera 2011, pp. 203-232 y Víctor Piemonte, “La política cultural del Partido Comunista de la Argentina durante el tercer período y el problema de su autonomía respecto del Partido Comunista de la Unión Soviética”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, n° 15, Instituto de Estudios Avanzados-Universidad de Santiago de Chile, 2013, pp. 1-33.

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.¹³

Fue entonces, cuando Facio Hebequer fija por medio de la conjunción de un par de acontecimientos, que evocan, a la vez, la imagen romántica del artista que sufre hasta revelar una inexorable vocación, sus inicios como artista visual entre las galerías de arte de la calle Florida y una conferencia obrera en el barrio de Barracas: dos espacios que se encuentran y parecen marcar una historia que, en efecto, se desplazó entre las fronteras del campo artístico y la cultura de las izquierdas.

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. 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”.¹⁴ En 1896 había sido creado el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de la iniciativa de “los primeros

¹³ “Autobiografía”, *op. cit.* La galería Witcomb fue la primera galería de arte que funcionó en Buenos Aires y la más prestigiosa en aquellos años. Véase Marcelo E. Pacheco (Dir.), *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896—1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000. Por su parte, el Salón Costa, ubicado en sus orígenes en Florida 126 y luego a la altura de 660, era un establecimiento comercial de Francisco Costa utilizado, también, como centro de exposiciones. Cf. Francisco A. Palomar, *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972, pp. 101-104.

¹⁴ 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. Cf. *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*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 164. Sobre los inicios de la conformación de un campo artístico nacional y sus relaciones con el proceso de construcción de una identidad nacional, véase 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.

modernos”, —Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori—, que instrumentaron una serie de mecanismos como, por ejemplo, la creación de un sistema de enseñanza y de becas de estudios para viajar a Europa, la realización y otorgamiento de premios, la crítica de arte en la prensa como medio de educación y legitimación de diversas actividades, entre otros, con el objetivo de promover la formación de una sociedad de artistas locales. Posteriormente, en 1911, fue creado el Salón Nacional de Bellas Artes, espacio oficial y símbolo de la consagración artística en el medio local.¹⁵

A pesar de esta coincidencia con el momento formativo del campo artístico nacional, Facio Hebequer casi no recurriría a este último medio para insertarse en los círculos del arte local, aunque 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 “arte social”. En una sola ocasión se presentó al Salón Nacional, fue en el año 1913 con el óleo *Tristeza*. En sus memorias de los años veinte, Facio Hebequer detalla que el envío de su obra formó parte de un juego entre sus compañeros Del Villar, Torre Revello, sumado a otros nombres como los de Raúl Sívori, Guido Acchiardi y Arturo Shaw, quienes propusieron concursar entre ellos, para luego, elegir y enviar al Salón las que, a su juicio, eran las mejores obras.¹⁶ Tras esa competencia interna, optaron por las obras de Torre Revello, Sívori y Facio Hebequer, aunque la de este último fue la única

¹⁵ Véase 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.

¹⁶ Guillermo Facio Hebequer, *Memorias*, mimeo, FGFH, ca. 1921, pp. 16-17. A fines de 1976 y principios de 1977 la revista de arte *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos* publicó algunos fragmentos de estas memorias en ocho entregas. Véanse “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.

aceptada por la Comisión Nacional de Bellas Artes.¹⁷ Más allá del episodio, contado con cierta humorada al recrear las burlas que surgieron entre los “rechazados” y los “ganadores” del “Cráter” (como se llamaban ellos mismos), lo interesante es observar cómo Facio Hebequer desestimaba la entidad de aquel espacio consagradorio en comparación con el lugar otorgado a la dinámica de aprendizaje que regía entre estos jóvenes en un clima de entusiasmo y bromas cotidianas. De este modo, Facio concluía: “Debo aclarar que no se le daba —ni en aquella época— ninguna importancia al Salón, pero el pretexto era ideal para hacerlos rabiar a los otros y fue bien aprovechado”.¹⁸ En efecto, uno de los aspectos más atractivos de esta narración de los años veinte es la apertura que ofrece hacia esos tiempos de la bohemia, compartidos en la zona sur del gran Buenos Aires, pues, como ha señalado Pablo Ansolabehere, “Si el propósito de convertir la vida en arte es lo que define a la bohemia, es lógico que sean las diversas manifestaciones de lo biográfico las formas elegidas para narrarlas: recuerdos, memorias, anecdotarios, novelas autobiográficas”.¹⁹

La palabra “bohemia” se instala en el Río de La Plata para caracterizar los hábitos de un sector del campo literario y artístico en la primera década del siglo XX y precisar, en consecuencia, una forma singular de sociabilidad y una imagen de artista que hace de su vida un hecho artístico en oposición al mundo burgués. A propósito de *Scènes de la vie de Bohème* —y de sus representaciones sobre la bohemia parisina que calaron en la esfera local—, Ansolabehere destaca el final del libro de Henry Murger, en tanto su autor sugiere que “la vida bohemia, más que un lugar de perpetuo disenso, es una etapa de aprendizaje que coincide con la juventud y

¹⁷ Ese año la Comisión Nacional de Bellas Artes estaba constituida por Feliz Pardo de Tavera, Cupertino del Campo, Pío Collivadino, Alejandro Christophersen y José León Pagano. Catálogo de expositores, 1913, Archivo del *Palais de Glace*.

¹⁸ Cf. Guillermo Facio Hebequer, *Memorias*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 157.

su espíritu naturalmente rebelde, pero que debe ser abandonada a tiempo. El enfrentamiento con las normas de la sociedad burguesa es la natural consecuencia de la decisión de poner el arte ante todo y erigirlo en la meta principal que debe guiar la conducta; sin embargo, esta posición no excluye el legítimo deseo de triunfar en la carrera artística (y pocas cosas hay más características del espíritu burgués que hacer carrera y triunfar). Por eso, también, la bohemia puede ser tanto el lugar reservado para los jóvenes artistas mientras esperan y se adiestran para el momento del triunfo, como el fácil refugio de los mediocres”.²⁰

A partir de esos rasgos es posible situar a Facio Hebequer en ese universo de la bohemia en donde no faltaron escritores, poetas, periodistas, artistas plásticos y músicos que, juntos, delinearon una comunidad identificada con ciertas conductas — como la juventud, las bromas, la irreverencia, las alternancias de domicilio, la opción por la pobreza en oposición a las costumbres burguesas y a favor de una vida dedicada a la creación artística—, cristalizadas en un lugar de camaradería como el *atelier*.

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”,²¹ 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 ya mencionada bohemia, y la identidad barrial como parte de una trama más amplia en donde la relación existente

²⁰ Véase Ansolabehere, “La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920): lugares, itinerarios y personajes”, en Paula Bruno (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQUI, 2014, pp. 158.

²¹ 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, véase Jeremy Boissevain, *Friends of friends: networks, manipulators and coalitions*, Oxford, Basil Blackwell, 1974, citado por Ricardo Pasolini en *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006, p. 39.

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 a “los pintores de la Boca”, el grupo de “Boedo” y el de “Florida”, entre otros.²² Estos núcleos ostentaban marcas de pertenencia que vinculaban o alejaban 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.²³

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 relacionarse 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. 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 adquirió un mayor dominio del dibujo y el grabado.²⁴ Miguel Ángel Muñoz ha señalado el papel

²² Cf. Adrián Gorelik, “A la sombra de los barrios amados”, en *La grilla y el parque. Espacio público y cultura en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, UNQUI, 2010 [1998], pp. 359-361 y Pablo Ansolabehere, “Buenos Aires. La ciudad de la bohemia”, en Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto (Comp.), *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2016, pp. 38-55.

²³ Véase Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008, p. 6. El peso de los barrios y otros vínculos artísticos e ideológicos 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”. Cf. “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, a pesar de los matices que ya han sido demostrados en varias investigaciones. A modo de ejemplo cf. 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.

²⁴ *Memorias, op. cit.*, p. 16. En aquel anexo, según las memorias de Adolfo Bellocq, además de las de Pío Collivadino sobresalían las clases de Eugenio Daneri, Alfredo Torcelli y Pompeyo Boggio. Cf.

fundamental que tuvieron las clases de Pío Collivadino para la mayoría de los “Artistas del Pueblo” con respecto a 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 por todos, dado el discurso antiacadémicista asumido por algunos de sus integrantes, que evitaban recordar a su maestro, director de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1904.²⁵

Por esos años, Facio Hebequer trabó vínculos de amistad con aquellos artistas y participó de algunos proyectos conjuntos. Tanto en sus memorias como en las de Adolfo Bellocq se señala, en primer lugar, la organización del Salón de Obras Recusadas del Salón Nacional en octubre de 1914, aunque con una percepción bastante diferente.²⁶ Facio Hebequer, en sus memorias escritas en 1921, realiza apenas una mención del evento en el que intervino de una manera circunstancial, en tanto no se encontraba entre los organizadores y tampoco había sido rechazado del Salón oficial:

Ese año creo que los muchachos Arato, Vigo, Riganelli y otros, organizaron el Salón de los rechazados; como yo no había mandado al salón no tuve el honor de figurar entre los rechazados —ya había comprendido que casi siempre es un honor ser rechazado de los Salones Oficiales— a Torre le empujé bastante para que mandara y figuró entre ellos; también habían unos cuadros del maestro Ollavaca y hermanos, una cabeza yacente de Newbery, una ‘Negrológica’ [sic] y otras, que me habían invitado a ver y no pude lograrlo por falta de tiempo”.²⁷

Adolfo Bellocq, “Las memorias”, en Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977 [1961], p. 128.

²⁵ Miguel Ángel Muñoz, *op. cit.* p. 10.

²⁶ El Salón de los Recusados se llevó a cabo entre el 6 y el 20 de octubre de 1914 en la Cooperativa Artística, ubicada en la calle Corrientes 655. La Comisión del Salón de los Recusados estuvo constituida por Alberto J. Sturla, como presidente, Alejandro Massalin, como tesorero, y Francisco Benesch, Ángel Isoleri, Juan B. Cantarell Dart, Carlos Rodríguez, Juan D. Brignardello, Antonio Peretti, José Arato, Santiago Palazzo, Abraham Vigo, Pedro de la Fuente, Gino Rabuzzoni, Pedro Stillo, como vocales. Cf. *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo I, s/d. Carpeta de recortes hemerográficos y catálogos, compilada por su hijo Ariel Vigo. Disponible en el CeDInCI.

²⁷ Facio Hebequer, *Memorias*, *op. cit.*, p. 17.

Mientras que Adolfo Bellocq, en sus memorias escritas en los años sesenta, construía un relato mítico —que reproduce la dialéctica institución–antiinstitución ya instaurada por el *Salon des Refusées* de París en el año 1863—,²⁸ enmarcado como el inicio de una lucha en contra de los mecanismos oficiales de consagración y, por ello, como “una prueba de fuego para los señores de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Ellos, que eran el ‘oficialismo’, se sostenían en las escuelas del arte español o italiano y no aceptaban otra manifestación de arte que encarase distintamente de esas escuelas”.²⁹

Este recuerdo de Bellocq se distanciaba del trazado por su compañero en los años veinte, aunque no demasiado con el nuevo punto de vista adoptado por Facio Hebequer en una entrevista que le realizara el diario *Crítica*, en el primer lustro de la década de los años treinta. Allí, situaba al Salón de los Rechazados como una gesta heroica y un “hecho revolucionario” impulsado por un grupo —“conocido ya por ‘los artistas del pueblo’” y llamados “despectivamente la Escuela de Barracas”— que, “forjados en una vida de lucha en los talleres y en el campo obrero, nada nos arredra y nos propusimos demostrar la injusticia de los jurados”.³⁰ En oposición a la sucinta mención en sus memorias, en este caso Facio Hebequer aclara que “interminable sería contar la vía crucis soportada” para luego detallar que: “Todo el mundo se burlaba. Se nos negaban los salones. Se nos miraba como bichos raros. El

²⁸ Cf. 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”. Véase 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 y “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.

²⁹ Adolfo Bellocq, “Las memorias”, *op. cit.*, p. 131.

³⁰ “Salón de Rechazados de 1914”, *Crítica*, 8 de noviembre de 1935. Entrevista a Guillermo Facio Hebequer publicada *post mortem*, (FGFH).

‘viejo’ Costa, propietario del Salón que llevaba su nombre, nos daba paternales consejos para disuadirnos de la idea...”.³¹ Sin duda, esta narración heroica se asemeja a la autobiografía de Facio, escrita, también, en los años treinta. Asimismo, como se verá, la referencia al grupo de Barracas y los Artistas del Pueblo no hace más que constatar la construcción de un mito como estrategia de posicionamiento e intervención en el campo artístico local que ha sido reproducido hasta la actualidad.

Escindido de los circuitos y de los mecanismos de consagración del “arte oficial”, en este nuevo relato del artista sobre este contra-salón devenía en un acontecimiento clave en la emergencia de una nueva concepción de “arte social” y adquiriría un doble significado: por un lado, se constituía como una experiencia que había logrado 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, significaba 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”.

De esta manera, la realización del Salón de los Recusados emergía para Facio Hebequer, en la década de 1930, como una clara acción política que posicionaba a un grupo de artistas en la izquierda del campo cultural. Sin embargo, cabe señalar que, tanto esta segunda valoración de Facio Hebequer como la de Bellocq contrastan con la crítica de *La Vanguardia*, concebida en el mismo momento de la exposición. Una vez inaugurada, el diario socialista, que se había encargado de difundir la actividad que se llevaría a cabo en la Cooperativa Artística, reprodujo el manifiesto de los Recusados y dedicó un espacio importante a la opinión que le merecían las

³¹ *Op. cit.*

producciones exhibidas.³² Si bien el manifiesto sostenía: “Concurrirnos con nuestros esfuerzos particulares, a llenar un vacío que existe en nuestro naciente arte social”, para el anónimo escritor de *La Vanguardia* ese “vacío” no estaría en absoluto modificado con la presente muestra, pues las obras expuestas “nos parecen, en general, de una infantilidad risible”.³³ Aunque, en la siguiente nota, como consecuencia de la repercusión negativa en la prensa no partidaria, aclaraba que:

[...] la pobreza de la primera tentativa, debida exclusivamente a la cobardía de los recusados (de 750 obras no admitidas en el salón nacional, se exponen sólo 68 en el de la Cooperativa Artística), no autoriza en manera alguna a la condenación de un sano propósito que es una práctica constante en los países de cultura artística superior a la del nuestro [...] es la puerta abierta a todos los esfuerzos y es la consagración a la libertad de todas las escuelas y tendencias que, malas o buenas, tienen el derecho de manifestarse.³⁴

La escasa cantidad de cuadros era señalada, también, por Facio Hebequer en la entrevista ya citada que brindó al diario de Botana, en donde argumentaba que se

³² Cf. Sin firma, “Notas de arte. Salón de los recusados”, *La Vanguardia*, n° 2632, 4 de octubre de 1914, p. 5. La Cooperativa Artística había sido un establecimiento comercial dedicado a la venta de artículos de dibujo, marcos y productos afines, hasta trasladarse a el domicilio de Corrientes 655, el cual tenía, al lado de su salón de ventas, una sala dedicada a realizar exposiciones de arte, sobre todo, de aquellos artistas que generalmente no eran conocidos y esto no era casual, pues este espacio estaba dirigido por el socialista Alejandro Castiñeiras (1891-1937), autor de diversas obras, colaborador de *Nosotros*, *La Vanguardia* y *Revista Socialista*, y diputado socialista entre 1932 hasta su fallecimiento. Véanse Francisco A. Palomar, *op. cit.*, p. 120.

³³ Sin firma, “Notas de arte. Salón de los recusados”, *La Vanguardia*, n° 2634, 7 de octubre de 1914, p. 2. En esta misma nota se reproduce casi todo el manifiesto. El catálogo que incluye el manifiesto completo puede ser consultado en Cf. “Catálogo Salón de los recusados”, en *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo I, s/d. Otro artículo que presenta similitudes con el publicado en *La Vanguardia*, es el de José Gabriel realizado para la revista *Nosotros*. Allí definía a esta apuesta artística como un espectáculo “ruborizante”, pues las obras “no sólo no son nada como realidad (esto fuera lo de menos), sino que nada significan tampoco como revelación”. Cf. José Gabriel, “El Salón de los Recusados”, *Nosotros*, año VIII, n°66, octubre de 1914 (tomo XVI), pp. 92-94. A diferente de estas publicaciones vinculadas al socialismo, el diario anarquista *La Protesta* no cubrió tal evento. Otra nota que aludía a este contra-salón es la que fue publicada por Riganelli en la revista anarquista *Germinal*, a propósito del fallecimiento de Santiago Pallazo, en donde el autor, mientras recorre algunas obras de este artista, exalta lo injusto de los rechazos que sufrió por el Salón Nacional y la falta de comprensión del público que acudió a la muestra de los recusados sin valorar a las obras expuestas. Cf. Agustín Riganelli, “Sobre Santiago R. Palazzo y su obra”, *Germinal. Revista Quincenal de Ciencia y Arte*, año I, n° 3, 15 de octubre de 1916, pp. 7-11.

³⁴ Sin firma, “Bellas Artes. El Salón de los Recusados”, *La Vanguardia*, n° 2636, 9 de octubre de 1914, p. 1. Algunas de las críticas de la prensa de gran tirada —*La Prensa*, *La Nación* y *Crítica*— son reproducidas parcialmente por Francisco Palomar, *op. cit.*, pp. 121-122.

debía al temor que había suscitado un acontecimiento de semejante rebeldía que “¡tanto pesaba!” en el ambiente, una acotación que se distanciaba notoriamente con aquella imagen introducida en sus memorias, en relación con la escasa importancia otorgada al Salón. Estas divergencias que asoman en los diferentes relatos revelan la tendencia a una mitificación retrospectiva de un evento que, no obstante su escasa trascendencia, fue significativo en ámbito local al inaugurar una serie de contra-salones como, por ejemplo, el Salón de los Independientes de 1918 o, posteriormente, el Primer Salón de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) realizado en 1935, en el cual algunas de las obras presentadas también habían sido rechazadas por el jurado del Salón Nacional.

Una situación similar ocurrió con la creación, en 1917, de la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores, mitificada *a posteriori* por Facio Hebequer como parte del mismo proceso de protesta en contra de los mecanismos de consagración impulsados desde la academia, al ser incluida en la narración de la entrevista ya mencionada. Aunque, esta iniciativa partía del escultor anarquista Santiago Stagnaro, con el objetivo de resistir a la Comisión Nacional de Artes e imponer nuevas reglas en el medio artístico local, no fue acompañada con gran entusiasmo en sus comienzos por Facio Hebequer, quien contaba en sus memorias: “yo al principio no quería saber nada; era poco amigo de esas cosas”.³⁵ No obstante, esta afirmación no debe interpretarse como un acto de indiferencia frente a la democratización de las instituciones del campo artístico local que proponía su compañero, si se considera que para Facio Hebequer la mejor opción para no legitimar un espacio de consagración como el Salón Nacional era evitar el envío de obras; una toma de posición que, en efecto, sostuvo a lo largo de su vida luego de su

³⁵ *Memorias, op. cit.*, p. 20.

único envío de 1913. Por otra parte, una vez tomada la decisión de participar en la Sociedad, Facio Hebequer cuenta que debería haber poseído un verdadero carácter revolucionario y, en correspondencia con este juicio de valor, explicaba su fracaso: “se trató de hacer una sociedad... algo tibia... y nos jodimos; debíamos haber hecho un sindicato; debíamos haberle dado un carácter más rebelde”.³⁶ También, asumía que el ocaso de este emprendimiento se debió al fallecimiento de Stagnaro, presidente de la Sociedad y portador de la experiencia necesaria para llevar a cabo una serie de acciones concretas ya que por aquellos años, Stagnaro trabajaba como calderero y era el secretario general de su principal sindicato, la Sociedad de Caldereros.³⁷

A pesar del carácter efímero de la experiencia, que se prolongó durante algunas reuniones en la casa de Facio Hebequer, constituyó el ámbito aglutinador para la organización de la futura muestra del Salón de los Independientes y el antecedente para la constitución de futuras asociaciones como, por ejemplo, la creación del Sindicato de Artistas Plásticos, en 1933, que será retomado en el próximo capítulo.

En los meses siguientes fue organizado, en el Salón Costa y el Salón de los Independientes, única actividad que llevó a cabo la Sociedad de Pintores y Escultores, donde se expusieron las obras de Stagnaro, Facio Hebequer, Vigo, Quinquela Martín, José y Octavio Fioravanti, Riganelli, Arato, Montero y Bellocq, entre otros. La revista de arte *Augusta* definió a este salón como un “organismo artístico de segunda categoría en el que figuran algunos elementos de cierta significación (muy pocos) y la mayor parte de los rechazados en los salones

³⁶ *Ibidem*, p. 21.

³⁷ Cf. Juan M. Guastavino, *Santiago Stagnaro hombre, op. cit.*, pp. 17 y 23. Los estatutos de la Sociedad de Artistas, Pintores y Escultores, redactados por Stagnaro (Montevideo, 1888 - Buenos Aires, 1918) y aprobados el 8 de septiembre de 1917 en asamblea general, pueden consultarse en pp. 89-92.

oficiales”,³⁸ a la vez que el diario *La Prensa* hacía dos observaciones relacionadas: primero, la inexistencia de cualquier tipo de tinte revolucionario en las obras y, segundo, la presencia de autores que, en reiteradas oportunidades, habían formado parte del Salón Nacional, además de haber recibido alguno de sus premios.³⁹ De hecho, las obras *Del Arrabal y Sol*, de José Arato, *La Recova*, de Vigo y *La salida del viático*, de Bellocq fueron expuestas en las salas del VIII Salón de 1918 y —a propósito de la heterogeneidad que reinaba en éste—, Manuel Rojas Silveyra mostraba, en las páginas de *Augusta*, la convivencia de obras propias a los “preceptos más generales del gusto medio” junto con otras de un “rojo seductor individualismo anarquizante”.⁴⁰ Inclusive, en el artículo ya mencionado de *La Prensa*, era señalado que, dada la excelente calidad de alguna de las obras expuestas, “parece que, al contrario de lo que anuncian sus iniciadores, hubiera actuado un jurado de selección muy severo”.⁴¹

Más allá de lo cuestionable (o no) de esta apreciación —en tanto los atributos y la calidad de las obras podrían estar determinados por un proceso de evaluación alternativo, como el que se llevará a cabo en 1935—, lo cierto es que tanto el Salón de los Independientes como la Sociedad de Pintores y Escultores, creada el año anterior, no causaron los efectos esperados si el objetivo era perturbar y modificar el ambiente de un campo artístico en consolidación. En este sentido, la evaluación

³⁸ Sin firma, *Augusta. Revista de Arte*, vol. I, n° 3, agosto 1918, p. 155. Esta revista fue publicada por el pintor y propietario de la galería de arte “Van Riel”, el italiano Franz Van Riel y el crítico de arte Manuel Rojas Silveyra. Según Francisco Palomar, esta publicación proponía continuar a *Pallas*, editada por Atilio Chiappori cuatro años antes, cuyo modelo era *The Studio* de Londres. Véase Palomar, *op. cit.*, p. 128.

³⁹ Referencia citada por Francisco A. Palomar, *op. cit.*, pp. 103-104 [Esta nota de *La Prensa* puede ser consultada también en el FGFH].

⁴⁰ Cf. Manuel Rojas Silveyra, “El VIII Salón Nacional. Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas. Reseña general”, *Augusta. Revista de Arte*, vol. I, n° 4, septiembre 1918, pp. 161-162. Las obras mencionadas son analizadas y reproducidas en el mismo artículo, véanse pp. 176-178.

⁴¹ Francisco A. Palomar, *op. cit.*, p. 104.

realizada por la revista socialista *Nosotros* compartía algunos rasgos de las críticas anteriores, pues el crítico de arte Carlos Muzzio Sáenz Peña reseñaba:

Este salón de Independientes, no sólo no llena necesidad alguna entre nosotros, sino que tampoco tiene razón de ser en nuestro ambiente. Agrupaciones semejantes existen y prosperan en algunas capitales de Europa, en Múnich y París, entre otras, y los constituyen artistas que por cultivar alguna tendencia exótica o avanzada, hallan cerradas las puertas de los salones de arte auspiciados por académicos o patrocinados por el gobierno. Son realmente “independientes” en el sentido más amplio de la palabra, en lo que al arte se refiere. Su independencia reside en separarse, de una manera u otra, de los cánones que hasta nuestros días han regido las manifestaciones plásticas del arte, y en los cuales, generalmente, se basan los jurados encargados de dictaminar sobre la admisión de las obras o de otorgar las recompensas a que éstas se hayan hecho acreedoras. [...] Se trata, simple y llanamente, de cuadros que, sin tener nada de despreciables, tampoco poseen mérito ni originalidad bastantes para constituir, por sí, irreprochables obras de arte, o que signifiquen manifestación alguna de una nueva escuela o tendencia. Antes al contrario, algunos de los lienzos que ocupan pretenciosos lugares en los muros del salón Costa, donde se realiza esta exposición, halagaría al gusto aburguesado de cualquier “pompier”.⁴²

Esta dura caracterización del crítico de la revista *Nosotros*, que insiste en el escaso carácter disruptivo que desde un punto de vista estético constituye el Salón de los Independientes, se refuerza mediante la referencia final a *l'art pompier*, término peyorativo utilizado con frecuencia para denostar la tradición del academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, y con el que emparenta a las obras pretendidamente provocadoras del mencionado Salón, las que, a su juicio, no escapaban al “gusto aburguesado” de la crítica y los marchands. Todas estas observaciones, y en especial las provenientes de aquellas publicaciones vinculadas al

⁴² Cf. Carlos Muzzio Sáenz Peña, “Crónica de arte. Salón de los Independientes”, *Nosotros*, año XII, n° 112, agosto de 1918, pp. 577-578. Inclusive, el autor de la nota, destaca que uno de los expositores (Gastón Jarry), además de ser un buen artista figuraba entre los jurados del próximo Salón Nacional. Las obras de Arato y Vigo son ponderadas por su originalidad, mientras que a Facio Hebequer ni se lo menciona. Tampoco alude al grupo “de los cinco” o a “los Artistas del Pueblo” que, como se verá en el próximo apartado, la historiografía del arte considera ya constituido por esta fecha.

mundo de la izquierda, sumadas a las reflexiones apuntadas por Facio Hebequer en sus memorias, evidencian que los participantes no lograron diferenciarse de los salones oficiales, motivo que, tal vez, explique el por qué fue abandonada la idea de proseguir con otras acciones similares.

Para ese entonces, Facio Hebequer ya estaba instalado en su *atelier* de la calle La Rioja 1627, 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.⁴³ Al enfatizar sobre sus vivencias compartidas con los trabajadores, primero en el barrio de La Boca y luego en Parque Patricios, el artista rememoraba:

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 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 masturbaciones 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

⁴³ En oposición a las interpretaciones de Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero que consideraban que en los años veinte y treinta, en un contexto de escasa conflictividad social, se conformó una cultura popular basada en una experiencia barrial interclasista, Hernán Camarero muestra que fue un período en el cual aún predominó una identidad de clase cristalizada en un enclave industrial que concentraba el grueso de la clase obrera porteña, al menos hasta los años treinta. 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. Cf. 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.

superior a la “plástica” y al “arte”, y ese algo era la criatura humana. Nada nos apartó ya del camino.⁴⁴

Sin embargo, ese acontecimiento “esclarecedor” en la vida del artista parece ajustarse más que nada a una nueva sensibilidad comunista, que coincide con el momento en el que escribió su autobiografía, aunque también se yuxtapone con los tiempos de la bohemia. Pues aquella autocrítica situada en la década de 1910 no se ciñe 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 la bohemia remitida en muchos de los recuerdos que a una vida aunada a la lucha obrera y a la adhesión del anarquismo y el sindicalismo revolucionario, en un sentido estrictamente doctrinario, como han señalado algunos autores.⁴⁵ En una entrevista realizada por el diario *Crítica*, Juan de Dios Filiberto contaba que la casa de 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.⁴⁶

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

⁴⁴ “Autobiografía”, *op. cit.*

⁴⁵ Cf. Miguel Ángel Muñoz, “Los artistas del Pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y Azares*, año IV, n° 5, otoño 1997, pp. 116-130.

⁴⁶ “Agasjarán a Filiberto”, *Crítica*, n° 7577, 17 de mayo de 1935, p. 15. Los tiempos de la bohemia fueron representados, también, a través de un conjunto de fotografías tomadas por aquellos años. Véase anexo V.

centro de la escena, más que los conflictos sociales y las huelgas del período evocados por nuestro artista.⁴⁷ 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.⁴⁸ Al recordar “un episodio que da cabal idea de aquel 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 chiquilina del barrio. Poco faltó para que ésta nos asfixiara con su aglomeración pedigüña. ¿Habría que decir que con estos procedimientos el negocio tuvo que cerrar sus puertas bien pronto?⁴⁹

Esta anécdota, que se complementa con la de Riganelli, quien lo define como “el capitalista del grupo”, es importante en tanto evidencia que al no depender de las

⁴⁷ Cf. Frank, *op. cit.*, pp. 10-12. 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 cual 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.

⁴⁸ “Nacidos en hogares proletarios, hemos vivido las mismas inquietudes”. Facio Hebequer, “La exposición de José Arato”, *Claridad*, año I, n° 1, Buenos Aires, julio de 1926, s/p.

⁴⁹ “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. Por su parte, Riganelli ofrece un relato similar: “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, “En el Atelier suburbano de Facio Hebequer”, *op. cit.*

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. Su estabilidad económica, 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”.⁵⁰ Ese pudor intenta ser revertido en su autobiografía, donde afirma que “ya no era yo un ‘intelectual’. Era un luchador”. Una resolución que posibilita trazar un puente entre los tiempos de la bohemia, en donde el “antiintelectualismo” también era una de sus peculiaridades, y los cambios en su itinerario que lo vincularían, a partir de los años treinta, con los círculos político-culturales del PCA en donde tanto la bohemia como el origen pequeño-burgués de los artistas e intelectuales eran desdeñados por los dirigentes del partido. De este modo, ese profundo “antiintelectualismo” 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.

2. Del Grupo de los Cinco a la revisión de “los Artistas del Pueblo”

En las últimas décadas, la historiografía del arte, ha insistido en la actuación sistemática del Grupo de los Cinco en el diario *La Montaña*, aunque sin haber visitado sus páginas con el propósito de explorar cuál fue la magnitud de su presencia y el contenido de aquellas intervenciones. Formado por Facio Hebequer, José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, esta aparición

⁵⁰ José Ariel López (seudónimo de Leónidas Barletta), “Facio Hebequer”, *Propósitos*, año I (Quinta época), n° 51, 10 de septiembre de 1964, p. 4.

pública de “los cinco”, junto con la realización de los Recusados de 1914 y los otros eventos ya mencionados, han sido señalados como el origen mítico y la consolidación de una agrupación artística que, poco más tarde, pasaría a denominarse “los Artistas del Pueblo” y que abarcaría un trayecto conjunto entre los años 1914/1917 - 1935.⁵¹ Sin embargo, el seguimiento del itinerario de Facio Hebequer posibilita cuestionar ese arco temporal no sólo por la distancia entre los miembros del grupo en los años treinta, aludida al comienzo del capítulo, sino también porque desde la perspectiva que ofrece la historia intelectual, y el uso diversificado de fuentes documentales, es posible contemplar una trama más amplia de redes intelectuales que desbordan a estas cinco personalidades y cuestionar ciertos rasgos y motes adjudicados a estos artistas hasta 1935.

Sin negar su existencia, sus afinidades y la participación de algunos espacios en común, las páginas que siguen procuran matizar la sobredimensión que se le ha otorgado a esta agrupación con el propósito de problematizar algunas cuestiones como, por ejemplo, la relación de estos artistas con la prensa de gran tirada, los vínculos con las instituciones del campo artístico y el uso de determinados rótulos endilgados a éstos, pues basta con posar la mirada sobre los diversos registros para que dicha categoría se astille y revele algunas tensiones no apreciadas hasta el momento.⁵² Asimismo, es posible inferir que la réplica que ha realizado la

⁵¹ Si bien aclara que el parámetro temporal no es rígido, Miguel Ángel Muñoz, señala que el momento en que los Artistas del Pueblo actuaron como grupo “se origina a mediados de la década de 1910 y tiene su plenitud en los años ‘20 y principios de los ‘30”. Véase Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930, op. cit.*, p. 5. Lo mismo ocurre con la investigación de Marcelo Pacheco y los diferentes artículos que se han basado en estos trabajos. Cf. Marcelo, *Adolfo Bellocq (1889-1972): obra grabada*, tesis de licenciatura FFyL-UBA, 1986, p. 5. Asimismo, Patrick Frank toma como cronología de su libro 1917-1935. La fecha de inicio, 1917, se justifica por la mudanza del taller de Facio Hebequer a la calle La Rioja hasta 1935, porque a partir del fallecimiento de Facio Hebequer se disgregaría el grupo. De esta manera, el recorte seleccionado por Frank remite más que nada a la trayectoria pública de este artista que, como se verá, es extrapolado a la del resto del grupo. Véase Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers’ Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, pp. 10 y 30.

⁵² Todas estas cuestiones, que se introducirán aquí, aparecerán y serán profundizadas a lo largo de los diferentes capítulos a través de las múltiples facetas de Facio Hebequer.

historiografía del arte con respecto a la presencia y exaltación del grupo de “los cinco”, devenidos en “los Artistas del Pueblo”, esté vinculada, principalmente, con dos aspectos: en primer lugar, con la conformidad de los datos aportados por las memorias de Bellocq y su construcción mítica del accionar de estos artistas como grupo consolidado.⁵³ Y, en segundo lugar, con la extrapolación de las intervenciones escritas de Facio Hebequer como fundamento para establecer un recorrido común de los cinco artistas, que omite, a la vez, la complejidad de los itinerarios de este artista que incluye otros tránsitos compartidos y otras experiencias culturales grupales, como las apuestas teatrales, de mayor perdurabilidad en el marco de su trayecto.

En rigor, en relación con la actuación de “los cinco” en *La Montaña*, se ha constatado la publicación de una misiva y dos notas colectivas; la primera “anónima” y las otras dos con la firma del grupo de “los cinco” y la siguiente aclaración: “No somos ‘críticos’; así, pues, no haremos ‘crítica’. Daremos nuestras impresiones sobre lo que se vaya exponiendo [...] Aquí somos en este momento los cinco amigos que componemos nuestro grupo —que de ahora en adelante llamaremos El grupo de los cinco”.⁵⁴

En la primera nota o mejor dicho carta, a propósito de un envío a la revista madrileña *España*, se explicitaba que: “No firmamos porque ustedes no nos conocen y nada le dirán nuestros nombres; pero como no queremos ocultarnos, pueden

⁵³ Cabe señalar que las memorias de Bellocq contienen varios errores de datación y referencias que han sido reiterados por la historiografía. Por otra parte, en oposición a las memorias de Bellocq, Facio Hebequer aunque remite a ciertos eventos, en sus memorias, no realiza ninguna mención al grupo de los cinco y a los Artistas del Pueblo. Recién referirá a la segunda categoría, en 1928, pero como una estrategia para polemizar en el campo artístico, como se verá en el siguiente capítulo.

⁵⁴ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. El público, la crítica, los artistas, el comprador”, *La Montaña*, año I, n° 203, miércoles 24 de septiembre de 1919, p. 5. El vespertino *La Montaña*, fundado el 26 de febrero de 1919 y dirigido por Antonio García Pintos, estaba vinculado al gobernador de Mendoza, José Néstor Lencinas y por entonces contaba con un tiraje diario de unos 20.000 ejemplares. Cf. Luis Maisonnave, “El periodismo en la República Argentina”, en *Anuario industrial de la nación argentina*, Buenos Aires, Benet editor, 1920, p. 12. Es posible conjeturar que el nexo entre el diario y estos artistas haya sido el poeta Juan Pedro Calou, vinculado al grupo de Boedo y, según Elías Castelnuovo, director de la sección de arte de dicha publicación. Cf. *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974, p. 110.

dirigirse a nosotros a la siguiente dirección: GFH, Rioja 1627, Buenos Aires”.⁵⁵ Así el anonimato quedaba parcialmente revelado al ser reproducida en las páginas del diario local con la siguiente presentación: “Un conocido diletante ha dirigido al director de ‘España’ la carta que a continuación publicamos, cuyo móvil se explica en el contenido de la misma”. Sin dudas, la sigla GFH refería a Facio Hebequer, morador de la calle La Rioja 1627. En cuanto al contenido de la misiva, ésta denunciaba la mediocridad que portaban las obras recibidas desde Madrid para ser expuestas en los salones anuales porteños dedicados a pintura española, especialmente, por dos motivos relacionados; primero, porque cuando se concurre a una muestra de arte de “los mejores pintores españoles contemporáneos” uno se encuentra con que allí “no hay pintura ni nada que se le parezca” y, segundo, porque sólo se observa que lo expuesto se ha pintado con el afán de comerciar. Ambas denuncias estaban vinculadas, también, con la genuina causa que incitaba el envío de la carta: la subestimación cultural que, a juicio de los autores, guiaba a ciertos sectores del arte español que desconocían el grado de “progreso” y desarrollo de las artes del medio local y que habilitaba el envío de obras de baja calidad con el único fin de embaucar y lucrar allende el Atlántico, aunque no a “los cinco”, encargados de desenmascarar la falta de honestidad artística y, podría agregarse, moral.

La segunda nota partía de la petición que el grupo hiciera al director de *La Montaña* para intervenir en las páginas del periódico, con el pretexto de dar sus impresiones sobre artes plásticas, las que “no dudamos levantarán polvareda, pues nuestros artistas están acostumbrados a una crítica, almibarada, adulona, fabricada en

⁵⁵ G. F. H., “Bellas Artes. Una interesante carta sobre cuestiones artísticas”, *La Montaña*, año I, n° 157, sábado 9 de agosto de 1919, p. 5. Se ha intentado hallar la carta en el diario dirigido por Luis Araquistáin, sin éxito alguno. Ejemplares disponibles en la Hemeroteca Digital de Madrid.

familia”.⁵⁶ En esta ocasión, “los cinco” reiteran su anonimato pero, ahora, con un nuevo argumento motivado por el “horror” que les genera la popularidad;⁵⁷ un gesto que podría interpretarse —como ha señalado María del Carmen Grillo a propósito del estilo observado en otra publicación—,⁵⁸ como una forma de distanciarse de las vanidades personales (y todo lo que ello podría engendrar), en correspondencia con una cierta sensibilidad anarquista que irrumpe en las opiniones de “los cinco” en relación con el público “respetable”, la crítica profesional, los artistas y el comprador, quienes, desde su punto de vista, conformarían las “calamidades del arte”.⁵⁹ Resumidamente, en esta nota se ocupaban del público “selecto” que formaba parte del ambiente del arte, al cual criticaban, no sin ironía, por la falta de preparación a la hora de emitir un juicio sobre las obras.

En el último brulote firmado por “los cinco”, el blanco de ataque era la crítica profesional, “mal puramente moderno”, que se crea “con el esfuerzo de los otros”.⁶⁰ Cabe señalar aquí que, hasta la década de los veinte, la figura del crítico profesionalizado se encontraba en el camino hacia su consolidación; no obstante, su rol ya era central al momento de condicionar la formación del gusto medio, el consumo, la distribución de las obras y los conceptos sobre arte, al mismo tiempo que contribuía en la producción de los modelos sociales de arte, del artista, del

⁵⁶ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. El público, la crítica, los artistas, el comprador”, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷ En este sentido, “los cinco” añadían: “Si quieren saber quiénes somos, usted nos hará el obsequio de decírselo”, en referencia al director de *La Montaña*. “De ‘El Grupo de los Cinco’, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸ María del Carmen Grillo, “*La Campana de Palo* (Buenos Aires, 1925-1927) y el periodismo porteño de los años veinte: un registro de tensiones”, en Paulina Brunetti, Matías Maggio Ramírez y María del Carmen Grillo, *Ensayos sobre la prensa. Primer Concurso de Investigación en Periódicos Argentinos en Homenaje al Prof. Jorge B. Rivera*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2007, p. 297.

⁵⁹ “De ‘El Grupo de los Cinco’, Charlas sobre artes. El público, la crítica, los artistas, el comprador”, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas. La ‘crítica profesional”, *La Montaña*, año I, n° 214, domingo 5 de octubre de 1919, p. 5.

público e inclusive del propio crítico.⁶¹ Todos estos elementos, que emergían en el artículo de “los cinco” con una mordacidad extrema, revelan no sólo la impugnación e indignación hacia el crítico de arte, sino también el uso de esta figura para denunciar una labor ligada a otros intereses, alejados de cualquier expresión artística.⁶² De este modo, con el adjetivo “profesional”, “los cinco”, se referían al crítico que cobra un salario por escribir en la prensa acerca las diferentes exposiciones que se llevan a cabo en la escena local, sin el conocimiento y compromiso suficiente, pero, sobre todo, sin moral alguna pues:

Las necesidades del diario moderno, han hecho de lo artístico una información de orden general, hay que escribir sobre todo lo que se exhiba, bueno o malo, y hay que escribir con toda la diplomacia o la maldad que las influencias y los intereses creados —que del director abajo encadenan a las redacciones de los diarios grandes especialmente— requieren! ¡Y esto hay que gritárselo muy fuerte a nuestro público! Esto hay que repetírselo hasta la saciedad! Así como hay que decirle también, que lo que sobre arte aparece en un diario o en otro, es solo la opinión de un hombre sobre la obra de otro, y que aquel no tiene ningún título para pontificar sobre ésta, y que si la obra es discutible, igualmente es discutible la crítica de la obra, para no ver así, como vemos actualmente, que el supremo argumento de nuestra gran masa de público, cuando de artes se trata, es exclamar: ¡Lo dijo “La Nación!” “¡Lo dijo La Prensa!”! Y bien, qué.⁶³

De acuerdo a este extracto, el grupo trascendía el combate para con la figura del crítico de arte y lo expandía hacia la prensa moderna y comercial que, como

⁶¹ Cf. Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2003, p. 12.

⁶² Los cinco señalan que existen dos tipos de críticos de arte: “Uno, el Narciso, que profita de cuanto Exposición de Pintura o Escultura se realiza, para condimentar esas sendas elucubraciones literarias tan llenas de vaciedades como faltas de sentido, y en las que brillan denodadas, dos o tres frases de taller aprendidas esforzadamente... fineza de color! ¡Modelado brioso! ¡Pincelada fácil!... El ‘otro’ es más íntimo aún... es el medrador... el que medra en el público y en el artista, en el favor que unos y otros le dispensan, el que subyuga a aquellos con el aire doctoral que adopta, y a éstos con la protección que les promete... Este bicho raro, es de lo más petulante que pueda pedirse!”. Unas líneas más abajo sostienen: “El hace la crónica dítirámica, él es el que dice que ‘el pincel corrió fluido, ágil y galano, saltando de aquí para allá en un desprendimiento generoso de la luz difusa... (Sic)’ y nuestros pobres burgueses abren tamaña boca de admiración al leer cosas tan raras, y nuestro crítico se pavonea entre ellos como un gallo en medio de sus gallinas...”. “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ *Ibidem.*

consecuencia de las necesidades lucrativas de este tipo de periódicos que buscaban atraer a un público masivo, había convertido a las columnas dedicadas al arte en una mera información contrapuesta a un genuino interés por el arte y la cultura.⁶⁴ Como se verá en el capítulo siguiente, las características de esta crítica en cuanto al léxico utilizado y sus tópicos eran propios de la pluma de Facio Hebequer más allá de la “firma” colectiva, en tanto, fueron retomados como parte de una estrategia cardinal de sus polémicas reseñas, publicadas con asiduidad a finales de los años veinte.

Además, es posible inferir que el objetivo de revelar los “verdaderos” factores que se escondían detrás de la actividad del crítico profesional, se fundan en un intento de “los cinco” por alertar y concientizar a ese otro potencial público masivo, diferente del “público respetado” al que aludían y condenaban en la nota anterior. De esta manera, ambos artículos se complementaban con probabilidades de seguir explayándose, en tanto el título de la primera publicación anunciaba de manera tácita su propósito: publicar una seguidilla de notas dedicadas, sucesivamente, al público, la crítica, los artistas y el comprador, aunque ello no pudo concretarse. Por último, es interesante considerar (y destacar) esta diatriba a la prensa masiva y comercial porque permite tensionar y reflexionar sobre las intervenciones que hizo Facio Hebequer como ilustrador, posteriormente, en uno de los diarios cuestionados, *La Prensa* (1932), además de sus colaboraciones en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural de *Crítica* (1933-1934); vínculos que se analizarán en el capítulo dedicado a su obra gráfica.

⁶⁴ Sobre la modernización de la prensa en la década del veinte véase Sylvia Saítta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998 y “El periodismo popular en los años veinte”, en Ricardo Falcón (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas* (tomo VI), Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 436-471.

Como ha señalado Muñoz, en la aparición pública citada en contra de los críticos se esbozan también algunos postulados que podrían interpretarse como una declaración en contra de la Academia,⁶⁵ pues, “los cinco”, afirmaban:

Y nunca como ahora tan difícil la tarea de juzgar, como ahora, en que no hay escuelas, en que un inmenso soplo vivificador enriquece al arte, y en éste, desde la estepa al trópico, pone lo mejor de sí mismo al servicio de la causa de los desheredados. Nunca tan difícil y equívoca la crítica como en el momento actual en que los viejos ídolos del mundo se derrumban, y en que los hombres tienen que definirse en forma terminante. ¡Con la revolución, o contra la revolución!⁶⁶

Ahora bien, en este pasaje, además del interés de “los cinco” por ocupar ese espacio “vacío” en el campo artístico, carente de escuelas, sobresale el pronunciamiento a favor de los desheredados como resultado de las repercusiones del proceso que se había iniciado “desde la estepa”, en una clara referencia a la Rusia de los Soviets que, desde octubre de 1917, había generado diversos posicionamientos a nivel local, profundizados a raíz de la Semana Trágica de 1919 y que coincide con el año en el que “los cinco” escribían estas líneas.⁶⁷

Como lo ha destacado Roberto Pittaluga, “la ‘ruptura histórica’ que significaba la revolución rusa era no sólo un corte, un desgarramiento respecto de un tiempo por eso mismo pasado, el cual —se pronosticaba— sería dejado atrás, sino que era también el advenimiento de un “tiempo nuevo” porque se vislumbraba como el momento de expectativas de transformación social, política y cultural.⁶⁸ En este sentido, para “los cinco”, había que estar “¡Con la revolución, o contra la

⁶⁵ Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, op. cit., p. 18. Esta es la única referencia hecha por Muñoz a los escritos del grupo en el diario *La Montaña*.

⁶⁶ “De ‘El Grupo de los Cinco’”. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas..., op. cit., p. 5.

⁶⁷ Sobre el impacto de la Revolución Rusa y sus efectos a propósito de la Semana Trágica, véanse Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 29-40.

⁶⁸ Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires*, op. cit., p. 121.

revolución”. Sin mayores declaraciones y especificaciones asomaba en este escrito la potencialidad vislumbrada en el arte a partir de la Revolución de Octubre, la cual impactó, especialmente, en la producción creativa de Facio Hebequer y Abraham Vigo, quienes transitaron una radicalización estético-ideológica y emprendieron una vía exploratoria en otras artes y nuevas prácticas, aunando su trayecto hasta 1935. Por el contrario, no sucedió algo similar en otros miembros del grupo como es el caso, por ejemplo, de Bellocq quien, luego de la publicación de *Historia de Arrabal* decide viajar a Europa en 1922, lo que marca, según Patrick Frank, una línea divisoria en su carrera, ya que a su regreso entabló una relación con Fernando Fader que influyó en su desplazamiento temático, cuyo resultado se vio próximo a un nacionalismo arraigado en el criollismo y los valores rurales, más cercanos al pintoresquismo que a los grabados centrados en expresar la denuncia social. Asimismo, destaca este autor, que también Riganelli tomó distancia de estas propuestas y optó por los circuitos oficiales de premios y exhibiciones.⁶⁹

Retomando los escritos de “los cinco”, lo cierto es que este intento por posicionarse en el campo cultural como grupo a través de las páginas del diario *La Montaña* fue un experimento fallido. El motivo de la abrupta finalización del grupo en esta publicación, podría relacionarse con las respuestas que causaron sus intervenciones, en las mismas páginas de *La Montaña*, a cargo de quien realizaba las críticas de arte bajo el seudónimo Miss Emdel. “Los cinco” hicieron acuse de recibo puesto que, en su segunda aparición, antes de dedicarse a la figura del crítico expresaron:

⁶⁹ Cf. Frank, pp. 53-57. Es notable como este autor advierte y analiza los cambios en la obra y trayectoria de Bellocq, distanciándolo del resto de los artistas, sin cuestionar su recorte cronológico y la categoría de los Artistas del Pueblo; que tensiona, así, su propia argumentación. Lo mismo ocurre con Riganelli, pues afirma que dada su carrera consagratoria debería realizarse un estudio aparte, motivo que justifica la exclusión de su trayecto en su investigación (p. 27). Asimismo, para el caso de Bellocq, Marcelo Pacheco demuestra que el período comprendido entre 1930-1935 es de una escasísima labor artística. Cf. *Adolfo Bellocq (1889-1972)...*, op. cit., p. 5. Por último, cabe señalar que José Arato fallece en el año 1929.

“so pretexto de defender al público, se nos ataca torpemente, se nos llama fracasados, cerebros de estatua, etc. Y en el que se dice también, con sin igual frescura, que nuestro público puede ser perfecto juez (sic) en materia artística, que concurre al salón y demás exposiciones que se realizan entre nosotros, que los ricos compran cuadros, y que no solo no venden y no triunfan los mediocres o los malos!...”⁷⁰

Lo más llamativo de las líneas dedicadas al “contrincante” —a quien el grupo lo interpela preguntando “¿en qué pensaba Ud. cuando se propuso defender al público”—, son las evocaciones elegidas como argumento central para desterrar aquella idea de que “nuestro público puede ser perfecto juez”. Frente a la profesionalización del crítico de arte, vinculada a las amplias posibilidades de manipular al público desde una tribuna masiva de los diarios de gran tirada, los “cinco” eligieron como estrategia para legitimar sus posicionamientos la siguiente comparación: “Cómo va ser culto nuestro público [...] cuando allá, en Europa, con un barniz de cultura artística de tan larga data, negaba ayer a Rodin y a Manet, y niegan hoy a Goguin [sic] y a Cezanne...”.⁷¹ En una aparente tensión con la primera nota publicada, en donde los autores manifiestan que, en el ámbito local, era posible juzgar una buena de una mala obra dada la equiparación en términos culturales respecto de Europa, aquí se invierte el argumento, pero para exponer otro sentido al aceptar que si en París se sufren las injusticias mencionadas como no ocurriría algo así en Buenos Aires. Es decir, en esta réplica de “los cinco” a su contrincante, París surgía como la referencia cultural que legitimaba su principal argumento respecto del público local. Del mismo modo, cuando apuntaban a la crítica profesional sostenían: “¿Sirve para algo el crítico?... y recordamos siempre también que Rodin interrogaba a cierto periodista diciéndole: ‘¿Diga Ud., había críticos de arte en la época de

⁷⁰ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas..., *op. cit.*, p. 5.

⁷¹ *Ibidem.*

Miguel Ángel?⁷² Podría insinuarse, que estas imágenes europeas emergen, aquí, como marcas de la presencia francesa en la cultura local, las cuales, como se verá a lo largo de la tesis, se manifestaron en proyectos concretos como la creación de publicaciones culturales de izquierda inspiradas en modelos transnacionales como, por ejemplo, la revista *Claridad* basada en la experiencia del grupo y luego revista *Clarté* o *Contra* y su vínculo con la revista *Monde*, además de la notable política de traducciones y la circulación de imágenes, entre otros ejemplos.

Al otro día de la última intervención de “los cinco” en *La Montaña*, Miss Emdel se pronunció al respecto: “No es posible que sean sólo cinco los despechados; deben ser mucho más. Es muy numerosa la cifra de los que no llegan, por falta de dedicación, de aptitud natural o de ambas cosas a la vez; y esos ‘que no llegan’ se colocan en la posición cómoda de culpar a los agentes exteriores sus fracasos; pero nunca a sí mismos”.⁷³ Así comenzaba la impugnación para luego extenderse, el autor o la autora, sobre la psicología del fracaso a través de una serie de ejemplos dedicados a la “Patota Pentágona”. Sin ampliar ninguna cuestión acerca de los eslabones que estructurarían y consolidarían el campo artístico nacional, Miss Emdel se preocupó por lanzar nuevos epítetos y clausurar el intercambio como, en efecto, sucedió. “Los cinco” no escribieron nunca más en grupo y, por lo tanto, no pudieron intervenir en *La Montaña* luego de la exposición que preparaban por entonces. En este sentido Miss Emdel no quiso atender las palabras de “los cinco”, cuando sin enunciarlo, daban a entender que el público no era un todo homogéneo; había públicos y el condenado por ellos era uno solo, el que, al igual que el crítico profesional, nada tenía que ver con el “amor a nuestro arte”.⁷⁴ Menos aún, quiso

⁷² “De ‘El Grupo de los Cinco’, *op. cit.*”

⁷³ Miss Emdel, “Crítica de arte. Sobre lo de ‘El Grupo de los Cinco’”, *La Montaña*, año I, n° 215, lunes 6 de octubre de 1919, p. 5.

⁷⁴ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas..., *op. cit.*”, p. 5.

percibir Emdel la inquietud, el “dolor” y el “esfuerzo” transitado por un grupo de artistas que todavía no se había expuesto ante esos diversos públicos pero no faltaba mucho para ello, cuando expresaban:

a nosotros los problemas técnicos nos torturan y nos quitan el sueño, tú, respetable público, roncas tranquilamente, o bailas en los cabarets, sin sospechar ni remotamente el esfuerzo que comporta dar un paso adelante en el terreno oficioso, o adueñarse de una cualidad técnica que falta, y no puedes imaginarte cuánto dolor, cuánta tortura, cuanto esfuerzo, cuanta honradez hay en muchas de esas obras de que tú te ríes después torpemente... porque tu criterio no va más allá de los bodrios insípidos que has visto en las tapas de “El Hogar”, en los almanaques o en las oleografías de bazar... Y como tú no la conoces, respetable público, tú no la conoces... [...] ¡Vamos, vamos, respetable público: hay que aprender, hay que estudiar y hay mucho que meditar antes de emitir un juicio sobre la obra de los demás...!⁷⁵

Más allá de la advertencia que aparece, nuevamente, con respecto al rechazo vinculado al lucro y el consumo de los periódicos masivos (en este caso, la revista *El Hogar*), lo importante es destacar que mientras escribían esas líneas, Arato, Riganelli, Vigo y Facio Hebequer trabajaban con intensidad, según el testimonio de este último, en la preparación de una nueva exposición que, a diferencia de las precedentes, exhibiría un amplio conjunto de sus obras.⁷⁶ En efecto, un año más tarde algunos diarios anunciaban una muestra a realizarse en el Salón Costa.⁷⁷ En sus memorias, Facio Hebequer dejaba constancia de este suceso con un tono más intimista, propio del género, y allí, no sólo volvía a reaparecer esta idea del dolor

⁷⁵ “De ‘El Grupo de los Cinco’. Charlas sobre artes. El público, la crítica...”, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁶ En sus memorias, Facio Hebequer detalla la dedicación que hicieron los cuatro artistas para la muestra que abarcó desde charlas, la ejecución de los cuadros, la confección de los marcos para las pinturas y aguafuertes, el diseño de la invitación sobre una aguafuerte (conservada en el FGFH), hasta la preparación de la sala con un brindis incluido. Cf. *Memorias, op. cit.*, pp. 46-48.

⁷⁷ En términos generales, los expositores de esta muestra eran presentados como jóvenes autodidactas que privilegiaban, para sus obras, asuntos vinculados al arrabal. Cf. “En el Salón Costa”, *La Nación*, sábado 16 de octubre de 1920, año LI, n° 17.617, p. 4; “Notas de arte. Próxima exposición de artistas argentinos”, *La Razón*, martes 12 de octubre de 1920, año XVI, n° 4364, p. 3 y “Una exposición de pintura. Arato, Facio, Riganelli y Vigo”, *La Montaña*, año II, n° 583, miércoles 13 de octubre de 1920, p. 1. En *La Prensa* no fue anunciado este evento.

como padecimiento y el trabajo como basamento de sus producciones artísticas que, como se verá, fue una marca en su vida y obra, sino también la representación de esta exposición como la apertura de una nueva etapa. En palabras del artista:

Llegó por fin el día de marchar con todas las cosas a lo de Costa. Vigo había contratado un carro; y cargó primero todos sus cuadros; después llegase a lo de Riganelli, y cargaron las esculturas, siguiendo para lo de Arato, y viniendo después a casa; era un día gris, triste, y parecía que iba a llover; tapamos todo con gran prolijidad por miedo a la lluvia, y una vez todo en el carro, éste se puso en marcha; desde el balcón lo veía alejarse, y aquello en verdad me ponía triste; todas esas cosas nuestras, hechas con tanto esfuerzo, amasadas con tanto dolor, iban a ser expuestas al público; a la crítica, a los alacranes, que seguramente no comprenderían ni harían nada por comprender lo que aquello significaba...⁷⁸

Debajo de esa melancolía que se desprende del relato, lo que parece primar es el temor atravesado por Facio Hebequer al quedar expuesto ante los diversos públicos que proyectarían la fortuna crítica de su obra, al tiempo que esa expectativa individual se fusionaba con otra aspiración colectiva: la de presentar “un arte con una tendencia sociológica definida” en contra de una “sociedad frívola y egoísta”. Y, en este sentido, el artista afirmaba una año después sobre la exposición: “Sí, era triste, como es triste la vida, como nos la han hecho triste... y el arrabal, el pueblo, la gente de abajo, los pobres, los parias, los eternamente explotados, estaban allí con todos los dolores, con todas sus miserias...”.⁷⁹ El intento de definir el arte expuesto como una “tendencia sociológica definida” sugiere la huella del autor francés Jean Marie Guyau y su circulación en Buenos Aires, lo que podría relacionarse con la mención que realiza Marcelo Pacheco respecto de la gran influencia del libro *El arte desde el punto de vista sociológico* en la obra de Bellocq, gracias al préstamo que le hiciera

⁷⁸ Facio Hebequer, *Memorias, op. cit.*, p. 47.

⁷⁹ Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 49.

Facio Hebequer de su edición madrileña, de 1902, adquirida en el año 1913.⁸⁰ Además de esta vía, el ingreso de Guyau en Buenos Aires estuvo mediado por varias de las revistas cercanas a Facio Hebequer y su entorno. Así, el autor francés fue exaltado en el primer editorial de la revista *Germinal* como el referente que escribió en contra del “utilitarismo estrecho” que, ahora, debía ser desterrado por las nuevas generaciones; y dado que Riganelli participó en esta publicación, podría haberlo hecho circular entre sus compañeros en aquellas tertulias de intercambio de risas, debates y ensayos artísticos. También, algunas de sus principales concepciones sobre el arte fueron retomadas por Tostoi en su libro *¿Qué es el arte?*, publicado en dos partes por la revista *Los Pensadores*, de la cual formó parte, años más tarde, Facio Hebequer.⁸¹

La exposición de estos cuatro artistas que intentaban mostrar una nueva “tendencia sociológica” en el campo artístico nacional no tuvo una gran cobertura, a pesar de la difusión realizada por la prensa de gran tirada. No obstante, la revista *Augusta* brindó una extensa nota a Riganelli, a quien destacó por el valor artístico de sus esculturas, mientras que sobre los otros artistas dedicaba una breve reseña, en donde no ahondaba mucho más que en cuestiones formales como, por ejemplo, la falta aún de madurez con respecto a la técnica de aguafuerte y tampoco hacía ninguna alusión a una identidad o propuesta colectiva en calidad de grupo.⁸² Aunque, de acuerdo a la evaluación de las producciones creativas y los títulos que daba a

⁸⁰ Véase Pacheco, *Adolfo Bellocq*, *op.cit.*, p. 73. Las lecturas y apropiaciones de este autor serán analizadas en el capítulo dedicado a los escritos de Facio Hebequer (capítulo II).

⁸¹ Cf. La Redacción, “Al lector”, *Germinal. Revista de ciencia y de arte*, año I, n° 1, 1 de septiembre de 1916, p. 1. La publicación libertaria *Germinal*, dirigida por Isaac Kornblitt, salió a la calle con tres números entre septiembre y octubre de 1916. Entre los colaboradores figuran Agustín Riganelli, José Ingenieros, Ezequiel Martínez Estrada, Nietzsche, Miguel de Marcos, Carlos N. Vergara, J. Samet, J. López de Gomara, Delmira Agustini, Vicente Boce, Andrés Legón y Luís Bonafoux. El texto de Tostoi puede consultarse en: “¿Qué es el arte?”, (tomo I), *Los Pensadores*, año I, n°38, 26 de diciembre de 1922 y “¿Qué es el arte?”, (tomo II), *Los Pensadores*, año I, n°39, 27 de diciembre de 1922.

⁸² Véanse Pedro V. Blake, “La obra de Agustín Riganelli” y “Exposición colectiva”, *Augusta*, vol. V, n° 29, octubre 1920, pp. 181-189 y 189-192.

conocer el autor de este artículo, es evidente que, a Facio Hebequer, Arato, Vigo y Riganelli, los nucleaba el interés por representar temas vinculados a los padecimientos del hombre y, en el caso de Vigo, se incorporaba la temática de la lucha obrera por medio de obras expuestas como *La conferencia* y *La manifestación*.

En el caso de *La Vanguardia* se enfatizó la independencia de estos artistas respecto del circuito oficial, sus orígenes proletarios y el dolor transitado desde su niñez como los factores que determinaban esos “vivos documentos humanos”, ejemplo del “heroísmo” de sus creadores.⁸³ A diferencia de la cobertura que había dedicado el diario socialista al Salón de los Independientes, en esta oportunidad, la nota a cargo de Esteban Dagnino acentuaba la temática social de un conjunto importante de obras posibles de ser comprendidas a partir de la fusión entre los cuatro artistas y la clase trabajadora, público privilegiado al que se dirigía *La Vanguardia* y lejano a ese “público selecto” denostado por “los cinco”. De hecho, este otro público era el que despertaba un profundo interés a Facio Hebequer, como lo sugiere el modo que elige para clausurar sus memorias con la narración del siguiente episodio:

Una tarde, en la esquina del Costa, me detuvo un muchacho; véase que era un obrero endomingado; un conocido le dijo, éste es Facio, y entonces el muchacho aquel; me ofreció la mano, y mirándome con una de esas miradas francas, leales, abiertas, me dijo: vea, yo quería conocerlo como también a los compañeros, para darles las gracias, porque yo me doy cuenta de eso que ustedes han hecho; veo bien la importancia sabe, y por eso quería darle las gracias...!⁸⁴

⁸³ Esteban Dagnino, “Arte del pueblo para el pueblo: exposición de cuatro artistas argentinos”, *La Vanguardia*. [FGFH].

⁸⁴ Facio Hebequer, *Memorias*, *op. cit.*, p. 50. Ese interés hacia los trabajadores también es subrayado por Chaneton en el manuscrito ya citado: “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 interesara preguntándole, a veces las cosas más extraordinarias, para que él se sintiera satisfecho”. Abel Chaneton, manuscrito, *op. cit.* [FGFH].

Sin más palabras y reflexiones, así finalizan las memorias del artista. Con un pasaje que deja atrás las veladas de esparcimiento para resaltar un interés que se desplazó entre su producción artística y la clase obrera trabajadora como una suerte de alianza que se profundizaría, sin dudas, en la década de 1930 cuando Facio Hebequer, por medio de sus composiciones, las reflexiones sobre el artista y los públicos, y nuevas prácticas que desbordan a las exposiciones de arte, radicalizó sus posicionamientos.

Es precisamente en ese momento, con la realización del Salón Costa y a partir de reseña citada de *La Vanguardia*, que uno de los principales estudios sobre el tema sostiene que “los cinco” recibieron el nombre de “los Artistas del Pueblo”.⁸⁵ Si bien las obras presentadas para esta muestra revelan afinidades temáticas compartidas entre los cuatro expositores, como los bajos fondos, el arrabal porteño y sus habitantes, y, ligado a ello, la posibilidad de dar a luz a una nueva escuela promotora del arte “social”, luego del recorrido realizado por algunas de las acciones en las que participaron estos artistas, es posible observar una excesiva sobredimensión en cuanto al carácter de grupo homogéneo que se les ha pretendido dar a “los cinco” o “los Artistas del Pueblo” desde la historiografía del arte.

Portadores de una clara sensibilidad de izquierda ligada a los tiempos de la bohemia libertaria, la actuación de Facio Hebequer, Arato, Bellocq, Riganelli y Vigo se basó, sobre todo, en denunciar a ciertos actores de un campo artístico en consolidación como, por ejemplo, el crítico de arte y el público “selecto”, quienes podrían excluir a un número significativo de artistas —como consecuencia de la emergencia de otros intereses que promovían un negocio en detrimento de la calidad

⁸⁵ Cf. Frank, *op. cit.*, p. 30. El autor afirma que dado el título del artículo de *La Vanguardia*, “Arte del pueblo para el pueblo”, comenzó a llamarse a los cinco artistas como “los Artistas del Pueblo”. Sin embargo, además de no aludir a la presencia de solo cuatro de los cinco artistas en la exposición, tampoco demuestra la circulación de esta denominación en la prensa o revistas culturales que no es posible hallar cuando se revisita y amplía la documentación.

artística—, aunque no por ello rechazaron con la misma intensidad a las instituciones de la órbita estatal. Basta con recordar que ya en 1921 Riganelli adquirió el segundo Premio en el Salón Nacional y, al año siguiente, obtuvo el primer premio en dicho Salón. Este hecho marcó para Riganelli el inicio de una promisorio carrera en los circuitos oficiales y sucesivos viajes a Europa y, a su vez, la pluralidad en las elecciones de estos cinco artistas que se encontraron en ciertos espacios, pero que no por ello significó un trayecto lineal y compacto de “los Artistas del Pueblo”; una denominación más retórica que identitaria.

La actitud de protesta encarnada por la bohemia adquirió distintas formas, entre las cuales, la más extrema, se caracterizó por su articulación con el anarquismo.⁸⁶ Sin embargo, ésta no implicaba necesariamente una adhesión ideológica y política de los artistas con el anarquismo, sino más bien una sensibilidad de izquierda, vislumbrada en muchas actitudes, como las ya señaladas, o las esculturas, pinturas o grabados que demostraban una clara simpatía por el “pueblo” y las clases trabajadoras. A menudo, y con cierta ligereza, se ha encasillado a los “Artistas del Pueblo” como anarquistas y sindicalistas revolucionarios desde ese punto de vista ideológico-partidario aunque sin poder demostrar tales afirmaciones por medio de la explícita defensa de algunos postulados doctrinarios, la práctica sistemática en publicaciones libertarias o una confluencia específica con el movimiento obrero, lo que se relaciona, sin duda, con los intersticios y las distintas intensidades que recubre el término anarquismo en los círculos artísticos. Por ejemplo, para el caso de Facio Hebequer, como veremos a lo largo de esta investigación, es incuestionable que la libertad individual, rasgo fundamental de la

⁸⁶ Sobre las relaciones entre anarquismo y bohemia, véase Ansolabehere, *Literatura y anarquismo*, op. cit., pp. 139-184.

doctrina libertaria, fue uno de los bienes más preciados por este artista, lo que fue visto, a la vez, con recelo desde algunos partidarios del PCA.

Con mayor exactitud, en la primera década de 1910 y los primeros años de la década siguiente, la elección de muchos artistas por llevar a cabo una actividad creativa en comunidad como eje de sus vidas, en contra de las costumbres burguesas y a favor de los trabajadores, desborda a los “cinco” y revela un momento clave en la formación de un grupo más amplio y diverso de artistas, escritores y músicos. No obstante, si los “Artistas del Pueblo” son interpretados como una categoría analítica, es imposible negar que los trabajos realizados hasta el momento han sido relevantes y operativos a los fines de recuperar y dar visibilidad a la obra de un grupo de artistas que se diferenciaron dentro del campo artístico local, tanto de aquellos artistas representantes de un “arte por el arte” como de los “academicistas” vinculados a un “arte nacional”. Pero, por ese mismo motivo, es relevante diferenciar que se trata más bien de una categoría y no de un grupo que actuó de modo sistemático en la esfera pública. Además, a partir de esta observación que se añade a los diferentes niveles de análisis que se procuran contemplar, es posible ingresar a una zona rica en matices que complejiza los bordes de ese arte denominado “social” y que, en el caso de Facio Hebequer lo sitúa en una frontera de experimentaciones y experiencias imposibles de encasillar y que, a su vez, lo llevaron a fraternizar con los escritores Castelnuovo y Arlt, entre tantísimas personalidades de una constelación artística, periodística y militante.

Al reanudar los pasos de Facio Hebequer, luego de la exposición del Salón Costa de 1920, su nombre vuelve a figurar entre los expositores de una nueva muestra “a beneficio de los hambrientos de Rusia”, llevada a cabo desde el 16 de enero al 4 de febrero de 1922 en las salas Cooperativa Artística. Como consecuencia

de la Primera Guerra Mundial y de la guerra civil, ocurrida entre 1919 y 1921, la población de Rusia atravesaba una profunda crisis de hambre que repercutía en una gran cantidad de periódicos de distintas ideologías que unidos por el mismo sentido común, sintetizado en una columna de *La Montaña*, expresaban: “ya no se trataba de discutir principios doctrinarios, ni de ajustar opinión respecto al régimen de gobierno que se ha otorgado el gran país eslavo, sino de interpretar la angustia de una parte de la humanidad ayudándola con toda celeridad y eficiencia”.⁸⁷ Bajo esta consigna parecía responder un amplio espectro de la opinión pública, ya que, de acuerdo al pedagogo anarquista Julio Barcos —quien años más tarde confluiría con Facio Hebequer, Castelnuovo, Vigo y otros en la fundación de la revista *Izquierda*—: “quien lea los telegramas de la prensa habrá visto que no hay un solo país de los llamados civilizados y cultos, donde las ‘élites’ representativas de arte de la intelectualidad no hayan tenido un noble y bello gesto de solidaridad con el abnegado pueblo ruso”.⁸⁸ Sin embargo, este autor, también enfatizaba que muchos de estos actos, entre ellos la exposición artística mencionada, eran interpretados por los diarios burgueses como un “vulgar y farisaico” acto de caridad y no de solidaridad en beneficio de los hambrientos de Rusia, una apreciación que bien podría referir al anuncio del diario *La Nación*, cuyo titular — “Iniciativa a favor de los menesterosos

⁸⁷ “La tragedia del hambre en Rusia”, *La Montaña*, año III, n° 1039, lunes 16 de enero de 1922, p. 2. Es notoria la cobertura y circulación de la situación crítica padecida por Rusia, la cual, en muchos casos, fu acompañada por imágenes como lo enfatizaba el siguiente medio: “Se ha hablado y se habla mucho del asunto; pero no se adquiere conciencia de su enormidad hasta que no se ve las imágenes descarnadas, horribles, fantasmagóricas, casi inverosímiles de esas mujeres y esos niños azotados por el hambre. Y lógicamente se piensa con espanto en lo que será la realidad misma. Acompañemos las notas gráficas con un texto también elocuente y penetrante, tomado asimismo de revistas europeas y traducido especialmente”. Cf. “Es un espanto el hambre en Rusia”, *Nueva Era. Semanario de la vida Argentina*, año VII, n° 155, 25 de abril de 1922, pp. 1-2.

⁸⁸ Julio R. Barcos, “Los artistas argentinos y la Revolución Rusa”, *La Montaña*, año III, n° 1058, sábado 4 de febrero de 1922, p. 1.

de Rusia. Exposición de obras donadas al efecto por artistas argentinos y extranjeros”—condensaba tales características.⁸⁹

Si bien se ha señalado que este evento, había sido programado por el Partido Comunista Argentino en respuesta a los dictámenes de la Internacional Comunista y como una estrategia para atraer a diversos artistas a la causa revolucionaria,⁹⁰ por esos años la política cultural del partido en la órbita local no gozaba de un desarrollo sistemático cómo lo sería en la década posterior. Tras la ruptura con el Partido Socialista, en los primeros años, el Partido Socialista Internacional, devenido en el Partido Comunista Argentino en 1921, conservó una independencia de pensamiento respecto de la Internacional Comunista que no presentaba demasiadas diferencias con su precursor, el PSA.⁹¹ A su vez, el anuncio en los diferentes diarios dejaba constancia de que esta actividad había sido organizada por el grupo *Acción de Arte*. Esta agrupación artística que tuvo vida entre los años 1920 y 1922, editó una revista mensual homónima que reunió los nombres de Alfredo Chiabra Acosta, más conocido como Atalaya, Carlos Giambiagi, Luis Falcini, Juan Carlos Paz, Armando Cascella, Antonio Sibellino, Nicolás Lamanna, Domingo Viau, Álvaro Yunque, Pablo Rojas Paz y Píldes Orestes de Zeo. Con una explícita simpatía anarquista, los integrantes de *Acción de Arte* llevaron a cabo una serie de actividades culturales y, en efecto, entre los expositores del evento por los hambrientos de Rusia figuraron

⁸⁹ *La Nación*, lunes 16 de enero de 1922, año LIII, n° 18.072, p. 5. Véase también: “En beneficio a los necesitados rusos”, *La Prensa*, lunes 16 de enero de 1922, año LII, n° 18.973, p. 4; “Notas de arte. Próxima exposición de artistas argentinos”, *La Razón*, martes 12 de octubre de 1920, año XVI, n° 4364, p. 3; “En favor de los hambrientos de Rusia”, *La Razón*, lunes 16 de enero, año VII, n° 4756, p. 4; “La exposición de arte a beneficio de Rusia”, *La Montaña*, año III, n° 1036, viernes 13 de enero de 1922, p. 1; “Pro- hambrientos de Rusia”, *La Montaña*, año III, n° 1039, lunes 16 de enero de 1922, p. 1 y “Artes Plásticas. Por los hambrientos de Rusia”, *La Nueva Era*, año VI, n° 142, 24 de enero de 1922, p. 5.

⁹⁰ Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos, 2015, pp. 75-81.

⁹¹ Cf. Víctor Augusto Piemonte, *Alcances y significaciones de la incidencia soviética en las prácticas políticas del Partido Comunista de la Argentina (1919-1943)*, tesis de doctorado, FFyL-UBA, 2013, p. 39. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/1712>

muchos de sus miembros.⁹² La comisión organizadora constituida por Emilia Bertolé, Agustín Riganelli y José Fioravanti impulsó, además de la muestra, la selección de unas veinte obras con el objetivo de realizar un sorteo y enviar lo recaudado a la tierra de los soviets.

Por el contrario, anunciada la exposición como un “gesto simpático”, el órgano oficial del partido, *La Internacional*,⁹³ dedicó apenas un recuadro y, unos días después, una breve columna en donde citaba las palabras del “camarada” Simón Scheimberg, quien inauguró la exposición aclarando que “Aún cuando sus organizadores son francamente simpatizantes a la gran revolución rusa —dijo—, han querido de propósito colocarse en este caso por encima de todo pleito político para que su ayuda al pueblo ruso fuese más eficaz y numerosa”. El autor de esta nota también señalaba que, en el cierre del acto, el crítico de arte de *La Nación*, Julio Navarro Monzó, “exhortó al público, en nombre de un cristianismo bien entendido, a

⁹² Patricia Artundo, “La *Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”, en Artundo (Dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008, pp. 94-98. Lamentablemente la colección completa de esta revista no se encuentra en ningún repositorio documental. La Fundación Espigas posee algunos números fotocopiados, entre los cuales no están los publicados en las fechas de esta exposición.

⁹³ “Ayudando a la Rusia soviética”, *La Internacional*, año IV, n° 272, 16 de enero de 1922, p. 5. *La Internacional* se constituyó como el primer periódico comunista, publicado entre 1917 y 1936. Surgió como vocero del ala izquierda, revolucionaria e internacionalista del Partido Socialista, con el nombre de *La Internacional. Periódico Socialista quincenal*, el 5 de agosto de 1917. Cuando se produce una fractura dentro del partido, en enero de 1918, la fracción izquierdista pasa a denominarse Partido Socialista Internacional y *La Internacional* reaparece con nueva numeración, el 23 de enero de 1918, y con el subtítulo *Órgano del Partido Socialista Internacional*. Una vez creada la Internacional Comunista (1920), este partido se erige como el de Partido Comunista, y su órgano pasa a titularse *La Internacional. Órgano del Partido Comunista* (Sección Argentina de la III Internacional). Surgió como vocero del ala izquierda, revolucionaria e internacionalista del Partido Socialista, con el nombre de *La Internacional. Periódico Socialista quincenal*, el 5 de agosto de 1917. Cuando se produce una fractura dentro del partido, en enero de 1918, la fracción izquierdista pasa a denominarse Partido Socialista Internacional y *La Internacional* reaparece con nueva numeración, el 23 de enero de 1918, y con el subtítulo *Órgano del Partido Socialista Internacional*. Una vez creada la Internacional Comunista (1920), este partido se erige como el de Partido Comunista, y su órgano pasa a titularse *La Internacional. Órgano del Partido Comunista* (Sección Argentina de la III Internacional). Cf. Roberto Pittaluga, Damián López y Ethel Ockier (Eds.), *Publicaciones políticas y culturales argentina (1900-1986)*, catálogo, Buenos Aires, Cedinci, 2007, pp. 18-19.

prestar ayuda al pueblo ruso que lucha en el mundo por imponer un sentimiento nuevo de justicia”.⁹⁴

Es así como, además de las distintas procedencias de los oradores, entre los expositores aparecen nombres de los más variados no sólo por las diferencias estéticas, sino también por los espacios ocupados en el campo artístico. La lista la componen artistas más autodidactas como Facio Hebequer, Ollavaca, Vigo, Arato, Bellocq y Riganelli hasta los consagrados como Emilio Centurión, Jorge Bermúdez, Alfredo Rossi, Jorge Soto Acebal, Fortunato Lacámara, Alfredo Bigatti y Nicolás Lamanna, entre otros. En este sentido, como señaló Daniela Lucena, en muchos casos, esta actividad tuvo una impronta moral antes que política.⁹⁵ Aunque, para un militante como Barcos, si bien esta jornada ecléctica no pretendía posicionarse abiertamente como una nueva manifestación cultural, representaba un acto de la solidaridad, contrario a cualquier limosna, y como la expresión de algunos jóvenes artistas que apoyaban y admiraban a la “Rusia Comunista que tiene actualmente en jaque a la hedionda y nefasta civilización del burgués”. En consecuencia, finalizaba la nota con un interrogante: “¿Qué mejores aliados que el Arte y la Revolución? Bien pueden ir ambos tomados del brazo en glorioso consorcio a través de la historia de la civilización, puesto que ambos son las avanzadas del presente que van a golpear las puertas del futuro”.⁹⁶ De esta manera, el reconocido pedagogo anarquista, vislumbraba la posibilidad de crear una nueva cultura encarnada en las jóvenes generaciones que comenzaban a involucrarse por medio de este tipo de acciones. Uno de estos jóvenes bien podría ser Facio Hebequer que participó con la obra

⁹⁴ “Exposición artística a beneficio de los hambrientos de Rusia”, *La Internacional*, año IV, n° 276, 22 de enero de 1922, p. 6.

⁹⁵ Lucena, *op. cit.*, p. 78. Cabe señalar que en los diferentes anuncios y coberturas nunca se refirió a la presencia de “los Artistas del Pueblo” si no a la participación individual de cada uno de ellos como cualquier otro participante del evento.

⁹⁶ Barcos, *op. cit.*

Maternidad y que constituye como uno de los tantos ejemplos de cómo la Revolución Rusa, y sus efectos, comenzaron a ser recepcionados de diferentes modos en el ambiente artístico-intelectual y, gradualmente, en su propia producción artística.

3. Nuevas amistades y nuevos proyectos

Aquella caracterización del taller de Facio Hebequer como un espacio de reuniones marca también su importancia en el establecimiento de nuevas relaciones intelectuales, artísticas y afectivas. En efecto, por intermedio del escritor Alfredo R. Bufano, Elías Castelnuovo llegó al estudio de Facio Hebequer, a quien calificó con empatía como un artista de filiación ácrata, y a partir de allí ambos ampliaron su círculo de amistades. A propósito de la presentación de Bufano como mediador, Castelnuovo reflexionaba:

Es interesante consignar cómo se realizan las conexiones amistosas. Sobre todo en la juventud. Aparentemente, uno le presenta a otro al azar y este otro a otro más, y cuando se quiere acordar, ya se ha formado la cadena del falansterio. Pero, en el fondo, las personas no se unen entre sí por casualidad. Se unen respondiendo a determinadas leyes como se unen los elementos dispersos de una misma corriente magnética. Los grupos literarios o ideológicos ofrecen una similitud con los grupos sanguíneos. Se juntan con arreglo al denominador común a que pertenecen, instituyéndose después en una especie de banco de sangre. Una vez unidos, es difícil separarlos por una razón autógena.⁹⁷

La idea de “falansterio” remitía, sin dudas, al socialista francés Charles Fourier, quien sostenía, basado en el principio de asociación como valor supremo, que las tareas colectivas y las comunidades autosuficientes eran los cimientos para la

⁹⁷ Elías Castelnuovo, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974, pp. 122-123.

transformación social. Dentro del falansterio todos serían iguales, libres y el trabajo resultaría atractivo.⁹⁸ Con esta evocación, Castelnuovo sella lo que desde entonces, podría denominarse un tránsito compartido entre Facio Hebequer y Castelnuovo, pues a partir de ese momento ambos participarían de las mismas empresas político-culturales y compartirían algunas de sus variaciones estético-ideológicas. Asimismo, el escritor incorporó, más adelante, a esta relación a su amigo Roberto Arlt y, Facio Hebequer a Abraham Vigo.⁹⁹ Los cuatro 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 vinculados a Facio Hebequer, quienes establecieron una actividad conjunta cristalizada en una serie de revistas como *Los Pensadores* y *Claridad*, 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.

⁹⁸ Cf. George L. Mosse, “El desarrollo del socialismo” (capítulo X), en *La cultura europea del siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1997 [1961], pp. 198-199. Cabe señalar que Elías Castelnuovo había colaborado para algunas revistas ácratas como *Prometeo*, *Quincenario anarquista* (1919), *Nuevos Caminos* (1920) y *Cuasimodo* (1921). A su vez, hacia 1922, *Nueva Era*, *Semanario de la Vida Argentina* reunía los nombres de Bufano, Castelnuovo y Roberto Mariani. Además, el semanario publicó un par de notas sobre Riganelli y Facio Hebequer. Ubicado como un cultor de la vida suburbana y una “rara avis” reticente al medio artístico, Facio Hebequer, era caracterizado como un “enamorado de los tipos de arrabal”. Cf. Carlos G. Antola, “Un pintor del dolor: G Facio Hebequer”, *Nueva Era*, año III, n° 176, 20 de septiembre de 1922, p. 2. En enero de 1922, *Nueva Era* iniciaba su segunda época presentándose como semanario y un medio de difusión variado de acuerdo a diversas actividades de la vida argentina. Su objetivo es ofrecer una vasta información pero sin perder, por ello, una impronta literaria y artística. Cf. “Nueva Era”, *Nueva Era*, año VII, n° 142, 24 de enero de 1922, p. 5.

⁹⁹ Por supuesto que estos tránsitos compartidos podrían extenderse a otros escritores y artistas. En este sentido, cabe destacar la exhaustiva investigación realizada por María Fernanda Alle dedicada a los vínculos entre la poética del escritor Raúl González Tuñón y su adscripción partidaria al PCA, la cual revela importantes similitudes en relación con la trayectoria de Facio Hebequer. Véase María Fernanda Alle, *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria*, Tesis de doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

La editorial Claridad, fundada por el socialista Antonio Zamora el 30 de enero de 1922 e inspirada en el grupo *Clarté* liderado por Henri Barbusse, tenía por objetivo ofrecer herramientas culturales y políticas a los sectores populares y obreros con pocas posibilidades de una inserción en el sistema educativo. Desde sus inicios esta empresa cultural fue apoyada por figuras como Juan B. Justo, Alfredo Palacios y Mario Bravo, aunque en sus páginas se expresaron diversas voces del espectro de la izquierda. La primera revista publicada por la editorial fue *Los Pensadores. Publicación semanal de obras selectas*, entre febrero de 1922 y noviembre de 1924. Allí se difundieron obras representativas del pensamiento universal como, por ejemplo, *Mis odios*, de Émile Zola, *Cuentos de vagabundos*, de Maximo Gorki, *El resplandor en el abismo*, de Henri Barbusse, *Los siete ahorcados*, de Leónidas Andreiev, *El A. B. C. del comunismo*, de Nicolás Bujarin y *La Montaña*, de Elisée Reclus, entre tantos otros. Como se verá en los capítulos siguientes, es posible observar cómo la circulación de estas obras, y sus apropiaciones selectivas, influyeron en las concepciones y producciones artísticas de Facio Hebequer. A partir del número 101, entre diciembre de 1924 y junio 1926, *Los Pensadores* pasó a ser una revista crítica, como lo indica su nuevo subtítulo: *Los Pensadores. Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura. Suplemento de Editorial Claridad* (en adelante, *Los Pensadores*), con diferentes secciones de crítica literaria, teatro, música, artes plásticas, etc. En esta segunda época se publicaron veintidós números y sus portadas fueron, en su mayoría, ilustradas por Abraham Vigo.

Al año siguiente de conocer al artista, en 1924, Elías Castelnuovo le dedicaba un extenso artículo en el primer número de *Los Pensadores*.¹⁰⁰ Trazando una

¹⁰⁰ Otros datos sobre la revista pueden consultarse en: 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, pp. 87-90 y 117-137; Florencia Ferreira de Cassone, “Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*”, *Revista Cuyo*, vol.25, 2008, pp. 34-38.

articulación entre la literatura rusa y la obra visual de Facio Hebequer, capaces de conjugar un carácter militante por medio de una estética realista lograda por el contacto directo mantenido con el pueblo, Castelnuovo expresa su admiración hacia este artista local.¹⁰¹ Para Castelnuovo, la clave de las obras de Facio Hebequer residía, precisamente, en la capacidad para expresar la realidad a partir de la observación y del conocimiento directo, puesto que “no hace otra cosa que reproducir el modelo tal cual es, visto, se comprende con sus propios ojos y con sus sentimientos propios”.¹⁰² Pero, además de exaltar el estilo realista de sus obras — encarnado en los atorrantes, las meretrices, los harapientos y los mendigos retratados—, Castelnuovo sostenía que, en su afán por conocer al hombre, sus representaciones podían ser comparadas con la literatura de Máximo Gorki y los efectos que la misma producía en el lector. En palabras del escritor uruguayo:

[Facio Hebequer] no es un discípulo de Cezanne o Van Godt [sic]: es discípulo de literatos como Dostoievski o Gorki. Existe entre su pintura y la literatura de Gorki una semejanza extraordinaria. Gorki se apodera inmediatamente del lector y lo estruja, le retuerce, le tira de aquí para allá, le desgarrar con brutalidad, y, por último le postra en un estado de profunda angustia y de atroz desconsuelo [...] Salvando el tiempo y las distancias y el medio, la pintura de Facio Hebequer produce una impresión igualmente desconsoladora.¹⁰³

De esta manera, Castelnuovo sostenía que el pintor no ocultaba su pesimismo, por el contrario, éste era un rasgo que distinguía su obra y que lo hermanaba con la poética de Gorki. Para el escritor, las producciones de Facio Hebequer se fusionaban

¹⁰¹ Según la definición brindada por Candiano y Peralta, esta apreciación formaría parte de los postulados del grupo de Boedo que se identificaba con una “*literatura militante* de estilo realista y con un sentido pedagógico mediante el cual se considera el propio accionar cultural como una forma de participación política”. Destacado en el original. De hecho, estos autores, también remiten al artículo de Castelnuovo, sumado al de Barletta dedicado a José Arato. Cf. *Boedo: orígenes de una literatura militante*, *op. cit.*, pp. 15 y 101-104.

¹⁰² Elías Castelnuovo, “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”, *Los Pensadores*, año III, n° 101, 9 de diciembre de 1924, s/p.

¹⁰³ “Un pintor gorkiano”, *op. cit.*, p. 335.

con la del escritor ruso de tal modo que podían ser presentadas como idénticas: “en el supuesto caso de que a Gorki le hubiese dado por pintar hubiera hecho hasta la fecha exactamente lo que hizo Facio Hebequer, cuyos lienzos podrían servir de ilustraciones a las obras del gran vagabundo ruso”.¹⁰⁴ A partir de esta comparación imaginaria, las cualidades literarias de Gorki servían a Castelnuovo para trazar un paralelismo y enaltecer las virtudes de la obra de Facio Hebequer.

Sin embargo, a lo largo del artículo, y en relación con el contexto de producción —la literatura militante de Boedo—, es posible vislumbrar otro objetivo en aquella construcción de Castelnuovo: el de trasladar aquella aproximación entre dos prácticas artísticas diferentes a la afinidad existente entre el propio escritor uruguayo y Facio Hebequer en tanto, desde su punto de vista, “hay temperamentos gemelos que sólo difieren por haber cultivado artes distintas”.¹⁰⁵ En este sentido, más allá de destacar y celebrar las semejanzas entre el escritor ruso y el pintor, Castelnuovo, no deja de reparar en una diferencia: “Facio Hebequer recién empieza su obra verdadera, seria y perdurable y Gorki, puede decirse que la está terminando. Facio Hebequer es un hombre de 33 años; Gorki es una persona madura que aborda los 60”.¹⁰⁶ Una observación que funcionaba como un espejo, considerando que no sólo eran los inicios de Facio Hebequer, también eran los primeros pasos de Castelnuovo como escritor.

El año anterior, Castelnuovo, había publicado *Tinieblas* (1923), la primera obra que tuvo una importante repercusión según su propio testimonio y que lo

¹⁰⁴ “¿Qué se propone Gorki al sacar a la luz toda esa familia de vagabundos y menesterosos? Qué se propone al exhumar el crimen y la locura, la brutalidad y el vicio y la crueldad espantosa del hombre. Espantarnos, aterrorizarnos? No, no; se propone mejorar al hombre señalándole todas sus lacras, sus lacras horribles. Arrancarle del fango en que lo ha sumido la ignorancia de los tiempos y elevar hasta las estrellas su espíritu enfermo y deprimido. Regenerarlo y redimirlo. Toda la obra de Gorki clama por la regeneración de la especie. Toda la galería de Facio clama también.” Castelnuovo, “Un pintor gorkiano”, *op. cit.*, p. 337.

¹⁰⁵ Castelnuovo, “Un pintor gorkiano”, *op. cit.*, p. 335.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

posicionaba dentro del grupo de Boedo para disputar un lugar de reconocimiento allí y en el seno del campo cultural porteño.¹⁰⁷ En aquel libro sus personajes eran semejantes a los representados por Facio Hebequer (los atorrantes y las prostitutas) y es en ese marco de su producción cuando escribe el artículo dedicado al artista, el cual puede ser leído e interpretado como un anticipo de un emprendimiento conjunto entre el literato y el pintor,¹⁰⁸ pues, acto seguido, Castelnuovo lanzaba su segundo libro titulado *Malditos*. Y, esta nueva publicación preparada para la colección Los Nuevos de la editorial Claridad, dirigida por el mismo escritor, presentaba una novedad: las ilustraciones incluidas estaban a cargo de Guillermo Facio Hebequer, como fue anunciado en *Los Pensadores*.

Posteriormente, otra nota de la revista detallaba los volúmenes que se habían publicado hasta el momento (*Tinieblas, Versos de la calle, Malditos*), daba a conocer los próximos títulos (*Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani y *Los Pobres*, de Leónidas Barletta, etc.), y trazaba una genealogía, en donde, se reiteraba que, el referente era la literatura rusa, puesto que “Rusia nos envió con la revolución el soplo trágico de su espíritu bárbaro y magnífico” a través de Dostoievski, Gorki y Tostoi. Para luego explicitar que “En estas circunstancias ha surgido nuestra biblioteca con el objeto saludable de provocar una reacción entre la juventud que se inicia [...] Trataremos de hacer ediciones populares, cosa de que estén al alcance de las masas

¹⁰⁷ Cf. Adriana Astutti, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, en María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 12

¹⁰⁸ Con escasas modificaciones, la publicación previa de este mismo artículo refuerza esta idea de pensar el artículo como una estrategia de posicionamiento y promoción del próximo emprendimiento en el campo cultural. Cf. “Un pintor gorkiano...” fue reproducido en *Inicial. Revista de la nueva generación*, año I, n° 6, septiembre de 1924, pp. 45-56 y en *Terra de sol. Revista de arte e pensamiento*, Río de Janeiro, junio de 1924, p. 335 (FGFH). *Terra de sol* fue una revista cultural editada por el intelectual Álvaro Pinto y el poeta Tasso da Silveira en Río de Janeiro, Brasil, entre 1924 y 1925. Para una caracterización sobre la revista *Inicial* véase el estudio preliminar a cargo de Fernando Rodríguez, *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004, pp. 7-43.

obreras que es el público que más nos interesa”.¹⁰⁹ Aunque, como la editorial lo aclaraba, tomar la experiencia rusa no significaba imitar a sus producciones.

La articulación con el grupo de Boedo lo llevaría a Facio Hebequer a colaborar en *Claridad* por medio de su pluma. En julio de 1926, *Los Pensadores* modifica su nombre y pasa a denominarse *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista* bajo la dirección de Zamora y como secretarios Leónidas Barletta y Cesar Tiempo.¹¹⁰ El primer escrito firmado por el artista aparece en el número inicial de esta revista, aunque no fue en este medio en donde escribió de manera más sistemática. No obstante, en las páginas de *Claridad* es posible advertir la emergencia de una nueva faceta en la vida de Facio Hebequer, la de “hombre de teatro”, que será analizada en el capítulo III.

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. El vínculo de Teatro Libre con el grupo de Boedo se hizo explícito cuando éste declaró a la revista *Claridad* como su órgano oficial. Si bien esta experiencia teatral no consiguió prosperar, un año después este proyecto

¹⁰⁹ Editorial Claridad, “propósitos de la biblioteca Los Nuevos”, *Los Pensadores*, año III, n° 106, 24 de febrero de 1925, s/p.

¹¹⁰ En adelante, *Claridad*. Esta revista fue publicada hasta diciembre de 1941. Cfr.: Florencia Ferreira de Cassone, “Pensamiento y acción socialista en *Claridad*”, en Diana Quattrochi-Woisson y Noemí Girbal Blacha (Dir.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999, pp. 93-129 y *Claridad y el internacionalismo americano*, Buenos Aires, Claridad, 1998; Liliana Cattáneo, “La revista Claridad: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina”, en A.A.V.V., *Historia de revistas argentinas. Tomo II*, Buenos Aires, A.A.E.R., 1997, pp. 169-196 y Sergio Baur (Coord.), *Claridad, la vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

pasó a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA), ahora vinculado a una nueva publicación cultural: *Izquierda*.

Cuando Leónidas Barletta se desvinculó de la revista de Zamora decidió junto con otros intelectuales —Julio R. Barcos, Juan Lazarte, Elías Castelnuovo, Facio Hebequer, Luis Di Filippo y Abraham Vigo— crear un nuevo espacio de divulgación cultural y política.¹¹¹ Así, surgió una nueva revista el 24 de noviembre de 1927, titulada *Izquierda*, la cual posee similares características respecto de su antecesora *Claridad*, aunque también presenta notorias diferencias, sobre todo, con respecto a su distanciamiento con el Partido Socialista y su fundación como un “naciente movimiento de intelectuales izquierdistas”.¹¹² Dos de las tapas, de los cuatro números publicados, estuvieron ilustradas por Facio Hebequer.

Si bien esta revista no pudo sostener una regularidad y dejó de salir al poco tiempo por problemas financieros, rápidamente retomó su labor en una nueva etapa en la cual apareció como suplemento semanal del diario *El Telégrafo*, que anunciaba: “Por primera vez en el país, una revista de intelectuales aparece en un diario”.¹¹³ Así,

¹¹¹ Como ha señalado Liliana Cattaneo, este el alejamiento de Barletta marcó el inicio de la dispersión del grupo de Boedo, *op. cit.*, p. 171. En noviembre de 1927 la revista *Claridad* dejaba constancia de que “se ha retirado de CLARIDAD, Leónidas Barletta, quien durante dos años ha sido un activo colaborador. Son absolutamente falsos los motivos que aduce Barletta en las publicaciones que sobre su retiro de CLARIDAD ha hecho”. Cf. “Aquí no ha pasado nada...”, *Claridad*, año VI, n° 146, noviembre 1927, s/p. Los motivos a los que refiere *Claridad* son las acusaciones que Barletta publicó, el 24 de octubre en *El Telégrafo*, en donde declaraba que se retiraba de *Claridad* porque se había convertido en una revista cercana al Partido Socialista Argentino y que, por lo tanto, ya no era una tribuna de izquierda. Este argumento de Barletta le valió una dura respuesta de Edmundo Barthelemy, en la cual deja entrever que el problema real fue el querer disputar la dirección de la revista. Cf. “Aclarando”, *Claridad*, n° 146, *op. cit.*

¹¹² Véase Candiano y Peralta, *op. cit.*, p. 136.

¹¹³ Sin firma, *El Telégrafo*, año VIII, n° 2543, domingo 24 de junio de 1928, p. 3. Cabe señalar que en la misma nota *El Telégrafo* aclaraba que era un suplemento independiente de la línea editorial del diario. Éste comenzó a salir los días lunes, desde el 25 de junio de 1928 hasta el 3 de diciembre del mismo año y fueron publicados veinticuatro números en total. La continuidad respecto de la *Izquierda* de 1927 puede constatarse por su materialidad: la idéntica denominación, la tipografía y la similitud en sus secciones, aunque en su segunda etapa modificó su tamaño (38 x 55 cm.) y se vio reducida a una o dos páginas al publicarse como parte de un diario. *El Telégrafo* comenzó a publicarse en 1921 y, por lo que se ha visto en el período estudiado, podría caracterizarse como un periódico antiimperialista y antifascista. A juzgar por la biografía que Raúl Larra le dedicara a Leónidas Barletta, Castelnuovo fue linotipista de dicho diario, motivo que situaría al escritor uruguayo como el posible nexo para

la publicación surgía en torno a diferentes intereses, por un lado, el de los intelectuales que procuraban intervenir en los asuntos de actualidad, comentar los sucesos políticos, sociales, literarios, artísticos y educacionales y, por el otro, el del propio diario, que buscaba formar parte del periodismo moderno al incorporar un suplemento cultural todos los lunes.

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* (1928), 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 a las seis de la tarde fue inaugurada la muestra de Facio Hebequer en la Asociación Amigos del Arte, ubicada en la calle Florida 659, una institución que, como se verá, era 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”. En otras palabras, 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.¹¹⁴

No debe olvidarse que desde su fundación en 1924, la Asociación Amigos del Arte se erigió 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

llevar adelante el proyecto de *Izquierda* como suplemento semanal. Cf. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978, p. 52.

¹¹⁴ Guillermo Facio Hebequer, “Pintura de la pintura”, en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 13.

social”.¹¹⁵ Por cierto, tanto los artistas 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, se ha sostenido que para los primeros el arte debía ser revolucionario en materia política pero cercano a formas más tradicionales en el plano estético con el propósito de 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.¹¹⁶ No obstante, observar a este artista desde diferentes ángulos posibilita tensionar, matizar y complejizar estas posturas, muchas veces presentadas de manera dicotómica por los contemporáneos como parte de una estrategia de intervención intelectual.

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ Sobre los posicionamientos en el campo artístico de la década del ‘20 véase 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.

De hecho, a pesar de las críticas vertidas hacia “los Amigos del Arte”, Facio Hebequer aceptó exhibir en esa institución, que representaba, por entonces, uno de los espacios consagratorios del campo cultural porteño. 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, 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 ya que, si bien realiza sus obras de denuncia social, cuestiona el rol de las instituciones oficiales y busca otros espacios populares para la difusión de su obra artística, tampoco descarta su participación en actividades oficiales, tales como estos salones”.¹¹⁷ Cabe destacar además que, más allá de la paulatina radicalización en sus opiniones, una exposición en el salón de Amigos del Arte podía asegurarle un lugar de legitimación y consagración en el campo artístico local. Y, en efecto, ese fue uno de los principales resultados de la exposición individual de 1928.¹¹⁸

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 y cantante

¹¹⁷ “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. Dolinko señala también la participación en el Primer Salón Anual del Grabado del Museo Nacional de Bellas Artes realizado en 1931.

¹¹⁸ 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 Amigos del Arte. 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 dicha institución en 1930 y socio de la casa Bullrich. Estas consideraciones permiten matizar, una vez más, aquellos antagonismos que reducen la complejidad de las relaciones del mundo intelectual. Cf. “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.

Yola Grete, con quien probablemente se haya vinculado en sus labores teatrales. 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. Y en todo esto anda el espíritu cordial de la dueña de casa. Un piano deja oír sus estudios clásicos. Sobre una silla duerme, ovillada, una gata de Angora. Lo que menos espera uno al entrar al taller son las sombrías notas de dolor que el artista ha fijado en sus telas”.¹¹⁹ La descripción de Barletta evidencia el progresivo desplazamiento de los años de la bohemia que marcaron su etapa formativa en el taller de la calle La Rioja, en tanto describe un ambiente burgués en contraposición a una obra en la cual prevalecen las “sombrías notas de dolor”.

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”.¹²⁰ 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 sus nombres se cruzan en las ilustraciones de *Izquierda* (1928), Facio Hebequer y Vigo emprenderían otros itinerarios y pondrían en marcha nuevas empresas político-culturales, junto a Castelnuovo y su entorno, que los alejarían de sus “viejos” compañeros. Esos nuevos caminos y apuestas llevaron al artista a una

¹¹⁹ 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).

¹²⁰ *Ibidem*. En relación con las exposiciones individuales de los denominados Artistas del Pueblo, Diana Wechsler conjeturó: “Estas situaciones señalan posiblemente el abandono de las actitudes anárquicas que los caracterizaron en la década anterior”. Cf. “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.

nueva etapa que, sin dudas, lo destacaría erigiéndose como un referente de artista militante.

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.

4. De “artista del pueblo” a “artista proletario”

En noviembre de 1930 Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo, una nueva experiencia teatral que tenía por objetivo involucrar a los sectores populares, tal como lo indicaba su denominación.¹²¹ Facio Hebequer formó parte del equipo como 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, anteriormente, 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 polemizar sobre la responsabilidad social del artista.

¹²¹ Lorena Verzero, “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica”, *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 11, julio 2010, pp. 2-3.

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: “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”.¹²² Esta breve pero concisa afirmación condensaba, por un lado, la preocupación por el impacto de la crisis económica 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.¹²³

¹²² *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (en adelante, *Metrópolis*), n° 1, mayo 1931, portada.

¹²³ Cf. Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires*, *op. cit.*, pp. 38-40 y Elías Castelnuovo, “Yo vi...! En Rusia. Impresiones de un viaje a través de la tierra de los trabajadores”, en Sylvia Saítta, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda. Selección y prólogo de Sylvia Saítta*, Buenos Aires, FCE, 2007, pp. 83-124.

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 Leningrado”.¹²⁴ 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, hambreadores— 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.¹²⁵

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, de acuerdo a la nota del escritor, pintar “no es una cuestión de forma sino de fondo”, y posee “un concepto

¹²⁴ Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis*, Buenos Aires, n° 2, junio de 1931, s/p.

¹²⁵ Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, *op. cit.*

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, remarcaba allí otra cuestión: Facio Hebequer nunca imponía su criterio, sino más bien “deja habitualmente en suspenso toda solución”.¹²⁶

Asimismo, Castelnuovo realiza una equiparación, en esta oportunidad explícita, entre la pintura de Facio y su propia literatura, al considerar que la pintura del artista se asemejaba al naturalismo de su literatura y porque los dos compartían una visión piadosa de los trabajadores en donde 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 Hebequer como el representante de un arte nacional. Sin embargo, como señaló Sylvia Saítta, 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.¹²⁷

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.¹²⁸ Más allá de la veracidad o no de esa concurrencia, la nota publicada en el diario de Botana contenía otro elemento de importancia: por primera vez, Facio Hebequer era definido como un “pintor proletario” que había elegido no

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Saítta, “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”, en Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski (Ed.), *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Bello*, Universidad de Pittsburg, 2008, p. 99. Asimismo, el viaje a Rusia, añade Saítta, “convierte al viajero en espectador de un experimento que se ha cumplido y que, por lo tanto, convierte a esa sociedad en objeto de un conocimiento racional”, lo que posibilitaría la construcción de la utopía revolucionaria en un país periférico como la Argentina a través del funcionamiento de un modelo teórico ya comprobado en otras latitudes. Cf. Saítta, *Hacia la revolución*, op. cit., p. 18.

¹²⁸ “Ante treinta mil trabajadores de Leningrado expone el artista argentino Facio Hebequer”, *Crítica*, n° 6565, 2 de agosto de 1932, p. 9.

exponer más en las galerías de Florida ni en los círculos oficiales para “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 la de “artista del pueblo” hacia la de “artista proletario”, una noción que comenzaba a ser debatida en las revistas culturales del período y que, como se verá, involucró a Facio Hebequer, en tanto formó parte, de diversos modos, de esas reflexiones que discutían sobre el significado y los alcances de un “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 afectaría a la literatura de Castelnuovo; también lo impulsaría a su acercamiento al Partido Comunista Argentino (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*.¹²⁹ Estos aceptaron participar y probablemente hayan intervenido para lograr 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.¹³⁰ Si bien desde 1928 el PCA transitaba una etapa sectaria, más allá de las tensiones persistentes entre la dirigencia política del Partido y los intelectuales, los esfuerzos por conseguir el apoyo y la cooperación de los intelectuales, evidentemente, no estuvieron ausentes.¹³¹

¹²⁹ Cf. Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, p. 139.

¹³⁰ *Bandera Roja. Diario obrero de la mañana*, año I, n° 31, 1 de mayo de 1932, p. 1.

¹³¹ Según David Cauter, el beneficio residía en los “principios de utilidad” que podían redituarse los intelectuales al partido, como por ejemplo, el prestigio intelectual que podía repercutir sobre el partido, la posibilidad de influir políticamente a otros intelectuales y a la comunidad cultural en general desde la filosofía marxista-comunista, la agitación política en el seno de organizaciones profesionales, la participación en el periodismo político, etc. Véase *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, op. cit., p. 37.

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* (en adelante, *Actualidad*), 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 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. 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.

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, como se analizará en el capítulo dedicado a su obra gráfica, podría interpretarse no sólo como una muestra explícita de su decisión de intervenir con su obra artística en la política, sino también como su primer manifiesto gráfico, en tanto en él emergen nuevos modos de representación de los conflictos sociales y cierta la permeabilidad de la doctrina marxista en su producción creativa. 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.¹³²

Las diversas invitaciones y recortes hemerográficos de su archivo 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 algunos casos, en el interior del país, como por ejemplo en la provincia de Santa Fe. Una gran cantidad de esas exhibiciones habían comenzado a ser presentadas bajo el título de “Arte proletario”, y eran acompañadas frecuentemente por conferencias pronunciadas por el propio artista o algún compañero de ruta del PCA, lo que imprime un compromiso visible de sus intentos por articular el arte con la política.¹³³

Además de estas exposiciones y conferencias, el compromiso con la clase obrera y sus luchas se sostiene en la profusa intervención gráfica elaborada para un conjunto de revistas culturales que, aparte de las ya mencionadas, incluyen distintas familias políticas dentro de la cultura de las izquierdas como *Nervio*, *Crítica*, *Artes y Letras*, *Vida Femenina*, *La revista de la mujer inteligente*, *Contra*, *La revista de los franco-tiradores*, *Nueva Vida* y *Soviet*, entre otras, vinculadas al anarquismo, socialismo y comunismo respectivamente. Muchas de esas imágenes circularon

¹³² *Autobiografía, op. cit.*

¹³³ 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

ampliamente hasta alcanzar a la prensa gremial y ser portada, por ejemplo, del *Diario de la CGT*.

En el primer lustro de los años treinta la actividad de Facio Hebequer fue intensa y productiva, pero, sorpresivamente, se vio interrumpida por su muerte. En la gran cantidad de notas que anunciaron su fallecimiento es posible percibir el asombro y consternación de la pérdida, a los cuarenta y seis años de edad, de una persona que se hallaba en plena madurez artística.¹³⁴ En varios de los avisos predominaba una narración trágica en la cual la vida heroica y rebelde de Facio Hebequer había sido arrebatada sin haber alcanzado el reconocimiento merecido aunque, después de este primer recorrido por su itinerario, estas representaciones del artista como un perseguido y marginado del campo artístico local son cuestionables. La inserción que tuvo Facio Hebequer en los circuitos institucionales y oficiales,

¹³⁴ El FGFH cuenta con una gran cantidad de recortes sobre la noticias de su fallecimiento, entre ellos: "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 Seños 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.

sumada a la amplia circulación de su obra, explica no sólo la extensa cobertura periodística de su fallecimiento, sino también la inmediata organización de una exposición retrospectiva 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.¹³⁵

Su último día de vida parecía transcurrir de forma habitual en su casa de Vicente López el 28 de abril de 1935. Eran las siete de la mañana cuando —según el manuscrito de Chaneton con el que se inició el presente capítulo—, luego del recorrido diario por la huerta y mientras se preparaba para comenzar su labor diaria, Facio Hebequer cayó repentinamente al piso sin poder ser atendido por el auxilio médico.¹³⁶ En los diversos documentos se detectan varios indicios que permiten inferir que Facio Hebequer padecía una afección cardíaca al menos desde 1931. Elías Castelnuovo, en febrero de ese año, dirigía una carta al artista en la cual le aconsejaba:

Creo que la primer providencia que debe tomar U. es suprimir al médico que tiene. He oído hablar mal de su capacidad científica entre personas que no acostumbran a hablar mal de nadie. Entre un médico de retaguardia como es el suyo y un literato de vanguardia como es su enfermero mayor, por deducción y por solidaridad, U. debe optar por el segundo. También le convendría ir suprimiendo paulatinamente los remedios hasta quedarse solamente con la digitalina. No hay círculo más vicioso que el círculo vicioso de la botica. Esto no significa que yo apruebe su afición por los yuyitos. Su porvenir está en la gimnasia. No, en el reposo, sino en el movimiento [...] Deténgase especialmente en los ejercicios de respiración que son los que más contribuirán a remediar su dolencia.¹³⁷

En estas líneas, el escritor se expresaba desde el afecto y a partir de los conocimientos que había adquirido tiempo atrás cuando trabajaba como tipógrafo de

¹³⁵ Cf. Silvia Dolinko, “Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, *op. cit.*

¹³⁶ Chaneton, manuscrito, 28 y 29 de abril de 1935, *op. cit.*

¹³⁷ Carta de Elías Castelnuovo a Facio Hebequer, 4 de febrero de 1931 (FGFH).

tesis doctorales de medicina y luego como asistente de su amigo, el médico cirujano Lelio Zeno.¹³⁸ A su vez, sus recomendaciones podrían relacionarse con el interés que le despertaban las formas de la “biopolítica”, analizadas por Adriana Rodríguez Pérsico en una de sus obras publicada por entonces, *Carne de hospital* (1930), en donde Castelnuovo “despliega los modos en que la vida es objeto de medicalización en un doble aspecto físico y psíquico, de acuerdo con los postulados que las ciencias y los saberes hegemónicos imponen en tiempos y espacios precisos”.¹³⁹ De allí, es posible comprender no sólo la sugerencia de un cambio de médico sino también los consejos respecto de lo contraproducente que podía ser la ingesta excesiva de medicamentos.¹⁴⁰

Ironía de la vida, Castelnuovo concluía su misiva con las siguientes palabras: “Y trate de ponerse a pintar nuevamente. El día que U. agarre los pinceles y empiece a pintar de nuevo, ese día U. estará curado. Salga a la calle. No se quede encerrado siempre en su casa. No tenga miedo de lo que pueda ocurrirle afuera, porque lo que puede ocurrirle afuera, puede ocurrirle también adentro”.¹⁴¹ A pesar de haber fallecido en su casa, Facio Hebequer parece haber escuchado el consejo de su amigo. En efecto, en el último día de su vida, el artista se disponía a trabajar. Prueba de su trabajo en curso son las estampas desplegadas en su atril, registradas por el fotógrafo

¹³⁸ Elías Castelnuovo, *Memorias*, *op. cit.*, pp. 76-78 y 87-90. Asimismo, Castelnuovo y Zeno colaboraron en la revista libertaria *Prometeo. Revista quincenal* en donde Zeno escribió sobre aspectos sociales de la medicina. Cf. “Medicina social y socialización de la medicina”, año I, n° 2, primera quincena septiembre de 1919, pp. 11-12; “Aspecto revolucionario de la medicina”, año I, n° 3, segunda quincena septiembre de 1919, pp. 9-10.

¹³⁹ Adriana Rodríguez Pérsico, “Estudio preliminar. Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea”, en Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros, 2013, p. 35.

¹⁴⁰ En relación con los medicamentos, Castelnuovo alude a la digitalina. Esta droga, procedente de la planta *digitales purpurea* era utilizada con frecuencia para controlar arritmias, diversos problemas cardíacos y prevenir infartos. Su uso excesivo podía traer graves consecuencias, inclusive la muerte, motivo por el cual cayó en desuso.

¹⁴¹ Carta de Castelnuovo, *op. cit.*

del diario *Crítica*,¹⁴² pero, sobre todo, por la imagen captada por la cámara de Annemarie Heinrich, quien decidió retratar sus manos mientras transcurría la despedida del artista en su lugar de creación (figura 1).



1. Annemarie Heinrich, *Manos yacentes*, 1935

Junto a esa fotografía, perteneciente a uno de los álbumes guardados por la autora es posible leer: “Una de mis primeras fotos, me acompañó mi padre”.¹⁴³ A partir de esa composición, entre imagen y palabra, Paola Cortés-Rocca imagino aquel día en el que la fotógrafa representó a Facio Hebequer; una escena que vale la pena ser reproducida:

¹⁴² “El Pueblo tuvo en F. Hebequer al pintor de sus inquietudes”, *Crítica*, n° 7559, 28 de abril de 1935, p. 3.

¹⁴³ Paola Cortés-Rocca, “Mirada de mujer. Annemarie Heinrich y el oficio del siglo XX”, en AAVV, *Annemarie Heinrich, Intenciones secretas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, MALBA-Fundación Eduardo F. Constantini, 2015, p. 38. Alicia Sanguinetti, hija de Annemarie Heinrich, agrega que el padre de la fotógrafa, Walter Heinrich, integrante de *Vorwärts* conocía a Facio Hebequer por haber compartido espacios vinculados a publicaciones socialistas, lo que podría explicar su presencia en el velorio. Comunicación personal con Alicia Sanguinetti.

Ella tiene 23 años, una cámara y algunas decisiones que tomar. Puede sacar una foto efectista e impúdica del muerto, puede registrar el ritual de la despedida y el duelo, puede captar el compañerismo, la admiración y el dolor entre los asistentes. Ésta es una de sus primeras fotos, pero ya es fotógrafa. Ya es, en alguna medida, la fotógrafa que va a ser. Entonces elige el detalle que pasaría desapercibido pero que representa de un modo sumamente genuino al artista muerto: toma una foto de sus manos, de esas manos que produjeron litografías y aguafuertes. Son manos delicadas, casi femeninas con unas uñas largas y levemente ennegrecidas. Son las manos de alguien que podría haber sido un pintor de salón, pero lo descartó para convertirse en un trabajador del arte, un grabador que vivió la práctica estética como una forma de activismo político. Ese detalle del detalle, ese negro de las uñas es, simultáneamente, la oscuridad de lo mórbido y la materialidad del trabajo: los rastros de la carbonilla, los resabios de alguna tintura. El ojo de Heinrich opera como el del *connoisseur* que describe Morelli. Su campo de visión no es, sin embargo, un cuadro en el que identificar un detalle que exhiba el estilo y conecte la obra con una firma. Su campo de visión es ese agujero en lo real que es la ausencia y, también, el ritual que se despliega frente a sus ojos [...] En el velorio de Guillermo Facio Hebequer, Annemarie Heinrich es ese *connoisseur* de una organización de lo sensible hecha de pulsiones, historias y personas. Corta un fragmento, un aleph que funciona como cifra del retratado. En esa fotografía de 1935, ya está el ojo que caza el detalle que conecta cuerpo y persona, fragmento y relato, pincelada visual y biografía.¹⁴⁴

Esas manos retratadas de Facio Hebequer en el féretro simbolizaban, al mismo tiempo, la vida y la muerte. Era el final de la carrera del artista (no así de su obra) y el inicio de la carrera de Annemarie como fotógrafa.

La capilla ardiente, describía Chaneton, se instaló en su taller. “El crucifijo de la mampara fue cubierto por un paño rojo y en las paredes se pusieron otros tantos trabajos suyos. Un dibujo coloreado: el horno de una fundición, en el centro. Dos litografías de la serie “El infierno” (creo que se llama así), a los costados”.¹⁴⁵ Este detalle permite la reflexión sobre dos cuestiones, por un lado, la constatación del acercamiento de Facio Hebequer a la órbita comunista. En este sentido, en el tercer aniversario del fallecimiento del artista, Castenuovo recordaría que poco antes de su

¹⁴⁴ Paola Cortés-Rocca, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁴⁵ Chaneton, *op. cit.*

deceso, “un día en que seguramente se sentía mal”, Facio Hebequer transmitió el deseo de ser envuelto y despedido con una bandera roja y con las estrofas de “La Internacional”.¹⁴⁶ Por otro lado, y vinculado a lo antedicho, se refuerza la incomodidad de Chaneton en cuanto a este desplazamiento transitado por Facio Hebequer, la cual se había señalado al iniciar el capítulo —al destacar el uso de cierto vocabulario y las oscilaciones del autor al querer describir la actividad y personalidad del artista—, y que se refuerza en la finalización del manuscrito cuando narra lo acontecido en el sepelio, llevado a cabo en el cementerio de la Chacarita: “Hoy lo enterramos [...] El grupo de artistas amigos, los familiares, algunos escritores y una docena de ‘compañeros’. En su mayoría adolescentes. Dos de ellos dijeron, sin énfasis y con emoción, como rezando, algunas palabras de despedida. Luego ya con frases más de cachet, el director de una revista de izquierda: *Actualidad*”. Para esa fecha, el director de la revista *Actualidad* era el intelectual comunista Horacio Trejo. Asimismo, otra nota informaba que en el sepelio hicieron uso de la palabra Alfredo Varela, en nombre del Teatro Proletario, Trejo, Emilio Novas y Alberto Márquez, todos ellos militantes comunistas. Si bien el diario *Crítica* destacaba la presencia de “sus grandes amigos”, Benito Quinquela Martín, Agustín Riganelli, Adolfo Bellocq, entre otros, es posible comprender cabalmente la modificación en el tono de la narración de Chaneton, que pasa de la incomodidad al disgusto y que, en esta tesis, se interpreta como parte del viraje estético-ideológico transitado por Facio Hebequer en el período de entreguerras, en particular, en los años treinta. Es así como estos últimos pasajes y la referencia a una publicación comunista como *Actualidad*, no sólo evidencian el vínculo que Facio Hebequer mantenía con la órbita cultural del PCA, sino también la distancia con algunas de sus

¹⁴⁶ Homenaje a Facio Hebequer, “Colaboración de Elías Castelnuovo, leída en el tercer aniversario de su muerte en el homenaje realizado en la Casa de los Trabajadores, por las Juventudes Socialistas Obreras, mimeo (FGFH).

viejas amistades “hartos alejados de él (o viceversa)”, como expresaba Chaneton.¹⁴⁷ Más aún, lo que se comprueba, una vez más, a partir de todos estos testimonios y cruce de documentos es que la inserción de Facio Hebequer en distintas redes de relaciones excede a la experiencia de “los Artistas del Pueblo” en donde se lo suele encasillar.

¹⁴⁷ Cfr. Chaneton, *op. cit.*, “Sepelio de Guillermo Facio Hebequer”, *Noticias gráficas*, 29 de abril de 1935, “Fue emocionante en sepelio de los restos de Guillermo Facio Hebequer”, 29 de abril de 1935 (FGFH).

II

ESCRITOS DE UN POLEMISTA

Las teorías de un artista, fracasan siempre en todos los teorizadores, menos en el artista que las crea, por lo regular, para uso propio. Porque no hay fórmulas que resistan la inspiración. Y no se concibe por reflexión o por estudio, sino por inspiración o por mandato imperativo de todo el cuerpo a través de la inteligencia. La reflexión y el estudio, entran en acción después para completar la obra de aquella. El pintor que se atiborra la cabeza de recetas, con las cuales pintaron otros pintores, deja de ser pintor y se convierte en un cocinero de la pintura. En arte la regla, no es la regla, sino la excepción. Y la excepción, es la excepción y no la regla. Un artista original puede servir de ejemplo, nunca de modelo. Por eso se ha dicho que todos los cezannistas son falsos, menos Cézanne.

Guillermo Facio Hebequer¹

En este pasaje, escrito en septiembre de 1928, Guillermo Facio Hebequer se pronunciaba en contra de toda fórmula que condicione el acto creativo, al tiempo que revelaba una concepción del artista que remite a la figura romántica del “genio creador”. Apelando al uso de términos como “inspiración” o “excepción”, como imperativo para lograr una originalidad imposible de imitar, el artista pondera un espacio reservado a la individualidad que no se puede transferir. Asimismo, la mención a Paul Cézanne, que ya había sido evocado por “los cinco”, como ejemplo de originalidad estética —en contraposición a sus émulo—, introduce el contexto en

¹ “Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia”, *Izquierda* (suplemento semanal de *El Telégrafo*), 17 de septiembre de 1928, p. 6 (En adelante, *Izquierda E.T.*)

el que escribe Facio Hebequer, marcado por el impacto de la modernidad y la modernización de las artes plásticas en Argentina, un período en el cual conviven propuestas estéticas diversas y se debate acerca de las relaciones entre arte y sociedad, arte y política y la función del artista.

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.² Desde esta perspectiva debe comprenderse la intervención escrita de Facio Hebequer en su faceta como “crítico de arte”, registrada en las páginas de revistas como *Claridad*, *Izquierda*, *Izquierda. ET*, *Metrópolis*, *Actualidad* y el diario *La Vanguardia*. En rigor, no fue ni un crítico de arte ni el “virtual teórico” de “los Artistas del Pueblo”, como lo había llamado Raúl Larra.³ 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.

El presente capítulo recorre una gran parte de los escritos de Facio Hebequer con el objetivo de revelar sus autorrepresentaciones, posicionamientos y disputas dentro del campo cultural porteño, analizar las continuidades, los cambios y las tensiones en sus concepciones sobre el arte y los debates sobre el papel del artista, entre otros temas. En este trayecto podrá percibirse cómo aquella idea sobre el

² Diana Wechsler, “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. 276.

³ Raúl Larra, “Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo”, en *Con pelos y señales*, Buenos Aires, Futuro, 1986, p. 64.

imperativo “inspirador” debe ser atenuada a partir de los años treinta, cuando se intensificaron los debates en torno a las articulaciones entre arte y política. La hipótesis del capítulo sostiene que sus intervenciones escritas en clave polémica reforzaron su lugar como ejemplo de artista militante, en tanto se complementaron con otras prácticas (conferencias y exposiciones itinerantes) y las producciones visuales ejecutadas en los años treinta. El capítulo se organiza en tres apartados: en el primero se examinarán las estrategias del artista para intervenir en el campo cultural porteño, entre las que se destaca la polémica como un modo privilegiado para debatir.⁴ En segundo lugar, se abordará el debate alrededor de la categoría “arte proletario” y, por último, se analizarán los ensayos escritos en el marco de la órbita cultural comunista, momento en el cual Facio Hebequer lanza una propuesta concreta con el fin de alcanzar la utopía revolucionaria.

La fuente originaria de este capítulo fue el libro *Sentido social del arte*, de Facio Hebequer, una compilación de dieciséis ensayos publicada *post mortem* por la editorial socialista La Vanguardia, en 1936, con el objetivo de homenajear al autor y también como el alegato de un “arte social” en Argentina.⁵ No obstante, y como ya se ha destacado en la introducción, dado que toda antología supone un ejercicio deliberado de lectura y selección y, en consecuencia, presenta un problema metodológico para la perspectiva de la presente tesis, se tornó necesario rastrear

⁴ Una visión de conjunto sobre las variantes de la polémica en el campo intelectual puede consultarse en el dossier “Comment on se dispute. De Renan à Barthes”, *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 25, 2007.

⁵ “Presentación”, *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 4 (En adelante, SSA). Como ha señalado Patricia Artundo en relación con la antología dedicada a Atalaya, el libro era un medio para que su pensamiento quedase registrado de una manera más segura que la atomización que supone encontrar sus escritos en las páginas de diferentes diarios y revistas. A su vez, señala que SSA puede ser equiparado con la compilación *Críticas de arte argentino* de Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta, 1889-1932), publicada en 1934 por la editorial Manuel Gleizer, pues en ambos casos fueron editados a modo de homenaje, además de compartir en sus escritos rasgos en común como la polémica y las denuncias en contra de instituciones oficiales y los sistemas de promoción, situándolos como un ejemplo a seguir. Véase *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 16.

dónde y cuándo habían sido publicados los escritos compilados en el libro, que no proporciona ninguna referencia bibliográfica. Durante ese rastreo, se produjo el hallazgo de otras cinco reseñas escritas por Facio Hebequer desconocidas hasta el momento (véase en anexo VI el listado completo de los escritos) y pudo realizarse el ordenamiento cronológico de las publicaciones, dado que en SSA el orden de la presentación fue alterado.

1. Entre el combate con la crítica y las disputas en el campo cultural porteño

Como se ha señalado en el capítulo precedente, durante la década de los veinte la figura del crítico profesionalizado aún se encontraba en vías hacia su consolidación; aunque, debe recordarse que, su papel ya era fundamental al momento de condicionar la formación del gusto medio, el consumo, los conceptos sobre arte, los modelos sociales de arte, del artista, del público y del propio crítico.⁶ Su figura se situaba como la de un colaborador especializado de diarios y revistas culturales, capacitado para legitimar determinados discursos. Teniendo en cuenta estos alcances y funciones de la crítica de arte, en una reseña escrita en 1929, a propósito de la exposición de Boris Grigorieff, Facio Hebequer sentenciaba:

La crítica oficial y oficiosa que opera con adjetivos regulares, matemáticos, ya no se incomoda mayormente en analizar una obra mediante el esfuerzo intelectual que todo análisis requiere: le basta con una calificación verbal extraída de la terminología que anda en circulación. La crítica alcanzó en Buenos Aires la síntesis suprema.

⁶ Sobre el consumo de arte y los orígenes del coleccionismo puede consultarse María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006 y María Isabel Baldasarre y Talía Bermejo, “La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte argentino, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Ed.), *Travesías de la imagen*, Sáenz Peña, UNTREF, 2011, pp. 201-208.

Con una palabra, con una sola palabra: “nuevo” o “viejo”, consagra o degüella a un artista, levanta o aplasta a una obra.⁷

A partir de dicha valoración, el artista no sólo se pronunciaba en contra de la crítica “oficial”, vista como la responsable de decidir qué obras, artistas o tendencias eran consagrados o impugnados, sino que también aludía al contexto de modernización al que ya se hizo referencia con la mención de lo “nuevo” o lo “viejo”. Como ocurre en la mayoría de sus escritos, Facio Hebequer apela a las oposiciones conceptuales como principal estrategia argumentativa. De esta manera, la imagen que construye de la “crítica oficial”, como perezosa intelectualmente pero eficaz a la hora de condicionar al campo artístico local, fue uno de sus principales pretextos para cuestionarla en las reseñas, pero sobre todo una forma de justificar su intervención escrita ante la arbitrariedad que percibía en ella. Este segundo aspecto se complementa con el uso de un planteo modernista que refuerza la explicación de su intervención por medio de la pluma, al señalar: “Creemos que nuestros literatos no han profundizado lo que hay de específico en la pintura. Por eso no logran desempeñarse con eficacia. Hemos creído que era nuestro deber decir cuatro verdades y las dijimos. Y, por último, si los literatos hacen la crítica de los literatos, ¿por qué los pintores no vamos a hacer la crítica de los pintores?”.⁸

Con un “nosotros” inclusivo, Facio Hebequer habla, en la mayoría de sus escritos, desde el lugar de los artistas que están comprometidos con el arte y la sociedad; un lugar y una posición amplia que trasciende a un nosotros vinculado a las sobredimensionadas intervenciones de “los Artistas del Pueblo” como se había interpretado hasta el momento, pues, como se ha demostrado en el capítulo anterior,

⁷ “Exposición Boris Grigorieff”, en *SSA*, p. 39. Si bien aún no se ha hallado la fuente original de esta publicación, se sabe que es de 1929, año en el que expuso el artista ruso en el salón de Amigos del Arte.

⁸ “Al margen de una exposición”, *Izquierda*, año I, n° 2, 22 de diciembre de 1927, p. 29.

sólo dos escritos fueron firmados como “los cinco” y, además, los itinerarios de estos artistas se bifurcaron precisamente cuando Facio Hebequer escribió con mayor sistematicidad. A su vez, el vínculo entre ambos planos, el compromiso asumido entre arte y sociedad, supuso para el artista, por un lado, la búsqueda de la calidad y excelencia técnica con el objetivo de causar emociones distanciadas de cualquier condicionamiento sobre el proceso creativo y, por el otro, la búsqueda de la emancipación social por medio de la exploración de las posibles relaciones entre arte y revolución. En este sentido, ambos aspectos se fusionaban bajo una premisa: la necesaria distancia de cualquier doctrina artística como política para lograr una “verdadera” obra de arte. No obstante, estos supuestos se vieron tensionados a medida que Facio Hebequer se acercó a la órbita comunista.

La reunión de todos estos elementos componía parte de su visión del arte, entendido como un aporte para el desarrollo de la humanidad. Este lugar de enunciación como “artista social”, que proviene de los postulados del grupo de Boedo, llevó a Facio Hebequer a, por un lado, denunciar constantemente todo aquello que consideraba injusto o incorrecto para tal fin y, por el otro, pretender posicionarse dentro del campo cultural porteño como una alternativa frente a la dicotomía entre lo “viejo” y lo “nuevo”.

Para el artista, “lo viejo” representaba el “arte tradicional”, la pintura académica y el Salón Nacional que lo legitimaba. En términos estéticos, predominaban las derivas del impresionismo y de la pintura regional española que habían incidido en la creación de un gusto medio que, según Wechsler, estaba definido por un naturalismo apacible, de fácil lectura y claramente implicado en

motivos literarios y pintoresquistas.⁹ Por el contrario, “lo nuevo” aludía a las concepciones de “el arte por el arte”, “el arte puro”, “la nueva sensibilidad” y “el arte viviente”, en otras palabras, a todos aquellos valores negativos que para el artista rodeaban a estas diversas denominaciones. Por supuesto que, tomando distancia de las apreciaciones de Facio Hebequer, su obra también formaría parte de “lo nuevo” si es considerada la utilización de elementos modernos en su producción, como se verá en los siguientes capítulos, así como también el uso de ciertos discursos y representaciones, lo que da cuenta de una clara estrategia de intervención: en su afán por polemizar, apelaba a la polarización de sus visiones, tensionando y anulando los cruces y la diversidad.

El medio de expresión privilegiado para dar cuenta de sus posicionamientos fueron las revistas culturales de izquierda, de las cuales formaba parte. Este es otro elemento que explica el lugar de enunciación escogido por el artista, la izquierda del campo cultural, desde el cual no sólo pretendió diferenciarse de los críticos “oficiales” de los diarios más tradicionales como *La Prensa* o *La Nación*, sino también de los intelectuales y artistas que participaron de revistas o periódicos vanguardistas.¹⁰ Inclusive, para Facio Hebequer, las revistas se constituyeron como un terreno fértil para debatir al interior de la cultura de izquierdas, como ocurrió con el encargado de la columna de arte del diario anarquista *La Protesta*, *Atalaya*, elegido como el blanco de sus ataques en varias de sus críticas y, posteriormente, en

⁹ Diana Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 120.

¹⁰ En este sentido, cabe señalar que a diferencia de los diarios en donde las notas sobre arte podían aparecer dispersas y en cualquier día de la semana, en las revistas culturales ocupaban una sección específica, motivo por el cual el crítico encontró allí un medio propicio para desarrollarse. Una lectura focalizada en las secciones de artes plásticas y la articulación entre algunas revistas del período puede consultarse en Diana Wechsler, “Entre la vanguardia estética y la política: *Inicial*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Claridad* y la *Campana de palo*”, en *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 1920-1930*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2003, pp. 119-164.

los años treinta cuando interpeló a los artistas que formaban parte de dicha constelación.

Estas batallas libradas por Facio Hebequer en el campo cultural, que posibilitan explorar los matices de la modernidad, se iniciaron en el número inaugural de *Claridad*, en julio de 1926, con la publicación de su primera reseña. Sin embargo, la escritura como una práctica más sistemática fue desplegada a partir del 24 de noviembre de 1927 en *Izquierda*, cuando Facio Hebequer tuvo a su cargo la sección “Artes Plásticas”. Aunque sólo llegó a publicar dos críticas porque la revista no pudo sostener una regularidad y dejó de salir al poco tiempo por problemas financieros, rápidamente retomó su labor en la segunda etapa de *Izquierda* —devenida en el suplemento semanal del diario *El Telégrafo* y luego en el órgano oficial del TEA—, en donde se incluyó la misma sección de artes.

La continuidad entre ambas revistas fue anunciada y, en efecto, en junio de 1928 comenzó a publicarse *Izquierda*, luego de que *El Telégrafo* aclarase que era un suplemento independiente de la línea editorial del diario. Los principales colaboradores, además de Barletta, Castelnuovo y Facio Hebequer, fueron Julio R. Barcos, Juan Lazarte, Luis Di Filippo, Ricardo Passano, José Torralvo y como colaboradores artísticos Abraham Vigo, Adolfo Bellocq y Gustavo Cochet, entre otros.

En las páginas de *Izquierda* Facio Hebequer construye su voz de autoridad sobre la base de una serie de valores ético-morales —que se articulan con una estrategia de aprobaciones y desaprobaciones—, como la vocación, la constancia en el estudio, la dedicación, el esfuerzo y la excelencia técnica frente a la holgazanería, la mediocridad y la falta de inteligencia. A modo de ejemplo, en una oportunidad Facio Hebequer escribía:

Aquí, cuando un pintor tiene listos sus “cuadritos”, le nace enseguida una especie de sarampión que no lo deja quieto hasta que no los manda a Francia o lo pone en la calle Florida. La misma fiebre que padecen algunos escritores por publicar, la padecen la mayoría de los pintores por exponer. Los que trabajan poco, exponen mucho. Al revés de los que trabajan mucho que exponen poco.¹¹

El recurso utilizado con más frecuencia en la elaboración de sus reseñas fue el de elegir una exposición, recorrerla y criticarla con irreverencia para luego, por medio de la solvencia de sus conocimientos artísticos y culturales, declarar tácita o explícitamente su posición. En este sentido, algunos pasajes de sus críticas redundan en una suerte de clase magistral sobre las artes visuales, aunque deben ser entendidas considerando el tono pedagógico con que se enuncian —que tiene por objeto instalar la polémica— y un interrogante que hilvana a todos sus textos: ¿a título de qué trabaja un artista? Esta inquietud moviliza a Facio Hebequer a recorrer las calles de Buenos Aires, examinar exposiciones de arte y polemizar.

El escenario principal de las reseñas de los años veinte es la calle Florida, más específicamente, las salas de Amigos del Arte y las galerías ubicadas en aquella arteria porteña —Müller, Witcomb y Van Riel—, en donde Facio Hebequer sitúa a sus respectivos personajes: los artistas, el crítico de arte, el *marchand*, el coleccionista, los espectadores entre los cuales se destaca el *snob* y el público especializado. En general, allí se exponía lo que por entonces era denominado “arte nuevo” y que representaba, para el artista, adjetivos vacíos de contenido, una moda y un ambiente superficial que se nucleaba alrededor de las 18 horas en el mencionado circuito concurrido por:

¹¹ “Exposición Quirós”, *Izquierda (E.T.)*, 27 de agosto de 1928, p. 6

Bataclanas y cajetillas. Algunos pantalones Oxford sin cabeza y varios cerebros con gomina. Mundo perfumado que se agita y rumorea [...] Las poetisas y los poetisas 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...¹²

En esta primera valoración sobre este circuito de arte subsiste aquella construcción del célebre enfrentamiento entre el grupo de Boedo y el de Florida, el cual había sido esquematizado por Roberto Mariani (integrante del primero) en una brevísima nota donde oponía a los hacedores de un arte realista a los del "arte puro", tildados estos últimos como frívolos.¹³ En el marco de ese ambiente, el crítico de arte "profesional" se constituyó como el blanco predilecto de los ataques de Facio Hebequer, quien veía en él a uno de los mayores "cómplices" de la "industria del arte". Desde su perspectiva, ya esbozada en la intervención de "los cinco", el crítico de arte era una pieza clave en la "fabricación" de los "genios falsificados" y por ello fue denunciado sistemáticamente al considerar que su función como productor del gusto medio era la de lograr que artistas sin talento trascendieran y se consagraran en el medio artístico local e internacional. En sus palabras:

El procedimiento que se utiliza es bien sencillo. Se lo crea por comandita... Se juntan sin juntarse varios industriales de diversa índole y convienen en gestar al personaje, del cual, más tarde se aprovechan. El genio, luego, más que genio resulta una suerte de banco sobre el cual operan descaradamente los autores del fenómeno. Generalmente quienes abren el fuego son los escritores que se hallan incrustados como cangrejos en los diarios o revistas de prestigio [...] Luego el burgués o el "marchand" que acaparará la producción del fenómeno. Finalmente, un caradura que se preste a pasar por genio, quien llega a convencerse, a la postre, que es un genio de verdad.¹⁴

¹² "Pintura de la Pintura", *Izquierda (E.T.)*, 16 de julio de 1928, p. 3.

¹³ Roberto Mariani, "Ellos y Nosotros", *Claridad*, año VI, n° 131, marzo de 1927, s/p.

¹⁴ "Mestrovic o el cuento del genio", *Izquierda (E.T.)*, 25 de junio de 1928, p. 5. Luego agregaba: "Al artista de talento se le señalan allí mismo los defectos. Y se reconoce que los defectos son defectos, y nada más. Pero, en el genio, los defectos pasan a ser cualidades. Parecería que fuese genio, no por sus virtudes, sino por sus defectos. Porque la palabra genial aparece casi siempre que se menciona lo que

La denuncia de Facio Hebequer contra los sujetos y los mecanismos que operaban detrás de la “empresa de genio” los ubicaba como los principales responsables de la degradación del campo artístico local, un argumento que le bastó para repudiarlos por medio del uso de un discurso irónico, agresivo y una fraseología peyorativa. Cabe destacar que el tono polémico en torno al lucro en el mundo del arte y los falsos artistas no era novedoso, en tanto un discurso muy similar había sido utilizado por el periódico *Martín Fierro*, que también criticaba al Salón Nacional como el espacio productor y reproductor de la “tradicción académica”.¹⁵ De todos modos, más allá de este punto de contacto con el grupo de Florida, para Facio Hebequer las diferencias en relación con el lenguaje plástico parecían irreconciliables.

Rápidamente se dejaron entrever las tensiones en un discurso tan polarizado. Si se recuerda que la primera exposición individual de Facio Hebequer fue realizada en Amigos del Arte, la radicalidad que por momentos adquirieron sus escritos debe ser matizada. En efecto, en ocasión de la inauguración de la muestra de 1928, el artista atenuó circunstancialmente el discurso, al extremo de dedicarle una nota en la cual aclaraba que sus ataques no iban direccionados estrictamente a aquella institución, pues:

“Los Amigos del Arte”, como institución, nos es altamente simpática. Contamos dentro de ella con muchos y buenos amigos. Apreciamos sobre todo lo que vale su obra cultural. Hemos solicitado y obtenido una de sus salas para una próxima exposición de nuestra obra. ¿Cómo podríamos, pues, atacarla? Ahora que, los que exponen en “Los Amigos del Arte”, no son los Amigos del Arte, como no lo es el

en otro es un defecto [...] Todo es genial en el genio. Hasta su figura. Si lleva el pelo grasiento sobre las espaldas no se baña más que tres veces al año, esto es estupendo. Si se deja las uñas largas y escupe sobre el techo de la madriguera, esto es portentoso. Cualquier monada que haga el genio encuentra siempre una caterva de monos que la festejan”.

¹⁵ Diana Wechsler, *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, 2011, p. 38.

público que visita ciertas exposiciones y a unos y a otros nos reservamos el derecho de juzgarlos libremente, como nos reservamos el derecho de señalar cualquier actitud que creamos contraria a los nobles fines del Arte, venga de quien viniere.¹⁶

Esta aclaración-declaración da cuenta de un doble movimiento realizado por el artista. Si por un lado se repliega ante la institución que pronto albergaría sus obras en una de sus salas, por el otro redobla la apuesta por la polémica al especificar que “ahora” iban a exponer los que no son los Amigos del Arte. Detrás de este oxímoron, subyace un intento de posicionarse en el campo artístico a través de una de las instituciones más reconocidas pero desde una propuesta estética diferente y opuesta a la que, para él, sostenían los auténticos “amigos del arte”: los representantes de la “nueva sensibilidad”, encarnada por “los muchachos de París”, como los había denominado la prensa. Esta operación semántica duró mientras permaneció la exposición del artista, sólo un par de semanas, porque luego de ese breve *impasse* los ataques de Facio Hebequer en contra de lo que consideraba una institución responsable de albergar a la “nueva tendencia” no tardaron en reaparecer.

Específicamente, los artistas repudiados en sus críticas eran en su mayoría aquellos que habían viajado a París e Italia y que, influenciados por diversos movimientos de las vanguardias europeas, en su regreso al país habían cuestionado al arte académico e introducido las novedades asimiladas allí, con el objetivo de modernizar el campo artístico nacional. Sin embargo, a diferencia del mero carácter imitativo que Facio Hebequer les endilgó a estas nuevas producciones plásticas, en ese marco surgieron nuevos planteos con rasgos propios y específicos. A modo de

¹⁶ Guillermo Facio Hebequer, “Los pintores de París, ‘Los Amigos del Arte’ y Etc. Etc.”, *Izquierda (E.T.)*, 13 de agosto 1928, p. 6. Cabe destacar que la AAA, más allá de promover a los artistas vinculados a *Martín Fierro*, se caracterizó también por recepcionar una diversidad de artistas y, en consecuencia, de diferentes artísticas. Véase Marcelo E. Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”, en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, *Amigos del arte. 1924-1942*, Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2008, pp. 186-188.

ejemplo, puede mencionarse el caso de Xul Solar, que, a partir de la recepción de las propuestas europeas, su apropiación y resignificación, comenzó a desarrollar su proyecto americanista a su regreso de Europa, en 1924.¹⁷ Pese a ello, para Facio Hebequer estos artistas representaban a los introductores del “arte por el arte”, los cosmopolitas que importaban “fórmulas” europeas sin aquella “originalidad” mencionada en el acápite, que los conectara, a su vez, con la sociedad en la que vivían. No obstante, cabe destacar que, la crítica persistente al cosmopolitismo adjudicado a la vanguardia pictórica en sus escritos, omite la profunda influencia que artistas y grabadores de la izquierda europea, como Käthe Kollwitz, George Grosz y Frans Masereel, ejercieron en la obra de Facio Hebequer.

Entre los nombres que fueron objeto de sus críticas se destacan Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Juan Del Prete, Alfredo Guttero, Aquiles Badi, Carlos Giambiagi y Xul Solar, denominados genéricamente como “los vanguardistas”, según aclara Facio Hebequer, porque ellos mismos se califican así.¹⁸ La crítica al concepto de “vanguardia” concentró gran parte de sus escritos de los años veinte. Este concepto fue desdeñado en tanto, a su modo de ver, representaba un movimiento artístico que evadía las relaciones entre arte y vida, arte y sociedad y que, en consecuencia, obstaculizaba el desarrollo del campo cultural porteño. Sin embargo, como se verá en el capítulo siguiente, este mismo concepto fue resignificado y aceptado en el marco de la experiencia teatral del Teatro Experimental de Arte de la cual formó parte Facio Hebequer y, en este sentido, debe comprenderse la referencia

¹⁷ Véase Patricia Artundo, *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2005.

¹⁸ “Boliche de arte”, *Izquierda*, año I, n° 1, 24 de noviembre de 1927, p. 28. El título de esta nota refiere al espacio artístico creado, en 1927, por el crítico de arte Leonardo Estarico —Boliche de arte—, quien escribió en algunas oportunidades para las revistas *Claridad*, *La campana de palo*, *Aura*, *Contra* y *Signo*.

específica al “vanguardismo pictórico” como el que “careció de seriedad” y “no vimos en él nunca nada de lo que el término vanguardismo entraña”.¹⁹

A diferencia de las vanguardias históricas, como ha señalado Diana Wechsler, la primera vanguardia en Argentina no se caracterizó por hacer de la provocación su rasgo dominante. Lo que buscó, más allá del plano discursivo, fue ingresar a los espacios instituidos mediante distintas estrategias para diferenciarse y, a la vez, ser aceptada.²⁰ Esta particularidad era uno de los rasgos que con mayor énfasis impugnó Facio Hebequer, y que fue explicitado en el título de una de sus notas: “Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales”. El subtítulo del texto muestra desde el inicio del artículo la provocación y la ironía que caracterizaron a la escritura de Facio Hebequer y, sobre todo, marca una contradicción en el carácter de un movimiento que se asumía como revolucionario en el plano estético, y al que presentaba de la siguiente manera:

Como movimiento pictórico, el vanguardismo se concretó a revolucionar exclusivamente el procedimiento, si cabe llamar revolución al desbarajuste técnico en que se debate. En este sentido, no creó nada como no sea la descentralización del arte y el encanallamiento de una disciplina consagrada y respetable. Un arte que no se basa en una nueva manera de sentir las cosas, en una nueva comprensión de la vida o en la compulsación de nuevas aspiraciones humanas y que persigue tan sólo una nueva manera de fabricar cuadros, tenía, irremisiblemente, que terminar como está terminando. Faltos de capacidad para interpretar la vida, se lanzaron a interpretar las obras viejas que dormían hasta no hace mucho en la paz de los museos. Le pusieron un traje nuevo a los cuadros antiguos.²¹

¹⁹ “Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales”, *Claridad*, año VIII, n°193, octubre de 1929, s/p.

²⁰ Cf. Diana B. Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, *op. cit.*, p. 150. Algunas reflexiones sobre la recepción activa de las vanguardias europeas en el campo artístico local véase, Sandra de la Fuente y Diana Wechsler, “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”, *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-FFyL-UBA, 1993, pp. 50-58.

²¹ *Op. cit.*

En primer lugar, debe señalarse el contexto en el que Facio Hebequer escribió estas líneas. En 1928 se había inaugurado el Nuevo Salón de Pintores Modernos en Amigos del Arte, organizado por Alfredo Guttero. Esta fue una muestra de particular relevancia, ya que de manera grupal y orgánica se consolidaban las propuestas plásticas de la llamada “nueva sensibilidad”, ejemplificada por las obras de Guttero, Juan Del Prete, Héctor Basaldúa, Raquel Forner, Pedro Figari, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Lino. E. Spilimbergo, Horacio Butler y Norah Borges, entre otros.²² Al año siguiente, en 1929, Guttero obtuvo el primer premio del Salón Nacional con la obra *Feria*. Al considerar estos datos, la causticidad del subtítulo propuesto por Facio Hebequer adquiere otra envergadura, pues el hecho de que muchos de “los vanguardistas” finalmente enviaran todos los años sus obras al Salón Nacional era, para el artista, un gesto antagónico a cualquier acto revolucionario.

En segundo lugar, el rechazo de Facio Hebequer iba mucho más allá de los aspectos estéticos propuestos por ese grupo de artistas. La falta de articulación entre arte y vida era, a su juicio, inadmisibile y repudiable. Si para este movimiento el foco estaba puesto únicamente en la exploración de las formas, la iluminación, los colores y el uso de nuevos materiales, con el propósito “revolucionar” las formas, para Facio Hebequer, este aspecto era suficiente para interpretar a “la vanguardia pictórica” como contrarrevolucionaria y reaccionaria en términos sociales, además de estéticos.

Ese rechazo hacia la ausencia de toda aspiración humana y del intento por comprender la vida que Facio Hebequer denunciaba en la obra de “los vanguardistas” revela dos matrices teóricas que atraviesan las principales argumentaciones de sus reseñas; por un lado, la de uno los fundadores de la

²² Sobre Alfredo Guttero y su importancia en el lanzamiento de este proyecto véase, Marcelo Pacheco (Coord.), *Alfredo Guttero: un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2006 y Patricia Artundo, “Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927-1932”, en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte (Primer Premio Telefónica), 1997, pp. 51-57.

sociología del arte, Jean Marie Guyau, quien sostenía que “el verdadero objeto del arte es la expresión de la vida”²³ y, por el otro, la de los textos sobre el arte del escritor ruso León Tolstoi.

En efecto, Facio Hebequer retoma algunos de los principales interrogantes ya planteados por el escritor ruso —como, por ejemplo, el problema de la belleza, los mecanismos de la consagración artística y la falsificación del arte—, como punto de partida para analizar el campo artístico local y delinear sus propias concepciones por medio de una serie de apropiaciones selectivas que buscan, al igual que el escritor ruso, responder al interrogante sobre qué es el arte. Así como Tostoi expresaba, a propósito de la falsificación de las obras de arte, que “son sólo simulacros de arte, no producen más que la impresión de un pasatiempo para la muchedumbre de los ricos, y están destinadas a desaparecer tan pronto como son producidas”,²⁴ Facio Hebequer sostenía, fiel a su estilo que “para poder realizar la propia obra [“los vanguardistas”] manotearon desesperadamente y hurgaron con singular rapacidad en los bolsillos de la obra ajena. El nuevo procedimiento es, en cierto modo, una nueva forma de desplumar el talento del prójimo”.²⁵ Del mismo modo, al insistir en la idea sobre “los vanguardistas” como hacedores de un arte sin humanidad, Facio Hebequer añadía que si “fueran revolucionarios de verdad, ya los hubiesen borrado del mapa de la pintura”. Esta afirmación involucraba a otro actor social, “la burguesía”, considerada como otro de los eslabones de la “industria del arte” en tanto sostén y promotor económico de este tipo de producciones “nuevas” y funcionales a la hora de invisibilizar los problemas sociales.²⁶ Nuevamente aquí, es posible advertir una clara referencia a Tostoi, quien señalaba: “los artistas están obligados a inventar métodos

²³ Jean Marie Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Buenos Aires, Suma, 1943, p. 86.

²⁴ León Tostoi, “¿Qué es el arte? (tomo II)”, *Los Pensadores*, año I, n°39, 27 de diciembre de 1922, p. 16.

²⁵ Facio Hebequer, “Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario...”, *op. cit.*

²⁶ “Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia”, *op. cit.*

especiales para producir imitaciones, falsificaciones de arte, a fin de satisfacer las exigencias de las clases sociales que les dan trabajo”.²⁷

Al mismo tiempo, el artista proponía comprender a “la nueva sensibilidad” como el síntoma de un profundo individualismo que podía explicarse a la luz de la crisis civilizatoria producida como resultado de la Primera Guerra Mundial:

Después de la guerra, hemos visto muchas cosas despam-panantes [sic]. Hemos visto la debacle, no de la ciencia, del arte o de la moral, sino la debacle del hombre. La suciedad de las trincheras le llenó de mugre el cerebro a una buena parte de la humanidad. Después del armisticio, apareció la orden tremenda: “Ahora pueden hacer lo que se les dé la gana” [...] Sólo así puede explicarse el caos actual de la pintura, sólo así puede explicarse que estos revolucionarios de pacotilla hayan apeestado todo sin que pudiera escapar al contagio el Salón oficial, y sólo así puede explicarse que se le concedieran allí, este año, los premios y prebendas que se les concedían antes a los parásitos.²⁸

Si bien es indiscutible que la Gran Guerra significó un quiebre civilizatorio que puso en cuestión a Europa como el faro cultural seguido por Argentina, también es cierto que el impacto que causó en el ámbito local generó diversas propuestas estético-culturales, sobre todo en el período de la posguerra, en que se percibe una progresiva polarización política que configura los contornos del antagonismo que marcó gran parte de la vida cultural y política del mundo occidental en los años veinte y, sobre todo, en los treinta: los pares opuestos “fascismo-antifascismo”, que adquirieron características particulares de acuerdo con cada espacio y contexto nacional específico.

En ese marco nacieron nuevas propuestas plásticas que promovieron el llamado “retorno al orden”, una expresión que fue instalada y seguida por una gran cantidad de artistas que plantearon la necesidad de volver sobre las bases del arte

²⁷ León Tostoi, “¿Qué es el arte?” (tomo II), *op. cit.*, p. 1.

²⁸ Facio Hebequer, “Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario...”, *op. cit.*

figurativo, “sólido” y de “buena factura”; entre ellos, puede mencionarse el caso de Pablo Picasso que recuperó la tradición clásica, el planteo de Gino Severini, la pintura metafísica de Giorgio Di Chirico o la vertiente vinculada al fascismo y promovida por Margherita Sarfatti, el *Novecento Italiano*.²⁹ Aquellas propuestas circularon rápidamente en el ámbito local, donde se produjeron apropiaciones y nuevas propuestas. Como ha señalado Patricia Artundo, algunos artistas que estuvieron en Europa durante el contexto específico de la Gran Guerra, como Pettoruti y Xul Solar, decidieron retornar a Argentina a partir de aquella percepción negativa del “viejo continente”, apelativo que adquiría una nueva significación en dicho marco y que señalaba que el camino a seguir era en el “joven continente”, dispuesto a realizar nuevas y originales búsquedas en materia artística.³⁰ Al igual que en otros casos, como el de Severini, quien en la década de 1910 actúa como futurista y en los años de la posguerra es uno de los teóricos del “retorno al orden”, Pettoruti encarna en el medio local un tránsito similar al de este artista italiano.

Facio Hebequer omitió en toda la reseña la repercusión producida por estos nuevos planteos y optó por delinear diferentes dicotomías como parte de su ya señalada estrategia argumentativa. De allí se explica el mote de “futurista rabioso” que le aplicó a Pettoruti, excluyendo deliberadamente parte del itinerario del artista.³¹

²⁹ Sobre esta nueva corriente plástica en Europa véase Kenneth E. Silver, *Vers le retour á l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale. 1914-1925*, París, Flammarion, 1991. Para un estudio de su impacto en América Latina y Argentina, Diana Wechsler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en Wechsler (Coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri-Instituto Italiano de Cultura, 2000, pp. 143-189 y “Da una estética del silenciosa declamazione. Incontri e apropiación di una tradizioni nelle metrópoli del Río de la Plata”, *Novecento sudamericano*, Milano, Skira, 2003, pp. 27-37.

³⁰ “Los años veinte en la Argentina: El ejercicio de la mirada”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 3, 2000, s/p.

³¹ Pettoruti viajó a Italia en 1913 a través de una beca de estudio y en 1914, gracias a la invitación del futurista Filippo Tommaso Marinetti, participó como expositor de una muestra colectiva de pinturas futuristas aunque no por ello se adhirió al movimiento italiano. Cf. Diana Wechsler, “Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa”, en *Italia en el horizonte, op. cit.*, pp. 150-164. Asimismo, debe recordarse que Marinetti realizó una visita a Buenos Aires a principios de junio de 1926, desencadenando una serie de debates que enfrentaron al campo cultural entre aquellos que

Esta lectura sobre Pettoruti puede ser comprendida como parte de su disputa en el campo intelectual, al concluir que, a pesar de la desorientación generalizada: “Hay aún quien la resiste. Cuando pase la ola de insensatez artística, entonces, posiblemente, recién entonces, se advertirá su presencia. Algo quedará de aquellos que han resistido heroicamente el contagio. De los otros, en cambio, no quedará nada”.³²

A juzgar por el tono y las características de estas intervenciones escritas y de sus polémicas con ciertas figuras e instituciones del campo artístico local, es posible conjeturar que éstas tuvieron como objetivo la construcción de una autoridad individual y moral, presentada como carente de todo anclaje en tradiciones artísticas e intelectuales preexistentes como así también en colectivos políticos e intelectuales más amplios, características que lo acercan al perfil de intelectual que Edward Said ha definido como “francotirador”.³³ En consonancia con ese estilo de polémica, no faltaron en sus críticas las referencias a figuras internacionales como Iván Mestrovic, Boris Grigorieff y Tsuguharu Foujita, que expusieron también en distintas oportunidades en Amigos del Arte, a los que se dirigió despectiva y burlescamente. Por ejemplo, al evocar a Grigorieff lo hizo bajo la denominación de “un paquete

celebraron su llegada, como el grupo de *Martín Fierro*, y los que la repudiaron por sus conocidos vínculos con el fascismo italiano. Sobre los debates en torno a la visita del poeta futurista véase Sylvia Saítta, “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 539-540, Madrid, mayo-junio 1995, pp. 161-169; “Filippo Marinetti en la Argentina”, en Paula Bruno (Coord.), *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pp. 215-229 y Cecilia Rabossi, “Marinetti en Sudamérica: Crónica de sus viajes”, en A.A.V.V., *El universo futurista: 1909-1936*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2010, pp. 39-52.

³² “Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales”, *op. cit.* En consonancia con esta visión reduccionista de las nuevas tendencias, Facio Hebequer ironizó a partir de situaciones imaginadas: “Supongamos que ahora estamos en París. Butler dice: -Muchachos me voy a Buenos Aires... Y Spilimbergo Hojalata, Picazo Badi, Berni Ladrillo y Basaldúa Troya, exclaman alborozados: -¿Te vas a Güenos Aires?... Esperate un poco que te fajamos unos cuantos cuadritos, te fajamos... ¡Hay que ilustrar a los compatriotas! Que vayan viendo que los que estamos aquí no somos mancos”, Guillermo Facio Hebequer, “Los pintores de París, ‘Los Amigos del Arte’ y Etc. Etc.”, *op. cit.* Precisamente, al momento de publicar esta nota se había inaugurado “El Primer Salón de Pintura moderna” en Amigos del Arte en donde se presentaron obras de Horacio Butler, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni Lino Spilimbergo.

³³ Cf. *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 31.

transatlántico” que “De ruso no tiene más que el apellido y un retrato de Máximo Gorki, en el que éste aparece vestido con camisa de sport. ‘Modernidad, espíritu de la época’”.³⁴

Sin embargo, quienes despertaron las críticas más furiosas fueron aquellos pintores que formaban parte del grupo de “los vanguardistas”, como Carlos Giambiagi, Alfredo Guttero y Pedro Figari, diferenciados de los ya mencionados porque, en la mayoría de sus obras, tomaron como tema central a los sectores populares o los lugares en donde éstos vivían. En el caso de Giambiaggi y Guttero, los trabajadores insertos en un paisaje rural o urbano fueron los protagonistas de la escena, mientras que la obra de Figari tuvo a la población esclava de la colonia como el foco principal de sus composiciones. La incorporación de esas temáticas, lejos de causar su simpatía, incitó a Facio Hebequer a polemizar de una manera sobre la que vale la pena indagar en tanto revela de parte suya una visión que, por momentos, adquiere un discurso radicalmente conservador y francamente sectario que no pasa inadvertido.

La figura del Giambiagi, cuyo nombre estuvo ligado a los principales colaboradores del *Suplemento Semanal de La Protesta* (1922-1926), despertó un particular interés para el artista por el hecho de que formaba parte del movimiento anarquista. Frente a un cuadro de Giambiagi, al que catalogó como “un atentado al óleo, que dice ser un paisaje de Misiones”, Facio Hebequer interrogaba: “¿Qué puede interesarle al pueblo semejante mamarracho? ¿Acaso esto puede contribuir en manera alguna a fomentar la revolución de las conciencias?”.³⁵ Este cuestionamiento fue el punto de partida para involucrar en la crítica al ex-editor del mencionado suplemento libertario, Alfredo Chiabra Acosta, más conocido por el pseudónimo de

³⁴ “Exposición Boris Grigorieff”, SSA, pp. 42 (1929).

³⁵ “Boliche de arte”, *Izquierda*, op. cit., p. 29.

Atalaya y denominado irónicamente por Facio Hebequer como “Chimborazo”. Encargado de realizar el prólogo de la exposición de la cual participaba su compañero Giambiagi, despertó un comentario particular en el artista, que merece ser señalado.³⁶ Desde la óptica del anarquismo debía primar el mensaje y no la forma, perspectiva que despertó el desacuerdo de Atalaya y que puede constatarse en una crítica en la cual, al tomar como contraejemplo estético de su pensamiento a José Arato, cercano a los postulados estéticos de Facio Hebequer, se mostraba abierto al “arte de avanzada”.³⁷ Estas diferencias son las que explicarían las expresiones vertidas por Facio Hebequer tanto a “Chimborazo” como a Giambiagi y el consiguiente interrogante: “¿Después de veinticinco años de estudio y de leer a Tolstoi y a Ruskin y Guyau y ser delegado de los ‘pintores unidos’, salimos con acuarelititas y paisajes verdagueantes? Vamos... no hay derecho”.³⁸ Esta ironía deja entrever que aquellas influencias, ya mencionadas para el caso de Facio Hebequer,

³⁶ Patricia Artundo ha estudiado la activa participación de Atalaya en el movimiento anarquista como editor del *Suplemento Semanal de La Protesta*, entre 1922 y 1926, y su profunda decepción con el mismo como consecuencia de las diferencias en torno a las concepciones del arte, lo que derivó en la partida del crítico y de Giambiagi de dicho *Suplemento* y el surgimiento un nuevo proyecto: la revista *La Campana de palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica* (1926-1927). Para Artundo, las tensiones que devinieron en ruptura estuvieron vinculadas especialmente con la mirada de los compañeros anarquistas que “veían sus notas como insignificantes y de poco valor revolucionario. En particular, las frecuentes objeciones del crítico a los artistas más conservadores y probablemente su interés en aquellos representantes de la vanguardia porteña –como por ejemplo Xul Solar, Emilio Pettoruti y Norah Borges– y por las tendencias internacionales más modernas como el grupo Novecento Italiano”. Véase “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”, en Patricia Artundo (Dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008, p. 106.

³⁷ A propósito de una exposición de Arato en Amigos del Arte (1926), Atalaya afirmaba que su pintura quedaba “en el aspecto de una pintura de intención popular, apresando y contentándose con lo pintoresco de la humildad, de la pobreza”. Por el contrario, como señala Artundo, Atalaya consideraba que estaban mucho más cerca de alcanzar una verdad de tipo colectivo: “las tendencias artísticas avanzadas –cubismo, etc. – que se inclinan a lo impersonal, al anonimato de los primitivos artesanos– quienes desaparecían tras de sus obras individuales para integrarse en un esfuerzo común. Y ellas, en sus abstractas geometrificaciones, es más probable que algún día se conviertan en escritura artística, colectiva y popular, que quienes en su instinto y buenas intenciones se pongan graves y trascendentalicen humanitariamente, e intentan estilizar haciendo preciosismo y verismo en confusión babélica”. Artundo, *op. cit.*, p. 108.

³⁸ “Boliche de arte”, *op. cit.*

ligadas al “espiritualismo humanitario”,³⁹ en realidad funcionaron como una suerte de referentes compartidas en una franja de la izquierda intelectual y, por ello, lo que, a juicio del “crítico”, contrasta notoriamente con los paisajes coloridos de Giambiagi pero también con los cuerpos esbeltos de Guttero. En relación con la obra de este último, el artista lanzaba una serie de preguntas retóricas:

¿Qué idea tiene Guttero del trabajo y de los trabajadores para pintarlos como los pinta? ¿No aparecen en sus telas los estibadores hermosos, robustos, rosados, llevando la carga a cuevas con bizarría y elegancia, bajo la mirada plácida de la madre feliz que le ofrece sus pujantes pechos a un niño también rosado y mofletudo, mientras le guiña un ojo al padre que luego seguramente le legará a la criatura su puesto de burro en los diques?⁴⁰

Con este par de preguntas, el artista buscaba revelar la distancia que las obras de Guttero mantenían con la realidad cotidiana de los trabajadores. Además de oponer su visión respecto de las representaciones de los trabajadores y sus condiciones de vida, el objetivo de Facio Hebequer es claro: causar incomodidad y sacudir al campo intelectual, en especial, a los artistas vinculados a la cultura de izquierdas como Giambiagi o Atalaya, pues al cuestionar la obra de Guttero como falsa, añadía que “posee una visión ‘sociológica’ manca o tuerta. El elemento humano no entra en ella sino para ser visto en su parte más superficial”.⁴¹ Esta última observación, que exalta “lo humano” como objeto en toda producción de arte, se complementa con otro de sus ensayos, en donde expone de manera explícita su posición al sostener que “Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración. Fue, de paso, nuestro sino, porque así como hay una vocación

³⁹ “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación del discurso escrito con la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, p. 134.

⁴⁰ “Al margen de una exposición”, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ *Ibidem.*

que nos hace desembocar en un arte determinado, hay, también, una vocación por la cual desembocamos en una manifestación determinada del arte”.⁴²

Comienza a advertirse aquí una postura en la cual emergen ciertos trazos de un vanguardismo político, condensado en el giro “interpretar la conciencia del pueblo”, aunque mediado por otra preocupación, la de reclamar el lugar que dentro del campo artístico debía ocupar su compañero Arato, el cual, a su juicio, había sido excluido arbitrariamente. En ese escrito, Facio Hebequer apunta no sólo contra la crítica oficial sino también contra Pedro Figari, a quien toma como el mejor contraejemplo de Arato en relación con los sujetos retratados en sus obras.⁴³ El artista enfatiza que mientras Arato hace de sus obras una denuncia de la miseria, Figari opta por mostrar a los negros y mulatos de la época de Rosas ligados a la diversión, el baile y la sensualidad; en sus palabras:

Figari es el gran patriota de la pintura; pinta negritos de la época de la tiranía, damas pingorotudas con miriñaque y todo, mazorqueros que pasan al son de ‘las doce y sereno’, perros con moñitos y mulatos candomberos; mientras que Arato es un revolucionario de verdad, enemigo de toda transacción artística, capaz de revolverle las tripas con sus audacias masculinas a la crítica oficial.⁴⁴

Y luego concluye que Figari “pasará a ser lo que es, un ‘Josefino’ Baker cualquiera, y Arato llegará a ocupar el sitio que le corresponde”. La danza y la sensualidad de los mulatos retratados por el pintor uruguayo le sirve a Facio Hebequer para trazar un paralelismo entre el autor de esas obras y la célebre bailarina Josephine Baker, que hizo furor en el París de los años veinte erigiéndose como

⁴² “Artistas del pueblo: El pintor y grabador José Arato”, *La Vanguardia*, n° 7886, 1 de mayo de 1929, p. 5.

⁴³ Pedro Figari fue uno de los iniciadores y colaboradores de *Martín Fierro* y de Amigos del Arte. Viajó a París en 1925 y regresó a Buenos Aires en 1934. No obstante, expuso en casi todas las temporadas en Amigos del Arte y participó del Salón de Pintores Modernos, fundado por Gutierrez, en 1929. Cf. Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, *Amigos del Arte. 1924-1942*, Buenos Aires, MALBA, 2008, p. 214.

⁴⁴ “Los Artistas del Pueblo...”, *op. cit.*, p. 34.

símbolo de la sensualidad y del erotismo de las mujeres de color negro, además de ser una referente para los cubistas europeos. La equiparación entre el pintor y la bailarina no es extraña si se tiene en cuenta que, cuando Facio Hebequer escribió la nota, Baker iniciaba una exitosa temporada en Buenos Aires con un espectáculo de teatro de revista, un género repudiado por los grupos teatrales de izquierda de los cuales formó parte el artista. La llegada a Buenos Aires de la Venus de Ébano, embajadora de la música negra, conmocionó de tal manera a la ciudad que el gobierno de Hipólito Yrigoyen proyectó algunas medidas sobre los desnudos en público, cuyo objetivo apuntaba directamente a censurar el espectáculo de la bailarina. Este hecho tuvo una amplia repercusión en la prensa en general y en especial, en el diario *Crítica*, al cual estaba relacionado el propio Facio Hebequer y varios miembros de su red intelectual.⁴⁵

A su vez, la referencia peyorativa a la célebre bailarina, no deja de ser contradictoria con el humanitarismo proclamado por Facio Hebequer. Con dichas expresiones, el artista desestimaba la elección por una temática popular abordada, a su modo de ver, de manera frívola, al tiempo que emergen ciertos rasgos misóginos y homofóbicos que subyacen a la idea de la masculinidad vista como un valor positivo frente a la tibieza de la “crítica oficial” y las vanguardias, ligadas a lo femenino

⁴⁵ Aunque no sin sarcasmo, *Crítica* brindó una gran cobertura a la estadía y a las funciones de la bailarina en Buenos Aires como un modo de ridiculizar la censura del gobierno radical y hasta llegó a invitarla a visitar la sede del diario. Véase, entre otras: “Inquieta y curiosa la Baker recorrió ayer las dependencias de *Crítica*”, 30 de mayo de 1929, p. 13 y “Josefina Baker excita la curiosidad del público”, 2 de junio de 1929, p. 7. Esta mirada negativa de Facio Hebequer sobre Josephine Baker se sostenía sobre un cuestionamiento más amplio de ciertos espectáculos “modernos”, muy moda en la Buenos Aires de los años veinte y treinta, a los que consideraba responsables del embrutecimiento de las masas y los trabajadores. Además del mencionado teatro de revistas, como veremos en el capítulo siguiente, la crítica era extensiva también al teatro comercial en general. Y, según Frank, algo similar ocurren en las oscilantes apreciaciones de Facio Hebequer hacia el tango. Pues, si bien lo consideraba una expresión de la cultura popular, a la que se hallaba ligado por algunas amistades como Juan de Dios Filiberto y Discepolín, a su vez, consideraba que había sido domesticado por la élite perdiendo así todo su carácter orillero y subversivo. Cf. Patrick Frank, *Los artistas del Pueblo. Prints and Workers’ Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, pp. 171-172.

como algo negativo. Esta característica impregna algunos de los escritos de Facio Hebequer como recurso discursivo ofensivo y es reiterada en otra nota dedicada íntegramente al pintor uruguayo, la cual no fue incorporada en la compilación *Sentido social del arte*.

El motivo de su ausencia puede conjeturarse desde su título: “La cabaña del Tío Tom o el blanco que tenía alma negra”. Aquí retoma las críticas sobre los significados que atañen al término de “genio falsificado” pero principalmente apunta contra aquellos críticos que, según él, fomentaban un “arte nacional” a partir de cualquier representación que evocara la “tradición criolla”. El tono virulento de la crítica profundiza el sesgo discriminatorio al que ya se hizo alusión, motivo por el cual vale reproducir *in extenso*:

Hay entre las gentes llamadas cultas una caterva de retrógrados que quieren resucitar una época que nadie conoció y que a ninguno interesa y que se llama la época colonial o algo por el estilo. Una época en que predominaba el espíritu sin espíritu de los negros y de los mulatos. Vale decir, cuando reinaba la ignorancia más crasa en el que ahora denominamos nuestro territorio. Toda esa caterva de seres anacrónicos es la que más se empeña en hacer pasar por obras de arte los mamarrachos que pinta el señor Fígari [sic]. La pintura de Fígari ni es pintura ni es histórica. Nuestra historia no es la historia del Congo, y todo lo que intenta pintar Fígari posee un olor y un sabor a catanga que aterra. Los negros, de por sí feos, en sus dedos devienen más feos y horrorosos. Si Fígari en vez de ser un hombre ya proveyo fuese un niño, quizás tuviese cierta gracia la desgracia de su negrada, pero el infantilismo con canas impresiona desagradablemente como una monstruosidad.⁴⁶

Como puede apreciarse, la crítica a las elecciones temáticas y estéticas del artista uruguayo se desliza no muy sutilmente hacia una crítica peyorativa contra la población negra, caracterizada mediante una reiteración de ciertos atributos físicos y de su comportamiento en la que se hace evidente ciertos rasgos de paternalismo y

⁴⁶ “La cabaña del Tío Tom o el blanco que tenía alma negra”, *Izquierda (E.T.)*, 2 de julio de 1928, p. 5.

una mirada aristocratizante sobre esos sectores sociales. Es posible suponer que debido a estas particularidades y al racismo que la atraviesa, la nota haya sido deliberadamente excluida de la compilación realizada por la editorial La Vanguardia en 1936. Y, cabe señalar que esta mirada discriminatoria desde los sectores de izquierda tuvo una cierta pervivencia en el marco de la cultura antifascista y que algunos de sus principales rasgos fueron reiterados con mayor énfasis frente al surgimiento del peronismo.⁴⁷

A su vez, en esas valoraciones Facio Hebequer remitía tangencialmente a la pregunta por los alcances de un “arte nacional”, instalada en el campo cultural desde la década de 1910 y extendida en la década posterior en torno a la denominada “reacción positivista” y el “nacionalismo tradicionalista telúrico”, que ensayaban propuestas para definir una cultura nacional.⁴⁸ Específicamente, cuando el artista refiere a la “cuestión nacional” lo hace para advertir que es una construcción puesto que, como ya había destacado, son “tantos los compatriotas empeñados en tener un genio nacional, que la invención resulta una verdad histórica, indestructible e inatacable”.⁴⁹ Para Facio Hebequer lo nacional se traducía en los problemas sociales de la humanidad que afectaban al ámbito local. Esta perspectiva sería retomada en una reseña dedicada a Cesáreo Bernaldo de Quirós, en la cual condensaría varios de los tópicos abordados en este apartado.⁵⁰

⁴⁷ Como ha señalado Jorge Nállim, la caracterización realizada por los sectores antiperonistas de la concentración del 17 de octubre de 1945 la mostraba como una expresión del “populacho” y un “nuevo candombe federal”, reforzando la filiación con la época de Rosas, considerado como un dictador que se había apoyado en los sectores de la población negra. Cf. Jorge Nállim, “Clase y género en la representación gráfica del discurso antiperonista”, *Cuadernos Americanos: Nueva época*, vol. 3, n° 133, pp. 52-53.

⁴⁸ Sobre los mencionados debates véase Ricardo Falcón, “Militantes, intelectuales e ideas políticas”, en *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, *Nueva Historia Argentina*, tomo VI, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 323-356.

⁴⁹ “Mestrovic...”, *op. cit.*

⁵⁰ “Exposición Quirós”, *Izquierda (E.T.)*, 27 de agosto de 1928, p. 6.

Ahora bien, como será analizado en relación con sus otras facetas, la década de 1930 marca el inicio de una nueva etapa que también se vislumbra en su producción escrita. En el nuevo escenario político, económico y social, una serie de notas incorporaron menciones a la política nacional e introdujeron el debate en torno a la categoría de “artista proletario”.

2. Polémicas sobre la figura del artista y el “arte proletario”

El impacto de la crisis económica y social de 1929 profundizó las oposiciones al yrigoyenismo y marcó, con el golpe cívico-militar del 6 de septiembre de 1930, el fin de la etapa iniciada en 1916 por los sucesivos gobiernos radicales. La prensa periódica fue un eslabón fundamental en la construcción de la imagen de Hipólito Yrigoyen como un dirigente inoperante y representante de la vieja “política criolla”, caracterizada por el caudillismo y el clientelismo político que violaba los mecanismos institucionales del sistema republicano de la democracia liberal, los cuales, a juzgar por los reclamos de un amplio espectro del arco político, debían ser restaurados. Esa imagen del yrigoyenismo fue muy consensuada en las filas de la izquierda y, en especial, del Partido Socialista (PS). En efecto, respecto de la posición tomada por el PS frente al golpe de 1930, Juan Carlos Portantiero ha señalado que, si bien dicho partido no participó de la gestación del golpe, su actitud fue ambigua, al menos, hasta advertir el profundo clima represivo y declararse en oposición.⁵¹

A pocos días de cumplirse dos meses del golpe de Estado, Facio Hebequer publicaba “Vanguardia y peludismo” en el periódico socialista *La Vanguardia*, un escrito que comparte esta imagen sobre el yrigoyenismo y que marca el inicio de una

⁵¹ Véase Juan Carlos Portantiero, “Imágenes de la crisis: el socialismo argentino en la década de 1930”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, año 6, n° 6, Bernal, 2002, p. 231.

producción escrita preocupada por el período abierto con el cambio de década. Como ya lo anticipa desde su título, en este artículo el artista propone una comparación entre la vanguardia artística local y la política de “Irigoyen”.⁵² La responsabilidad adjudicada por Facio Hebequer a la política yrigoyenista no sólo explicaría y en cierto sentido justificaría los sucesos del 6 de septiembre, sino también el devenir del campo artístico local hegemonizado por “la vanguardia”, pues así como el peludismo había ascendido de manera vertiginosa como una reacción al orden conservador, del mismo modo el vanguardismo se presentaba como una reacción contra la academia. De esta manera, si el peludismo había permitido el ascenso de la “marralla social” y llenó de mediocridad el Congreso y el Senado, el vanguardismo “subió al trono de la genialidad a toda la basura de la inteligencia, particularmente a cuanto desecho pudo acumular en estos últimos diez años la escultura y la pintura”. En esta comparación resuena, tal vez, el apoyo explícito de muchos martinfierristas a la candidatura presidencial de Hipólito Yrigoyen en 1927, tan debatido en las mismas páginas de *Martín Fierro*. En consecuencia, para Facio Hebequer, la “‘reparación’ del peludismo” equivalía a la “revolución del vanguardismo”:

La suciedad misteriosa y absurda que reinaba en casa del peludo máximo, el espiritismo y la brujería que lo rodeaban, reinan a menudo en los salones de pintura. Se nota a simple vista que allí también hay gato encerrado y podrido. El peludismo, en su locura o en su desorientación, ultrajó a la conciencia pública y pasó por encima de la nación sin comprender que se abría su propia fosa. El vanguardismo está pasando por encima del arte y tendrá que concluir de idéntica manera. Así como ya nos parece una idéntica pesadilla lejana el sueño del peludismo, pronto quizás nos parecerá el vanguardismo. Nada que no se edifique sobre los cimientos de la verdad podrá ser duradero. Tarde o temprano la mentira se derrumba sola.⁵³

⁵² “Vanguardia y peludismo”, *La Vanguardia*, n° 8432, 2 de noviembre de 1930, p. 7. Al igual que lo hacían en los medios conservadores, Facio Hebequer escribe Irigoyen con “i” latina como una forma deliberada de recordarle al presidente radical su origen social y familiar.

⁵³ *Ibidem*. La expresión “reparación” peludista que utiliza Facio Hebequer refiere a la política de intervenciones que aplicó el radicalismo y que fue profundamente cuestionada por distintos sectores de la oposición, entre ellos, los socialistas.

Fiel a su estilo mordaz, en el pasaje citado se constata la introducción de la política local como un elemento novedoso en su estrategia discursiva, aunque debe destacarse que su uso es más bien instrumental pues todavía predomina la polémica que sostiene con el campo artístico nacional y, más específicamente, con los artistas de la vanguardia. Reiterando la tendencia a la construcción de pares conceptuales opuestos, la comparación entre el peludismo y la vanguardia se refuerza por la “oscuridad” y la incompreensión que rodeaban a ambos fenómenos. Si el “espiritualismo y la brujería” imperan en la casa del peludo, una clara alusión al “misticismo” que sus críticos atribuían a Yrigoyen por su adhesión al krausismo, la misma confusión y suciedad caracterizan a los salones de arte.⁵⁴ De modo complementario, el texto busca pronosticar cuál sería el destino del arte si se continuaban manteniendo en el campo cultural ciertos mecanismos afines al peludismo, en tanto, hacia el final de la reseña, realiza una provocadora distinción en relación con los actores que sostienen al peludismo y al vanguardismo:

El peludismo tuvo desde el primer momento su más acérrimo enemigo en la burguesía. Nuestra aristocracia platuda y vacuna jamás le perdonó al peludismo su origen tambero y le odió con la cordialidad que suele odiar la gente fina... Con el vanguardismo ocurre lo contrario. La aristocracia es precisamente el único apoyo con que cuenta. El gobierno de Irigoyen era un gobierno plebeyo, sostenido por plebeyos. El imperio del vanguardismo, en cambio, es el imperio de la chusma artística sostenida por la crema del dinero. La plata que cobran los vanguardistas por sus cuadros se parece a los sueldos que pagaba el peludismo a toda esa manga de atorrantes que no iban más que a firmar la tarjeta y a cancelar los honorarios. Se parece, decimos, porque los dos cobran sin hacer nada.⁵⁵

Esa mirada crítica sobre el yrigoyenismo y los fenómenos políticos y sociales a los que diera lugar, también era compartida por otros intelectuales cercanos a Facio

⁵⁴ Sobre las relaciones entre el krausismo y el radicalismo véase el libro de Arturo Andrés Roig, *Los krausistas argentinos*, Buenos Aires, El Andariego, 2006 [1969].

⁵⁵ *Ibidem*.

Hebequer como, por ejemplo, Roberto Arlt, que en sus aguafuertes mostraba un profundo pesimismo en este sentido. Para ambos, el empleado público era aquella persona que vivía del Estado sin dar a cambio trabajo alguno, de allí que Arlt haya calificado a dicho sector como una “aristocracia de la holgazanería”.⁵⁶ No obstante, Facio Hebequer culmina sus paralelismos con una moraleja: “Que la estupidez no puede ocupar siempre el lugar de la inteligencia, ni el fraude el sitio de la honradez. Soplan ya vientos de fronda. La tormenta que arrasó con el peludismo no tardará en aventar las cenizas del vanguardismo”.⁵⁷

La animosidad que Facio Hebequer sentía contra ciertas prácticas y valores que encarnaba el gobierno de Yrigoyen dificultó una mirada crítica sobre su derrocamiento, e incluso llevó a compartir ciertos giros ligados al conservadurismo como, por ejemplo, el anuncio de un “viento de fronda” que continuaría su tarea barriendo con el vanguardismo. Esta referencia a la conocida rebelión de la aristocracia francesa contra la monarquía fue precisamente el nombre elegido por Francisco Uriburu en 1919 para dar continuidad al diario conservador *La Mañana*, caracterizados ambos por mantener una feroz crítica contra el gobierno radical.⁵⁸ Posteriormente, ante la nueva situación política abierta por el gobierno de facto, las represiones sufridas por el movimiento obrero, los cercenamientos a la libertad de expresión y las repercusiones de la crisis económica de 1929, Facio Hebequer pronunciaría explícitamente sus críticas al gobierno de Uriburu.

En esta nueva década comienza a advertirse una mayor preocupación por articular el arte y la política desde concepciones más radicalizadas y cristalizadas con la emergencia de categorías como la del escritor y artista “proletario”, los cuales

⁵⁶ Cf. Sylvia Saítta, “Ejercicio de artillería”, en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, p. 141.

⁵⁷ “Vanguardismo y peludismo”, *op. cit.*

⁵⁸ Cf. María Inés Tato, *Viento de Fronda. Liberalismo, conservadurismo y democracia en la Argentina, 1911-1932*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

constituían una forma novedosa del compromiso artístico-político. Esas etiquetas surgieron al calor de la Revolución Rusa y de la experiencia del *Proletkult* (Organización Cultural Proletaria) impulsado por Alexander Bogdanov, con el anhelo de crear una nueva cultura “proletaria” sobre las bases de una nueva sociedad guiada por la clase liberada de yugo capitalista. En términos generales, esta organización proponía que, a partir de la exploración de la ideología proletaria, todo artista educara a las masas por medio de nuevas producciones plásticas y teatrales. Por ello, se presentaba como un “laboratorio de la ideología proletaria” que tenía por objetivo llevar a cabo acciones comunes con la clase trabajadora y en consonancia con la modernización de la sociedad.⁵⁹

Ahora bien, estos primeros intentos de organizar el ámbito de la cultura en la nueva Rusia soviética se toparon con frecuentes problemas de diversa índole. Ante todo, la coincidencia temporal entre estos primeros tanteos en favor de una cultura proletaria y el estallido de la guerra civil que complicó muchos de esos emprendimientos. Pero también, y fundamentalmente, con la activa resistencia de un efervescente mundo cultural, muy vinculado a las diferentes experiencias vanguardistas (futurismo, cubismo, constructivismo, etc.), que Anatoli Lunacharski, —el primer Comisario del Pueblo para la Educación, “un bolchevique para los intelectuales, un intelectual para los bolcheviques”— no lograba subordinar completamente. No sorprende constatar, entonces, que en esos primeros proyectos de organización de una cultura proletaria el énfasis del Partido Comunista de Unión Soviética (PCUS) estuviera puesto sobre el plano organizativo antes que en el

⁵⁹ Para una caracterización general de esta experiencia véase Sheila Fitzpatrick, Cap. V: “La Proletkult” y Cap. VI: “Las Artes”, en *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 1977, pp. 113-190; Zenovia Sochor, *Revolution and Culture. The Bogdanov – Lenin controversy*, Ithaca, Cornell University Press, 1988 y Lynn Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990.

doctrinario. Por ello, a diferencia de las precisas definiciones sobre la concepción del realismo socialista que años después brindaría Andrei Zhdánov, durante los primeros años de la revolución no existió, más allá de algunos escritos y conferencias de Bogdánov y Lunacharski, una definición precisa ni concluyente acerca de qué entendía el PCUS por cultura o arte proletario. Antes bien, como ha señalado Sheila Fitzpatrick, el principal debate giró en torno a las apreciaciones y legados del “arte burgués” y el grado de ruptura que la nueva cultura proletaria debería mantener con esas tradiciones previas del teatro, la literatura, la poesía y la plástica “burguesa”, el cual tuvo su recepción en la esfera local.⁶⁰ Ese “pluralismo” respondía básicamente al hecho de que en esa etapa incipiente del proceso revolucionario, donde su propia supervivencia estaba en tela de juicio, los bolcheviques dieron su apoyo, o al menos consintieron la existencia de diferentes grupos artísticos con la condición de que apoyaran dicho proceso emancipatorio.⁶¹

En Buenos Aires, en los años treinta, algunos intelectuales, escritores y artistas de los sectores de izquierda, ante la crítica coyuntura internacional y local percibían la inminencia de la destrucción del sistema capitalista y de un posible estallido revolucionario, se hicieron eco de aquellas experiencias y comenzaron a soñar con la creación de una “cultura proletaria” en el Río de la Plata. En cierto sentido, de un modo análogo a lo señalado para el caso soviético, estas aspiraciones dieron lugar a proyectos institucionales concretos como la Unión de Escritores Proletarios y el Teatro Proletario, al cual nos referiremos en el capítulo siguiente. No obstante, el análisis de las revistas culturales del período revela un uso muy

⁶⁰ Véase Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 299-332.

⁶¹ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004, p. 78. En palabras de la autora: “El genial resultado, aunque no lo estuviera planeado, de la dirección de Lunacharskii fue que, al hacer el compromiso político más importante que el estilo artístico, aquél animó a que todo grupo artístico compitiera con los otros para demostrar que *el suyo* era el auténtico en cuanto a ser políticamente revolucionario, culturalmente proletario e históricamente progresista”.

extendido del adjetivo “proletario/a” aplicado a la cultura, al arte, la literatura, el teatro, etc. Ello se debe a que, más allá de estas organizaciones proletarias vinculadas a los canales institucionales de la órbita comunista, la discusión en torno al arte y la cultura proletaria fue un tópico que atravesó a la cultura de las izquierdas en su conjunto.⁶² Es por ello que en el ámbito local durante el período estudiado dichas categorías fueron más bien difusas y no llegó a establecerse una definición específica al respecto.

A su vez, cabría señalar que más que de “arte proletario” en abstracto, el debate suscitado en las revistas culturales de izquierda se centró en torno de la categoría del “artista proletario” y algunos de las intervenciones de Facio Hebequer de comienzos de los años treinta puede ser leídas como parte de esa polémica. La primera alusión del artista respecto del término “artista proletario” se halla en un artículo escrito para la revista *Metrópolis*, órgano oficial del Teatro del Pueblo. Esa empresa cultural dirigida por Leónidas Barletta diversificó sus actividades con el afán de atraer a un público obrero y, en sintonía con dicho propósito, en noviembre de 1931, se anunciaba en la revista la realización de la “Primera exposición de artistas proletarios” en el local del Teatro del Pueblo, con la presentación a cargo de Elías Castelnuovo.⁶³

Con ese título se intentaba atraer al público soñado (la clase obrera) y la estrategia fue reforzada en el siguiente número de *Metrópolis* con una reseña autocelebratoria del evento, que había convocado a quince pintores y un escultor. La nota firmada por J. A. López, seudónimo de Barletta, insistía en el mérito de los

62 Para una análisis más detallado de los instituciones culturales vinculadas al Partido Comunista Argentino, véase: Hernán Camarero, “Comunismo y cultura obrera”, en *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 217-283 y Augusto Piemonte, “La política cultural del Partido Comunista de la Argentina durante el tercer período y el problema de su autonomía respecto del Partido Comunista de la Unión Soviética”, *Revista Izquierdas*, Santiago de Chile, n° 15, abril de 2013, pp. 1-33.

63 “Primera exposición de artistas proletarios”, *Metrópolis*, n° 7, noviembre de 1931, s/p.

expositores de origen “proletario” por el solo hecho de haber realizado sus cuadros en condiciones desfavorables, si se los comparaba con los artistas que podían vivir del arte. Así, destacaba que estos expositores “tienen que ejercer un oficio para atender a su subsistencia, y pintan luego, con gran sacrificio, en los pocos momentos libres que el trabajo les da”.⁶⁴ A ello, agregaba que los cuadros presentados “superaban”, en la mayoría de los casos, a los presentados en los principales salones de arte del medio local. De esta manera, Barletta exaltaba la condición de clase como una virtud y la calidad de la muestra como una clara estrategia para difundir la actividad, fomentar este espacio de arte alternativo y, sobre todo, reforzar la idea de un arte inclusivo para todas las clases sociales.

La voz polémica de Facio Hebequer no se hizo esperar, y aprovechó las páginas de *Metrópolis* para opinar al respecto e instalar el debate alrededor de la categoría de “artistas proletarios”. Su nota comenzaba con una afirmación: “Ser proletario y ser artista es ser dos veces héroe”, para luego advertir, con el tono ácido que lo caracterizaba que:

Vivir serruchando madera y machacando hierro bajo la dirección de un patrón brutal o alinear números en una oficina en compañía de cuatro zanahorias que sólo saben de football y carreras, no es seguramente lo más apropiado para el desarrollo de las facultades espirituales, y justo es reconocer en quienes han logrado conservarlas en medio tan hostil, a verdaderos artistas en potencia.⁶⁵

Realizada esta aclaración, el eje de la crítica giraba en torno a la condición obrera de los expositores como el atributo que los definiría o no como “artistas proletarios”. Para Facio Hebequer, ser un trabajador y además pintar no implicaba adoptar dicho calificativo, que excedía a una mera posición de clase social. Desde su

⁶⁴ “Primera exposición de artistas proletarios”, *Metrópolis*, n° 8, diciembre de 1931, s/p.

⁶⁵ “Exposición de Artistas proletarios en el Teatro del Pueblo”, *Metrópolis*, n° 9, enero de 1932, s/p.

óptica, los cuadros de los “expositores proletarios” no habían logrado distinguirse del arte burgués, pues centrados únicamente en el procedimiento técnico habían anulado el contenido espiritual que debería llevar toda creación artística. Ese “contenido espiritual”, que era propiciado desde la sociología del arte de Guyau a los postulados de Bogdanov, era lo que posibilitaría una cohesión entre los individuos, es decir, una emoción estética compartida y de tipo social; y fue precisamente esta idea la que permitió una apropiación selectiva de Guyau en la doctrina marxista.⁶⁶ Asimismo, un planteo muy similar se encuentra también en los textos de Tolstoi cuando, en relación a la comunión entre el público y el artista, reflexiona: “Si un hombre, sin esfuerzo alguno de su parte, recibe, en presencia de la obra de otro hombre, una emoción que le une a él, y otros han recibido al mismo tiempo igual impresión, es que la obra, en presencia de la cual se encuentra, es una obra de arte”. En este sentido, el autor ruso reafirma que la obra de arte verdadero “suprime la distinción entre el hombre a quien se dirige y el artista, como asimismo entre aquel hombre y todos los demás a quien se dirige la obra. Y en esta supresión de toda separación entre hombres, en esta unión entre el público y el artista, consiste la principal virtud del artista”.⁶⁷ En correspondencia con estas nociones, Facio Hebequer añadía,

esperábamos con ansiedad, por qué no decirlo, descubrir los rudimentos espirituales de un arte que se basara en una nueva manera de sentir las cosas, en una nueva comprensión de la vida, o en la compulsación de nuevas aspiraciones humanas. De un arte, en fin, llamado a sustituir el arte corrompido que caracteriza esta etapa final de la civilización burguesa.⁶⁸

⁶⁶ Véase Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa*, *op. cit.*, pp. 517-518.

⁶⁷ León Tolstoi, “¿Qué es el arte?”, (tomo II), *Los Pensadores*, año I, n°39, 27 de diciembre de 1922, p. 16.

⁶⁸ “Exposición de Artistas proletarios en el Teatro del Pueblo”, *op. cit.*

Es por ello que, a juicio de Facio Hebequer, la miseria social y los padecimientos a los que estos trabajadores, que deseaban ser artistas, estaban sometidos, ofrecían por sí mismos una “veta maravillosa para su arte” pues:

Habría bastado que nos relataran simple y rudamente sucesos habituales a su vida de forzados: el hogar sin lumbre, la mesa sin pan, el niño con hambre, el burrear extenuador de todos sus oficios, diseñados con trazo tosco o torpe, agrio ó sucio el color, nada hubiera importado si nos lo hubiera dado amasados con su propio espíritu. Cuando la vida se interpone entre el hombre y su ideal, aquél se refugia en el arte y lo hace depositario de sus más puros e íntimos deseos. Encuentra así la libertad que el medio le niega; por eso, la obra de arte es la representación de una aspiración humana que nos llega por medio del artista.⁶⁹

Con esta declaración, y a partir de un repaso crítico de las obras expuestas, Facio Hebequer enfatizaba la exhibición de la “infaltable” naturaleza muerta, repudiada en cuanta exposición se la cruzara por simbolizar la “revolución de las formas” e impugnaba la categoría de “artistas proletarios” aplicada a quienes expusieron sus obras en el Teatro del Pueblo. Para él, la única particularidad de dicha muestra radicó en la presencia de un conjunto de cuadros ejecutados por un grupo de trabajadores que pintaban “arte burgués” y, en consecuencia, se encontraban impedidos de transmitir algún tipo de contenido emancipatorio para su clase social. Según se desprende de estas apreciaciones del artista, una obra realizada por un auténtico “artista proletario”, ya fuera por su posición social o espiritual, no debía ser solamente el resultado de una reproducción de los sufrimientos cotidianos.

Los sentidos subyacentes en estos esbozos iniciales de Facio Hebequer en torno a la noción de “arte proletario” se resumen en la frase ya citada: “Ser proletario y ser artista es ser dos veces héroe”. Esta afirmación parece condensar las búsquedas

⁶⁹ *Ibidem.*

y las oscilaciones estético-políticas que se procuran revelar a lo largo de esta tesis, pues si, por un lado, como se desprende las citas anteriores, Facio Hebequer advierte claramente las enormes dificultades que acarrea un trabajador para poder convertirse en artista sorteando los padecimientos de su vida cotidiana, por el otro, tampoco la proletarización del artista se presentaba como una vía de acceso al “arte proletario”. Ambas deducciones dejan un cierto grado de irresolución en el planteo de Facio Hebequer que es concomitante con esa búsqueda constante que define a su itinerario, marcado por una incomodidad que no llega a resolverse de un modo cabal y lo sitúa entre campo artístico y el político.

Asimismo, la caracterización de la muestra y el cuestionamiento hacia los expositores provocó una polémica que tuvo lugar en el siguiente número de la revista y también en la publicación ácrata *Nervio. Crítica, Artes y Letras* (en adelante, *Nervio*). En *Metrópolis* fue publicada una “Carta abierta a Guillermo Facio Hebequer” firmada por el letrista Juan Manuel Linares, que había participado de la exposición precisamente con la naturaleza muerta y que se mostró sumamente crítico ante la nota del artista. Linares iniciaba su descargo de la siguiente manera: “Mi asombro del principio se ha ido trocando en estupor, precisamente por venir de usted los comentarios antedichos. Guardo de su personalidad de pintor un alto concepto, que está a punto de desmoronarse después de leídas sus palabras escritas”.⁷⁰ Dicho esto, Linares estructuraba sus argumentos a partir de dos grandes ejes que discutían la categoría de “artista proletario”. El primero de ellos refutaba cualquier tipo de distinción entre artistas y “artistas proletarios” al considerar que, salvo raras excepciones, todos los artistas eran trabajadores.⁷¹

⁷⁰ “Carta abierta a Guillermo Facio Hebequer”, *Metrópolis*, n° 10, febrero de 1932, s/p.

⁷¹ “Que unos u otros con mayores o menores medios puedan producir sus obras con más o menos holganza, no equivale ni hace distingos de clase. Un hombre, pobre o rico, puesto frente a una tela,

Asumida dicha posición, el segundo eje de la nota se basaba en la impugnación de aquella idea según la cual, parafraseando a Facio Hebequer, bastaría con que el artista proletario pintara el dolor de su vida, una opinión que causó el enojo de Linares, quien lo interpeló con la siguiente frase: “Usted necesitaba, sin dudas, temas de más truculencia, temas de ‘grand guignol’” —haciendo referencia al legendario teatro parisino caracterizado por la escenificación del “horror”— para luego concluir:

Si yo, por ejemplo, tengo un hijo y por razones que usted puede comprender, no puedo darle un trozo de pan o un vaso de leche, no hay mal que por bien no venga, ¿no?... “Agarro” al niño, lo siento en la silla, tomo los pinceles y ahí va... “Niño con hambre”. Si en otra circunstancia me paso, por las mismas razones antedichas, dos días sin comer, en seguida ¡zas! Me dispongo y doy a luz a “Hogar sin lumbre” o “Mesa sin pan”... Vamos, camarada Facio, usted es un hombre grande, y con todo lo que dijo parece que no conociera la vida.⁷²

Con un argumento sencillo pero no menos punzante, Linares revelaba de modo contundente un cierto esquematismo planteado por Facio Hebequer, al tiempo que cuestionaba lo que para él significaba una estetización de la pobreza y el impacto que podría desprenderse de ella. Sin duda, con estos interrogantes, Linares ponía en entredicho aquellas convicciones que el mismo Facio Hebequer sostenía sólo unos años atrás, cuando afirmaba: “¿Para pintar a un hombre, basta con pintarle la facha? En otras palabras: ¿sacarle el molde?”.⁷³

Es inevitable relacionar este intercambio de visiones con el que ya se había suscitado a fines del siglo XIX, cuando fue expuesta la obra consagradoria de Ernesto De la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo* (1894). Este cuadro que representó a la pobreza

paleta y pinceles en mano dispuesto a parir su fruto, es un hombre que trabaja, es un hombre que produce, es un proletario sin comillas”. *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ “Crítica de la Crítica”, *Izquierda (E.T.)*, 15 de octubre de 1928, p. 5.

urbana tras el impacto de la crisis de 1890 fue cuestionado y criticado en las páginas de *La Vanguardia*, órgano del PSA, partido al cual recientemente se había afiliado el autor del cuadro. Pues Juan B. Justo, máximo representante del partido, ironizó acerca del regocijo que suponía para De la Cárcova exponer un drama social en un salón elitista como el Ateneo, espacio que evidenciaba su “verdadero” objetivo: conmover a los ricos frente a la desdicha en lugar de querer atraer a la clase trabajadora.⁷⁴

Más allá de las especificidades del caso, en donde el cuestionamiento principal radicó en el lugar elegido para exponer la obra, también se ponía en entredicho, y en tensión, el goce estético frente a la pobreza como medio para emocionar al espectador. Pero, retomando el debate en torno a los “artistas proletarios”, la carta de Linares y sus críticas se ampliarían con el punto de vista sobre la misma exposición que sostendría Alfonso Longuet en las páginas de *Nervio*. El escritor ácrata manifestó lo novedoso de la denominación “artistas proletarios” en Buenos Aires y la sorpresa que le causó su uso. De esta manera, en primer lugar, señalaba que dicha categoría provenía de Alemania y, sobre todo, de Rusia en donde:

el arte proletario tiene sus cultores y sus partidarios; se practica en determinados sectores, interesa a múltiples personas, logra características que le permiten al menos rotularse, y tiene un fin determinado y preciso. Es expresión de determinada clase. Los de “abajo” no pintan allí como los de “arriba”. No pintan, ni escriben, ni piensan. Tienen sus urgencias distintas, sus problemas diversos, sus esperanzas dispares. Y tan diferenciada se halla cada una de estas expresiones —la proletaria de la otra por ejemplo— que cada cual se ha creado para sí una compleja justificación estética y hasta ideológica.⁷⁵

⁷⁴ Laura Malosetti Costa, “Itinerarios de la pobreza. De la Sopa de los pobres en Venecia a Sin pan y sin trabajo”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, capítulo III, pp. 310-311.

⁷⁵ Alfonso Longuet, “Sobre arte. Una clasificación sentimental: ‘artistas proletarios’”, *Nervio*, año I, n° 9, enero 1932, p. 45.

Después de destacar que el arte proletario suponía determinada expresión de una clase y, en consecuencia, una justificación estética e ideológica, Longuet marcaba que la diferencia entre los países europeos y el ámbito nacional explicaría la ausencia de tal expresión en la muestra de la sala del Teatro del Pueblo. Al igual que Facio Hebequer, no había hallado ninguna obra que se distinguiera de las exhibidas en los salones conocidos, pero iba más allá del juicio del artista y no sólo porque el “arte proletario” no había llegado aún a Buenos Aires o porque no era suficiente con que los expositores fueran trabajadores para llamarlos “artistas proletarios” sino:

Porque con el mismo criterio con que a los que trabajan y pintan, se les llama ahora proletarios, a los que pintan y son parásitos, debería aplicárseles idéntica nominación correlativa. Lo esencial, ya lo dijo alguien, no está al margen del arte —ocupación diversa del artista que puede en ocasiones influir en su obra o malograrla— sino en el arte mismo, cualquiera sea la expresión o la tendencia, imaginada o lograda.⁷⁶

Con esta reflexión, Longuet se distanciaba de Facio Hebequer pero también de Linares, rechazando la existencia de tales categorías y, por lo tanto, clausurando la discusión. Casi en simultáneo con el desarrollo de esta polémica sobre el concepto de “artistas proletarios”, *Metrópolis* informaba que, con el auspicio del Club Racing, se había llevado a cabo una nueva exposición de “artistas proletarios” en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en la cual el Teatro del Pueblo había colaborado por medio del dictado de una conferencia —“Beneficios de la frecuentación del arte”— a cargo de Facio Hebequer.

El objetivo del artista era divulgar algunos conceptos de arte en base a tres referentes: “Guyau, filósofo francés; Ruskin, esteta inglés y Plejanov, teórico marxista ruso”. La conferencia fue reproducida parcialmente en las páginas de la

⁷⁶ *Op. cit.*

revista y en uno de los extractos el artista sostenía: “para nosotros el arte es social y lo es por su origen que lo tiene en esta sociedad real en que vivimos; por su fin, que es obrar sobre esta misma sociedad, y por su esencia, que es producir una emoción que tiene por objeto ampliar la vida individual, haciéndola confundirse con una más extensa y universal”.⁷⁷ Esta interpretación partía de una lectura de Guyau que intentaba ser articulada con las reflexiones de Plejanov al concluir que “Si, de acuerdo al conocimiento de la historia, este arte de decadencia aparece y triunfa en épocas de grandes sacudimientos sociales, dejo a ustedes la clasificación del momento que vivimos o al que nos aproximamos a pasos agigantados”.⁷⁸

Sin ser un teórico, lo que intentaba transmitir el artista, y otros tantos intelectuales y escritores que compartían las mismas preocupaciones, era claro: los estertores del sistema capitalista estaban a la orden del día y, en consecuencia, se aproximaba el surgimiento de una nueva cultura, entendida ahora desde los cánones marxistas como una progresiva modificación de la “superestructura”.⁷⁹ Se abría así una nueva etapa para Facio Hebequer en la cual los artistas debían contribuir a delinear los contornos de la sociedad futura, algo que pronto el mismo proclamaría a través de sus litografías más combativas.

3. ¿Cómo alcanzar la utopía revolucionaria?

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, lo

⁷⁷ “Acotaciones”, *Metrópolis*, n° 10, febrero de 1932, s/p.

⁷⁸ *Op. cit.*

⁷⁹ Desde la década anterior era frecuente la recepción de autores marxistas en Buenos Aires, entre los que se destaca Lunacharsky. A modo de ejemplo véase Anatolio Lunacharsky, “El marxismo y el arte” (traducido de *Monde* por Edmundo E. Barthelemy), *Claridad*, año VII, n° 176, febrero de 1929, s/p.

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 Plejanov. Con tal objeto, Facio Hebequer eligió las páginas de la revista *Actualidad*. Fueron cuatro los ensayos publicados en dicha revista, y entre ellos se halla lo que podría definirse como su manifiesto artístico-político, “Incitación al grabado”, ya que, tal como lo promueve su título, el carácter del texto es declamatorio y convoca al compromiso artístico-político y a la utilización del grabado como insumo para la lucha local e internacional en pos de la revolución social.

Esta publicación, que desde su tercer número contó con la participación de Facio Hebequer, fue dirigida en su primera etapa por Castelnuovo, tuvo cinco épocas y llegó a publicar treinta y un números entre abril de 1932 y abril de 1936. Contó además con la colaboración de Aníbal Ponce, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque, Carlos Moog, Nydia Lamarque, Angélica Mendoza, Sixto Pondal Ríos, Ricardo Aranda, Edmundo Guibourg, Rodolfo Aráoz Alfaro, entre otros, y como colaboradores artísticos, las figuras más sobresalientes fueron Facio Hebequer y Abraham Vigo, junto con las intervenciones de Mauricio Lasansky, Enrique Fernández Chelo, David Alfaro Siqueiros y en los últimos números de Juan Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo, entre tantos otros. Su formato de revista-libro presenta un diseño dinámico en donde las ilustraciones, grabados y fotomontajes ocupan un lugar destacado entre las diferentes secciones dedicadas a las artes plásticas, la literatura y el teatro. Asimismo, se intercalan artículos sobre política y economía internacional, latinoamericana y del ámbito local, la mayoría de los cuales exaltan el modelo soviético y denuncian el avance del fascismo de acuerdo a la

interpretación del *Comintern*, es decir, como la expresión dictatorial más extrema del capital financiero.⁸⁰

En la primera de las reseñas publicadas en *Actualidad*, Facio Hebequer apela a la dinámica utilizada hasta el momento, la de tomar una figura como contraejemplo argumentativo. Aunque, a partir de aquí ya se percibe un cambio en sus intenciones: ya no era suficiente con atacar a “la vanguardia”. En este caso el blanco elegido fue el artista japonés Foujita, exponente de la Escuela de París que había exhibido algunas de sus obras en una muestra colectiva en Amigos del Arte en 1929 y que acababa de realizar una exposición individual en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, en mayo de 1932, la cual suscitó la siguiente observación del artista:

Si interrogamos a Foujita sobre sus puntos de vista acerca del momento social por que atraviesa el mundo, respondería, seguramente, que ignora por completo la situación, aparte de que tampoco le interesa. Añadiría que él es solo un artista y que el arte no tiene nada que ver con la economía, ni el aspecto material de la vida está ligado al aspecto moral y todas esas paparruchadas que se han inventado a última hora para explicar y justificar la neutralidad de cualquier manifestación artística.⁸¹

⁸⁰ Hacia agosto de 1933 Castelnuovo tuvo un desacuerdo con la dirigencia del PCA respecto de la dirección de la revista y decidió publicar un número de iguales características por su cuenta. El 22 de agosto de 1933 fue publicado un *Boletín extraordinario Actualidad*, en el cual se aclaraba que Castelnuovo y su entorno decidieron inescrupulosamente disputar la dirección cometiendo un acto contrarrevolucionario. Al mes siguiente, un nuevo número con fecha de septiembre y firmado por Aranda, Castelnuovo, Facio Hebequer, Vigo y Trejo denuncian la falsedad del boletín, “publicación clandestina” inspirada por un ex empleado, Simón Eslausqui, separado de su cargo por reiterados y graves manejos de fondos. Más allá de toda aclaración lo cierto es que algún problema se suscitó como ha quedado registrado en una misiva de Raúl González Tuñón enviada a Cayetano Córdova Iturburu en donde expresaba: “Parece que Castelnuovo ha hecho una pequeña macana. Por cuestiones puramente personales se alzó con ACTUALIDAD [...] sacando un número por su cuenta. Creo que el partido los ha puesto al margen por ese acto de indisciplina. La auténtica ACTUALIDAD aparecerá en estos días. Ambas fracciones te piden colaboración, y a mí, pero yo no sé qué hacer. Habrá que esperar a que este desgraciado e inoportuno lío se aclare”. Carta de Raúl González Tuñón dirigida a Cayetano Córdova Iturburu, sin fecha (Fondo CCI-CeDInCI). Al parecer el problema fue solucionado entre los integrantes de la revista y la dirigencia del PCA ya que en los números siguientes volvieron a aparecer Castelnuovo y su entorno entre los colaboradores. Por último, cabe señalar que la revista tuvo su propia editorial homónima “con el propósito de divulgar las obras más importantes del movimiento social, literarias, artísticas e históricas, en ediciones económicas”. Una de las primeras ediciones fue la del Manifiesto Comunista (perteneciente a la colección “Pequeña biblioteca marxista”) y del ámbito local *El amor brujo* de Roberto Arlt.

⁸¹ “Foujita: pintor ideal de una clase”, *Actualidad*, año I, n° 3, junio de 1932, p. 42.

En esta oportunidad, el pintor modernista japonés fue el pretexto para iniciar su crítica en contra de la “revolución artística” de la que se jactaba el propio Foujita, la cual —al representar un cambio aparente y superficial, resultado de una reacción pictórica que daría paso a una nueva tendencia formal—, para Facio Hebequer nada tenía que ver con la “revolución permanente”. Si bien estas apreciaciones estéticas no eran novedosas, se evidencia su mayor interés por involucrar al artista y sus obras en los problemas contemporáneos y, por primera vez, introduce un término marxista como el de “revolución permanente”, aunque sin explayarse sobre su significado y sus alcances. A su vez, en este ensayo hay un claro intento de aplicar el materialismo-dialéctico como matriz explicativa para señalar el devenir del impresionismo al modernismo como la consecuencia de la descomposición de una época.

La nota continúa y el uso del vocabulario marxista aparece intercalado con observaciones formales como las referencias a la aplicación del color y volumen, para afirmar en el siguiente artículo publicado: “Nadie, creemos, a esta altura de la civilización, puede poner en duda la gravitación de la vida social sobre el desarrollo del arte. La llamada ‘libertad del arte’, su ‘majestad y soberanía’, su ‘independencia moral’, etc., son expresiones singularmente vacuas y anticuadas con las cuales se trata de eludir el fondo de la cuestión”. Con esta frase, el artista se distanciaba de aquella concepción con la que se abrió este capítulo, desde la cual Facio Hebequer defendía una libertad artística individual, imposible de someter a cualquier teoría o fórmula, pues ahora sostenía:

Paralelamente a la interpretación dialéctica que Marx y Engels hicieron de las leyes económicas que fundamentan la actual estructura social, es decir, con la aparición del socialismo científico, se producen en las ciencias y en las artes, profundas conmociones. La física,

pongamos por caso, realiza conquistas de enorme trascendencia que obliga a la literatura y a la pintura a modificar radicalmente su forma y su contenido. La adquisición de ciertas verdades científicas y sociales irrumpe el curso del romanticismo.⁸²

Como es evidente, el tono de sus escritos cambia por completo, y estos se convierten en una suerte de adoctrinamiento político para los artistas que deben comprometerse con la coyuntura actual. Deja de lado, casi por completo, las humoradas y las ironías, con el fin de demostrar que aprendió la lección y se encuentra dentro de las filas revolucionarias. Por ello, las interpelaciones y los cuestionamientos se suceden: “¿A quién o a quienes interesa que el arte carezca de contenido humano? ¿Quién o quienes, por el contrario, se interesan para que el arte se enrede en objetivos puramente técnicos y abandone toda preocupación y referencia a la criatura humana?”.⁸³ Su interrogación retórica no deja lugar a dudas:

Sólo la clase dominante, cuyo poderío se funda en la explotación del hombre por el hombre, puede tener semejante interés. Una pintura que deja de lado a la criatura humana, deja de lado la composición, la lucha social, la historia, la vida misma y se convierte en un opio como la religión. [...] La burguesía dispone aún en el orden moral y en el orden material de una maquinaria de represión perfectamente organizada y poderosa. Reprende y aplasta automáticamente. Dispone de un cepo para el cuerpo y de otro para el espíritu. No sólo la policía y el ejército y los tribunales constituyen su patrimonio. La ciencia, el arte y la religión también le pertenecen [...] La burguesía, en estos momentos, trata de levantar una cortina de humo para que no irradie la claridad del porvenir.⁸⁴

El objetivo de Facio Hebequer era transmitir un alegato político que revelara los mecanismos no ya de la “industria del arte” sino de la hegemonía material y cultural de la burguesía, como clase antagónica del proletariado. A su vez, aquel fragmento evidencia un cambio en su discurso, dado por la necesidad del artista de

⁸² “La era de la naturaleza muerta”, *Actualidad*, año I, n° 8, 13 de octubre 1932, p. 9

⁸³ *Op. cit.*, p. 10

⁸⁴ *Ibidem.*

comprender y caracterizar el período abierto al iniciar esa década, que desborda al campo artístico. Para Facio Hebequer, ya no había duda: el arte estaba condicionado por una problemática más amplia que había terminado de comprender a través del marxismo, pelando incluso a ciertas citas explícitas a Marx como, por ejemplo, la referencia a la religión como el opio de los pueblos.

Por entonces, ya formaba parte del Teatro Proletario y la polémica se instaló en la cultura de las izquierdas. Como se profundizará en detalle en el capítulo siguiente, el debate giraba en torno a dos grupos intelectuales: por un lado, los compañeros que habían entendido el funcionamiento de la sociedad capitalista y su rol como artistas para intervenir en la liberación social y cultural bajo la doctrina marxista y, por el otro, el de los que fueron acusados de pequeñoburgueses por no aceptar un arte subsumido a la doctrina, como ocurrió con Barletta. El carácter público de la polémica que atraviesa la trama de un conjunto de revistas culturales de izquierda como *Actualidad*, *Metrópolis* y *Nervio*, también se encuentra en la práctica epistolar.

El objetivo de convencer a ciertos camaradas de que el marxismo era el camino a seguir se percibe en una misiva de Castelnuovo dirigida a Cayetano Córdova Iturburu, en la cual dedica largos pasajes a explicarle la importancia de aprender la teoría para poder practicarla. De allí se constata que *El arte y la vida social* de Plejanov era, en efecto, la lectura transitada por entonces. En este sentido, Castelnuovo parafrasea fragmentos de dicho libro para luego evocar a Stalin como voz de autoridad teórica, quién ya había advertido que para absorber la teoría había que estudiarla por mucho tiempo; entonces escribe Castelnuovo: “No se aprende el marxismo en un par de años. Los errores que vos puedas cometer, o R. González

Tuñón, en este sentido, ustedes mismos los subsanarán a medida que lo vayan practicando [...] El marxismo es la teoría y la práctica de la revolución”.⁸⁵

En este segmento es posible percibir que más que aleccionar a Córdova Iturburu e intentar sumarlo definitivamente a sus nuevas redes de relaciones, Castelnuovo, al igual que Facio Hebequer, necesitaba demostrar lo aprendido y colocarse como ejemplo del tránsito a seguir. Su lugar de enunciación es muy elocuente al respecto.⁸⁶

En este marco deben comprenderse las modificaciones en el discurso de Facio Hebequer dirigido, sobre todo, a sus colegas y compañeros. Asimismo, no debe olvidarse que faltaban pocos meses para que fuera publicado el álbum de *Tu historia, compañero*, un giro estético-ideológico que se correspondería con las indagaciones escritas y que se analizará en el capítulo cuarto.

Si bien Facio Hebequer ya formaba parte de la órbita cultural comunista, es importante reiterar que, como parte de su activa militancia cultural, no dejó por ello de intervenir en distintos espacios de izquierda. Así, en el marco de una exposición llevada a cabo en el local de la Biblioteca Juan B. Justo, cita en la calle Constitución 295, dictó una conferencia sobre “Arte proletario”. Allí, no sólo hizo alusión a Plejanov sino también a Guyau, su “inspirador”, para señalar lo importante que era

⁸⁵ Carta de Castelnuovo a Cayetano Córdova Iturburu, 24 de mayo de 1933 (Fondo CCI).

⁸⁶ A propósito del artículo de Córdova Iturburu publicado en el primer número de *Contra*, Castelnuovo escribía: “yo leí ese artículo tuyo y te digo que me agradó, no tanto por lo que él contiene substancialmente, sino por lo que implica para tu actuación futura. Creo que vos no habrás olvidado totalmente los términos de una polémica que sostuvimos al respecto. Aunque yo no planteaba concretamente todavía el asunto del arte y sus relaciones con la economía, estaba, sin embargo, más cerca de la solución del problema que muchos escritores avanzados actualmente buscamos”, *op. cit.* A diferencia de Castelnuovo —que nunca llegó a afiliarse al PCA por las polémicas establecidas con los dirigentes del partido—, Córdova Iturburu sí lo hizo, al igual que Raúl González Tuñón, en 1934. No obstante, sus polémicas estético-políticas le valieron su expulsión del partido a finales de la década de 1940. Véase Ana Longoni y Horacio Tarcus, “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista”, *Ramona. Revista de artes visuales*, n° 14, 2001, pp. 55-57. Con respecto al tránsito de Raúl González Tuñón véase la exhaustiva tesis de María Fernanda Alle, *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria*, Tesis de doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

sentir tanto una simpatía por los personajes retratados en las obras de arte como por el artista. Parafraseando al filósofo francés, escribía: “El amor es más vivo y verdadero que yo mismo. Los hombres pasan y con ellos sus vidas, sólo el pensamiento permanece”, para luego concluir: “Compañeros, los que quieran salvar el corazón, ya saben el camino. La luz está en el porvenir y el porvenir está en el proletariado”.⁸⁷ En este tipo de frases y referencias es posible advertir la coexistencia entre “viejos” postulados que remiten a aquella “originalidad” inalienable que debiera portar todo artista, ahora tamizadas por el intento de articularla con la doctrina marxista.

Ahora bien, entre el último ensayo publicado en *Actualidad* y el siguiente (“La era de la naturaleza muerta” de octubre de 1932 e “Incitación al grabado” de agosto de 1933), media un acontecimiento que produjo un gran impacto en el campo político-cultural porteño: la visita de David Alfaro Siqueiros, de fundamental relevancia para comprender el contexto específico de producción del siguiente ensayo de Facio Hebequer. Invitado y patrocinado por Amigos del Arte, con quienes había pautado exponer su obra y dictar tres conferencias, en mayo de 1933, el artista comunista mexicano arribó a Buenos Aires. La muestra pudo realizarse, pero las conferencias no tuvieron igual fortuna, pues por el tono polémico de sus intervenciones y la reivindicación de un “arte revolucionario” —en oposición a la pintura de caballete vinculada a un “arte burgués” y las instituciones burguesas (como Amigos del Arte) que lo fomentaban—, causaron un gran escándalo entre los espectadores y motivaron la suspensión de la última de las tres conferencias pautadas con la institución.⁸⁸

⁸⁷ “El arte de Facio Hebequer es una crispación de puños proletarios”, 1933 (FGFH).

⁸⁸ Sobre la visita de Siqueiros véase Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 35, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México DF, 2008,

En su breve estadía en Buenos Aires, Siqueiros trabó relación con algunos artistas e intelectuales del ámbito local y promovió el debate sobre la función social del arte, la sindicalización de los artistas y la importancia del muralismo como medio expresivo para alcanzar un “arte revolucionario” y “para las masas”. Hasta su expulsión del país, ordenada en diciembre del mismo año por el gobierno de Agustín P. Justo, el pintor mexicano realizó, junto con el Equipo Poligráfico, el mural *Ejercicio Plástico* en la quinta de Natalio Botana.

Como era de esperar en un escenario dictatorial, Siqueiros no pudo acceder a ningún mural público con el objetivo de llevar a cabo sus postulados revolucionarios. No obstante, el director del diario *Crítica* lo contrató para realizar un mural en el sótano de su quinta ubicada en la localidad bonaerense de Don Torcuato. Allí, en el “escondite” de Botana se llevó a cabo una experiencia mural titulada *Ejercicio Plástico*, que fue el producto de un trabajo colectivo llevado a cabo por Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro, quienes se autodenominaron Equipo Poligráfico. Si bien el tema central de la obra lejos estuvo de portar un contenido ideológico revolucionario, el propósito central de esta empresa radicó en la incorporación de nuevas técnicas a partir de la experimentación y el trabajo colectivo, lo que originó nuevos debates sobre la función social del arte y el lugar del espectador ante el impedimento de contar con paredes públicas.⁸⁹

pp. 135- 138; Gabriel Peluffo Linari, “Siqueiros en el Río de La Plata: arte y política en los años treinta” en Oliver Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, UNAM-CURARE, 1996, pp. 207-226 y Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, *op. cit.*, pp. 227-247. Para un análisis más detallado sobre el desarrollo del muralismo en Buenos Aires véase Cecilia Belej, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), 2009.

⁸⁹ Sobre esta experiencia véase Diana Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 56-73 y Néstor Barrio y Diana Wechsler y (Eds.), *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2014.

Además, Siqueiros participó y generó intensos debates que quedaron plasmados en algunas revistas culturales de izquierda como por ejemplo *Contra*, *Nervio* y *Actualidad*, incorporándose como colaborador de esta última, aunque la repercusión de sus concepciones artísticas excedió el ámbito de la izquierda. El hecho de que su presencia, obra e ideas hayan sido difundidas por un diario de gran tirada como *Crítica*, bajo el título “Los Enemigos del Arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros”, hizo que su estancia no pasara inadvertida.⁹⁰ Posteriormente, Botana lanzó su primer número del suplemento cultural del diario con una obra del artista mexicano cubriendo toda la portada.⁹¹ Tampoco los sectores conservadores y de derecha fueron indiferentes ante la visita del mexicano.⁹²

En julio de 1933, tanto la portada de *Actualidad* como la de *Contra* reproducen dos fragmentos de *Mitín obrero*, un fresco de Siqueiros pintado en Los Ángeles, California. En estas y otras publicaciones de izquierda, la figura de Siqueiros fue tomada como la del artista faro a seguir, pues sus escritos programáticos, su militancia y su obra plástica lo erigían como ejemplo de artista militante, lo que explicaría que el tercer número de *Contra* se haya centrado en torno a los debates que suscitaron sus discursos y que fuera reproducido un fragmento de “Plástica dialéctico-subversiva”, pronunciado en el John Reed Club de Los Ángeles.⁹³ Vale la pena reproducir parte de este texto con el objetivo de trazar una

⁹⁰ “Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros: esta actitud tendrá la virtud de llevar un público diez veces mayor al lugar en que ésta tenga que realizarse”, *Crítica*, 15 de junio de 1933.

⁹¹ Véase David Alfaro Siqueiros, “Contra la corriente”, *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, 12 de agosto de 1933.

⁹² A modo de ejemplo véase: Alfredo Tarruella, “Los monigotes de Alfaro Siqueiros y su valor plástico”, *Bandera Argentina: diario nacionalista*, 11 de junio de 1933; “El pintor Siqueiros: su estética y su ideología”, *Bandera argentina: diario nacionalista*, 10 de junio de 1933; Emilio Julio Hardoy, “El comunista Siqueiros y su conferencia con interrupciones en Signo: Una relación verídica para replicar una crónica tendenciosa de Crítica” *Crisol*, 24 de junio de 1933. Esta serie de notas puede ser consultada en el repositorio digital International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston [<http://icaadocs.mfah.org>].

⁹³ Cf. Silvia Dolinko, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra (Coord.), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas*

continuidad del debate que subyace en el siguiente artículo publicado por Facio Hebequer, el cual retoma algunas cuestiones ya planteadas por Siqueiros:

IMPULSO CREADOR

[...] los pintores adictos a la lucha del proletariado tienen exclusivamente la palabra. Solamente ellos pueden producir arte emocionado y trascendentalmente representativo de la época actual [...]

PRODUCCIÓN PRESENTE Y FUTURA

HOY

[...] Plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plástica de proporciones materiales reducidas, de rápida ejecución, es decir, de ejecución mecánica de mayor capacidad circulativa, es decir, de la más amplia multiejemplaridad; plástica de máxima psicología subversiva. Utilización de todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta para la formación de equipos que anticipan la técnica primordial del futuro próximo.⁹⁴

El mismo mes en el que se reproducía este texto programático, Siqueiros se incorporaba como integrante del staff de *Actualidad*, compartiendo las colaboraciones artísticas con Facio Hebequer y Abraham Vigo. Además, en este número de la revista se publicaría un texto celebratorio sobre el artista mexicano que cumpliría la misma función que la dedicatoria de *Contra*: situarlo como el ejemplo de artista revolucionario más representativo de la coyuntura actual.⁹⁵ Unas páginas después, se publicaba una nota que anunciaba la constitución del Sindicato de Artistas Plásticos, liderado por Luis Falcini, Lino Enea Spilimbergo y Antonio Sibellino, con el objetivo de defender sus intereses y contribuir a mejorar el nivel cultural de las masas, un proyecto que no logró prosperar pero que expresaría la

culturales argentinas. 1878-1951. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, serie monográfica n° 6, 2002, pp. 107-110.

⁹⁴ David Alfaro Siqueiros, “Plástica-dialéctica subversiva”, *Contra, la revista de los franco-tiradores*, n° 3, julio 1933, p. 4. (En adelante, *Contra*). También reproducido en la revista *Frente. Letras, artes, ciencias. Órgano del Centro Cultural y Artístico “Ideario”*, año I, n° 2, agosto de 1933, p. 4.

⁹⁵ Juan Pérez, “David Alfaro Siqueiros”, *Actualidad*, año II, n° 1, julio de 1933, pp. 15-16.

radicalización ideológica de varios artistas en los años treinta, que incluyen a algunos representantes del otrora “Grupo de París”, como el caso de Spilimbergo.⁹⁶

Es en este contexto en el que Facio Hebequer publica, en agosto de 1933, su tercer escrito en *Actualidad*. Con un título que difiere del registro de los textos anteriores, “Incitación al grabado”, realiza un diagnóstico del campo político-cultural a partir de la referencia selectiva de distintos hitos y etapas históricas, y propone una forma concreta de comprometerse en la lucha política desde su *métier*, el grabado [véase texto completo en anexo VII]. Estas características permiten sostener que el artista lanza su propio manifiesto, acorde a la producción artística que elaboraba en simultáneo y como parte de la trama ya referida. De acuerdo a las características de los manifiestos, ordena su exposición en tres grandes núcleos que se relacionan entre sí y que conducen a su fin: repudiar la neutralidad, atraer a los artistas “comprometidos” a la causa revolucionaria y proponer una práctica concreta.

En primer lugar, Facio Hebequer partía de las especificidades de la técnica del grabado para exaltar el vínculo entre la materia y el artista, en tanto la acción de los ácidos necesarios para llevar a cabo dicho proceso deja “un espacio reservado al azar que constituye uno de los motivos más poderosos de atracción que ejerce el grabado sobre el espíritu”.⁹⁷ Esta cualidad del grabado respondía, desde su óptica, a las necesidades espirituales del artista y sumaba otra de índole social: su relación con las luchas colectivas a lo largo de la historia, gracias a los bajos costos para producir

⁹⁶ “El Sindicato de Artistas Plásticos. Su creación traduce un estado social”, *Actualidad*, año II, n° 1, julio de 1933, p. 40. Allí se sostenía que “Por medio de las imágenes el artista puede ponerse en contacto con las masas trabajadoras y señalarle su posición frente a los opresores, puede poner de manifiesto en forma accesible los vicios y defectos de éstos, evidenciar su decadencia, descubrir sus brutales métodos represivos; plantear, en fin problemas y consignar soluciones. En este sentido, el arte contribuye con verdadera eficacia a esclarecer la conciencia de los hombres y reunirlos por sentimientos nobles y comunes. La clase trabajadora puede encontrar en el arte un vehículo de extraordinaria importancia al logro de sus supremos fines, si los artistas que lo producen se hallan identificados con ella en los principios fundamentales”. Sobre los orígenes de este sindicato y su manifiesto inaugural véase Diana Wechsler (Dir.), *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 62-63.

⁹⁷ “Incitación al grabado”, *Actualidad*, Año II, n° 3, agosto de 1933, p. 34.

este tipo de obras que podían alcanzar una gran difusión. En este sentido, para el artista, “El grabado significa entonces una puerta de escape, una salida hacia la libertad”.⁹⁸ Esta misma afirmación daba paso a la denuncia ya que expresaba que si bien el arte parecía haber estado ajeno a la propaganda política sólo lo era en apariencia, ya que tanto en el pasado como en el presente el arte perpetuaba los privilegios de la clase dominante y prueba de ello habían sido las censuras padecidas por artistas de la talla de Goya o de un contemporáneo como Diego Rivera en el Rockefeller Center en Nueva York, al resistirse a eliminar el retrato de Lenin del muro en elaboración.⁹⁹

De este modo introducía, en segundo lugar, el problema de la falta de libertad en el arte y, sobre todo, del “arte subalterno por estar al servicio de un ideal político”, para luego afirmar:

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.¹⁰⁰

Al igual que Siqueiros, proclama al muralismo como expresión emancipatoria final, aunque se pregunta qué hacer para acelerar el rumbo hacia la sociedad futura y en el marco represivo internacional y local, signado por el avance de los fascismos y

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Este hecho había sido denunciado en *Actualidad*, junto con la reproducción del fragmento de la obra censurada bajo el título “Lenin en la casa de los plutócratas”, *Actualidad*, año II, n° 1, julio de 1933, p. 41. Asimismo, como señaló Silvia Dolinko, este suceso publicado también en la revista *Contra* fue de público conocimiento. Cf. “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, *op. cit.*, 112.

¹⁰⁰ “Incitación al grabado”, *op. cit.*, p. 35.

la represión del gobierno de Justo, que nunca aprobaría pintar sobre los edificios públicos. Frente a este problema, Facio Hebequer no deja lugar a dudas sobre su adhesión al vanguardismo político que subyace en su interrogante —“¿nos deja el arte burgués algún renglón que podamos nosotros, los que nos anticipamos al devenir, trabajar revolucionariamente por su advenimiento?”—, y propone como último eslabón del texto la solución: apropiarse del grabado como arma política, pues existe un resquicio:

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.¹⁰¹

Esta convicción, que se correspondía con su producción actual, era legitimada, a su vez, en base a la construcción de una genealogía y un discurso épico que involucraba citas de autoridad, desde Francisco Goya y Honoré Daumier hasta Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, George Grosz y Frans Masereel, todos estos artistas que, como se verá en el capítulo cuarto, influyeron a la obra de Facio Hebequer. Al mismo tiempo, el artista destacaba las ventajas del grabado sobre la pintura, que incluían la exaltación de la modernidad en correspondencia con los avances tecnológicos.¹⁰²

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² “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”. *Ibidem.*

Al parecer asumía la propuesta de Siqueiros y sus reflexiones sobre el “Hoy” planteadas en la “Plástica dialéctico-subversiva”. Así, esa búsqueda de medios de rápida ejecución y circulación para acelerar el asalto revolucionario era posible a través del grabado, lo que justifica esos extensos párrafos de Facio Hebequer que exaltan las virtudes de una técnica conocida, utilizada y valorada por él desde hacía tiempo. Entonces, a partir tres núcleos de argumentaciones concluye: “Fue por esto, quizás, que se volcaron hacia el grabado los artistas revolucionarios que aspiraron a comunicarse con las multitudes”.¹⁰³

A partir de este manifiesto sobre el grabado Facio Hebequer se posiciona claramente como un “artista revolucionario”, y como tal procura demostrar la plena consciencia que poseía al contribuir en el surgimiento de una nueva sociedad, que en su círculo más cercano era un hecho considerado como inevitable. Desde esta misma posición acepta desarrollar producciones artísticas a modo de panfleto revolucionario, en tensión sino con una de sus frases esgrimidas allá por el año 1928, en la cual afirmaba: “No hay que confundir los propósitos de un artista con los propósitos de una doctrina”.¹⁰⁴ En este sentido, si se destaca otro de sus enunciados de “Incitación al grabado” —“[El grabado] Participa en cierta manera de la literatura de la agitación, de la música de barricada y el panfleto revolucionario”—, es ineludible evocar la última de sus series gráficas, *Bandera Roja*, como una materialización concreta de estas últimas reflexiones dejadas por escrito. Por último, cabe señalar que por la propia naturaleza de todo manifiesto, interpelaba a los “artistas comprometidos” a la elaboración de un “arte para las masas” mediante el uso político del grabado, una opción que efectivamente fue elegida e intensificada por el artista en este contexto.

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ “Crítica de la crítica”, *op. cit.*

Aunque este escrito de Facio Hebequer fue eclipsado por el conocido pronunciamiento posterior de Antonio Berni —artista consagrado e integrante del equipo formado por el propio Siqueiros— sobre el “Nuevo Realismo”, cabe destacar la novedad de “Incitación al grabado”, en tanto anticipa algunos de los principales postulados del manifiesto de Berni; en especial, la imposibilidad real de ejecutar la pintura mural en Argentina, una tarea prácticamente inverosímil desde su punto de vista “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”.¹⁰⁵

En octubre de 1933, se produjo un último punto de encuentro entre Siqueiros y Facio Hebequer, cuando este último apareció entre los firmantes del “Llamamiento a los intelectuales” lanzado por Siqueiros, Álvaro Yunque y Ernesto Giudice, entre otros.¹⁰⁶ El texto de este llamamiento convocaba a los intelectuales revolucionarios para “propiciar una lucha efectiva contra el Imperialismo” y a establecer un organismo de alcance continental que canalizara estas inquietudes de cara a la futura

¹⁰⁵ “Incitación al grabado”, *op. cit.*, p. 36. Antonio Berni sostenía dos años después: “La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos de los enemigos de clase para que la derroten”. De esta manera, Berni proponía como forma de expresión artística diversos medios: “el *affiche*, el grabado y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas. Se trabajará tanto individual como colectivamente, de acuerdo a las condiciones objetivas del momento”, Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, *Nueva Revista*, año I, n° 3, enero de 1935, p. 14. Sobre la propuesta de Berni véase Cristina Rossi, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 455-472; “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125; Roberto Amigo, “El hurón. Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta”, en Cristina Rossi (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010, pp. 19-30 y Guillermo Fantoni, “El abanderado de un Nuevo Realismo: alternativas de una doble militancia”, en *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014, pp. 205-273.

¹⁰⁶ “Llamamiento a los intelectuales de D. A. Siqueiros, Álvaro Yunque, E. Giudice y otros”, Buenos Aires, 26 de octubre de 1933. El texto de llamamiento puede consultarse en Cecilia Belej, “Selección histórico-documental. *Ejercicio Plástico* en escritos: prensa, cartas, conferencias y memorias”, en Barrio y Wechsler, *Ejercicio Plástico*, *op. cit.*, pp. 193-194.

Conferencia Pan Americana que se efectuaría en Montevideo. Si bien, entre los adherentes figuraban algunos intelectuales del Partido Socialista, como Carlos Sánchez Viamonte, la abrumadora mayoría de los adherentes eran afiliados o se encontraban cercanos a la órbita cultural del PCA, todo un símbolo del progresivo desplazamiento de Facio Hebequer.¹⁰⁷

El último ensayo publicado en la misma revista concluiría su faceta como polemista. Aquí, el artista volvía sobre algunos tópicos e ideas esbozados en el escrito anterior —como la imposibilidad de sostener una posición neutral frente a la lucha social, la crítica hacia el “arte puro” y sus consecuencias sociales, y la necesidad de ejecutar un arte “claro y sencillo” para que sea comprendido por la clase trabajadora— porque “Por sus condiciones de vida es la clase más realista de la sociedad. Y la que mejor interpreta esta realidad misma, porque su género de vida, jamás la aleja de ella. Su visión de la forma es lógicamente objetiva, justa, materialista”.¹⁰⁸ Para Facio Hebequer, ahora es evidente que el arte debe llegar a dicha clase, no obstante, lo interesante de este escrito es su preocupación por conjugar la calidad artística y la ideología.

Al observar la oposición entre, por un lado, el artista que “absorbido por el estudio del tecnicismo de su arte [...] descuida su preparación política y social y se encuentra, cuando ya adquirió el oficio, que no sabe en qué emplear sus aptitudes profesionales, aunque se pase la vida ensuciando telas” y, por el otro, el artista que “posee una preparación política e ideológica inobjetable, quien al pretender darle a su producción luego una orientación revolucionaria, por carecer de preparación técnica, ejecuta su obra con elementos plásticos, tan pobres y negativos que no alcanza jamás

¹⁰⁷ Entre ellos cabe destacar a Rodolfo Araoz Alfaro (en cuyo domicilio se realizaría la reunión), Sixto Pondal Ríos, Horacio Trejo, Elías Castelnuvo, Aníbal Ponce, Raúl González Tuñón, Carlos Moog y Nydia Lamarque, entre otros.

¹⁰⁸ “Hay que bajarse del caballo”, *Actualidad*, año II, n° 4, septiembre de 1933, p. 36.

a realizar una labor que merezca el título de arte”, Facio Hebequer manifiesta una de sus mayores preocupaciones: la de atraer a los artistas a la lucha revolucionaria, sin por ello perder la excelencia artística, la calidad a pesar de su proximidad a una doctrina política. De esta manera, emerge con fuerza el desvelo por lograr una articulación “ideal” del arte y la política. Así, este último texto hallado hasta el momento, condensa y articula continuidades y cambios en el trayecto de Facio Hebequer, los cuales deben comprenderse en correspondencia con su obra, que se analizará en el capítulo cuarto.

Estas reflexiones sobre los límites y las posibilidades del arte mural en Argentina, suscitadas al calor de la visita de Siqueiros, tal vez contribuyan a explicar la escasa atención otorgada por Facio Hebequer hacia el muralismo y su opción por otras estrategias visuales. De acuerdo a un registro obtenido por Patrick Frank, un boceto confeccionado por Facio Hebequer para un posible proyecto mural ha quedado como el único indicio de estos debates en torno a los medios más adecuados para llevar a cabo un “arte para las masas” (figura 2).¹⁰⁹



2. Proyecto mural Guillermo Facio Hebequer (ca. 1933)

El boceto de este mural nunca realizado se compone de tres paneles que narran la vida de un obrero anónimo desde su llegada al mundo hasta su muerte. De

¹⁰⁹ Frank, *Los artistas del Pueblo*, op. cit., p. 233.

acuerdo con Frank, los paneles muestran dos rasgos distintivos de la obra gráfica de Facio Hebequer: la doble dimensión narrativa y trágica. No obstante, el hecho de que este proyecto no haya trascendido muestra la escasa adhesión de Facio Hebequer antes un movimiento que desconocía la realidad nacional.

Sin embargo, interpelación del muralismo a los artistas de la izquierda local impulsó otras búsquedas alternativas con el objetivo de alcanzar un “arte para las masas”. Además de las ya mencionadas reivindicaciones del grabado, Facio Hebequer confeccionó los dibujos para la elaboración de los *vitraux* en el sindicato argentino más importante de ese entonces: la Unión Ferroviaria (figuras 3-9).¹¹⁰ Este proyecto, junto con otro posterior realizado en la Unión Tranviaria, fue lo más cercano en la trayectoria del artista a la materialización de un arte mural, en tanto suponía la ejecución de una obra en un edificio público y por medio del trabajo colectivo como premisas para su realización. Dada la complejidad de una obra monumental, que necesitaba la participación de distintos actores sociales y saberes, este emprendimiento implicaba el compromiso y la responsabilidad de cada uno de los individuos participantes. En palabras del ingeniero a cargo de la obra de la Unión Ferroviaria: “El edificio representa una síntesis admirable del esfuerzo del trabajo técnico y artístico, y puede presentarse como el preludio de una nueva y generosa evolución arquitectónica llamada a dar vida y contenido a las formas de la construcción aplicada a grandes fines sociales”.¹¹¹

¹¹⁰ Véase Manuel F. Fernández, *La Unión Ferroviaria a través del tiempo. Veinticinco años al servicio de un ideal 1922-1947*, Buenos Aires, 1947, pp. 379- 384.

¹¹¹ Ing. Andrés Justo, *Nuestra Arquitectura*, n° 3, marzo 1933, p. 279. La nota, a la vez, informa sobre el origen de este proyecto: “El crecimiento constante de la poderosa sociedad de obreros del riel denominada Unión Ferroviaria, había determinado desde tiempo atrás la necesidad de contar con una sede propia en esta capital. Se trata, en realidad, del gremio obrero que cuenta con el mayor número de adherentes en todo el país (aproximadamente 120,000) y su organización múltiple reclama la atención de un personal en aumento. La sociedad encomendó al Ing. Andrés Justo el proyecto y la dirección de las obras de su gran edificio social levantado en la calle Independencia 2860-70-80. Comprende la construcción tres secciones distintas, perfectamente separadas: un block de seis pisos altos para las numerosas oficinas de la sociedad, una sala amplia para asambleas y congresos con 1100

Los socialistas y los sindicalistas fueron quienes siempre dominaron este sindicato, aunque también los comunistas ingresaron, a partir de 1927, con el objetivo de disputar la conducción y lograron conformar una agrupación numerosa en los años treinta, la cual editó un periódico de gran circulación titulado *El obrero del riel*.¹¹² Podría conjeturarse que esta haya sido la vía por la que llegaron Facio Hebequer y su compañero Luis Falcini, que también formó parte del proyecto al realizar una serie de bajorrelieves; sin embargo, el ingeniero a cargo y concejal socialista, Andrés Justo, parece haber sido quien contactó a Facio Hebequer, en tanto dos años después el mismo equipo realizó un trabajo similar en la Unión Tranviaria y, además, al momento de su fallecimiento, un grupo de concejales socialistas, entre los que figura Justo, impulsaron el homenaje llevado a cabo en el Concejo Deliberante. Es decir, más allá de su acercamiento a la órbita comunista, es interesante destacar que Facio Hebequer no excluía ningún espacio de participación dentro de la cultura de izquierdas.

Al igual que en el caso de la pintura mural, esta empresa político-cultural posibilitaba un vínculo concreto entre el artista y los obreros, a la hora de su ejecución pero también en cada momento que un obrero pasara por enfrente de un vitral; una característica que tal vez haya motivado de una manera particular a Facio Hebequer. Lamentablemente, esta obra del artista no ha sido conservada, y según consta en algunos testimonios posteriores los vitrales fueron retirados y muy

butacas que será utilizada en forma permanente como cine-teatro y un amplio sótano para las dependencias de la futura gran cooperativa de los obreros ferroviarios [...] No queremos terminar, sin embargo, esta breve nota, sin mencionar los bajorrelieves del frente y los vitraux de la caja de la escalera principal; para los primeros se solicitó el concurso del conocido escultor Luis Falcini, quien realizó con maestría los dos motivos: Cooperación y Evolución, obra de aliento, quizá, por primera vez en el ámbito local; en cuanto a los vitraux, los proyectos son del afamado pintor Facio Hebequer; ellos han sido concebidos y ejecutados en forma originalísima y representan las líneas generales del movimiento de liberación social en que está empeñada la clase trabajadora de todo el mundo". Cabe señalar que Falcini, también, era compañero de ruta del PCA.

¹¹² Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera...*, op. cit, pp. 90-91.

posiblemente destruidos en los años cincuenta bajo el gobierno peronista.¹¹³ No obstante, gracias al registro fotográfico, se pueden observar algunas novedades y continuidades en esta obra del artista.

El mensaje de la mayoría de los vitrales es de carácter celebratorio y está basado en dos tópicos: la lucha obrera y la victoria. Basta con observar las reproducciones para afirmar que en esta obra Facio Hebequer se distanció de sus composiciones de los años veinte, de carácter más pesimista y centradas en los excluidos, para transmitir, aquí, la lección marxista a través de un mensaje claro y sencillo: sobre las ruinas del capitalismo se construiría la sociedad futura.

En estos vitrales se advierten una serie de tópicos dedicados a exaltar la necesaria unión y colaboración de los trabajadores para emprender una serie de luchas obreras que abarcan desde la huelga hasta la revolución para alcanzar el bienestar de la “familia obrera” y el trabajo como liberación. Asimismo aparecen algunos elementos como, por ejemplo, la mujer, los rayos del sol y el arco iris, como indicadores del porvenir y de la utopía revolucionaria. Todos estos aspectos serán retomados en detalle en el capítulo dedicado a la obra gráfica de Facio Hebequer.

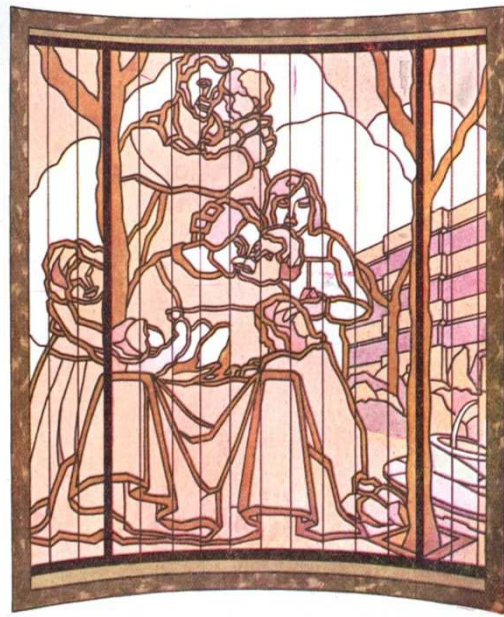
¹¹³ Silvia Dolinko ha estudiado la recuperación de la figura de Facio Hebequer en la década del '60 y en dicho contexto señaló este hecho como un posible motivo entre las disputas entre el peronismo y la izquierda pues, a través de una nota se comentaba “cuando se inauguró en el Concejo Deliberante de Buenos Aires una exposición homenaje a Facio Hebequer, alguien lamentó la desaparición de los vitrales del edificio de la Unión Ferroviaria [...donde] empleó el lenguaje de lucha, de protesta. En 1952 se consideró que los vitrales habían perdido vigencia y fueron retirados por las autoridades de la entidad obrera. Se habló con vaguedad explícita de *órdenes de arriba*. A partir de ese momento no se supo más nada de las vidrieras. Los directivos actuales aseguran que se quebraron al sacarlos; pero otra versión señala que fueron encajonados y guardados. Véase, “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 2, 2011, p. 106.



Colapso

UNION DE LOS PROLETARIOS

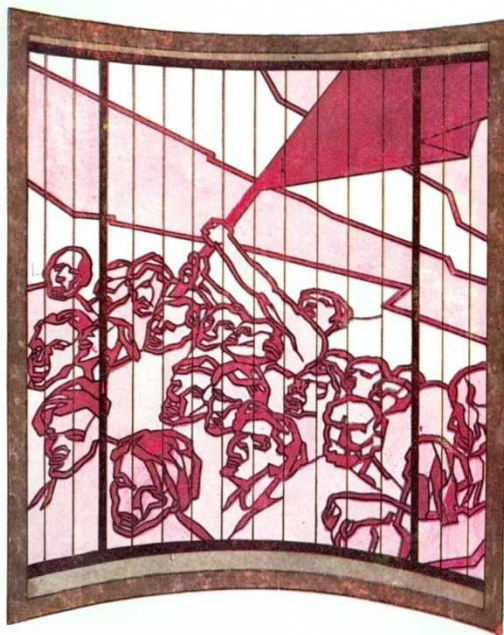
3. Unión de los proletarios



Colapso

FAMILIA OBRERA

4. Familia obrera



Colapso

1º DE MAYO

5. Primero de mayo



Colapso

LA HUELGA

6. La Huelga



000000
123

EL TRABAJO CREADOR

7. El trabajo creador



000000
123

LA COOPERACION

8. La cooperación



000000
123

LA REVOLUCION

9. La revolución

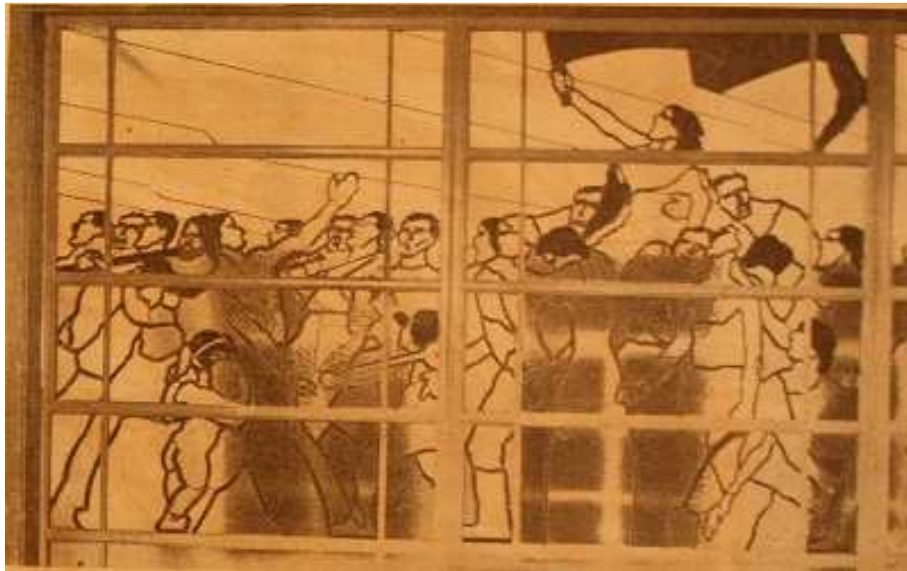
Ahora bien, este no fue el único proyecto de arte público realizado por el artista. Como recordaba José Manuel Pulpeiro, en el homenaje llevado a cabo por la Agrupación Artística “Juan B. Justo”: “Preocupábalo también la decoración mural, cosa que no debe extrañarnos sabiendo que es hoy la tendencia de todos los artistas generosos, y así se manifiesta en los vitrales que engalanan el flamante edificio de la Unión Tranviarios, diseñados por Facio Hebequer”.¹¹⁴ En efecto, en el primer piso de la sede central de dicho sindicato, ubicada en la calle Moreno 2967, Facio Hebequer había realizado una de sus últimas obras, una serie de vitrales que fueron reproducidos por la revista *Vida Femenina. La revista de la mujer inteligente*; único testimonio de este emprendimiento dado que tampoco se conoce el destino de estos vitrales.¹¹⁵

Esta obra, ejecutada en 1935, presentaba rasgos similares al ya realizado para la Unión Ferroviaria. Impulsado, también, por el ingeniero Andrés Justo, en esta ocasión el artista diseñó la marcha de un conjunto de trabajadores y trabajadoras que avanzan entre dos emblemas: por un lado, la rueda, símbolo de su gremio y, por el otro, la bandera que levanta una mujer como el equivalente de la liberación social (figuras 10-11). De acuerdo a los temas abordados por Facio Hebequer, Ernesto

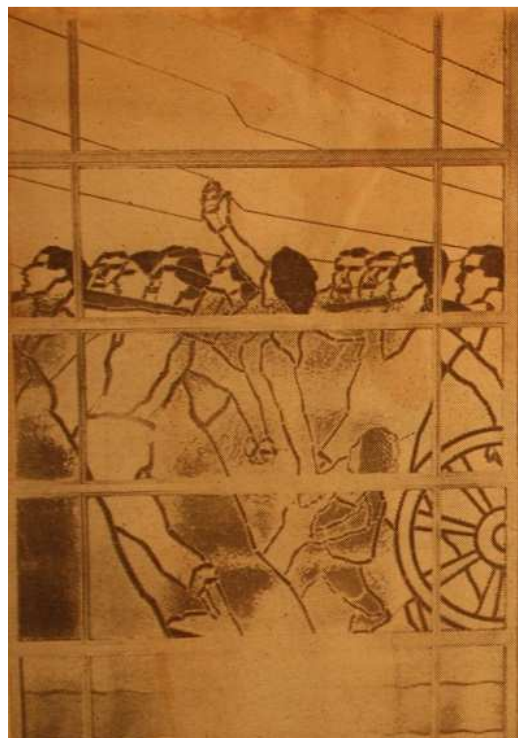
¹¹⁴ Asimismo el autor añadía que habían quedado en el plano de proyectos los vitrales destinados para el Racing Club de Avellaneda y para “otro local obrero”. Cf. José Manuel Pulpeiro, “Acto homenaje Agrupación Artística “Juan B. Justo”, mimeo, p. 13 (FGFH). Si bien el Racing Club no pudo ser decorado por Facio Hebequer, uno de sus amigos realizó murales, en 1937, para la misma institución: Quinquela Martín, quien, como ha señalado Cecilia Belej, “ve en el muralismo la oportunidad de llevar el arte a todas partes”. Sobre la faceta Quinquela como muralista y sus vínculos tanto con la izquierda y la órbita estatal. Cf. “Benito Quinquela Martín y el muralismo argentino. Imágenes del Riachuelo y sus trabajadores portuarios”, *Historia y espacio*, n° 42, Universidad del Valle - Ciudadela Universitaria Meléndez, 2014, pp. 11-31.

¹¹⁵ *Vida Femenina* apareció por primera vez en agosto de 1933, con el objetivo de congregarse a aquellas mujeres que se sentían comprometidas políticamente con el Partido Socialista y que luchaban por acceder a la plenitud de derechos civiles y políticos. Su directora fue María Luisa Berrondo, integrante del Comité Ejecutivo del PS y entre sus principales colaboradoras/es se encontraron figuras como Alicia Moreau de Justo, Petrona Eyle, Carolina Muzilli, Alfredo Palacios, Adolfo Dickmann y Álvaro Yunque, entre otros. Para más información sobre la revista véase Edit Rosalía Gallo, “Vida Femenina”, en *Periodismo político femenino. Ensayo sobre las revistas feministas en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Cruz del Sur, 2013, pp. 59-73 y Ana Lía Rey, “Palabras y proyectos de mujeres socialistas a través de sus revistas (1900-1956)”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, vol. 17, n°1, enero-julio, OPFYL-UBA, 2011.

Mario Barreda, autor de la nota que acompañó los vitrales reproducidos por *Vida Femenina*, sostenía que esta obra representa la “síntesis elocuente de las dos virtudes cardinales, de toda fuerza creadora: el ideal y el movimiento”.¹¹⁶



10. Vitrail Unión Tranviaria



11. Vitrail Unión Tranviaria

¹¹⁶ Ernesto Mario Barreda, “Guillermo Facio Hebequer. Su última obra: los vitraux del edificio de la Unión de Tranviarios”, *Vida Femenina*, año II, n° 22, 15 de mayo 1935, p. 26. (En adelante, *Vida Femenina*).

En síntesis, el abordaje cronológico de los escritos de Facio Hebequer entre finales de los años veinte y los inicios de la década de 1930 ha permitido constatar el desplazamiento estético-ideológico del artista mediante esta otra faceta de su itinerario. Como se ha podido demostrar en el análisis del primer conjunto de los escritos abordados, los debates de Facio Hebequer estuvieron centrados en el contexto del impacto de la modernidad, en donde su polémica voz fue fundamental para la posterior construcción del artista como ejemplo de militancia político-cultural. A su 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 las polémicas sobre la categoría de “artista proletario” y sus intervenciones en el marco de nuevas redes de relaciones, como lo evidenció su radicalización, expresada en una revista marxista como *Actualidad*.

Estos cambios en el derrotero del artista, que no significan la ausencia de ciertas concepciones sobre el arte que había desplegado en los años veinte, explican esas modificaciones en los discursos, que pasaron de ser irónicos, sarcásticos y por momentos ridiculizantes o injuriosos, a tornarse más extensos en el afán de incorporar un vocabulario marxista, sin por ello claudicar sus búsquedas estéticas, como ha quedado registrado tanto en su obra como en el último ensayo. En este sentido, ese margen de acción individual que remitiría a la “excepción” referida en el acápite inaugural del presente capítulo, parece haber sido buscada por Facio Hebequer en la complejidad de su obra gráfica. Y, tal vez, esa misma libertad individual sea la que explique, al menos en parte, la decisión de no afiliarse al PCA, en los tiempos previos a su fallecimiento.

III

UN HOMBRE DE TEATRO

Los comentarios en torno a la figura de Guillermo Facio Hebequer, que acaba de desaparecer, ponen de relieve la devoción de su obra como pintor y aguafuertista [...] Pero las crónicas necrológicas no aluden o no recalcan —porque no suponen la importancia que dentro de su vida el joven y vigoroso artista le asignaba— su consagración a las cosas del teatro [...] Si a este pintor viril, si a este aguafuertista entenebrecido por el dolor de los humildes, del que sus croquis eran documentaciones piadosas e indignadas, se le hubiese preguntado por su propia clasificación, muy probablemente hubiera contestado que él era, ante todo, un hombre de teatro. Tanto le atraían, hasta alucinarle, las posibilidades del arte escénico.

Edmundo Guibourg¹

En la Europa de entreguerras, las vanguardias artísticas hicieron del teatro un espacio privilegiado para la experimentación. Incentivadas por la idea wagneriana de la *gesemtkunsterwerk* —la búsqueda de una representación entendida como “obra de arte total”—, las vanguardias propusieron fusionar en una misma escena el teatro, la pintura, la música y la danza en un ambiente de gran efervescencia cultural.² En este contexto, las colaboraciones entre músicos, pintores, coreógrafos, poetas y directores escénicos fueron muy fructíferas y, como ha señalado Marga Paz, el papel específico de los pintores se vio radicalmente modificado en tanto sus obras dejaron de ser un

¹ “Un hombre de teatro”, “Calle Corrientes”, *Crítica*, 1935 (FGFH).

² La expresión “obra de arte total” fue acuñada por Richard Wagner para promover la fusión de las diversas artes como una forma de expresión satisfactoria que “superaría” los límites de un único campo de expresión. En este sentido, el teatro se erigiría como el lugar más apropiado para la integración de las variadas artes bajo los auspicios de la música que actuaban como medio de cohesión. Más detalles sobre el concepto pueden ser consultados en Bernard Dort, “La representación emancipada”, *Boletín del Instituto de Teatro*, n° 5, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1987, pp. 11-12.

elemento independiente y autónomo para adaptarse a un proyecto artístico colectivo en el que su función pasó a ser otra: “la de colaborar en la creación de un espacio teatral y un discurso que puede ser narrativo, o tener carácter musical o de danza, o simplemente de efectos escénicos”. Asimismo, el lenguaje plástico de los artistas tuvo que lograr “una eficacia visual sobre un escenario en movimiento, donde se desarrolla otro proceso visual más complejo y heterogéneo que el que tiene lugar sobre la verticalidad del muro en reposo”.³

Algunas de esas experiencias europeas fueron celebradas, apropiadas y reformuladas en el ámbito local hacia finales de la década de 1920. De esta manera, surgieron proyectos teatrales como el Teatro Libre (1927), el Teatro Experimental de Arte (1928), el Teatro del Pueblo (1931-1932) y el Teatro Proletario (1932-1935), en los que participó Guillermo Facio Hebequer. De allí, es posible comprender que, al momento de su fallecimiento, una figura como Edmundo Guibourg, quien tuvo a su cargo la sección “Teatro” del diario *Crítica* desde 1917, hubiese reclamado un reconocimiento del artista como un hombre de teatro, además de su más conocida faceta como pintor y aguafuertista.⁴

El presente capítulo procura recuperar la intervención de Facio Hebequer en aquellas empresas teatrales, su labor llevada a cabo en las producciones escénicas y su compromiso ideológico y político, con el objetivo no sólo de iluminar un fragmento de su trayectoria pública no conocida hasta el momento, sino también con el propósito de enriquecer la reflexión en torno a sus diversas exploraciones y respuestas al interrogante sobre los vínculos entre el arte y la política. En este

³ Marga Paz, “Introducción”, en Marga Paz (Dir.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, 2000, p. 9.

⁴ Un perfil más amplio sobre esta importante figura del diario *Crítica* puede consultarse en Edmundo Guibourg, *Conversaciones de Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg. El último bohemio*, Buenos Aires, Celta, 1983. Asimismo, algunas crónicas de teatro bajo el título “Calle Corrientes”, a cargo de éste, pueden ser consultadas en Edmundo Guibourg, *Calle Corrientes*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.

sentido, el abordaje de esta faceta del artista como hombre de teatro complejiza y pone en tensión algunas de las concepciones registradas en sus textos. Como integrante del proyecto del Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte, donde participó como iluminador y pintor de vestuarios, Facio Hebequer aceptó y se apropió del concepto de “vanguardia”, entendido como una opción por lo nuevo que incluía una renovación formal y una crítica al teatro comercial existente por entonces. Posteriormente, tras su paso por el Teatro del Pueblo y su ruptura con el grupo de Leónidas Barletta, fue uno de los fundadores del Teatro Proletario en 1932, lo que muestra desde otra perspectiva su adhesión a la categoría de “arte proletario”. La hipótesis de este capítulo sostiene que a través de su figura es posible matizar la mirada sobre las convergencias y divergencias entre los diferentes proyectos transitados e iluminar los debates estético-políticos del momento.

A su vez, la participación de Facio Hebequer en dichas empresas teatrales — surgidas en oposición al teatro llamado comercial, basado en el sainete, el grotesco criollo y el realismo finisecular, pero también de la idea predominante de un teatro como mero entretenimiento—, demostraría que fueron para él un terreno fértil para explorar y experimentar los vínculos entre arte y política, además de uno de los medios con mayores potencialidades para llegar a un público más amplio. Abordar este aspecto de la trayectoria de Facio Hebequer constituye un desafío, pues la escasez de fuentes primarias ligadas a las mencionadas experiencias teatrales, a excepción de la más conocida, el Teatro del Pueblo, dificulta la tarea de su recuperación, motivo por el cual, tal vez, no haya sido transitado por la historiografía.⁵ De aquí, uno de los objetivos más relevantes del capítulo es situar a

⁵ A excepción del Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, las otras experiencias —Teatro Libre y TEA—no han sido casi consideradas hasta el momento, motivo por el cual, en cierto sentido, este capítulo propone recuperar, al menos parcialmente, parte de la historia de las otras experiencias. Osvaldo Pellettieri sitúa al Teatro del Pueblo como la primera experiencia de teatro independiente,

Facio Hebequer dentro de una trama de problemas, nombres y relaciones ligadas al mundo del teatro porteño de los años veinte y treinta, aunque por la propia falta de fuentes documentales su papel específico como hombre de teatro aparezca un tanto difuminado.

1. La efímera experiencia del Teatro Libre y su deriva en el Teatro Experimental de Arte (TEA)

A principios de 1927 fue publicado en la revista *Claridad* un manifiesto firmado por uno de sus referentes europeos más importantes: “A los intelectuales”, de Henri Barbusse, donde trazaba un diagnóstico de la decadencia de la civilización como consecuencia del sistema capitalista, y sus implicancias en el arte y la literatura.⁶ En primer lugar, Barbusse establecía que el signo de aquella decadencia se traslucía en la mercantilización del arte en tanto los empresarios preocupados por el rédito comercial omitían cualquier tipo de inquietud en relación con la calidad artística y, en segundo lugar, proponía que este problema debía ser enfrentado con un programa específico que involucrara a intelectuales, escritores y artistas a fin de preparar los “tiempos nuevos” pues el arte “Al expresarse, se afirma y se edifica”.

provocada por una profunda modernización, por sus características, pero no por una ideología vanguardista. Cf. Osvaldo Pellettieri (Ed.), *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1996, p. 14. Véase, entre otros, Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006 y Lorena Verzero, “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica”, *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 11, julio 2010, pp. 1-22. Sin embargo, si se analiza el proyecto del Teatro Libre y del TEA, los gestos vanguardistas asoman de inmediato, sobre todo, en lo concerniente a las experimentaciones visuales.

⁶ Sobre los referentes europeos de *Claridad* y sus vínculos con el grupo *Clarté* véase Liliana Cattáneo, “La revista *Claridad*: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina”, en A.A.V.V., *Historia de revistas argentinas. Tomo II*, Buenos Aires, A.A.E.R., 1997, p. 176. Aunque, la primera recepción del grupo *Clarté* se cristalizó con el proyecto llevado a cabo por José Ingenieros, quien fundó, luego de intercambiar una serie de misivas con Henri Barbusse, la revista *Claridad. Revista quincenal socialista de Crítica, Literatura y Arte*, publicada entre enero y agosto de 1920. En el número inaugural se reprodujo el primer manifiesto de *Clarté*, así como también una extensa nota de Ingenieros. Cf. José Ingenieros “¡Claridad!” y Grupo *Claridad*, “Manifiesto de fundación del grupo ‘Claridad’ francés”, *Claridad. Revista quincenal socialista de Crítica, Literatura y Arte*, año I, n° 1, pp. 1-2, respectivamente. Asimismo estas ideas circularon en otras revistas de la década como, por ejemplo *Clarín. Revista quincenal editada por el Ateneo Universitario*, *Insurrexit. Revista Universitaria*, *Nosotros* y la *Revista de Filosofía*, entre otras.

Por último, el intelectual francés sostenía que la renovación de las artes, como pieza cardinal para lograr una transformación espiritual, debía acompañar y construir el camino hacia un nuevo orden social basado en el trabajo colectivo y en la constitución de un movimiento transnacional al que denominó la “Internacional del pensamiento”. Tres eran los principios de acción sobre los que debía constituirse dicho movimiento:

1° Aproximar, reconciliar los trabajadores manuales y los trabajadores intelectuales. Estos son también explotados, arrastrados a la miseria, a la mendicidad o el servilismo, frente a los poderosos y los ricos; 2° Luchar contra la propaganda reaccionaria y arcaica de la ideología y la cultura burguesa; 3° Abrir paso y ayudar a la eclosión de un arte colectivo. Lo que debe empujarnos hacia lo colectivo son no solamente las razones de vertiginosas oportunidades que he indicado, sino el sentido que debemos tener del valor moral de los hechos y de la vida. El arte se renovará de raíz, como la sociedad. Un campo ilimitado se abre ante este renacimiento del que percibimos ya algunos signos. Tales son los tres puntos de acuerdo con los cuales debe realizarse un agrupamiento internacional y una unidad. Estos principios esenciales se apartan a la realidad y abren realmente el porvenir.⁷

En consonancia con algunos de los planteos del manifiesto de Barbusse y en respuesta a una encuesta sobre el estado del teatro nacional iniciada por el diario *La Nación*, en el mismo número de *Claridad* era denunciada la decadencia del teatro local, al tiempo que se proclamaba la necesidad de una renovación artística que debía contemplar una modificación de la forma y del contenido:

Hay que renovar todo: el traje, la escenografía, el maquillaje, las luces. Huelga decir que debemos empezar por la obra. Lo menos que se puede hacer en este sentido es realizar un poco de lo tanto que se lleva a cabo en Europa. Para nadie es una novedad la transformación que ha experimentado la escena en el viejo mundo. El llamado teatro de vanguardia tiene ya carta de ciudadanía en todas partes, menos acá

⁷ Henri Barbusse, “Presente y porvenir. A los intelectuales (Especial para *Claridad*)”, *Claridad*, año VI, n° 130, febrero de 1927.

[...] La renovación del teatro vendrá con el teatro de vanguardia. No la producirá uno, sino muchos. Uno solo no hace nada. El hombre aislado no va a ninguna parte. Cualquier movimiento artístico o ideológico, es, siempre, un movimiento nuclear. Necesitamos algo más que un hombre. Necesitamos muchos hombres.⁸

Por entonces imperaba el éxito del llamado “género chico” que, a diferencia de las obras de la dramaturgia universal (“género grande”), se caracterizaba por el desarrollo de obras breves, generalmente exhibidas en los teatros por secciones, entre las que se destacaba el sainete. En ese tipo de obras primaba un argumento sencillo y lineal, con personajes fácilmente reconocibles, escenografías y situaciones cotidianas que siempre tenían un desenlace feliz. Además del género chico, el teatro de revista y el *variété* dominaban la escena teatral porteña; el doble sentido, lo picaresco y el grotesco eran sus características sobresalientes.⁹ Este panorama del teatro porteño generó una visión pesimista en un sector de la izquierda intelectual, que observaba al negocio teatral como el único estímulo actual para su ejecución y, en consecuencia, como el mayor obstáculo para promover nuevas búsquedas estéticas que mejorasen la calidad artística y la transformación espiritual a la que refería Barbusse, probablemente menos rentable que lo ya probado como éxito económico.¹⁰

⁸ Anónimo, “Encuesta a una encuesta de teatro”, *Claridad*, año VI, n° 130, febrero de 1927. Dado que en la encuesta de *La Nación* también se exaltaba la necesidad de un cambio, desde las páginas de *Claridad* se insistía en preguntar si “Es que desea la renovación de verdad o es que desea solamente en las columnas de ‘La Nación’? ¿Por qué en vez de levantar una encuesta no se efectúa una temporada con obras de vanguardia? ¿Por qué no se abre un consenso? ¿Por qué no se habilita un teatro? ¿Acaso no hay aquí pintores y escritores capaces de echar las bases de un nuevo teatro?”. Cabe agregar que ese tipo de críticas hacia el teatro local no eran una novedad pues una encuesta similar ya había sido publicada por el diario *Crítica*, entre el 26 de julio el 1 de agosto de 1924, bajo el título “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”. La encuesta contó con las opiniones de quince personalidades destacadas de diversas disciplinas como, por ejemplo, la pintora Emilia Bertolé, el escritor Ricardo Rojas, el crítico teatral Nicolás Coronado y el político socialista Alfredo Palacios. Véase Micaela Bianco, “El destacado rol de *Crítica* en el debate sobre el teatro nacional”, en Álvaro Abós, *Crítica. Arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación OSDE, 2016, p. 79.

⁹ Sobre el género chico véase Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002, pp. 201-355.

¹⁰ A modo de ejemplo puede citarse otra nota de *Claridad*, en la cual Álvaro Yunque añadía que nuestro teatro “es tan industria como lo es la fabricación de cigarrillos o ajeno: un tóxico con el que se ahita la estupidez sensiblera o de risa procaz al público-plebe que llena las salas todos los días. Sin hipérbole, podría decirse que el teatro nacional es otro mal nacional”. Cf. “Nuestro teatro”, *Claridad*,

En continuidad con estas apreciaciones que reafirmaban la necesidad de renovar el teatro nacional, el siguiente número de *Claridad* reproducía un fragmento de la entrevista realizada por el diario *La Voz del Interior* de la provincia de Córdoba a Octavio Palazzolo (antiguo crítico teatral de *La Vanguardia*, autor de teatro y ex director artístico del Teatro Sarmiento), en donde anunciaba que iba a formar un nuevo grupo teatral con un conjunto de jóvenes escritores.¹¹ El objetivo de la revista dirigida por Zamora era claro: por un lado, asumir que ese núcleo de jóvenes “es nuestro grupo” y, por el otro, señalar que Palazzolo era quien iba a lograr la tan mentada renovación del teatro “por su cultura, por su talento y por su integridad moral”. Sin desconocer los aportes de los referentes dramáticos argentinos como Florencio Sánchez y Roberto Payró, otra nota acerca del teatro reiteraba que la innovación debía basarse en el teatro de vanguardia, pero ahora especificaba que debía tomarse como ejemplo *La vida del hombre* de Leónidas Andreiev y *La intrusa* de Maurice Maeterlinck. Dos obras que, según el escritor anónimo, eran diferentes pero que habían arribado a principios estéticos semejantes, pues en ambas desaparecía la declamación reemplazada por los hechos y emergía la sugestión y los silencios, lo que provocaba una intensidad en las emociones.¹²

Con estas declaraciones y comentarios, se preparó el camino para celebrar la creación del Teatro Libre, en abril de 1927, como la primera experiencia de teatro

año VI, n° 136, junio de 1927, s/p. Un detallado análisis sobre los diversos géneros del teatro porteño en los años veinte y su rédito comercial puede consultarse en Carolina González Velasco, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 56-102.

¹¹ “Noticia”, *Claridad*, año VI, n° 131, marzo de 1927, s/p.

¹² “Algo más sobre teatro”, *Claridad*, año VI, n° 131, marzo de 1927, s/p. Cabe señalar aquí que la difusión acerca de la organización teatral en Rusia y las primeras innovaciones realizadas, al calor del proceso revolucionario y como un eslabón para la creación de una nueva cultura diferente a la burguesa, circuló en un amplio conjunto de publicaciones, entre las que se destacan *Documentos del Progreso*, *Revista de Filosofía*, el suplemento cultural de *La Internacional*, entre otras. Véase Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 302-304.

independiente en Argentina.¹³ Este grupo teatral dirigido efectivamente por Octavio Palazzolo estuvo constituido también por Facio Hebequer, junto a Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Augusto Gandolfi Herrero y Héctor Ugazio, quienes prometían poner en marcha el cambio pregonado. Para lograrlo, era necesario partir de un plan común y de la contribución de cada uno de los miembros como si fuera una suerte de orquesta: “Cada cual podría dar allí su nota más alta para bien de todos [...] El teatro es, en este sentido, una especie de orquesta donde desaparecen las unidades para destacarse en conjunto. No se puede tocar una sinfonía con precisión si alguien disuena”.¹⁴ Para el grupo, el teatro poseía “una función noble” y para alcanzarla era necesario diferenciarse absolutamente del teatro comercial en el cual no había solidaridad interpretativa y fundar un teatro de vanguardia, “libre de toda traba dogmática y de toda sujeción comercial”.¹⁵ Como ya se ha señalado en el capítulo precedente, algunos de estos señalamientos como el lucro del arte y las creaciones sujetas a doctrinas aparecieron con frecuencia en los escritos de Facio Hebequer. No obstante, como el propio artista destacaba en sus reseñas, sus críticas apuntaban contra la vanguardia pictórica, lo que abre el interrogante sobre los rasgos que definirían a la vanguardia teatral para que ésta fuera asumida positivamente por Facio Hebequer.

Rápidamente, la agrupación lanzó el primer manifiesto de este nuevo emprendimiento y allí se expuso explícitamente que su faro a seguir era el teatro

¹³ Según Beatriz Trastoy, la idea de independencia remite casi de manera exclusiva a posiciones ideológicas que se traducen tanto en la responsabilidad de autofinanciación y libre determinación asumida frente a las exigencias empresariales, al mercantilismo de la escena comercial y a las imposiciones en las salas oficiales, como al compromiso ético y estético con que asumían el quehacer teatral. Véase “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena Argentina”, en María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista*, Tomo VI, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 480.

¹⁴ “La constitución del Teatro Libre”, *Claridad*, año VI, n° 133, 30 de abril de 1927, s/p.

¹⁵ *Ibidem*.

ruso, considerado como la máxima expresión teatral contemporánea.¹⁶ Y, en una entrevista posterior, reproducida en las páginas de *Claridad*, Palazzolo se explayaba al sostener que:

A nosotros más que la obrita “bien escrita”, nos interesará la obra que se proponga crear, renovar, hallar nuevas formas de expresión. Al teatro vacuo, superficial y declamatorio, preferimos el teatro que sugiera. Arte de representación. Queremos hacer del espectáculo una unidad perfecta entre la obra, el intérprete y la escenografía. Con ello pretendemos apartarnos en absoluto de lo habitual y rutinario. Y sin clasificarnos en tal o cual escuela, queremos lograr todos los matices, utilizar todos los elementos propicios a nuestro fin, creando nuestra propia experiencia [...] queremos realizar un movimiento de avanzada, en donde todo se caracteriza por el retroceso. En este sentido pretendemos provocar, indiscutiblemente, un movimiento de vanguardia.¹⁷

Si bien la propuesta principal era, como lo manifiesta Palazzolo, la de revolucionar las formas sin encasillarse en una escuela o tendencia para dar lugar a una creación local, el hecho de elegir como referente a la vanguardia rusa implicaba una toma de posición, pues se constituía como la prueba de un posible cambio cultural y social en que el teatro era visto como uno de los medios más efectivos para revolucionar las conciencias.

¹⁶ L. Barletta, E. Castelnuovo, G. Facio Hebequer, O. Palazzolo, A. Gandolfi Herrero, A. Vigo, A. Yunque, H. Ugazio, “Teatro Libre. Declaración”, *Claridad*, *op. cit.*, s/p. Y, continúa: “los que suscriben esta declaración, dan por constituida la agrupación Teatro Libre, cuyos fines inmediatos serán: a) Utilizar el concurso de un grupo de escritores, pintores e intérpretes que aspiren a la formación de un nuevo teatro, y a quienes les preocupen más los intereses artísticos que los inmediatos; b) Celebrar periódicamente representaciones teatrales, o temporadas estables cuando lo permitan sus recursos, con obras, intérpretes y material escénico de los que se adhieran a los fines del Teatro Libre, incluyendo las obras extranjeras que caractericen un movimiento renovador; c) Proceder de inmediato a una agitación previa, utilizando la tribuna pública para divulgar los principios y propósitos de Teatro Libre; d) Declarar órgano oficial de la agrupación a la revista CLARIDAD”.

¹⁷ “Lo que hará Teatro Libre”, *Claridad*, año VI, n° 139, julio de 1927, s/p. A los cuatro meses de su formación Teatro Libre logra publicar una revista autónoma gracias a los aportes materiales de algunos colaboradores. Allí, se especificaba que el núcleo central y directivo de Teatro Libre estaba constituido por Octavio Palazzolo como director artístico; Leónidas Barletta, secretario; Guillermo Facio Hebequer, tesorero y Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Álvaro Yunque y Héctor Ugazio como vocales. Asimismo, informaban que el grupo de los pintores se había acrecentado gracias a la incorporación de Andrés Martini. Cf. “Como y porque nació Teatro Libre”, *Teatro libre. Publicación mensual*, año I, n° 1, agosto de 1927.

En el contexto de la Rusia de los soviets surgieron una infinidad de propuestas muy innovadoras que buscaban la emancipación de los diferentes órdenes de la sociedad a través de la articulación entre arte y vida. A pesar de las profundas divergencias que existieron entre las diversas agrupaciones culturales, como por ejemplo el *Proletkult* y el Frente de Izquierda de las Artes, se partía de la idea de que el arte debía formar parte de la vida cotidiana y de la construcción colectiva en una sociedad socialista.¹⁸ En los primeros años de la revolución las búsquedas de un nuevo teatro se tradujeron en un laboratorio de ideas y experimentaciones, ligadas a una reelaboración de los lenguajes previos de la vanguardia como el simbolismo, el cubofuturismo, el rayonismo, el suprematismo y la distinción del lenguaje del constructivismo.¹⁹ Los primeros signos de transformación se tradujeron en diversos ensayos escenográficos que intentaban alejarse de la idea de un escenario como una mera decoración, es decir, como una prolongación de un cuadro enmarcado, hacia un complejo volumétrico y arquitectónico.

En el ámbito local, una de las primeras apuestas del Teatro Libre radicó precisamente en la confección de escenografías de tendencia cubofuturista, a cargo de Vigo, y de los trajes realizados sobre la base de los modelos de Facio Hebequer, quien también estuvo a cargo de la iluminación. A juicio de los animadores del Teatro Libre, era necesario reemplazar los decorados costumbristas, caracterizados por el abigarramiento espacial del grotesco, por nuevas escenografías sintéticas y

¹⁸ Sobre el clima posrevolucionario y el papel del artista véase Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Buenos Aires, Edhasa, 2010 [2002], pp. 533-582. Y, sobre las tensiones entre las diversas agrupaciones e instituciones y las relaciones con el Narkomprós (Comisariado del Pueblo para la Educación), presidido por Lunacharsky cf. Sheila Fitzpatrick, “Las Artes”, en *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 1977, pp. 136-190.

¹⁹ Acerca de las diferentes experiencias surgidas en Rusia véase Briony Fer, “El lenguaje constructivo”, en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 91-174 y John Bowlt, “Rusia. El constructivismo en el teatro”, en Marga Paz (Dir.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., pp. 219-233.

móviles.²⁰ Prueba de ello son los bocetos escenográficos y de indumentaria realizados por Vigo, que han quedado como huellas de la proyección imaginada para la renovación teatral. En la mayoría de los bocetos, la síntesis y la abstracción se imponen como dos elementos constitutivos de sus escenografías, complementados por un tercer componente de suma relevancia: la iluminación, que en las puestas teatrales estaban a cargo de Facio Hebequer. En un boceto de esos años (figura 12), puede observarse una escenografía construida por la convergencia de planos y volúmenes irregulares, exaltados por una iluminación cálida que contrasta con el fondo negro como un claro gesto renovador respecto de los bocetos de escenografías teatrales que se hacían por entonces. En ese sentido, ante la emergencia del Teatro Libre, otra nota publicada en *Claridad* reseñaba con precisión los principales aspectos que debían ser renovados en las futuras puestas escenográficas, entre los cuales, la iluminación era destacada pues:

La luz es un elemento de emoción. Por sí sola determina un estado de ánimo o lo varía. La luz posee un espíritu como todas las cosas. Una luz verde le infunde al rostro un aspecto cadavérico. Una luz roja llena el proscenio de alegría o de lujuria. La luz debe seguir las mismas gradaciones del drama. El carácter de una obra debe ser el mismo carácter de las luces. Sin luz no hay drama.²¹

²⁰ Andrés Monteagudo, “El teatro de las tinieblas”, en Miguel Vitagliano (Comp.), *Boedo. Políticas del realismo*, Buenos Aires, Título, 2012, p. 125. En rigor, el distanciamiento de la supremacía de la imitación y el rechazo del ilusionismo y de la representación que desde el Renacimiento había predominado en el arte occidental fue el hecho más significativo que trajeron consigo los movimientos de vanguardia. Marga Paz, *op. cit.*, p. 18.

²¹ Cf. “Introducción al teatro de vanguardia”, *Claridad*, año 6, n°134, Buenos Aires, mayo 1927, s/p. Al año siguiente la revista seguía fomentando este tipo de innovaciones a partir de la difusión de emprendimientos que ya habían demostrado una posible relación entre transformación y éxito, como por ejemplo la experiencia del Teatro del Arte, llevado a cabo por Stanislavsky, Meyerhold y el teatro post revolucionario impulsado por el comisario de instrucción pública Lunacharsky. Cf. M. Linás Vilanova, “Stanislavsky y el Teatro de Arte de Moscú”, *Claridad*, año VII, n° 161, junio de 1928, s/p y Héctor Agosti, “Teatro Ruso Contemporáneo”, *Claridad*, año VII, n° 168, 13 de octubre de 1928, s/p; D. Aranovich, “El teatro ruso contemporáneo” [traducido de *Monde* especialmente para *Claridad* por Edmundo Barthelemy], *Claridad*, año VIII, n° 177, 23 de febrero de 1929, s/p. Para un análisis más detallado sobre la iluminación como uno de elementos que hace que el teatro sea una experiencia plástica, véase Rodrigo Bonome, *El teatro y las artes plásticas*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 12-23.



12. Boceto escenografía experimental, s/f

En relación con el vestuario sólo ha quedado registro de los diseños preparados por Vigo (figuras 13 y 15), en los cuales es innegable la influencia del teatro europeo de vanguardia.²² Basta con observar algunos diseños para advertir una semejanza con una de las exponentes más destacadas del futurismo ruso: Alexandra Exter (figuras 14 y 16).²³ Conocida por el trabajo realizado con Alexander Tairov, hacia 1921 Exter se había incorporado al grupo constructivista junto con Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Lyubov Popova y en 1924 fue elogiada por los diseños realizados para la película *Aelita. Reina de Marte* de Yacov Protazanov.

²² Ariel Vigo (Comp.), *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II, s/d. Disponible en CeDInCI. Su hijo, Ariel Vigo, ha señalado que por esos años su padre había presentado una carpeta con abundantes bocetos a solicitud del Teatro Colón, como propuesta para que fueran utilizados en variadas obras teatrales y óperas. La carpeta, según su hijo Ariel, nunca pudo recuperarse, no obstante pudo conservar los borradores previos.

²³ Cf. Laura A. Hunt, *From Performer to Petrushka: A Decade of Alexandra Exter's Work in Theater and Film*, thesis, Georgia State University, 2011. http://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/7 [último acceso 11-06-2016] Una gran cantidad de bocetos de la artista rusa pueden ser consultados en la siguiente página web: <http://www.artnet.com/artists/alexandra-exte/past-auction-results/4> [último acceso: 11-06-2016].



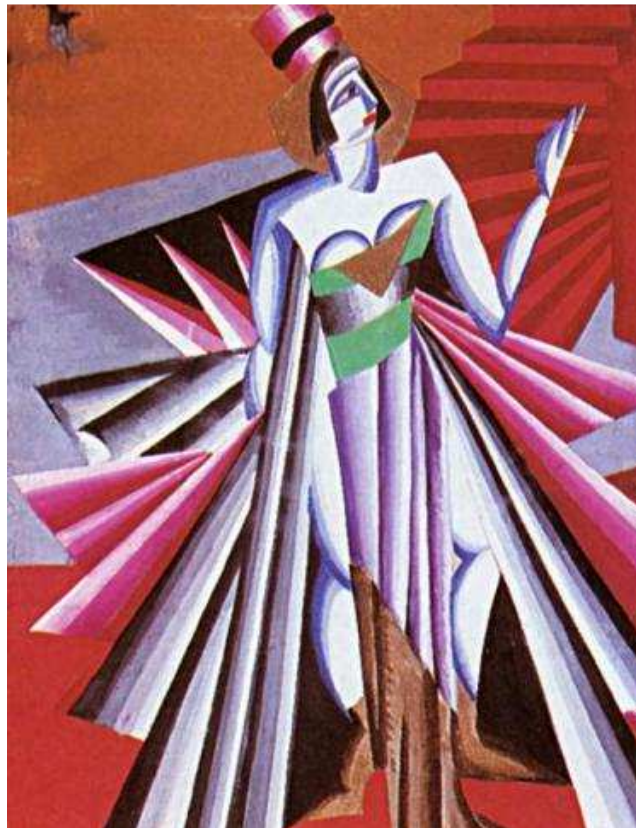
13. Abraham Vigo, borradores de vestuario



14. Fotogramas del film de *Aelita. Reina de Marte* de Yacov Protazanov



15. Vigo, boceto vestuario, sin datos



16. Exter, Diseño de Alexandra Exter para Herodías en “Salome” de A. Tairov

No sería extraño conjeturar que los diseños de Vigo podrían haber sido estimulados por el vestuario de algunos de los personajes de aquel film y de otras obras de teatro de las que participó Exter, los cuales guardan una gran similitud en comparación con los bocetos encontrados, en donde también predominan las formas geométricas, las diagonales y los accesorios en la indumentaria con el objetivo de imprimir un mayor dinamismo en las escenas.²⁴ A propósito de las relaciones entre cine y teatro, cabe señalar que Álvaro Yunque, miembro de Teatro Libre, escribía en el prólogo al folleto de A. Resnik sobre el teatro soviético:

¿pero Rusia, después de su múltiple esfuerzo para derribar el trono podrido pero siempre pesante que gravitaba sobre sus curvados lomos, no se hallará cansada?... Que no es así, nos lo dice su estupenda cinematografía, hoy la más original de todas. Así lo proclamó su obra maestra: “El Acorazado Potemkín”, cumbre de sobriedad, emoción y fuerza. Quien produce tal cinematografía, ha de producir un teatro similar.²⁵

Estos registros, aunque sean escasos, constituyen una pieza valiosa en sí misma, pero también son de provecho porque pueden considerarse como el indicador de una fase experimental de un grupo de escritores y artistas que tomaron distancia de las etiquetas más convencionales para crear algo radicalmente distinto. En el caso de Facio Hebequer, el solo hecho de experimentar con la iluminación para causar efectos visuales y recrear diferentes atmósferas como complemento de los diseños

²⁴ Estas obras eran por entonces conocidas en Buenos Aires. Por ejemplo, en una nota publicada en la revista *Martín Fierro* dedicada al cine se comentaba que *El acorazado Potemkim*, *Aelita* y *La Madre* eran las obras más notables del cine ruso. Cf. “Nacimiento del cine”, *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, año IV, n° 40, 28 de abril de 1927, p. 329. Desde los inicios de la década de 1920, según Víctor Piemonte, el cine soviético fue difundido por el PCA. Cf. “La política cultural del Partido Comunista de la Argentina durante el tercer período y el problema de su autonomía respecto del Partido Comunista de la Unión Soviética”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, n° 15, Instituto de Estudios Avanzados-Universidad de Santiago de Chile, 2013, p. 25.

²⁵ Álvaro Yunque, “Introducción”, en A. Resnik, *Teatro Soviético. Con prólogo de Álvaro Yunque*, Buenos Aires, 1929, p. 6.

escenográficos de Vigo, muestra una apertura en la dimensión teatral que contrasta notablemente con la crítica manifestada en sus escritos respecto de las experimentaciones formales. Lejos de ello, la experimentación es aquí un aspecto clave para transmitir nuevas sensaciones al espectador. De esta manera, es posible advertir que la experiencia del Teatro Libre, vinculado al grupo de Boedo, cuestiona aquella mirada reduccionista que situaba a dicho grupo como revolucionario en términos ideológicos, pero reaccionario en el plano estético. Asimismo, estos ensayos podrían interpretarse en relación con las expectativas sobre las diferentes disciplinas: una postura más rígida sobre la plástica, portadora de un alto grado de codificación en la representación y en las fórmulas de su realización, y una mayor libertad en otros planos como la escenografía y los vestuarios, en cuanto no existiría un “canon de izquierda local” que rigiera estas producciones.

Las mencionadas innovaciones en materia teatral fueron celebradas desde la sección dramaturgia de la revista *Izquierda*.²⁶ Allí se anunciaba que el Teatro Libre realizaría su primer ciclo de representaciones el cual preveía el estreno de cuatro obras: *Odio*, de Leónidas Barletta; *La Barrera*, de Abel Rodríguez; *Rey Hambre*, de Leónidas Andreiev; y *En nombre de Cristo*, de Elías Castelnuovo. Como un anticipo, la revista publicaba las escenografías confeccionadas por Vigo para la obra de Castelnuovo, *En nombre de Cristo*, con lo cual se había resultado iniciar las representaciones. El anónimo autor de la nota lamentaba “no poder publicar, también, la fotografía de los trajes y del mobiliario que ideara Guillermo Facio Hebequer, a fin de completar la impresión gráfica del espectáculo que se prepara”.

²⁶ De este modo puede observarse una notoria divergencia en las páginas de *Izquierda* entre, por un lado, la celebración de los decorados sintéticos impulsados por TEA y, por el otro, el predominio de una gráfica realista que ilustra las páginas de la revista por medio de las litografías de José Arato, Gustavo Cochet, Adolfo Bellocq y el mismo Facio Hebequer.

Así mismo el autor exaltaba la novedad de esta experiencia teatral independiente, enfatizando la ausencia de cultores de este tipo de experiencias en nuestro medio y el ensamble orgánico de los diferentes aportes de cada disciplina:

Las decoraciones sintéticas no tienen todavía, entre nosotros, cultores ni admiradores. Salvo algunos ensayos aislados que no prosperaron, el resto de nuestros escenarios, se alimenta todavía con el decorado clásico. Académico y fotográfico. En materia de luces, también, se cultiva todavía la luz crepuscular y tibia de las velas de sebo. Aun no se ha llegado a comprender que la luz tiene un espíritu y que una luz determinada determina por sí sola un estado de ánimo. Tampoco se ha llegado a comprender que los decorados no representan tan solo las cuatro paredes de una casa. Representan o deben representar el alma de la casa. Cada objeto de los que intervienen en una obra debe ser un complemento sugestivo del espíritu de la obra misma. El decorado no puede permanecer ajeno al drama. Tampoco puede permanecer ajena la luz y los demás accesorios que constituyen la faz panorámica de la obra. El espectáculo, antes que nada, es un espectáculo. Una cosa orgánica cuya unidad exige la comunión de todos los elementos que concurren a determinarlos. La falta de cohesión subvierte el espectáculo.²⁷

Sin embargo, esta efervescencia creativa y experimental no logró materializarse en el marco del Teatro Libre, y el 25 de junio de 1928 la revista *Izquierda*, suplemento cultural del diario *El Telégrafo*, anunciaba que el Teatro Libre pasaba a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA).²⁸ Esta nueva fase, motivada por la partida de Palazzolo, se inauguró con el estreno de la obra, ya anunciada, *En nombre de Cristo* en el teatro Ideal, con la colaboración de la compañía de Angelina Pagano; destacada, desde la década anterior, como una actriz de calidad y distanciada del teatro comercial, pues a “la Sra. Pagano [...] no la ha

²⁷ “Dramaturgia. Decorado sintéticos”, *Izquierda. Publicación mensual*, año I, n° 3, 9 de febrero 1928, p. 48. Las escenografías de *En nombre de Cristo*, de Elías Castelnuovo fueron reproducidas en la página siguiente.

²⁸ Como ha señalado Raúl Larra, en el marco del surgimiento de estas iniciativas surgieron otros como *La Mosca Blanca*, que nace en la Biblioteca Anatole France y *El Tábano*, que se había autodenominado como “Teatro de laboratorio”. Véase Raúl Larra, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978, p. 70.

seducido el *arte comercial*: ante todo y sobre todo, siempre hizo arte verdadero. Rasgo digno de aplaudirse en la época mercantilizada por la que atravesamos”.²⁹

En la nota de *Izquierda*, con el propósito de justificar el tiempo transcurrido desde la constitución del Teatro Libre hasta esa fecha, era elogiado nuevamente el arduo trabajo realizado por el grupo, en especial el de Facio Hebequer y Vigo como encargados de la puesta escenográfica.³⁰ Finalmente la obra de Castelnuovo fue estrenada el 20 de julio en el teatro Ideal (figura 17).



17. Portada *Izquierda*.
Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA

²⁹ Cf. “Teatros. Angélica Pagano”, *Proteo. Revista semanal*, año I, n° 7, 23 de septiembre de 1916, p. 28.

³⁰ *Izquierda* (E. T.), lunes 26 de junio de 1928, p. 5. Se detallaba en la nota el trabajo llevado a cabo en “la confección de más de cincuenta trajes fantásticos, que cortaron y cosieron las amigas de TEA; la construcción de más de veinte piezas sólidas de muebles especiales y la pintura de los tres actos de la escena. Los trajes fueron pintados por el pintor Guillermo Facio Hebequer, los muebles y decorados, los proyectó, construyó y pintó el notable artista Abraham Vigo”.

Claridad dedicó unas líneas al evento, al que presentó como la primera ejecución de arte teatral experimental en Argentina y, por ende, como el inicio de una renovación de la escena local.³¹ Sin embargo, el informe de la nueva agrupación publicado en *Izquierda* — desde el 23 de julio de 1928, órgano de expresión de TEA tal como lo indicaba su subtítulo, “Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA”— expresaba su disgusto respecto de la desconsideración proveniente de un amplio sector de la crítica. Salvo los comentarios de algunos diarios como *La Nación*, *Última Hora* y *La Vanguardia*, el resto de la prensa periódica había dado una visión negativa de la obra. De acuerdo con el informe, el principal motivo de las críticas radicaba en la “resistencia tenaz” que se producía en el ambiente artístico frente a cualquier iniciativa que se adelantara a su tiempo.³²

Como ya se ha visto en el capítulo precedente, la reprobación sobre la crítica de arte fue un tópico recurrente en los escritos de Facio Hebequer, aunque en esta ocasión fue cuestionada por legitimar el estado actual del teatro nacional.³³ Con el objetivo de irrumpir en el campo cultural con una propuesta novedosa, el autor del mencionado informe de TEA recurría a la estrategia argumentativa basada en el enfrentamiento de dos fuerzas en pugna, pues según el autor “todo movimiento de

³¹ A juicio del autor de la nota, la obra de Castelnuovo dio a conocer al público de Buenos Aires “la materialización de esa iniciativa encomiable y develó a la crítica nuevos valores cuya repercusión no tardará en hacerse efectiva”. Cf. “Bibliográficas”, *Claridad*, año VII, n° 164, agosto 1928, s/p.

³² “Informe de ‘TEA’ al finalizar su primera representación experimental. Comentarios alrededor de la tragedia de Castelnuovo”, *Izquierda (ET)*, lunes 6 de agosto de 1928, p. 5. Cabe señalar que en una carta de Castelnuovo dirigida al dramaturgo Francisco Defilippis, en septiembre de 1927, el escritor señalaba la incompreensión de la crítica ante el estreno de una obra renovadora de Defilippis (*María la tonta*). Jorge Dubatti reproduce dicha carta como testimonio del choque entre “lo viejo” y lo “nuevo” y el espacio de polémica abierto en la década del veinte, así como las dificultades de recepción que padecieron los primeros modernizadores del período; la distancia estética entre los espectadores y la “vanguardia”, etc. Cf. “Modernización teatral y crítica en la década del veinte: una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 91.

³³ Esta visión negativa sobre el papel de los críticos era compartida, también, por Roberto Arlt, quien por ese entonces escribía en una de sus aguafuertes porteñas: “Esta es una ciudad en cuyos teatros, al terminarse el primer acto de cualquier estreno, salen los críticos al vestíbulo y se dicen los unos a los otros: —¿Ha visto qué bodrio? Realmente no podía pedirse obra peor. Al día siguiente, todos los periódicos donde escriben esos solemnes alacranes, salen dándole truculentos bombos al “bodrio”. Cf. “Críticos teatrales”, 2 de junio de 1929, en *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, pp.66-67.

renovación artística o social, produce, naturalmente, un movimiento de reacción. Atrás de Lenin aparece siempre Mussolini”.³⁴ En efecto, para TEA sobaban los ejemplos a lo largo de la historia que avalaban dicha afirmación, entre los cuales mencionaba desde los silbidos y apedreadas recibidas por Wagner al querer introducir un sentido nuevo del arte y de la belleza hasta los enconos despertados por los futuristas en Italia. Por supuesto que no deja de llamar la atención este último ejemplo dada la adhesión explícita de estos artistas al fascismo italiano.

No obstante esta tensión, el informe devenido en réplica se sostiene en la construcción de una dicotomía entre un “ellos”, los reaccionarios, asociados política e ideológicamente en el informe con Mussolini, que quieren sostener el teatro nacional, y un “nosotros”, ligado a los representantes de la renovación artística local y vinculados a los planteos de la izquierda bolchevique. En un gesto claramente vanguardista declararon: “Nosotros venimos a perturbar el orden preestablecido en el teatro”, motivo que explicaría, desde su punto de vista, la recepción negativa y el rechazo de algunos críticos que por la propia naturaleza conservadora debían defender un “teatro podrido” frente a cualquier propuesta radical.³⁵ Por último, añadía que al ser una obra revolucionaria por su forma y contenido era comprensible la reacción asumida por “una prensa pagada por los mercachifles y leída por los conservadores, ¿Acaso la burguesía es tan zonza que va a mantener una publicación

³⁴ “Informe de TEA”, *op. cit.*

³⁵ Como contraparte del teatro comercial de su época, TEA declaraba: “Sostenemos y probamos la necesidad de revisar los viejos valores que concurren a determinar el espectáculo. Reclamamos la evolución de todos los elementos. Desde el escenógrafo, pasando por el autor y el cómico, hasta llegar al maquinista. Hemos remozado el fondo y la estructura del texto escénico. Los decorados los trajes. Los muebles la iluminación. Hemos introducido la dirección de conjunto [...] Nos proponemos ahora trastornar la crítica. Porque si una producción excepcional exige actores excepcionales, también exige críticos de excepción [...] A fuerza de repetir las mismas guarangadas y cursilerías escénicas y de utilizar siempre los mismos procedimientos anodinos y las mismas decoraciones arcaicas, los críticos y los autores llegaron a la conclusión de que el teatro no era el teatro, sino el sainete. Los escenógrafos también creyeron que los jardines eran jardines a cordel que ellos pintaban. Esos jardines relamidos que aparecen en un drama o en una comedia donde sea necesaria la concurrencia de un jardín. “Informe de TEA”, *op. cit.*, p. 5.

que aplauda a sus detractores? [...] Lo que desea la prensa burguesa es eliminar las ideas revolucionarias para favorecer las conservadoras”.³⁶

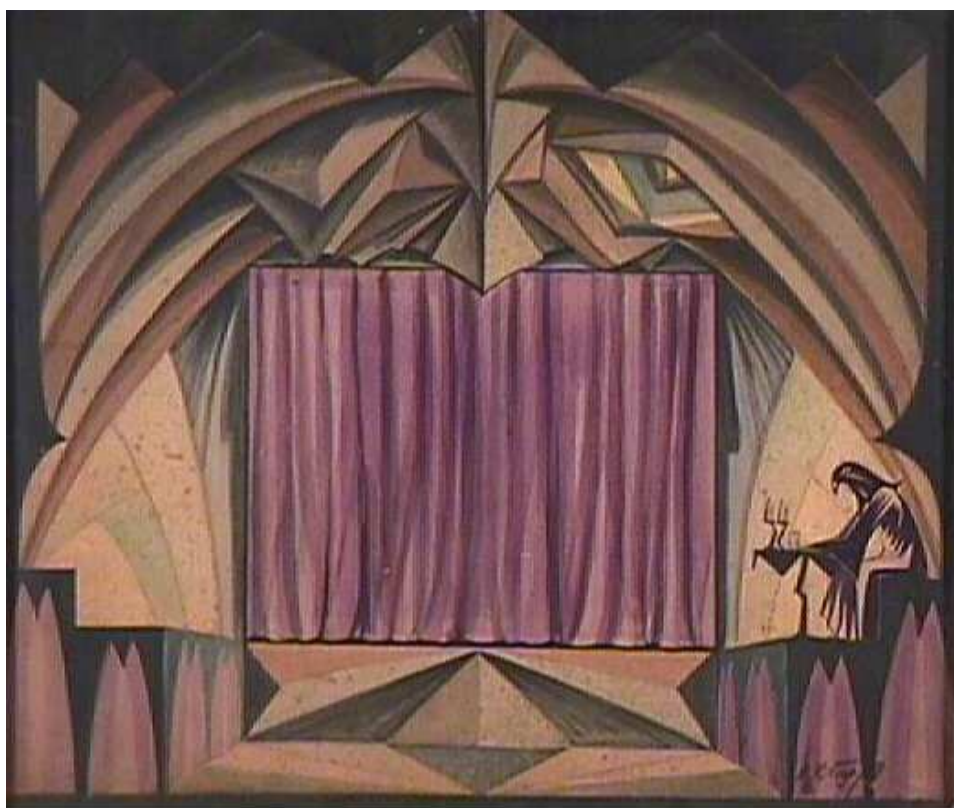
A juicio del escritor de la nota, que exaltaba la importancia de la ideología detrás de toda producción artística y de su recepción, la crítica teatral de la prensa “burguesa” y “conservadora” no comprendía esta nueva apuesta, pues encontraba en ella un escenario totalmente ajeno a lo establecido; en palabras del autor del informe: “una tragedia excepcional que hacía parar los pelos de punta”. Esta adscripción de la obra de Castelnuovo a la tragedia viene a reforzar la idea de que el sainete era la forma más vulgar de la literatura escénica, mientras que la tragedia representaría la forma más elevada y la expresión máxima del lenguaje escénico. Efectivamente, a diferencia de la mayoría de las apuestas teatrales de la calle Corrientes —que privilegiaban la humorada y el costumbrismo como medio más eficaz para atraer al público—, *En nombre de Cristo* se presentaba como una tragedia en tres actos que constituía un fuerte alegato en contra de la guerra y que, además, asumía el desafío de presentarla con una puesta escenográfica innovadora que tenía por objetivo realzar un mensaje que distaba de ser transmitido por medio del tratamiento clásico de los dramas fundados en extensas declamaciones (figuras 18-21).

En palabras de otro de los críticos de *Izquierda*, José Viadiu, el objetivo se había cumplido en tanto la obra rebosaba de “emoción concentrada y pura”. Esa emoción, según el autor, era lograda a través de la interpretación original de sus personajes, apreciada principalmente en el personaje de “la madre” —la *mater dolorosa*—, símbolo del sufrimiento y de la vida en contraposición al personaje de la muerte, en donde prevalecían locuciones lacónicas:

³⁶ *Ibidem.*

El léxico es rápido, nervioso, decisivo. Nada de placidez, ni acomodamientos. Los adornos retóricos no pueden encubrir la falta de nervios ni la carencia de ideas. Lo que piensan y lo que sienten los personajes de “En nombre de Cristo” lo expresan de una manera cortante y precisa. A veces, dicen más con el ademán el gesto o el movimiento de los ojos que con la palabra.³⁷

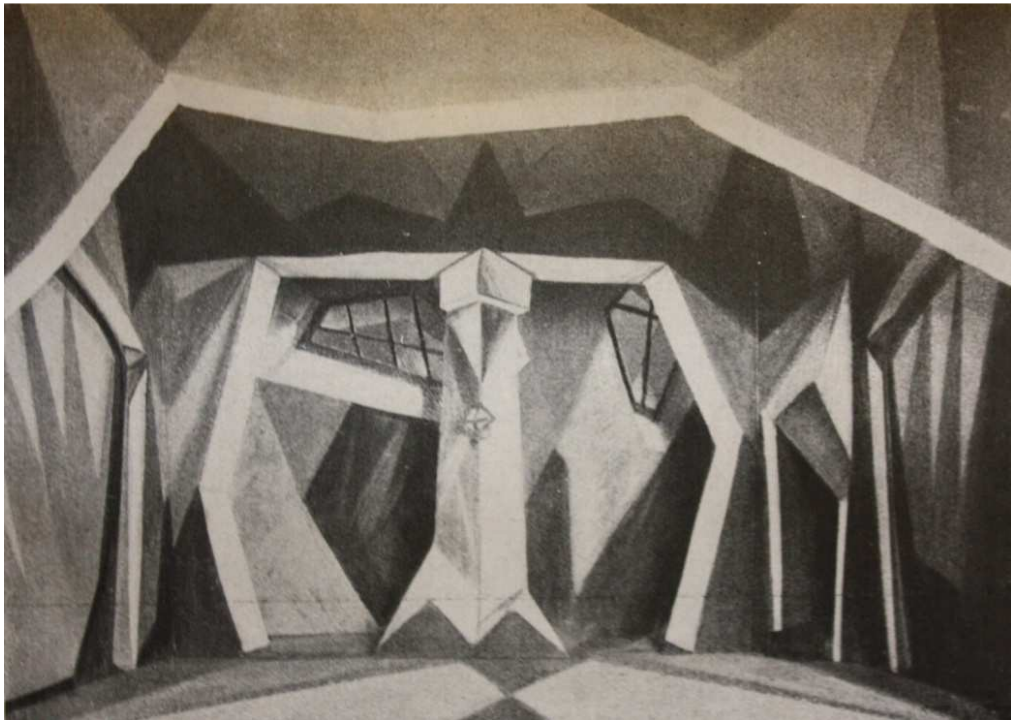
En la obra de Castelnuovo no existen personajes como el héroe o la heroína sino la loca, el mutilado, el muerto, y el argumento no permitía predecir el final. Asimismo, señala Viadiu, “Cada una de las creaciones de ‘En nombre de Cristo’ invitan y obligan a que el espectador complete para sí lo que se presiente dando lugar a que la imaginación esté en contante tensión tratando de adivinar el sentido que el autor coloca en lo íntimo de sus personajes”.³⁸



18. Abraham Vigo, boceto escenografía de la obra *En el nombre de Cristo*

³⁷ “Una tragedia excepcional”, *Izquierda (ET)*, lunes 30 de julio de 1928, p. 5.

³⁸ *Op. cit.*



19. Abraham Vigo, escenografía de la obra *En el nombre de Cristo*, acto I



20. Abraham Vigo, escenografía de la obra *En el nombre de Cristo*, acto II



21. Abraham Vigo, escenografía de la obra *En el nombre de Cristo*, acto III

En correspondencia con estas proposiciones, para TEA el público dejaba de ser visto como un mero receptor de información para dar paso a un espectador activo, sensible de completar los sentidos de la propuesta dramática. En efecto, como ha señalado Adriana Rodríguez Pérsico, la poética de Castelnuovo en las obras *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y *Los señalados*, está relacionada con los modelos expresionistas y simbolistas, puesto que el autor “elige el artificio contra la naturaleza, trabaja con personajes genéricos, apuesta a la desrealización de tiempos y espacios que busca esfumar referencias directas y opacar la alusión realista”.³⁹ En sentido análogo, para TEA era central enfatizar las novedades de los elementos visuales como un aspecto equiparable a la importancia del texto y sus interpretaciones.

Todas estas características intentaban conjugarse en una sola escena, con el propósito de materializar una pieza revolucionaria por su contenido y por su forma.

³⁹ “Estudio preliminar”, en Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros n° 45, 2014 [1931], pp. 18-19.

Sin embargo, la percepción del crítico anónimo de *La Prensa* no fue la misma y aunque no esté expresado de modo explícito, probablemente el “informe-réplica” de TEA habría estado motivado por dicha crítica. El 29 de julio de 1928 la sección teatral del mencionado diario sostenía que la obra de Castelnuovo no representaba a ningún movimiento de vanguardia en tanto prevalecía un carácter imitativo del modelo ruso, pues “ruso es el ambiente evocado; rusas las alusiones y referencias; rusa la ‘manera’”; más específicamente, añadía que era una copia de la obra *Interior* de Maurice Maeterlinck.⁴⁰ A ello agregaba que cuando a los artistas jóvenes “el genio no les da pujanza de su individualidad absoluta, tienen por fuerza ser el producto de alguien”. Salvo los “hermosos decorados futuristas” de Vigo, para el autor de la nota el resto de los recursos utilizados eran “viejos”, motivo por el cual concluía: “Mezcla de realismo crudo y de intimismo de segunda mano, ‘En nombre de Cristo’ jamás pudo haber sido considerada como una obra de vanguardia, si no fuera por los decorados y los manifiestos del Teatro Experimental de Arte”.⁴¹ En este punto es importante advertir que algunos de los comentarios expresados por el crítico de *La Prensa* sobre las concepciones teatrales de TEA comparte ciertos argumentos utilizados por Facio Hebequer en su crítica contra la “vanguardia pictórica” — el carácter imitativo, la falta de originalidad, etc.— aunque en este caso los términos de la crítica se invierten para ser dirigidos desde el diario *La Prensa* contra una de las experiencias teatrales de las que participó Facio Hebequer.

⁴⁰ “Ideal”, *La Prensa*, 29 de julio de 1928. Carpeta Abraham Vigo (CeDInCI). La obra de Castelnuovo remite de manera tácita a la revolución rusa de 1905. Ante la guerra protagonizada por el emperador, un grupo de madres se organiza con el propósito de crear un movimiento pacifista que trajera de regreso a sus hijos al hogar. La asamblea de madres decide convocar a una manifestación pacífica, portando una imagen de Cristo a la cabeza y demandando el fin de la guerra, la cual fue duramente reprimida por las fuerzas del zar. Véase Elías Castelnuovo, *Teatro. Ánimas benditas. En nombre de Cristo. Los señalados*, Buenos Aires, El Inca, 1929, pp. 42-104. Para una descripción detallada sobre el “Domingo Sangriento” y su significación en la revolución de 1905, véase Orlando Figes, *La Revolución rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo*, Barcelona, Edhasa, 2000, pp. 216-236.

⁴¹ *Op. cit.*

Ahora bien, a pesar de que el informe de TEA insiste en la incomprensión por parte de la “prensa burguesa y conservadora”, una crítica muy similar, cuya principal argumentación coincide con la señalado por el crítico de *La Prensa*, fue publicada en la revista socialista *Nosotros*. Domingo A. Arizaga, el autor de la nota de *Nosotros* afirmaba que si bien *En nombre de Cristo* aspiraba a ofrecer un espectáculo autóctono de vanguardia, “por la inspiración y por el ambiente escénico [...] la nueva producción de Castelnuovo ni es tragedia, ni es tampoco, esencialmente, una obra de vanguardia auténtica”.⁴² Arizaga basaba su crítica en la falta de articulación entre la estrategia visual y el libreto, pero, sobre todo, por este segundo componente que, a juicio del comentarista, “en ningún momento suscita la emoción trágica, y no porque en lo meramente visual e imaginativo le falte dramaticidad. Sino por su carencia de espíritu, de fuerza, de expresión. Viciada de un pesimismo sollozante, por un diálogo decadente, un estilo sin vigor y sin hondura, y una acción que repta penosamente, organizando cuadros arquitectónicos fijos, todo el espectáculo produce la sensación de estar respirando aire enrarecido”.⁴³ Además, para el autor, el diálogo no había sido logrado a tal punto de derribar la escasa tensión dramática lograda; de esta manera, concluía:

En nombre de Cristo no es una tragedia. Acaso sea melodrama, obra de espectáculo, de efectos visuales, pasiones elementales, y lenguaje popular. No alcanzaría nunca el melodrama que concibe Romain Rolland, así como no ha podido cuajar en la tragedia alucinante y simbólica de Andreiff. Su filiación vanguardista, por otra parte, nos parece improbable. Su originalidad reside en dos elementos: la concepción y el ambiente. Pero la primera ninguna vinculación guarda con las corrientes espirituales del teatro moderno. En cambio el decorado constituye un bello acierto. Y el esfuerzo del autor y de la compañía por crear un espectáculo nuevo tiene el valor innegable de

⁴² Domingo A. Arizaga, “En nombre de Cristo, de Elías Castelnuovo”, *Nosotros*, año XXII, n° 281, agosto de 1928, pp. 269-270.

⁴³ Domingo A. Arizaga, *op. cit.*, p. 270.

un experimento artístico doblemente inspirado. Como realización, un fracaso solemne, frío y sin gloria.⁴⁴

Estos cuestionamientos del crítico de *Nosotros* muestran que, también, para un sector de la izquierda cultural de Buenos Aires, las propuestas innovadoras del TEA fueron controvertidas, aunque, en este caso, en oposición al crítico de *La Prensa*, se hubiese valorado de modo positivo una mayor influencia de los referentes europeos no solo en relación con la revolución de las formas, sino también en cuanto al contenido manifiesto en las referencias de Rolland y Andreiff. Más allá de las diferencias, en las diversas críticas se cristaliza una mirada focalizada, sobre todo, en las experiencias soviéticas y se expone, como uno de los argumentos centrales, la copia o las influencias de los autores rusos al Río de la Plata. Estas críticas muestran de un modo evidente la distancia entre una puesta en escena innovadora y los límites del texto de Castelnovo, lo que demuestra cabalmente que las artes visuales, y en este caso, escénicas, resuelven mucho mejor que la literatura el complejo vínculo entre renovación formal y política.

Este fundamento argumentativo alentó la publicación de una extensa respuesta de Castelnovo en el suplemento de TEA, lo que motivó una polémica en las páginas de *El Telégrafo*, y demostró, a la vez, aquella autonomía anunciada entre el diario e *Izquierda*.⁴⁵ En esa nota, Castelnovo se dirigía a todos aquellos críticos que habían atribuido al grupo un carácter imitativo por las semejanzas halladas con la literatura rusa. Sin desconocer la admiración hacia los escritores rusos —Tolstoi, Gogol, Chéjov, Dostoievski y Gorki, entre otros—, el escritor uruguayo aclaraba que

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 271.

⁴⁵ No es posible reconstruir en este capítulo dedicado a la participación de Facio Hebequer en el mundo del teatro independiente todas las aristas de esta polémica que con el correr de los días se fue transformando en una suerte de discusión coral, dada la intervención entre un lector, Conrado Fernández Peña, y nuevas figuras como el chofer Bruno Tasca y del propio Barletta (ambos a favor de las posiciones de Castelnovo). Al dar por concluida la misma *Izquierda* la calificó como “una riña de gallos”. Cf. Consideraciones acerca de una riña de gallos”, *Izquierda (ET)*, año VIII, n° 2634, lunes 24 de septiembre de 1928, p. 5.

existía una gran distancia entre lo que significaba una mera imitación de lo que a su entender era una “comuni3n con los literatos rusos” a los que los aunaba una literatura de naturaleza social.⁴⁶ Las influencias extranjeras y el cosmopolitismo defendido por Castelnuovo como un rasgo distintivo de la sociedad y la cultura argentina (“Nosotros aprendemos a escribir en los libros extranjeros”, “Pensamos y sentimos no como los indígenas, sino como los europeos”) dirigía sus cañones contra el pretendido “arte nacional” que no es otra cosa que “una mentira patri3tica y piadosa”, pues “aquí no hay, ni hubo, ni habrá un arte autóctono”.⁴⁷

Tanto esas reseñas como la respuesta de Castelnuovo no dejan lugar a dudas sobre la extensa difusi3n de la literatura y el teatro ruso en Buenos Aires y su incidencia en las experiencias locales. En ese sentido, estos emprendimientos teatrales revelan un inevitable destiempo respecto de las experiencias soviéticas que, en parte, los inspiran. Pues, si ya a mediados de los años veinte la experimentaci3n vanguardista de los primeros años de la revoluci3n en Rusia se encaminaba hacia una concepci3n realista que luego adquiriría contornos mucho más rígidoss bajo la égida estalinista, en Buenos Aires se producían una serie de lecturas que exaltaban de manera selectiva algunos rasgos de la cultura soviética, entre los cuales la experimentaci3n formal todavía era posible y constituía el rasgo más novedoso de esta experiencia.

⁴⁶ Elías Castelnuovo, “Todavía no somos nada y ya tenemos miedo de parecernos a alguien”, *Izquierda (ET)*, ańo VIII, n° 2592, lunes 13 de agosto de 1928, p. 5.

⁴⁷ Al igual que en ya citada crítica de Facio Hebequer sobre Pedro Figari (capítulo II), la réplica de Castelnuovo exuda racismo y plantea de un modo explícito una mirada muy peyorativa de las sociedades precolombinas de Argentina y de América en general, en comparaci3n con un esquema civilizatorio que hace de Europa el paradigma del progreso: “Nuestra patria espiritual no es la pampa desolada ni las tolderías. Nosotros no tenemos nada que ver con los indios aquellos que poblaron este territorio antes de ser desalojados por los hombres que nos gestaron a nosotros [...] lo que saldrá de América, si es que sale algo, es un producto occidental [...] Los indios no nos dejaron nada porque no tenían nada que dejar a nadie. Hablar de una civilizaci3n indígena a esta altura del progreso, es tener una idea muy pobre de la civilizaci3n. Sustituir el estudio de un escritor civilizado por el estudio de un payador nacional, es como sustituir el aeroplano por la carreta o la electricidad por la vela de cebo”. *Ibíd.*

No obstante, esas lecturas e influencias no se agotaban en las vanguardias si se destacan las apropiaciones selectivas entre una experimentación de las formas, materializada en las escenografías de Vigo y los vestuarios de Facio Hebequer, y una profunda preeminencia de la literatura realista rusa decimonónica (Chéjov, Tolstói o Andreiev, entre otros), que no incluía a escritores de avanzada como Vladimir Maiakovski, quien junto con Vsévolov Meyerhold revolucionó el teatro en los primeros años que siguieron a la revolución.⁴⁸ Como ha señalado Roberto Pittaluga, “esa tradición de literatura realista podía ser leída por los intérpretes locales como una tradición de rebeldía y a la vez como una elaboración intelectual sobre los derroteros futuros de la emancipación humana que, como la revolución, interpelaba a los pueblos de todo el orbe”.⁴⁹

Sin embargo, junto a esta inocultable referencia rusa, la crítica de Arizaga publicada en *Nosotros*, incorpora a un nuevo actor en la discusión sobre la recepción de estos emprendimientos teatrales: la figura de Romain Rolland, que al igual que Henri Barbusse había hecho su ingreso en Buenos Aires en los años de la postguerra y sería también un referente destacado de la izquierda local durante los años veinte y treinta, desde el reformismo universitario hasta el antifascismo.

La referencia de Arizaga hacía alusión a la faceta de Rolland como autor de obras teatrales, que al igual que en el caso de los escritores rusos, tuvo una rápida acogida en el seno de la izquierda porteña. De hecho, por entonces, *Claridad* celebraba la traducción al castellano de *El Teatro del Pueblo*, que reunía una serie de escritos de Rolland en los cuales sostenía que la denuncia de temas universales como

⁴⁸ Como ha señalado José Hesse, el cambio estructural atravesado a partir de la revolución en Rusia alcanzó una radicalidad fácil de notar si se comparan las obras decimonónicas con las surgidas al calor en los años post revolucionarios. Relacionado a ello, el autor destaca el estímulo fomentado desde la órbita estatal hacia el teatro y el cine, en tanto, Lenin decretó, el 26 de agosto de 1919, la nacionalización de todas las propiedades teatrales con el objetivo de planificar una renovación teatral a lo largo y a lo ancho del territorio de los soviets. Véase José Hesse, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza, 1971, p. 35 y pp. 141-150.

⁴⁹ *Soviets en Buenos Aires, op. cit.*, p. 309.

la guerra era una tarea fundamental del teatro.⁵⁰ Educar al “pueblo” por medio de la experiencia teatral se presentaba como una alternativa superadora respecto de la pedagogía formal. Tomando distancia de las llamadas vanguardias, la concepción teatral de Rolland no estaba tan atenta a los diseños escenográficos, pues para él “lo nuevo” residía en llegar a las masas a través de las ideas y de los sentimientos. Al parecer, la propuesta de TEA intentaba conjugar el teatro de vanguardia con concepciones pedagógicas similares a las formuladas por Rolland, en otras palabras, un teatro experimental en sus formas (escenografías, decorados, iluminación, etc.) con un teatro que transmitiera contenidos universales desde una posición moral. En este sentido, la anarquista Juana Rouco Buela, una simpatizante del emprendimiento de TEA, señalaba con énfasis este segundo aspecto al concluir en relación con la obra de Castelnovo: “Obras como esa, impregnadas de un humanismo y de un realismo tan grandes, debían llevarse a menudo a escena para inculcar así en los pueblos, ebrios de un falso patriotismo, los indisolubles lazos de amor y fraternidad”.⁵¹ Esta preocupación por alcanzar a las masas a través de un mensaje claro pero innovador, proveniente de otras latitudes, se trasladó a Buenos Aires y atravesó a las diferentes empresas teatrales, abordadas aquí, que tenían como uno de sus objetivos principales incorporar a las clases trabajadoras como un público estable y reflexivo, distanciado del teatro comercial.

Más allá de las proyecciones deseadas por TEA a partir de las renovaciones vanguardistas europeas y de las nuevas propuestas de *El Teatro del Pueblo* de Rolland, estas no llegaron a desarrollarse cabalmente pues, a pesar del éxito aclamado por la propia *Izquierda* y la reproducción de algunas críticas teatrales que le auguraban un lugar importante en el campo cultural, la agrupación dejó de

⁵⁰ Álvaro Yunque, “El teatro del pueblo”, *Claridad*, año 7, n°161, Buenos Aires, junio 1928, s/p.

⁵¹ “La voz de las madres contra el crimen de la guerra, en la tragedia de Castelnovo”, *Izquierda (ET)*, lunes 13 de agosto de 1928, p. 6.

funcionar. El día 3 de diciembre de 1928, la revista dejó de ser publicada por *El Telégrafo* sin ofrecer ninguna explicación. Lo último que ha quedado registrado de la experiencia de TEA es el anuncio de la próxima obra de Castelnuovo, que sería publicada por intermedio de la editorial El Inca y que estaría constituida por tres obras teatrales: *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y la inédita *Los señalados* (véase anexo VIII), con las correspondientes decoraciones ejecutadas por Vigo. Esta rápida finalización de la experiencia de TEA pone en evidencia la distancia entre la propaganda y las menciones autorreferenciales en la revista *Izquierda* y su inscripción concreta en la trama cultural porteña de esos años. A juzgar por lo efímero de la experiencia de TEA, el impacto de estas innovaciones parece haber sido mucho menos concreto que lo declamado en las páginas de la revista.

2. El Teatro del Pueblo: apuesta y ruptura

Pocos años después, en noviembre de 1930 se fundó el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta, una nueva experiencia alternativa e independiente que, sin explicitarlo, continuaba en algunos aspectos con el legado de los dos emprendimientos previos ya señalados. Según unas anotaciones de Barletta, recogidas por Raúl Larra, la idea había surgido en las reuniones llevadas a cabo en el estudio de Facio Hebequer.⁵² Al igual que el proyecto precedente de TEA, y con el mismo logotipo diseñado por Facio Hebequer (figuras 22-23) —el hombre que tañe una enorme campana—, el Teatro del Pueblo surgía con el propósito de modernizar el ámbito teatral en oposición al teatro comercial y con la expectativa de crear un espacio cultural que involucrase a los sectores populares. De hecho, el desarrollo de

⁵² Véase Raúl Larra, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana, op. cit.*, p. 71

esta labor pedagógica a través del teatro fue uno de los pilares de esta nueva agrupación.⁵³

El acta fundacional de Teatro del Pueblo precisaba que se constituía como una entidad civil, gracias a la iniciativa de Barletta. Este señalamiento diferenciaba al nuevo proyecto del anterior puesto que aquí, si bien se estimulaba la horizontalidad entre los participantes, la figura del director estaba por encima de todos ellos. Como han destacado Patricia Verónica Fischer y Grisby Ogás Puga, una cláusula del reglamento disponía que: “el orden y limpieza de la casa está a cargo de los mismos actores [...] pues en el Teatro del Pueblo no se admite ningún tipo de servidumbre”. Sus integrantes realizaban todas las tareas, desde la actuación hasta la limpieza y la boletería, pasando por la confección del vestuario y la escenografía, n obstante la dirección general, la elección del repertorio y la concepción de la puesta en escena, estaba a cargo de Barletta, en tanto para él existía una clara distinción entre el “saber” y el “hacer” que no debía ser transgredida.⁵⁴

⁵³ Declaraba Barletta: “Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en este sentido y que huele a sebo de velorio. Hay también otro teatro muerto, a pesar de que se construye en los días que corren; es el que mueve viejas ideas y prejuicios. Un teatro para una burguesía pusilánime, que todavía no ha abierto los ojos a la verdad y a la belleza. Viene, después, el teatro de los botarates, que es en la actualidad el mejor servido y el que cuenta con más adeptos. Con este teatro al margen del arte, vive una cantidad de gente que nada tiene que ver ni con el teatro ni con el arte”. Cf. “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”, *Metrópolis*, n° 1, mayo de 1931, s/p.

⁵⁴ Patricia Verónica Fischer y Grisby Ogás Puga, “El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949)”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Teatro del Pueblo, op. cit.*, pp. 168 y 191. Según el testimonio recogido por Larra, que deja entrever algunas de las posibles explicaciones sobre los motivos de la clausura de las experiencias previas, Barletta había declarado: “Fui secretario general de ‘Teatro Libre’ y de ‘Teatro Experimental Argentino’ [sic]. Hicimos algo y aprendí mucho. Sobre todo aprendí que la Dirección no puede ser compartida. Es un acto de creación privativo del individuo. Entonces fundé el Teatro del Pueblo y con la anuencia y la comprensión de mis compañeros fui todo lo absoluto que requiere el oficio”. Raúl Larra, *Leónidas Barletta, op. cit.*, p. 90.



22. Logotipo TEA



23. Logotipo Teatro del Pueblo

A su vez, en el artículo segundo del estatuto del Teatro del Pueblo se especificaban sus objetivos: “a) Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo. b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura”.⁵⁵ Este último propósito, “la defensa de la cultura”, fue frecuente en la década de 1930 y posteriormente se erigió como el principal slogan de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), creada en 1935 como una respuesta de los intelectuales frente al avance de los fascismos y el contexto dictatorial local.

Es así como en el número inaugural de su primer órgano oficial, *Metrópolis*.

De los que escriben para decir algo (1931-1932), la frase que aparece en su portada,

⁵⁵ Fischer y Ogás Puga, *op. cit.*, p. 167. La inauguración oficial fue el 14 de febrero de 1931 con una función que incluyó textos dramáticos de Álvaro Yunque y Juan Carlos Mauri, en un cine de Villa Devoto. Luego fue alquilada la sala de la Wagneriana (Florida 936), hasta la obtención de un local cedido por la Municipalidad en Corrientes 465. El repertorio de las obras estrenadas hasta 1940 puede consultarse en Fischer y Ogás Puga, p. 170.

ya mencionada en el primer capítulo de esta tesis—“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”— sintetiza, sin lugar a dudas, una toma de posición que asumía los ineludibles cruces entre arte, sociedad y política en la coyuntura transitada.⁵⁶ Este rechazo a la concepción del “arte por el arte”, entendido como un pasatiempo y una falta de compromiso con la realidad circundante, y la puesta en marcha de los objetivos generales quedaron registrados en las páginas de *Metrópolis*, en la cual colaboraron muchos intelectuales y artistas vinculados antes al grupo de Boedo, Teatro Libre y TEA, como Elías Castelnuovo, Facio Hebequer, Abraham Vigo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Nicolás Olivari y Roberto Arlt, entre tantos otros. Además de presentarse como una publicación de izquierda y un medio de difusión de las actividades realizadas por el grupo, los ejes centrales de la revista se basaron en los debates sobre la responsabilidad social del artista y la acción cultural como modo de elevar el “espíritu de las masas”, luego retomados y profundizados en las nuevas publicaciones del Teatro del Pueblo: *Conducta al Servicio del Pueblo* (1938-1943) y *Propósitos* (1952-1975).⁵⁷

Más concretamente influenciada por *El Teatro del Pueblo* de Rolland, la propuesta de Barletta aspiraba a promover un “arte para la humanidad”. En la misma línea de TEA y de los escritos de Facio Hebequer, la figura del crítico se constituyó

⁵⁶ “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”, *Metrópolis*, n° 1, mayo de 1931, s/p.

⁵⁷ Se publicaron quince números de *Metrópolis* entre mayo de 1931 y agosto de 1932. En diciembre de 1931 se anuncia que desde el próximo número la revista estará dirigida por Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Guillermo Facio Hebequer, Leo Rudni y Leónidas Barletta. Cf. *Metrópolis*, n° 8, diciembre 1931, s/p. Más allá del predominio de la figura del director, a partir de la publicación de *Metrópolis* se especificarían las funciones de Gilardo Gilardi a cargo de la música, Facio Hebequer de la pintura y Vigo de la escenografía. Cabe destacar que Roberto Arlt fue una de las personalidades más destacadas del Teatro del Pueblo. Es en el marco de este emprendimiento donde Arlt desarrolla su producción dramática, inaugurada esta etapa con la adaptación de “El humillado”, fragmento de *Los siete locos*, estrenado el 3 de marzo de 1932. Véase Laura Juárez, *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2010.

como la destinataria predilecta de los cuestionamientos de *Metrópolis*, en tanto el crítico era visto como uno de los responsables de la decadencia del arte y como el principal obstáculo para su desarrollo. Esa preocupación por la figura del crítico puede verse, además de los escritos e intervenciones de estos intelectuales y artistas, en una encuesta realizada por *Metrópolis* a partir de su segundo número y hasta el catorce centrada y el rol del crítico de arte.⁵⁸

No obstante, el mayor interés lo despertó el espectador pues, como ha destacado Osvaldo Pellettieri, la agrupación proponía crear un “nuevo espectador” permeable a la propuesta didáctica del grupo que consistía en representar un repertorio teatral desconocido y alcanzar a un espectador amplio, especialmente de origen proletario. Para ello, estimular al público se constituyó como un rasgo particular de la empresa de Barletta, que derivó en el “Teatro polémico”, es decir, en la realización de debates al finalizar algunas de sus funciones.⁵⁹

De este modo, para el grupo de Barletta el teatro se presentaba como un medio de transformación social y apelaba a distintas actividades —exposiciones de arte, conciertos, recitales de música de cámara, proyecciones cinematográficas, ciclos de danza, encuentros de lectura, conferencias, obras teatrales itinerantes, etc. —con el afán de atraer un mayor público, en especial el proveniente de la clase trabajadora. En consonancia con sus objetivos, el Teatro del Pueblo apoyó diversas actividades ligadas a la cultura, en las cuales Facio Hebequer participó de manera activa, como ha quedado registrado en algunas fotografías (figura 24).⁶⁰

⁵⁸ Las preguntas fueron las siguientes: “¿Qué opinión le merece la crítica profesional? Esa crítica anónima, que se efectúa sistemáticamente en diarios y revistas, cada vez que se estrena una obra o se publica un libro, o se abre una exposición de pintura o escultura. ¿Es saludable o perjudicial? ¿Contribuye al desarrollo del arte o por el contrario impide, impide su natural desarrollo? ¿Orienta al público y al artista o desorienta al artista y al público? ¿Desempeña una función educativa y eficaz [sic] o desempeña una función envilecedora y comercial?”. Cf. *Metrópolis*, n° 2, junio de 1931, s/p.

⁵⁹ Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Teatro del Pueblo*, op. cit., p. 81.

⁶⁰ Otro ejemplo en el que aparece Facio Hebequer, pero de forma implícita, es en la exposición al aire libre organizada por los estudiantes de Bellas Artes, en la plaza San Martín, acto que fue celebrado

Sobre la base de los estudios previos dedicados al Teatro del Pueblo y que abordaron la propuesta modernizadora de dicha empresa, cabe trazar una comparación con el proyecto de TEA en tanto el grupo de Barletta se distanció en algunos aspectos de la renovación proclamada por TEA desde fines de la década de 1920. A diferencia de los emprendimientos previos, en el Teatro del Pueblo no existió un interés manifiesto por apropiarse de una estética vanguardista proveniente de Europa. Por el contrario, como señalan Fischer y Ogás Puga respecto de la apuesta visual, “es conocida la precariedad de las escenografías en las puestas barlettianas construidas con elementos como bolsas de arpillera, rafia, canastos, papel crepe, cartones pintados, algunas lamparitas pintadas, que otorgaban al decorado y vestuario un matiz ingenuo”.⁶¹ Más allá de los materiales utilizados para confeccionar el diseño escenográfico, lo llamativo es el papel asignado a los artistas implicados en la labor. Por tomar sólo uno de los tantos ejemplos que dan las autoras, en la obra *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada, se observa que la puesta fue tradicional, en tanto la escenografía de Vigo reproducía sin variaciones el mundo onírico creado por el escritor: “el jardín de las marionetas —afín a las comedias clásicas—, la luna, el árbol que florece durante la obra, la cigüeña y el estanque con el cisne de utilería. La música funcionaba —tanto en el texto dramático como en el espectacular — para orientar al espectador acerca de la entrada en acción de un nuevo personaje”.⁶²

Distanciándose del aporte original que podría ofrecer cada artista en particular en función del todo, como lo proponía TEA, en este caso Vigo respetaba fielmente la narración de Martínez Estrada sin introducir una nueva recreación del

por Barletta a través del ofrecimiento de cuatro funciones de teatro gratuitas y el dictado de una conferencia en el marco de dicha muestra en la que el director disertó sobre la personalidad de Guillermo Facio Hebequer. Cf. “El arte en la calle”, *Metrópolis*, n° 7, julio de 1931, s/p.

⁶¹ Fischer y Ogás Puga, *op. cit.*, p. 67.

⁶² *Op. cit.*, p. 175.

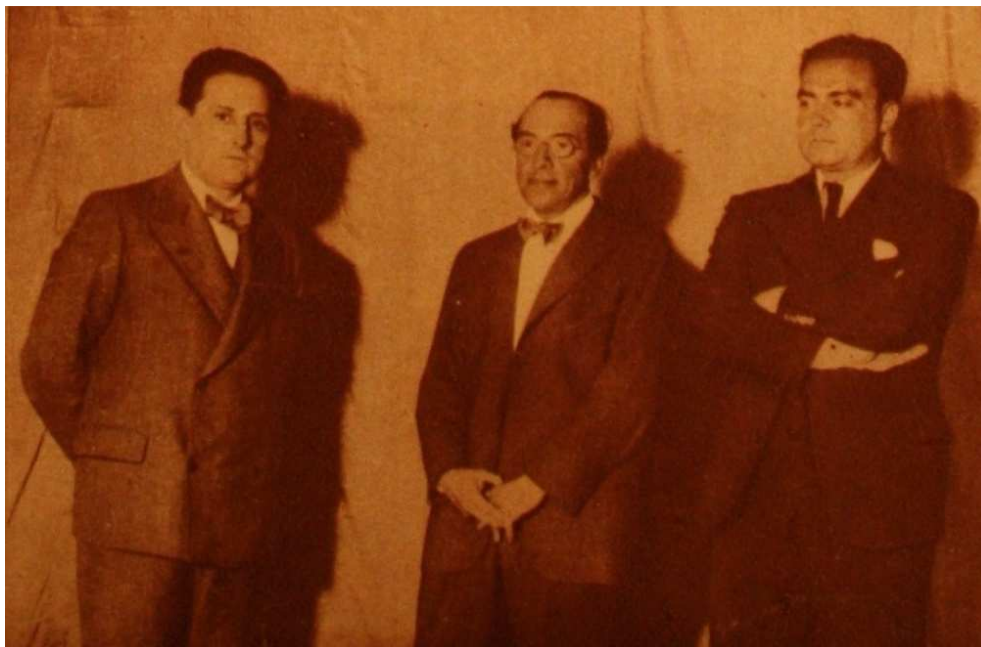
texto en materia visual, mediante una escenografía mucho más realista o mimética que las anteriores más sintéticas. A su vez, los contrastes o disonancias aceptados y celebrados en TEA como una nueva manera de generar emociones y reflexiones en el Teatro del Pueblo no fueron casi contemplados. Si bien Facio Hebequer figuraba en la revista del Teatro del Pueblo como encargado de la pintura, lo único que ha quedado registrado es su actuación en referencia al dictado de conferencias.

Desde esta perspectiva, el Teatro del Pueblo puede ser considerado como un “retroceso” en relación al Teatro Libre y al TEA, que revela las ambigüedades latentes en las lecturas y apropiaciones locales de las experiencias novedosas del teatro de vanguardia europeo y, en especial, soviético. El regreso a una organización menos horizontal, que no prescinde de la figura del director y, sobre todo, la opción por un teatro basado en un modelo pedagógico que seguía los postulados del *Teatro del Pueblo* de Rolland y desplazaba la innovación formal de las experiencias previas, muestra los límites de un sector de la izquierda local para romper definitivamente con una concepción de la práctica artística que enfatizaba su dimensión educativa bajo el paradigma de la Ilustración, vinculado, principalmente, al realismo y a cierta orientación pedagógica.⁶³

Precisamente por ello, uno de los mayores aportes del Teatro del Pueblo de Barletta residió, por un lado, en la difusión en Buenos Aires de clásicos de la dramaturgia universal como *El matrimonio* de Nicolai Gogol, *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, *Edipo Rey* de Sófocles o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y, a su vez, en que ofreció un espacio que impulsó a un nuevo grupo de la dramaturgia argentina, dentro del cual se destacó Roberto Arlt, el autor más

⁶³ Cf. Pittaluga, *op. cit.* pp. 326-327.

innovador del proyecto en tanto logró incorporar una estética moderna por medio de elementos provenientes del expresionismo.⁶⁴



24. Conferencia al aire libre. Gilardi, Facio Hebequer y Barletta

Si bien en la octava entrega de *Metrópolis* se incitaba a leer a partir del siguiente número las secciones fijas de Castelnuovo y Facio Hebequer, entre otros, lo cierto es que, salvo la crítica dedicada a la exposición de los artistas proletarios, ya analizada en el capítulo precedente, Facio no volvió a escribir en las páginas de la

⁶⁴ La obra de Lope de Vega merece una mención aparte pues, como señala Fischer y Ogás Puga, la puesta en escena en 1935 de este clásico universal estuvo relacionado también con las lecturas políticas que se habían realizado de la obra desde una perspectiva marxista. Asimismo, con dicha obra se emprendió una gira en la provincia de Buenos Aires que logró un éxito rotundo al entender de la crítica, lo que significó cumplir con el objetivo de llevar el arte a un público y zonas alejadas del circuito cultural porteño. Cf. “El Teatro del Pueblo: período de culturalización...”, *op. cit.*, pp. 171-173. Con el mismo objetivo de acercar el teatro al pueblo, esta misma obra ya había sido representada por el proyecto teatral ambulante dirigido por Federico García Lorca —La Barraca—, en el año 1933, en sus giras por España. Véase Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 421-422. Cabe agregar que Lorca visitó Buenos Aires a fines del mismo año, y trabó relaciones con diversos intelectuales del campo cultural porteño, aunque no quedó registro de algún encuentro con el director del Teatro del Pueblo. Cf. Grisby Ogás Puga, “Margarita Xirgu y Federico García Lorca en Buenos Aires”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 2006, p. 135. La producción dramática de Arlt es analizada por Laura S. Juárez, *op. cit.*

revista. Más aún, su nombre y el de Castelnuovo dejaron de figurar entre sus colaboradores a partir de marzo de 1932, momento que coincide con el acercamiento de Castelnuovo, Arlt y Facio Hebequer a la órbita cultural comunista, participando activamente en otras publicaciones como *Bandera Roja* y *Actualidad*. Una misiva enviada por Barletta a Cayetano Córdova Iturburu permite evidenciar el distanciamiento producido entre los integrantes de Teatro del Pueblo. Pues dicha carta, cuyo fin es agradecerle al crítico de arte los comentarios realizados con motivo del estreno de la obra de Arlt, *Trescientos millones*, también le sirve de excusa a Barletta para apartarse de cualquier comentario que hubiera sobrevolado en relación con los problemas dentro del grupo. En palabras del director del Teatro del Pueblo: “Aprovecho esta oportunidad para reiterarte mi invariable amistad y aprecio intelectual, a pesar de aparentes o supuestas desinteligencias que pueden haberseme atribuido, que eran la obra del ‘grupito que tira la piedra y esconde la mano’, (Facio, Castelnuovo, Vigo, San Clemen, etc. etc.) y que, felizmente, me he sacudido de los hombros”.⁶⁵

Aunque Barletta haya tratado de minimizar el conflicto, sus consecuencias se traslucirían de inmediato en un intercambio de opiniones que ha quedado registrado en las páginas de *Actualidad* y *Metrópolis* a propósito de la polémica instalada por Carlos Moog, vocero oficial del PCA en cuestiones artísticas. Allí se expusieron las diferentes concepciones sobre la función social del arte, las cuales quedarían materializadas a partir de la creación del Teatro Proletario, en julio de 1932, como una consecuencia directa de la fractura con el Teatro del Pueblo.

⁶⁵ Carta de Leónidas Barletta a Cayetano Córdova Iturburu, 17 de julio de 1932 (Fondo CCI-CeDInCI). Por San Clemen, Barletta se refiere al poeta y letrista de tango Virgilio San Clemente que formaba parte de la compañía de Barletta.

3. Teatro Proletario: un sueño inconcluso

Unas semanas antes de la constitución del Teatro Proletario tuvo lugar la mencionada polémica entre el director del Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta, y Carlos Moog, a propósito de una nota titulada “El arte y nuestras ideas sociales”, firmada por Barletta. En ella, a pesar de haber usado previamente el término de “artistas proletarios” para referir y elogiar a los trabajadores que, además de cumplir con sus labores diarias como base de su sustento, realizaban tareas artísticas, Barletta rechazaba la validez de la categoría de “arte proletario”. El director del Teatro del Pueblo no sólo cuestionó e impugnó tal denominación, sino que también criticó a quienes propiciaban el desarrollo de un supuesto “arte proletario”, dado que para él no existía un arte determinado por una clase social, ya fuera la burguesía o el proletariado, porque “las ideas sociales del artista nada tienen que ver con su arte. Aquellas son del dominio exclusivo del pensamiento, proceden del raciocinio; éste es producto del sentimiento y se dirige a la sensibilidad del hombre”. A partir de esta idea, Barletta, especificaba:

Hacer arte sectario, arte de ideas sociales o como quiera llamársele, es tan pernicioso como hacer arte burgués. Los que fabrican arte para la burguesía, arte para enriquecerse, tratan de ocultar la única falla fundamental, la falta de sinceridad y de pureza o de talento, con inteligentes y elegantes teorías. Acuden también con frecuencia al consabido ‘arte por el arte’, ‘de la musique avant tout chose’, etc. Pero esto no nos impide reconocer con justicia que no fallan por falta de ideas, sino por falta de arte. No saben desembarazarse de toda influencia exterior y producen un arte frío, vacío y sectario. El artista, como miembro de la colectividad, puede ser conservador o comunista; pero como artista está fuera de la lucha de clases, por su jerarquía espiritual. Actúa en el plano de abstracción donde el hambre y las necesidades todas no se dejan sentir en el instante de la creación [...] Los comunistas, los socialistas, etc. aspiran a catequizar el arte, para sus planes futuros, sin percatarse de que los frailes, los moralistas, los

guerreros y la burguesía se les han adelantado con mucho y con grande fracaso.⁶⁶

Esta sola afirmación bastó para provocar una polémica que no tardó en manifestarse en las notas que le dedicara Moog a modo de respuesta. Los ejes de su réplica fueron dos. En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales, “dos formas de civilización que se excluyen, dos tipos de cultura integral divergentes y dos tendencias artísticas opuestas, cada uno de los cuales pertenece a una de las dos clases en pugna”. En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.⁶⁷

En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los “artistas comprometidos” a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un “arte proletario” que “refleje” la lucha de clases, en concomitancia con la estrategia de

⁶⁶ Leónidas Barletta, *Metrópolis*, n° 11-12, marzo y abril 1932, s/p.

⁶⁷ Carlos Moog, “El Arte y nuestras ideas sociales”, *Actualidad*, año I, n° 3, junio de 1932, pp. 39-40. Al comienzo de la nota Moog aclara los motivos de la réplica: “Elejimos [sic] a Leónidas Barletta por cuanto este constituye la expresión de toda una tendencia la burguesía en sus instantes actuales: la que utiliza el arte bajo un disfraz izquierdista, aparentemente de ideas sociales, para a fin de cuentas no realizar otra tarea que el apuntalamiento y la defensa de esa misma burguesía que muchas veces parece despreciar o combatir, pero de la que en realidad son sostenes, tal y como el arte burgués mismo”. Cabe señalar que una polémica similar se suscitó entre Moog y Raúl González Tuñón un año después. Cf. Sylvia Safta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, en *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, UNQUI, 2005, p. 17 y María Fernanda Alle, *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria*, Tesis de doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2015, pp. 243-245.

“clase contra clase” impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía.⁶⁸ Así concluía:

En los momentos actuales, las ideas sociales del artista son fundamentales para su trabajo de creación artística. El arte es una inapreciable arma defensiva y ofensiva que el proletariado y los que están con él, bajo su dirección, deben utilizar en la lucha social por la conquista del poder y por la hegemonía ideológica, en que se encuentran empeñados en estos momentos. Sin una orientación marxista-leninista definida, no puede existir el arte proletario.⁶⁹

En el marco de estas disputas con el director del Teatro del Pueblo, surge el Teatro Proletario como una apuesta artística auspiciada por el colectivo de la revista *Actualidad* y como una manera de afirmar la posibilidad de desarrollar un “arte proletario”, lo que se traducía en hacer propaganda política a través de una nueva propuesta teatral que incentivara la lucha de clases. Es por ello que, en abierta confrontación con la compañía de Barletta, un grupo disidente formado por Ricardo Passano, Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo, entre otros, abandonó el Teatro del Pueblo al considerar que dicha empresa teatral carecía de “ideología” y, en consecuencia, no podía contribuir a la revolución socialista.

Sin embargo, la participación de Facio Hebequer en esta nueva propuesta teatral no debe interpretarse como una respuesta taxativa a los postulados del militante orgánico del PCA, Carlos Moog. Si se recuerda la última intervención escrita de Facio Hebequer, sumada a su compleja obra gráfica que se analizará en el siguiente capítulo, es posible percibir una posición que se distancia de lo expresado por Barletta pero, también, de la concepción férrea de Moog.⁷⁰ Esta advertencia, gracias al seguimiento y abordaje “coral” de Facio Hebequer, constata los diversos

⁶⁸ “El Arte y nuestras ideas sociales. Parte II”, *Actualidad*, año I, n° 4, julio de 1932, p. 32.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ “Hay que bajarse del caballo”, *Actualidad*, año II, n° 4, septiembre de 1933, pp. 35-37. Las siguientes citas pertenecen a este artículo.

posicionamientos de los artistas e intelectuales dentro de la cultura de las izquierdas, las cuales trascienden ampliamente a las instituciones y proyecciones de la política partidaria en la arena cultural.

Recuérdese que en ese escrito se traslucía la preocupación del artista, entre la necesidad de producir un arte con una clara orientación revolucionaria sin claudicar, por ello, a la creación de una “obra de arte”. De allí, Facio Hebequer traza dos perfiles de “artista” que se corresponden con dos corrientes hegemónicas en el campo político-cultural, la de los artistas subidos al “caballo”, por un lado, y los subidos al “maturrango”, por el otro. Los primeros, sostenía Facio Hebequer, “creen que el arte debe hallarse exento de todo contenido ideológico y que es rebajar la categoría misma de arte injertarle a éste un contenido social. No alcanzan a comprender que la obra de arte, una vez salida del cerebro del artista, cumple después por su cuenta, en el juego mismo de las relaciones sociales en que el arte actúa, esa influencia social, favorable o desfavorable, para una u otra clase, que ellos pretenden negarle”. En cuanto a los del “maturrango”, el artista consideraba que “su posición en el movimiento social es más confusa aún. Subidos en el lomo de elucubraciones puramente teoréticas, se olvidan habitualmente no ya de estudiar el manejo de la brocha mecánica, sino hasta el manejo de la brocha gorda y en lugar de mirar las cosas de abajo arriba, las miran de arriba abajo, colocando finalmente los garrones allí donde va la cabeza y viceversa.”

Aquellos mercedores de este último comentario, que podría ajustarse a las concepciones de Moog por su falta o nulo conocimiento estético, eran rechazados por Facio Hebequer al igual que la posición de Barletta, característica de ciertos artistas que decían ser socialmente revolucionarios aunque en su acción personal fuera del arte. Por ello, Facio Hebequer, concluía que “A los del caballo, se les puede

aconsejar que bajen del caballo, y a los del maturrango, también, que bajen del maturrango”.

En ninguno de estos dos lugares se ubicaba cómodamente Facio Hebequer. Sin duda, para el artista, era inaceptable permanecer neutral frente a un sistema opresivo, en un marco mundial en el cual los fascismos parecían consolidarse, y ante la percepción de un colapso inminente del sistema capitalista. No obstante, para este artista era casi imposible establecer una solución intermedia fundada en una posición en la cual la política no dañe la expresión artística y viceversa, lo que explica, tal vez, la falta de definiciones más precisas.

La dificultad de alcanzar una resolución cabal y las tensiones que ello conllevó en el trayecto intelectual de Facio Hebequer, no obstaculizó su quehacer creativo; por el contrario, lo situó en un camino definido por una constante exploración, comprobable hasta su último día de su vida, y por el anhelo de favorecer, en el cruce y articulaciones de sus convicciones políticas y artísticas, con la emancipación de la humanidad. Y, aunque su *leitmotiv* era trabajar para el “campo proletario”, lo que lo llevó a aceptar una categoría como la de teatro “proletario”, ello no significó desestimar la calidad artística.

De lo antedicho, se desprende que, más allá de la indudable cercanía a la órbita comunista, la experiencia del Teatro del Proletario no puede interpretarse como un mero reflejo de la política partidaria del PCA ni mucho menos un emprendimiento oficial de dicho partido, sino como una experiencia de compañeros de ruta del PCA y algunos militantes, como Moog, que tienen por objetivo atraer al proletariado e incentivar la lucha de clases a través de una expresión cultural en post de la revolución socialista.

Como señaló Sylvia Saítta, el propósito central del nuevo grupo era el de crear un “arte proletario” de acuerdo a los principios de Bogdanov, quien postulaba que desde un punto de vista proletario, el artista debía convertirse en su “portavoz estético”.⁷¹ Los tiempos del arte experimental parecían haber quedado atrás. El avance estalinista en la Rusia de los soviets erradicó gradualmente el espíritu iconoclasta de los primeros años de la revolución y promovió un arte más tradicional. Hacia 1932, la labor de las agrupaciones de vanguardia se tornó virtualmente imposible cuando el Comité Central de PCUS decidió la disolución de todas las asociaciones artísticas independientes. Este hecho, que implica una subordinación de las prácticas culturales al partido, fue reforzado dos años después, en agosto de 1934, cuando Zhdánov dictaminara en el Primer Congreso de Escritores Socialistas de Moscú el Realismo Socialista como estética oficial.⁷²

La otra gran influencia de este grupo fue el *Teatro Político* del dramaturgo comunista alemán Erwin Piscator, quien fue el primero en tomar el modelo del *Proletkult* de Bogdanov, en el Berlín de los años veinte, para fundar el Teatro Proletario.⁷³ Sin embargo, como ha señalado Saítta, posteriormente, Piscator, adoptó otras concepciones teatrales que, sobre la base de las experiencias previas de Meyerhold, postulaban una estética marxista abierta a los problemas escénicos, en la que el arte no podía justificarse únicamente por su ideología. En palabras del dramaturgo alemán: “El mal arte es mal trabajo y, por consiguiente, puesto al servicio de la revolución, se convierte en traición y contrarrevolución”.⁷⁴

⁷¹ Sylvia Saítta, “Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta”, *Teatro XXI. Revista del GETEA*, FFyL-UBA, año VIII, n° 14, otoño 2002, p. 13.

⁷² Véase Paul Wood, “Realismo y realidades”, en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Barcelona, Akal, 1999, pp. 325-328 y Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pretextos, 2008.

⁷³ Véase Erwin Piscator, “Teatro Proletario”, en *Teatro Político*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957, pp. 35-44.

⁷⁴ Saítta, “Teatro Proletario”, *op. cit.*, p. 14.

Una serie de ensayos de Piscator fueron traducidos al castellano en 1930, en los cuales traza sus concepciones sobre el teatro y el proceso de revolución social; asimismo, su trayectoria fue dada a conocer en algunas de las revistas que se abordan aquí, donde los interesados en el desarrollo de un “arte proletario” fomentaron la difusión de la obra y las propuestas del dramaturgo alemán.⁷⁵ Es el caso de Bernardo Graiver, el comunista que financiaba la revista *Contra*, que dedicó una nota al artista alemán con el objetivo de exaltar las pretensiones que debía perseguir un teatro proletario: “simplificar la expresión y la construcción; procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases”.⁷⁶ Aunque sin hacer una referencia explícita, el pasaje citado del artículo de Graiver era una cita del comunicado de “un Teatro Proletario”, procedente de la oficina de propaganda de Berlín-Halensee, el cual ya había sido publicado en enero de 1932 por la revista *Brújula*, dirigida por Rodolfo Puiggrós.⁷⁷ No obstante, también una revista ácrata como *Nervio* destacó la labor de Piscator, sobre todo en relación con sus experimentaciones, como por ejemplo la introducción del cine en sus obras.⁷⁸

En este marco, surgieron en Buenos Aires la Unión de Escritores Proletarios (UEP) y el Teatro Proletario. La UEP se había pronunciado en *Actualidad*, en mayo y junio de 1932, a través de los escritos firmados por la Comisión Provisoria Organizadora integrada por Elías Castelnuovo y Roberto Arlt, en los que fue explicitado que, al igual que las entidades análogas que existían en todos los países

⁷⁵ Erwin Piscator, *Teatro Político*, Madrid, Cenit, 1930. Sobre los intercambios artísticos entre la URSS y Alemania véase Paul Wood, “Realismo y realidades”, *op. cit.*, pp. 305-315.

⁷⁶ Palabras de Piscator, citadas en una nota de Bernardo Graiver, “Quién es Erwin Piscator”, *Contra*, año I, n° 5, septiembre de 1933, p. 9.

⁷⁷ Cf. Erwin Piscator, “El Teatro Proletario”, *Brújula. Revista independiente de arte e ideas*, n° 2, enero 1932, pp.6-8.

⁷⁸ Isidoro Agirrebeña, “Por la actualización del teatro (Teatro del proletariado)”, *Nervio*, año II, n° 12, abril de 1932, pp. 29-32.

del mundo, su finalidad era la de “sostener el principio de la lucha de clases, combatir el imperialismo y defender la construcción del socialismo que se está llevando a cabo en la Unión Soviética”, a lo que posteriormente se añadiría, la lucha en contra del fascismo y del socialfascismo.⁷⁹

De acuerdo con dichos principios, también proponía participar en las luchas del proletariado y preparar el terreno para que a la literatura nacional se le imprimiera un carácter social definido del que aún no disponía, pues se aclaraba que: “No se trata, por lo que puede verse, de un nuevo ‘cenáculo literario’, sino, mejor, de un organismo de preparación y lucha”.⁸⁰ En concomitancia con la UEP y con el objetivo de realizar un trabajo conjunto, el Teatro Proletario —formado por Ricardo Passano, Castelnuovo, Facio Hebequer, Vigo, Sara Papier, Emilio Novas, Alfredo Varela, el coro del maestro Kubik y como intérpretes Yola Grete, Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Rafael Zamudio, Paulina y Sara Marcus, entre otros—, se presentaba en sociedad de la siguiente manera:

CAMARADA:

Acaba de fundarse en Buenos Aires un “TEATRO PROLETARIO”. ERA NECESARIO. URGENTE.

Todo el teatro burgués, arma del régimen capitalista, responde a la decrepita y absurda fórmula de “El Arte por el Arte”, y a exigencias de boletería, defendiendo así los intereses de la clase dominante.

Y para neutralizar la influencia de ese medio narcotizante de la burguesía, aparece “TEATRO PROLETARIO” que será la antítesis del teatro burgués.

Por eso la obra social y cultural que hará “TEATRO PROLETARIO será ARTE PROLETARIO”.

El proletariado, que posee una misión histórica determinada, tiene sus problemas propios y sus orientaciones originales.

“TEATRO PROLETARIO” será quien refleje fielmente todo esto.

⁷⁹ “De la Unión de Escritores Proletarios”, *Actualidad*, año I, n° 3, junio 1932, pp. 45-46. La declaración es reproducida en Sylvia Saítta, “Ejercicio de artillería”, en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, pp. 156-159.

⁸⁰ *Actualidad*, año I, n° 2, mayo 1932, p. 46. En junio del mismo año fue publicado su manifiesto en *Actualidad*, año I, n° 3, junio 1932, pp. 45-46.

“TEATRO PROLETARIO” se suma a las armas de quien disponen ya las masas obreras, para luchar por su liberación.

“TEATRO PROLETARIO” se dirige a todos los sectores del proletariado manual e intelectual, invitándolos a colocarse a su lado, para así formar un amplio frente con el cual iniciar de inmediato una formidable ofensiva contra el teatro burgués.

Por todo lo expuesto en el presente manifiesto, “TEATRO PROLETARIO” solicita del proletariado del país que le preste su solidaridad moral y su apoyo material, amplios y desinteresados.

Ante todo Sindicato, Federación y Organización Obrera y ante todo hogar proletario se presenta como un deber de clase identificarse con la causa de la cultural del: “TEATRO PROLETARIO”.⁸¹

A partir de esta declaración el Teatro Proletario entendía que el “arte proletario” debía incitar a la liberación de las clases oprimidas y revelar la situación atravesada por la clase trabajadora, la cual construiría una cultura propia, de clase, abonando una concepción del arte que la representara. Como expresaba Facio Hebequer en sus escritos de este mismo período, frente a un diagnóstico que insistía en el carácter terminal de la crisis que atravesaba el capitalismo, los artistas debían comprometerse en acelerar la caída del sistema capitalista y el advenimiento de una nueva etapa histórica, basada en la sociedad socialista. Dicho de otro modo, los artistas debían estar al servicio del proletariado y no de una categoría más laxa como la de “pueblo”, generalmente identificada con el eclecticismo adjudicado a los anarquistas. Este contraste podía aludir específicamente a las diferencias establecidas con la revista libertaria *Nervio* tanto en el plano político e ideológico, la cual, a su vez, mantenía vínculos con la revista de Barletta pues ambas se publicitaban mutuamente.

⁸¹ “Teatro Proletario”, *Actualidad*, año I, n° 4, julio 1932, pp. 45-46. El mismo manifiesto anunciaba que en el mes de julio se realizaría un gran acto en donde se presentaría la agrupación. Además de las palabras a cargo de la Comisión Directiva, harían uso de la palabra Elías Castelnuovo y Carlos Moog como representantes de la UEP, quienes leyeron unas conferencias sobre el teatro en la URSS y el arte proletario. A su vez, se invitaba a todos los escritores de la UEP y a los que no pertenecen a la misma también, a preparar piezas para el Teatro Proletario.

En este sentido, puede leerse una nota sobre el “arte proletario” publicada por Juan Lazarte en *Nervio*, el cual introducía el tema señalando que hace algunos años se había iniciado en Rusia esa discusión: “Más de 10, que los rusos, quienes encendieron la hoguera, lo han mandado a guardar, cuando entre nosotros toma ciudadanía de discusión”.⁸² Asimismo, destacaba que no conformes con el mote de “literatura proletaria”, políticos y artistas lo extendieron a otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, el teatro y la música “proletaria”. Para Lazarte la cuestión clave era si podía existir una cultura proletaria y frente a este interrogante arriesgaba una respuesta negativa: no existían ni el arte ni la cultura proletaria, ni en Argentina ni en otro lugar del mundo, aunque algunos sectores del mundo cultural hubieran llamado así al arte que representaba motivos propios del proletariado, lo que equivalía a tomar una clasificación aplicada al arte o, mejor dicho, la imposición de una dirección política y social a toda creación artística. Para Lazarte, lo importante era el acto creador, y desde esa perspectiva señalaba que los temas abordados bien podrían denominarse obras de contenido social del arte moderno.⁸³

A su juicio, el rótulo de “proletario” sólo respondía a una moda, la de la dictadura del proletariado dictaminada por el Estado soviético, mientras que lo importante era realizar un arte libre y social a partir de la liberación de la sujeción burguesa pero también de cualquier sujeción partidaria o estatal. Como puede apreciarse, Lazarte esgrimía sobre la cuestión del arte y de la creación artística argumentos provenientes de las críticas libertarias al Partido Comunista como conductor y garante de los procesos revolucionarios. Trasladadas al debate estético,

⁸² Juan Lazarte, “Notas sobre el ‘arte proletario’”, *Nervio*, año II, n° 20, diciembre de 1932, p. 12.

⁸³ En palabras del autor: “El pintor que pinta una manifestación obrera; el escultor que moldea a un grupo de barricada; el poeta que canta a la muerte de Rosa Luxemburgo o de Gustav Landauer; el músico que recoge canciones populares; el escritor que llama en su novela realista a la lucha reivindicadora, realizan, en primer lugar, una creación artística de un gran contenido humano e histórico, que ayuda a la liberación de los pueblos. Esto podría ser llamado el contenido social del arte moderno”. *Op. cit.*, p. 13.

estas apreciaciones le permitieron al autor de la nota realizar una distinción entre un “arte revolucionario”, el cual abrazaba, y uno “proletario”: el primero implicaría dos aspectos universales, el individual y el colectivo, pues “un arte es revolucionario en su originalidad, porque crea una nueva técnica; aporta nuevos valores que fecundan sus valores básicos. Un arte es revolucionario por cuanto expresa la Revolución que han sentido o iniciado los hombres”.⁸⁴ En contraste con esta visión, el grupo nucleado en torno al Teatro Proletario se lanzó a concretar su propuesta en favor del “arte proletario”, de la cual han quedado escasos registros en las páginas de *Actualidad* y posteriormente en *Contra*.

De esta manera, se iniciaba para Facio Hebequer una nueva experiencia en la cual aceptaba la categoría de “arte proletario”. En primer lugar, el Teatro Proletario llamó a través de *Actualidad* a todos los que quisieran participar del nuevo proyecto. Se necesitaban colaboradores de ambos sexos, sin importar la falta de experiencia, puesto que se contaba con directores competentes encargados de transmitir los conocimientos. En segundo lugar, se incitaba a los escritores de la UEP y a quienes quisieran sumarse al nuevo emprendimiento a escribir piezas teatrales, dado que en vistas a desarrollar un teatro proletario era necesario partir de una literatura proletaria. Asimismo, en consonancia con la línea política del PCA, era importante que se incorporaran trabajadores, en tanto para la agrupación era cardinal su carácter clasista.

Sin mencionar a quienes consideraba como los experimentados que podían coordinar la nueva labor, en las páginas de *Actualidad* ha quedado registrado que el director era Ricardo Pasano y en su ausencia Facio Hebequer solía reemplazarlo, pues: “Cuando falta el director artístico, en Teatro Proletario, él hace de director y

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 14.

cuando falta un personaje, él lo suplanta. Suplanta al cargador, si el cargador no viene y al boletero, si el boletero no se presenta. Ningún cargo lo asusta, ninguna tarea lo rebaja”.⁸⁵ Más allá del engrandecimiento que guardan estas líneas escritas al poco tiempo de su muerte, no sería improbable imaginar una participación activa del artista si también es considerada su intervención como integrante del coro dirigido por el checoslovaco Rodolfo Kubik. A juzgar por los testimonios, a Facio Hebequer le gustaba cantar, lo que podría haber incentivado sus últimas obras inspiradas en los himnos proletarios, que habían sido entonados en este marco del Teatro Proletario.

Kubik era un antifascista exiliado de Europa que arribó a Buenos Aires a finales de la década de 1920 a causa de la persecución sufrida por el régimen de Mussolini, que lo había censurado cuando se encontraba ofreciendo un concierto en Italia en 1927.⁸⁶ Gracias a su aporte, el coro se había constituido como un factor novedoso del Teatro Proletario, que lo distinguía de las experiencias previas y, en este sentido, la introducción de la música como una expresión cohesionadora entre todas las artes retomaba en parte la idea de “obra total”. Sin embargo, los obstáculos para iniciar las actividades no faltaron: no tenían un espacio físico para ensayar y, a falta de la producción de una literatura proletaria, aún no se contaba en Argentina con una obra dramática que respondiera a la línea política promulgada. Aunque la primera obra que se estrenó fue *Madre tierra*, de Alejandro Berruti,⁸⁷ fue Elías Castelnuovo quien desarrolló una obra dramática que intentaba conjugarse con los postulados del Teatro Proletario.

⁸⁵ “Guillermo Facio Hebequer”, *Actualidad*, año IV, n° 2, junio de 1935, p. 8.

⁸⁶ Sobre la trayectoria de Kubik, véase Vittorio Balanza, *Rodolf Kubik. Composito y músico*, Asociación Dante Alighieri, 1993.

⁸⁷ Cf. “Teatro”, *Actualidad*, año II, n° 4, septiembre de 1933, pp. 43-44. Según el testimonio de Larra efectivamente se inauguró la propuesta con *Madre Tierra*, seguida de *Rey Hambre* de Andreiev; *Hinckelman*, de Toller; *El puerto*, segundo episodio de *Vidas Proletarias* de Castelnuovo y *Fiebre amarilla* de Mirbeau. Raúl Larra, *Leónidas Barletta, op. cit.*, p. 86.

Como analizó Sylvia Saítta, su viaje a la URSS fue el punto de partida de un viraje estético-ideológico en la obra del escritor, pues a su regreso inició una nueva producción que se evidencia en la introducción de *Vidas Proletarias*, la cual funciona como un manifiesto estético-político y un “texto bisagra”. Allí Castelnuovo proclama: “Una literatura que sea destructiva en dos sentidos: hacia atrás, en un movimiento de revisión y corrección de su propia literatura; hacia adelante, como un movimiento que se piensa en estrecha relación a la destrucción de la sociedad capitalista y a la construcción de la dictadura del proletariado”.⁸⁸ El libro constaba de tres obras de teatro: *Vidas Proletarias (Escenas de la lucha obrera)*, *La Marcha del Hambre* y *La 77 Conferencia de la Paz Mundial*, las cuales intentaban condensar el mandato de “clase contra clase” dictaminado por la Internacional Comunista.⁸⁹ En una carta que Castelnuovo enviara a Cayetano Córdova Iturburu, en mayo de 1933, el escritor luego de explicarle que a partir de la doctrina marxista había comprendido que la base del arte proletario partía de la premisa de que no es la conciencia del hombre la que determinaba su vida social, sino, por el contrario, la vida social era la que determinaba su conciencia. Asimismo, señalaba que el teatro de Piscator era digno de ser estudiado y, en esa línea, Castelnuovo destacaba: “Yo me esfuerzo en estos momentos por ponerme a tono con mi época. Por interpretar artísticamente la transformación a que se haya condenado la sociedad capitalista. No sé hasta dónde conseguiré en el papel, aunque lo conciba claramente con la inteligencia. Acabo de escribir un drama para Teatro Proletario que se titula: *La Marcha del Hambre*. Esta pretende ser mi primera contribución al arte proletario”.⁹⁰

⁸⁸ “La dramaturgia de Elías Castelnuovo: del teatro social al teatro proletario”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2003, p. 191.

⁸⁹ El análisis de estas obras puede consultarse en Saítta, *op. cit.*, pp. 191-194.

⁹⁰ Carta de Elías Castelnuovo enviada a Cayetano Córdova Iturburu, 24 de mayo de 1933 (Fondo CCI-CeDInCI).

En el mismo número de la revista *Actualidad* en el que Facio Hebequer publicaba su “Incitación al grabado”, proclamando el trabajo colectivo como una de las expresiones de la sociedad futura, se anunciaba la creación de una sección estable dedicada al Teatro Proletario. En ella se destacaba que “nadie figura individualmente en los programas. Como se trata de una labor colectiva nada más lógico que figurar colectivamente bajo el rubro de agrupación”, y es por este motivo que se hace difícil individualizar las tareas que desempeñaba cada miembro del grupo.⁹¹ En la misma sección se destacaba la intensa actividad llevada a cabo por la agrupación, cristalizada en las diez representaciones de *Hinkemann*, tragedia de Ernst Toller, cuya primera edición en español data de 1931 y que fuera adaptada por Castelnuovo para ser representada por el Teatro Proletario en la sala del Teatro Marconi.⁹² Según ha quedado registrado en *Claridad*, las escenografías habrían estado a cargo de Facio Hebequer, sin embargo no hay ninguna fotografía que las reproduzca.⁹³ A su vez, se anunciaba la adaptación al castellano y al teatro de *El Rey Hambre* de Andreiev, “el cual, como se recordará, transcurre en las profundidades de un sótano, donde realizan los hambrientos un congreso, en cuyo piso superior bailan y cantan satisfechos.

⁹¹ “Teatro”, *Actualidad*, año II, n° 3, agosto de 1933, p. 38. En la presentación se enfatizaba: “La agrupación TEATRO PROLETARIO, a nuestro juicio, es la primera iniciativa que se ha propuesto llevar a cabo, aquí, las consignas elementales de un teatro obrero. También el TEATRO SOCIAL JUDÍO, que debutó con gran éxito en el Coliseo, merece un capítulo aparte. Fuera de estos dos organismos que surgieron como una necesidad del momento histórico por el cual atravesamos y gracias a la iniciativa de las masas, no existe, luego más teatro que el teatro burgués o pequeño burgués y pseudo proletario como lo es el TEATRO DEL PUEBLO”. Esta iniciativa y sus fundamentos fue celebrada en una nota de *Contra*. Cf. Julio Valdez, “El Teatro de Arte Proletario de la Argentina” en *Contra*, año I, n° 5, septiembre de 1933, p. 10.

⁹² Jorge Dubatti recogió una crítica celebratoria de la obra de Enzo Aloisi, publicada en la revista *Comoedia* en septiembre de 1933: “La interpretación y montaje de la obra de Ernst Toller por parte de la agrupación Teatro de Arte Proletario es un esfuerzo digno de ser señalado por lo que significa como conquista efectiva para nuestra cultura teatral [...] No voy a referirme a la tragedia, un tanto desigual, del vigoroso autor alemán, que, con sus indiscutibles méritos y sus innegables defectos, pasa a segundo término ante el hecho auspicioso de haber sido realizada por un núcleo de aficionados nuestros [...] La dirección escénica, que evidencia un esfuerzo digno del mayor encomio, acabará seguramente por valorizar las condiciones individuales y atenuar los defectos, lo que permitirá dar al conjunto mayor equilibrio y ajuste”. Cf. “Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)”, en Osvaldo Pellettieri (Ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monto. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 29.

⁹³ Raúl Goldstein, “La realidad del Teatro de vanguardia en Argentina”, *Claridad*, año XII, n° 273, enero de 1934, s/p.

Como se recordará, asimismo, este congreso, compuesto por toda la morralla social: asesinos, ladrones, borrachos, prostitutas, imbéciles, degenerados, resuelve, por unanimidad, decretar la pena de muerte a la burguesía...”.⁹⁴ Mientras tanto, era ensayada *La Marcha del Hambre* de Castelnuovo y se esperaban con ansias las obras prometidas por Roberto Arlt y Sixto Pondal Ríos.

No han quedado registros sobre la concreción de estos proyectos ni tampoco la de otras actividades llevadas a cabo por la agrupación, que parece no haber logrado un desempeño sistemático, tal vez por las dificultades que suponía sostener dicha empresa que no sólo se enfrentaba con el teatro comercial y con el Teatro del Pueblo, que seguía vigente, sino también con la emergencia del cine, aunque también podría sospecharse una escasa atención financiera por parte del PCA. Según el testimonio de Raúl Larra, el Teatro Proletario no logró obtener una sala propia, y a esto se añadieron las persecuciones policiales, que motivaron la suspensión de sus funciones.⁹⁵ Asimismo, visto retrospectivamente, Larra atribuía parte del fracaso a la incongruencia de los planteos de un “arte proletario” que no se correspondían con la época ni con el país, pues en el marco de los avances de los fascismos expresaba: “afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza”.⁹⁶

No obstante, han quedado algunos bocetos para *El Rey Hambre* realizado por Vigo (figura 25) que parece representar la descripción que hacía por entonces M. Linás Vilanova en relación con la obra de Andreiev. El escritor sostenía que la

⁹⁴ “Teatro”, *op. cit.* A estas críticas se sumaba la voz de *Contra*, publicación desde la cual se elogio la constitución del Teatro Proletario. Cf. Bernardo Graiver, “Nuevas formas teatrales en Argentina”, *Contra*, año I, n° 4, agosto de 1933, p. 13..

⁹⁵ Raúl Larra, *Leónidas Barletta*, *op. cit.*, p. 86. Larra menciona como última función la realizada en el festival de ayuda a los obreros españoles, en 1935.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 87.

originalidad de esta radicaba en haber llevado a la escena del teatro moderno a las multitudes anónimas convertidas en protagonistas,

masas dinámicas y no estáticas, como eran los coros de las tragedias griegas, con su psicología particular, bien definida, las masas de obreros, embrutecidos por las máquinas, está completamente diferenciada de la masa de la gente del arroyo, prostitutas, mendigos, rufianes, ladrones, borrachos; también está delineada la masa de burgueses. Y Andreiev hace alternar sobre las masas todos los estados de ánimo: le basta un rumor, una palabra, para cambiar este estado del ánimo [...] El teatro ruso post-revolucionario y la cinematografía rusa comprendieron la importancia que la masa tiene para el espectáculo y no vacilaron en adoptarla. Técnicamente, “Rey Hambre” es la más perfecta entre todas las de Andreiev.⁹⁷

En efecto, estas palabras de Linás Vilanova podrían acompañar el boceto de Vigo, en el cual se impone la representación de una estructura metálica como símbolo de una fábrica y la exaltación de una masa anónima que manipula sus máquinas. Esta nota de 1928 se corresponde con la fecha del boceto de Vigo, cuando formaba parte de TEA. En ambas representaciones, los autores recrean una escena de una jornada diaria en donde los trabajadores presentan una actitud de fortaleza frente al trabajo realizado al interior de una fábrica. Como se verá en el siguiente capítulo siguiente, la fábrica emerge como símbolo de la producción pero a su vez del camino hacia la emancipación social, y el fuego como referencia a la purificación de las tareas que, realizadas de manera colectiva, podían interpretarse como la marcha hacia la capacidad creadora de los obreros en la sociedad futura.

El boceto de Vigo sitúa dicha escena en el marco de una gran estructura fabril que guarda una cierta relación con una fundición, lo que simboliza el desarrollo de

⁹⁷ “El teatro de Leónidas Andreiev”, *Claridad*, año 7, n°158, mayo 1928, s/p. Un dato no menor es el señalamiento del autor respecto de las numerosas traducciones en diversos idiomas que se habían realizado de las obras del dramaturgo ruso, tanto en Europa como en América, motivo que explicaría las sucesivas representaciones teatrales.

una cultura moderna racionalizada. En este sentido, el diseño de una construcción geométrica, basada en el cruce y la superposición de diagonales que imprimen cierto dinamismo a la imagen, envuelve la acción de los obreros como una alegoría del trabajo y de la construcción colectiva. A su vez, muestra el anhelo de una sociedad futura que no excluye la modernización industrial como uno de sus pilares.



25. Abraham Vigo, boceto *Rey Hambre*



26. Facio Hebequer, estampa de la serie *El Infierno*

A partir de esta imagen de Vigo podría trazarse una comparación visual con una estampa de la serie *El Infierno* realizada el mismo año por Facio Hebequer (figura 26). Ambas obras fueron exhibidas en Amigos del Arte, ya que 1928 fue el año representativo no sólo de la primera muestra individual de Facio Hebequer sino también de la de Vigo, quien presentó una muestra de bocetos escenográficos en la sala contigua. A pesar de las diferencias estilísticas, esta estampa de Facio Hebequer podría imaginarse como un detalle de la escena panorámica que ofrece Vigo, pero sobre todo, constata un itinerario compartido, en el que las búsquedas en los modos de representación y la incorporación de una temática social que incluye a la clase obrera como protagonista de las escenas fue una preocupación constante.

Asimismo, a partir de dichos cruces podría trazarse un puente, o mejor dicho, notarse cierta confluencia entre la experiencia de TEA y el Teatro Proletario, ya que, más allá de los cambios estéticos que seguramente se realizaron para el contexto

específico del último emprendimiento, ambos proyectos se vinculaban en su elección temática y quizás también en la selección de una obra dramática que fue destacada por la técnica que había aplicado el dramaturgo ruso, muy novedosa en tanto suprimía de la escena al personaje principal, un viejo postulado reivindicado por TEA. A juzgar por esta obra elegida, *Rey Hambre*, pero también por la estructura organizativa de la compañía de TEA y del Teatro Proletario, basada en un trabajo colectivo en donde el individuo constituía una pieza necesaria para el funcionamiento de la totalidad, podría sostenerse que para el grupo de Facio Hebequer, Vigo y Castelnuovo, la experiencia del Teatro del Pueblo representó un “regresión” a formatos más tradicionales en algunas cuestiones, como la dirección en manos de una sola persona y la dispersión de una temática que debía tomar como protagonista a la clase trabajadora, portadora de la liberación social. Esas divergencias con el Teatro del Pueblo podrían manifestar una cierta incomodidad que explicaría, en parte, la temprana salida de dicho grupo de la agrupación dirigida por Barletta.

A modo de balance, cabe preguntarse a la luz de estas experiencias, ¿qué se entiende por “teatro proletario” en el Buenos Aires de la entreguerras? Nuevamente, no existe una definición programática al respecto sino, más bien, un puñado de precisiones amplias, adaptables al arte en general y no sólo al teatro, la cuales retoman varios ejes de las primeras discusiones sobre la cuestión del arte y la política receptadas en Buenos Aires al calor de los primeros años de las revoluciones en Rusia.⁹⁸ En ese sentido, el análisis de las distintas empresas de teatro independiente — tanto desde el punto de vista de los autores faro, como de los escasos registros de la escenografía y la iluminación—, pero también de los artículos sobre el teatro y la literatura rusa que publicaban las revistas de la izquierda local, permite pensar, en

⁹⁸ Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires*, op. cit., pp. 299-332.

primer lugar, en una concepción del teatro basado en temas emancipatorios en un sentido amplio, es decir, no acotados a protagonistas estrictamente “proletarios”. En segundo lugar, un arte de aspiración colectiva frente al arte individualista y burgués, que incluía como rasgos modernos aspectos vinculados al maquinismo y la industrialización del mundo proletario. En tercer lugar, una intención abarcadora de incluir en dichas experiencias a un público “nuevo”, las masas trabajadoras, y de allí la dimensión educativa y moralizante de la gran mayoría de las obras. Y, por último, un rasgo marcadamente local: la ubicación de estas experiencias teatrales como parte fundamental de la renovación de la escena porteña, dominada por un teatro comercial, decadente y embrutecedor de las masas.

Luego del análisis de esta faceta de Facio Hebequer como hombre de teatro, el recorrido por los diferentes proyectos y experiencias teatrales, no pueden dejar de resonar las palabras de Edmundo Guibourg destacadas en el acápite. Según este renombrado crítico teatral, no señalar este importante aspecto de la trayectoria del artista equivalía a olvidar el amor profundo que Facio Hebequer había cultivado por la dramaturgia y que “se traducía en el anhelo de contribuir con su dedicación apasionada a reivindicar los más nobles fines de la escena”. En consecuencia, Guibourg se preguntaba cuál era más hombre de teatro:

¿Aquel que está adscripto por casualidad o tolerancia circunstancial, a cualquiera de las actividades escénicas primordiales, autor, director, intérprete, y ejerce, carente de escrúpulos de conciencia y de una manera mecánica e impersonal, el oficio de autor, de director o de intérprete? ¿O aquel que llevando en su alma el culto del teatro y contemplando el teatro con la unción del arte, se incorpora de alguna manera a él, máxime haciéndolo en su terreno verdaderamente experimental como lo hizo Facio? Su labor, por escasa que haya sido, es hartamente más importante, más fructífera, más constructiva, más fecunda, que el copioso aporte de gran número de petulantes

profesionales, quienes suponen ser los puntales del teatro cuando apenas si son sus parásitos.⁹⁹

Una apreciación muy similar sobre esta dimensión del itinerario de Facio Hebequer fue realizada por Álvaro Yunque, en uno de los tantos ejercicios recordatorios que surgieron en los días posteriores a su muerte, y que serán analizados en el último capítulo. Allí, Yunque señalaba la importancia del teatro para el artista recientemente fallecido, enfatizando la influencia de Piscator:

“Nosotros no concebimos el teatro tan sólo como el espejo de una época sino como un medio de transformar esa época”, dice Erwin Piscator. Este hubiese sido el lema del teatro que, con su compañera y colaboradora, proyectaba hasta el mismo día de morir. Todos los intentos que de teatros libres se hicieran en Buenos Aires, lo contaron entre sus primeros animadores: Teatro Libre, Teatro del Pueblo, Teatro Proletario... Facio amaba el teatro casi tanto como a su propio arte. Le dedicó días de trabajo y años de ensueños. Comprendía que entre los instrumentos con que el arte cuenta, el teatro es el más poderoso para llegar a las masas y apasionarlas por un ideal. Su lápiz, que siempre utilizó para desentrañar almas humanas, se disponía a emplearse como decorador de ese teatro “para obreros”. Esos hombres fatigados e intuitivos a los que él, buscando en los sindicatos expuso sus aguafuertes y les dio conferencias, hallarían en ese proyectado teatro los dramas que les mostrarían su tragedia, pero también el camino que los sacaría del subterráneo de su tragedia hacia el campo soleado de su liberación. Tal el proyecto que animaba los días de Facio Hebequer cuando la muerte paró la tesonera máquina de pensar, de soñar y de hacer que fue su vida.¹⁰⁰

Más allá de la exaltación moral que hacen Guibourg y Yunque, el estudio de Facio Hebequer como un hombre de teatro ha permitido constatar el intento de promover y desarrollar novedosas apuestas teatrales en el ámbito local, entre las cuales se impulsaron tanto propuestas “vanguardistas” como, posteriormente, la

⁹⁹ Guibourg, “Un hombre de teatro”, *op. cit.* Según consta en el artículo de Beatriz Trastoy, Bernardo Graiver fundó, en 1937, un teatro político y de propaganda denominado “Teatro Guillermo Facio Hebequer”. Cf. “El movimiento teatral independiente y la modernización en la escena Argentina”, *op. cit.*, p. 478.

¹⁰⁰ Álvaro Yunque, “Facio Hebequer y el Arte Proletario”, *Claridad*, año XIV, n° 289, mayo de 1935, s/p.

promoción de un “arte proletario” en Buenos Aires. A su vez, esta faceta del derrotero del artista posibilitó comprender desde otra perspectiva otros sentidos que condensaba esta última categoría —la aceptación de la lucha de clase contra clase y el compromiso de todo artista adherente a la doctrina marxista de ejercer un arte al servicio de la clase trabajadora a través de sus medios artísticos— y, a su vez, la “adhesión” de dicha categoría también permitió constatar la radicalización ideológica de Facio Hebequer, ya analizada en su labor como polemista, que implicó un progresivo desplazamiento hacia la órbita cultural del Partido Comunista, ligado a sus búsquedas constantes por crear un arte revolucionario en su forma y en su contenido. Son éstas aristas novedosas de su itinerario que, contempladas desde una perspectiva que las integre a sus otras facetas como polemista y grabador, complejizan y enriquecen notablemente el perfil intelectual de Facio Hebequer.

IV

HACIA UNA GRÁFICA REVOLUCIONARIA

Cuando él deje de contemplar al hombre como individuo y vaya a la masa, cuando vea una clase que reniega del pasado, que se yergue con rebeldía para preparar el porvenir, cuando sienta él mismo la revolución, entonces nos va a dar — casi lo aseguramos— la obra que lo ha de caracterizar como un artista proletario. Y esa obra, nosotros, tenemos el deber de exigirle cuanto antes.

C. D.¹

A propósito de una muestra realizada en La Peña, en donde Facio Hebequer expuso algunas obras de la serie *La Mala Vida*, *El Conventillo* y *El Infierno*, el comentarista de la revista *Actualidad* concluía que el artista aún no podía ser caracterizado como un “artista proletario” dado que sus representaciones cargaban un escepticismo y una amargura que obturaban una “visión exacta del momento que vivimos”; por ello, se preguntaba: “¿Es posible que el artista haya encontrado por todas partes seres vencidos, una humanidad derrotada, y en ninguno de ellos haya captado un gesto de rebelión, el menor signo de protesta?”.² A pesar de las críticas, el autor de la nota apostaba a que Facio Hebequer sintiera el pulso de la revolución y creara una obra nueva que, finalmente, permitiera definirlo como un artista

¹ C. D., “La muestra de Facio Hebequer”, *Actualidad*, año I, n° 6, agosto 1932, p. 23. En la nota se consigna que dicha exposición fue realizada en La Peña, ubicada en el sótano del café Tortoni. Las peñas artísticas en donde se realizaban muestras y conferencias estaban ubicadas, en la mayoría de los casos, sobre la Avenida de Mayo y en los sótanos de los cafés entre las que se destacaba La Peña y Signo del Castelar. Según una aguafuerte de Roberto Arlt, a la del Tortoni concurrían generalmente los artistas provenientes del grupo de Boedo, mientras que a la del Signo la “gente bien”. Véase Roberto Arlt, “Peñas de artistas en Boedo”, en *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, p. 109. Los estatutos de la Agrupación de Gente de Artes y Letras La Peña pueden consultarse en Departamento de Archivo y Documentación del Museo Benito Quinquela Martín.

² C. D., “La muestra de Facio Hebequer”, *op. cit.*

proletario. En este sentido, en nombre de un “nosotros los marxistas” —que respondían a la línea editorial de *Actualidad*—, se arrogaba el deber de exigírsele cuanto antes. Las reflexiones del autor de aquella nota coincidían, al menos en parte, con las búsquedas estéticas e ideológicas de Facio Hebequer, pues no hubo que esperar mucho tiempo para que el artista sorprendiera con una nueva serie titulada *Tu historia, compañero*, la cual a juicio de algunos contemporáneos materializaba cabalmente un “arte proletario” o, al menos, se acercaba mucho más a dicha concepción, como se verá en algunos de los balances sobre su obra realizados al momento de su fallecimiento.

El presente capítulo aborda la obra gráfica de Facio Hebequer y analiza los cambios graduales que incorporó en sus trabajos a partir de la hipótesis de que esas modificaciones fueron posibles tanto por la adopción de nuevos tópicos —la opresión y la lucha de la clase obrera, por ejemplo— como por la apropiación de elementos modernos para la elaboración de sus composiciones. Para ello, en primer lugar, se realizará una comparación entre la producción gráfica de los años veinte y la del treinta. Esta novedad temática comienza a advertirse en la exposición individual de Facio Hebequer realizada en 1928, donde por primera vez se observa una elección temática sobre el mundo del trabajo. En segundo lugar, se analizará una nueva etapa en la obra del artista, marcada por una radicalización ideológica que lo llevó a ejecutar una serie de estampas que lo desplazaría de su producción previa. De hecho, se sostiene que 1933, con la creación de *Tu historia, compañero* —entendida como una interpretación del *Manifiesto Comunista*—, fue un año clave en la trayectoria del artista en tanto esta obra evidencia un viraje estético-ideológico respecto de sus posicionamientos previos. Por último, se abordarán la serie *Bandera Roja* y la litografía *La Internacional*, dos obras que Facio Hebequer elaboraba al

momento de su muerte y que revelan una novedad: la incorporación de elementos modernos que derivan de la serie *Buenos Aires*, pero articulados ahora con un mensaje político explícito que alienta la lucha de clases y que fueron acompañados por la evocación de célebres himnos proletarios. Aquellas modificaciones en sus modos de representación, que fusionaron imagen, palabra y una evocación musical, se constituyeron como prueba de la consolidación de Facio Hebequer como un artista militante de la cultura de las izquierdas en el ámbito local.

1. De marginales y obreros combativos

Existen escasos registros sobre las primeras publicaciones de Facio Hebequer durante sus años formativos. Uno de los primeros registros encontrados de sus publicaciones no proviene de las revistas culturales de izquierda sino de un semanario ilustrado popular, *PBT*. En una nota ambientada en el barrio en el que se formó como artista —“La Boca. Apuntes al natural por Facio”— el texto (sin firma) y las imágenes de Facio Hebequer se complementan con el propósito de describir el paisaje portuario de La Boca (figura 27). Apelando a diversos tópicos y personajes de la zona —los inmigrantes, el muelle, una grúa, un caballo, una casa de la rivera— los dibujos de Facio Hebequer se concentran en los “tipos y costumbres” del barrio riverense de La Boca, como puede leerse en uno de los epígrafes que acompaña la imagen destacada de la página derecha: “tipo de genovés, botero retirado después de una vida larga como lobo de río”.³ En este primer registro encontrado, ya se advierte una modalidad característica de los primeros trabajos de Facio Hebequer: las largas caminatas emprendidas por el artista en la búsqueda de sus modelos.

³ Anónimo, “La Boca. Apuntes al natural por Facio”, *PBT*, n° 615, 9 de septiembre de 1916, s/p.



27. Ilustraciones de Facio Hebequer

Estas ilustraciones constituyen, también, un ejemplo de la preferencia de Facio Hebequer por el paisaje urbano, en el cual el perfil portuario de la ciudad de Buenos Aires evidencia la inserción de la Argentina en el mercado capitalista mundial. Las consecuencias del acelerado proceso de modernización económica, la urbanización vertiginosa, íntimamente ligada a los flujos inmigratorios externos e internos, y el proceso de industrialización con sus implicancias sociales, fueron motivos de representación en la mayor parte de la obra de Facio Hebequer. Sin embargo, progresivamente emergieron las penurias de los trabajadores y la marginalidad como temática central.

Como se ha señalado en el primer capítulo, las clases de Pío Collivadino fueron significativas para Facio Hebequer en su predilección por las temáticas urbanas.⁴ No obstante, entre las imágenes propuestas para *PBT*, es posible hallar una

⁴ Sobre el problema de las representaciones urbanas en la modernidad véase 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

referencia crítica al contexto social. Si bien en el texto que las acompaña no hay ninguna alusión al contexto crítico vinculado a las consecuencias ocasionadas por la Primera Guerra Mundial, uno de los apuntes de Facio repara en la paralización de la actividad portuaria atravesada en aquellos tiempos (figura 28). El segundo dibujo de Facio Hebequer en este semanario acompaña una poesía de Héctor Pedro Blomberg dedicada, también, a los trabajadores portuarios (figura 29).⁵

No es posible saber con exactitud los motivos de esta presencia de Facio Hebequer en un destacado semanario ilustrado como *PBT*. Por ese entonces, la revista atravesaba una crisis luego de la muerte de su fundador, Eustaquio Pellicer, que se manifestaría en una sucesión de nuevos directores, equipos de colaboradores y formatos hasta su clausura definitiva, el 6 de marzo de 1918.⁶ Las dos publicaciones de Facio Hebequer tuvieron lugar durante la dirección de Enrique M. Ruas, un periodista de activa presencia en otros semanarios como *Caras y Caretas*, *Plus Ultra* y *El Hogar*, y del nuevo director artístico, el italiano Filiberto Mateldi. Durante esa etapa, las páginas de *PBT* se abrieron de un modo mucho más destacado que antes a la colaboración de un grupo de intelectuales, poetas y dramaturgos vinculados al universo anarquista como, por ejemplo, Ángel Falco, Alberto Ghirardo, Julio Barcos y Rodolfo González Pacheco, entre otros. Este hecho, que coincide con la etapa bohemia y anarquizante de Facio Hebequer, posiblemente explique la llegada de sus dibujos al semanario.

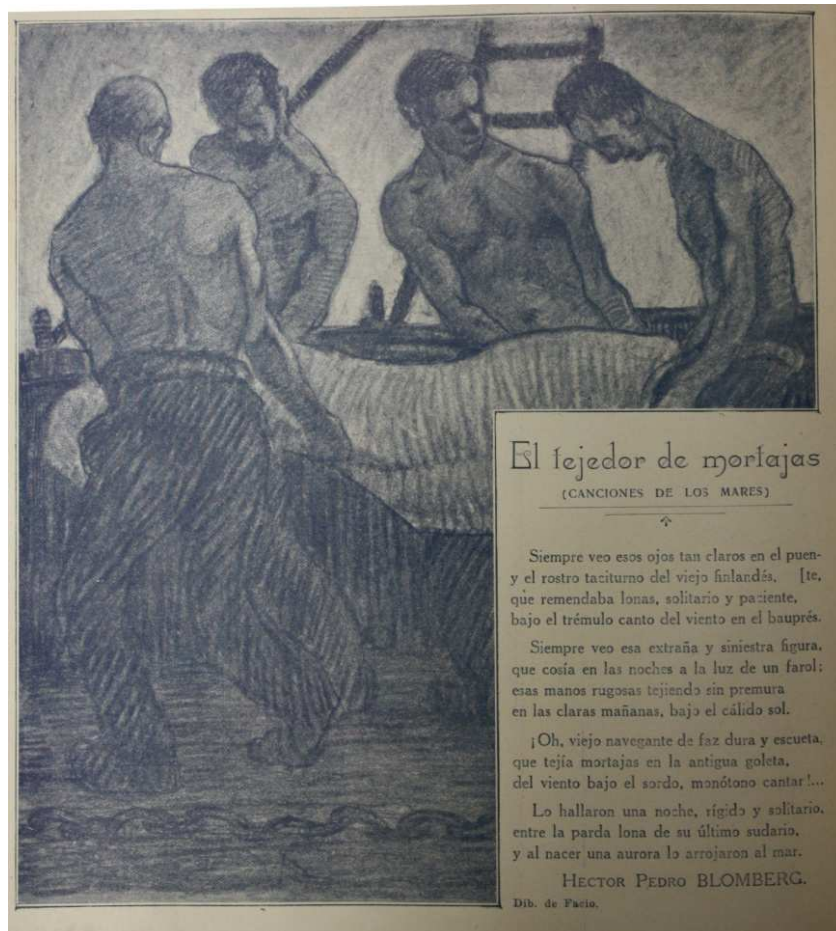
los cuales figura Guillermo Facio Hebequer. Cf. *Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2012, p. 98.

⁵ Héctor Pedro Blomberg, “El tejedor de mortajas”, ilustración de Facio, *PBT*, n° 618, 30 de septiembre de 1916, s/p.

⁶ Luego de la muerte de Pellicer, en marzo de 1916 la dirección queda en manos de Enrique M. Ruas. A partir de 1917, el nuevo director fue Emilio Dupuy de Lome, y durante sus meses finales, estuvo a cargo de la misma Sydney A. Smith. Para una descripción más amplia sobre *PBT* véase: Silvia Cristina Beigbeder y María Isabel Meloni, “*PBT*, de la sátira a la apología (1904-1918 / 1950-1955)”, en *Historia de revistas argentinas*, Tomo III, Buenos Aires, AAER, 1999, pp. 245-318.



28. Facio Hebequer, "Boteros comentando la crisis"



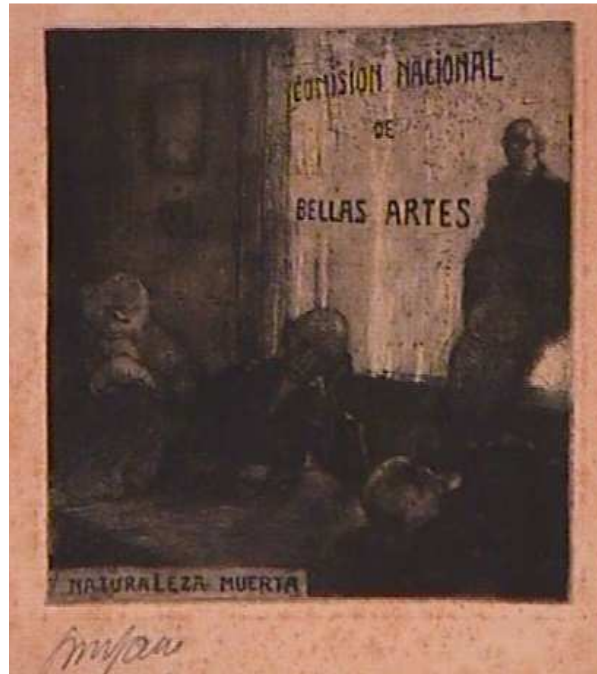
29. Dibujo de Facio Hebequer

No se han hallado hasta el momento otras intervenciones gráficas en publicaciones de la década de 1910, aunque es posible contar con el listado de las obras donadas por la viuda de Facio Hebequer al Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (véase anexo IX). A partir de ese registro es posible advertir dos rasgos característicos de las obras de esos años. Por un lado, un grupo de obras influenciadas por la ironía y la sátira presentes en las estampas de Francisco Goya⁷ y, por el otro, las obras dedicadas a representar a los excluidos y los marginales generados por el sistema capitalista. Dentro del primero, podría destacarse *Naturaleza muerta* (figura 30), el aguafuerte de 1920 que alude, mediante un irónico juego de palabras, a la Comisión Nacional de Bellas Artes y sus jurados. Allí, a través de una representación sarcástica de la comisión encargada de otorgar los premios y menciones para el Salón Nacional, puede apreciarse dicho el vínculo y la similitud con los personajes goyescos del autor 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. En este caso, como ha señalado Patrick Frank, para facilitar la lectura del mensaje las letras del aguafuerte están en un sentido inverso al que correspondería si fuera una ventana real.⁸ Otro ejemplo de este mismo estilo puede ser observado en otra de sus aguafuertes *Cuanto menos se piensa, mejor se duerme*, en la cual se destaca una crítica a la burguesía (figura 31). En este caso la ironía goyesca se reactualiza a la luz de ciertas estrategias visuales y discursivas de la izquierda en la construcción de la figura del burgués, simbolizado como animales

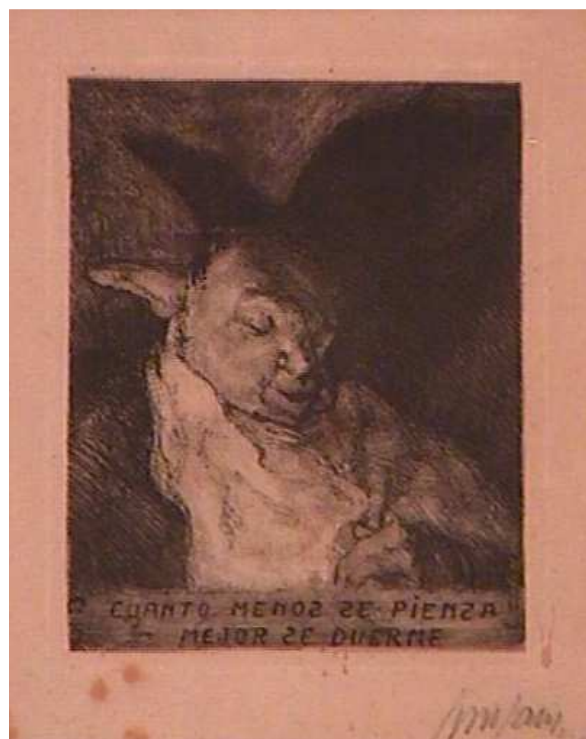
⁷ Véase Collazo, *Facio Hebequer*, Buenos Aires, CEAL, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria Grabadores Argentinos del siglo XX/4, n° 84, 1982, p. 3. Otras obras de este primer período de producción puede consultarse en el anexo X.

⁸ Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, pp. 25-26. Según el autor, esta obra que había sido exhibida en la primera muestra de Facio, Arato, Vigo y Riganelli en el Salón Costa (1920), fue la única vendida en esa ocasión, dado que el comprador fue un miembro de la Comisión que se sintió identificado en el cuadro y, por ello, la compró inmediatamente.

atrocies, enemigos del pueblo, y como expresión de ciertos valores éticos y morales como la codicia, la avaricia, el vicio, el parasitismo, la hipocresía, etc.⁹



30. *Naturaleza muerta*



31. *Cuanto menos se piensa, mejor se duerme*

⁹ Lily Litvak, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, pp. 85-87.

El otro rasgo en la obra gráfica de Facio Hebequer, que predominó durante la década de 1920, como se ha mencionado, estuvo caracterizada por una estética que optó por la representación de los excluidos y de los marginales, distanciándose de aquel costumbrismo observado en los dibujos de *PBT*. Al menos hasta la realización de su muestra individual en el salón de Amigos del Arte, en 1928, esa elección temática fue una marca distintiva. Ese rasgo distintivo, según los testimonios de sus contemporáneos como, por ejemplo, el ya mencionado artículo de Elías Castelnuovo, residía en el contacto directo mantenido con “el pueblo”.¹⁰ Esta idea, que era fundamental para comprender los logros artísticos de Facio Hebequer, fue reforzada años después en una aguafuerte de Roberto Arlt titulada “Los atorrantes de Facio Hebequer”. Allí, Arlt recreaba cómo el artista buscaba a sus modelos rondando de noche por los albergues donde se hospedan, por la quema, por las orillas del río y el puerto, para luego representar al “atorrante”:

en todos sus gestos, posturas, miserias, durmiendo, despierto, comiendo, bebiendo, lo ha reproducido solitario mirando el confín; lo ha eternizado en compañía de congéneres, riendo o adusto, cretinizado, soñando, bobo... en todas las posibles posturas que el cuerpo de un hombre puede adoptar en ese singular estado social que es el atorrantismo y fiaca perpetua. Nada de colores. Tinta, carbón.¹¹

¹⁰ Elías Castelnuovo, “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”, *Los Pensadores*, año III, n° 101, 9 de diciembre de 1924, s/p.

¹¹ “Los atorrantes de Facio Hebequer”, Aguafuertes Porteñas, *El Mundo*, 1 de julio de 1931, p. 6. Álvaro Abós ha señalado la vinculación entre las aguafuertes de Arlt y la técnica utilizada por Facio Hebequer en tanto “El aguafuerte es una técnica del grabado en metal que consiste en dibujar sobre una capa de barniz que recubre la plancha y luego corroer la incisión con un ácido que penetra -que ataca según el léxico de uso corriente en las artes gráficas- el material, confiriendo al motivo una condensación dramática que distingue al aguafuerte de otras técnicas como el grabado en madera o xilografía. El aguafuerte literario, en la intransferible manera en que Arlt lo practicó, imprimiéndole su sello, identificándolo con la urbe porteña, destaca unos pocos rasgos que, al ficcionalizar el tema o los tipos descriptos, aboceta para sintetizar y sacudir al lector. Arlt y Facio se cruzan en el Buenos Aires de la segunda y tercera década del siglo XX, cuyo mito contribuyen a fundar, cada uno a su manera”. Cf. Álvaro Abós, “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer. El amigo uruguayo”, *Clarín*, 2 de abril de 2000, pp. 10-11.

Esas búsquedas nocturnas descritas por Arlt son fácilmente equiparables con los recorridos que él mismo efectuaba, a partir de 1928, como una suerte de pesquisa para escribir su columna diaria de las *Aguafuertes Porteñas* en el diario *El Mundo*.¹² En el caso de Facio Hebequer, esas largas caminatas a comienzos de los años veinte se constituían, a juzgar por sus memorias, sobre todo como una forma de interrumpir la rutina y, a la vez, un modo de saciar su avidez por ejercitar la técnica del dibujo a través de la ejecución de una variedad de modelos (figuras 32-35).¹³ No obstante, como se verá, es posible advertir la incidencia de aquellas experiencias a lo largo de su obra, principalmente, cuando el artista se propuso denunciar sistemáticamente las consecuencias sociales del desarrollo urbano y fabril en el marco de proyectos específicos y en consonancia con una gradual radicalización ideológica que comienza a ser percibida a finales de esta década.



32. *Atorrantes*

¹² Como ha señalado Sylvia Saítta, el escritor se lanza cotidianamente a descubrir la ciudad de Buenos Aires, “un escenario urbano ante el cual es posible erigirse en observador de los grandes cambios tanto edilicios como sociales que conmocionan a los habitantes porteños. Arlt se desplaza por calles y barrios y es este caminar constante lo que desencadena la narración. A diferencia del viejo periodista que escribía sus notas encerrado en la redacción, Arlt es el repórter moderno que debe salir a la calle como paso previo a su escritura”. Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*. Compilación e introducción de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, p. III.

¹³ Véase “Memorias de Facio Hebequer (VI). Desfile de modelos”, *Pluma y Pincel*, año I, n° 21, 18 de enero de 1976, p. 6.



33. *Prostíbulo*



34. *Sin título*



35. *El changador y Cabeza*

Como se ha analizado en el capítulo primero, el artículo que Castelnuovo dedica a Facio Hebequer, anticipó un emprendimiento conjunto entre el literato y el pintor materializado en su segundo libro, *Malditos*, cuyas ilustraciones estuvieron a cargo de Facio Hebequer. *Malditos* contenía tres cuentos (“La raza de Caín”, “Malditos” y “Lázaro”) y fue publicado por primera vez en el año 1924 en la colección Los Nuevos de la editorial Claridad, dirigida por el mismo autor. En esta obra, caracterizada por Beatriz Sarlo como “ficciones científicas del terror social”, la pluma de Castelnuovo y las ilustraciones de Facio Hebequer se complementaban y potenciaban una estética centrada en la marginalidad.¹⁴ Ambos registros, cargados de un profundo componente moral, tenían por objeto denunciar la marginalidad y la exclusión generada por el proceso de modernización socioeconómica ligado al auge del modelo agroexportador y, a su vez, incomodar y provocar al lector por medio de las minuciosas representaciones e imágenes de la situación de desamparo que rodean a los diferentes personajes, expresadas en sus rostros y en sus cuerpos deformes y sucios (figuras 36-38). En este libro, la miseria urbana y sus consecuencias psíquicas y físicas eran detalladas al extremo, en una fusión análoga a la que describía Castelnuovo entre Facio Hebequer y el escritor ruso.¹⁵

Como ya ha señalado Beatriz Sarlo, la introducción de los excluidos en la literatura argentina fue una novedad de los años veinte ligada a la incorporación de

¹⁴ Cf. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 201. *Malditos* fue seguida por *Entre los muertos* (1925), *Carne de cañón* (1927) y *Larvas* (1930). Algunas obras del escritor son analizadas por Oscar Blanco en “Modulaciones de un realismo (/naturalismo) militante. Direcciones invertidas: del naturalismo argentino a la literatura de Boedo”, en Miguel Vitagliano (Comp.), *Boedo. Políticas del realismo*, Buenos Aires, Título, 2012, pp. 19-20 y, recientemente, Adriana Rodríguez Pérsico destacó los vínculos entre Castelnuovo y Facio Hebequer en su estudio preliminar dedicado a la nueva edición de *Larvas*. Véase Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros n° 45, 2014, pp. 9-84.

¹⁵ A modo de ejemplo, en el cuento *Malditos* la pareja de “pordioseros sucios y andrajosos” ilustrada por Facio Hebequer (figura 37) se complementa con la descripción del escritor: “Tienen el rostro desfigurado, la tez es algo pálida y afligida, los ojos casi muertos. La carne da la sensación de haber sido macerada sin piedad”. Elías Castelnuovo, *Malditos* (cuentos). Ilustraciones de Facio Hebequer, Buenos Aires, Claridad, colección Los Nuevos, 1925 (3° edición), p. 67. Cabe destacar que las ilustraciones habías sido adelantadas en *Los Pensadores*, año III, n° 101, 9 de diciembre de 1924, s/p.

los escritores de origen inmigratorio que provenían de los márgenes del campo literario y que, apelando a nuevas representaciones que se distanciaban del costumbrismo, incluyeron en sus narraciones a estos nuevos sujetos sociales. De esta manera, los marginales se volvieron socialmente visibles en la literatura, en un proceso que se nutrió de los marcos y procedimientos de las novelas rusas traducidas al español en esos años y que fue amplificadas a partir de la labor de los ilustradores y grabadores, como es el caso de Facio Hebequer, entre otros.¹⁶



36. Publicidad del libro en Los Pensadores

¹⁶ “Marginales: la construcción de un escenario”, en *Una modernidad...*, *op. cit.*, pp. 179-205. En este sentido, Adolfo Bellocq, enfatizó que: “Como material de ilustración para un texto literario, el grabado exige un estudio consciente de la unidad armónica y de la emoción que la expresión gráfica ha de acentuar en algunos casos o servir simplemente de acompañamiento para magnificar el texto o darle el ligero matiz preciso para su mejor expresión artística. Del mismo modo, la ejecución de una plaqueta, un frontispicio o un diploma, debe someterse a un procedimiento correcto, concretándose a ser un complemento valioso de la masa tipográfica y a dar un sentido al conjunto”. Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1935, reproducido en Rafael Cipollini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 163-172.



37. Estampa de *Maldito*



38. Dos cabezas, ilustración de *Maldito*

Esta mirada de Facio Hebequer sobre los excluidos fue, en gran medida, tributaria de la gráfica de la artista alemana Käthe Kollwitz (figuras 39-40). También, otros de artistas del círculo de “los cinco” como Bellocq y Vigo, manifestaron su admiración por Kollwitz y el análisis de algunas de sus obras muestra una clara influencia de la artista.¹⁷ Al menos desde finales de la década del veinte, la obra de esta artista alemana era conocida en Buenos Aires y a finales de 1933 fue objeto de una exposición en la galería Müller.¹⁸ Su obra tuvo una gran circulación tanto en las revistas culturales de la izquierda local, como por ejemplo en la revista anarquista *Nervio*, como así también en los suplementos culturales de los grandes diarios como *La Nación* y *La Prensa*, en donde sus imágenes fueron ampliamente reproducidas y su figura reivindicada.¹⁹



39. Käthe Kollwitz, *Madre e hijo*



40. Facio Hebequer, *Madre del pueblo*

¹⁷ Frank, *Los Artistas del Pueblo*, op. cit., pp. 40 y 138.

¹⁸ Cf. D. U. C. [Demetrio Urruchúa], “Artes plásticas”, *Nervio*, año III, n° 30, diciembre de 1933, p. 46.

¹⁹ A modo de ejemplo véanse Amaro Martínez, “Käte Kollwitz, artista del pueblo”, *Nervio*, año III, n° 25, junio 1933, p. 16-17; Sin firma, “La recia inspiración de Kathe Kollwitz”, *Clase*, n° 1, 20 de noviembre de 1933, p. 2 y *La Prensa. Suplemento cultural*, “Käte Kollwitz”, 12 de octubre de 1933, s/p. También puede señalarse que en este mismo contexto, la artista alemana, era celebrada por la izquierda brasileña, a modo de ejemplo véase la conferencia pronunciada el 16 de julio por Mario Pedrosa en el Club de Artistas Modernos de San Pablo. Véase “As Tendencias Sociais da Arte e Käthe Kollwitz”, en Otilia Arantes (Org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I. Mario Pedrosa*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-56.

Esta opción temática de Facio Hebequer le acarreó no pocas críticas desde diferentes sectores del campo cultural porteño. Sus representaciones de la marginalidad fueron desdeñadas por los críticos de los medios gráficos más tradicionales, como el diario *La Prensa*, que deploraron su pesimismo, el cuestionamiento de los cánones tradicionales de belleza y las implicancias políticas y sociales de una obra que tensionaban la autonomía del arte. Por ejemplo, a propósito de una exposición del artista en la galería Melitta Lang, el crítico del diario *La Prensa* comentaba:

Sus obras tienen un espíritu francamente verista y reflejan un temperamento sensible y pesimista que en más de un caso sabe penetrar sus asuntos. Pero el artista, con frecuencia, parece querer aprovechar su labor con fines moralistas ajenos a los del dibujo y de la pintura, razón por la cual, preferimos aquellas producciones del dibujante, en donde, sin preocupaciones de predicador social, se concreta a estampar sentimientos sin otro propósito que el de realizar obra bella y plástica.²⁰

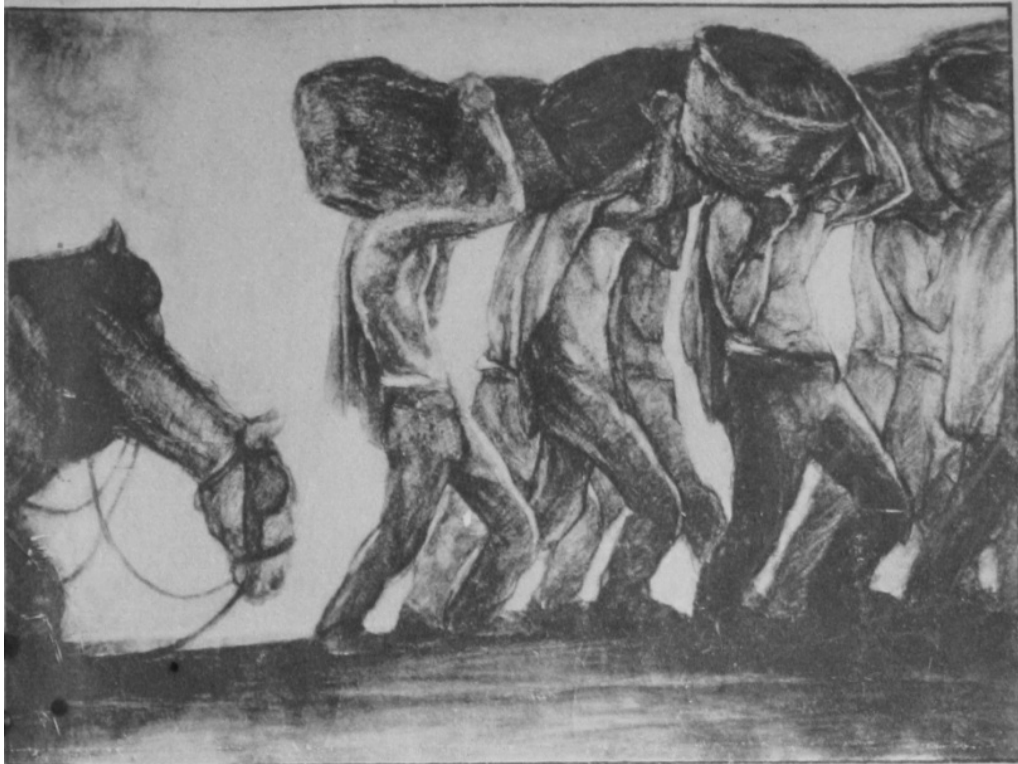
Pero sus obras fueron también un motivo de discusión en el seno de la cultura de la izquierda local, como ya se ha señalado en la introducción del presente capítulo, en tanto algunos grupos consideraban que su mirada desoladora sobre los sectores marginales era incapaz de incitar a la lucha de clases organizada.²¹ No obstante, la obra de Facio Hebequer fue variando gradualmente y puede sostenerse que uno de los primeros cambios se registra en su exposición individual, llevada a cabo en las salas de la Asociación de Amigos del Arte en 1928, en donde se observa la emergencia de un cambio temático en algunas de las obras exhibidas.

²⁰ Cf. "Exposición de grabados de Guillermo Facio Hebequer", *La Prensa*, 13 de septiembre de 1932 (FGFH).

²¹ Esas mismas críticas también fueron realizadas sobre la obra de Castelnuovo al enfatizar que el pesimismo inherente en sus obras anularía toda salida revolucionaria ya que no hay escapatoria para ese mundo de sujetos sociales "frutos de la unión de un borracho y una prostituta, deformados por la miseria y la ignorancia". Véase Sylvia Saïta, "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX", *Revista Nuestra América*, n° 2, agosto-diciembre de 2006, p. 93.

Dicha muestra obtuvo una considerable repercusión en la prensa periódica local, gracias a la publicación de variadas reseñas críticas y la reproducción de algunas de las obras expuestas. A partir de entonces, la gran visibilidad adquirida por su trabajo lo posicionó en un lugar destacado dentro del campo artístico como representante del “arte social”. Aunque, para el presente análisis, su relevancia no sólo radica en la trascendencia que supuso para el artista exponer en una de las salas más importantes del circuito artístico de la calle Florida sino que en ella es posible observar una sensible modificación temática en su obra.

Por primera vez, la figura del trabajador se constituyó como el tema central de sus representaciones. Tal es así que la mayoría de las obras exhibidas —*La Fundición, El nuevo Cristo, Carboneros, Fin de jornada (Homenaje a Millet), Carne cansada*, entre otras— fueron agrupadas bajo el título general de “Escenas de trabajo”. Particularmente en las obras de la serie *El Infierno*, se observa el registro de diferentes tareas cotidianas y las consecuencias de la explotación padecidas por los trabajadores. En *Los carboneros* (figura 41) Facio Hebequer expresa la fatiga de los trabajadores a través de la curvatura de sus cuerpos, producto de la carga llevada en sus espaldas. Esa misma carga es utilizada por el artista como un recurso para destacar el anonimato de los trabajadores al ocultar sus rostros detrás de los recipientes utilizados para transportar el carbón; un anonimato que le permite, a su vez, situar al ser humano en un plano equivalente a un animal de carga. Esta condición de inferioridad supone comparar al trabajador con el esclavo y, por lo tanto, entender al trabajo como un tormento o, tal como lo indica el título de la serie, como un infierno. Incluso, podría agregarse que en esa secuencia entre los cuerpos subyace una idea de repetición opuesta a la capacidad creadora posible de realizar por todo ser humano.



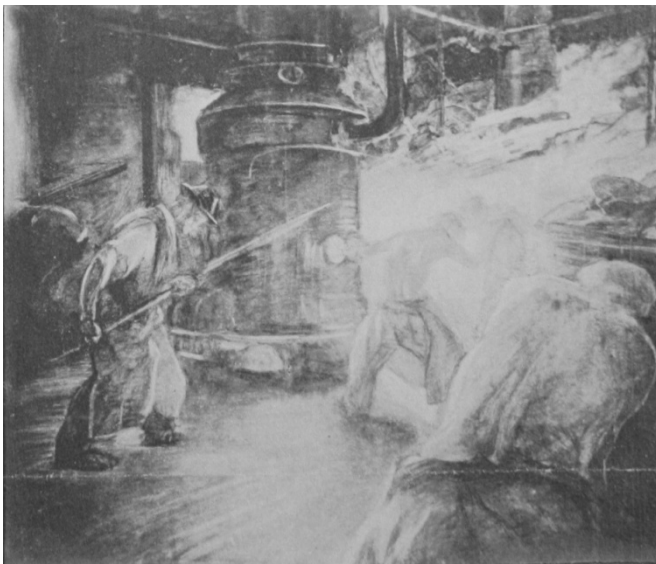
41. *Los carboneros*

Sin embargo, esta interpretación del trabajo aparece matizada en la obra *En la fundición* (figura 42), en donde un elemento como el fuego, símbolo purificador del trabajo y elemento representativo de la libertad y la liberación, aparece en el centro de la escena, junto con otra actitud de los trabajadores. Como señala Juan Suriano, tanto el fuego como el sol eran dos símbolos representativos de la iconografía anarquista en tanto significaban el anuncio de un futuro diferente y una alegoría de la revolución.²² A su vez, en este caso en particular, es posible advertir un recurso utilizado por el artista en otras oportunidades: el uso de ciertas imágenes creadas con anterioridad pero insertas en una nueva composición y contexto, como puede apreciarse en la silueta ubicada a la izquierda del horno de la fundición que es casi

²² Juan Suariano, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, pp. 42-43 y 306.

idéntica a la imagen de *El sangrador* (figura 43), ya publicada en la portada de la revista *Izquierda* de 1927.

A pesar del matiz que emerge *En la fundición*, el agobio y el dolor son los sentimientos que predominan en sus composiciones y que aparecen condensados en *El nuevo Cristo* (figura 44). Aquí, la idea del trabajo como sufrimiento y castigo es amplificada en una imagen alegórica, la del Cristo sufriente como símbolo del “calvario” cotidiano atravesado por los trabajadores y expresado por medio del efecto que logra Facio Hebequer a través de la cruz que lleva un obrero sobre sus espaldas —logrado por la intersección de una viga y una pieza pesada (de madera o hierro)—, en un escenario fabril. Esta alegoría es reforzada mediante la figura que acompaña al obrero que se encuentra en un primer plano, sobre cuyo rostro fantasmagórico y desfigurado parece portar una corona de espinas.²³



42. *En la fundición*



43. *El sangrador*

²³ La relación entre imágenes cristológicas y la denuncia de izquierda fue bastante frecuente en tanto la religiosidad se presenta como una alegoría del dolor humano. Uno de los ejemplos paradigmático puede verse en la serie *Vía Crucis* de Pompeyo Audivert, realizada en 1929. Cf. Catálogo Pompeyo Audivert, *Vía Crucis*, Buenos Aires, Museo del Dibujo y la Ilustración, 2009. Una caracterización de la misma véase en Marcela Gené, “Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino”, en Wechsler, Diana, *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. 1930-1945*, Fundación Nuevo Mundo, Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, p. 139.



44. *El nuevo Cristo*

Ahora bien, ¿cuáles fueron las repercusiones de aquella muestra individual de 1928 en las que se introducen estas modificaciones respecto de la obra anterior? Apenas inaugurada, una columna publicada en el diario *El Telégrafo* señalaba: “Pocos son sin duda los pintores que al margen de su obra hacen la crítica de arte. Facio Hebequer es la excepción [...] Esta circunstancia ha suscitado una intensa expectativa alrededor de su obra, que debe afrontar ahora el valor de sus opiniones”.²⁴ En efecto, las primeras críticas de los diarios más tradicionales como *La Prensa* y *La Nación* no se hicieron esperar. Ambas reseñas ponderaron la maestría técnica del artista, portadora de una profunda expresividad, pero fueron

²⁴ “Dos notables exposiciones en ‘Amigos del Arte’”, *El Telégrafo*, 10 de octubre de 1928, p. 3.

duramente cuestionados los temas abordados y los modos de representación por su explícito contenido de denuncia social. De todas esas críticas, cabe destacar una nota —publicada por el diario *La Prensa*— que motivó una dura réplica de Facio Hebequer en la revista *Izquierda* bajo el título “Crítica de la Crítica” y que vale la pena revisitar como punto de partida para conocer las concepciones del artista sobre su ejercicio artístico en el marco de esta exposición.

El anónimo crítico de *La Prensa* le asignaba al artista el mote de “sectario” por “hacer de la pintura conforme a las enseñanzas de Millet un instrumento de divulgación socialista y cristiana. Pintura de tesis, en una palabra, y por lo tanto falsa desde el punto de vista de la plástica pura [...] los títulos de estos envíos definen ya claramente el significado de su arte”.²⁵ Teniendo en cuenta que el crítico que habitualmente se ocupaba de las reseñas de arte en dicho periódico era Atilio Chiappori, secretario del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931 y director del mismo entre 1931 y 1941, no es improbable conjeturar su presencia detrás de la reseña dedicada a la exposición de Facio Hebequer.²⁶

Como ha señalado Diana Wechsler, las notas de este crítico “canónico”, publicadas en uno de los diarios más importantes de la ciudad, buscaban modelar el gusto del público medio y reforzar los valores estéticos tradicionales —basados en un naturalismo decimonónico característico de la academia, carente de toda mirada conflictiva de la realidad y que en términos temáticos priorizaba el paisaje y sus habitantes, estereotipados en modelos fijos y ahistóricos— representados, por ejemplo, en los cuadros de Fernando Fader o Jorge Bermúdez.²⁷ No obstante,

²⁵ “Exposición Facio Hebequer”, *La Prensa*, octubre de 1928, p. 27 (FGFH).

²⁶ Diana Wechsler señala que muchas veces Chiappori no firmaba sus notas, aunque su impronta aparecía en casi todas ellas, lo que permite considerarlo como el crítico oficial de *La Prensa*. Cf. “Una crítica canónica: Rinaldi, Chiappori, Pagano”, en Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2003, p. 99.

²⁷ *Op. cit.*, p. 101.

también señala la autora en su análisis de las reseñas sobre el Salón Nacional de 1927, que cuando Chiappori escribía para los grandes diarios era consciente de las diferencias entre el lector masivo del diario respecto del lector de una revista especializada como *Nosotros*, más atento y empapado en los debates culturales del momento. Ello explica, según Wechsler, que en sus reseñas de 1927 sea más complaciente para *La Prensa* y más crítico para la revista, pues mientras en la primera celebró la inclusión de los jóvenes “muchachos de París” en los Salones Nacionales de Bellas Artes, en *Nosotros*, por el contrario, los cuestionó.²⁸

Por lo tanto, esa mayor receptividad frente a las novedades de la vanguardia para los lectores del mencionado diario debe ser considerada al momento de analizar la reseña realizada por el crítico de *La Prensa* sobre la exposición de Facio Hebequer, en la cual el desdén por el “arte social” se contrapone con los elogios hacia el “arte por el arte”. Entonces, retomando aquella crítica, frente al calificativo “pintura de tesis” que su autor utilizó para definir la obra del artista, éste inicia su réplica con una provocación:

Llama la atención que aquellos que nos acusan de sectarios, incurren siempre en un sectarismo más cerrado que el nuestro. Ordinariamente, se entiende por sectarismo el sectarismo de los revolucionarios. Pero los conservadores también son sectarios. Porque el sectarismo no es propio de tal o cual doctrina, sino propio de tal o cual individuo. Es una especie de cerrazón íntima exclusivamente personal.²⁹

De esta manera, Facio Hebequer comienza su refutación con el trazado de una delimitación ideológica antagónica que ubica a los críticos de *La Prensa* como “ellos”, los conservadores, frente a un “nosotros”, los revolucionarios. A partir de esta delimitación, invierte los términos de la crítica apelando a una clásica estrategia

²⁸ *Ibidem*, p. 99.

²⁹ “Crítica de la Crítica”, *Izquierda (E.T.)*, 15 de octubre de 1928, p. 5.

argumentativa de las fuerzas en pugna, característica de los manifiestos y las polémicas intelectuales.³⁰ En primer lugar, corrige aquella mención sobre los títulos de sus obras al indicar que los mismos habían sido colocados por una demanda del público y no por él, que no intervino en los detalles organizativos de su “bautismo”. Además, en relación con el mismo tema, apunta contra “los vanguardistas” al afirmar que “el título de un cuadro puede ser literario más no la obra [...] Recordamos, por ejemplo, que Pettoruti expuso un ‘Mendigo o Ciego tocando la flauta’ y Guttero le mató literariamente el punto con una ‘Leda y el cisne’ y una ‘Eva y la serpiente’”.³¹ En segundo lugar, destaca que Millet nunca asumió dicho calificativo que le atribuía la crítica de la época para luego afirmar:

Nosotros no hacemos pintura de tesis, a pesar de que, no lo negamos, nos proponemos algo. No hay que confundir los propósitos de un artista con los propósitos de una doctrina. Porque la tesis emana siempre de un catecismo o de una cartilla, cosa que nosotros no tenemos. De toda obra de arte seria, se desprende siempre una finalidad. Quieras que no quieras, el artista, arriba a una conclusión. De otra manera, no se explica a título de qué trabaja y se rompe la cabeza. Para definir la plástica pura, nuestro crítico añade: “Ahora, que tras largas y apasionadas controversias hemos conquistado el gusto de la llamada pintura viviente [...] no podemos volver a la literatura plástica de referencia”. En nombre de la libertad se nos quiere aplicar la dictadura. Y sobre todo, la dictadura de la moda [...] Se reniega del método que sigue uno que “hace” por su cuenta y se trae como ejemplo el método de otro que fabrica por cuenta de una tendencia determinada.³²

Lo primero que se advierte aquí es el intento de Facio Hebequer por evitar los encasillamientos que le impone la crítica de arte, la defensa de una individualidad inalienable y la polémica que subyace: la del “arte por el arte” frente a un “arte para la humanidad”, que, como ya fue señalado, fueron profundizadas en sus sucesivas

³⁰ Cf. Carlos Magnone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993, pp. 58-64 y Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Buenos Aires, FCE, 2002, pp. 19-94.

³¹ “Crítica de la Crítica”, *op. cit.*

³² *Ibidem.*

intervenciones escritas. Para el crítico de *La Prensa* las conquistas obtenidas por la “pintura viviente” y evidenciadas en el gusto del espectador implicaban haber alcanzado “el documento plástico que hace amar a las cosas por ellas mismas en su forma, su calidad y su significado particulares”, sin que exista declamación alguna como en la obra de Facio Hebequer que, por ejemplo, presentaba una fábrica como un “símbolo o pretexto de un símbolo”.³³ Desde el punto de vista del crítico, aunque no dicho en estos términos, la obra de Facio Hebequer representaría un retroceso respecto del paradigma modernista abierto por Paul Cézanne, quien “barrió con las teorizaciones del arte moral: la pintura, después de él quedó como un problema plástico despojado de toda otra finalidad subsidiaria”.³⁴ Sin embargo, el artista replicó:

Respecto al significado particular de las cosas que nos hace amarlas “en sí”, diremos que las cosas no valen nada en sí, ni en sí no significan nada, sino que valen y significan por la relación que guardan con nosotros. El valor particular a que se refiere el articulista posiblemente sea el valor moral. Ese valor moral que más tarde niega al arte. Y el significado moral de una obra se confunde con el símbolo, porque el símbolo es la culminación del significado moral. El símbolo es la conjunción de muchas cosas representadas en una sola la síntesis del sentimiento humano o su representación sintética [...] ¿Para pintar a un hombre, basta con pintarle la facha? En otras palabras: ¿sacarle el molde? ¿O es que el artista no debe interesarse por el alma de sus modelos? ¿Cómo puede concebirse esa fórmula de “pintarlos tal cual son” y dejar intacto lo más sobresaliente de la figura que es el contenido? ¿Es qué el arte está fuera de lo humano? ¿Acaso no habíamos convenido que es la más alta expresión de la humanidad?³⁵

Este párrafo evidencia la pervivencia de algunos tópicos provenientes del universo teórico del anarquismo, en donde la moral se torna un elemento central,

³³ “Exposición Facio Hebequer”, *op. cit.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ “Crítica de la Crítica”, *op. cit.*

pero también se percibe la influencia teórica de los simbolistas europeos.³⁶ No obstante, es importante destacar también que la introducción del tópico del trabajo y el trabajador en las composiciones de Facio Hebequer se constituye como el inicio de una modificación estética e ideológica respecto de sus producciones previas. Progresivamente, los márgenes de la modernidad abrieron paso al mundo del trabajo y desplazaron del centro de la escena al atorrante para situar al trabajador como tema principal en sus representaciones.

En rigor, los cuadros en exhibición sugieren una convivencia de elementos iconográficos residuales y emergentes respecto de las temáticas que habían dominado gran parte de su obra hasta ese momento (los atorrantes, las prostitutas, los borrachos, etc.), lo que posibilita pensar a la muestra individual de 1928, como ya se ha planteado, como el inicio de un momento transicional en la trayectoria del artista. En este caso, dicha convivencia se manifiesta por medio de la denuncia de la explotación que trae aparejado el desarrollo capitalista, encarnado en la representación de obreros que, en su mayoría, transmiten la pesadumbre y el sufrimiento de una jornada laboral sin descanso. Sin embargo, este replanteo temático no necesariamente implicó, como sugería el crítico de *La Prensa*, la supeditación a una doctrina, pues no es posible inferir la presencia de consignas concretas que promuevan una acción política.

El nuevo escenario represivo que se originó con el golpe cívico militar del 6 de septiembre de 1930 no excluyó el surgimiento de nuevos emprendimientos político-culturales en los sectores de izquierda. A pesar de la nueva situación política, los intelectuales y artistas se nuclearon en torno a iniciativas muy variadas,

³⁶ Cf. Miguel Ángel Muñoz, “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación del discurso escrito con la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, pp. 138-139.

muchas de las cuales quedaron registradas en una gran cantidad de revistas culturales de izquierda.³⁷ Facio Hebequer formó parte de algunos de esos nuevos espacios de sociabilidad política e intelectual en donde se actualizaron los debates acerca del papel del intelectual y el artista “comprometido”, la función social del arte, los cruces entre arte y política y más específicamente, entre arte y revolución, forjando, a su vez, nuevas prácticas y modos de intervención artística y política.

Por esos años, Facio Hebequer emprendió una profusa labor gráfica en un conjunto de revistas culturales de izquierda. Cabe recordar que el artista había conseguido una prensa litográfica a fines de la década de 1920, una herramienta que le permitió generar una copiosa producción de imágenes que lo consagró como litógrafo. En el ámbito de la cultura de izquierda esta variante del grabado fue utilizada como un vehículo de difusión privilegiado para la denuncia social gracias a su naturaleza multiejemplar y en consecuencia “popular”, que posibilitaba realizar obras artísticas “de calidad” y a un reducido costo económico.³⁸ De este modo, la circulación de imágenes de carácter político en las revistas y periódicos obreros se erigió como un medio y una poderosa arma para transmitir mensajes políticos. En este contexto se abre una nueva etapa en la trayectoria de Facio Hebequer que marca el inicio de un gradual desplazamiento estético e ideológico —que radicalizó sus concepciones artísticas, poniendo en tensión algunos de sus postulados expresados en aquella crítica de 1928—, caracterizado por la creación de un *corpus* de imágenes portadoras de un sentido revolucionario publicadas en la prensa obrera y gremial pero sobre todo en un grupo de revistas de izquierda.

³⁷ Para una caracterización general de estos emprendimientos véase, Sylvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza, (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 395-396.

³⁸ Las filiaciones entre gráfica y política han sido analizadas por Silvia Dolinko en *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, pp. 11-27 y *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 28-34.

Por esos mismos años, Elías Castelnuovo emprendía un viraje similar pues, como ya fue señalado en el capítulo precedente, su viaje a la URSS produjo un cambio en sus posicionamientos estético-políticos, un apoyo a la Rusia de los soviets y, en consecuencia, una mayor cercanía a la órbita cultural del PCA. Ese tránsito no fue exclusivo de Castelnuovo; por el contrario, el deseo compartido por muchos intelectuales, escritores y artistas de crear una cultura nueva estimulada por aquel modelo los aproximó a la órbita cultural comunista y, a la vez, dirigentes del partido intentaron acercarse a ellos, a pesar de los límites que para éstos acarreaban y de los posibles desviacionismos que imponía su condición de “pequeño-burgueses”.

A comienzos de 1932 Rodolfo Ghioldi, uno de los dirigentes más destacados del PCA y encargado de cuestiones culturales, convocó a Castelnuovo y a Roberto Arlt a participar de *Bandera Roja*, un periódico que tenía por objetivo insertarse como parte de la prensa del partido luego de las censuras que había sufrido su órgano oficial, *La Internacional*, a raíz del golpe de Estado. Ambos escritores se sumaron al proyecto y, al mes siguiente de la publicación de su primer número, la portada para el número conmemorativo del 1 de mayo fue realizada por Facio Hebequer (figura 45).

La imagen ocupaba media página en la parte superior de la portada, de manera que anunciaba el título del diario y las consignas que aparecían destacadas en primera plana: “¡Fuera el gobierno 4144!, ¡Fuera la reacción!, ¡Contra la guerra imperialista!”. Todas estas frases combativas eran potenciadas al ser precedidas por aquella imagen que representa a una línea de avance de un grupo organizado con sus puños alzados y fusiles en mano, que anticipan, tal como lo indica el concepto de vanguardia política, el enfrentamiento clasista en el marco de un sombrío diagnóstico de la situación de la clase obrera argentina en mayo de 1932. La actitud beligerante

que transmitía la estampa se complementaba con el inicio de la editorial que, ante el interrogante de “¿Cuál es el cuadro del 1° de mayo de 1932?”, enfatizaba:

Las masas trabajadoras, torturadas durante toda la época de la dictadura uriburista, siguen sometidas al hambre. La desocupación se ha generalizado. La rebaja de los salarios ha permanecido en su punto. Más y más impuestos, tanto como la desvalorización del peso, acorralan todavía más a las masas trabajadoras, víctimas de la carestía de la vida y de la furiosa defensa capitalista, hecha al amparo de la dictadura justo-uriburista. Hambre, desocupación y reacción fascistizante: he aquí el cuadro.³⁹

Este diagnóstico desolador contrasta con el alto impacto visual que formulaba la obra de Facio Hebequer. Al representar a las masas trabajadoras organizadas y en una actitud claramente combativa se amplificaban los significados, el mensaje político y la consigna final de la nota editorial —“la de las luchas de masas organizadas por los obreros sobre la base del frente único desde debajo de las fábricas”—que impulsaba la lucha obrera como única solución para obtener “su pan y su libertad”.⁴⁰ Así, la palabra y la imagen se articulaban en consonancia con la estrategia de “clase contra clase” que para el PCA implicaba no sólo enfrentar a la dictadura gobernante sino también a todos los partidos reformistas que se interpusieran en el camino para llegar a construir una nueva sociedad inspirada en la

³⁹ *Bandera Roja. Diario obrero de la mañana*, año I, n° 31, 1 de mayo de 1932, p. 1. El PCA que había sido declarado ilegal luego del golpe de Estado, recuperó su legalidad hacia febrero-marzo de 1932, lo que motivó la reapertura de sus locales y el lanzamiento de esta nueva publicación. Si bien, *Bandera Roja* explicitó desde su primer número, en abril de 1932, que no se creaba como el órgano oficial del PCA, como sí lo había sido *La Internacional*, afirmó que seguiría el programa de los comunistas. En julio de 1932 dio a luz el último número (n° 80) que apareció bajo el título de *Boletín de Bandera Roja* pues, más allá de los problemas financieros, el diario fue prohibido por el gobierno y se inició un proceso judicial a sus responsables, entre ellos, Héctor Agosti. Cf. Roberto Pittaluga, Damián López y Ethel Ockier (Eds.), *Publicaciones políticas y culturales argentina (1900-1986)*, catálogo, Buenos Aires, Cedinci, 2007, pp. 19-20. Un detallado informe y balance sobre la aplicación de la ley de residencia (4144), las torturas y encarcelamientos padecidos por el movimiento obrero desde el gobierno de Uriburu y continuado por Justo fue publicado por el Socorro Rojo Internacional (SRI), “Bajo el terror de Justo”, Buenos Aires, SRI, 1934. Cf. Mercedes López Cantera, “Criminalizar al rojo. La represión al movimiento obrero en los informes de 1934 sobre la Sección Especial”, *ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda*, n° 4, marzo 2014, pp. 101-122.

⁴⁰ *Bandera Roja.*, *op. cit.*, p. 1.

En este contexto, por primera vez Facio Hebequer toma distancia de la denuncia social manifiesta en su obra gráfica de los años veinte. La miseria, las figuras marginales y los trabajadores agobiados dieron paso a un nuevo actor y a una nueva actitud, que de aquí en más ocupó gradualmente un lugar protagónico en sus composiciones: la clase obrera organizada en una posición combativa. Esta novedosa representación de los trabajadores insurrectos ejecutada *ex professo* para el número especial de *Bandera Roja* tiene un doble significado. Ante todo, de forma evidente, se constituye como una imagen portadora de una clara función política pero también expresa, por primera vez, la radicalización en la obra del artista que daría fin a aquella percepción de Castelnuovo anterior a su viaje a Rusia, cuando afirmaba: “Yo creo que estaba escrito ya que Facio Hebequer debía pintar atorrantes, Roberto Arlt, psicópatas y proxenetas y yo... tinieblas y carne de cañón”.⁴¹ Sin excluir de plano algunos rasgos de su producción anterior, en la nueva década las características generales de su obra gráfica se ve modificada como efecto de una decisión y nuevo modo de intervenir artística y políticamente.

Bandera Roja sólo pudo salir durante cuatro meses a causa de los problemas financieros y de las censuras sufridas. El paso de Facio Hebequer por el diario fue efímero puesto que no volvió a aparecer ninguna colaboración suya, pero no fue ese el caso de Castelnuovo, que escribió prácticamente hasta su último número —sobre su experiencia en Rusia, el compromiso de los intelectuales con el movimiento obrero y sobre las inquietudes en torno a los aprendizajes de la teoría marxista—, ni tampoco el de Arlt, que luego de una polémica entablada con Ghioldi dejó de publicar para *Bandera Roja*. Dicha polémica fue denominada por el dirigente comunista como “la cuestión Arlt”. Para Ghioldi las concepciones que aparecían en

⁴¹ Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis*, n° 2, primera quincena de junio de 1931, s/p.

los artículos del escritor representaban un ejemplo del problema atravesado por muchos intelectuales que, interesados por confluir con el movimiento obrero, se acercaban a él pero sin lograr supeditarse a la doctrina marxista-leninista que exigía la conducción del partido. Por el contrario, según el líder del PCA, predominaba la tendencia a querer conducir a las masas a causa de su clase social, individualista y pequeño-burguesa.⁴²

Si bien la imagen realizada para el 1º de mayo fue la única colaboración de Facio Hebequer en *Bandera Roja*, la cual probablemente haya sido motivada por su amistad con Castelnuovo y Arlt, su presencia no deja de ser representativa como un claro gesto de acercamiento a la órbita comunista y una modificación estética que introdujo la propaganda política y que se consolidaría de inmediato. En efecto, el artista comenzó casi de manera simultánea a intervenir activamente en la revista comunista *Actualidad*, ligada al diario *Bandera Roja*, a través de sus discursos visuales y textuales.⁴³

Fue desde las páginas de *Actualidad* que se interpeló a Facio Hebequer a convertirse en un “artista proletario”, a partir de una exposición realizada por el artista en La Peña, en 1932, bajo el título “La Era Burguesa”. Allí se exhibieron algunas de las obras ya presentadas en la exposición de 1928 como “Apuntes de la calle” y las series *Mala Vida*, *El Conventillo* y *El Infierno*. El escritor anónimo que dedicó una página a la muestra partía de la siguiente apreciación:

⁴² Sobre la tensión entre intelectuales y el PCA a propósito de la polémica “Arlt-Ghioldi” véanse José Aricó, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura*, año I, n° 3, diciembre de 1983, pp. 22-26 y Sylvia Saítta, “Ejercicio de artillería”, en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008 [2000], pp. 164-180.

⁴³ El diario y la revista no sólo se publicitaban mutuamente, sino también intercambiaban colaboradores y notas. A pesar de esta efímera participación, en un artículo publicado en la revista *Soviet*, con motivo del fallecimiento de Facio Hebequer, Ghioldi recordaba de una manera diferente su paso por *Bandera Roja*: “Cada atardecer, allí lo teníamos en la redacción, dispuesto a ayudar con lo que fuese: un dibujo, un suelto, una indicación, interesándose tanto por la factura del diario como por su difusión”. Cf. *Soviet*, año III, n° 5, junio 1935 (FGFH).

Si nos atenemos a la costumbre de Facio Hebequer en estos últimos tiempos, de exponer en los locales obreros, sindicatos, etc., si tenemos en cuenta que es el primero y el único artista argentino que ha exhibido sus obras en la Unión Soviética y si leemos sus ideas acerca del arte y del artista, su posición frente al problema social esbozados en estas mismas páginas en su artículo sobre Fujita [sic], tan lejos de la concepción burguesa de un Barletta o conciliadora “centrista”— de un Córdoba Iturburu [sic], si todo esto significa algo, podemos decir Facio Hebequer se orienta hacia nuestro lado.⁴⁴

Luego añadía: “La crítica demagógica se ha satisfecho en apelarlo ‘El artista del Pueblo’. Palabras vacuas y anodinas. Nosotros más bien buscaríamos en él al artista proletario”. Pues, para el autor, las prácticas llevadas a cabo por el artista, como las exposiciones itinerantes en espacios político-culturales ligados a la clase obrera y a la izquierda, sumadas a las ideas que escribía en la misma revista y la comparación elogiosa en contraste con las figuras de Cayetano Córdoba Iturburu y Leónidas Barletta, Facio Hebequer se aproximaba a los cánones comunistas y, por lo tanto, era posible que se convirtiera en un “artista proletario”. En este sentido, la referencia a la categoría de “pueblo” era profundamente cuestionada porque daría cuenta de una reminiscencia del movimiento libertario que, a diferencia del marxismo de corte clasista, buscaba interpelar con su prédica a un vasto espectro contestatario a partir de una heterodoxia clasista.⁴⁵

Ahora bien, en este caso, ¿qué se entiende por “artista proletario”? En la citada nota nunca se ofrece una definición categórica, no obstante, se infiere que podrían alcanzar esa condición aquellos artistas que respondieran a una serie de rasgos, como la posición asumida frente a los padecimientos de la clase trabajadora, la creación y difusión de sus obras al servicio del movimiento obrero y la claridad del mensaje de la producción visual, que no sólo implicaba la elección por una estética

⁴⁴ C. D., “La muestra de Facio Hebequer”, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵ Para una detallada caracterización sobre la doctrina anarquista y las diferentes concepciones respecto del marxismo véase Juan Suriano, *Anarquistas...*, *op. cit.*, pp. 76-81.

realista sino también un optimismo que incentivara la organización y la lucha obrera. En este sentido, si se consideran algunas de las valoraciones que surgieron en la polémica ya mencionada entre Arlt y Ghioldi, puede añadirse que era un deber ser propagandista de la causa soviética y para ello era necesario, a la vez, ser un revolucionario. Ello implicaba luchar dentro de las filas del proletariado y ser afiliado del PCA como último eslabón para lograr tal posición, proposición esta última que Facio Hebequer no aceptó.

Por ello, a juzgar por la relación entre las obras expuestas en La Peña y sus prácticas, según el autor de la nota, a Facio Hebequer le faltaba cumplir con el último requisito pero, sobre todo, debía dejar atrás aquellas representaciones que transmitían cierto escepticismo en tanto prescindían de una “visión exacta del momento que vivimos”, es decir, el colapso del sistema capitalista, de acuerdo a la interpretación del PCA sobre el clima político y social que acompañó a la crisis de 1929.⁴⁶ Y, como ya fue adelantado en la introducción del presente capítulo, para el escritor de la nota sólo bastaba con que Facio Hebequer sintiera el pulso de la revolución para que su obra se modificara y lo erigiera como un “artista proletario”. A los pocos meses, el artista publicó *Tu historia, compañero*, una obra que marcaría definitivamente un nuevo rumbo en su trayectoria aunque ello no significaría una supeditación a los cánones estéticos propuestos por el PCA.

2. Una interpretación gráfica del *Manifiesto Comunista*: la serie *Tu historia, compañero*

1933 fue un año decisivo. Guillermo Facio Hebequer publicó *Tu historia, compañero*, una serie de doce litografías que se destaca dentro de su obra por la gran

⁴⁶ C. D., “La muestra de Facio Hebequer”, *op. cit.*

circulación que alcanzaron algunas de sus estampas en diversos medios gráficos nacionales y del extranjero. Desde el momento de su aparición hasta después del fallecimiento del artista esta serie fue ampliamente reproducida y evocada como su creación más representativa. Por ello, es posible sostener que *Tu historia, compañero* constituye una obra clave en la vida y la producción artística de Facio Hebequer, que evidencia, además, un viraje estético-ideológico respecto de sus posicionamientos de los años veinte.

Si bien el álbum de litografías había sido preparado para ser lanzado el 1° de mayo en una edición popular publicada por los Cuadernos de la Unión de Plásticos Proletarios primero fue anticipada, en dos entregas, en la revista *Nervio*.⁴⁷ Esta publicación, que había surgido, en mayo de 1931, como un órgano ecléctico e independiente, de inmediato se declaró como una revista ácrata, más específicamente, como ha señalado Juan Ignacio Sago, dentro de la orientación “especifista”. Al mismo tiempo, el autor destaca, por un lado, que *Nervio* hizo su presentación como una publicación que a pesar de no ser clasista acompañaría a la lucha de clases, y por el otro, que una de sus características fue la amplia recepción de “artistas comprometidos” sin importar la ideología concreta dentro de la constelación de la cultura de izquierdas; bastaba con que el artista contribuyera a la idea de revolución para participar del colectivo *Nervio*.⁴⁸ Ambos aspectos resultan de

⁴⁷ Si bien no se obtuvieron datos sobre la editorial responsable —Cuadernos de la Unión de Plásticos Proletarios— se deduce que provenía de la órbita comunista en tanto fue distribuida tanto por *Actualidad* como por *Soviet* (1933-1935), esta última revista editada por el Comité Central del PC, sección argentina de la I.C. Véase Roberto Pittaluga, Damián López y Ethel Ockier (Eds.), *Publicaciones políticas y culturales argentina, op. cit.*, p. 28. Según la dirección de la revista ácrata: “NERVIO, fiel a sus propósitos de dar a conocer toda manifestación de arte que tenga verdadero valor, se anticipa esta vez en la publicación de una serie de doce grabados de Facio Hebequer, titulados “Tu historia, compañero”. Enrique Pichon-Rivière, *Nervio*, año II, n° 21, enero 1933, p. 18. Las seis primeras estampas de la serie aparecieron en este número, de manera intercalada con diferentes notas y las seis siguientes en el n° 23 del mes de abril 1933.

⁴⁸ Sago realiza una caracterización detallada de la publicación, que logró editar un total de cuarenta y ocho números hasta noviembre de 1936. Su tesis está dedicada a la obra gráfica de la revista. Cf. *Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica- artes – letras (1931-1936)*, tesis de licenciatura, Ciencias de la Comunicación, Facultad de

gran relevancia para comprender el anticipo de una obra “clasista” al interior de una revista libertaria y en un momento en que la proximidad de Facio Hebequer a la órbita cultural del PCA era ya evidente.

Con un promedio de cincuenta páginas y un diseño dinámico, se entrelazan editoriales, noticias de actualidad, reflexiones sobre temáticas diversas entre las que se destacan los artículos sobre política, educación y sexualidad además de poesías, reseñas bibliográficas, críticas de arte, teatro y cine, semblanzas biográficas, denuncias de procesos judiciales o encarcelamientos de militantes políticos y una gran cantidad de ilustraciones. Entre sus colaboradores se destacan Alfonso Longuet, Samuel Kaplan, Diego Abad de Santillán, Rafael Barrett, Herminia Brumana, Juan Lazarte, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Luigi Fabbri, Rudolf Rocker, Gastón Leval, José Portogalo, Enrique Pichón Rivière y Julio E. Payró, entre otros.

Los artistas tuvieron un lugar destacado en *Nervio*. Esto se constata, en primer lugar, a través de la gran cantidad de imágenes que se publicaron en la revista y de las portadas que se constituyeron como un rasgo distintivo y, en segundo lugar, porque con el tiempo fue anunciada la incorporación de una nueva línea de orientación artística más pronunciada.⁴⁹ Se reprodujeron obras de artistas europeos como Dirk Kerst Koopmans, Frans Masereel, Käthe Kollwitz, George Grosz, Albert

Ciencias Sociales-UBA, 2010. Asimismo, el colectivo contó con su propia editorial homónima, que lanzó la colección *Cuadernos AHORA*, publicaciones breves y económicas y otros libros más extensos, como por ejemplo: *Camisas negras* de Luce Fabbri, *La locura de la guerra en América* de Juan Lazarte, *La lucha contra la guerra* de Albert Einstein, *La bancarrota del capitalismo* de Diego Abad de Santillán, etc. Sobre este emprendimiento editorial véase Osvaldo Graciano, “La escritura de la realidad. Un análisis de la tarea editorial y del trabajo intelectual del anarquismo argentino entre los años ‘30 y el peronismo”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, n° 12, abril de 2012, pp. 72-110.

⁴⁹ Véase *Nervio*, año II, n° 13, mayo de 1932, p. 21. En palabras del colectivo *Nervio*: “Animados por el deseo de que las ilustraciones de la revista sean una verdadera expresión del arte contemporáneo, reflejado a través de distintas concepciones y de diversos temperamentos y ante la evidencia del desconocimiento que existe respecto a los artistas y dibujantes extranjeros, aún de aquellos que son considerados valores representativos del arte de hoy, hemos decidido realizar en estas columnas, la tarea de hacer conocer a estos hombres y sus obras más caracterizadas [...] Esto no excluirá, naturalmente, los trabajos de nuestros ilustradores y tampoco podrá impedir que otros números sean dedicados a artistas argentinos”.

Daenens y del ámbito de los artistas locales fueron frecuentes las colaboraciones de Facio Hebequer, Demetrio Urruchúa, Víctor Rebuffo, Emilio Mas, José Planas Casas y el artista exiliado Clément Moreau, entre tantos otros.

A fines de noviembre de 1932, la revista dedicó una nota a Facio Hebequer y todo el número fue ilustrado con sus obras, entre las que se destaca un dibujo inédito para la portada en el cual, entre unos rostros anónimos, sobresale una figura que se levanta por sobre el resto agitando una bandera negra (figura 46). La bandera negra fue unívocamente considerada como el símbolo de la lucha anarquista y en el marco de una revista de clara orientación ácrata como *Nervio* puede hacerse una lectura en esa clave.⁵⁰



46. Dibujo inédito para la portada de *Nervio* 47. 1º de mayo, vitraux UF

⁵⁰ Ya tempranamente una nota publicada en el órgano del PCA, hacía referencia a la decisión tomada por el movimiento anarquista de utilizar la bandera negra, y dejar de lado la roja, como único símbolo de tal orientación política. Cf. "Para los anarquistas ya no sirve la bandera roja", *La Internacional*, año IV, n° 270, 15 de enero de 1922, p. 1.

No obstante, habría que tener en cuenta una serie de elementos técnicos que pueden haber condicionado la reproducción de la imagen. Si bien algunas portadas de *Nervio* fueron editadas a color, esta fue impresa en blanco y negro, y si el dibujo es un aporte inédito para la revista, podría pensarse que este se iba a imprimir con esas características. Esto abre la posibilidad de señalar, al menos, una ambigüedad cromática del negro de la tinta como un rojo implícito que luego se evidenciaría en el vitraux, *Primero de mayo*, realizado para el nuevo edificio de la Unión Ferroviaria (figura 47). En este caso, además, puede observarse que Facio Hebequer vuelve a aplicar un recurso ya mencionado: la reutilización de dibujos anteriores situados en un nuevo contexto que abre a nuevos sentidos.

En el mismo número de la revista, Enrique Pichón Rivière brindaba una caracterización del arte como una expresión universal, sin distinción de clases, razas o educación, y por esta razón, el artista debía salir de su torre de marfil y vivir en contacto con sus semejantes y su época, participando de sus luchas, dolores y miserias. Para Pichón Rivière: “El arte no está en gustar lo bonito sino en sentir una emoción y su función es la socialización de los sentimientos” y desde su perspectiva, Facio Hebequer, era “uno de los pocos artistas que ocupan su verdadero lugar en la obra del derrumbamiento de nuestro actual régimen social. Su misión es mostrar a los ojos de todos el dolor humano, no con actitud sadista, es decir buscando un goce al pintar el dolor, como algunos han pretendido. Los sentimientos que él expresa nacen de su humanismo y de la comprensión del alma del hombre”.⁵¹

Por ese entonces, el artista presentaba una exposición titulada “Época del dolor social” y como el propio Pichón Rivière señalaba, ya llevaba realizadas más de una veintena de muestras en distintos centros culturales y obreros a lo largo del país.

⁵¹ Enrique Pichón Rivière, “Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio*, Año II, n° 19, noviembre de 1932, pp. 28-29.

Si bien en su autobiografía Facio Hebequer databa el inicio de su militancia hacia 1933, de acuerdo a la documentación de su archivo personal, podrían rastrearse esos comienzos con anterioridad, cuando inicia una intensa actividad que ha quedado registrada en los diarios y folletos que invitaban a los eventos en cuestión.⁵² Ahora bien, es importante destacar que muchos de los centros culturales y obreros por los que peregrinaba pertenecían al Partido Socialista, lo que complejizaría y matizaría, una vez más, su vínculo con el PCA, en tanto este artista no excluyó otros lugares como medios de militancia política-cultural; esto explica, a su vez, su posterior reconocimiento desde diferentes terrenos ideológicos.

En las páginas de *Nervio*, Facio Hebequer fue celebrado sobre todo como el autor de la serie de grabados *Tu historia, compañero*, la cual, según Pichón Rivière, era susceptible de ser comparada con la obra del artista belga Frans Masereel, *25 imágenes de la pasión de un hombre* (figura 48), otro de los artistas asiduamente exaltados por la revista. De esta manera, para el futuro psiquiatra: “Esta obra ha de renovar y revolucionar nuestro ambiente, plagado de arte híbrido”.⁵³ Pero *Tu*

⁵² Pichón Rivière menciona las exposiciones realizadas en la Casa del Pueblo, la Sociedad Luz, la Liga Anti-Imperialista de Avellaneda, el Ateneo Literario y Artístico de Flores, La Peña, el Club Social Bonorino, el Centro Socialista de la Octava, la Biblioteca Agustín Álvarez de Bernal, el Centro Socialista de la Sexta Municipalidad de San Fernando, la Biblioteca Claridad de Gualaguay, el Centro Socialista de Villa Paternal, la Biblioteca Germinal, el Centro Socialista de Nueva Pompeya, la Biblioteca Isla Maciel, etc. Cf. “Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio*, año II, n° 19, noviembre de 1932, p. 29. Las mismas pueden constatarse por medio de los catálogos hallados en el FGFH, que exceden notoriamente el número de exposiciones mencionadas por Pichón Rivière. En el mismo también se encuentra el registro de otras exposiciones, las cuales eran acompañadas generalmente por conferencias —“La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya”, “El arte y su función social”, “Momento del arte”, “Arte proletario”, etc.—, a cargo de Facio Hebequer y otros intelectuales que lo acompañaban en el marco de las muestras, entre ellos: José Pulpeiro, Emilio Novas, Rodolfo Aráoz Alfaro, Victoria Gucovsky y Bernardo Edelman.

⁵³ “Tu historia compañero de Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio*, *op. cit.*, p. 18. Sobre Masereel cf. Julio Payró, “Frans Masereel”, *Nervio*, año II, n° 15, julio de 1932, pp. 10-13. La obra de Masereel (1889-1972) estuvo signada por la crisis civilizatoria abierta por el estallido de la Gran Guerra. Sus obras son conocidas por ser presentadas en series de grabados en madera, reunidos en álbumes, como por ejemplo *25 imágenes de la pasión de un hombre*, *Mi libro de horas*, *La idea*, *Noticia policial*, *Recuerdos de mi país*, *La ciudad*, etc. También fue conocido por el trabajo como ilustrador de conocidos escritores, entre los que se destaca la ilustración del libro *Lulilu* de Romain Rolland, un alegato pacifista en contra de la guerra. La serie *25 imágenes de la pasión de un hombre* fue también reproducida parcialmente en el tercer número de la revista *Contra. La revista de los franco-tiradores*, año I, n° 3, julio de 1933.

historia, compañero aportaba una novedad que la diferenciaba de la obra de Masereel, pues Facio Hebequer acompañaba cada una de las estampas con una leyenda en donde palabra e imagen se potenciaban en un relato cuyo tema principal era la vida de un obrero desde los primeros años de su existencia, con el objetivo de plantear su situación y su posterior rebelión (figuras 49-59).



48. Frans Masereel, portada para *Nervio*

El propósito de Facio Hebequer era claro: utilizar las imágenes como un medio para transmitir un programa político que alcanzara a las masas y en este sentido, subyacía aquella idea pedagógica proveniente del grupo de Boedo. De esta manera, la articulación entre imágenes y epígrafes se presentaba como un medio para denunciar la situación de opresión padecida por los trabajadores en una sociedad dividida en clases antagónicas pero con una novedad temática: la organización obrera, la acción revolucionaria y la construcción de una sociedad igualitaria, que parecía responder a la solución que ya había sido reclamada desde las páginas de *Actualidad*.

NERVIO

CRITICA - ARTES - LETRAS

21

"TU HISTORIA, COMPANERO"

En la ciudad o en el campo, huyendo o buscando, escuchando las tierras, lo mismo da. Porque ni la tierra es tuya, ni es tuya la fábrica, ni tampoco es tuya la riqueza que produce. Sólo tu fatiga es tuya, hermano.

¿Cuanto hace que empujas, empujas, empujas? ¿Cuanto demoras? ¿Cuanto demoras?

Escucha, escuchas, aún hay más...

Guillermo Facio Hebequer



SUMARIO

SI DIVISIONES... EL TRABAJO EN EL CAPITALISMO de D. A. de Santillán... PANORAMA EDUCACIONAL... LA SOCIEDAD DE LIBERTAD de Ernesto (Bruselas)... ACUARELAS de E. C. — RAFAEL BARRETT Y SUS VALORES de Juan Lascaris... TU HISTORIA, COMPANERO... LA HUEGA DE LOS TRANSPORTES DE BERLIN de E. Sternberg... ANTECEDENTES PARA LOS TRABAJADORES DEL CONTINENTE de Juan Olivera... MARIO ANDERSON PACHECO de J. M. Lascaris... UNA FERIA ENTRE LOS DISOCUPADOS de Antonio Marcial... EL CENSO DE MONTEVIDEO... MOTIVOS DE LA ESCUELA de Ricardo F. Daza... SI QUIERES LA PAZ... PREPARA LA RESISTENCIA de J. H. — CARLOS PENABAZA de Aldo Amador... LA MUJER EN LA REVOLUCION de Henri Dato (Bruselas)... EL PROXIMO MONSTRUO DE "NTUCKY" LA PATRIA AGRABECIDA de Estan C. Schmitt... GEOGRAFIA.

20

Centavos

49. Tu historia, compañero



50. Tu historia, compañero



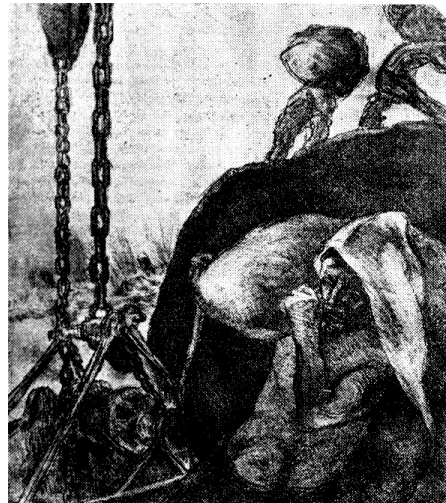
51. Tu historia, compañero



52. Tu historia, compañero



53. Tu historia, compañero



54. Tu historia, compañero



55. Tu historia, compañero



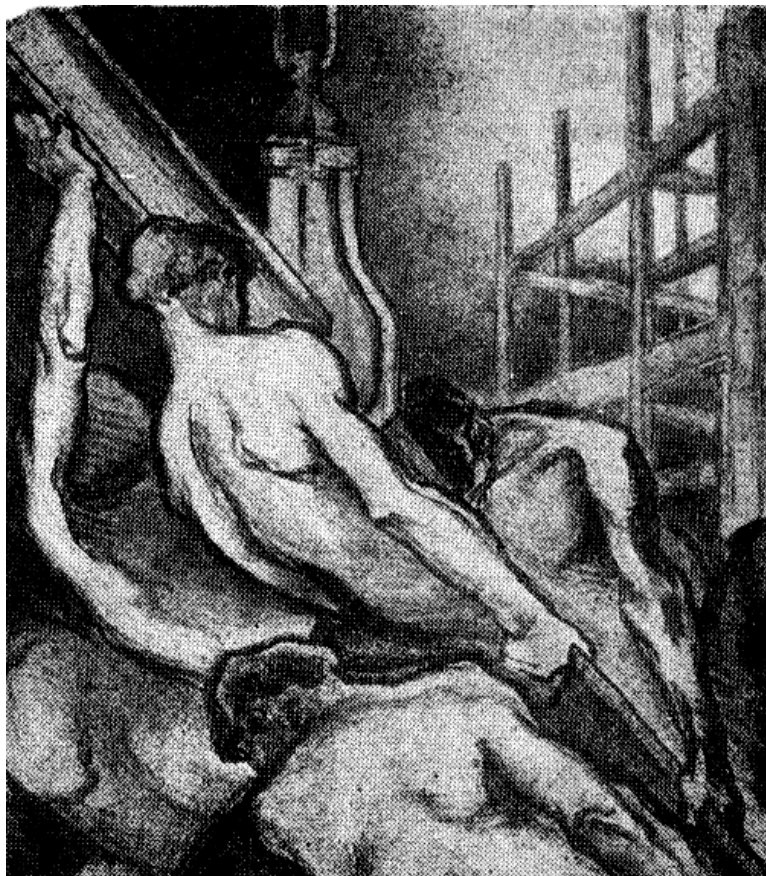
56. Tu historia, compañero



57. *Tu historia, compañero*



58. *Tu historia, compañero*



59. *Tu historia, compañero*

La serie se inaugura con la silueta de un obrero de perfil, trabajando con un azadón en la mano (figura 49). El movimiento realizado con dicha herramienta y la deformación de su cuerpo, especialmente visible en sus manos y en su espalda curvada, denotan el agotamiento padecido por un trabajador anónimo que puede representar a cualquier campesino u obrero en tanto la primera leyenda, con un lenguaje simple y directo, señala: “En la ciudad o en el campo, burreando bolsas o escarbando la tierra, lo mismo da. Porque ni la tierra es tuya, ni es tuya la fábrica, ni tampoco es tuya la riqueza que produces. Sólo tu fatiga es tuya. ¿Cuánto hace que empezó esto? ¿Cuánto demorará? Escucha, escucha, aún hay más”.⁵⁴ Seguida por una nota de Diego Abad de Santillán, “El trabajo en el capitalismo”, aparece la segunda estampa (figura 50), que retrata a una familia obrera, para agregar, “¿Qué es la vida del trabajador? Dolor y hambre... Enfermedad y sufrimiento. Un día y otro día. Desde que naces hasta que mueres. Porque cuando vienes al mundo ya la tragedia es contigo, tu padre y tu madre lloran tu aparición como un castigo, porque un hijo, para el obrero, no es un hijo: es una boca más.”. Se intercalan notas de otros autores, como “La noción de libertad. Su valor social”, para luego continuar la historia con una nueva afirmación, que reitera ciertos tópicos y estilo de la escritura y de las imágenes realizadas para *Malditos*, de Castelnuovo: “Creces y contigo es el hambre, la ignorancia, la suciedad. Así crecieron el padre, la madre. En una pieza así infecta y hedionda. Respirando el mismo aire deletéreo y podrido. Comiendo la misma bazofia inmundada. Así crece y se desarrolla toda la clase trabajadora. Por eso te digo que hay dos clases...” (figura 51).

⁵⁴ En esta descripción se respeta el orden de las láminas publicadas en la revista *Nervio*, el cual altera parcialmente el orden aparecido en el cuaderno publicada por la Unión de Plásticos Proletarios, reproducida en el catálogo de Sergio Baur (Coord.), *Claridad, la vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, s/p.

En estas tres primeras estampas, Facio Hebequer, se detiene en la descripción de las condiciones de vida de una familia obrera, sus padecimientos y la impotencia frente a una situación planteada como una tragedia a cuyo destino inexorable no pueden escapar los personajes. Si bien esta obra fue producida en un momento en el cual Facio Hebequer se hallaba más próximo a las redes de militancia y sociabilidad cultural ligadas a la órbita del PCA, que lo llevaron a nuevas búsquedas estéticas e ideológicas, a lo largo de la serie puede observarse la pervivencia y el predominio de ciertos rasgos de la estética pesimista que caracterizó a su producción de los años veinte. En efecto, este diagnóstico sobre los padecimientos de los trabajadores podría vincularse tanto a la literatura de Castelnuovo como a la estética tributaria de Käthe Kollwitz. El diálogo entre Facio Hebequer, Castelnuovo y Kollwitz irrumpe con mayor fuerza en la tercera estampa, en la cual la leyenda presenta una similitud con las descripciones de Castelnuovo y la influencia estética de la artista alemana, si se la compara con su estampa *Caídos* reproducida en un número posterior de la revista *Nervio* (figuras 60-61).⁵⁵

Ambas estampas expresan la angustia y el desconsuelo de los padres frente a la situación irreversible que les toca padecer a sus hijos, por el sólo hecho de haber nacido en una determinada clase social. Los rostros de esos niños se diluyen hasta confundirse con rasgos cadavéricos que representan el peso de una muerte en vida y la angustia de la madre que prefiere tapar su cara ante el dolor que le produce ver esos rostros desfigurados, como los descritos también en la narrativa de Castelnuovo, particularmente en ciertos pasajes de los cuentos ya mencionados de *Malditos* (1924).

⁵⁵ Cabe destacar que los grabados de la artista alemana expuestos en la galería Müller fueron elogiados por Demetrio Urruchúa en su cobertura para la revista *Nervio* en tanto su obra “ocupa conjuntamente con Grosz y Masereel, un puesto de combate en la avanzada contemporánea del arte, con el espíritu y las fuerzas renovadoras de la causa revolucionaria”. D. U. C. [Demetrio Urruchúa], “Artes plásticas”, *Nervio*, año III, n° 30, diciembre de 1933, p. 46.



60. Käthe Kollwitz, *Caidos*



61. Facio Hebequer

Hasta aquí, Facio Hebequer presenta una denuncia visual y textual del “infierno” que cotidianamente es atravesado por la clase trabajadora, donde impera el desánimo y la falta de expectativas respecto de un futuro mejor. Ese pesimismo se profundiza en la cuarta estampa (figura 52), que parece presentar un callejón sin salida coronado por la siguiente leyenda: “El viejo va y viene, un día y otro día, de la fábrica al conventillo y del conventillo a la fábrica, hasta que una mañana o una tarde, en que reclamó más pan o más salario, lo tumbaron los balazos”. Y continúa (figura 53): “Entonces tú lo substituyes. Escucha, escucha... La historia del trabajador no empieza ni termina con el trabajador. Porque no es la historia de un hombre. Es la historia de una clase. Muere uno y nace otro. Se lastima éste y lo suplanta aquél. Y el hijo sigue el mismo derrotero del padre, un día y otro día...”. Sin embargo, pese al tono sombrío que por momentos deviene en un franco derrotismo, comienza a advertirse el uso de una terminología clasista más propia del marxismo. Ya no es el pueblo o un individuo particular el que sufre sino una clase entera, una idea que se reitera en la lámina siguiente (figura 54) al constatar que: “En la fábrica o

en el puerto, padre o hijo, para ti siempre el mismo dolor y sudor, la misma amargura y enfermedad. En la fábrica o en el puerto el mismo trabajo rudo y esclavo. Cambia el lugar, pero no tu suerte. Aquí o allí, padre o hijo, nunca trabajas para ti. Siempre trabajas para ellos”.

Podría decirse que en estas primeras seis litografías Facio Hebequer deja al descubierto los tormentos sufridos por los trabajadores y sus familias y genera una sensación que oscila entre la piedad y el espanto aunque su propósito era denunciar una situación de opresión causada por el antagonismo de clases anunciada en la sexta lámina, que sentencia: “siempre trabajas para ellos”. A partir de allí comienza a vislumbrarse un giro en la narración del artista, que abrevaría en el programa político marxista, pues a diferencia de las seis primeras estampas, el segundo grupo de litografías tiene por objeto, además de generar una actitud crítica en el espectador, incitarlo a la acción. Sin embargo, más que a cualquier espectador, es a la clase obrera a la que se dirige y a la que construye como el referente privilegiado y el público imaginado para recibir ese cuaderno de litografías de bajo costo. Es a ella a quien le hablan estas estampas con sus reiteradas invitaciones a “escuchar”.

Precisamente la necesidad didáctica de llegar a los trabajadores lleva a Facio Hebequer a presentar una historia lineal, con ciertas redundancias narrativas que son potenciadas por las imágenes, las cuales en muchos casos condensan nuevos sentidos, sobre todo en las últimas estampas, que denotan una radicalización del discurso visual y textual de la serie. La segunda parte de la serie fue publicada en el marco de un conjunto de notas que analizaban la situación internacional y denunciaban su preocupación ante el ascenso de Hitler como canciller y las posibles repercusiones de los avances fascistas en el ámbito local. En ese contexto, en una nueva nota dedicada a la serie *Tu historia, compañero* se afirmaba que en los tiempos

que corren “no basta sólo el libro y la arenga para que las conciencias despierten ante el problema social que entraña la hora; el individuo en sí y la masa en común, reclaman de todas las formas de expresión se pongan de concierto por que [sic] el clamor que arrecia refleje en ellas”.⁵⁶ Así es presentada esta historia que fue realizada para “el pueblo” y que será entregada el 1° de mayo. La portada de este nuevo número de *Nervio* abre con la séptima lámina (figura 55) de la serie que, sin lugar a dudas, esboza todo un programa a seguir por el proletariado y que remite a un célebre pasaje del *Manifiesto comunista*:

No importa cuando empezó. Sólo importa cuándo terminará. Porque esto no puede seguir más. Ha sido muy largo tu calvario. Generaciones enteras nacieron y murieron en la oscuridad. Nacieron y murieron en la ignorancia. Agotadas por el cansancio y embrutecidos por el alcohol. Pero pronto comenzará la mañana de la libertad. La clase trabajadora despierta. Un grito enorme sacude la tierra: “TRABAJADORES DEL MUNDO, UNÍOS”.

A partir de aquí, se hace evidente la yuxtaposición a lo largo de toda la serie de aquellos provenientes de sus creaciones de los años veinte con el tono militante buscado desde inicios de los años treinta. Facio Hebequer se propuso concientizar al obrero no sólo denunciando sus padecimientos sino también incitándolo a la revolución para alcanzar la sociedad futura al declarar, ahora, a la lucha de clases como el único recurso para superar la opresión capitalista (figura 55): “Escucha, escucha... Estalló la guerra de clases... los pobres se alzan contra los ricos... Hay revolución y reacción... A la fuerza de los opresores se opone la fuerza de los oprimidos... La misma bala que tumbó al padre, tumba después al hijo”. Esta frase se fusiona con el cuerpo abatido en un callejón que también aparece en la misma portada de la revista, pero se contrapone con la otra estampa dominada por un

⁵⁶ Anónimo, “Tu historia compañero de Guillermo Facio Hebequer”, *Nervio*, año II, n° 23, abril de 1933, p. 21.

colectivo de trabajadores en el cual sobresalen el cuerpo y las manos de uno de ellos con una actitud que oscila entre la súplica y la prédica.

La novena lámina (figura 56) no deja de recordar que “Sólo es tuya la fatiga, tu dolor y tu sudor y tu enfermedad. Son contigo en los días y en las noches... ¿Cuánto hace que empezó esto? Escucha, escucha...”, con el objetivo de producir un punto de inflexión en la historia hacia un único desenlace posible, la revolución. De este modo, el artista sentencia: “Y el hijo del hijo clama y se encrespa como una marea. Clama por el dolor del padre y por el dolor del hijo, que es el dolor de toda una clase. La tierra arde en un solo anhelo: ‘¡Revolución o muerte!’” (figura 57). Esta décima litografía, que representa el grito de un obrero con su puño alzado, es seguida por un colectivo de hombres, en la decimoprimera estampa (figura 58), que avanza: “Y como una marea, los hijos de los hijos marchan hacia la conquista del mundo. Si la tierra es del que ya la trabaja, tuya es la tierra, la fábrica es tuya y toda la riqueza social también es tuya, porque tú solamente la produces. ¡Compañero... Arriba los corazones! ¡Tuya es la tierra y el mundo es tuyo!” Por último concluye: “—Después... Por encima de los muertos, por sobre las ruinas del capitalismo, el proletariado, finalmente, echará los cimientos de una nueva sociedad, sin clases, donde la explotación del hombre sea imposible, sea imposible la guerra, la ignorancia y la inequidad”.

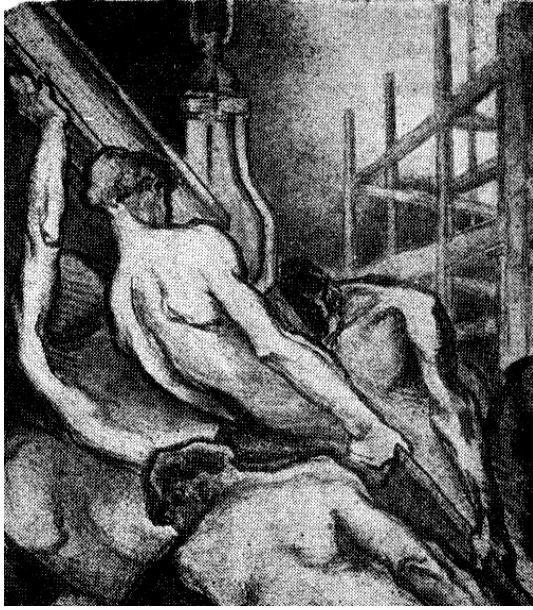
Este pasaje de la serie de estampas de Facio Hebequer encuentra ciertas similitudes con el análisis realizado por Beatriz Sarlo sobre la narrativa de Raúl González Tuñón. A partir del relato de una huelga fallida, la autora señala que para el escritor “la historia tiene un solo curso; si admite retrocesos parciales, se dirige resueltamente hacia un desenlace que, inevitablemente, y pese a la tragedia obrera

puntual, ubica al texto dentro del paradigma epifánico del cambio”.⁵⁷ En el caso de *Tu historia, compañero* se advierten algunas características similares: la tragedia individual de un obrero y su familia no limita ni excluye la lucha colectiva de la clase y la certeza del triunfo final.

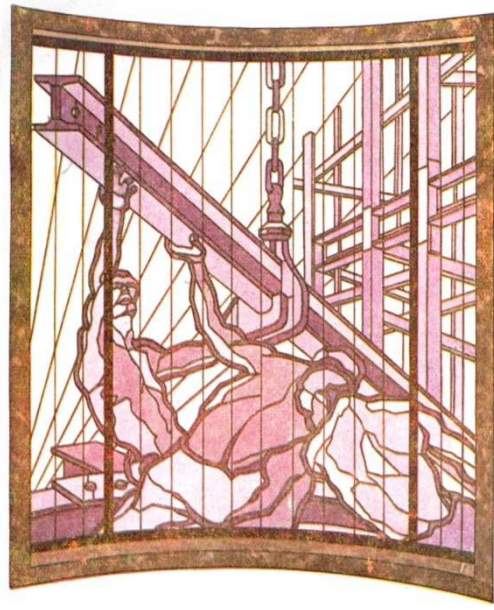
La imagen que acompaña este último epígrafe (figura 59) muestra a un grupo de obreros entrelazados tirando de una viga o de algún mecanismo al interior de una fábrica, la cual representa la fuerza anónima de la clase trabajadora, no ya como un infierno o un padecimiento sino como un colectivo vigoroso que puede forzar el cambio social. Por ello, aquí, Facio Hebequer interpreta a la fábrica no como el espacio en donde se reunían todos los males sino como el punto de partida para que el proletariado concentrado alcance una conciencia de clase, se organice, se libere y pueda poner en marcha su capacidad creadora en una nueva sociedad igualitaria. En este sentido, los cuerpos de los obreros difieren de los representados en otras estampas previas dado que demuestran una fuerza capaz de construir sobre las ruinas del capitalismo. Esta idea se refuerza si se considera que entre los vitrales ejecutados para la Unión Ferroviaria, realiza un vitral prácticamente análogo bajo el título *El trabajo creador*. Además de esta similitud en el plano compositivo, la narración de los vitrales también muestra a la huelga como el precedente de la victoria final (véase capítulo II).

Si bien estos nuevos planteos en su obra gráfica no son traducibles a los escritos (y viceversa) es evidente la concordancia temporal con las modificaciones ya analizadas en sus últimos escritos; no exento de contradicciones, Facio Hebequer, intentó conjugar la doctrina marxista con sus propios postulados que no concebían la supeditación absoluta de una doctrina en detrimento de la creación artística.

⁵⁷ Sarlo, *Una modernidad...*, op. cit., pp. 130-131.



62. *Tu historia compañero*



63. *El trabajo creador*, vitraux UF

Hace algunos años, en un estudio introductorio al célebre libro de Karl Marx y Friedrich Engels, Eric Hobsbawm señalaba que “el *Manifiesto Comunista* como retórica política tiene una fuerza casi bíblica” dada su irresistible potencia literaria.⁵⁸ En este sentido, podría añadirse que, llevada al plano visual, esa retórica revolucionaria se amplifica redoblando aquella fuerza. Luego de este recorrido por las doce litografías que componen la serie *Tu historia, compañero* puede afirmarse que Facio Hebequer se apropió de ciertos pasajes del *Manifiesto Comunista* para ensayar una nueva síntesis significativa de aquél y una versión propia, con el objetivo de concientizar y movilizar a las masas por medio de una fusión entre un discurso visual y textual que enfatizara aquella idea final de que los proletarios no tienen nada que perder más que sus cadenas y “tienen, en cambio, un mundo que ganar”.⁵⁹

⁵⁸ Eric Hobsbawm, “Introducción al *Manifiesto Comunista*”, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 20.

⁵⁹ Cabe destacar que, para ese entonces, el *Manifiesto Comunista* era una obra que había adquirido una gran difusión en lengua castellana. La primera traducción española del *Manifiesto Comunista*, realizada en 1872, comenzó a circular en Buenos Aires a partir de la década de 1890 y sirvió de base

La serie *Tu historia compañero* se estructura siguiendo el primer apartado del *Manifiesto Comunista* —“Burgueses y proletarios”—, en el cual, por un lado, se revela la explotación del hombre por el hombre y la inevitabilidad de la lucha de clases y, por el otro, se incita a la organización y a la acción colectiva de la clase trabajadora. La más evidente de esas influencias es el uso de la máxima que condensa todo el sentido del manifiesto (“Trabajadores del mundo, uníos”) como un llamado a la organización internacional del proletariado. Pero además, más allá de los cambios señalados en cuanto a los virajes estéticos presentes en la serie, el hilo narrativo de *Tu historia, compañero* parece acompañar el cuadro presentado por Marx y Engels en las páginas del escrito: la precarización extrema que conduce a la proletarización y la posterior radicalización política de la clase obrera, portadora del potencial liberador de los males del capitalismo.

Las frases seleccionadas del *Manifiesto* e incorporadas en la serie *Tu historia, compañero* se fusionan en algunas de las estampas, haciendo de ellas “imágenes-manifiesto” en tanto responden a la demanda de la historia y expresan una evaluación, una toma de posición y una propuesta estética y política.⁶⁰ Este estatus de “imágenes-manifiesto” adquirido por algunas de las estampas que componen la serie de *Tu historia, compañero* explica la gran circulación que tuvieron en diferentes revistas y periódicos de la izquierda local, erigiéndose como un medio de expresión

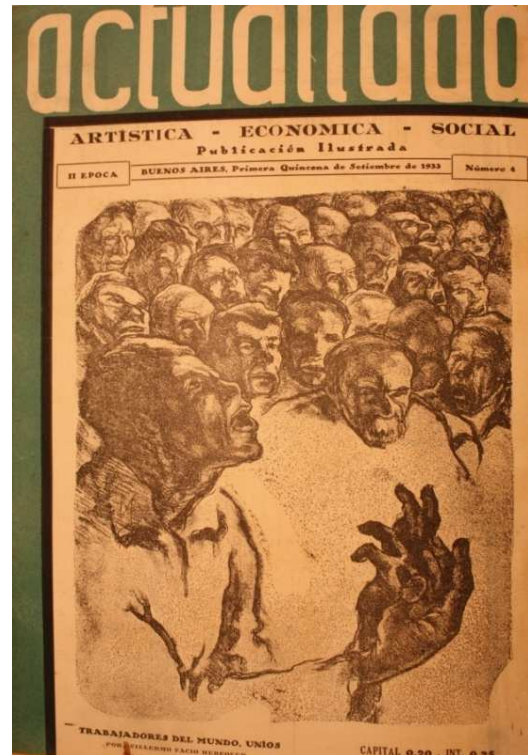
para traducciones que luego se hicieron aquí. La primera edición argentina se publicó en el año 1893 como un folleto de la Biblioteca de Propaganda Socialista, gracias a la iniciativa de Domingo Russo, un carpintero autodidacta, y desde ese momento hasta el presente se registraron, al menos, unas cincuenta ediciones argentinas; entre ellas, es importante destacar las ediciones de Claridad y Actualidad, de 1932, por la cercanía de Facio Hebequer a dicho círculo. Cf. Horacio Tarcus, *Marx en la argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 302-317.

⁶⁰ Silvia Dolinko sitúa como ejemplo de imagen-manifiesto a la que se ha enumerado como figura 57. Véase “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, en Patricia Artundo y María Inés Saavedra (Coord.), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, serie monográfica n° 6, 2002, p. 111. El término “imágenes-manifiesto”, como ya se ha referido en la introducción, fue utilizado por Andrea Giunta, véase *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 41-42.

capaz de multiplicar ese alegato político marxista en busca de adhesiones. Por ejemplo, en abril de 1933 salió a la venta una nueva publicación cultural, *Contra*. La revista de los franco-tiradores dirigida por Raúl González Tuñón, que eligió como portada del primer número una de las estampas de Facio Hebequer (figura 64).



64. Portada *Contra*



65. Portada *Actualidad*

En esta publicación, que proponía articular la actividad intelectual y la militancia política, la imagen seleccionada cumple una clara función en tanto, como ha señalado Sylvia Saítta, manifiesta y condensa un espacio de enunciación, un lugar de pertenencia y el carácter fuertemente polémico de su propuesta, pues debajo de su título y del lema “Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones” emerge con otro sentido una de las litografías más combativas de la serie *Tu historia, compañero*. Esta opción estética y política en la ilustración de la portada sitúa, sin

dudas, a la revista en la izquierda del campo cultural.⁶¹ En esta línea, otra estampa de la serie se publicó como portada de *Actualidad* (figura 65), de la cual Facio Hebequer era un colaborador activo.

Además de circular en las revistas culturales mencionadas, esta última imagen fue publicada en otro tipo de medio impreso, la prensa gremial. Más específicamente, dicha litografía fue tapa del *Periódico semanal de la Confederación General del Trabajo (CGT)* que eligió a Facio Hebequer para el número conmemorativo del 1 de mayo de 1934, destacando la autoría tanto de la imagen como del texto que la acompaña (figura 66). En este caso, el destinatario al que aspiraban una gran cantidad de intelectuales y artistas de izquierda, el trabajador, era más tangible y ello se debía a las características específicas de la prensa gremial —como, por ejemplo, el formato tabloide, la tipografía, el orden de la información, una reducida cantidad de páginas, etc.—, ya extendida por entonces y que lo hacían ideal, en términos prácticos, para el trabajador-lector que podía informarse en cualquier lado y de manera rápida. En este sentido, era un espacio ideal para un artista que deseaba por medio de su arte llegar a esa clase social.⁶² Estas particularidades, en términos de diseño y circulación, que ofrecía el periódico dirigido a los trabajadores, pueden ser consideradas en relación con la técnica utilizada por Facio Hebequer, el grabado, que él consideraba como una opción estética con un doble significado: como un arma política por su naturaleza multiejemplar y como una forma de democratizar el arte.⁶³

⁶¹ Véase Sylvia Saítta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, en *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, UNQUI, 2005, p. 14. La revista *Contra* salió entre abril y septiembre de 1933 bajo la dirección de Raúl González Tuñón, quien en una carta enviada a Cayetano Córdova Iturburu afirmaba que “tiene la pretensión de parecerse a *Monde*. Por lo menos el mismo formato e idéntica libertad para decir las cosas” (Fondo CCI-CeDInCI).

⁶² Sobre las especificidades de la prensa gremial véase Mirta Zaida Lobato, *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890-1958*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 61-98.

⁶³ Véase Guillermo Facio Hebequer, “Incitación al grabado”, *Actualidad*, Año II, n° 3, agosto de 1933, pp. 33-35.

Para entonces la CGT, creada en 1930, era la central obrera más poderosa y con mayor cantidad de afiliados. Hacia 1934, había iniciado un nuevo período en el que se proponía dejar atrás la actitud defensiva y moderada de sus primeros años para dar paso a la acción colectiva; prueba de ello fue el lanzamiento de un “Plan de Emergencia”, cuyas demandas ya podían vislumbrarse en la portada citada.⁶⁴ En ella se bregaba por la reducción de la jornada laboral, una demanda que era potenciada por dos consignas —“¡Trabajadores del mundo uníos!” y “Con más fe que nunca el proletariado debe reafirmar su decisión de vencer al enemigo”— que acompañaban a la estampa de Facio Hebequer.⁶⁵ De este modo, la imagen situada en el centro de la página, con su leyenda correspondiente, tenía el claro objetivo de estimular la organización y la acción obrera como parte de otro mensaje político: los reclamos en el plano gremial debían ser acompañados por la acción política, línea sostenida por la fracción izquierdista de los socialistas en pugna con la orientación sindicalista. Estas tensiones en torno a la denominada “prescindencia política” o aceptación de la política se profundizaron cada vez más frente al avance de los fascismos, en un contexto en el cual se interpretaba que el avasallamiento era sobre el movimiento obrero argentino y también sobre el sistema democrático, lo que desencadenó una ruptura definitiva en diciembre de 1935.⁶⁶

Finalmente, cabe destacar que una de las estampas de *Tu historia, compañero* trascendió la esfera local y fue portada de la revista francesa pro-comunista *Monde Hebdomadaire internationale* (figura 67). Su reproducción en la publicación parisina dirigida por Henri Barbusse, uno de los principales referentes del grupo *Clarté* y de

⁶⁴ Cf. Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 207.

⁶⁵ Véase *Periódico Semanal de la CGT*, año I, n° 2, 1 de mayo 1934.

⁶⁶ Sobre los conflictos en el seno de la CGT puede consultarse el libro de Hiroshi Matsushita, *Movimiento obrero argentino. 1930-1945. Sus proyecciones en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pp. 99-119.

los intelectuales antifascistas europeos, abre un interrogante para reflexionar sobre los alcances de las redes intelectuales que conformaron estas revistas culturales allende las fronteras argentinas y, por lo tanto, sobre la articulación de proyectos culturales compartidos que se intensificarán frente al avance de los fascismos y la constitución de la “internacional antifascista”.



66. Portada Periódico de la CGT



67. Portada Monde

Podría conjeturarse que la llegada de esa litografía a las páginas de *Monde* pudo haber sido por intermedio de Raúl González Tuñón, quien desde la fundación de *Contra* mantenía contactos con la revista de Barbusse, en la que colaboró en enero del mismo año con un artículo sobre la guerra del Chaco, conflicto bélico que cubrió como corresponsal del diario *Crítica*.⁶⁷ Probablemente intercambiara materiales con

⁶⁷ Raúl González Tuñón, “La guerre dans le Chaco Boréal”, *Monde. Hebdomadaire internationale*, año VII, n° 290, 6 de enero de 1934, p. 14. Sobre González Tuñón como corresponsal de guerra en este conflicto véase Laura Juárez, “Raúl González Tuñón ‘en las salas de Crítica’. Crímenes y ‘aventuras’ heroicas en la guerra del Chaco”, *Aletria: Revista de Estudios de literatura*, vol. 23, n° 1, 2013, pp. 97-110.

la redacción de la revista y este puede ser el origen del alcance de la estampa de Facio Hebequer. Aunque también pudo haber llegado de manos de Aníbal Ponce, otro de los intelectuales que colaboró con las diferentes revistas mencionadas y que mantenía fluidos vínculos con la intelectualidad francesa. No obstante, cabe señalar que en este caso —dado el hecho inherente a todo proceso de intercambio internacional de ideas, donde los textos e imágenes circulan separados de sus contextos de producción—, la estampa de Facio Hebequer carece de firma o de otro tipo de referencia sobre su procedencia, y en consecuencia, adquiere una función meramente ilustrativa a diferencia de las portadas ya citadas.⁶⁸

Todos estos elementos permiten sostener que la serie *Tu historia, compañero* constituye una bisagra en la obra de Facio Hebequer y que fue, sin lugar a dudas, su obra de mayor trascendencia en el seno de la cultura de las izquierdas del ámbito local y el punto de partida para seguir sus exploraciones en su propósito de articular arte y política.

Ahora bien, en el marco de sus búsquedas las obras que realizó por esos años se caracterizaron por la incorporación de elementos modernos en sus composiciones que “proviene de los montajes fotográficos de las revistas y del ritmo de la nueva imagen del cinematógrafo” y podría añadirse, luego de conocer la faceta teatral de Facio Hebequer, de las experiencias teatrales más vanguardistas.⁶⁹ En efecto, en simultáneo a la elaboración de *Tu historia, compañero* el artista dio a conocer la serie *Buenos Aires*, un trabajo en el que se observa la influencia temática de la obra

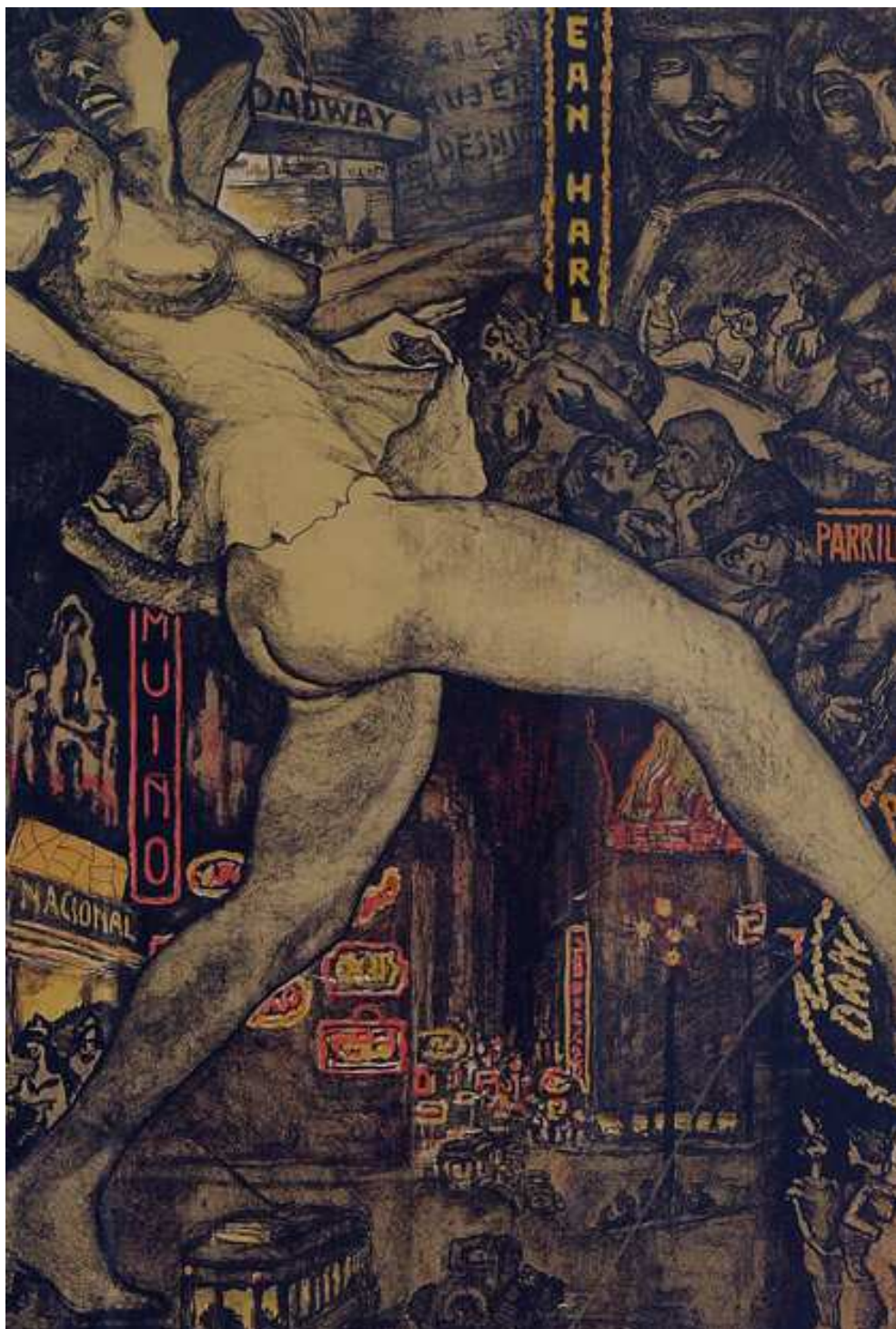
⁶⁸ Como señala Pierre Bourdieu: “El hecho de que los textos circulen sin su contexto, que no importen con ellos el campo de producción —para emplear mi jerga— del cual son el producto, y de que los receptores, estando ellos mismos insertos en un campo de producción diferente, los reinterpreten en función de la estructura del campo de recepción, es generador de formidables malentendidos”. “Las condiciones sociales de la circulación de las ideas”, en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2006, p. 161. Si bien, el mencionado caso no se refiere a un malentendido, lo cierto es que el contexto de esa estampa (como parte de la serie *Tu historia, compañero*) es ajeno a cualquier referencia así como también la del autor.

⁶⁹ Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler, “La ciudad moderna en la Serie ‘Buenos Aires’, de Guillermo Facio Hebequer”, *Demócrito, Artes, Ciencias, Letras*, año I, n° 2, octubre de 1990, p. 52.

Metrópolis de George Grosz o de la serie *La ciudad* de Masereel, las cuales abordan la relación entre el hombre y la arquitectura en el marco de una metrópolis capitalista moderna y los conflictos que la habitan. La serie *Buenos Aires* fue realizada en 1932 y está formada por diez litografías: *Puente Brown*, *Mediodía en el puerto*, *La Quema*, *El refugio*, *La feria*, *Parque Saavedra*, *Retiro* (figura 68), *Calle Corrientes* (figura 69), *Paseo de Julio* (figura 70) y *Chacarita* (figura 71). El impacto de la crisis económica de 1929 al igual que la crítica hacia la burguesía constituye el tema central de esta serie, por medio de la cual Facio Hebequer se propone denunciar a la “otra” cara de la modernidad encarnada en la metrópolis.



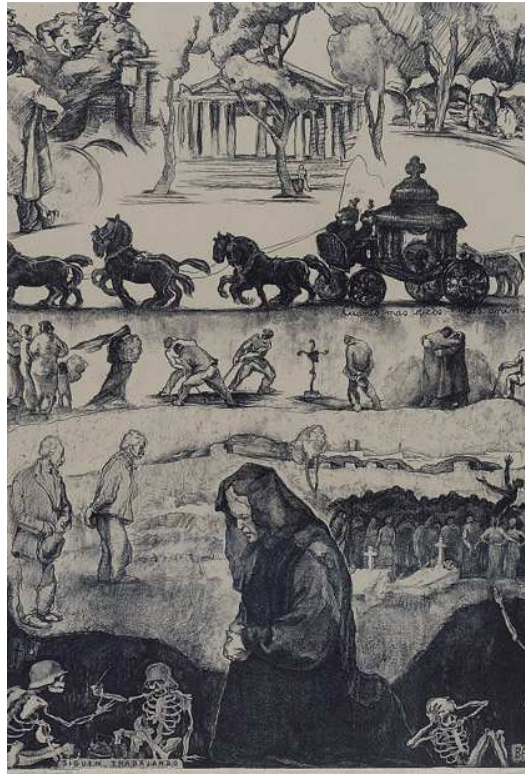
68. *Retiro*



69. *Calle Corrientes*



70. *Paseo de julio*



71. *Chacarita*

Esta obra se destaca por una gran maestría en el uso de diferentes recursos plásticos que buscan resaltar las contradicciones del “progreso indefinido” proclamado por el liberalismo. Sin la necesidad de colocar leyendas, los efectos del “progreso” son exaltados por Facio Hebequer a través de una superposición de planos que evidencian una colisión entre la magnificencia de la arquitectura y de la estación *Retiro* (figura 69) y el arribo de la inmigración interna característica de los años treinta. En la imagen puede observarse cómo aquella arquitectura, símbolo del esplendor cultural impulsado por la generación del ochenta, se fusiona con una gran cantidad de inmigrantes dispersos en la estación que llegan del campo a la ciudad en busca de nuevas oportunidades. En la misma composición, y en el centro de la escena, surgen otros personajes: los desocupados que, aglomerados en los bancos, leen el diario en busca de trabajo.

Esa escena de los desocupados también irrumpe en la escritura de su amigo Roberto Arlt, que politiza su mirada sobre la ciudad en un período en el que sus aguafuertes se constituyen en un medio de denuncia en donde narra: “Me fijo en las plazas públicas. Es sencillamente catastrófica la cantidad de gente que ocupa los bancos. En Plaza Once, a las cuatro de la tarde, no hay un solo asiento desocupado. En Congreso, ídem (...) Hay una realidad... la realidad son las plazas repleta de desocupados”.⁷⁰ La sensibilidad de ambas figuras, que agudiza la percepción sobre esta doble cara de la modernidad y que muestra la figura del desocupado en el paisaje urbano, no dejan de recordar el registro fotográfico de Liborio Justo en el centro neurálgico de la crisis del ‘29. Allí los desocupados de Estados Unidos fueron retratados en distintas situaciones —leyendo el diario, durmiendo en los bancos, en

⁷⁰ Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana. Compilación e introducción Sylvia Saítta, op. cit., p. XI.*

las largas filas para ingresar a un comedor público—, mezcladas entre los rascacielos neoyorquinos.⁷¹

Asimismo, la marginalidad, emerge en otras estampas como puede apreciarse en las litografías *Paseo de Julio y Calle Corrientes* (figuras 69 y 70). El discurso que articula a ambas imágenes muestra una ciudad ajena a la racionalidad y el orden a partir de la sensación que transmite Facio Hebequer, la de un caos desbordante de la vida nocturna porteña. A su vez, el efecto que logra causar en el espectador se apoya en recursos visuales modernos como las imágenes del cine, lo que le permite al artista presentar un espacio fracturado mediante el montaje de distintas perspectivas, combinando las vistas generales y las figuras casi con el mismo desorden perceptivo del que transita por una gran ciudad.⁷² En el caso de *Paseo de Julio*, una calle cercana al puerto en donde abundaban prostíbulos, fondas y cafetines, se observa nuevamente la reutilización de otras estampas insertas en una novedosa y compleja composición. En concreto, es posible observar, por un lado, en el borde superior derecho, una fragmento de la estampa *Prostíbulo* (figura 33) y, por el otro, en el borde inferior derecho, la estampa *Cafetín* (figura 72), ambas publicadas en *Metrópolis*.⁷³

⁷¹ Véase Liborio Justo. *Pasión y lucha. 100 años de historia argentina*, catálogo muestra documental y fotográfica, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2007, s/p. Una de estas fotografías fue reproducida en *Unidad. Por la defensa de la cultura. Órgano de la Agrupación de Intelectuales, artistas, periodistas y escritores (AIAPE)*, año I, n° 1, enero 1936, p. 15.

⁷² Miguel Ángel Muñoz y Diana Wechsler, *op. cit.*, p. 58.

⁷³ Cf. Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo el fondo porteño”. Ilustraciones de Facio Hebequer (*Cafetín, Prostíbulo, Tango*), *Metrópolis*, n° 2, primera quincena de junio de 1931, s/p.



72. Facio Hebequer, *Cafetín*

Calle Corrientes se distingue del resto de la serie pues en ella sobresale la silueta amplificada de una prostituta que se difumina entre los carteles luminosos de la “calle que nunca duerme” y que también es posible poner en diálogo con otra de las aguafuertes escritas por Roberto Arlt.⁷⁴ En dicha estampa, se hace palpable

⁷⁴ “Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollos a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína, y vestíbulos de teatros ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y qué vaga! Más que calle parece una cosa viva, una creación que rezuma cordialidad por todos sus poros; calle nuestra, la sola calle que tiene alma en esta ciudad, la única que es acogedora, amablemente acogedora, como una mujer trivial, más linda por eso. ¡Corrientes, por la noche! Mientras las otras calles honestas duermen para despertarse a las seis de la mañana, Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos y, enguinaldada de rectángulos verdes, rojos y azules, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul de metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico. Bajo estas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas como las que dibuja Sirio, pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de jazzband”. Roberto Arlt, “Corrientes, por la noche”, reproducido en *Aguafuertes Buenos Aires, vida cotidiana*, *op. cit.*, pp. 43-44.

aquella descripción de Marshall Berman en torno a la modernidad como “la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida”,⁷⁵ en tanto el efecto que produce la superposición de planos elaborada por Facio Hebequer alrededor, por ejemplo, de la prostituta —representado por luces, rostros que flotan, el paso de tranvías y automóviles— trae a la escena esa sensación de “vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” condensada en la célebre frase de Marx retomada por Berman: “Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”.⁷⁶ La “civilización y el progreso” cristalizado en imponentes estructuras urbanas y sus habitantes, interpela a un presente en donde la modernización y la modernidad son exaltadas por Facio Hebequer a partir de los estertores de la crisis del treinta.

Esas yuxtaposiciones de imágenes sobresalientes en las litografías de Facio Hebequer se constituyen como una suerte de los tantos fotomontajes que proliferaron en el período de entreguerras, basados en la “fortuna artística y política” de la técnica del “collage”, pues el encuentro de elementos heterogéneos y conflictivos como, por ejemplo, la arquitectura fastuosa en contraposición a desocupados y la emergencia de las villas miserias en la década de 1930, provocan un conflicto en la percepción del espectador a partir de un juego de contrarios que tiene por objetivo revelar las relaciones de dominación ocultas en la vorágine cotidiana.⁷⁷

⁷⁵ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 [1986], p. 1.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 83.

⁷⁷ Cf. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 31-32. A propósito de estos planteos visuales, el autor señala: “En la época del surrealismo, el procedimiento servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianeidad burguesa, la realidad reprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo cooptó después para hacer perceptible, por el encuentro incongruente de elementos heterogéneos, la violencia de la dominación de clase oculta bajo las apariencias de lo ordinario y cotidiano, y de la paz democrática. Ése fue el principio de la extrañeza brechtiana”.

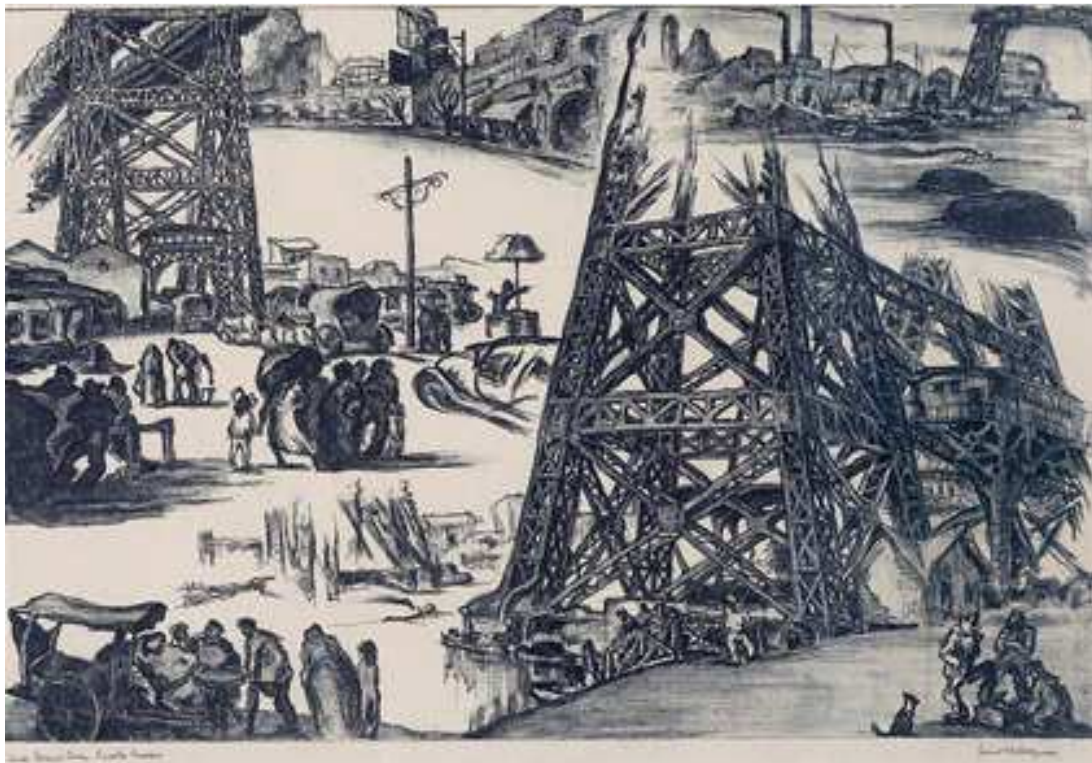
Estas litografías que fueron publicadas en algunas de las revistas culturales de izquierda como, por ejemplo, *Actualidad*, también circularon por la prensa de gran tirada. Tal es el caso de *Puente Brown* (figura 73), otras de las estampas de la serie, reproducida en el diario *La Prensa* con motivo del Primer Salón Municipal de Grabadores realizado en el Concejo Deliberante, una publicación que posibilita, a su vez, matizar y cuestionar la distancia de Facio Hebequer frente a ciertos espacios oficiales del mundo del arte, sin por ello negar sus preferencias por otros ámbitos y circuitos alternativos.⁷⁸ En este sentido, y teniendo en cuenta aquellas apreciaciones vertidas sobre la prensa “oficial” destacadas en el primer capítulo, más llamativa aún es su expresa colaboración —con otras estampas de la serie *Buenos Aires*—, para el mismo diario, con el objetivo de ilustrar los textos publicados por Leónidas Barletta, poco antes de su distanciamiento con el dramaturgo, producido en julio de 1932.⁷⁹

Sobre este punto, es interesante observar como las litografías *Parque Saavedra* y *La Feria* (figuras 74 y 75), de la serie *Buenos Aires*, puestas por separado y en función de los textos de Barletta, pierden gran parte de la potencia política que posee la serie en su conjunto. Por el contrario, lo que predomina en ambas notas es un carácter más anecdótico. Basta con leer el contenido de las mismas y atender a la inserción de las imágenes entrelazadas con esos textos para advertir el propósito meramente ilustrativo de aquellas litografías. De esta manera, también es fácil percibir que estas ilustraciones insertas en el diario *La Prensa*, si bien fueron realizadas en un nuevo contexto, guardan una gran similitud con aquellas ilustraciones realizadas para el semanario popular *PBT*, señaladas al inicio del capítulo.

⁷⁸ Guillermo Facio Hebequer, “Puente Brown”, *La Prensa*, 30 de julio de 1933, s/p.

⁷⁹ Cfr. Leónidas Barletta, “Parque Saavedra”, con ilustración de Guillermo Facio Hebequer, *La Prensa*, 31 de enero de 1932, s/p; “La tregua”, *La Prensa*, 20 de marzo de 1932, s/p. y “La feria”, con ilustración de Guillermo Facio Hebequer, *La Prensa*, 24 de abril de 1932, s/p.

Esta no fue, sin embargo, la única actuación de Facio Hebequer en la prensa masiva. También realizó algunas ilustraciones para el suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934).⁸⁰ En este sentido, las relaciones entre la prensa masiva y los intelectuales y artistas de la izquierda local abren una serie de interrogantes de cara a futuras investigaciones sobre las peculiaridades que adquieren las colaboraciones de estas figuras en la prensa de gran tirada y sus posibles cotejos con los modos de intervención verificados en las revistas culturales.



73. Facio Hebequer, *Puente Brown*, serie *Buenos Aires*

⁸⁰ María de los Ángeles Mascioto, “Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Articulaciones entre el arte social y prensa masiva”, *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015 (en prensa).



74. Parque Saavedra, por Leónidas Barletta y Facio Hebequer



75. La Feria, por Leónidas Barletta y Facio Hebequer

Por último, cabe destacar que a pesar de las diferencias estilísticas que distancian a la serie *Buenos Aires* de la gráfica combativa de *Tu historia, compañero*, ambas series se encuentran articuladas por un mismo hilo conductor, la denuncia contra el capitalismo, que en el caso de algunas estampas de la serie *Buenos Aires* adquiere otros aspectos como la crítica a la mercantilización de la vida cotidiana reflejada en esa prostituta que es ella misma un objeto en venta más de la gran ciudad.

3. Un proyecto inconcluso: los himnos proletarios

Hacia finales de 1928 una nota publicada en la primera plana del diario *El Telégrafo*, informaba que un “Pasajero de 3ª clase, entretenía a los demás con un acordeón, tocando bailables de la tierra italiana. De pronto se le ocurrió ejecutar la vieja canción socialista, suficiente motivo para que dos cabos fascistas de la tripulación se arrojaran sobre él”.⁸¹ Aquella canción refería al célebre canto popularizado por el Partido Comunista Italiano, *Bandiera Rossa*.

La noticia había sido publicada un día lunes, día en el que salía *Izquierda* como suplemento cultural y semanal de *El Telégrafo*. Facio Hebequer, como parte del comité redactor del suplemento, tuvo en sus manos aquel número y muy probablemente leyó la crónica. Casualidad o no, siete años más tarde esa misma canción proletaria fue la elegida por el artista para ser llevada a sus estampas en una nueva serie, similar en algunos aspectos a *Tu historia, compañero*, aunque ahora no sólo fusionaba palabra e imagen, sino que también aludía a la música del himno

⁸¹ “¿Está secuestrado un antifascista a bordo del *Conte Verde*? Trátase de un obrero a quien se encerró en el calabozo por haber ejecutado ‘Bandiera Rossa’”, *El Telégrafo*, año VIII, n° 2662, 22 de octubre de 1928, p. 1. Esta misma noticia fue publicada en la portada del órgano del PCA. Cf. “Los fascistas del ‘Conte Verde’ quisieron secuestrar a un obrero porque ejecutó ‘Bandiera Rossa’”, *La Internacional*, año IX, n° 3263, 27 de octubre de 1928, p. 1.

proletario. No obstante, la serie no pudo ser terminada ya que en el proceso de elaboración Facio Hebequer falleció.

El diario *Crítica* logró registrar las últimas obras que el artista tenía sobre su tablero el mismo día de su muerte, en el cual se encontraba una estampa de la serie *Bandera Roja*, que podría haber sido la última estampa de la serie (o no) y *La Internacional* (figura 76). Esta referencia fue luego confirmada por José Manuel Pulpeiro en el homenaje llevado a cabo por la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, el 29 de mayo de 1935, cuando destacó que era oportuno realizar un recordatorio en dicha sede considerando que Facio Hebequer “tenía sobre su mesa de trabajo, con las anotaciones promisorias de las nuevas planchas, un cancionero proletario editado precisamente por la Agrupación que hoy le recuerda”, como documento para la plasmación de cantos obreros.⁸² De la serie *Bandera Roja* terminó cinco de las litografías, algunas de las cuales fueron reproducidas luego en la revista *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*.⁸³



47. Diario *Crítica*, 28 de abril de 1935

⁸² Discurso de José Manuel Pulpeiro para el acto homenaje realizado en la sede de la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, mimeo, p. 2 (FGFH).

⁸³ *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, año I, n° 6, junio-julio de 1935, pp. 20-22. Cabe destacar, que el colectivo que conformaba esta revista rechazaba las políticas conciliatorias del PS pues consideraba que se alejaba de los ideales revolucionarios marxistas.

Ahora bien, ¿qué contenidos de la canción *Bandiera Rossa* habían sido seleccionados por Facio Hebequer para ser recreados en una nueva versión plástica?

La letra de la canción dice así:

Compagni, avanti alla riscossa,
Bandiera rossa, bandiera rossa,
Compagni, avanti alla riscossa,
Bandiera rossa trionferá.

Bandiera rossa trionferá (3 veces)
Evviva il Socialismo e la libertá.

Degli sfrutatti l' immensa schiera
La pura inalzi rossa bandiera.
O proletari, alla riscossa,
Bandiera rossa trionferá.

Bandiera rossa trionferá (3 veces)
Il fruto del lavoro a chi lavora andrà

Dai campi al mare, alla minera,
Alla offinina chi soffre e spera.
Sia pronto l' ora della riscossa.
Bandiera rossa trionferá

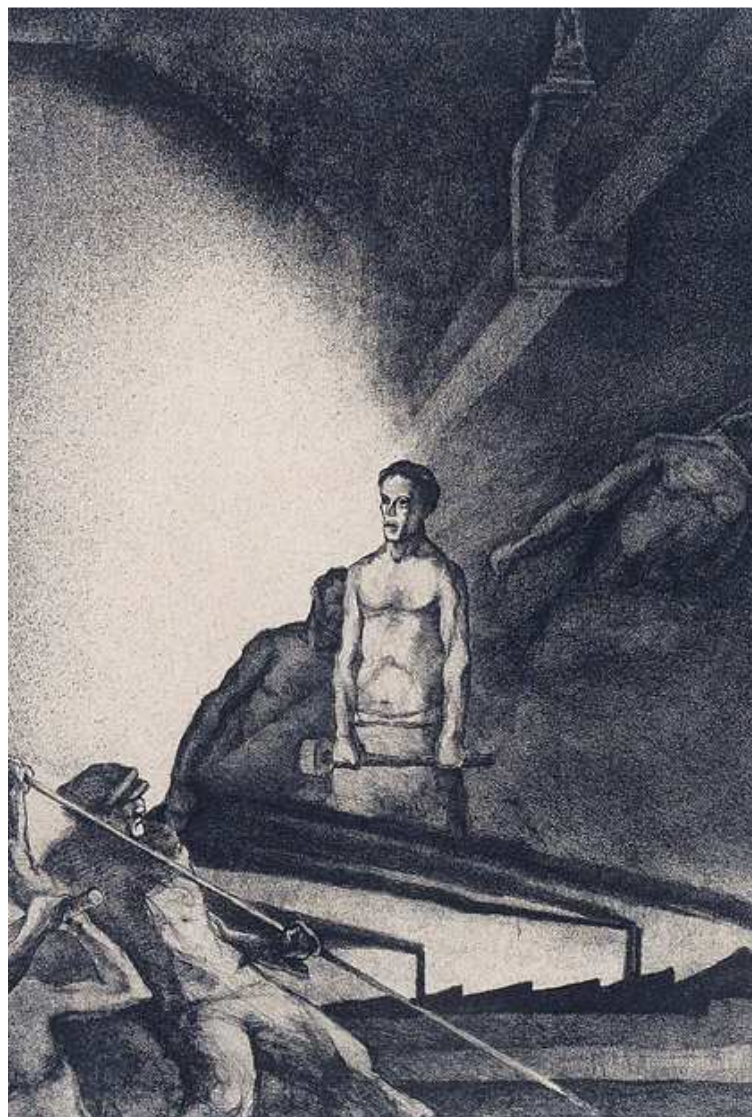
Bandiera rossa trionferá (3 veces)
Evviva il Socialismo e la libertá.

Non piú nemici, non piú frontiere,
Sono i confini rossa bandieri.
O socialista, alla riscossa.
Bandiera rossa trionferá.⁸⁴

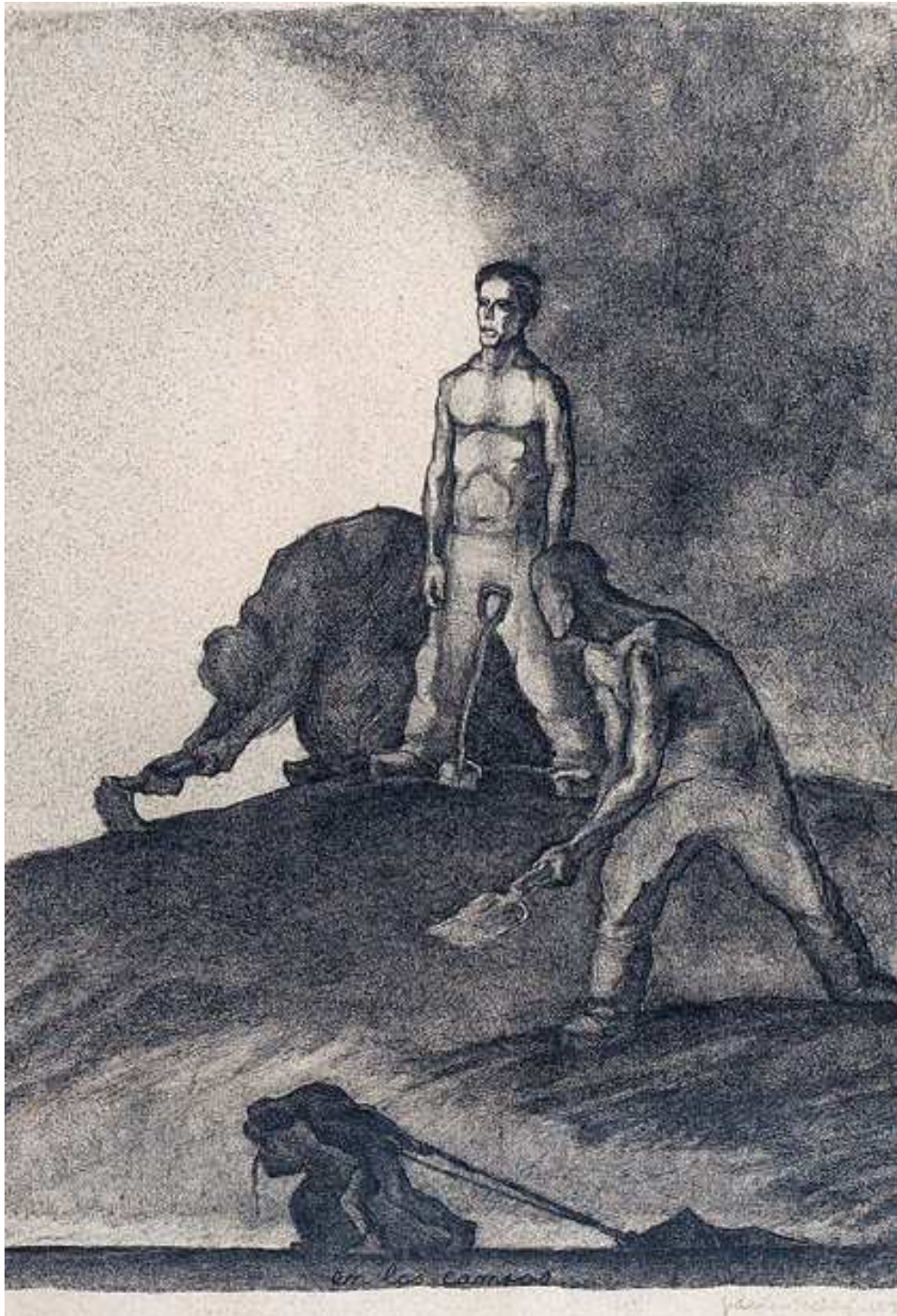
Como puede observarse, en ciertas estampas de la serie aparecen reproducidas en español algunas de las frases de la canción italiana: “en los campos”, “y los mares”, “y las minas”, “aguardamos con ansia la hora de la revancha”, “Bandera roja triunfará” (figuras 77-82). Pero también incluye una nueva, “en las fábricas”, lo que podría vincularse, por un lado, con el proceso de industrialización

⁸⁴ “Bandiera Rossa”, Folleto *Cancionero Socialista*, Buenos Aires, La Vanguardia, ca. 1930, pp. 19-20.

por sustitución de importaciones profundizado en la década de 1930 en Argentina como consecuencia a la crisis y, por otro lado, con que era allí, en el seno de las fábricas, donde se situaba el sujeto revolucionario por antonomasia. Como ya ha sido señalado para la última estampa de *Tu historia, compañero*, la fábrica fue resignificada por Facio Hebequer a partir de un contenido liberador.



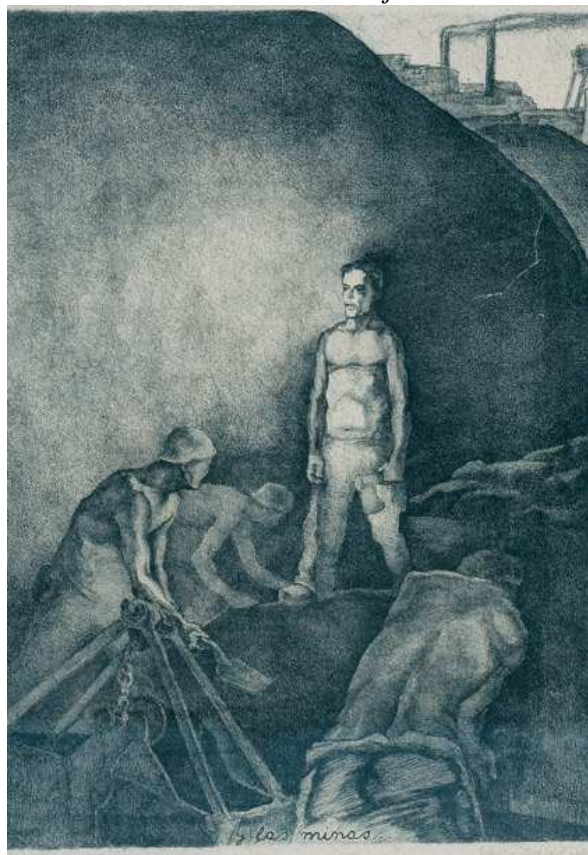
77. *Bandera Roja*



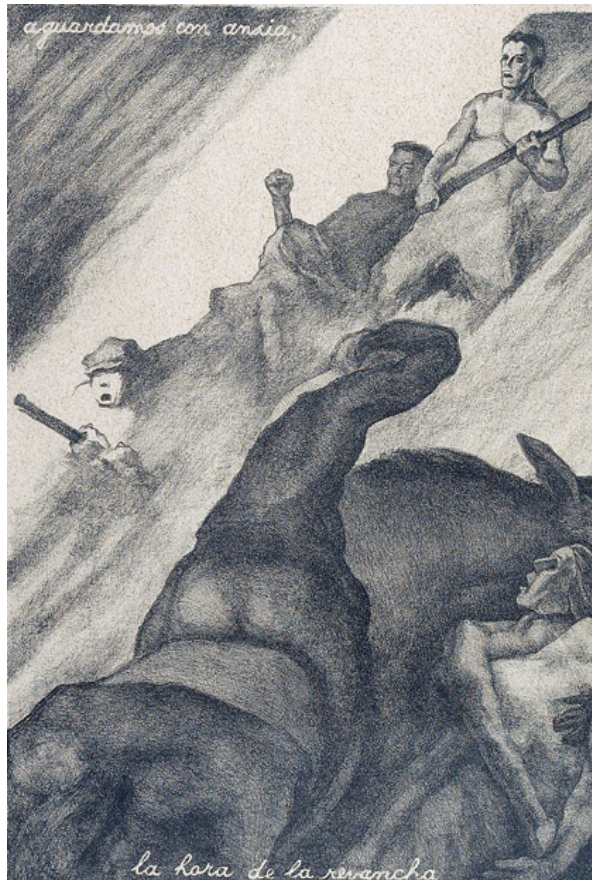
78. *Bandera Roja*



79. *Bandera Roja*



80. *Bandera Roja*



81. *Bandera Roja*



82. *Bandera Roja*

Al igual que en aquella serie, se observan hombres trabajando en distintos ambientes y tareas, aunque en este caso el mensaje es triunfalista. La mayoría de los proletarios son representados con unos cuerpos vigorosos producto de una nueva actitud que claramente simbolizaba la fuerza puesta al servicio tanto del trabajo como de la lucha organizada. De hecho, en cuatro de ellas, como si emulara al estribillo (en los mares, en las minas, en los campos y en las fábricas), hay un mismo sujeto que se repite de forma casi idéntica en los distintos escenarios y que puede ser interpretado como una forma de subrayar una suerte de elemento genérico del trabajador, un ícono de la clase obrera más que un individuo en sí mismo. En este sentido, dicho sujeto se destaca del resto de las figuras por su postura erguida que “observa” ese porvenir posible de alcanzar, concretamente, como lo postula la quinta estampa en donde los trabajadores se lanzan al combate.

En esta nueva serie la acción colectiva ya no es un anhelo sino un hecho concreto. Como puede observarse en las dos últimas escenas que llegó a realizar el artista, los trabajadores dejan a un lado sus herramientas para tomar los fusiles y la bandera roja que los guiará a la revolución pues, como indica la letra, la “bandera roja triunfará”. Asimismo, en la serie *Bandera Roja* se evidencia la búsqueda de Facio Hebequer por articular arte y política a través de la fusión entre la representación de temas revolucionarios y el uso de aquellos recursos plásticos sobresalientes de la serie *Buenos Aires* como la aplicación de planos superpuestos, la amplificación y/o distorsión de los cuerpos y el uso de diagonales con el objetivo de imprimir a las estampas movimiento y vitalidad, asociada en este caso a la dinámica de la lucha de clases como único medio para lograr la emancipación social. En otras

palabras, el viraje estético ideológico de Facio Hebequer continuó con una clara opción por el realismo pero asociado a nuevas apuestas estéticas.⁸⁵

La preferencia por un recurso proveniente del montaje podría interpretarse como un gesto estético-político de Facio Hebequer, una “toma de posición”, a través de una complejidad visual que condensa la convivencia de distintas temporalidades expresada en la yuxtaposición de planos que manifestarían, por un lado, la ruptura con un pasado basado en la explotación y, por el otro, la utopía revolucionaria situada en un tiempo presente que plantea la unión y la acción de los trabajadores para construir una sociedad futura fundada en la igualdad social.⁸⁶ De esta manera, Facio Hebequer traza en cada una de las estampas de *Bandera Roja* una estrategia visual que articularía la simultaneidad de temporalidades como forma de expresar su horizonte de expectativas ideológico-político y lograr un pensamiento asociativo que conduzca a la utopía revolucionaria.⁸⁷

⁸⁵ La complejidad del término “realismo” y sus alcances es desarrollado por Paul Wood. Cf. “Realismo y realidades”, en Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 255-338. Sobre otras apuestas artísticas que conjugan el realismo con otros recursos visuales modernos puede consultarse Annateresa Fabris, “Portinari y el arte social”, en Andrea Giunta (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 y Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014.

⁸⁶ Como señala Didi-Huberman, “tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta”. Véase *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Machado Libros, pp. 11 y 156 y ss.

⁸⁷ Por entonces, la técnica del fotomontaje era utilizada con frecuencia en las portadas de algunas de las revistas en donde Facio Hebequer colaboró como *Nervio* y *Actualidad*. Asimismo, a partir de la primera experiencia de cineclub en Buenos Aires (1929-1931) la recepción del cine europeo fue profusa y, especialmente, el cine soviético ocupó un lugar preponderante. Uno de los introductores fue León Klimovsky —colaborador de las revistas mencionadas—, quien a través de sus indagaciones personales prestó particular atención a las experiencias soviéticas en el campo del montaje y el potencial del cine documental, entre otros temas. Sobre la experiencia del cineclub véase Fernando Martín Peña, “Amigos del cine”, en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, *Amigos del arte. 1924-1942*, Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2008, pp. 59-63. Un estudio pormenorizado sobre las técnicas del montaje, impulsadas por Sergei Eisenstein puede consultarse en David Borwell, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999. A su vez, la proyección de películas y la exaltación del cine soviético, en especial el de Eisenstein, fue una de las actividades propuestas por el Teatro del Pueblo. Cf. Luis Orsetti, “Incorporación de la cinematografía al Teatro del Pueblo”. *Metrópolis*, n° 8, diciembre de 1931.

Como parte de dicha estrategia es elocuente la apelación a un recurso ya mencionado: la tendencia a la reutilización de ciertas figuras tomadas de otras composiciones previas, insertas en un nuevo contexto. En la segunda estampa (figura 78) se observa la silueta que inauguraba la serie *Tu historia, compañero* —el hombre con el azadón—, pero, en este caso, podría interpretarse, siguiendo a Georges Didi-Huberman, como un “destiempo”, en tanto su presencia produce un nuevo sentido.⁸⁸ Aquella figura deformada por el agotamiento, permite complejizar la perspectiva “miserabilista”, adjudicada por la historiografía tanto para los escritores de Boedo como para los “Artistas del Pueblo”.⁸⁹ Pues la conservación y la reutilización de este tipo de figuras en su obra madura produce la superposición de dos imágenes, la del héroe obrero-combatiente (una imagen que, originada en el pueblo, se ha apropiado el capital al instarlo a ser, al obrero fatigado y dolido, esa imagen) y la del sufrimiento que la imagen combatiente oculta, que es la condición real del obrero.

Por ello, esta estampa permitiría matizar una mirada sobre el “miserabilismo” como una mera denuncia de los males del capitalismo aunque carente de una apertura política hacia el futuro. Desde otro punto de vista, podría pensarse que el padecimiento y el dolor de los trabajadores, carga de una fuerza transformadora y liberadora que no se agota en la denuncia mórbida de sus condiciones de existencia.⁹⁰ Este caso revela que no es necesario desechar una estética y quedarse con otra nueva, que emerge a partir del acercamiento de Facio Hebequer a la órbita cultural

⁸⁸ Véase Georges Didi-Huberman, “Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 31-97.

⁸⁹ Sobre esta mirada “miserabilista” y “compasiva” hacia los trabajadores, véanse Frank, *Los Artistas del Pueblo*, op. cit., p. 21; Miguel Ángel Muñoz, *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, p. 7; Adriana Rodríguez Pérsico, “Estudio preliminar. Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea”, Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros, 2013, pp. 28-29.

⁹⁰ Roberto Pittaluga, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 306-307.

comunista, sino ponerlas en juego en la tensión propia que es la del trabajador/proletario que quiere dejar de serlo.

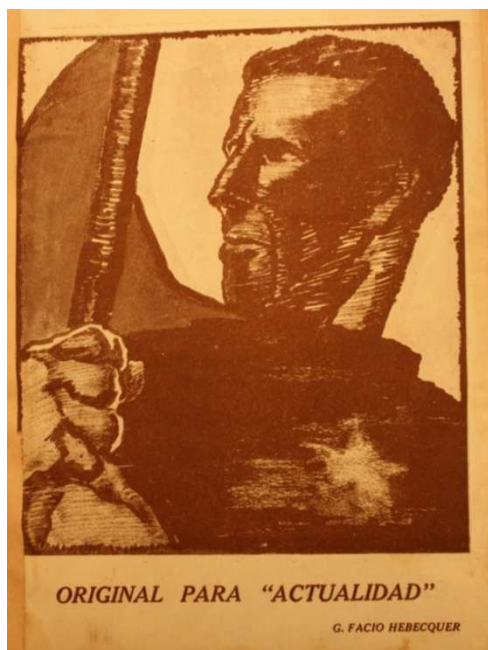
Por otra parte, esta última obra del artista descubre una faceta hasta ahora no señalada. Según una nota publicada en *Actualidad*, a Facio Hebequer “Le gustaba cantar. Formaba parte del coro del Teatro Proletario. Su ilustración ‘Bandiera Rossa’ es una prueba gráfica de su devoción por el canto”.⁹¹ De hecho, Facio Hebequer era amigo de Rodolfo Kubick, un importante director de orquesta que había llegado al país escapando del fascismo italiano y con quien compartió sus últimos proyectos, en los cuales además de interpretar con su obra gráfica algunos himnos proletarios también los entonó como integrante del coro de Kubick.

La atracción de Facio Hebequer por la música, sumada a la incorporación de dos himnos proletarios emblemáticos en sus estampas tituladas de igual modo — *Bandiera Rossa* y *La Internacional*— podría ser pensada también como un componente estético que tenía por objeto interpelar, involucrar y movilizar a un público específico: los trabajadores. La música funcionaría como una variable de identificación en la memoria compartida entre los trabajadores que potenciaría el mensaje final: la organización y el sacrificio en pos de la sociedad futura. Podría añadirse, en este sentido, que Facio Hebequer exploraba sobre las percepciones y las emociones del espectador, en donde la música actuaría como un componente cohesionador y multiplicador de los efectos de sentido entre imagen y palabra.

Por último, en esta nueva etapa de la obra de Facio Hebequer, las banderas rojas se constituyeron como un símbolo omnipresente de la nueva apuesta estética e ideológica que marcaba un cambio en relación con sus obras de los años veinte. En consecuencia, de la mano de Facio Hebequer las banderas rojas se hicieron presentes

⁹¹ “Guillermo Facio Hebequer”, *Actualidad*, año IV, n° 2, junio 1935, p. 2.

en las páginas de *Actualidad* (figura 83), *Vida Femenina* (figura 84), *Mundo Nuevo* (figura 85) y *Claridad* (figura 86), entre otras.⁹²



83. *Actualidad*



84. *Vida Femenina*



85. *Mundo Nuevo*

⁹² En la portada publicada en la revista *Vida Femenina*, Facio Hebequer reformula parcialmente la primera oración de la nueva versión de *La Internacional* ("¡De pie, condenados del mundo!") presentada como "¡De pie, constructores del mundo!". Cf. *La Internacional (Antigua y Nueva)*, Folleto *Cancionero Socialista*, *op. cit.*, pp. 6-7. Otra estampa de Facio Hebequer para la revista fue publicada unos días antes de su fallecimiento. Cf. Guillermo Facio Hebequer, "La mujer contra la guerra", *Vida Femenina*, año II, n° 21, 15 de abril de 1935, portada.



86. *La Internacional*

Esta última litografía (figura 86), remitía a *La Internacional*, que desde 1918 era el himno oficial de la URSS, y fue publicada en el primer aniversario de su fallecimiento y reproducida, como Facio Hebequer la había diseñado, utilizando la frase final de la versión antigua de dicho himno: “Agrupémonos todos en la lucha final se alcen los pueblos por la Internacional”. Aquí, Facio Hebequer retoma el juego entre el presente y el porvenir, encarnado en el cuerpo abatido en contraste con la silueta erguida de un hombre agitando una bandera roja, las cuales representan la convivencia entre el sacrificio y la lucha como una misma instancia para construir una sociedad futura.

El análisis de la obra gráfica de Facio Hebequer ha permitido constatar su viraje estético e ideológico en el primer lustro de la década de 1930, el cual se caracterizó por una mayor radicalidad y complejidad en sus propuestas gráficas, que se correspondieron con nuevas búsquedas personales y una cercanía a la sensibilidad comunista. No obstante, la modificación de Facio Hebequer en sus modos de representación no implicó supeditar sus creaciones artísticas a las demandas políticas emanadas del PCA. La incorporación de novedosos recursos visuales otorga una originalidad a su obra gráfica difícil de rotular, más allá de su indiscutible apego al arte realista, y de ser apropiada de un modo cabal por una fuerza política concreta.

V

(Pos) FACIO: LOS HOMENAJES INSTITUCIONALES E IMPRESOS

Difícil es prever cuánto hubiera logrado este artista, al alcanzar la cabal madurez —asegurada por su maestría técnica—; madurez que se estaba concretando admirablemente en el destino cierto de sus últimas planchas, al no referir ya el dolor estacionado y negativo, sino la rebeldía en marcha, el avance unido, la fuerza potente que transformará al mundo [...] Y nosotros que vivimos y trabajamos a su lado durante un período inolvidable agitamos su recuerdo, incitando tomar de él lo que de ejemplar tiene, para aplicarlo a este tiempo inquietante que vivimos.

Emilio Novas¹

En el número conmemorativo para el primero de mayo de 1936, la revista *Claridad* eligió como ilustración para su portada la litografía *La Internacional* de Guillermo Facio Hebequer. Mediante esa decisión, el colectivo editor rendía homenaje a los trabajadores en su día pero también al artista en el primer aniversario de su fallecimiento. Esta estampa, de un alto impacto visual, representa a un grupo de trabajadores que, atrincherados en una barricada, combaten bajo una bandera roja agitada por un hombre que sostiene con su otro brazo a un compañero herido. Acompañada por una de las frases del himno proletario *La Internacional*, que motivó dicha imagen —“Agrupémonos todos en la lucha final. Se alcen los pueblos con valor por la internacional”—, Facio Hebequer dejó una “imagen-manifiesto” que

¹ “Notas para el primer Aniversario de la Muerte de Guillermo Facio Hebequer”, *Claridad*, año XV, n° 300, abril de 1936, s/p.

reactivaba sus sentidos y complementaba el editorial escrito por Antonio Zamora en favor de la “unidad” de lucha proclamada en el contexto antifascista.²

Asimismo, al interior de la publicación, Emilio Novas dedicaba una extensa nota a Facio Hebequer. Ciertamente, como expresaba el escritor en 1936, es difícil conjeturar cómo podría haber continuado la producción artística de Facio Hebequer, en tanto imprimió un dinamismo a su vida y su obra difícil de “clausurar” al momento de su muerte. De hecho, como se ha señalado, dejó sobre su mesa de trabajo algunos proyectos inconclusos como la serie *Bandera Roja y La Internacional*, inspiradas en los himnos proletarios (sin que nadie supiera, a ciencia cierta, cómo pensaba presentarlos).

Ese margen de imaginación acerca de lo que podría haber sucedido si este artista no hubiera fallecido, surgió entre sus compañeros con una fuerza extraordinaria y perduró, al menos, hasta el primer aniversario de su fallecimiento, período en el que una gran cantidad de homenajes y ejercicios recordatorios lo erigieron como un ejemplo de militancia político-cultural.

Esos diferentes homenajes dedicados a la memoria del artista abrieron paso a un conjunto de lecturas sobre su vida y su obra que lo situaron como un referente clave y como un agente aglutinador para activar la movilización de los intelectuales y artistas en el contexto de la configuración de una cultura antifascista en Argentina. A su vez, vinculado íntimamente a lo anterior, es posible observar cómo las representaciones y los usos políticos que emergieron en torno a la figura de Facio Hebequer se superponen con los debates de la izquierda local sobre el papel del artista en el marco del cambio de estrategia dictaminado por la Internacional Comunista, lo que significaba abandonar el período de “clase contra clase” para

² Cf. Antonio Zamora, “El perfil de una esperanza”, *op. cit.*, s/p.

promover la constitución de Frentes Únicos y Populares. La puesta en marcha de la estrategia frentista emanada del VII Congreso de la Internacional Comunista (1935) abría una nueva etapa en la relación del partido con los artistas e intelectuales que permitiría saldar momentáneamente las profundas tensiones del período “obrerista” que había obturado o restringido la participación de los intelectuales, sospechados de “pequeñoburgueses”.³

En ese contexto teñido por una sensibilidad antifascista, la figura de Facio Hebequer fue proclamada como un modelo de artista-militante cuya imagen osciló entre la pervivencia de una representación residual como “artista proletario” y la emergencia de una nueva representación como artista “comprometido” con la humanidad, frente a los avances de los fascismos y, en el ámbito local, del denominado “fascismo criollo”.⁴ Esta operación simultánea que se registra en los diversos recordatorios dedicados al artista dentro de la cultura de las izquierdas, lo erigió como un catalizador del compromiso artístico-político que, a mediados de los años treinta, proclamaba la intervención de intelectuales y artistas en el marco de la creación de agrupaciones antifascistas como, por ejemplo, la ya mencionada AIAPE.⁵ Al mismo tiempo, es posible advertir una disputa en torno a su legado

³ Cfr. Georgi Dimitrov, “La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional Comunista en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo”, en AA.VV., *Fascismo, democracia y frente popular. VII Congreso de la Internacional Comunista*, México DF, Siglo XXI, 1984, pp. 153-220 y David Caute, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1968, pp. 133-160.

⁴ Véase Andrés Bisso, “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo”, *Asian Journal Of Latin American Studies*, Seúl, Vol.3, 2000, pp. 91- 116 y Ricardo Pasolini, “La internacional del espíritu: la cultura antifascista y las redes de solidaridad intelectual en la Argentina de los años treinta”, en Marcela García Sebastiani (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 43-76.

⁵ Para una caracterización general del origen y la evolución de la AIAPE pueden consultarse James Cane, “‘Unity for the Defense of Culture’: The A.I.A.P.E. and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 77, n° 3, 1997, pp. 443-482 y Andrés Bisso y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)”, en Hugo Biagini y Arturo Roig (Comps.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II, Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 235-266.

artístico y su filiación política que, en gran medida, es el resultado de la activa participación de Facio Hebequer en diversos ámbitos político-culturales relacionados a la izquierda, más allá de su cercanía con la sensibilidad comunista de sus últimos años de vida.

En este capítulo se analizarán las lecturas, las representaciones y los usos políticos que se hicieron de su figura a través de la reconstrucción de algunos homenajes institucionales y, sobre todo, a la luz de los diversos ejercicios recordatorios publicados en un conjunto de revistas culturales de izquierda.

1. Los homenajes institucionales

Al día siguiente del fallecimiento del artista, ocurrido el 28 de abril de 1935, Fernando J. Ghío, Andrés Justo, Vicente Russomanno y Bartolomé A. Fiorini presentaron un proyecto ante el Honorable Concejo Deliberante (HCD) porteño, para realizar una exposición homenaje en dicha institución que, por entonces, estaba controlada por el Partido Socialista Argentino (PSA) y, en consecuencia, era conocida como el “Concejo rojo”.⁶ El proyecto fue aprobado y el 22 de julio se abrieron las puertas del Salón de Bellas Artes del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires para la inauguración de la muestra homenaje a Guillermo Facio

⁶ Silvia Dolinko, “Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés, Juan Manuel Martínez (Comp.), en *Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile*, RIL editores, Santiago de Chile, 2004, p. 290. La autora señala que el 22 de diciembre de 1933 se había sancionado la creación del Museo Municipal de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Anexo de Artes Comparadas, con sede en el subsuelo del Concejo Deliberante y que, posteriormente, Luis Falcini fue designado como su director en 1935. Cabe recordar que Falcini, en 1933, realizó los bajorrelieves de la Unión Ferroviaria mientras que Facio Hebequer se ocupaba de los vitrales de la misma institución como parte del mismo proyecto, impulsado por Andrés Justo. Un detallado estudio sobre los resultados electorales del PS en la primera mitad década del ‘30 que excede ampliamente a la Capital Federal, puede ser consultado en Nicolás Iñigo Carrera, “La clase obrera y la alternativa parlamentaria (1932-1936): el Partido Socialista”, en Hernán Camarero y Carlos Miguel Herrera (Ed.), *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*, Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 255-258.

Hebequer (figura 87).⁷ La profusa difusión del evento, que fue acompañado por dos actos musicales los días 26 y 31 de julio, que tenían por objetivo evocar el ambiente de la bohemia en el que se había formado Facio Hebequer, garantizó su éxito.⁸ En el primero de los actos, se presentó la Orquesta de Juan de Dios Filiberto junto con Azucena Maizani y Yola Grete (viuda del artista) y, en el segundo, la Orquesta Internacional Kubik, la soprano Madeleine Laurent y el tenor Ricardo Ferrero, lo que supone la incorporación de otros géneros musicales.⁹



87. *Crítica*, 22 de julio de 1935

El discurso de inauguración, a cargo del concejal socialista Fernando Ghío, aludía a la autobiografía de Facio Hebequer para justificar la importancia de homenajear a un artista surgido del pueblo en un recinto que era “el hogar y

⁷ Según informa el diario *Crítica* en su cobertura de la inauguración, gracias a la colaboración de su familia y de los coleccionistas particulares, la exposición había reunido 174 obras en total, entre las cuales pueden apreciarse apuntes, grabados, litografías y óleos, que fueron organizadas en tres períodos: 1914-1919; 1919-1929 y 1929-1935. Cf. “Facio Hebequer amó a los humildes y quiso sacarlos de su destino sombrío”, *Crítica*, n° 7643, 22 de julio de 1935, p. 8.

⁸ “Una evocación musical de bohemia artística hubo en el Concejo Deliberante”, *La Razón*, 27 de julio de 1935 (FGFH).

⁹ “Un interesante acto musical”, *El Diario*, 25 de julio de 1935 (FGFH).

propiedad colectiva de todo el pueblo de la ciudad”.¹⁰ Con el mismo argumento, explicaba también la importancia y el sentido que tenía el exhibir un conjunto de obras que transmitían el sufrimiento de los desheredados en lugar de la belleza preferida por otros pues, para el concejal Ghío, si el Concejo Deliberante era la “casa del pueblo”, también era un deber bregar por la erradicación de las desigualdades, causa por la que luchaba Facio Hebequer.

De este modo, el artista fallecido representaría para el concejal un ejemplo a reivindicar no sólo por los temas abordados en sus obras, sino también porque la elección de su figura para inaugurar la temporada oficial de las exposiciones en el Salón de Bellas Artes del Concejo Deliberante porteño constituía un gesto político, que propiciaba la democratización del arte al cuestionar el canon estético predominante de los espacios oficiales. Dado que para el PSA la lucha política y la transformación social debían propiciarse a través de la vía electoral, el parlamento y las instituciones oficiales, junto con la promoción de políticas educativas y culturales,¹¹ el discurso del concejal Ghío formulaba la necesidad de crear una “cultura propia”, basada en el “amparo oficial” y conformada por artistas de la talla de Facio Hebequer. Colocados como el último eslabón de una breve genealogía de obras de contenido social —que incluía *La sopa de los pobres* de Reynaldo Giudice, *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova y *Descanso de los obreros* de Pío Collivadino—, los cuadros de Facio Hebequer representaban para Ghío “la vida rebelde” de los que “miran altivos hacia el sol del porvenir”. Por ello, según el concejal: “Cada dibujo, cada gesto, cada expresión es una parábola; aprendamos de esta parábola y de estos gestos a ser dignos de esta época de transición tan fielmente

¹⁰ Discurso de Fernando Ghío, mimeo, p.1 (FGFH).

¹¹ Véase Ricardo González Leandri, “La nueva identidad de los sectores populares”, en Alejandro Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 222.

interpretada por el artista; aprendamos a ser dignos y capacitados para avanzar en el camino que nos ha trazado”.¹²

Esta evocación de Facio Hebequer y su obra como la enseñanza de una “época de transición” redundaba en una operación que tiene por objetivo recuperar su legado como guía hacia la emancipación social, al tiempo que deja planteados algunos de los tópicos que se reiteraron en los diversos homenajes, como la rebeldía del artista y sus cuadros de contenido social pero, sobre todo, el llamado a “nuevos artistas” a continuar la lucha ya emprendida por el artista fallecido. De esta manera, el discurso de Ghío que se inicia con el recuerdo del “artista social” deviene en un alegato político.

Hasta el momento sólo ha sido considerado este homenaje oficial realizado en el HCD.¹³ Sin embargo, la memoria de Facio Hebequer fue celebrada en otros espacios e instituciones entre los que se destacan, por su difusión, la cobertura y los sentidos políticos puestos en juego en esos recordatorios, la exposición-homenaje organizada por la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, el homenaje “popular” llevado a cabo en la Unión Tranviarios y el acto inaugural del Primer Salón de la AIAPE, entre otros.

El recordatorio desarrollado en un ámbito oficial como el Concejo Deliberante había sido precedido por el homenaje llevado a cabo por la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, ubicada en la calle Venezuela 1051, el 29 de mayo de 1935. Allí había tomado la palabra José Manuel Pulpeiro, quien se presentaba como

¹² Discurso de Fernando Ghío, mimeo, p. 6 (FGFH).

¹³ A partir del homenaje oficial realizado en el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (HCD), Silvia Dolinko analizó las apropiaciones posteriores que se hicieron del artista en los años sesenta y setenta. Véase Dolinko, “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 2, Departamento de Lenguas y Literatura Extranjeras de North Carolina, 2011, pp. 96-128.

un “compañero del artista”.¹⁴ En el acto inaugural, en donde tampoco faltó música y una exposición con algunas obras del artista, el orador trazó una valoración sobre la vida y la obra de Facio Hebequer y, al igual que en el discurso de Ghío, su figura fue leída como un modelo a seguir, aunque en este caso el artista era considerado como el “primero en orden y méritos de los artistas proletarios argentinos”.¹⁵

Con un tono más radicalizado, Pulpeiro exaltaba a la obra de Facio Hebequer por su valor documental, dado que había logrado registrar el dolor de la clase trabajadora en sus grabados. Asimismo, la predilección por la técnica del grabado fue destacada por Pulpeiro en relación con dos aspectos: en primer lugar, por su carácter de oficio artesanal, lo que permitía caracterizar a Facio Hebequer como un artista-trabajador y, por lo tanto, como un “artista proletario” y, en segundo lugar, por las derivas que suponía la elección de esta técnica conforme a sus posibilidades de reproducción y difusión para amplificar un discurso político. Para el orador, el uso del grabado, junto con otros atributos que le asignaba al artista, como el esfuerzo y la exigencia para superar su propia obra como un valor moral a destacar, fueron articulados con el elogio de una visión de futuro que se arrogaba a Facio Hebequer y que había logrado plasmar en la serie *Tu historia, compañero*. Como en aquella obra el artista vislumbraba el advenimiento de la “era socialista”, para Pulpeiro no había dudas de que representaba al primer “artista proletario” del ámbito local y que, en consecuencia, se constituía como el ejemplo a seguir.¹⁶

El tercer acto-homenaje, que fue ampliamente difundido por la prensa, tuvo lugar el 25 de agosto en el teatro de la Unión Tranviarios, en la calle Moreno 2967 (figura 88). Presentado como un “homenaje popular”, este recordatorio se destacaba

¹⁴ “Recordóse anoche a Guillermo F. Hebequer. Con un acto celebrado en la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”, *La Vanguardia*, 30 de mayo de 1935 (FGFH).

¹⁵ José Manuel Pulpeiro, “Acto homenaje Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’”, mimeo, p. 1 (FGFH).

¹⁶ José Manuel Pulpeiro, *op. cit.*, p. 2.

por una particularidad. En el primer piso de dicha institución, como ya se ha visto en el capítulo II, Facio Hebequer había realizado una de sus últimas obras: una serie de vitrales que fueron fotografiados por la revista *Vida Femenina*.



88. Invitación al homenaje realizado en la Unión de Tranviarios

Este acto, en la Unión Tranviarios, fue ampliamente anunciado y luego reseñado por algunos periódicos, que señalaron una gran concurrencia de público y la participación de varios compañeros del artista, los cuales ofrecieron breves intervenciones.¹⁷ Entre ellos se menciona a Rodolfo Aráoz Alfaro, Elías Castelnuovo, Cayetano Córdova Iturburu, Alberto Márquez, Sixto Pondal Ríos, Álvaro Yunque, Celina Munín Iglesias, Julio Marsagot, Alfredo Varela, Nicolás Olivari y Emilio Novas, entre otros.

¹⁷ Cfr. "Recordarán a G. Facio Hebequer", *El País*, Córdoba, 24 de agosto de 1935; "Hoy se realizará un acto homenaje a la memoria de Guillermo Facio Hebequer", *La Prensa*, 25 de agosto de 1935; "Un homenaje a Hebequer", *El Diario*, 25 de agosto de 1935; "Recordaron la memoria de Facio Hebequer los artistas proletarios", *La Razón*, 26 de agosto de 1935, entre otros (FGFH).

A juzgar por los relatos sobre el evento, uno de los momentos más significativos fue el tributo que le rindió el coro de Kubik, que entonó una serie de canciones proletarias que fueron, a su vez, escenificadas por Yola Grete, mientras los artistas Sigfredo Pastor y Emilio Saraco ejecutaban una nueva interpretación plástica de la serie *Tu historia, compañero*.¹⁸ La fusión de las diferentes disciplinas en un solo escenario parecería conmemorar las múltiples facetas que conformaron el itinerario de Facio Hebequer, pues los cantos proletarios no sólo evocarían a sus últimas obras —*Bandera Roja* y *La Internacional*—, sino también su deleite por el canto, el teatro y su deseo por confluir con la clase trabajadora, todo esto a través de un acto realizado en la sede de uno de los gremios más relevantes de entonces. Tampoco faltó lugar para la poesía, pues fue por medio de ella que Julio Marsagot, seudónimo de Julio Porter, evocó a la serie *Tu historia, compañero*, con un objetivo: proclamar la fuerza conjunta de los camaradas para proseguir la lucha ya iniciada por este artista, que había dejado planteado un balance del “pasado, presente y porvenir”.

Por su parte, el discurso que Emilio Novas ofreció en dicho homenaje fue reproducido por la revista *Rumbo*.¹⁹ El autor exaltó el sacrificio realizado por Facio Hebequer, pues había elegido renunciar a una serie de privilegios que ofrecía el campo artístico para desarrollar un “arte proletario”, que logró alcanzar gracias a la capacitación ideológica marxista; prueba de ello eran sus últimas estampas, que estimulaban a la lucha de clases. Con el objetivo de exponer ese tránsito de Facio Hebequer, Novas contaba que, junto con la serie inconclusa de *Los Himnos*, el artista

¹⁸ Cf. “Homenaje a Facio Hebequer. Notas para la reivindicación”, *Rumbo*, año I, n° 1, septiembre de 1935, pp. 12-14.

¹⁹ *Rumbo* estuvo dirigida por Álvaro Yunque y fue publicada entre septiembre y diciembre del año 1935. Desde su primer editorial se define como “una publicación artística” pero añade, “es una publicación artística de este siglo y de este año [...] La lucha social se ha agudizado y polariza con violencia a los hombres. El artista puro, tipo principios del siglo XX, ya no existe. En los que así se proclaman basta rozar el brillante barniz para que aparezca de inmediato el hombre de partido y de clase. Los que se cruzan de brazos y sonríen, escépticos, no están cruzados de brazos ni sonríen. Luchan. Porque es una manera de luchar servir de cariatíde a lo ya establecido y sonreír con desprecio a la masa que en su dolor trae fermentos de futuro”, *Rumbo*, año I, n° 1, septiembre de 1935, p. 1.

había dejado preparados una serie de escritos que la acompañarían, entre los cuales valía la pena reproducir uno sus los pasajes que exclamaba:

¡Unámonos! En esta hora grave para la civilización trabajemos pecho a pecho por una gran muralla arrolladora. Pensemos en lo que representa el avance bravío e invencible de un frente de lucha –las manos aferradas al timón de la voluntad, *unida la acción*–. Trabajemos día y noche en la fundición de un gran movimiento multitudinario y majestuosamente nuevo que se adelante venciendo cuanto nos oprime. Porque en nuestras manos creadoras –compañeros de todas partes– están todas las palancas del mundo.²⁰

Este fragmento, que se complementaba con la producción artística de Facio Hebequer, significaba para Novas una prueba de la honestidad, firmeza y compromiso asumido por éste en los últimos años de su vida, el cual debía ser valorado y continuado por otros artistas. A su vez, aquella “unidad” proclamada era un enunciado que emergía con fuerza en el contexto de la configuración de un movimiento antifascista, y debía ser leído en un marco más amplio, del cual da cuenta el escritor al finalizar la exposición con la siguiente frase: “Y aquí estamos, sobre la ruta de sus deseos, *sustituyendo el luto por el rojo vivo que preside el avance áspero, decidido, creciente, triunfal*. El avance de todos los que se solidarizan —sin distinción de creencias religiosas, particulares, secundarias— contra la amenaza de la reacción; contra el retorno de la más negra barbarie”.²¹

De esta manera, a partir de una apropiación selectiva de Facio Hebequer —a quien consideraba un “converso” al marxismo—, el discurso de Novas deriva en un llamado “sin distinción de credos” a los intelectuales y artistas para organizarse en la lucha contra el avance de los fascismos. Este tipo de proclamas eran muy corrientes en el período, y de hecho la firma de Facio Hebequer ha quedado registrada en el

²⁰ Palabras de Facio Hebequer leídas por Emilio Novas, “Notas para la reivindicación de Guillermo Facio Hebequer”, *Rumbo*, año I, n° 1, septiembre de 1935, p. 12. Destacado en el original.

²¹ Emilio Novas, *op. cit.*, p. 14. Destacado en el original.

“Manifiesto de los Intelectuales en adhesión al Congreso Contra el Fascismo y la Guerra”, publicado en la revista *Claridad*.²² Allí, en nombre de Henri Barbusse, una de las figuras más representativas del movimiento antifascista mundial,²³ eran convocados los intelectuales de América Latina a organizarse en contra del fascismo, en tanto:

La política de persecución y muerte seguida contra los auténticos pensadores de la cultura contemporánea de parte del terror fascista italiano y alemán, obliga a la solidaridad combativa de todos los hombres dedicados al quehacer intelectual. Respondemos, pues, al llamado de la juventud argentina y a nuestra vez instamos a los intelectuales que no están corrompidos por la comodidad de las posiciones ni por la ambición inmediata de los bienes fáciles a que se alisten en el frente que ha de combatir el esfuerzo de una clase social que intenta subsistir.²⁴

Este llamado a los intelectuales coincidía con la imagen de Facio Hebequer como un artista “comprometido” que irradiaba de los diversos homenajes, en que había sido representado precisamente como aquél artista que había salido de la torre de marfil y luchado en contra de todo individualismo a favor de otra opción: la lucha colectiva y solidaria frente al avance fascista; en otros casos, como el de Novas y Pulpeiro, también era enfatizada su opción por la lucha de clases como vehículo hacia la sociedad futura. De esta manera, es posible observar un desplazamiento desde el homenaje póstumo y celebratorio al artista hacia otros usos políticos que

²² Cf. *Claridad*, año XIII, n° 279, julio de 1934, s/p. Además de Facio Hebequer, entre los nombres que firmaron el manifiesto se encuentra el de muchos de los integrantes de *Actualidad* y de otras publicaciones de izquierda, como ser: Aníbal Ponce, Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Horacio Trejo, Rodolfo Aráoz Alfaro, Gregorio Berman, Carlos Moog, Deodoro Roca, Edmundo Guibourg, Sixto Pondal Ríos y Angelica Mendoza, entre otros.

²³ Sobre el destacado papel de Henri Barbusse como “padre fundador” del compromiso intelectual, reivindicado luego por el movimiento antifascista, véase Herbert Lottman, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquest, 2006, pp. 85- 86.

²⁴ “Manifiesto de los Intelectuales en adhesión al Congreso Contra el Fascismo la Guerra”, *op. cit.* El discurso de Barbusse pronunciado el 30 de diciembre de 1934 en el Congreso Mundial de Estudiantes contra la guerra y el fascismo, celebrado en Bruselas, fue editado como folleto por la editorial de la AIAPE. Cf. Henri Barbusse, *Llamado a los estudiantes e intelectuales de la nueva generación*, Buenos Aires, Ediciones AIAPE, s/f.

tienen por objeto, principalmente, congregar a los intelectuales y artistas. Este llamamiento coincide con la progresiva formación de agrupaciones políticas y culturales de carácter antifascista, cuya constitución estuvo catalizada por los acontecimientos de la política local pero que también, en gran medida, reivindicaron como propios los combates del antifascismo europeo, conformando una trama de manifestaciones y agrupaciones entre las cuales se destacó la AIAPE.²⁵

En efecto, al momento de realizarse el homenaje en la Unión Tranviarios ya se había presentado formalmente la AIAPE.²⁶ Esta agrupación, fundada el 28 de junio de 1935 en Buenos Aires, ocupó un lugar central en la configuración de una red de militancia antifascista en el ámbito de la cultura, y era publicitada, a la vez, por *Rumbo*, que en sus páginas colocaba la leyenda “Inscríbese a la AIAPE”, junto con la ficha correspondiente.²⁷ De acuerdo con los intercambios epistolares entre la incipiente filial de Tandil y la sección Buenos Aires, la AIAPE habría comenzado a gestarse en el mes de febrero, y por este motivo podría conjeturarse que Facio Hebequer llegó a formar parte de la misma, sobre todo si se tiene en cuenta la participación de su compañero y amigo Elías Castelnuovo y de la de mayoría de los integrantes de *Actualidad*, así como también la presencia de Yola Grete en la agrupación y en futuros manifiestos antifascistas.²⁸

²⁵ Sobre la filiación entre el *Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes* (CVIA) y la AIAPE cf. Ricardo Pasolini, “El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955”, *Desarrollo Económico*, n° 179, 2005, pp. 403-433.

²⁶ Folleto de la AIAPE Rosario que reproduce la declaración programática de la sección Buenos Aires y Rosario, p. 2.

²⁷ La AIAPE contó con varias filiales, entre ellas, Rosario, Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, Tandil, Gualeguay, Mendoza, Montevideo (Uruguay), entre otras. Sobre las filiales Santiago del Estero y Tandil véanse Héctor Daniel Guzmán, *El antifascismo en Santiago del Estero. La Brasa 1930-1951*, Santiago del Estero, EDUNSE, 2014 y Ricardo Pasolini, *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

²⁸ Véanse misivas de Juan Antonio Salceda a Cayetano Córdova Iturburu (Fondo Cayetano Córdova Iturburu-CeDInCI); “Comité de Ayuda Antifascista”, *Claridad*, año XIV, n° 296, diciembre de 1935 y carta de Castelnuovo a Córdova Iturburu con fecha 17 de noviembre de 1937, en la cual el escritor

A pesar de la imposibilidad de saber si Facio Hebequer formó parte de los inicios de la AIAPE, lo cierto es que dentro de la agrupación surgieron diferentes comisiones entre las que se destacó, por su intensa actividad, la Comisión de Artes Plásticas dirigida por Lino Enea Spilimbergo y la escultora Cecilia Marcovich.²⁹ Esta comisión llevó adelante diversas acciones de difusión y propaganda como, por ejemplo, la realización de imágenes gráficas de denuncia y concientización para los órganos de la agrupación, la promoción de debates estético-políticos, el dictado de conferencias, la realización de talleres de dibujo y pintura y la organización de salones de arte. En efecto, cuando aún la agrupación no poseía su propio órgano de difusión —que sería la revista *Unidad*—, el diario *Crítica* ya anunciaba que en la asamblea de la subcomisión de artistas plásticos de la AIAPE se había resuelto organizar un salón de artes plásticas a inaugurarse en la segunda quincena de octubre en la sala de exposiciones del HCD.

Con tal propósito, se convocaba a todos los artistas que quisieran participar a presentar sus obras, siempre y cuando estuviesen afiliados a la agrupación o dispuestos a afiliarse hasta la fecha de entrega de las obras en el taller de Carlos Calvo 1770. Asimismo, la noticia destacaba dos cuestiones importantes a los fines de este capítulo, por un lado, que los jurados serían votados por los mismos expositores y que la exposición sería acompañada por una serie de conferencias sobre los problemas que atravesaba el artista contemporáneo y, por el otro, que la inauguración sería precedida por un acto-homenaje a la memoria de Guillermo Facio Hebequer,

uruguayo agradecía el lanzamiento de su candidatura para formar parte de la comisión directiva de la AIAPE, más allá del rechazo a tal ofrecimiento (FCCI-CeDInCI).

²⁹ “Vida de la AIAPE”, *Unidad*, año I, n° 1, enero 1936, p. 19. Además de la Sección de Artistas Plásticos se creó la sección de médicos, periodistas, abogados y jóvenes. Sobre el artista Lino Enea Spilimbergo puede consultarse Diana Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

recientemente fallecido.³⁰ Por ello, no es difícil trazar una continuidad entre el Salón de los Rechazados (1914) y el Salón de los Independientes (1918), “sin jurado y sin premios”, de los cuales había formado parte Facio Hebequer, y este nuevo Salón de la AIAPE, en tanto muchas de las obras presentadas en este último habían sido rechazadas por el Salón Nacional.

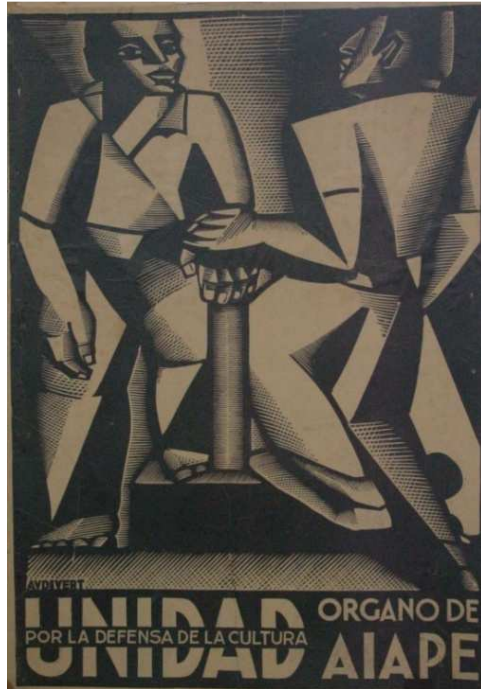
El Primer Salón de la AIAPE fue realizado entre el 24 de octubre y el 5 de noviembre de 1935. Fueron exhibidas alrededor de ochenta y ocho obras de cuarenta artistas y, según *Crítica*, entre ellas había una serie de grabados de Facio Hebequer que representaban “un soplo amplio de vida, de drama de vida, de intensidad de destinos, se respira en el salón de la AIAPE. Y se siente este hálito vivo como un impulso generoso, como si el artista olvidara su individualidad de tal y se sumara al anonimato de los seres grises que elevan sus voces en una sola de protesta”.³¹ Según un anuncio publicado en *La Nación*, el discurso homenaje a Facio Hebequer estuvo a cargo de Cayetano Córdova Iturburu.³² Si bien no se ha podido hallar dicho discurso, de todos modos es posible notar que la “presencia” de Facio Hebequer parecía gravitar en los inicios de la agrupación antifascista no sólo por su evocación en el acto de inauguración o por sus obras expuestas en el salón, sino también por ciertas elecciones que parecen remitir a determinados rasgos y representaciones que aludían a la figura del artista. Basta con observar el afiche de la AIAPE para trazar una continuidad con las palabras pronunciadas por Novas, en que se adjudicaba al artista

³⁰ “Exposición de la AIAPE”, *Crítica*, 21 de julio de 1935 (FGFH).

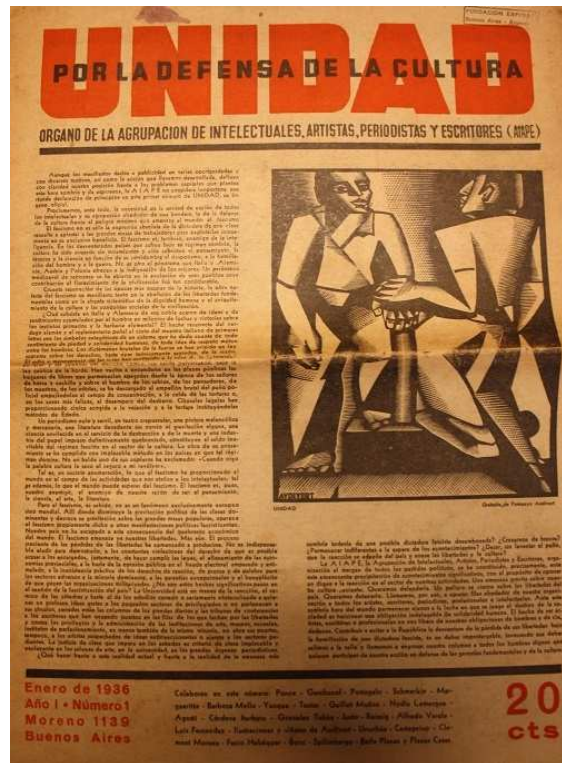
³¹ Sin firma, “La exposición de la AIAPE atrae a mucho público”, *Crítica*, n° 7740, domingo 27 de octubre de 1935, p. 11. Algunos de los nombres presentes fueron: Guillermo Facio Hebequer, Pompeyo Audivert, María del Carmen Aráoz Alfaro, Juan Batlle Planas, Barragán, Juan Berlangieri, Francisco Blanco, Antonio Berni, Raúl Castro, Enrique Chelo, Ángel Cairoli, Juan Carlos Castagnino, Clement Moreau, León Dourge, Di Bitetti, Oscar Ferrari, Homme, Liborio Justo, Martínez Rivera, Lipietz Aron, Lugo C, César López Claro, Mauricio Lasansky, Celia Maldonado, Horacio March, Antonio Micelli, Ricardo Marre, Oliveto J., Portal César R., Piccoli R., Manuel Pennissi, Clemente Pasaron, Pierri, Sigfredo Pastor, José Planas Casas, Tito Rey, Lino Enea Spilimbergo, Anatole Sadermann, Demetrio Urruchúa y Abraham Vigo. Cf. “Primer Salón de la AIAPE”, *Unidad*, año I, n° 1, enero de 1936, p. 13.

³² Sin firma, *La Nación*, 24 de octubre de 1935 (FGFH).

fallecido el llamado a los artistas con la frase: “¡Unámonos! [...] Porque en nuestras manos creadoras –compañeros de todas partes– están todas las palancas del mundo” (figuras 89-90).



89. Pompeyo Audivert, logotipo AIAPE



90. *Unidad*, n° 1, enero 1936

El afiche, diseñado por Pompeyo Audivert, y luego reproducido en la portada de su primer órgano oficial, *Unidad. Por la defensa de la cultura* (1936-1938), se constituyó como la expresión de una de las principales líneas programáticas bregadas por la agrupación: la alianza de los artistas e intelectuales “por la defensa de la cultura”. Así, los trazos lineales que caracterizan a la obra de Audivert, conducen la mirada del lector hacia las grandes manos de dos obreros de maciza contextura que se unen y apoyan una arriba de la otra sobre una plataforma que acapara el centro de la escena, para simbolizar, de esta manera, la unidad proclamada pero con un nuevo sentido: la necesidad de constituir un Frente Único y Popular que articule en torno al movimiento obrero a sectores más amplios del arco político.

Esta imagen, que complementaba y potenciaba el manifiesto publicado en el primer número del órgano oficial —el cual incorporaba el caso argentino dentro del entramado mundial al constatar la presencia de un fuerte clima represivo que evidenciaba una progresiva “fascistización” de la sociedad argentina—, interpelaba a los intelectuales y artistas para constituir un frente antifascista, en tanto afirmaba:

El hecho de ser artistas, escritores o profesionales no nos libera de nuestras obligaciones de hombres y de ciudadanos. Contribuir a evitar a la república la desventura de la pérdida de sus libertades bajo la humillación de una dictadura fascista, es un deber impostergable. Invocando ese deber salimos a la calle y llamamos a engrosar nuestra columna a todos los hombres dignos que quieran participar de nuestra acción en defensa de las garantías fundamentales y de la cultura.³³

Desde la AIAPE, Facio Hebequer también fue erigido como un ejemplo de militancia político-cultural a seguir. En el marco del clima generado por el discurso

³³ *Unidad*, año I, n° 1, enero 1936, p. 1. Esta revista publicó ocho números entre enero de 1936 y enero de 1938. Editada en formato tabloide, con una cantidad de veinte páginas en los tres primeros números y un promedio de quince en los números siguientes, presenta un diseño dinámico en donde el discurso textual se entrelaza con el visual a través de ilustraciones, grabados, fotografías, afiches y la reproducción de obras presentadas en los salones de arte organizados por la Comisión de Artes Plásticas de la agrupación.

de Georgi Dimitrov en el VII Congreso de la Internacional Comunista, que proclamaba la necesidad de constituir Frentes Únicos y Populares para enfrentar no sólo a Mussolini y a Hitler sino también a cualquier posible nuevo representante del fascismo, la AIAPE, atenta a la posibilidad de la emergencia de un “fascismo criollo”, adhirió inmediatamente a dicha línea.³⁴ En tanto el fascismo era interpretado no sólo como una dictadura de clase, sino también como un enemigo de la inteligencia y la cultura, este diagnóstico operó como un aglutinador para la movilización de intelectuales y artistas en el campo cultural. De esta manera, en el marco de la constitución de un movimiento antifascista en Argentina, muchos de los homenajes a Facio Hebequer fueron un pretexto para realizar una reflexión más amplia sobre el papel de los artistas e intelectuales en dicho contexto. Por medio de ellos, se buscaba interpelarlos para que asumieran un compromiso artístico-político.

2. Ejercicios recordatorios en las revistas culturales de izquierda

Junto con estos diferentes homenajes institucionales, la figura de Facio Hebequer fue ampliamente recordada en un conjunto de revistas culturales de izquierda. Esos recordatorios permiten identificar una serie de líneas interpretativas y de ciertos rasgos recurrentes en la composición de una imagen del artista como exponente del compromiso artístico y político pero, a su vez, también es posible

³⁴ Cfr. Gervasio Guillot Muñoz, “Precedentes históricos del Frente Popular en Francia”; Nydia Lamarque, “Mitín de Frente Único en París”; Raúl González Tuñón, “Los escritores católicos en el Frente Popular”; “La AIAPE apoya al Frente Popular”, *Unidad, op. cit.*, pp. 9, 10-11, 14 y 15 respectivamente. Andrés Bisso analiza la recepción, en diferentes escenarios latinoamericanos, del discurso antifascista para dar cuenta de la operación política llevada a cabo por los diferentes grupos a la hora de configurar un enemigo político como una forma de promoción de intereses locales y continentales específicos, pues si el fascismo era definido por Dimitrov como una “dictadura terrorista descarada de los elementos más reaccionarios, más chovinistas y más imperialistas del capital financiero” [...] el fascismo parecía reproducirse en todos lados y su utilización como enemigo comenzaba a ser, ya desde la proclama de Dimitrov, no sólo multivalente, sino incluso hasta paradójica”. Cf. Bisso, “El antifascismo latinoamericano...”, *op. cit.*, vol. 13, n° 2, 2000, p. 4.

advertir algunos matices en la construcción de ese “tipo ideal” según cuál sea el colectivo o la persona que realice dicho ejercicio. Entre los rasgos más comunes, algunos ya mencionados en los homenajes institucionales, pueden señalarse la elección del grabado como una herramienta privilegiada para la difusión de su obra, la opción por un arte realista y de contenido político, el anti-academicismo y el contacto con la clase obrera, entre otras cualidades. Todas ellas eran representaciones a las que también había contribuido el propio artista, tal como se ha podido constatar en las polémicas intervenciones escritas del artista en diversas publicaciones de izquierda.

En primer lugar, debe señalarse que en la mayoría de los casos la elección de Facio Hebequer como un exponente a seguir estuvo relacionada con la radicalización estético-ideológica transitada por el artista en sus últimos años, la distancia que había establecido con los circuitos artísticos oficiales e institucionales y su opción por el dictado de conferencias y muestras en centros culturales de izquierda, exposiciones itinerantes en las puertas de las fábricas y la realización de una obra de gran circulación como *Tu historia, compañero*. En segundo lugar, la figura de Facio Hebequer fue también un objeto de disputa en el seno de la izquierda local, pues en las estrategias de apropiación simbólica de su legado fueron delineadas con mayor o menor énfasis las características y las funciones que todo artista debería encarnar ante la urgencia de los tiempos.

El recordatorio de la revista *Actualidad*, en la que había participado activamente el artista como integrante de su staff, expresaba que “Guillermo Facio Hebequer se formó con nosotros” y destacaba que su pasado anarquista había culminado gracias a una nueva educación política. Así, Facio Hebequer era representado como un artista revolucionario y proletario que había logrado

distanciarse de su grupo originario y a partir de su propio esfuerzo “evolucionar” hacia nuevos rumbos políticos. Basado en el aprendizaje de la doctrina marxista este viraje redundó en su deriva como “artista proletario”, pues “a medida que la lucha social se hacía cada vez más nítida y amplia Facio Hebequer crecía ideológicamente, como [Abraham] Vigo”. De allí que el autor anónimo de la nota añadiera: “De no haber muerto, Facio Hebequer habría ido mucho más allá aún. Porque junto a su acción colocaba su cultura. Actuaba y leía con el mismo tesón”.³⁵ El tono intimista que intentaba mostrar la existencia de un vínculo fluido y cotidiano con el artista fallecido señalaba como prueba irrefutable que la obra en proceso *Bandiera Rossa* era elaborada para *Actualidad*, una obra que reafirmaba su condición de artista proletario “que se despoja de su corteza de genio y se arremanga y suda y se desploma mano a mano con el proletariado. Por eso, creemos que no solamente ha muerto un artista, un trabajador infatigable, ha muerto, también, un compañero. Hermano de dolor y hermano de causa”.³⁶

Otra de las revistas que homenajeó a Facio Hebequer fue *Claridad*, cuyo colectivo editor eligió colocar una fotografía del artista en la portada del número posterior a su fallecimiento, con el título: “El artista proletario Guillermo Facio Hebequer. Recientemente fallecido. Fue el más genial de los aguafuertistas modernos, inmortalizado con su serie ‘Tu historia compañero’. Claridad que lo contó entre sus colaboradores le rinde homenaje en su memoria”.³⁷

En ese número, Álvaro Yunque le dedicó una extensa nota en la que partía del siguiente interrogante: “¿Hizo Facio Hebequer arte proletario?”, a lo que respondía taxativamente que para tener un “verdadero arte proletario” era una premisa tener antes una sociedad proletaria, en tanto “que es arte proletario no lo podemos decir

³⁵ “Guillermo Facio Hebequer”, *Actualidad*, año IV, n° 2, junio de 1935, p. 7.

³⁶ *Op. cit.*, p. 8

³⁷ *Claridad*, año XIV, n° 289, mayo de 1935, s/p

nosotros, desdichados ilusionistas de futuro”.³⁸ A juicio de Yunque, su arte era característico de una época de transición, el arte de los hombres que aspiran a una nueva era y “luchan por él mostrando cómo vive hoy y cómo la sacrifican”, motivo por el que consideraba más adecuado considerar a Facio Hebequer como un “artista del proletariado” y no “proletario”, gracias al pasaje y maduración política transitado a la luz de la experiencia soviética, la que le había permitido expurgar los pecados de juventud.³⁹

Sin embargo, ambos términos fueron cuestionados en las líneas dedicadas al artista por la dirigencia del PCA. Rodolfo Ghioldi, el dirigente más importante del partido en asuntos culturales, se ocupó del recordatorio de Facio Hebequer en las páginas de la revista *Soviet*, editada por el Comité Central del PCA entre 1933 y 1935. Si bien destacaba y valoraba su compromiso asumido con la causa soviética, Ghioldi también señalaba que, a pesar del esfuerzo “heroico” por vencer su formación cultural previa y su posición social —que no era burguesa pero tampoco obrera—, no había logrado trascender su condición pequeño-burguesa cristalizada en una obra que no pudo llegar a encarnar un “arte proletario” en tanto no enseñó “la victoria” revolucionaria. Sin referir a las últimas producciones del artista, esta operación ubicaba a Facio Hebequer como un artista en transición y modelo a seguir, siempre y cuando no dejaran de observarse estas falencias. Pues, para el dirigente comunista, un “verdadero” artista proletario:

Debe enfocar al proletariado no con un cierto sentimiento filantrópico por sus miserias y penurias, sino con la persuasión consciente de que se trata de una clase de vanguardia de la humanidad, la clase que se encamina a través de las luchas grandiosas y terribles, a través del hambre, de la guerra, del fascismo, de la opresión hacia la nueva

³⁸ Álvaro Yunque, “Facio Hebequer y el arte proletario”, *Claridad*, año XIV, n° 289, mayo de 1935, s/p

³⁹ *Ibidem*.

sociedad. Y eso: el proletariado combatiente, el proletariado como obrero destructor de la sociedad de infamia y como destructor de la sociedad emancipada, el proletariado como dueño de la victoria de mañana, el proletariado, el proletariado como liberador de toda la humanidad, el proletariado como el personaje más colosal y magnífico de la sociedad de todos los tiempos, eso no se ve en los trabajos de Facio, ni en las producciones de los escritores y artistas de avanzada [...] El arte puede jugar una función revolucionaria no limitándose a reflejar las tristezas de la opresión, sino deviniendo, él mismo, un instrumento más en la lucha de masas contra la opresión. Así será, el arte, revolucionario, nacional por excelencia y, a la vez, universal.⁴⁰

De este modo, la figura de Facio Hebequer era operativa para trazar una imagen de lo que debería ser un “verdadero” artista proletario, lo que mostraba la pervivencia de un clasismo residual, que respondía a la línea partidaria moscovita que por entonces había dictaminado el Realismo Socialista y en la cual aún primaba la estrategia de “clase contra clase”.

A diferencia de las intervenciones de otros intelectuales compañeros de ruta del PCA, las palabras de Ghioldi resuenan como la voz oficial del partido sobre la figura de Facio Hebequer y, en términos más amplios, de los artistas en general. Así, esta mirada crítica sobre las limitaciones y la falta de optimismo de la obra de Facio Hebequer deja entrever el riesgo político que implicaba este artista y sus producciones gráficas para el PCA. No obstante, puede firmarse que esa incomodidad era mutua, pues, más allá de su acercamiento a la órbita comunista en sus últimos años, Facio Hebequer conservó su autonomía respecto del partido como se ha podido constatar en el análisis de sus creaciones que alcanzaron un grado de complejidad no acorde a los dictámenes comunistas. Ello explica que el representante del partido en asuntos culturales no lo presentara como un acabado “artista proletario” y que, a su vez, Facio Hebequer mantuviera abierto el diálogo y la colaboración con otras familias políticas de la izquierda local.

⁴⁰ *Soviet*, año III, n° 5, junio 1935 (FGFH).

En esta misma línea, una nota de Héctor Agosti para la revista *Unidad* retoma esta idea sobre Facio Hebequer al señalar las limitaciones y fortalezas del artista como forma de construir su “tipo ideal”.⁴¹ Agosti lo presenta como el “portavoz de una corriente social en la pintura” y más allá de todos los elogios que vierte hacia el artista, que coinciden en gran parte con los ya mencionados, el escritor comunista advierte una “reminiscencia anarquista” en la “formación mental” del artista que trasladaría a sus grabados un tono tan sombrío como pesimista y que, en consecuencia, lo alejaría del “modelo perfecto” del artista proletario. En palabras de Agosti:

Entregado con fervor a la causa del proletariado, su actitud tiene, empero, una limitación tonal, para definirla en una dirección. Las reminiscencias traducidas en sus grabados revelan las influencias anarco-cristianas que actuaron en su formación mental [...] su socialismo era más evangélico que militante. Y semejante estado fluye de sus estampas: contémplese “Tu historia, compañero”. Facio Hebequer captaba los tonos sombríos de la vida obrera. El suyo era un proletariado doliente, aplastado por la carga trágica de la maldición bíblica [...] No es su acento, sin duda, el que corresponderá a un arte cualitativamente proletario. El arte del proletariado habrá de tener una sobresaliente nota de optimismo, del consciente optimismo de una clase dueña del porvenir.⁴²

No deja de ser sugestivo que, al igual que Ghioldi, el escritor comunista omitiera la intensificación del tono combativo de Facio Hebequer. Como puede advertirse, los escritos de Ghioldi y Agosti dedicados a evaluar desde el prisma del partido los alcances de la obra de Facio Hebequer, retoman gran parte de los argumentos esgrimidos en la ya mencionadas polémicas de Arlt con Ghioldi en

⁴¹ Sobre la trayectoria de Agosti y los vínculos con el PCA cfr. Alexia Massholder, *El Partido Comunista argentino y sus intelectuales: originalidad y marginalidad del pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*, Buenos Aires, Luxemburg, 2014 y Laura Prado Acosta, *Los intelectuales del partido comunista: itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*, North Carolina, A Contracorriente, 2015.

⁴² Héctor Agosti, “Facio Hebequer, artista del proletariado”, *Unidad*, año I, n° 1, enero de 1936, p. 12. Sobre la figura de Agosti puede consultarse Massholder, Alexia, *El Partido Comunista y sus intelectuales: pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones Luxemburg, 2014.

Bandera Roja, como en la discusión entre Raúl González Tuñón y Carlos Moog en las páginas de *Contra* y el intercambio entre Moog y Barletta en *Metrópolis* y *Actualidad*. La utilización de estos mismos argumentos revela la pervivencia de un obrerismo en las esferas del partido que se traducían en, por un lado, una exigencia de claridad ideológica hacia los intelectuales y, por el otro, en un cuestionamiento de la autonomía de la cultura de las izquierdas y de las funcionalidades que estos intelectuales pretendían otorgarle.⁴³

No obstante, en el caso de Agosti, podría hipotetizarse que, al igual que en las palabras de Ghioldi, aún predominaba en el seno de la órbita comunista un discurso ligado al *tercer período*. Pero, también, y en un sentido contrario, podría pensarse que la nota de Agosti, publicada en el órgano oficial de la AIAPE, tenía por objeto situar a Facio Hebequer como el antecesor de un “arte nuevo”, promovido por la agrupación antifascista como de inmediato quedó de manifiesto en las notas sucesivas, entre ellas, la que aparecía publicada en la página siguiente, titulada “Hacia una plástica revolucionaria”, firmada por Cayetano Córdova Iturburu.⁴⁴ Asimismo, ambas notas abrían el interrogante sobre quien debería ser el heredero de Facio Hebequer. Cabe señalar que la nota de Córdova Iturburu era acompañada por la reproducción de *Desocupación* de Antonio Berni, la obra más elogiada de las expuestas en el Salón de la AIAPE. Este artista había lanzado, en 1935, un manifiesto sobre el “Nuevo realismo” que iba en una línea similar al manifiesto “Incitación al grabado” de Facio Hebequer, publicado en 1933.

Por su parte, la revista *Izquierda* (1934-1935), que reprodujo algunas de las litografías de la serie *Bandera Roja*, también brindó su homenaje al artista. Esta

⁴³ Véase “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza, (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 406.

⁴⁴ Cf. Cayetano Córdova Iturburu, “Hacia una plástica revolucionaria”, *op. cit.*, p. 13.

revista había surgido como una escisión del grupo de *Claridad* al cuestionar la perspectiva liberal del socialismo argentino, y proponía revalorizar el marxismo revolucionario en oposición al reformismo.⁴⁵ Además de reiterar muchos de los tópicos ya señalados, la propuesta de *Izquierda* era concreta, en tanto afirmaba que se asumía el compromiso de retomar el material “de agitación” del artista (y amigo) para continuar la lucha.⁴⁶ Por ello, luego de un balance extenso sobre la obra y las prácticas del artista, el autor de la nota concluía:

En todos los rincones del país, grupos de jóvenes artistas se formaron para defender la causa de los trabajadores. Al trabajo individual sucedió el trabajo por equipos. Al artista aislado, la solidaridad gremial; y finalmente, rompiendo el marco estrecho del gremialismo prescindente, la organización de plásticos revolucionarios se deslizó como un torrente para unirse al mar agitado de la clase trabajadora de la clase organizada. Ya están unidos en nuestro país los trabajadores manuales e intelectuales. Ya están los artistas de más personalidad cerrando filas, codo con codo, junto con el obrero, con el campesino y con el estudiante. Se lo debemos a Facio Hebequer.⁴⁷

Este fragmento no sólo volvía visible la continuación del legado de Facio Hebequer, sino que también añadía otros tópicos a esa construcción como, por ejemplo, la importancia de la organización gremial y política, en sintonía con la estrategia frentista que proclamaba la unidad entre intelectuales, artistas, estudiantes

⁴⁵ Sobre el surgimiento de esta revista y las disputas en el seno del socialismo véase Ilana Martínez, “Un acercamiento a la izquierda del Partido Socialista a través de su prensa periódica. La revista *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, 1934-1935”, *Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, año II, n° 3, 2008, pp. 1-16. Entre los colaboradores se destacan Carlos Sánchez Viamonte, Urbano Eyras, Bartolomé A. Fiorini y Benito Marinetti, quienes retomaron el proyecto editorial de Elías Castelnuovo, ya mencionado pero ahora en el contexto de la lucha antifascista que fue línea predominante de la publicación. Esta revista en los nueve números editados intentó realizar una intensa campaña en contra del avance de los fascismos difundiendo la creación de organismos como por ejemplo el Comité Pro Libertad de Largo Caballero y Ernst Thaelmann. El manifiesto que acompañó la iniciativa contó con las firmas de Castelnuovo, Sixto Pondal Ríos, Rodolfo Aráoz Alfaro, Horacio Trejo, José Gabriel, Raúl González Tuñón, además del comité de la revista, entre otros. Cf. “Unidad de acción: Pro ayuda a las víctimas del terror fascista, pro libertad de Largo Caballero-Thaelmann y todos los perseguidos por la reacción fascista”, *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, año I, n° 3, diciembre-enero de 1935, pp. 14-15.

⁴⁶ R. A. A. [Rodolfo Aráoz Alfaro], “Arte proletario. Balance de la obra de Facio Hebequer”, *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, año I, n° 6, junio-julio de 1935, p. 20.

⁴⁷ R. A. A., *op. cit.*, p. 22.

y trabajadores. Este aspecto refuerza la propuesta de pensar a los homenajes de Facio Hebequer al calor del nuevo clima de ideas que acompañó la organización del movimiento antifascista local. En este sentido, otro tópico novedoso de la nota es el llamado a los “jóvenes artistas”, el cual se complementa con el balance ya citado de *Rumbo* donde Novas representaba a Facio Hebequer como un maestro de la juventud, ya que se acercaba a ella “para asimilar de ésta su entusiasmo y proporcionarle en cambio el múltiple e inapreciable acervo de su auténtica experiencia”.⁴⁸

Esta representación de Facio Hebequer como un “maestro de la juventud” fue reiterada por el mismo escritor en un homenaje publicado en la revista *Nueva Vida* a un año de su fallecimiento. En este caso, exhortaba a tres jóvenes artistas que lo frecuentaban, Sigfredo Pastor, Arrigo Todesca y Emilio Saraco, a continuar su labor bajo la consigna que dejó “el camarada”: “crear, estudiar y trabajar”.⁴⁹ Como en varios de los pasajes surgidos de los diversos homenajes, Novas apelaba a un tono romántico para escenificar los encuentros con el “maestro”, representados como una suerte de ritual en donde las jerarquías se diluían, lo que lo diferenciaba del “artista académico” e “individualista”. Aunque lo más importante del relato era el mensaje: llamar a los jóvenes a comprometerse artística y políticamente con el “rumbo inevitable para el porvenir del mundo”.

Asimismo, no deja de ser llamativo el hecho de que la revista ácrata *Nervio*, en donde se había publicado la serie más evocada del artista (*Tu historia*,

⁴⁸ “Homenaje a Facio Hebequer. Notas para la reivindicación”, *Rumbo*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ “Exhortación para tres artistas plásticos jóvenes. Sigfredo Pastor, Arrigo Todesca, Emilio Saraco”, *Nueva Vida*. Recorte proveniente del FGFH, con fecha manuscrita 18 de junio de 1936, p. 23. Allí se recordaba: “El taller del maestro Guillermo Hebequer se llenaba de rumores juveniles. Había una cordial demanda los domingos por la noche del año 1934: visitar a Facio. Escuchar su palabra aleccionante y serena. Sentirlo nuestro –sin distancias entre su extraordinaria personalidad y nuestra esperanza de iniciación [...] Escuchar su palabra aleccionante; asombrarnos ante el dinamismo de su inquietud agitada en cien sentidos: El acontecimiento social y su justa interpretación política [...] ¿Quiénes éramos nosotros? [...] Jóvenes plásticos y escritores entregados instintivamente al movimiento del tiempo presente [...] Facio Hebequer sabía comprender y respondernos”. Cabe destacar que Sigfredo Pastor ya estaba asociado por entonces a la AIAPE y que desarrolló su labor gráfica primero en *Rumbo* y luego en *Unidad*.

compañero), no le haya dedicado ninguna línea a modo de homenaje. A esa omisión puede agregarse un breve comentario publicado en aquella pocos meses después de su deceso, en la cual una nota titulada “En torno al imperialismo” —que hacía alusión al cambio de estrategia de la IC— era acompañada por un recuadro que afirmaba: “G. Facio Hebequer obligado a Dibujar al Tío Sam y a John Bull”, como introducción a una furibunda crítica del materialismo histórico y, más específicamente, de las políticas del PCA, que vale reproducir *in extenso*:

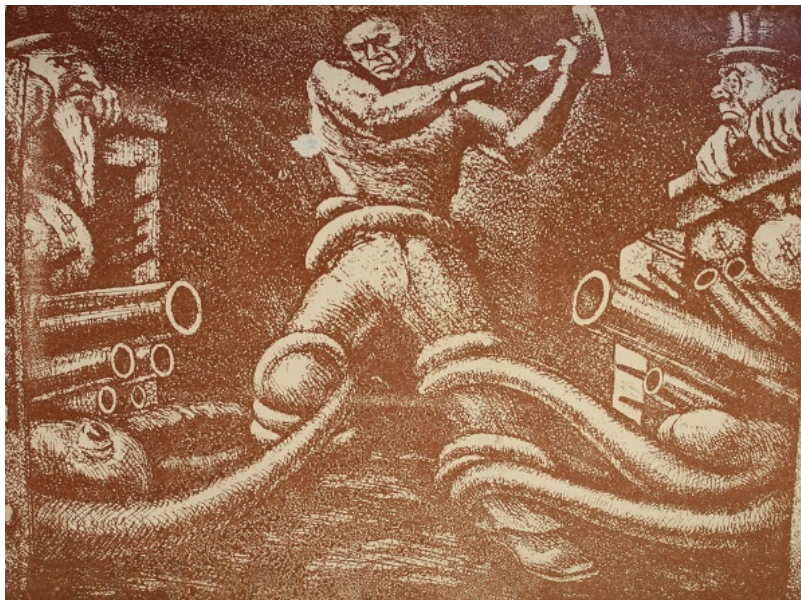
RECORDAMOS ahora, con motivo del viraje táctico bolchevique, una anécdota que nos ha narrado el artista fallecido [...] Era a fines de 1932; él trabajaba febrilmente en una serie de grabados, titulada “Tu historia, compañero”, que luego entregó como primicia a NERVIO para su publicación. Discutíamos frecuentemente nuestra interpretación revolucionaria de la lucha social, la supeditación marxista del arte, etc. En una de esas oportunidades, cuando le señalamos el fuerte contenido antimarxista de las leyendas que el mismo redactó para los 12 grabados, evidentemente molesto porque pretendíamos encasillarlo en determinado dogma, nos relató lo que había sucedido con una delegación de un Comité denominado antiguerrero, bolchevique. Le solicitaron un dibujo para el periódico, que sería insertado como afiche, en la primera plana. Facio Hebequer concibió inmediatamente el motivo: una montaña de cadáveres, no en exhibición repugnante de mutilamiento, sino produciendo una expresiva y potente impresión de la magnitud del crimen de la guerra. —No —dijeron los ortodoxos marxistas—; eso no puede ser. Usted debe pintarnos un cuadro que refleje la única causa de la guerra actual, de acuerdo a la interpretación materialista de la historia: por un lado al Tío Sam, en la actitud que su ingenio resuelva, y por el otro a John Bull. No hay ninguna cuestión ajena a esta lucha entre los dos imperialismos, que se disputan la hegemonía del mundo. Guillermo Facio Hebequer tuvo un gesto: se negó a hacerlo.⁵⁰

Es imposible comprobar la veracidad de esta anécdota, aún así, logra traslucir nuevamente la incomodidad manifiesta y el franco disgusto de este espacio anarquista frente a las nuevas amistades y proyectos de Facio Hebequer, lo que explicaría, al menos en parte, la ausencia de un homenaje en la revista. Aunque

⁵⁰ Raúl Ador Luch, “En torno del imperialismo...”, *Nervio*, año IV, nº 42, noviembre 1935, p. 27.

también reforzaría la resistencia de Facio Hebequer a supeditar su producción artística a los cánones solicitados desde el partido, reconocido como un gesto valioso por parte de la revista ácrata.

Lo cierto es que una litografía de idénticas características fue publicada en *Actualidad*, pero luego del fallecimiento de Facio Hebequer y a cargo de su amigo Vigo (figura 91), quien fuera mencionado por la publicación comunista como el otro artista que crecía ideológicamente, al dejar atrás el pasado libertario.⁵¹ A juzgar por las críticas vertidas en dicha anécdota publicada por la revista *Nervio*, lo que estaba en juego era una disputa respecto del lugar que debía ocupar la autonomía del artista frente a los dictámenes y las presiones provenientes de la doctrina de la política partidaria y también respecto de lo que debería ser o entenderse como una imagen eficaz en materia política.



91. Abraham Vigo, *Imperialismo*

⁵¹ Abraham Vigo, “Imperialismo”, *Actualidad*, año V, n° 1, enero-abril de 1936, contratapa. Cabe señalar que *Nervio* criticó con asiduidad a la revista de la órbita cultural de PCA, *Actualidad* y que años después, Vigo se afilió al PCA.

En síntesis, el análisis sobre los diversos homenajes y recordatorios motivados por el fallecimiento de Facio Hebequer permite sostener que las representaciones en torno a este artista iluminan los debates de un momento transicional en la cultura de la izquierda local del período de “clase contra clase” al llamado de la constitución de Frentes Únicos y Populares. A su vez, la búsqueda de un modelo del artista ligado al clima antifascista se encuentra relacionada con una serie de rasgos específicos y de prácticas concretas que no necesariamente eran aceptadas de manera unívoca, sobre todo en relación con el grado de aceptación o supeditación de la labor y la autonomía del arte a los dictados de la doctrina marxista. No obstante, la elección del grabado como la técnica privilegiada para obtener un mayor grado de circulación y difusión de las ideas políticas, la comprensión de la realidad social a la hora de seleccionar los temas representados para poder dar cuenta del dramatismo de la época, la importancia de la organización entre artistas para lograr defender la cultura y la necesaria confluencia con la clase obrera, son algunos de los principales rasgos compartidos para emprender un compromiso artístico y político en la lucha antifascista. Teniendo en cuenta esto, a partir de las diversas lecturas de los ejercicios recordatorios dedicados a la memoria de Facio Hebequer se advierte un recurrente desplazamiento del homenaje hacia la configuración de un modelo de artista que, a partir del camino abierto por él, debía ser retomado por los artistas “antifascistas”, fueran o no comunistas, a la vez que se reabrían nuevos debates estético-políticos.

Asimismo, los homenajes motivados por la muerte de un artista con proyección dieron lugar a una suerte de disputa en torno a su legado artístico y su filiación política que da cuenta de las diferentes estrategias y los diversos ámbitos de participación de un artista que, más allá de su cercanía con la sensibilidad comunista,

nunca dejó de colaborar en revistas culturales de izquierda de distinto signo político e ideológico. Este hecho explica la posterior compilación de algunos de los escritos de Facio Hebequer editada por La Vanguardia, la cual también se adjudicaba, en su presentación, una estrecha relación con el “artista social”.⁵² Es por ello que, ante el posible interrogante sobre qué fuerza política capitaliza el legado de Facio Hebequer luego de su muerte, la respuesta no es taxativa, pues su dinámica trayectoria, sus posicionamientos y la riqueza lograda en su obra, excluyeron cualquier tipo de encasillamiento doctrinario y, por lo tanto, de una apropiación categórica.

⁵² Guillermo Facio Hebequer, *Sentido Social del Arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936.

CONSIDERACIONES FINALES

Facio Hebequer se acercaba a la realidad con la crueldad de un investigador implacable y ascendía de ella, hasta las atmósferas de sus realizaciones, empujado por su incontenible pasión de la hermosura. Era un artista que no dejó jamás de ser un hombre, es decir, un corazón y una mentalidad movidos por un orgánico sentimiento de solidaridad con los otros hombres.

Cayetano Córdova Iturburu¹

Luego de transitar las múltiples facetas del itinerario de Guillermo Facio Hebequer en diversos contextos, puede firmarse que la perspectiva metodológica ligada a la “apuesta biográfica” se presentó como una fructífera puerta de entrada para analizar diferentes momentos de los cruces y articulaciones entre arte y política en el Buenos Aires de entreguerras, los cuales dieron lugar a algunos debates y polémicas. Entre esos debates se destacaron: la función social del artista; las posibilidades y los límites para desarrollar un “arte proletario” y “revolucionario” en el ámbito local y las tensiones entre intelectuales y el PCA, entre otros.

En este sentido, el abordaje del trayecto y del perfil intelectual de Facio Hebequer abrió a una gran cantidad de temas y problemas que aportan al conocimiento de la cultura de izquierda local. En primer lugar, la elección de esta figura ha permitido conocer y analizar un rasgo constitutivo de la cultura de las izquierdas como su componente transnacional. Desde esta perspectiva, diversos aspectos de la producción del artista, como sus escritos y los emprendimientos teatrales, fueron analizados a la luz de un diálogo transatlántico con autores, libros y

¹ “Nuestros artistas: Guillermo Facio Hebequer”, *Nueva Gaceta. Revista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE)*, n° 16, julio de 1942, p. 12.

experiencias similares provenientes de Europa y activamente apropiadas en el medio local. En segundo lugar, el seguimiento de este artista permitió constatar el dinamismo y la vitalidad de una cultura de las izquierdas que trasciende ampliamente a las instituciones y proyecciones de la política partidaria en la arena cultural. Pues en su condición de artista de izquierda, Facio Hebequer atravesó diferentes ámbitos y escenarios de dicha cultura en ese sentido amplio y no acotado a los emprendimientos “oficiales” de los partidos y agrupaciones. Por último, ese corte transversal sobre la cultura de las izquierdas de Buenos Aires a partir de este itinerario permite el ingreso a una zona rica en matices que complejiza los bordes del arte denominado “social” o “proletario”, ya que Facio Hebequer se situó en una frontera de exploraciones difíciles de encasillar.

A su vez, el estudio de su trayectoria, posibilitó revisar y matizar su adscripción ligada unívocamente a la experiencia compartida con José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli y Abraham Vigo y revelar una trama de redes intelectuales más amplia que lo vincularon con una gran cantidad de intelectuales y artistas y con otros emprendimientos colectivos que desbordaron al mencionado grupo de “los Artistas del Pueblo”. En ese sentido, el análisis de un vasto conjunto de revistas culturales de izquierda y de algunos archivos personales ha permitido componer una red intelectual que realiza un “tránsito compartido” hacia una sensibilidad comunista, que se manifiesta en la participación conjunta de diversos emprendimientos culturales y en la radicalización de sus posicionamientos ideológicos a partir de las resonancias de la Revolución Rusa y el avance de los fascismos, sobre todo, en la coyuntura abierta en la década de 1930.

Ese clima de época llevó a un grupo de escritores y artistas a iniciar un desplazamiento hacia una sensibilidad comunista. En esta tesis ese movimiento se ha

observado, principalmente, a través de las figuras de Facio Hebequer, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo y Roberto Arlt aunque, sin duda, también podría ampliarse a otras personalidades mencionadas en esta investigación como, por ejemplo, Raúl González Tuñón y Cayetano Córdova Iturburu, entre otros. Y si bien, es posible afirmar que esa atracción es gran medida generacional, cada uno de ellos brindó respuestas diferentes a los interrogantes sobre el vínculo del partido y los intelectuales.

En el caso estudiado, Facio Hebequer lejos estuvo de supeditarse a los cánones propuestos por el Partido Comunista, más allá de su indudable acercamiento a esa órbita cultural. No exento de tensiones, e inclusive de contradicciones, este artista osciló entre el campo artístico y el campo político, lo que no limitó su capacidad creativa; por el contrario, la potenció. La calidad de su obra fundamentaba su contenido, latente esta premisa en la tensión de sus escritos, irrumpe con mayor fuerza en la impresión de sus litografías en las cuales se constatan las modificaciones graduales y la radicalización de sus contenidos, inasibles para cualquier política partidaria.

Pues este viraje no significó hacer una tabula rasa respecto de su producción previa, por el contrario, la convivencia de elementos visuales residuales y emergentes en la obra de Facio Hebequer dio como resultado nuevas elaboraciones, basadas en su anhelo por estimular la emancipación social. En ellas, el artista resignificó sus modos de representación a través de una doble operación. Por un lado, sin desechar totalmente las producciones de los años veinte las mezcló para crear un nuevo discurso que tenía por objeto alentar la causa de los trabajadores e impulsar la utopía revolucionaria. De este modo, puede advertirse que el “pesimismo” endilgado al artista, tanto desde el mundo del arte como desde el universo de las izquierdas, fue

un elemento clave en la obra de Facio Hebequer, que se mantiene y resitúa para dar lugar a nuevos significados emancipatorios. Por el otro, como resultado de esas exploraciones, el artista se apropió de recursos modernos como el montaje visual en sus grabados, analizados en las series *Buenos Aires* y *Bandera Roja*, que dan cuenta de una producción compleja y difícil de rotular.

Otro elemento novedoso detectado en sus creaciones fue la evocación de dos célebres himnos proletarios —*Bandiera Rossa* y *La Internacional*— a través de la inserción de algunos de sus fragmentos como epígrafes en las obras que llevaron un título homónimo. De esta manera, Facio Hebequer incorporaba su pasión por la música que fue interpretada, además, como una posible forma de exploración en los modos de percepción del espectador y como un medio de interpelación a la clase revolucionaria que se intentaba movilizar por entonces, el proletariado. Ambos recursos, el uso del montaje y la música, deben ser articulados con las empresas teatrales de las cuales formó parte el artista (Teatro Libre, Teatro Experimental de Arte, Teatro del Pueblo y Teatro Proletario), ya que en algunas de ellas se ensayaron distintas estrategias tendientes a revolucionar la forma y el contenido de la dramaturgia nacional como una alternativa al teatro comercial y que muy probablemente nutrieron sus producciones gráficas.

A diferencia de los postulados que iban a predominar en la órbita cultural comunista en la segunda posguerra, con la imposición efectiva del canon del Realismo Socialista, para Facio Hebequer el compromiso artístico-político no se redujo a la ejecución de relatos visuales fáciles de “leer” para la clase obrera. Como ha quedado demostrado, para él era necesario explorar distintos planteos visuales, sobre todo en su técnica privilegiada —el grabado, por su capacidad de difusión y propaganda política— con el objetivo de impactar al espectador, generar contrastes

en los estados de ánimos de quien observara sus obras y lograr lo que podría denominarse una “movilización visual”.

Por último, cabe reiterar, que estas múltiples aristas y prácticas de militancia cultural se encuentran para explicar el lugar preponderante alcanzado por Facio Hebequer en la cultura de las izquierdas, que se amplificó al momento de su muerte y en el contexto de la internacionalización del movimiento antifascista. Por ello, en los recordatorios que han quedado registrados entre 1935 y 1936 fue posible advertir que, además de rendirle homenaje a un artista-militante como Facio Hebequer, se trazaron diversas operaciones de sentidos y desplazamientos ideológicos en el marco de la organización de agrupaciones antifascistas, que tenían como objetivo congregar a los artistas e intelectuales en la lucha contra los fascismos.

Todas estas facetas, analizadas a lo largo de esta tesis revelaron el desarrollo de un perfil intelectual polifacético vinculado a una búsqueda incesante por hallar un punto de intersección entre el arte y la política. Esas búsquedas y experimentaciones constantes (y oscilantes) dieron cuenta, a su vez, de las tensiones y las incomodidades de un artista que se desplazó entre el campo artístico y el campo político sin hallar una clausura definitiva a sus interrogantes.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS:

Archivo Histórico de Arte Argentino Latinoamericano, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori
Archivo “Alfredo Seoane”, Biblioteca Popular José Ingenieros
Archivo Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)
Archivo y Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)
Archivo de Documentos, *Palais de Glace*. Palacio Nacional de las Artes
Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras “Prof. Augusto Raúl Cortázar”, Universidad de Buenos Aires (UBA)
Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes
Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos del Barrio de Boedo
Biblioteca de la Unión Ferroviaria
Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI)
Departamento de Archivo y Documentación del Museo Benito Quinquela Martín
Fundación Espigas

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1 REVISTAS CULTURALES:

ACTUALIDAD artística-económica-social. Publicación ilustrada (1932-1936)
AHORA! Edición de la Unión de Escritores Proletarios (1932)
AUGUSTA. Revista de arte (1918-1920)
BRÚJULA. Revista independiente de arte e ideas (1932)
CLARIDAD. Revista quincenal socialista de Crítica, Literatura y Arte (1920)
CLARIDAD. Tribuna del pensamiento izquierdista (1926-1941)
CLASE (1933)
CONTRA. La revista de los franco-tiradores (1933)
FRENTE. Letras, artes, ciencias. Órgano del Centro Cultural y Artístico “Ideario” (1933)
GERMINAL (1920)
GERMINAL. Revista de ciencia y de arte (1916)
INICIAL. La revista de la nueva generación (1923-1926)
IZQUIERDA (1927)
IZQUIERDA. Crítica y acción socialista (1935-1936)
IZQUIERDA. Suplemento cultural de El Telégrafo (1928)
LA CAMPANA DE PALO (1925)
LOS PENSADORES (1922-1926)
METRÓPOLIS. De los que escriben para decir algo (1931-1932)

MONDE. Hebdomadaire internationale (1928-1935)
MUNDO NUEVO (1932-1933)
NERVIO. Crítica, Artes y Letras (1931-1936)
NUEVA GACETA. Revista de la AIAPE (1941-1943)
NUEVA REVISTA (1935)
PROTEO. Revista semanal (1916-1917)
RUMBO (1935)
SOVIET (1933-1935)
UNIDAD. Por la defensa de la cultura. Órgano oficial de la AIAPE (1936-1938)
VIDA FEMENINA. La revista de la mujer inteligente (1933-1943)

1.2 DIARIOS Y SEMANARIOS POPULARES

CARAS Y CARETAS
CRÍTICA
EL MUNDO
EL TELÉGRAFO
LA MONTAÑA
LA NACIÓN
LA PRENSA
LA PROTESTA
LA VANGUARDIA
LA INTERNACIONAL
NUEVA ERA. SEMANARIO DE LA VIDA ARGENTINA
PBT

1.3 AUTOBIOGRAFÍAS, FOLLETOS, MEMORIAS Y OTROS DOCUMENTOS:

AIAPE, Folleto “Declaración programática. A los Intelectuales de Latino-América”, Buenos Aires-Rosario, 1935.

AGOSTI, Héctor, *El hombre prisionero*, Buenos Aires, Clarida, ¿?

ARÁOZ ALFARO, Rodolfo, *El recuerdo y las cárceles (memorias amables)*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1967.

ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 2008.

—, *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires, Losada, 2013.

BARBUSSE, Henri, *Llamado a los estudiantes e intelectuales de la nueva generación*, Buenos Aires, Ediciones AIAPE, s/f.

BARLETTA, *Los Pobres* (con ilustraciones de José Arato), 1925

—, *Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*, Buenos Aires, Futuro, 1960.

BELLOCQ, Adolfo, “Las memorias”, en Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977, pp. 123-151 [1961].

BOGDANOV, *El arte y la cultura proletaria*, Madrid, Comunicación-Alberto Corazón Editor, 1979.

ANÓNIMO, *CANCIONERO SOCIALISTA*, Buenos Aires, La Vanguardia [ca. 1930].

CASTELNUOVO, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

___, *Malditos (ilustraciones de Guillermo Facio Hebequer)*, Buenos Aires, Colección Los Nuevos, Claridad, 1924.

___, *Teatro. Ánimas benditas. En nombre de Cristo. Los señalados*, Buenos Aires, El Inca, 1929.

___, *Vidas Proletarias*, Buenos Aires, Victoria, 1934.

___, *El arte y las masas*, Buenos Aires, Claridad, 1935.

FACIO HEBEQUER, Guillermo, "Autobiografía", *Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935*, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1935.

___, "Memorias de Facio Hebequer", *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, año I, n° 17 al 24, diciembre de 1976 a marzo de 1977.

___, *Memorias*, Fondo Guillermo Facio Hebequer, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori [memorias mecanografiadas, ca. 1921].

___, *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936.

FERNÁNDEZ, Manuel F., *La Unión Ferroviaria a través del tiempo. Veinticinco años al servicio de un ideal 1922-1947*, Buenos Aires, 1947.

FURLONG, Guillermo, *Torre Revello 'A self-made man'. Biografía y bibliografía de José Torre Revello*, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 1968.

GUASTAVINO, Juan M., *Santiago Stagnaro hombre*, Buenos Aires, Ediciones López Negri, 1952.

GUIBOURG, Edmundo, *Calle Corrientes*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.

___ *Conversaciones de Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg. El último bohemio*, Buenos Aires, Celta, 1983.

GUYAU, Jean Marie, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Buenos Aires, Suma, 1943.

LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta, 1978.

___, "La AIAPE, una agrupación de intelectuales", en *Etcétera*, Buenos Aires, Ánfora, 1982, pp. 17-28.

___, *Con pelos y señales*, Buenos Aires, Futuro, 1986.

MAISONNAVE, Luis, "El periodismo en la República Argentina", en *Anuario industrial de la nación argentina*, Buenos Aires, Benet editor, 1920.

PETTORUTTI, Emilio, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Sola Hachette, 1968.

RESNIK, A., *Teatro Soviético. Con prólogo de Álvaro Yunque*, Buenos Aires, 1929.

TIBOL, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.

Socorro Rojo Internacional, *Bajo el terror de Justo*, Buenos Aires, 1934.

TROTSKY, León, *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Ediciones ryr, 2014.

YUNQUE, Álvaro, *La Literatura Social en la Argentina. Historia de los movimientos literarios desde la emancipación nacional hasta nuestros días*, Buenos Aires, Claridad, 1941.

—, “Renacimiento del teatro”, en *Síntesis Histórica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1957, pp. 127-135.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y TEÓRICA:

ALTAMIRANO, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación*, Bogotá, Norma, 2006

—, *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

—, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

— y SARLO, Beatriz, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

ARTIÈRES, Philippe y Dominique Kalifa, “El historiador y los archivos personales: paso a paso”, *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e información del CeDInCI*, n° 13, verano 2012-2013, pp. 7-11 [“L’historien et les archives personnelles: Pas à pas”, *Sociétés & Représentations*, n° 13, 2002, París, pp. 7-15. Traducido por Adriana Petra].

BALANZA, Vittorio, *Rodolf Kubik. Composito y músico*, Asociación Dante Alighieri, 1993.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El Cuenco del Plata, 2011 [1936].

BONOME, Rodrigo, *El teatro y las artes plásticas*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

BURKE, Peter, et. al., *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1996.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [original francés 1992].

— *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

BRIHUEGA, Jaime, “La sociología del arte”, en Valeriano Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1999.

BRUNO, Paula (presentación de *dossier*), “Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas”, *Anuario IEHS*, n° 27, 2012, pp. 155-162.

BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.

BURDIEL, Isabel (presentación de *dossier*), “Los retos de la biografía”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, vol. II, n° 94, 2014, pp. 13-18.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1980.

CARBONE Rocco y Marcela Croce (Dir.), *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX)*, tomo I, Buenos Aires, El 8vo loco ediciones, 2010.

CASULLO, Nicolás, Ricardo FOSTER y Alejandro KAUFMAN, *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

CATTARUZZA, Alejandro, *Historia de Argentina 1916-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

___ (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

CIPOLLINI, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

CUTOLO, Vicente Osvaldo, *Nuevo diccionario biográfico argentino: 1750-1930*, vol. III, Buenos Aires, Elche, 1968.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1996.

___, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2006.

___, *Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000 [1966].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

___, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.

___, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.

DOSSE, François, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

—, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México-D.F., Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2007.

EWEN, Frederic, *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

GELMAN, Jorge (Dir.), *Argentina. La apertura al mundo. 1880-1930*, tomo III, Madrid, Fundación Mapfre, 2011.

GRAMUGLIO, María Teresa (Dir.), *El imperio realista*, Tomo VI, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

GROPPO, Bruno, “En antifascismo en la cultura política comunista”, en *Anuario IEHS*, n° 19, 2004, pp. 27-44.

GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pretextos, 2008.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

—, *La República imposible (1930-1945)*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

—, *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, Biblioteca del Pensamiento Argentino IV, 1999.

HESSE, José, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza, 1971.

HOBBSAWM, Eric, “Introducción”, Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto Comunista*, Barcelona, Critica, 1998.

—, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Critica, 1997.

HUNT, Laura A., *From Performer to Petrushka: A Decade of Alexandra Exter's Work in Theater and Film*, thesis, Georgia State University, 2011.

JULLIARD, Jacques (Coord.), Dossier “Comment on se dispute. De Renan à Barthes”, *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 25, 2007.

LEVI, Giovanni, “Los usos de la biografía”, *Revista de Temas Socio-Jurídicos, Universidad Autónoma de Bucaramanga*, n° 44, 2003 [1989], pp. 139-151.

LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.

LORIGA, Sabina, “La escritura biográfica y la escritura histórica en los siglos XIX y XX”, *Anuario IEHS*, n° 27, 2012, pp. 121-143.

MAGNONE, Carlos y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993.

MARSHAL, Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006 [1986].

MOSSE, George L., *La cultura europea del siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1997 [1961].

PASSERON, Jean-Claude, “Biographies, flux, itinéraires, trajectories, *Revue française de sociologie*”, 1990, vol. 31, n° 1, pp. 3-22.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

___, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, del estante, 2005 [2001].

___, *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010

REVEL, Jacques, *Juegos de escalas*, Buenos Aires UNSAM, 2015.

SAID, Edwar W., *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

SAZBÓN, José, *Historia y representación*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

SAÍTTA, Sylvia, “La cultura”, en Jorge Gelman (Dir.), *Argentina. La apertura del mundo. Tomo III (1880-1930)*, Madrid, Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones, 2011., pp. 263-321.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2006.

TARCUS, Horacio (Dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda Argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

WILLIAMS, Raymond, *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008 [1976].

___, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

___, *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

___, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

ZANCA, José (presentación de *dossier*), “Intersecciones. Sujetos y problemas. Itinerarios intelectuales en el siglo XX”, *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, año XIII, n° 52, 2013, pp. 79-82.

2.2. HISTORIA POLÍTICA Y CULTURAL (EUROPA Y ARGENTINA):

ABÓS, ÁLVARO, *Crítica. Arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación OSDE, 2016.

ANSOLABEHERE, Pablo, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011.

___, “Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)”, *Prismas*, año XVI, n° 16, 2012, pp. 179-182.

ARICÓ, José, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura*, año I, n° 3, diciembre de 1983, pp. 22-26.

BARRANCOS, Dora, *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, CEAL, 1991.

BISSO, Andrés, “El antifascismo argentino: imagen de redención ‘democrática’ de la sociedad civil en la Argentina fraudulenta y militar de los años 30 y 40”, en *Trabajos y comunicaciones*, n° 26/27, 2000-2001, pp. 211-232.

___, “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo”, en *Asian Journal Of Latin American Studies*, Seul, v.3, p.91 - 116, 2000.

___, *El antifascismo argentino. Selección documental y estudio preliminar*, Buenos Aires, CeDInCI Editores / Buenos Libros, 2007.

___ y Adrián Celentano, “La lucha antifascista de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943)”, en Biagni Hugo y Roig Arturo, *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II, Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp.235-266.

BRUNO, Paula (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQUI, 2014.

___ (Coord.), *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

CAMARERO, Hernán, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

___, “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. 35-60.

___, “Ascenso y ocaso del Partido Comunista en el movimiento obrero argentino: crítica historiográfica y argumentaciones conceptuales”, *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, año I, n° 1, septiembre de 2012, pp. 57-79.

___, “El Partido Comunista argentino y sus políticas en favor de una cultura obrera en las décadas de 1920 y 1930”, *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, vol. II, Ciudad de México, 2011, pp. 1-31.

___, “El tercer período de la Comintern en versión criolla. Avatares de la orientación combativa y sectaria del partido Comunista hacia el movimiento obrero argentino”, *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 3, primavera 2011, pp. 203-232.

___ y Carlos Miguel Herrera, *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005.

CAMPIONE, Daniel; López Cantera, Mercedes y Maier, Bárbara (Comp.), *Buenos Aires – Moscú – Buenos Aires. Los comunistas argentinos y la Tercera Internacional. Primera Parte (1921-1924)*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.

CANE, James, “‘Unity for the Defense of Culture’: The A.I.A.P.E. and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 77, n° 3, Duke University Press, 1997, pp. 443-482.

CARR, Edward H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Madrid, Alianza, 1991.

CAUTE, David, *Compañeros de viaje*, México, Grijalbo, 1975.

___, *El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966)*, Barcelona, oikos-tau, 1968.

DEVÉS, Magalí A., “El fondo Guillermo Facio Hebequer en el Archivo de Arte Argentino y Latinoamericano del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori”, en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivo. Publicación Virtual del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, n° 6, marzo-abril 2016, Córdoba, Argentina, pp. 161-165.

___, *Arte y revolución: Itinerarios de Guillermo Facio Hebequer (Buenos Aires, 1928-1935)*, tesis de maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), 2014.

DEVOTO, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

DOESWIJ, Andreas, *Los anarco-bolcheviques rioplatenses*, Buenos Aires, CeDInCI, 2014.

DROZ, Jacques, *Histoire de l’antifascisme en Europe, 1923-1939*, París, La Découverte, 1985.

DUBATTI, Jorge, “Circulación recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)”, en Osvaldo Pelletieri, *De Bertlod Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana teatro argentino 1900-1994*, Buenos Aires, Galerna, 1994, pp. 27-35.

___, “Modernización teatral y crítica en la década del veinte: una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 85-92.

___, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblios, 2012.

FALCÓN, Ricardo (Dir.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, *Nueva Historia Argentina, tomo VI*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

___, “Militantes, intelectuales e ideas políticas”, en *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, *Nueva Historia Argentina, op. cit.*, pp. 323-356.

FERRARI, Germán, *Raúl González Tuñón periodista*, Ediciones CCC, Buenos Aires, 2006.

FIGES, Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Buenos Aires, Edhasa, 2010 [2002].

___, *La Revolución rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo*, Barcelona, Edhasa, 2000, pp. 216-236.

FITZPATRICK, Sheila, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

___, *La Revolución Rusa*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

GARCÍA SEBASTIANI, Marcela (Ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana, 2006.

GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

GORELIK, Adrián, “A la sombra de los barrios amados”, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, UNQUI, 2010 [1998], pp. 357-386.

GORELIK, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (Comp.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.

GROSZ, PISCATOR, BRECHT, *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Calden, 1969.

GUTIÉRREZ, Leandro y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

GUZMÁN, Héctor Daniel, *El antifascismo en Santiago del Estero. La Brasa 1930-1951*, Santiago del Estero, EDUNSE, 2014.

JUÁREZ, Laura, *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2010.

___, “Raúl González Tuñón ‘en las salas de Crítica’. Crímenes y ‘aventuras’ heroicas en la guerra del Chaco”, *Aletria: Revista de Estudios de literatura*, vol. 23, n° 1, 2013, pp. 97-110.

JUSTO, Liborio, *Liborio Justo. Pasión y lucha. 100 años de historia argentina*, catálogo muestra documental y fotográfica, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2007, s/p.

KRIEGEL, Annie, “La Tercera Internacional”, en Jacques Droz, *Historia General del Socialismo. De 1918 a 1945*, Barcelona, Destino, 1982, capítulo II, pp. 103-166.

LOBATO, Mirta Zaida, *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890-1958*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

LONGONI, Ana y Horacio Tarcus, “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista”, *Ramona. Revista de artes visuales*, n° 14, 2001, pp. 55-57.

LÓPEZ CANTERA, Mercedes, “Criminalizar al rojo. La represión al movimiento obrero en los informes de 1934 sobre la Sección Especial”, ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda, n° 4, marzo 2014, pp. 101-122.

LÓPEZ TRUJILLO, Fernando, *Vidas en rojo y negro. Una historia del anarquismo en la ‘Década Infame’*, La Plata, Letra Libre, 2005.

LOTTMAN, Herbert, *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.

MALLY, Lynn, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990.

MASSHOLDER, Alexia, *El Partido Comunista argentino y sus intelectuales: originalidad y marginalidad del pensamiento y acción de Héctor P. Agosti*, Buenos Aires, Luxemburg, 2014.

MATSUSHITA, Hiroshi, *Movimiento obrero argentino. 1930-1945. Sus proyecciones en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, HYS-PAMERICA, 1986.

NÁLLIM, Jorge, “Clase y género en la representación gráfica del discurso antiperonista”, *Cuadernos Americanos: Nueva época*, vol. 3, n° 133, pp. 43-73.

OVED, Iacov, “El trasfondo de la ley n° 4.144 de Residencia”, en *Desarrollo Económico*, vol. 6, n° 61, abril-junio 1976.

___, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México DF, Siglo XXI, 1981.

PASOLINI, Ricardo, *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Sudamericana, colección Nudos de la historia argentina, 2013.

___, “Entre el antifascismo y comunismo: Aníbal Ponce como ícono de una generación intelectual”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, año XIII, n° 52, 2013, pp. 83-97

___, “El antifascismo como problema: perspectivas historiográficas y miradas locales”, *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, año 1, n° 2, septiembre 2008, pp.44-49.

___, “*Scribere in eos qui possunt proscribere*. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, UNQUI, año 12, n° 12, 2008, pp. 87-108.

___, *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

___, “El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955”, en *Desarrollo Económico*, n° 179, oct.-dic., 2005.

___, “Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil”, en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2004.

PETRA, Adriana, *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*, tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013. Disponible en Memoria Académica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>

___, “Intelectuales y política en el comunismo argentino. Estructuras de participación y ecos locales de la Guerra Fría (1945-1950)”, *Anuario IEHS*, n° 27, 2012, pp. 27-56.

___, “Revolução e guerra. Formas de compromisso e trajetórias intelectuais na conformação de um espaço cultural comunista na Argentina (1920-1935)”, *Perseu. História, memória e política*, año VII, n° 9, mayo 2013, pp. 11-45.

PIEMONTE, Víctor Augusto, “La política cultural del Partido Comunista de la Argentina durante el tercer período y el problema de su autonomía respecto del Partido Comunista de la Unión Soviética”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, n° 15, Instituto de Estudios Avanzados-Universidad de Santiago de Chile, 2013, pp. 1-33.

___, *Alcances y significaciones de la incidencia soviética en las prácticas políticas del Partido Comunista de la Argentina (1919-1943)*, tesis de doctorado, FFyL-UBA, 2013.

PITTALUGA, Roberto, *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo, 2015.

___, “De profetas a demonios: Recepciones anarquistas de la Revolución Rusa (Argentina 1917-1924)”, *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, n° 11-12, La Plata, UNLP, 2002, pp. 69-98.

___, “Lecturas anarquistas de la revolución rusa”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, año VI, n° 6, Bernal, UNQUI, pp. 179-188.

PORTANTIERO, Juan Carlos, “Imágenes de la crisis: el socialismo argentino en la década de 1930”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, 6, 2002, Bernal, UNQUI, pp.231-241.

PRADO ACOSTA, Laura, *Los intelectuales del partido comunista: itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*, North Carolina, A Contracorriente, 2015.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, “Estudio preliminar. Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea”, Elías Castelnuovo, *Larvas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, Colección Los Raros, 2013, pp. 9-84.

ROIG, Arturo Andrés, *Los krausistas argentinos*, Buenos Aires, El Andariego, 2006 [1969].

SAÍTTA, Sylvia (comp.), “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 Pittsburg, 2008, pp. 99-113.

___, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

___, “La dramaturgia de Elías Castelnuovo: del teatro social al teatro proletario”, en Osvaldo Pellettieri (Dir.), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2003, pp. 187-195.

___, “Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta”, en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, FFyL-UBA, año VIII, n° 14, otoño 2002, pp. 12-16.

___, “Ejercicio de artillería”, en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008 [2000].

___, “El periodismo popular en los años veinte”, en Ricardo Falcón (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas* (tomo VI), Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 436-471.

___, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

___, “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 539-540, Madrid, mayo-junio 1995, pp. 161-169.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007 [1988].

SOCHOR, Zenovia, *Revolution and Culture. The Bogdanov – Lenin controversy*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

SURIANO, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001.

___, “El Estado argentino frente a los trabajadores urbanos: política social y represión, 1880-1916”, en *Anuario*, n° 14, Segunda Época, Rosario, 1989-1990.

___, *Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la Ley de Defensa Social (1902-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1988.

TARCUS, Horacio, *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

TATO, María Inés, *Viento de Fronda. Liberalismo, conservadurismo y democracia en la Argentina, 1911-1932*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

TERÁN, Oscar, “Modernos intensos en los veinte”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 1, 1997, pp. 91-103.

TRASTOY, Beatriz, “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena Argentina”, en María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista*, Tomo VI, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 477-494.

TRAVERSO, Enzo, “Los intelectuales y el antifascismo. Por una historización crítica”, en *Acta Poética*, vol. 24, n° 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Coayacán, 2003, pp. 51-72.

VIÑAS, David (Dir.) y Montaldo, Graciela (Comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Literatura argentina siglo XX*, vol. II, Buenos Aires, Paradiso-Fundación Crónica General, 2006.

VITAGLIANO, Miguel (Comp.), *Boedo. Políticas del realismo*, Buenos Aires, Título, 2012.

2.3 HISTORIA DEL ARTE (EUROPA Y ARGENTINA):

AA. VV., *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, MNBA, 2013.

AAVV, Heinrich, Annemarie, *Intenciones secretas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, MALBA-Fundación Eduardo F. Constantini, 2015.

AA. VV., *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madris, Aldeasa, 2000.

AA. VV., *El universo futurista: 1909-1936*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2010.

AMIGO, Roberto, “El hurón. Una lectura tendenciosa de algunas obras de los treinta”, en Cristina Rossi (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010, 19-30.

ARTUNDO, Patricia, “Los años veinte en la Argentina: El ejercicio de la mirada”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 3, 2000, s/p

___, *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2005.

___ (Introducción, investigación, selección y organización), *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

___, “Alfredo Guttero en Buenos Aires, 1927-1932”, en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte (Primer Premio Telefónica), 1997, pp. 51-57.

___ y Marcelo E. Pacheco, *Pettoruti y el arte abstracto: 1914-1949*, Buenos Aires, Fundación Constantini-MALBA, 2011.

___, *Amigos del Arte. 1924-1942*, Buenos Aires, MALBA, 2008.

AZUELA, Alicia, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 35, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, DF México, 2008, pp. 109-144.

BABINO, María Elena, “David Alfaro Siqueiros y el muralismo”, en Hugo Biagini-Arturo Roig (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX (tomo II), Obrerismo, vanguardia, justicia social*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 383-394.

BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

___ y Silvia E. Dolinko (Ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. I, Sáenz Peña, Untref, 2011.

___, *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II, Sáenz Peña, Untref, 2012.

BELEJ, Cecilia, *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*, tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), 2009.

___, “Benito Quinquela Martín y el muralismo argentino. Imágenes del Riachuelo y sus trabajadores portuarios”, *Historia y espacio*, n° 42, Universidad del Valle - Ciudadela Universitaria Meléndez, 2014, pp. 11-31.

BOWLT, John, “Rusia. El constructivismo en el teatro”, en Marga Paz (Dir.), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., pp. 219-233.

BORWELL, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999.

BURUCÚA, José E. (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

___, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

COLLAZO, Alberto H., *Facio Hebequer*, Buenos Aires, CEAL, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX, serie complementaria Grabadores Argentinos del Siglo XX/4, n° 84, 1982.

CONSTANTÍN, María Teresa y Diana Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005.

DEBROISE, Oliver (Ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA-Munal-CURARE, 1996.

DE LA FUENTE, Sandra y Diana Wechsler, “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia”, *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-FFyL-UBA, 1993, pp. 50-58.

DOLINKO, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

___, *Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro*, Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2012.

___, “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 2, 2011, pp. 96- 128.

___, “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, pp. 287-293.

___, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

___ y Marcela Gené, *Víctor Rebuffo y el grabado moderno*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2008.

DORT, Bernard, “La representación emancipada”, *Boletín del Instituto de Teatro*, n° 5, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1987, pp. 11-17.

EGBERT, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981 [1969].

FANTONI, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014.
—, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y Azares*, IV, 5, otoño de 1997, pp.131-141.

FARA, Catalina, “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano”, *Papeles de Trabajo*, año 6, n° 10, noviembre de 2012, pp. 249-260.

FER, Briony, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

FRANK, Patrick, *Los artistas del Pueblo. Prints and Workers’ Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.

GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
— (Comp.), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SILVER, Kenneth E., *Vers le retour á l’ordre. L’avant-garde parisienne et la première guerre mondiale. 1914-1925*, París, Flammarion, 1991.

LONGONI, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ariel, 2014.

LÓPEZ ANAYA, Fernando, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura Ministerio de Educación y Justicia, 1963.

LUCENA, Daniela, “Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo”, *Question. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, n° 12, 2006, pp. 1-11.
—, “Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino”, *Ramona*, n° 74, septiembre 2007, pp. 44-49.
—, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos, 2015.

MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
—, *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2007.
—, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
—, “Humo de trenes. Pío Collivadino y la emergencia de un paisaje urbano en clave nacionalista”, 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, pp. 189-197.

MALOSETTI COSTA, Laura y Gené, Marcela (Comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

___ (Comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

MEO LAOS, Verónica, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, Ciccus, 2007.

MUÑOZ, Miguel Ángel, *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde-Imago Espacio de Arte, 2008.

___, “Los artistas del Pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, *Causas y Azares*, año IV, n° 5, otoño 1997, pp. 116-130.

___, “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *II Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Articulación del discurso escrito con la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, pp. 131-141.

___ y Diana Wechsler, “La ciudad moderna en la Serie ‘Buenos Aires’, de Guillermo Facio Hebequer”, *Demócrito, Artes, Ciencias, Letras*, año I, n° 1, octubre de 1990, pp. 43-60.

___ y Diana Wechsler, *Los Artistas del Pueblo*, Buenos Aires, SAAP, 1989.

PACHECO, Marcelo (Dir.), *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896—1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

___ (Coord.), *Alfredo Guttero: un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2006.

PALOMAR, Francisco A., *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

Pedrosa, Mario, “As Tendencias Sociais da Arte e Käthe Kollwitz”, en Otilia Arantes (Org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I. Mario Pedrosa*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-56.

PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.), *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1996.

___, (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002.

___, (Dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006.

___, (Dir.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 2006.

PENHOS, Marta y Diana Wechsler (Coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA, Ediciones Jilguero, Buenos Aires, 1999.

PACHECO, Marcelo, *Adolfo Bellocq (1889-1972): obra grabada*, tesis de licenciatura FFyL-UBA, 1986.

ROMERO BREST, Jorge, *Pintores y grabadores rioplatenses. El arte y los artistas*, Buenos Aires, Argos, 1951.

ROSSI, Cristina, (Comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

___, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp.85-125.

___, “La respuesta olvidada de Berni a una encuesta francesa. A propósito de los plásticos comunistas argentinos y el *Nuevo Realismo*”, en *Políticas de la memoria* N° 4, anuario de investigación e información del CeDInCI, Buenos Aires, verano 2003-2004, pp.195-200.

___, “¿Adónde va la pintura? Dos respuestas de Antonio Berni frente a una misma pregunta”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 455-472.

WECHSLER, Diana, *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, 2011.

___, *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. 1930-1945*, Fundación Nuevo Mundo, Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

___, *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 1920-1930*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2003.

___, “Da una estética del silenciosa declamazione. Incontri e apropiación di una tradizioni nelle metropoli del Río de la Plata”, *Novecento sudamericano*, Milano, Skira, 2003, pp. 27-37.

___, “Buenos Aires 1933-París 1937: prácticas estéticas, identidades políticas”, en María Amélia Bulhoes y María Lúcia Bastos Kern (Organizadoras), *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*, Porto Alegre, Universidad Federal do Rio Grande do Sul, 2002, pp.61-74.

___, “Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)”, en *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia de las Artes*, UNAM, San Luis Potosí, México, 2001, pp. 385-412.

___ (Coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri-Instituto Italiano de Cultura, 2000.

___, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

___, (Coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

___, “Buenos Aires, 1924: Trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 344-358.

___ y Gené, Marcela, *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, España, 2005.

___ y Barrio Néstor (Eds.), *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2014.

2.4. LITERATURA Y REVISTAS CULTURALES:

ABÓS, Álvaro, “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer. El amigo uruguayo”, *Revista Ñ, Clarín*, 2 de abril de 2000, pp. 10-11.

ALLE, María Fernanda, *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria*, Tesis de doctorado de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

ARTUNDO, Patricia M. (Dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

—, *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas. 1878-1951*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA (serie monográfica n° 6), 2002.

—, “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas: el hispanismo ante el Bicentenario*, Asociación Argentina de Hispanistas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 27 al 30 de abril de 2010.

BAUR, Sergio (coord.), *El periódico Martín Fierro. En las artes y en las letras, 1924-1927*, Buenos Aires, Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

—, *Claridad, la vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

BEIGEL, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año VIII, n° 20, Universidad de Zulia, 2003, pp. 105- 115.

BEIGBEDER, Silvia Cristina y María Isabel Meloni, “PBT, de la sátira a la apología (1904-1918 / 1950-1955)”, en *Historia de revistas argentinas*, Tomo III, Buenos Aires, AAER, 1999, pp. 245-318.

CANDIANO, Leonardo y Peralta, Lucas, *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Ediciones del C.C.C., 2007.

CATTANEO, Liliana, “La revista *Claridad*: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina”, en A.A.V.V., *Historia de revistas argentinas. Tomo II*, Buenos Aires, A.A.E.R., 1997, pp. 169-196.

DELGADO, Verónica, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coord.), *Tramas impresas, Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, Buenos Aires, Colección Estudios-Investigaciones n° 54, Buenos Aires, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, 2014.

EUJANIAN, Alejandro, Giordano Alberto, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, en Gramuglio, María Teresa (Dir.), *El imperio realista*, Tomo VI, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

FERREIRA DE CASSONE, Florencia, *Claridad y el internacionalismo americano*, Buenos Aires, Claridad, 1998.

___, “Pensamiento y acción socialista en *Claridad*”, en Diana Quattrochi-Woisson y Noemí Girbal Blacha (Dir.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999, pp. 93-129

___, “Boedo y Florida en las páginas de *Los Pensadores*”, *Revista Cuyo*, vol.25, 2008, pp. 11-74.

GALLO, Edit Rosalía, “Vida Femenina”, en *Periodismo político femenino. Ensayo sobre las revistas feministas en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Cruz del Sur, 2013, pp. 59-73.

GARCÍA CEDRO, *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2013.

___ y Santos, Susana, *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009.

GRECO, Martín, “De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930-1931)”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 5, n° 9, septiembre 2015, pp. 213-242.

GRACIANO, Osvaldo, “La escritura de la realidad. Un análisis de la tarea editorial y del trabajo intelectual del Anarquismo argentino entre los años '30 y el Peronismo”, *Revista Izquierdas. Una mirada histórica desde América Latina*, n° 12, abril de 2012, pp. 72-110.

GRAMUGLIO, María Teresa, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cataruzza (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*, tomo VII de la Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

___, “*Sur* en la década del '30: una revista política”, en *Punto de Vista*, n° 28, año IX, Bs. As., Noviembre 1986, pp. 32.39.

GRILLO María del Carmen, “*La Campana de Palo* (Buenos Aires, 1925-1927) y el periodismo porteño de los años veinte: un registro de tensiones”, en Paulina Brunetti, Matías Maggio Ramírez y María del Carmen Grillo, *Ensayos sobre la prensa. Primer Concurso de Investigación en Periódicos Argentinos en Homenaje al Prof. Jorge B. Rivera*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2007, pp. 295-383.

KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

LAFLEUR, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El 8vo Loco, 2006.

LIDA, Miranda, “El grupo editor de la revista *Nosotros* visto desde dentro. Argentina, 1907-1920”, *Historia Crítica*, n° 58, 2015, pp. 77-94.

LUZZI, Mariana, “De la revisión de la táctica al Frente Popular. El socialismo argentino a través de *Claridad*, 1930-1936”, *Prismas*, n° 6, 2002, pp. 243-256.

MARTÍNEZ, Ilana, “Un acercamiento a la izquierda del partido Socialista a través de su prensa periódica. La revista *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, 1934- 1935”, *Papeles de Trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios sociales de la Universidad Nacional de San Martín*, año 2, n° 3, Buenos Aires, junio 2008.

MASCIOTO, María de los Ángeles, “Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados: Articulaciones entre el arte social y prensa masiva*”, *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015 (en prensa).

MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

PASTERMAC, Nora, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*, Buenos Aires, Paraiso ediciones, 2002.

PITA GONZÁLEZ, Alexandra y María del Carmen Grillo, “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”, *RELMECS*, vol. 5, n° 1, junio 2015, pp. 1-30.

PITTALUGA, Roberto, Damián López Damián y Ethel Ockier (Eds.), *Publicaciones políticas y culturales argentina (1900-1986)*, catálogo, Buenos Aires, CeDInCI, 2007.

PLUET-DESPATIN, Jacqueline. “Une contribution a l’histoire des intellectuels: les revues”. *Cahiers de l’Institut d’Histoire*, n° 20, 1992, 125-136.

PRISLEI, Leticia (Dir.), *Polémicas intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de la facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2015.

QUATTROCHI-WOISSON, Diana y Girbal Blacha, Noemí (Dir.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999.

REY, Ana Lía, “Palabras y proyectos de mujeres socialistas a través de sus revistas (1900-1956)”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, vol. 17, n° 1, enero-julio, OPFYL-UBA, 2011-

RODRÍGUEZ, Fernando, *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

SAGASETA, Julia Elena, “*Conducta*, la revista del *Teatro del pueblo: Una mirada a la modernidad*” *Espacios de críticas y producción*, Buenos Aires, FFyL-UBA, n°12, julio 1993.

SAGO, Juan Ignacio, *Nervio*, en *Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica- artes – letras (1931-*

1936), tesis de licenciatura, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA, 2010.

SAÍTTA, Sylvia, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, Estudio Preliminar a *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, UNQUI, 2005, pp. 13-33.

—, “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX”, *Revista Nuestra América*, n° 2, agosto-diciembre de 2006, pp. 89-102.

—, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, en Alejandro Cattaruzza, (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 382-428.

SARLO, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Le discours culturel Dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, París, *América-Cahiers du CRICCAL*, n° 9-10, 1992, pp. 9-16.

SZIR, Sandra M., “De la cultura impresa a la cultura de lo visible: las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX, Colección Biblioteca Nacional”, en Marcelo Garabedian *et al.*, *Prensa argentina del siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional-Teseo, 2009, pp. 1-31.

SOSNOWSKI, Saúl (Ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.

SUÁREZ GUERRINI, Florencia, “De la torre de marfil al foro. Revistas culturales y guerra europea en la escena intelectual porteña”, en *IV Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*, Madrid, 2009.

TARCUS, Horacio, “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la argentina de los veinte”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, julio-diciembre 2004, pp. 749-772.

— y Ana Longni, “*Cuasimodo*. El temprano cruce entre vanguardia artística y vanguardia política”, *Ramona*, n° 16, septiembre 2001, pp. 34-35.

WARLEY, Jorge A., *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, Buenos Aires, CEAL, 1985.

LISTADO DE IMÁGENES

1. Annemarie Heinrich, *Manos yacentes*, 1935. Fotografía de las manos de Guillermo Facio Hebequer en el féretro, 23 x 29 cm. Fototeca Fundación Espigas.
2. Proyecto mural, citado por Patrick Frank, *Los artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, p. 233.
3. *Unión de los proletarios*, fotografía de vitraux del edificio Unión Ferroviaria, Manuel F. Fernández, *La Unión Ferroviaria a través del tiempo. Veinticinco años al servicio de un ideal 1922-1947*, Buenos Aires, 1947, s/p.
4. *Familia obrera*, *op. cit.*
5. *Primero de Mayo*, *op. cit.*
6. *La Huelga*, *op. cit.*
7. *El trabajo creador*, *op. cit.*
8. *La cooperación*, *op. cit.*
9. *La revolución*, *op. cit.*
10. Vitral Unión Tranviaria. Vitral diseñado por Facio Hebequer, fotografía reproducida en *Vida Femenina*, año II, n° 22, 15 de mayo 1935, p. 25.
11. Vitral Unión Tranviaria, *op. cit.*, p. 26.
12. Abraham Vigo, boceto experimental. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
13. Abraham Vigo, bocetos vestuario, s/f. Carpeta Ariel Vigo (Comp.), *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II, s/d. CeDInCI.
14. Fotogramas del film de *Aelita. Reina de Marte* de Yacov Protazanov.
15. Vigo, boceto vestuario, sin datos.
16. Exter, Diseño de Alexandra Exter para Herodías en “Salome” de A. Tairov
17. Portada *Izquierda. Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA*, 30 de julio de 1928.
18. Abraham Vigo, escenografía de *En nombre de Cristo* de Elías Castelnuovo. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
19. Abraham Vigo, escenografía de *En nombre de Cristo* (acto I) de Elías Castelnuovo, Buenos Aires, El Inca, 1929.
20. Abraham Vigo, escenografía de *En nombre de Cristo* (acto II) de Elías Castelnuovo, *op. cit.*
21. Abraham Vigo, escenografía de *En nombre de Cristo* (acto III) de Elías Castelnuovo, *op. cit.*
22. Logotipo Teatro Experimental de Arte (TEA)
23. Logotipo Teatro del Pueblo
24. Fotografía de Gilardi, Facio Hebequer y Barletta en una conferencia realizada por el Teatro del Pueblo, *La Prensa*, 17 de enero de 1932 (sección tercera).
25. Abraham Vigo, boceto de una de las escenografías de *Rey Hambre* de Leónidas Andreiev. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
26. Facio Hebequer, estampa de la serie *El Infierno*, 1928. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
27. Ilustraciones de Facio Hebequer para “La Boca. Apuntes al natural por Facio”, *PBT*, n° 615, 9 de septiembre de 1916, s/p.
28. Facio Hebequer, *Boteros comentando la crisis*, “La Boca. Apuntes al natural por Facio”, *op. cit.*
29. Dibujo de Facio Hebequer para Héctor Pedro Blomberg, “El tejedor de mortajas”, ilustración de Facio, *PBT*, n° 618, 30 de septiembre de 1916, s/p.

30. *Naturaleza muerta*. FGFH.
31. *Cuanto menos se piensa, mejor se duerme*. FGFH.
32. Facio Hebequer, apuntes *Atorrantes*. Ca. 1924. Fotografía registro de la obra, 12,9 x 23,3. Fototeca Fundación Espigas
33. Facio Hebequer, *Prostíbulo*. Ca.1924, reproducida en *Metrópolis*, n° 2, junio 1931.
34. Facio Hebequer, *Sin título*. Ca. 1924. Fotografía registro de la obra de Facio Hebequer, 23,8 x 17,7. Fototeca Fundación Espigas.
35. *El changador y Cabeza*. Ca. 1924), reproducida en *Inicial. Revista de la nueva generación*, año I, n° 6, septiembre de 1924, p. 45.
36. Reproducción de la portada de *Malditos*, *Los Pensadores*, año III, n° 100, noviembre 1924.
37. Facio Hebequer, *Malditos*, ilustración para *Malditos*, 1924. Aguafuerte 38,5 x 25,5. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
38. Facio Hebequer, *Dos cabezas*, ilustración para *Malditos*, 1924. Aguafuerte 12,5 x 16. Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.
39. Käte Kollwitz, *Madre e hijo*, *Nervio. Ciencias-Artes-Letras*, año III, n° 25, junio 1933, p. 25.
40. Facio Hebequer, *Madre del pueblo*, litografía 38,5 x 49,5, sin datar. FGFH.
41. Facio Hebequer, *Los carboneros*, obra reproducida por *La Nación*, 1928. FGFH.
42. Facio Hebequer, *En la fundición*, obra reproducida por *La Nación*, 1928. FGFH.
43. *El sangrador*, portada de *Izquierda*, año I, n° 4, 4 de abril de 1928.
44. Facio Hebequer, *El nuevo Cristo*, obra reproducida por *La Nación*, 1928. FGFH.
45. Facio Hebequer, ilustración para la portada de *Bandera Roja. Diario de la mañana*, año I, n° 31, 1 de mayo de 1932, p. 1.
46. Facio Hebequer, dibujo inédito para la portada de *Nervio*, año I, n° 19, mayo de 1931.
47. Facio Hebequer, *Primero de Mayo*, fotografía de vitraux del edificio de la UF.
48. Frans Masereel, xilografía 16 de la serie *25 imágenes de la pasión de un hombre*, portada para *Nervio* año III, n° 30, octubre 1933.
49. Facio Hebequer, estampa de la serie *Tu historia, compañero*, reproducida en *Nervio*, año II, n° 21, enero 1933, portada.
50. Facio Hebequer, estampa de la serie *Tu historia, compañero, op. cit.*, p. 6.
51. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 11.
52. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 17.
53. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 25.
54. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 46.
55. Facio Hebequer, estampas de la serie *Tu historia, compañero*, reproducida en *Nervio*, año II, n° 23, abril 1933, portada.
56. Facio Hebequer, estampa de la serie *Tu historia, compañero, op. cit.*, p. 6.
57. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 13.
58. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 20.
59. Facio Hebequer, *op. cit.*, p. 27.
60. Käte Kollwitz, *Caídos*, reproducida en *Nervio*, año III, n° 25, junio de 1933, p. 6.
61. Facio Hebequer, estampa *Tu historia, compañero, op. cit.*, p. 11.
62. Facio Hebequer, estampa *Tu historia, compañero*.
63. Facio Hebequer, *El trabajo creador*, vitraux del edificio de la UF.

64. Facio Hebequer, estampa *Tu historia compañero*, reproducida en *Contra*, n° 1, abril de 1933, portada.
65. Facio Hebequer, estampa *Tu historia compañero*, reproducida en *Actualidad*, año II, n° 4, septiembre de 1933, portada.
66. Facio Hebequer, estampa *Tu historia compañero*, reproducida en *Periódico Semanal de la CGT*, año I, n° 2, 1 de mayo 1934, portada.
67. Facio Hebequer, estampa *Tu historia compañero*, reproducida en *Monde Hebdomadaire internationale*, año VII, n° 310, septiembre de 1934, portada.
68. Facio Hebequer, *Retiro*, serie Buenos Aires, litografía 44,5 x 58,5. FGFH.
69. Facio Hebequer, *Calle Corrientes*, serie Buenos Aires, litografía 44,5 x 58,5. FGFH.
70. Facio Hebequer, *Paseo de julio*, serie Buenos Aires, litografía 44,5 x 58,5. FGFH.
71. Facio Hebequer, *Chacarita*, serie Buenos Aires, litografía 44,5 x 58,5. FGFH.
72. Facio Hebequer, *Cafetín, Metrópolis*, n° 2, primera quincena de junio de 1931, s/p.
73. Facio Hebequer, *Puente Brown*, litografía de la serie Buenos Aires 1932, FGFH.
74. *Parque Saavedra*, por Leónidas Barletta y Facio Hebequer, *La Prensa*.
75. *La Feria*, por Leónidas Barletta y Facio Hebequer, *La Prensa*.
76. Reproducción de litografía de la serie *Bandera Roja* y de la litografía *La Internacional* en el diario *Crítica*, 1935, sin datos. FGFH.
77. Facio Hebequer, estampa de la serie *Bandera Roja*. FGFH.
78. Facio Hebequer, *op. cit.*
79. Facio Hebequer, *op. cit.*
80. Facio Hebequer, *op. cit.*
81. Facio Hebequer, *op. cit.*
82. Facio Hebequer, *op. cit.*
83. Facio Hebequer, s/t. *Actualidad*, año III, n° 7, noviembre 1934, s/p.
84. Facio Hebequer, “De pie, constructores del mundo”, *Vida Femenina*, año II, n° 22, 15 de mayo 1935
85. “Mañana. Alegoría de Facio Hebequer”, *Mundo Nuevo*, año II, n° 9, noviembre 1933, portada.
86. Facio Hebequer, *La Internacional, Claridad*, año XV, n° 300, abril de 1936, portada.
87. Fotografía del homenaje llevado a cabo en el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, reproducida por *Crítica*, n° 7643, 22 de julio de 1935, p. 8.
88. Folleto invitación “Homenaje Popular a Facio Hebequer”. FGFH.
89. Pompeyo Audivert, *Unidad*. Por la defensa de la cultura. Logotipo de la AIAPE. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).
90. Pompeyo Audivert, *Unidad*. Por la defensa de la cultura, *Unidad*, año I, n° 1, enero de 1936.
91. Abraham Vigo, *Imperialismo, Actualidad*, año V, n° 1, enero-abril de 1936, contratapa.

ANEXOS

ANEXO I

LOS ATORRANTES DE FACIO HEBEQUER

Aguafuertes Porteñas

Una noche de invierno con frío fenomenal. El viento va y viene y viene y va, haciendo laburo de barredora municipal. En la esquina del asilo de vagabundos, dos hombres parados. Uno largo y flaco, con el cuello del saco levantado y un pantaloncito fino con tajada de jamón que se le pega a las gambas. Otro hombre peticito, con gorra, sobretodo y la nariz que husmea al sujeto largo y flaco, tembloroso de consunción, y frío, y más aún porque tendrá que pasarse la noche en la calle porque el asilo ya está cerrado.

El Peticito. — ¡Qué frío de la madona que hace!

El Largo no contesta ni medio.

El Peticito. — Hace un frío como para tomarse un buen plato de sopa. Y “un bon vas de vin”.

Como si estuviera azonzado del frío el lungo no contesta palabra. Mira en redor estupefacto.

El Peticito. — Porque yo soy pintor, ¿sabe?

El Largo. — ¿Eh? Yo soy pastelero.

El Peticito. — ¡Por fin habló! Creí que era sordomudo. Yo soy pintor, hago dibujos (al mismo tiempo hace gestos descriptivos en el aire).

El Largo. — Eh. Yo soy pastelero.

El Peticito. — Hago dibujos. Soy pintor. ¿Usted no encontró dónde dormir?

El Largo. — Se osté e pintor, yo soy pastelero.

Por fin, Facio Hebequer que es el pintor o el peticito, lo convenció al tipo dándole dos pesos, que se fuera a comer, a dormir a una fonda y que al día siguiente lo visitara en la casa para que le sirviera de modelo.

— Y así, más o menos, he conseguido casi todos mis modelos. — Me cuenta Facio Hebequer. — Rondando por los albergues de noche donde se hospedan; por la quema, por las orillas del río y el puerto.

5 mil apuntes de atorrantes—

Si Usted visita la casa de Facio Hebequer, que es una casa abierta para todo el mundo, y más todavía para los atorrantes, porque en el fondo de su casa tiene un ranchito para hospedarlos, se cae de espaldas al ver la colección de apuntes de atorrantes que ha hecho este aguafuertista.

Es increíble. Yo me he pasado una tarde revisando carpetas. Y me he dicho:

— En París, en Berlín, en Leningrado, en Nueva York, este hombre sería rico y famoso. Sería el pintor de los atorrantes, de los caídos, de los más pobrecitos miserables que duermen entre las pilas de basura, en los vagones de carga abandonados en los desvíos bajo los árboles, en las barracas infectadas de ratones, a la orilla de los montones de basura.

Ha reproducido al atorrante en todos sus gestos, posturas, miserias, durmiendo, despierto, comiendo, bebiendo, lo ha reproducido solitario mirando el confín; lo ha eternizado en compañía de congéneres, riendo o adusto, cretinizado, soñando, bobo... en todas las posibles posturas que el cuerpo de un hombre puede adoptar en ese singular estado social que es el atarrantismo y fiaca perpetua.

Nada de colores. Tinta, carbón... Cuando Facio Hebequer emplea colores ¡Dios nos libre!... Escoge con preferencia el verde y el violeta. Imagínense ustedes qué cuadros pueden resultar de las combinaciones de borra de vino, lila y verde. Algo sepulcral y materialmente inaguantable. He visto algunos cuadros de atorrantes, en colores que sencillamente quitan el sueño, el apetito, e incluso las ganas de vivir.

Qué es el atorrante—

Por favor, no me pidan definición de lo qué es el atorrante. Yo estuve seis horas hablando con Facio de los que son los atorrantes. El hombre tiene materia para hablar seis años.

Pero en vez de hablar prefiere dibujar y encarpetar modestamente. Hay alguna gente que sabe que Facio es un gran aguafuertista, el resto de la humanidad lo ignora. Algún día se le levantará una estatua. Esas cosas ocurren mucho, afortunadamente en nuestro país. Pero primero uno tiene que “estirar” las cuatro.

Pero para que puedan darse cuenta de lo qué es un atorrante les contaré una anécdota que Facio me refirió:

“Hacía seis meses que en la chocita que hay en el fondo de casa, se albergaba uno de estos tipos. Incluso, se había hecho un poco amigo del quintero que tenemos. Un buen día el hombre se levanta y le dice, confidencialmente al jardinero:

— Me voy porque tengo que ir a recibir una herencia. Muchos miles de pesos. Vos estás embromado porque tenés que trabajar siempre aquí; pero no te aflijas, yo te voy a llevar como quintero para mi casa en cuanto me compre casa. Y lo notable del caso es que casi lo convenció al quintero, que es medio bruto, de que iba a recibir una herencia. Desapareció de casa, y un mes después, merodeando yo por las orillas del río, en Vicente López, me lo ví a mi hombre solito, sentado en la raíz de un árbol mirando como el agua iba y venía. Cuando me vió, el hombre giró la cabeza, y como yo conozco las costumbres de ellos, no le dije una palabra.

Y así son. Tan pronto se quedan, como se van. Uno me encontré que me rechazó el dinero que le ofrecí; otro, que soñaba con matar a un “socio infiel, que lo había traicionado en un negocio de estancias y millones”, pero la verdad es que constituyen los únicos hombres libres que se mueven sobre el planeta, y también los únicos soñadores auténticos. Hablan poco o nada, y para hacerse tomar confianza por ellos, es necesaria toda una táctica que se tarda mucho en adquirir. Lo único que puedo decir de ellos es que nunca me robaron un centavo, y que siempre se portaron muy bien en mi casa. Yo los estimo mucho y me enorgullece las amistades que tengo entre ellos”.

Y los cinco mil apuntes que Facio Hebequer ha dibujado, demuestran bien a las claras que los estima y que constituyen el filón virgen de su arte.

Roberto Arlt
Publicado en: *El Mundo*, 1 de julio de 1931
(Archivo GFH)

ANEXO II

EX - LIBRIS ABEL CHANETON



Abel Chaneton

Argentina

Dibujo de Adolfo Belloc Buenos Aires

ANEXO III
PARTIDA DE NACIMIENTO GUILLERMO FACIO HEBEQUER

Núm 40
 Facio Guillermo Juan

En Montevideo y el día Quince de Febrero de mil ochocientos ochenta y nueve a las Once de la mañana por ante mi Don Antonio Rosa Juez de Paz de la Intendencia del Departamento de la Capital y Oficial del Estado Civil, compareció con Eduardo Facio de cincuenta y seis años de edad de estado casado de nacionalidad española de profesión comerciante y vecino de esta Sección declarando con objeto de que se inscriba en el Registro Civil. Que en su familia que vive Buenos Aires el día ocho del mes de Febrero a las Dos de la tarde nació un niño que es hijo Legítimo de don Salustiano y de su esposa Doña Julia Corque oriental de 34 años - Que es nieto por línea paterna de Don Antonio Facio y de Doña Angela Dagnino italiana fallecido y por línea materna de Don Juan Corque español, ciudad de Santa Fe residente en Buenos Aires (R.A.), Don Antonio Corque oriental fallecido y que a él expresado niño se le ha puesto el nombre de Guillermo Juan - Declaró además

Todo lo cual presenciaron como testigos Don Baltomero Rafael López de Cuarenta Juan años de edad, de estado casado de nacionalidad española de profesión comerciante y domiciliado en la calle Maza n.º 9 y Don Maximiliano L. Rivero de Cuarenta y tres años de edad de estado casado de nacionalidad oriental de profesión comerciante y domiciliado en la calle Santa Fe n.º 76 -

Leída íntegramente esta acta e invitadas las personas que deben suscribirla, a que la leyeran por sí mismas si así lo creyeran conveniente, la firman conmigo el declarante y los testigos.

Eduardo Facio
Baltomero Rafael López
Maximiliano L. Rivero

ANEXO IV

AUTOBIOGRAFÍA

Vocación definida desde la niñez. 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... Allí comercié con mis dibujos. Un plano de la República, lo vendía por tres buñuelos y una caricatura del padre Superior, por seis. Conviene advertir que los buñuelos eran nuestro único postre, y sólo nos lo ofrecían los domingos. Al retornar a la vida ciudadana, “descubrí” 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 13. 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. Junto con ellos y con Torre Revello, actualmente en Sevilla, instalamos un taller sobre la Rivera, en la Boca, y comenzamos a estudiar. Pronto fue de la partida Adolfo Montero, quien poseía mayores conocimientos del “oficio” y cuya ayuda nos fue muy útil. El grupo engrosó con la llegada de Acchiardi, ahora en París, Shaw y otros. A pocas cuadras vivían Stagnaro, Quinquela y Filiberto, con quienes intimamos rápidamente. No lejos de nuestro taller, se instaló otra colmena: Palazzo, Arato y Riganelli estudiaban en ella. Subiendo hacia Barracas, estaba Bellocq. Una profunda afinidad psicológica nos unió. Éramos lo que entonces se llamaba “pueblo”. En 1918, tomamos parte activa en el “movimiento revolucionario” que creó la Sociedad Nacional de Artistas. Hasta esa fecha, 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. “Comisiones de Huelga” hallaban en nuestro taller, refugio seguro. 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 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 masturbaciones 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. Ni el chillido de nuestros colegas, ni el de la crítica, que nos llamaban despectivamente “Escuela de Barracas”. Después de exponer en el Primer Salón de los Independientes, que nosotros organizamos en 1918, no volví a hacerlo hasta 10 años después, en Amigos del Arte. Como no podían atacar mi labor de pintor, se ensañaron con el contenido ideológico de mi obra. “Arte literario”, “arte social”, le llamaban. Por fortuna, ya no era yo “intelectual”. Era un luchador, y cuando un crítico me ofrecía piedritas, le respondía con cascotes. Así trajimos a la discusión el arte y la realidad social y se inició un movimiento de “revisión” en arte que, por otra parte, lo exigía la orientación social de la época. Después, incómodo dentro de la pintura, cuyos problemas puramente plásticos son otras tantas ligaduras, vuelvo al grabado, abandonado por imposibilidad de la vista y recobro el instrumento necesario para mí. 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 todos, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde la Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita. Si incluimos las exposiciones en el interior: Rosario, Santa Fe, Paraná, Bolívar, 9 de Julio, Gualeguay, etc., pasan de cien las que llevamos realizadas y que no son por cierto las muestras “frías”, llenas de empaque, de la calle Florida. En los locales obreros, una exposición es algo cordial, algo que los espectadores esperan desde hace largos años y que sólo ahora llega hasta ellos,

tan cordial y simpático, que se las recomiendo sinceramente a los colegas... Es decir, a los colegas que no aspiren a vender, porque si alguna vez, como me ocurrió en el local ferroviario, quieren solidarizarse prácticamente con nuestra obra adquiriendo grabados, puede ocurrirles lo que a mí que, como de costumbre, no había puesto precio: sólo había un número de orden, y suponiendo que éste correspondía al precio, me los abonaron de acuerdo a él; eligieron el número 18, el 12 y el 6 y me abonaron 36 pesos... No quise abochornarlos poniendo en claro el asunto, y... ¿para qué? Me he ganado la vida siempre, desde mis primeros estudios, al margen del arte. Quería conservar absoluta libertad en mis trabajos y no me arrepiento. He visto muchos compañeros, acosados por la miseria, ceder una y otra.....

Guillermo Facio Hebequer (*ca.* 1933)

Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935,
Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires,
Buenos Aires, 1935.

ANEXO V
TIEMPOS DE BOHEMIA



Fotografía de Facio Hebequer, Paniza y José Torre Revello. Sin datos. FGFH.
Fotografía de Facio Hebequer, Paniza, José Torre Revello y modelo. Sin datos. FGFH.
Facio Hebequer, Torre Revello y Paniza. *Ca.* 1920. Fototeca Fundación Espigas.



Facio Hebequer, Paniza y Torre Revello. Ca. 1920. Fototeca Fundación Espigas.

Facio Hebequer, Adolfo Montero, Juan de Dios Filiberto, Benito Quinquela Martín, Adolfo Ollavaca, entre otros. Archivo Museo Quinquela Martín.

A PROPÓSITO DE LA CORONACIÓN DE OLLAVACA:



Coronación del maestro Ollavaca, fotografía del Museo Quinquela Martín

“De las fiestas que hacíamos por entonces en el taller, merece citarse muy especialmente una, en la cual coronamos al maestro, y en la que conocí a Chinchella; fue en verdad un bochinche estupendo. Al maestro le habíamos preparado un trono en lo alto de las tarimas, todo perfectamente cubierto con unos paños, que ocultaban un tacho de baño llenito de agua [...] comenzó la fiesta con una conferencia de Ollavaca [...] y dijo tan grandes y fenomenales macanas, que estábamos enfermos de reírnos... lo cierto fue que llenos de entusiasmos, pusímosle sobre la frente la corona, y alzándolo en peso decidimos sentarlo en el trono, rindiéndole así un pleno homenaje... y al trono fue, y cuando sobre él fue a sentarse, cedió estripitosamente la armazón, y la parte de sentarse del Maestro, se hundió suavemente en el agua del tacho... Se levantó impertérrito, y desde lo alto de la tarima, con el trasero mojado, terminó su arenga, diciéndonos, gracias muchachos! Aquí me veo coronado como el Tetarca, y lo que tengo de batirles, es que sigan todos fuertes en la lucha, y cuando estén preparados, yo vengo a ponerme al frente y vamos todos juntos allí de la camada de la Comisión Nacional, y meta biaba [...] Es de imaginarse la gritería que se armó con este final, y en verdad que no hubo uno que no sintiera en aquel momento, verdadero deseo de encontrarse con la susodicha camada...”

Guillermo Facio Hebequer, *Memorias*, FGFH, ca. 1920, pp. 10-11.



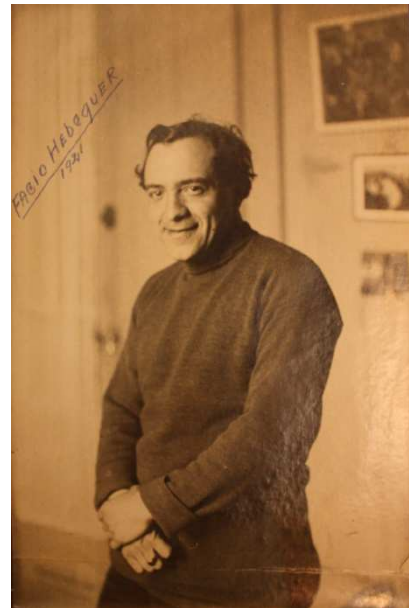
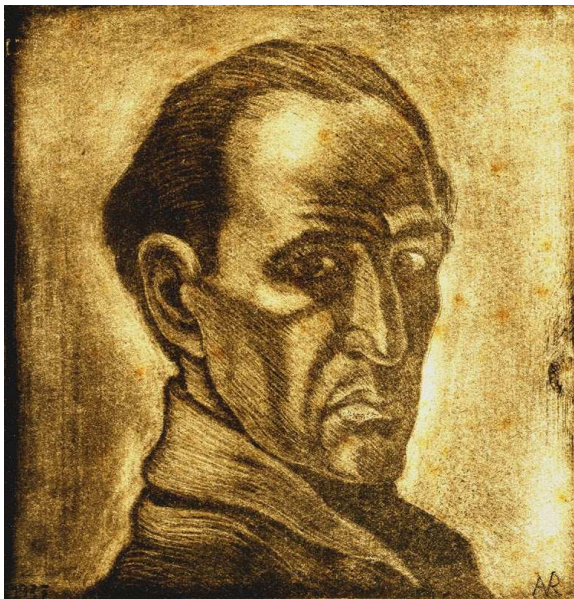
Juan de Dios Filiberto, Riganelli, Arato, Facio, Quinquela en Mar del Plata



Facio Hebequer, fototeca Espigas

“LOS CINCO”

Riganelli, Arato, Bellocq, Vigo, Facio Hebequer



CASTELNUOVO, ARLT Y BARLETTA



YOLA Y FACIO



DE LA ESCENA ARGENTINA
YOLA GRETE

Schonfeld, *Yola Grete*, retrato en tricomía,
Caras y caretas, n° 2019, 12-06-1937



Yola Grete y Facio Hebequer en la redacción de
Sintonía, fotografía reproducida en la revista,
14 de mayo de 1935. FGFH.



Grabado de Guillermo Facio Hebequer, por Adolfo Bellocq

ANEXO VI

ESCRITOS DE GUILLERMO FACIO HEBEQUER

“Índice”, Guillermo Facio Hebequer, *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936

Mestrovic o el cuento del genio, pp. 6-10
Pintura de la pintura, pp. 12-16 (sin datar)
Exposición Quirós, pp. 18-22
Crítica de la crítica, pp. 24-29
Artistas del Pueblo: El pintor y grabador José Arato, pp. 32-35
Exposición Boris Grigorieff, pp. 38-42 (1929, sin procedencia)
Dictadura del procedimiento pictórico, pp. 44-47 (sin datar)
Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales, pp. 51-53
Vanguardismo y peludismo, pp. 56-60
Exposición de artistas proletarios en Teatro del Pueblo, pp. 62-66
La era de la naturaleza muerta, pp. 68-73
Incitación al grabado, pp. 76-81
Hay que bajarse del caballo, pp. 84-89
Foujita: pintor ideal de una clase, pp. 92-96
Boliche de arte, pp. 98-103
Al margen de una exposición, pp. 107-110

Procedencia, datación:

Claridad. Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista:

La exposición de José Arato, *Claridad*, año I, n°1, julio de 1926, s/p.
Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales, *Claridad*, año VIII, n°193, octubre de 1929, s/p.

Izquierda:

Boliche de arte, *Izquierda*, n° 1, 24 de noviembre de 1927, p. 28-30.
Al margen de una exposición, *Izquierda*, n° 2, 22 de diciembre de 1927, pp. 29-30.

Izquierda [Suplemento cultural de El Telégrafo]

Mestrovic o el cuento del genio, *Izquierda*, 25 de junio de 1928, p. 5.
La cabaña del Tío Tom o el blanco que tenía alma negra, *Izquierda*, 2 de julio de 1928, p. 5.
Los pintores de París Izquierda, “Los Amigos del Arte” y Etc. Etc., *Izquierda*, 13 de agosto 1928, p. 6.
Exposición Quirós, *Izquierda*, 27 de agosto de 1928, p. 6.
Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia, *Izquierda*, 17 de septiembre de 1928, p. 6.
Crítica de la crítica, *Izquierda*, 15 de octubre de 1928, p. 5.

La diplomacia en el arte, *Izquierda*, 12 de noviembre de 1928, p. 5.

La Vanguardia:

Artistas del Pueblo: El pintor y grabador José Arato, *La Vanguardia*, n° 7886, 01 de mayo de 1929, p. 5.

Vanguardismo y peludismo, *La Vanguardia*, n° 8432, 2 de noviembre de 1930, p. 7.

Metrópolis. De los que escriben para decir algo:

Exposición de artistas proletarios en Teatro del Pueblo, *Metrópolis*, n° 9, enero de 1932, s/p.

Actualidad artístico-económica-social. Publicación Ilustrada

Foujita: pintor ideal de una clase, *Actualidad*, año I, n° 3, junio de 1932, pp. 42-43.

La era de la naturaleza muerta, *Actualidad*, año I, n° 8, 13 de octubre 1932, pp. 9-10.

Incitación al grabado, *Actualidad*, año II, n° 3, agosto de 1933, pp. 33-35.

Hay que bajarse del caballo, *Actualidad*, año II, n° 4, septiembre de 1933, pp. 35-37.

ANEXO VII

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 aguatinta, 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 arpias” 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 Rockefeller 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, grabada 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 Maserel. 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, *Actualidad*, año II, n° 3, agosto de 1933, pp. 33-35.

ANEXO VIII
ESCENOGRAFÍAS VIGO

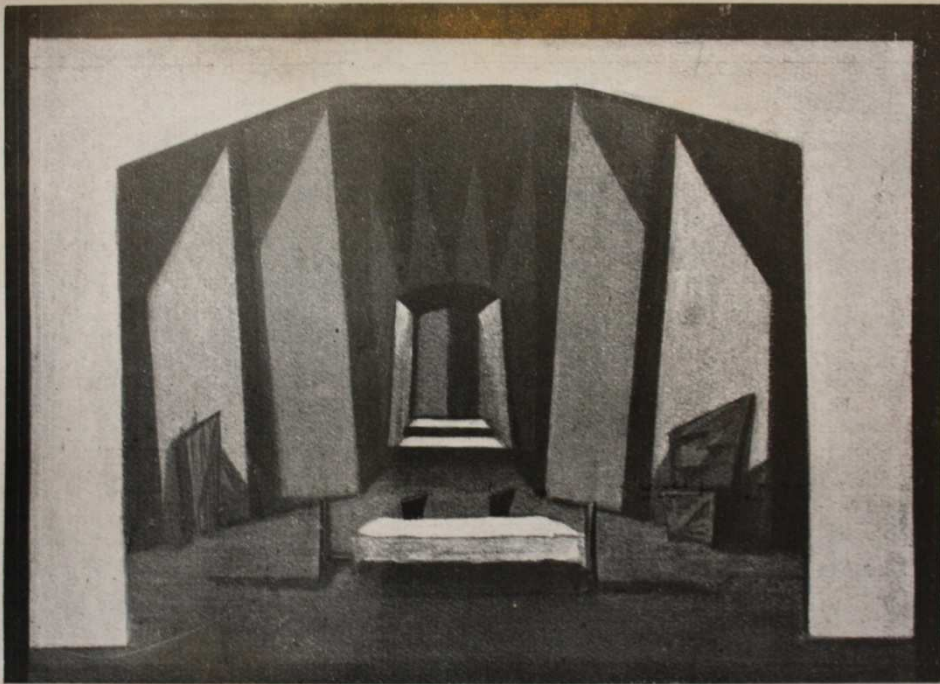


ANIMAS BENDITAS — ACTO I



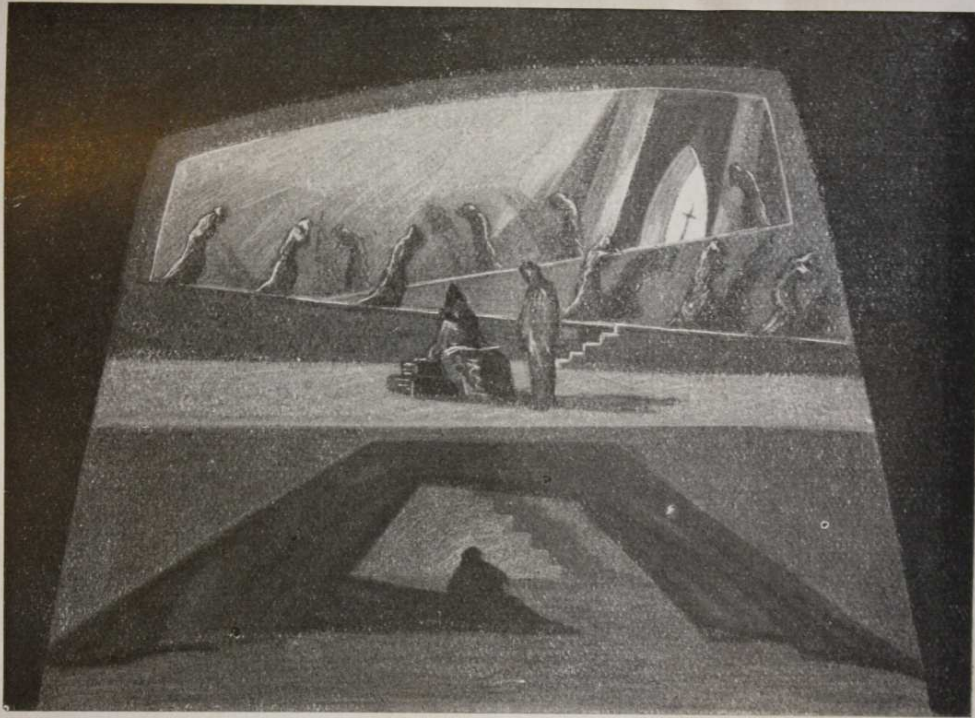
ABRAHAM VIGO

ANIMAS BENDITAS — ACTO II



ABRAHAM VIGO

LOS SEÑALADOS = PROLOGO



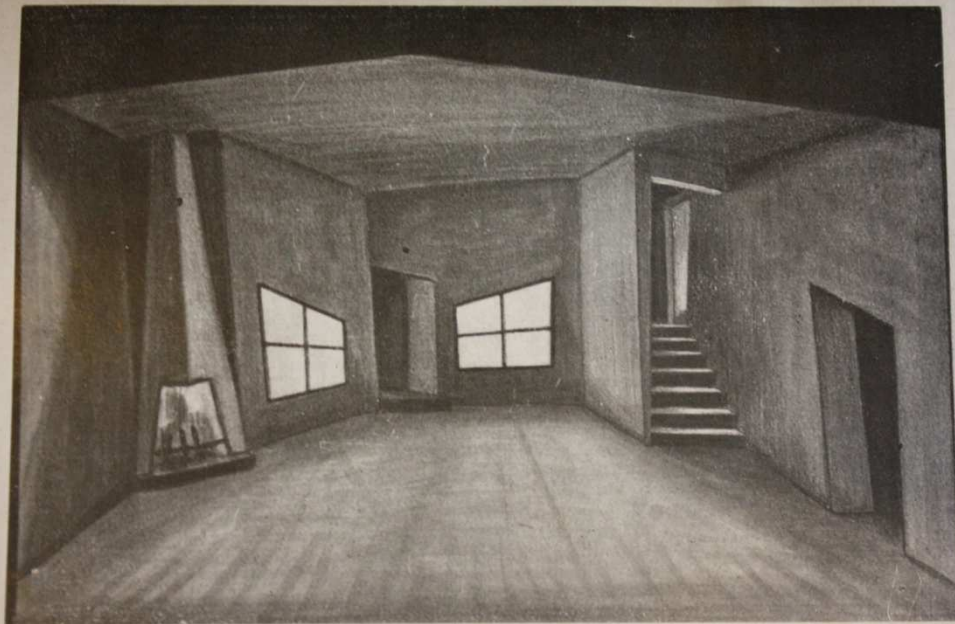
ABRAHAM VIGO

LOS SEÑALADOS - EPISODIO I



ABRAHAM VIGO

LOS SEÑALADOS — EPISODIO III



ABRAHAM VIGO

LOS SEÑALADOS — EPISODIO IV



ABRAHAM VIGO

LOS SEÑALADOS — EPILOGO

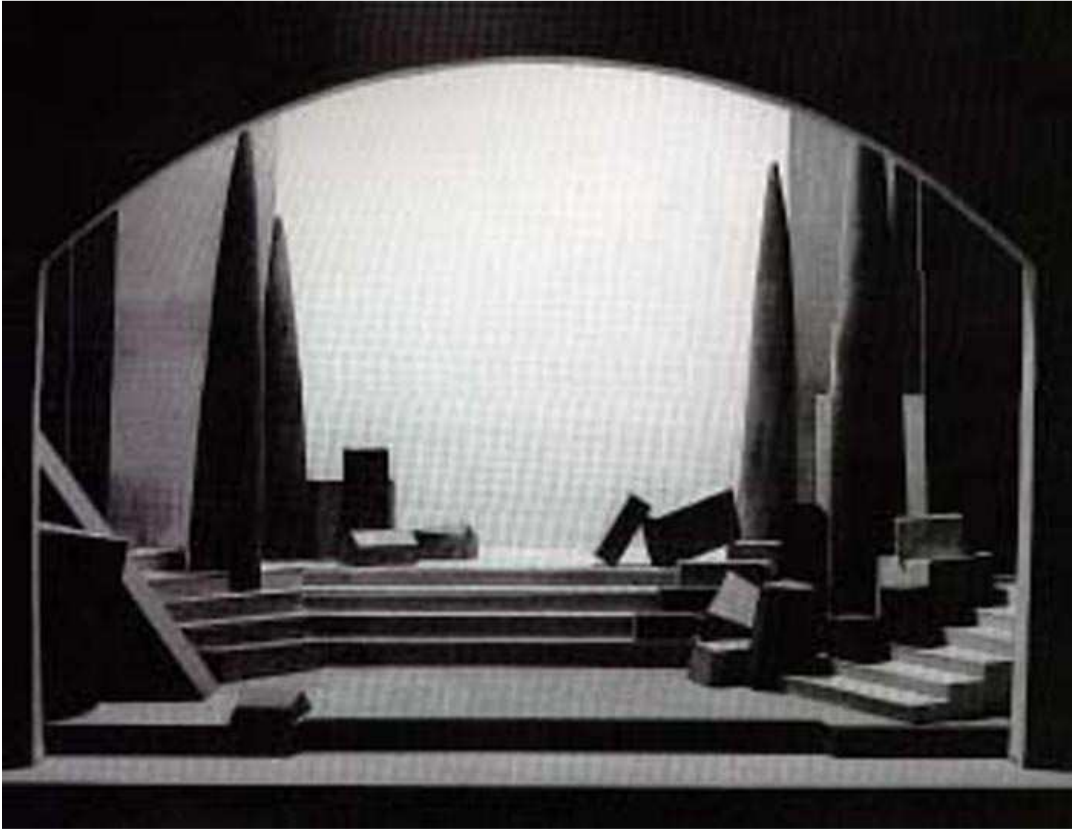


ABRAHAM VIGO

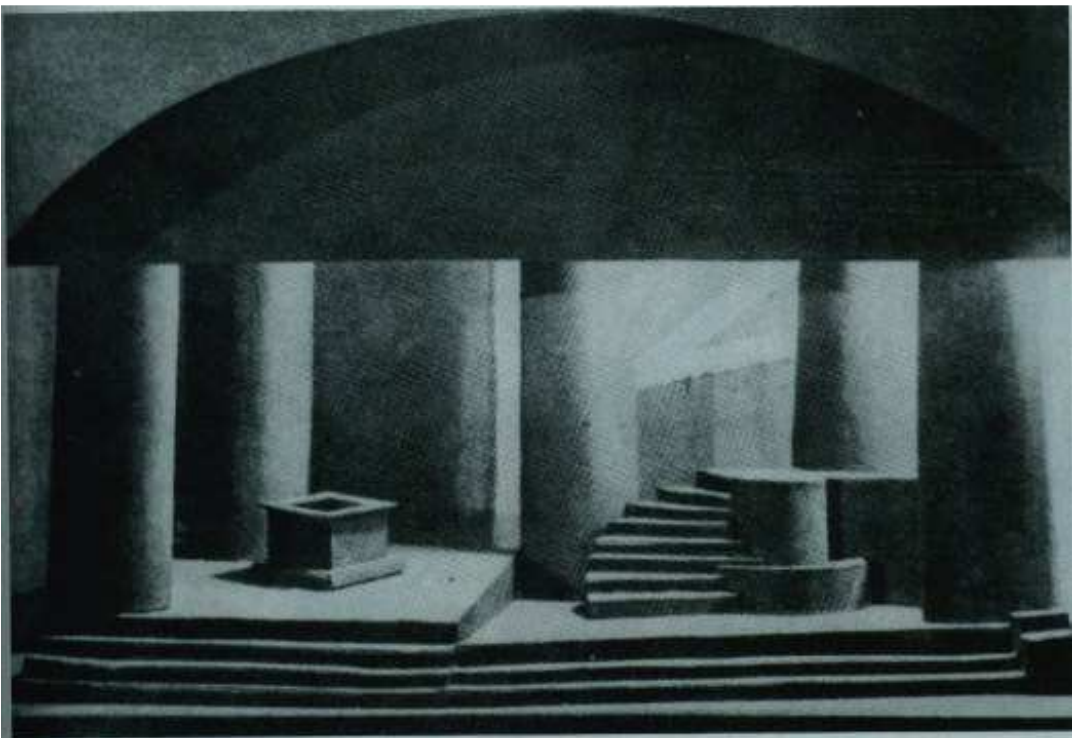


Los señalados. Epílogo II

Escenografías de Alexandra Exter



Diseño de Alexandra Exter para la escena cubo futurista de “Thamyris Kithardos”,
puesta en escena en el Teatro Kamerny, 1916



Boceto de Alexandra Exter para “Salome” de A. Tairov, 1917

BOCETOS ESCENOGRÁFICOS DE VIGO,
patrimonio del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
Realizados en pintura, témpera y técnicas mixtas





ANEXO IX

CATÁLOGO DE OBRAS PERTENECIENTES AL PATRIMONIO DEL ARCHIVO GFH, MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS “EDUARDO SÍVORI”

Primera Época (1914-1920)

1. Chico de arrabal. Óleo.
2. Mujer. Óleo.
3. Consagrado hijo. Aguafuerte.
4. Naturaleza muerta. Aguafuerte.
5. Cuanto menos se piensa, mejor se duerme. Aguafuerte.
6. Y nunca, nunca te comprenderán. Aguafuerte.
7. ¡Al fin solos! Aguafuerte.
8. Borracho. Aguafuerte.
9. Se pierde el pelo, pero no las mañas. Aguafuerte.
10. Donde hay mujer, ¡hay poesía! Aguafuerte.
11. Taller de afiliación. Aguafuerte.
12. Pareja. Aguafuerte.
13. Mujer. Aguafuerte.
14. Bellezas del matrimonio. Aguafuerte.
15. Hombre sentado. Aguafuerte.
16. Grupo de viejos. Aguafuerte.
17. Cafetín. Aguafuerte.

Segunda Época (1921-1929)

18. Hombre con libro. Óleo.

Serie ilustración para *Malditos* de Elías Castelnuovo

19. Malditos. Aguafuerte.
20. Tres cabezas. Aguafuerte.
21. Dos cabezas. Aguafuerte.
22. Raza de Caín. Aguafuerte.
23. Fin. Aguafuerte.

Tercera Época (1930-1935)

24. Chicos. 1930. Óleo.
25. Manos. Dibujo a lápiz.
26. Hombres desnudos. Dibujo.
27. Cabeza de viejo. Dibujo.
28. Obrero. Dibujo.
29. Mujer sentada. Dibujo.
30. Viejo. Dibujo.
31. Hombre desnudo. Dibujo.

Serie La Mala Vida

32. Apuntes del refugio. Litografía.
33. Apuntes de madrugada. Litografía.
34. Musicantes. Litografía.
35. El tango. Litografía.
36. Desnudo mujer. Litografía.

Serie El Conventillo

37. Abuelos. Dibujo a tinta.
38. Madres. Dibujo a tinta.
39. La Madre. Litografía.
40. Velorio. Litografía.
41. Chicos de barrio. Litografía.
42. Apuntes. Litografía.
43. Grupo de mujeres. Litografía.

Serie Apuntes de la calle

44. Carrito de la quema. Litografía.
45. Carrito verdulero. Litografía.
46. Madre. Litografía.
47. Madrecita. Litografía.
48. Chica sentada. Litografía.
49. Madre con chico. Litografía.
50. Madrecita con chico. Litografía.
51. Carrito con chico. Litografía.
52. Apuntes. Litografía.
53. Grupo de hombres. Litografía.
54. Pibe. Litografía.
55. Chica con chico. Litografía.
56. El globero. Litografía.

Serie, Tu historia, compañero

57. Portada. Litografía.
58. Lámina I
59. Lámina II
60. Lámina III
61. Lámina IV
62. Lámina V
63. Lámina VI
64. Lámina VII
65. Lámina VIII
66. Lámina IX
67. Lámina X
68. Lámina XI
69. Lámina XII

Serie El infierno

- 70. La fundición. Litografía.
- 71. El horno. Litografía.
- 72. Astillero. Litografía.
- 73. Hambre y guerra. Litografía.
- 74. La cantante. Litografía.
- 75. Maquina “La criolla”. Aguafuerte.
- 76. Autorretrato. Óleo.

Serie Buenos Aires

- 77. Calle Corrientes. Litografía.
- 78. Chacarita. Litografía.
- 79. La quema. Litografía.
- 80. Mediodía en el puerto. Litografía.
- 81. Paseo de julio. Litografía.
- 82. Retiro. Litografía.
- 83. La feria. Litografía.
- 84. Parque Saavedra. Litografía.
- 85. Puente Brown. Litografía.

Bandera Roja

- 86. En los campos. Litografía.
- 87. En los talleres. Litografía.
- 88. Y en las minas. Litografía.
- 89. Y los mares. Litografía.
- 90. La hora de la revancha. Litografía.
- 91. Triunfarás. Litografía.

- 92. La Internacional. Litografía.

ANEXO X

OBRAS DE FACIO HEBEQUER DEL PRIMER PERÍODO DE PRODUCCIÓN



Taller de afiliación



Al fin solo



Belleza del matrimonio



Apuntes