

Hacia una gráfica revolucionaria: derivas de Guillermo Facio Hebequer en la Buenos Aires de entreguerras

Magalí Andrea Devés*

Instituto Ravnigani-UBA-CONICET

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017

magalideves@yahoo.com.ar

Resumen

El presente artículo propone realizar un recorrido por los desplazamientos y reformulaciones observados en la obra gráfica del artista rioplatense Guillermo Facio Hebequer (1889-1935), a partir de las resonancias de la revolución en Rusia y la configuración de un movimiento antifascista en la Buenos Aires de entreguerras. Como ha señalado Roberto Pittaluga, las experiencias culturales y el lugar novedoso de un arte vinculado a temas revolucionarios “fue un elemento activo de la propia revolución, una potencia de cambio” que seguramente tuvo sus efectos de lectura en el ámbito local (2015: 310). Ciertamente, esas lecturas atravesaron la vida y obra de muchos artistas que emprendieron modificaciones en su producción creativa y nuevas prácticas vinculadas con la causa revolucionaria. Uno de ellos fue Facio Hebequer, quien, motorizado por la utopía revolucionaria, puso en marcha diversos modos de intervención y prácticas político-culturales con el objetivo de articular el arte y la política, el arte y la revolución.

Palabras clave: Arte y revolución – Guillermo Facio Hebequer – Revistas culturales – Gráfica de izquierdas

Introducción

Hacia 1932, desde las páginas de la revista *Actualidad*, un comentarista anónimo dedicaba una nota al artista visual Guillermo Facio Hebequer. Allí, el autor del artículo concluía que éste 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” (1). Sin embargo, a pesar de las críticas, el comentarista apostaba a que Facio Hebequer sintiera el pulso de la revolución y creara una obra nueva que, finalmente, permitiera definirlo como un artista proletario. En nombre de un “nosotros, los marxistas” —que respondían a la línea editorial de *Actualidad*—, se arrogaba el deber de exigírselo cuanto antes. Las reflexiones del autor de aquella nota coincidían, al menos en parte, con las búsquedas estéticas e ideológicas del artista, pues no hubo que esperar mucho tiempo para que

modificara su obra, como consecuencia de un devenir caracterizado por una gradual radicalización estético-ideológica.

Esas modificaciones que Facio Hebequer incorporó en su obra gráfica, se sostiene aquí, están vinculadas, por un lado, a la adopción de nuevos tópicos —la opresión y la lucha de la clase obrera— y la apropiación de elementos modernos para la elaboración de sus composiciones y, por el otro, a un acercamiento a la órbita cultural comunista, producto de las lecturas en torno a los acontecimientos de la revolución en Rusia y la política local. Esta novedad temática, que se advierte al cotejar su producción de los años veinte y la del treinta, comienza a percibirse en la exposición individual que Facio Hebequer realiza en 1928, en donde por primera vez se observan representaciones sobre el mundo del trabajo.

El inicio de esta elección temática dará apertura a una nueva etapa en la obra del artista, marcada por la elaboración de una serie de estampas que lo desplazaría parcialmente de su producción anterior. De hecho, hacia 1933, con la creación de *Tu historia, compañero*, se evidencia un viraje estético-ideológico respecto de sus posicionamientos previos que culminaría con la ejecución de la serie *Bandera Roja* y la litografía *La Internacional*, dos obras que Facio Hebequer ejecutaba al momento de su fallecimiento 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. Aquellos cambios en sus modos de representación, que fusionaron imagen, palabra y una evocación musical, se constituyeron como el testimonio de un artista que por medio de sus imágenes buscó incitar la emancipación social, posicionándolo, a su vez, como un artista militante de la cultura de las izquierdas en el ámbito local, en el primer lustro de 1935.

El presente artículo propone realizar un recorrido por los desplazamientos observados en la obra gráfica de este artista a partir de tres momentos diferenciados de su itinerario, signados por las resonancias de la revolución en Rusia y la configuración de un movimiento antifascista en Argentina. Como ha señalado Roberto Pittaluga, “ese lugar novedoso de un arte de temas revolucionarios, emancipatorios, que circula entre las masas y en el que fuerzas del pueblo tienen un rol creativo tuvo seguramente sus efectos de lectura. Un arte que seduce también por otros motivos: fue un elemento activo de la propia revolución, una potencia de cambio” (2015: 310). Ciertamente, esas lecturas atravesaron la vida y obra de muchos artistas que emprendieron modificaciones en su producción creativa y nuevas prácticas vinculadas con la causa revolucionaria. Uno de ellos fue Guillermo Facio Hebequer, quien, motorizado por la utopía revolucionaria, puso en marcha diversos modos de intervención y prácticas político-culturales con el objetivo de articular el arte y la política, el arte y la revolución (2).

“Tipos y costumbres” y marginalidad

Existen escasos registros sobre las primeras publicaciones de Facio Hebequer durante sus años formativos. Una de las primeras colaboraciones encontradas no proviene de las revistas

culturales de izquierda, en las que intervino de manera activa a partir de los años veinte, sino de un semanario ilustrado popular: *P.B.T.* 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 aquel paisaje (imagen 1). 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 rivereño 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. El segundo dibujo de Facio Hebequer en este semanario acompaña una poesía de Héctor Pedro Blomberg dedicada, también, a los trabajadores portuarios (4).



Imagen 1

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 (5). 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 este artista. Al cumplirse dos años del estallido de la Revolución Rusa, a propósito de una polémica sobre la figura del crítico profesional de arte como formador de conceptos, discursos y un gusto medio, desde las páginas del diario *La Montaña* un grupo de artistas que firmaba como “los cinco” aseveraba: “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 que 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!” (6).

Haciéndose eco del proceso revolucionario iniciado en la Rusia de los Soviets, los artistas que se encontraban detrás de la firma de “los cinco” —José Arato, Adolfo Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, posteriormente conocidos como los Artistas del Pueblo (Muñoz, 2008)—, buscaban irrumpir en el campo artístico nacional pronunciándose a favor de los desheredados. Asimismo, en esas líneas, asoma la potencia transformadora que significaba la Revolución de Octubre en su dimensión cultural, la que provocaba la polarización de posicionamientos, profundizados a nivel local a partir de la llamada Semana Trágica de 1919, año que coincide con la publicación de este escrito. En ese contexto, Facio Hebequer inició una vía exploratoria en su producción gráfica que confluyó con un grupo de escritores que no sólo compartían la pretensión de ocupar un lugar en el campo cultural, sino también los mismos interrogantes: ¿qué significaba y cómo promover un arte revolucionario?, ¿qué revolución en el arte era necesaria para que éste tenga lugar?, ¿cómo producir un arte para las masas?

En los primeros años de la década de 1920 Facio Hebequer conoció a Elías Castelnuovo y, junto con otros artistas de su entorno, converge en el grupo de Boedo (Candiano y Peralta, 2007:101). Allí algunos escritores y artistas llevaron a cabo una actuación conjunta cristalizada en las publicaciones de la editorial Claridad, *Los Pensadores*, su homónima *Claridad* y la colección de libros Los Nuevos. Con el propósito de ofrecer herramientas político-culturales a los sectores con pocas posibilidades de insertarse en el sistema educativo, esta editorial fundada por el socialista Antonio Zamora incorporó en sus publicaciones una gran cantidad de imágenes elaboradas, sobre todo, a partir de las diferentes técnicas de impresión que ofrecía el grabado (aguafuerte, xilografía, litografía, linóleo, etc.). De esta manera, el grabado no sólo se presentaba como un recurso eficaz para atraer al lector, sino también como un medio multiplicador a bajo costo de obras gráficas que, situadas en determinados contextos de producción, promovían una serie de mensajes políticos y debates estéticos (Dolinko, 2012: 28-34). Para muchos artistas, con la Revolución Rusa había llegado la hora de visibilizar las injusticias, la desigualdad y la exclusión social como un paso previo a la sublevación más allá de las fronteras soviéticas.

Esa estrategia de visibilizar para transformar encontró en la confluencia de los discursos visuales y textuales una de las herramientas más eficaces para atraer, conmover y movilizar al lector como puede apreciarse en el libro *Malditos*, de Elías Castelnuovo, publicado en 1924 por la colección Los Nuevos de la editorial Claridad. Cada uno de los cuentos que forman parte del libro —“La raza de Caín”, “Malditos” y “Lázaro”— fue ilustrado por una serie de aguafuertes elaboradas por Facio Hebequer, las cuales fueron reunidas y adelantadas en *Los Pensadores* (imagen 2).



Imagen 2

Como si no bastara con las minuciosas descripciones realizadas por Castelnuovo, en las que predomina el horror, el padecimiento y la deshumanización de estos personajes en espacios y situaciones asfixiantes (Vitagliano, 2012: 83), cada cuento se abre y cierra con una imagen que potencia ese infierno sin retorno, expresado en los rostros y en los cuerpos deformados, producto de la miseria y la exclusión social. De esta manera, la pluma y las estampas dialogan, se complementan y potencian como alianzas estratégicas centradas en propiciar, en el caso de la plástica, un “arte para el pueblo”, distanciado tanto de los representantes del “arte nacional” como de los del “arte de vanguardia” (Wechsler, 1999: 276). Así, en esta década, Facio Hebequer elaboró una gran cantidad de grabados que representaban a los marginales y excluidos del sistema capitalista: la prostituta, el linyero y los atorrantes, como dejó testimonio Roberto Arlt en una de sus aguafuertes porteñas (7).

Esos gestos de denuncias visuales y textuales fueron muchas veces desacreditados por su carácter pesimista sin considerar que, para estos artistas y escritores, el pesimismo era una condición previa a la sublevación: había que estrujar al lector para incitar la insurrección y soñar, así, con la revolución. Estas opciones temáticas de Facio Hebequer, basadas en representaciones de la marginalidad, 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, su cuestionamiento de los cánones tradicionales de belleza y las implicancias políticas y sociales de una obra que tensionaba 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” (8).

Pero sus obras fueron también un motivo de discusión en el seno de la cultura de izquierdas local, pues algunos grupos consideraban que su mirada desoladora sobre los sectores marginales era incapaz de incitar a la lucha de clases organizada y conducida por el proletariado (9). No obstante, la obra de Facio Hebequer fue variando gradualmente y 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 una nueva temática en algunas de las obras exhibidas. De esta manera, esta muestra se presenta como un segundo momento cardinal en su trayectoria.

Trabajadores

La primera exposición individual de Facio Hebequer obtuvo una considerable repercusión en la prensa periódica local, gracias a la publicación de varias 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 nacional como representante del “arte social”. No obstante, más allá de la trascendencia que supuso para el artista exponer en una de las salas más importantes y consagratorias del circuito artístico de la calle Florida, lo interesante es observar allí la sensible modificación temática que emergió 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* (imagen 3) Facio Hebequer expresa la fatiga de los trabajadores a través de la curvatura de sus cuerpos, producto de la carga llevada sobre 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.



Imagen 3

Sin embargo, esta interpretación del trabajo aparece matizada en la obra *En la fundición* (imagen 4), en la cual 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 (Suriano, 2001: 42-43). A su vez, 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 idéntica a la imagen de *El sangrador* (imagen 5), ya publicada en la portada de la revista *Izquierda* de 1927. En este caso, la lanza de *El sangrador* puesta en otra escena podría interpretarse también como un símbolo de combate en esa búsqueda y anhelo de libertad.

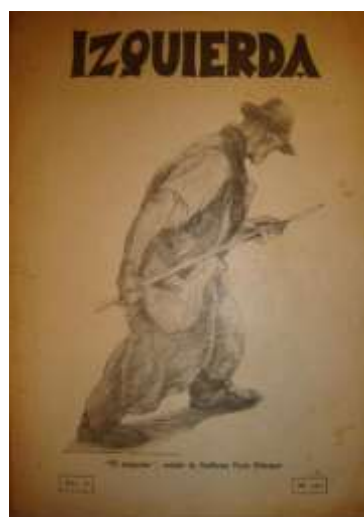


Imagen 4 y 5

De todos modos, 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* (imagen 6). 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 a través del efecto que consigue Facio Hebequer por medio de la cruz que lleva un obrero sobre sus espaldas —logrado por la intersección de una viga y una pieza pesada—, 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 (10).



Imagen 6

Para sintetizar, 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 el inicio de un momento transicional en la trayectoria del artista. Esas coexistencias y resignificaciones se manifiestan 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. En efecto, el nuevo escenario represivo que se originó con el golpe cívico militar del 6 de septiembre de 1930 dio lugar a una nueva etapa en el itinerario de Facio Hebequer en la que se hace evidente una mayor radicalización de su obra. Sin excluir algunos rasgos de su producción anterior, en la nueva década, las características generales de su obra gráfica se ven transformadas con la inclusión de un nuevo tópico: la insurrección, como consecuencia de una clase obrera organizada y combativa.

Los himnos proletarios

El clima represivo de los años treinta 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, como testimonian una gran cantidad de revistas culturales que vieron la luz en ese contexto (Saítta, 2001: 395-396). 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 publicaciones de izquierda. A fines de la década de 1920, el artista había conseguido una prensa litográfica, una herramienta que le permitió generar una copiosa producción de imágenes y que lo consagró como litógrafo. Como ya se ha señalado, 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 popular, que posibilitaba realizar obras artísticas “de calidad” a un reducido costo económico. Para Facio Hebequer, el grabado significaba “una puerta de escape, una salida hacia la libertad” cuyo resultado y circulación de imágenes se erigió para éste como un medio y una poderosa arma para transmitir mensajes políticos (11).

En este contexto, y a partir de una exposición realizada por el artista en La Peña en agosto de 1932, fue cuando desde las páginas de *Actualidad* se interpeló a Facio Hebequer a convertirse en un “artista proletario”, como ya se ha destacado en la introducción. En aquella muestra titulada “La Era Burguesa”, el artista exhibió las series *Mala Vida*, *El Conventillo* y algunas de las obras, ya presentadas en la exposición de 1928, de la serie *El Infierno* y “Apuntes de la calle”. El escritor anónimo, ya citado, se preguntaba frente a esas obras: “¿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?”. No obstante la interpelación, también señalaba que, “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”. Por último, 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” (12).

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 Córdova Iturburu y Leónidas Barletta, hacía que Facio Hebequer se aproximara a los principios 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.

Ahora bien, en este caso, ¿qué se entiende por “artista proletario”? En la citada nota nunca se ofrece una definición categórica, sin embargo, 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 realista sino también un optimismo que incentivara la organización y la lucha obrera. Era un deber ser propagandista de la causa soviética y para ello era necesario, a la vez, ser un revolucionario, lo que implicaba luchar dentro de las filas del proletariado y ser afiliado del Partido Comunista Argentino (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”, refiriéndose al inminente colapso del sistema capitalista, de acuerdo a la interpretación del PCA sobre el clima político y social que acompañó a la crisis de 1929.

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”; concretamente, sostenía, cuando “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” (13).

Las consideraciones 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* (imagen 7). Esta serie conformada por doce litografías se destaca dentro de su producción dada la gran circulación que alcanzaron algunas de sus estampas en diversos medios gráficos locales e internacionales. Cada una de las estampas fue acompañada por una leyenda que tenía como propósito amplificar el mensaje político. Si bien el álbum de litografías había sido preparado para ser lanzado el 1° de mayo de 1933 en una edición popular publicada por los Cuadernos de la Unión de Plásticos Proletarios, distribuido luego por *Actualidad* y *Soviet*, primero fue anticipado, en dos entregas, en la revista ácrata *Nervio* (14). Esta publicación,

sostenía su colectivo editor, acompañaba la lucha de clases más allá de las diferencias que podía poseer con otras familias políticas de la izquierda argentina; en efecto, en la obra de Facio Hebequer se evidencia la radicalización estético-ideológica transitada por el artista, vinculada con una sensibilidad comunista (Devés, 2014).

En las primeras estampas, Facio Hebequer se detiene en la descripción de las condiciones de vida de una familia obrera y sus padecimientos apelando a una estética pesimista característica de los años veinte y tributaria del expresionismo de la artista alemana Käthe Kollwitz. De esta manera, el artista 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 e incitar a la acción por medio de consignas provenientes del programa marxista, como se aprecia en la séptima litografía de la serie en la que incorpora la célebre proclama del *Manifiesto comunista*: “Trabajadores del mundo, uníos” (imagen 8). Este llamado a la lucha es potenciado en las próximas estampas, en las cuales entre frases como “¡revolución o muerte!” se cruza el grito de un obrero con su puño alzado (imagen 9) y un colectivo de hombres que avanza “hacia la conquista del mundo”, pues, como sostiene Facio Hebequer en una de las últimas imágenes, “por sobre las ruinas del capitalismo, el proletariado, finalmente, echará los cimientos de una nueva sociedad, sin clases...”.



Imagen 7 y 8

Estas litografías de carácter más combativo alcanzaron una gran circulación en otras publicaciones de izquierda y contribuyeron, de este modo, tanto a la representación de Facio

Hebequer como referente de la militancia artística y política como a la construcción de un repertorio iconográfico de izquierda. Hace algunos años, en el 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 (1998: 20). En este sentido, podría añadirse que, llevada al plano visual, esa retórica revolucionaria se amplifica redoblando aquella fuerza. *Tu historia, compañero* se constituye así como un ejemplo concreto de las búsquedas y exploraciones por articular arte y revolución surgidas a partir de las resonancias de la Rusia de los soviets en Argentina.

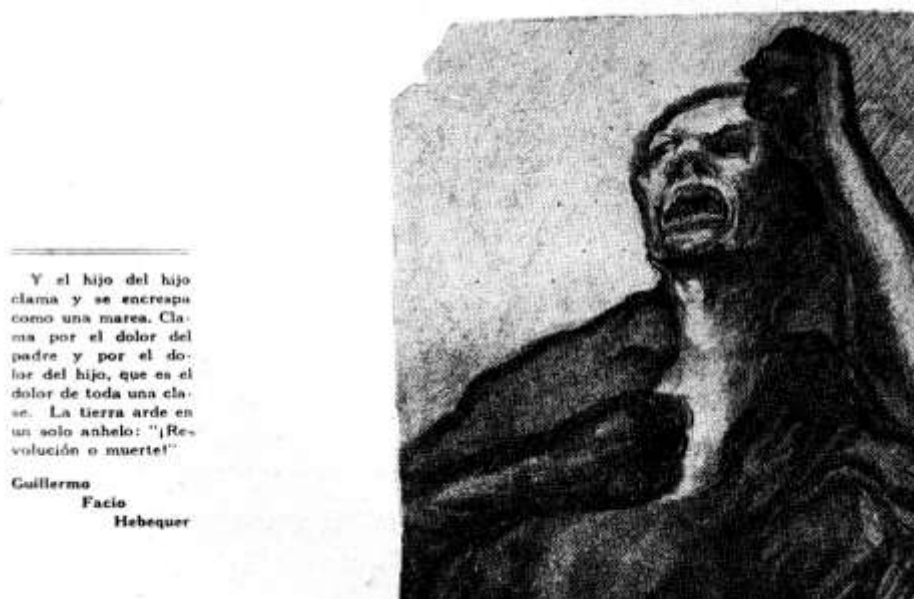


Imagen 9

Ahora bien, ese llamado a la insurrección que hacía Facio Hebequer por medio de la articulación entre imágenes y palabras fue potenciado en sus últimas creaciones a través de la incorporación de otra expresión artística: la música, percibida por medio de la evocación de dos emblemáticos himnos proletarios —Bandera Roja y La Internacional— que proclamaban la revuelta y la revolución social. El diario *Crítica* fotografió las últimas obras que el artista tenía sobre su tablero el mismo día de su muerte, el 28 de abril de 1935, 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*. 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 (15). 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* (16).

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”. Pero también incluye una nueva, “en las fábricas”, lo que podría vincularse, por un lado, con el proceso de industrialización 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 desde la ortodoxia marxista (imágenes 10-15).

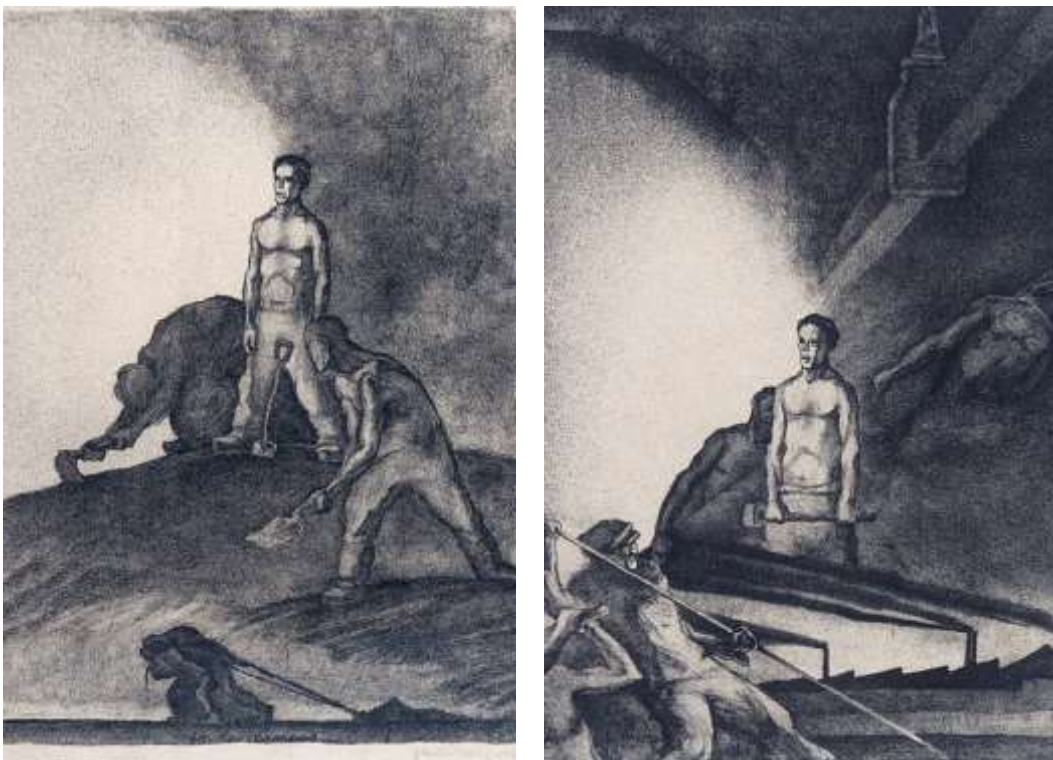


Imagen 10 y 11



Imágenes 12 - 15

Al igual que en *Tu historia, compañero*, se observan hombres trabajando en distintos ambientes y tareas, aunque en este caso el mensaje es decididamente triunfalista. La mayoría de los proletarios son representados con unos cuerpos vigorosos producto de una nueva actitud que simboliza 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 podría 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; pero, sobre todo, siguiendo a Judith Butler, estaría relacionado con la personificación de la insurrección, pues “las revueltas tienden a basarse en una metáfora que las organiza: la imagen de alguien que se yergue, alguien para el cual erguirse significa una forma de liberación, alguien con la fuerza física para liberarse de las cadenas, de los grilletes, de los signos de esclavitud, de la servidumbre contratada. De hecho, es posible que en una revuelta no encontremos a nadie que se aproxime a esta figura, y, sin embargo, la figura está ahí, proyectando la sombra de su presencia física en el grupo” (Butler, 2017: 23). En este sentido, dicho sujeto se destaca del resto de las figuras por su postura erguida que “observa” ese porvenir posible de alcanzar, como lo expresa la quinta estampa, si los trabajadores unidos se lanzan al combate.

En esta nueva serie la acción colectiva ya no es un anhelo sino un hecho concreto. Como se observa 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 revuelta (previa 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.

La serie *Buenos Aires*, en la que es posible advertir la influencia de la obra *Metrópolis* de George Grosz y la serie *La ciudad* de Frans Masereel, aborda la relación entre el hombre y la arquitectura en el marco de una metrópolis capitalista moderna y los conflictos que la habitan. Esta serie, realizada en 1932, consta de diez litografías (*Puente Brown, Mediodía en el puerto, La Quema, El refugio, La feria, Parque Saavedra, Retiro, Calle Corrientes, Paseo de Julio y Chacarita*) en las cuales el impacto de la crisis económica de 1929 y una crítica a la burguesía son el tema central que propone Facio Hebequer para denunciar a la “otra” cara de la modernidad encarnada en la metrópolis. Con tal objetivo, el artista apela a la yuxtaposición de imágenes que se constituyen como una suerte de los tantos fotomontajes que proliferaron en el período de entreguerras (Muñoz y Wechsler, 1990), basados en 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 (17).

Retomando la serie *Bandera Roja*, 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. 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” (Didi-Huberman, 2008: 11).

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. Y, 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 primera estampa se observa la silueta que inauguraba la serie *Tu historia, compañero* —el hombre con el azadón (imagen 10)— pero, en este caso, podría interpretarse como un “destiempo”, en tanto su presencia produce un nuevo sentido (Didi-Huberman: 2008 b: 31-97).

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” (Muñoz, 2008: 7). Pues la conservación y la reutilización de este tipo de figuras en su obra madura produce la superposición de dos imágenes, la del hercúleo 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 (Pittaluga, 2015: 306-307). 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 comunista, sino ponerlas en juego en la tensión propia que es la del trabajador/proletario que quiere dejar de serlo.

Esta última obra del artista descubre, por último, 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” (18). 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 dirigido por 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 este artista las banderas rojas se hicieron presentes en las páginas de *Actualidad*, *Vida Femenina*, *Mundo Nuevo* y *Claridad*, entre otras. Su última litografía, *La Internacional* (imagen 17), fue publicada en el primer aniversario de su fallecimiento en *Claridad* 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.



Imagen 16

Este artista que nació en Montevideo y se consolidó como litógrafo en Buenos Aires, fue calificado por sus contemporáneos, en las décadas de 1920 y 1930, con términos como el de “artista social”, “el artista del pueblo”, “artista proletario” y “artista revolucionario”. Más allá de las diferentes sentidos que rodeaban a cada uno de estos términos, al momento de su fallecimiento, en 1935, en diversos homenajes institucionales y en un conjunto vasto de revistas culturales pertenecientes a distintas familias de la izquierda, fue posicionado de manera unánime como el ejemplo y modelo de artista militante comprometido con la realidad de los oprimidos y con la construcción de una sociedad futura. Por ello se proclamaba como un deber seguir con su legado, un legado que, como se ha demostrado, fue consecuencia de un devenir signado por una gradual radicalización estética e ideológica.

El análisis de la obra de Facio Hebequer permitió mostrar, a su vez, que dicha transformación 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. Sin embargo, la modificación de Facio Hebequer en sus modos de representación no implicó una supeditación de sus creaciones artísticas a las demandas políticas emanadas del PCA. Por el contrario, la incorporación de novedosos recursos visuales otorga a su obra una originalidad que la vuelve difícil de rotular.

Notas

- (1) C. D., "La muestra de Facio Hebequer". 1932, agosto, 6. *Actualidad artística-económica-social. Publicación ilustrada*. [Buenos Aires]. N° 6, p. 23.
- (2) Guillermo Facio Hebequer además de ser un reconocido litógrafo desarrolló otras facetas, como polemista y hombre de teatro que no pueden ser analizadas aquí. (Véase, Devés, 2015-2016: 279-293).
- (3) Anónimo. "La Boca. Apuntes al natural por Facio". 1916, septiembre, 9. *P.B.T. Semanario ilustrado*. [Buenos Aires]. 615, s/p.
- (4) BLOMBERG, Héctor Pedro. "El tejedor de mortajas". Ilustración de Facio. 1916, septiembre, 30. *P.B.T. Semanario ilustrado*. [Buenos Aires]. 618, s/p.
- (5) 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 (Dolinko, 2012).
- (6) "De 'El Grupo de los Cinco'. Charlas sobre artes. Calamidades artísticas. La "crítica profesional". 1919, octubre, 5. *La Montaña*. [Buenos Aires]. N° 214, p. 5.
- (7) ARLT, Roberto. "Los atorrantes de Facio Hebequer". 1931, julio, 1. *El Mundo*. [Buenos Aires]. p. 6.
- (8) "Exposición de grabados de Guillermo Facio Hebequer". 1932, septiembre, 13. *La Prensa*. [Buenos Aires]. (Fondo Guillermo Facio Hebequer, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, en adelante FGFH).
- (9) 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" (Saítta, 2006: 93).
- (10) 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 paradigmáticos puede verse en la serie *Vía Crucis* de Pompeyo Audivert, realizada en 1929 (Gené, 2006: 139).
- (11) Cf. FACIO HEBEQUER, Guillermo. "Incitación al grabado". 1933, agosto, 3. *Actualidad artística-económica-social. Publicación ilustrada*. [Buenos Aires]. N° 3, p. 33-35.
- (12) C. D. "La muestra de Facio Hebequer". *Actualidad, op. cit.*, p. 23. Cabe señalar que cuando Elías Castelnuovo viaja a Rusia anuncia que, entre sus cosas, llevará una colección de litografías de Facio Hebequer para ser expuesta en Moscú y Leningrado. Cf. CASTELNUOVO, Elías. "Un pintor del bajo fondo porteño". 1931, junio, 2. *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* [Buenos Aires]. N° 2, s/p. Posteriormente en el diario de Natalio Botana se publicó una nota que refería a tal evento. Cf. "Ante treinta mil trabajadores de Leningrado expone el

artista argentino Facio Hebequer". 1932, agosto, 2. *Crítica. Diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente*. [Buenos Aires]. p. 9.

(13) C. D. "La muestra de Facio Hebequer", *op. cit.*

(14) Las seis primeras estampas de la serie aparecieron en este número en *Nervio. Crítica- artes – letras* [Buenos Aires]. N° 21, enero 1933 y las seis siguientes en el N° 23, de abril 1933.

(15) Discurso de José Manuel Pulpeiro para el acto homenaje realizado en la sede de la Agrupación Artística "Juan B. Justo", mimeo, p. 2 (FGFH).

(16) Cf. *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*. [Buenos Aires]. 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.

(17) 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 Peña, 2008.

(18) "Guillermo Facio Hebequer". 1935, junio, 2. *Actualidad* [Buenos Aires]. N° 2, p. 2.

Bibliografía

BUTLER, Judith. "Revuelta". En Georges DIDI-HUBERMAN. 2017. *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional D' Art de Catalunya, p. 20-31.

CANDIANO, Leonardo y PERALTA, Lucas. 2007. *Boedo. Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del C.C.C.

DEVÉS, Magalí. 2015-2016. "Guillermo Facio Hebequer: un artista polifacético". *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación del CeDInCI*. N° 16. p. 279-293.

DEVÉS, Magalí. 2014. "Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933". *Papeles de Trabajo. La Revista electrónica del IDAES*. N° 14. p. 214-235.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008b. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DOLINKO, Silvia. 2004. "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*. Santiago de Chile: RIL editores, p. 287-293.

DOLINKO, Silvia. 2012. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

DOLINKO, Silvia. 2012. *Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro*. Rosario: Ediciones Castagnino+macro.

GENÉ, Marcela. 2006. "Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino". En Diana WECHSLER. *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal. 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Nuevo Mundo, p.137-143.

HOBBSAWM, Eric. 1998. "Introducción al *Manifiesto Comunista*". En Karl MARX y Friedrich ENGELS. *Manifiesto Comunista*. Barcelona: Crítica, p. 9-34.

MALOSETTI COSTA, Laura. 2007. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación Osde-Imago Espacio de Arte.

MUÑOZ, Miguel Ángel. 2008. *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación Osde-Imago Espacio de Arte.

MUÑOZ, Miguel Ángel y WECHSLER, Diana. 1990. "La ciudad moderna en la Serie 'Buenos Aires', de Guillermo Facio Hebequer". *Demócrito. Artes, Ciencias, Letras*. N° 1, p. 43-60.

SAGO, Ignacio. 2010. *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.

SAÍTTA, Sylvia. 2006. "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX". *Revista Nuestra América*. N° 2, p. 89-102.

SAÍTTA, Sylvia. 2001. "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, p. 382-428.

SURIANO, Juan. 2001. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

WESCHLER, Diana. 1999. "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.

PEÑA, Fernando Martín. 2008. "Amigos del cine". En Patricia M. ARTUNDO y Marcelo E. PACHECO. *Amigos del arte. 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, p. 59-63.

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

VITAGLIANO, Miguel. 2012. "El escritor de la época afónica". En Miguel VITAGLIANO (Comp.). *Boedo. Políticas del realismo*, Buenos Aires: Título, p. 77-95.

Referencias de las imágenes

Imagen 1. Facio Hebequer. "La Boca. Apuntes al natural por Facio". *PBT*, n° 615, 9/9/1916.

Imagen 2. Facio Hebequer. *Los Pensadores*. Año III, n° 101, 9/12/1924

Imagen 3. Facio Hebequer. *Los carboneros*. *La Nación*. 1928 (FGFH)

Imagen 4. Facio Hebequer. *En la fundición. La Nación*. 1928 (FGFH)

Imagen 5. Facio Hebequer. *El sangrador. Izquierda*. Año I, n° 4, 4/4/1928.

Imagen 6. Facio Hebequer. *El nuevo Cristo. La Nación*. 1928 (FGFH)

Imagen 7. Facio Hebequer. *Tu historia, compañero. Nervio*. 1933

Imagen 8. Facio Hebequer. *Tu historia, compañero. Nervio*. 1933

Imagen 9. Facio Hebequer. *Tu historia, compañero. Nervio*. 1933

Imagen 10. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH)

Imagen 11. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH)

Imagen 12. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH))

Imagen 13. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH)

Imagen 14. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH)

Imagen 15. Facio Hebequer. *Bandera Roja*. 1935 (FGFH)

Imagen 16. Facio Hebequer. *La Internacional. Claridad*, año XV, n° 300, abril de 1936

* Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el IDAES-UNSAM. Actualmente es becaria postdoctoral del CONICET, docente de la cátedra de Historia Contemporánea de la FFYL-UBA e integrante del colectivo AHIRA (Archivo Histórico de Revistas Argentinas).