

## Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en el Buenos Aires de los años treinta

In the footsteps of Guillermo Facio Hebequer.  
Art and Politics in Buenos Aires in the thirties

Magali Andrea Devés\*

### Resumen

Este artículo reconstruye la trayectoria del artista Guillermo Facio Hebequer por medio de sus intervenciones públicas y su inserción en una trama cultural y política más amplia que excede a la experiencia de los Artistas del Pueblo. Se sostiene que su participación en distintos círculos político-culturales de la izquierda, sumado al cambio de coyuntura política, social y económica abierta por la crisis de 1930, condujo a Facio Hebequer a un progresivo acercamiento a la órbita cultural del PCA y nuevos intentos por articular el arte con la política.

**Palabras clave:** Guillermo Facio Hebequer, redes intelectuales, arte y política, comunismo

### Abstract

This article reconstructs the artist's Guillermo Facio Hebequer through his public speeches and insertion into a broader political and cultural fabric that surpasses the experience of the Artistas del Pueblo. It's argued that their participation in different political and cultural circles to the left, plus the changing political, social and economic situation open for the 1930 crisis led to Facio Hebequer a progressive approach to the cultural orbit of the PCA and new attempts articulate art with politics.

**Keywords:** Guillermo Facio Hebequer, intellectual networks, art and politics, communism

---

\* Argentina. Graduada de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA; maestranda del Instituto de Altos Estudios (DAES-UNSAM) y becaria doctoral de CONICET-UBA. E-mail: magalideves@yahoo.com.ar

*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.<sup>1</sup>*

El fallecimiento de Guillermo Facio Hebequer, el 28 de abril de 1935, produjo un gran impacto en el campo cultural argentino, en especial, en el arco político y cultural de la izquierda. Una infinidad de notas lamentaron su muerte al tiempo que intelectuales y dirigentes de la izquierda local exclamaban la necesidad y el deber de continuar con su legado. La noticia de su deceso circuló de inmediato en la prensa periódica y en un conjunto de revistas culturales de izquierda en donde su figura y su obra fueron exaltadas como un ejemplo de militancia político-cultural. Sin embargo, su nombre ha quedado en el olvido y, en la actualidad, no trasciende mucho más allá de las fronteras de la historia del arte, gracias a la recuperación parcial que se hizo de su figura en las últimas décadas. En base a las valiosas contribuciones sobre el artista y a la incorporación de nuevas fuentes primarias, el presente artículo procura profundizar en el análisis de los itinerarios de Guillermo Facio Hebequer.

A juzgar por las menciones en la historiografía del arte argentino, Facio Hebequer fue considerado como el integrante más destacado de los llamados Artistas del Pueblo. Asimismo, existe un consenso historiográfico en que dicho grupo comenzó a disolverse en torno a 1930. ¿Qué ocurre, entonces, con Facio Hebequer en el período comprendido entre su alejamiento de los Artistas del Pueblo y su muerte en abril de 1935? Responder a ese interrogante es uno de los propósitos del presente artículo. Para ello procura reconstruir la trayectoria de Guillermo Facio Hebequer tomando como ejes principales sus intervenciones públicas y su inserción en una trama cultural y política más amplia que se yuxtapone y desborda a la mencionada experiencia de los Artistas del Pueblo. Dada la atención que su participación en dicho grupo ha concitado, esta reconstrucción pondrá especial cuidado en el nuevo período abierto en la vida y obra del artista a partir de la década de 1930. A fin de iluminar esos otros itinerarios, se tomará distancia, aunque sin descartarlo, del “relato canónico” que ubica a Facio Hebequer exclusivamente como parte de los Artistas del Pueblo, lo que permitirá advertir las diferentes estrategias de inserción utilizadas por el artista para alcanzar su legitimación en el campo artístico local y en la cultura de izquierda, y atender a las múltiples facetas vinculadas a sus diversas empresas culturales. En este sentido, además de sus intervenciones plásticas, también serán consideradas su participación en las primeras experiencias de los teatros independientes en Buenos Aires y su rol activo como crítico de arte en distintas revistas culturales del medio local. De este modo, la observación de esas diversas aristas y facetas de la figura de Facio Hebequer abre nuevos interrogantes para futuras investigaciones, como por ejemplo, su visión sobre el arte y el papel del artista que nos introducen en el problema de los vínculos entre el arte y la política en el contexto específico de los años treinta.

La presentación de la trayectoria de Guillermo Facio Hebequer será estructurada en tres apartados que se corresponden con distintas etapas de su vida. En gran medida, éstas coinciden con la periodización utilizada en la exposición póstuma llevada a cabo en el

---

<sup>1</sup> Manuscrito del día 28 y 29 de abril, sin firma. Archivo Guillermo Facio Hebequer-Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante, Archivo GFH).

Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que estuvo focalizada en los cambios advertidos en su obra plástica.<sup>2</sup> En primer lugar, se abarcarán sus primeros contactos con el “mundo del arte” hasta la constitución y las primeras acciones de los Artistas del Pueblo; en segundo lugar, se analizará la ampliación de sus relaciones con algunos de sus contemporáneos en los años veinte —lo que lo llevará a iniciar nuevos proyectos—, hasta su consagración con la exposición individual en la Asociación Amigos del Arte en 1928 y, en tercer lugar, se transitará el último tramo de su vida, en el que se evidencia una radicalización de sus posicionamientos ideológicos que lo distancian gradualmente de los espacios artísticos más consagratorios para vincularse casi de manera exclusiva con la órbita cultural de la izquierda local y, por intermedio de ella, con el “mundo del trabajo”.

El recorrido por la vida pública del artista que aquí se propone permite afirmar que, más allá de su participación en la experiencia de los Artistas del Pueblo, Facio Hebequer ocupó un lugar preponderante en la cultura de izquierda de los años treinta y que en el desarrollo de sus múltiples facetas —artista visual, crítico de arte y hombre de teatro—, intentaba encontrar una manera particular de trazar un vínculo entre el arte y la política, que le permitiera llegar a las masas, sin “perder” por ello, la calidad artística. Asimismo, es posible sostener que la participación en distintos círculos político-culturales de la izquierda, sumada al cambio de coyuntura política, social y económica abierta por la crisis de 1930, condujo a Facio Hebequer, como a otros tantos artistas e intelectuales, a un progresivo acercamiento a la órbita cultural del Partido Comunista Argentino (PCA), no explorada hasta el momento.

### La opción por el arrabal y los Artistas del Pueblo (1889-1920)

Guillermo Facio Hebequer nació en Montevideo, República Oriental del Uruguay, el 8 de noviembre de 1889. Sus padres, Eduardo Facio y Julia Hebequer, decidieron trasladarse a Buenos Aires, en donde Guillermo se formó como artista. Alberto Collazo sostiene que su familia gozaba de una buena posición social (1); sin embargo, no se conoce ningún otro dato biográfico de los primeros años de su vida más allá de los que brinda el propio relato de Facio Hebequer, en el cual no menciona a su entorno familiar. Por ello, un buen punto de partida para introducirse en esos primeros años de su vida es la brevísima autobiografía que preparó para incorporar en los catálogos de sus exposiciones (*ca.* 1933-1934). Allí cuenta, en un tono entre romántico e irreverente, cómo fueron los orígenes de su “vocación definida desde la niñez”: “[los] Primeros trabajos, me conquistaron la simpatía del barrio: los ‘Boicot a Pepino’ y las ‘rayuelas’, ornados con motivos decorativos, dibujados en las paredes de los corralones o en plena calle, supusieron éxitos significativos. Esta carrera ascendente, prosiguió luego en el colegio de frailes en que me zambulleron para corregir mi rebeldía” (Autobiografía: s/p).

No obstante, Facio Hebequer contaba otra anécdota la que manifiesta, además de la simpatía del vecindario por aquella competencia artística, la existencia desde sus inicios artísticos de 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 una gran codicia en los internos. En este sentido, ese talento nato, sumado a una

---

<sup>2</sup> En esta exposición se consignaron tres etapas en la vida del artista: 1914-1920; 1921-1929 y 1930-1935. La misma periodización se reproduce en la carta de la donación realizada el 15/5/1975 por su pareja, Yolanda Pecchioni de Sánchez, al Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.

actitud irreverente, es presentado en su relato de un modo pintoresco que resistía o, mejor dicho, desafiaba el motivo por el cual había sido enviado a dicha escuela: corregir su rebeldía y sus malos comportamientos. Sin embargo, fuera de estas instantáneas de su infancia narradas retrospectivamente, nada se sabe de su pasado familiar ni de sus primeros años en Montevideo.

De esta manera, ese par de recuerdos remotos en los que Facio Hebequer se asume como potencial artista y detentador de un espíritu rebelde desde su niñez da paso, sin mediación alguna, a los años próximos al Centenario, cuando ya con veinte años de edad realiza sus primeras incursiones en el mundo artístico de Buenos Aires. Distanciado definitivamente de su pasado y, situándose en un “nosotros” que remitiría a la experiencia de los Artistas del Pueblo, su relato se traslada a un nuevo escenario: los bajos fondos de la gran urbe porteña. Sin saber cómo ni cuándo llegó allí, la historia de Facio Hebequer podría representar el itinerario de cualquier hijo de inmigrante que haya arribado a las orillas del Río de la Plata escapando de la pobreza pues, enfatiza: “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” (Autobiografía, s/p). Sin embargo, esta imagen sobre las miserables condiciones de vida de sus primeros años en Buenos Aires parece responder más bien a los avatares de Facio Hebequer en los años treinta y a su cercanía a la órbita comunista que a su “verdadero” origen o, mejor dicho, a una necesidad de construir una historia acorde al momento en el que escribe estas líneas, en donde su deseo por confluir con la clase trabajadora a través de su obra y sus nuevas prácticas es innegable. A la luz del profundo “antiintelectualismo” que caracterizó a la táctica obrerista impulsada por la Internacional Comunista en el período de “clase contra clase”, puede conjeturarse que ese “olvido” del pasado familiar buscaba evitar las complicaciones que podía acarrearle a Facio Hebequer el proceder de una posición social acomodada en un medio político-cultural en el cual, ante la menor disidencia partidaria, la imputación del origen “pequeño burgués” a los intelectuales y artistas estaba a la orden día.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Aún desconociendo los primeros años de su vida, nunca se ha tenido en cuenta que el artista tuvo dos hermanos: Eduardo (1876-1929) y Julia Facio Hebequer. De Julia no se han encontrado casi referencias pero sí de su hermano Eduardo, quien fue un reconocido escritor. De joven trabajó como periodista vinculándose con prestigiosos diarios aunque, según Vicente Cutolo, su mayor éxito lo obtuvo como dramaturgo en el teatro nacional y en la poesía gauchesca. Su primera comedia, *El Señor Guillot*, fue estrenada en 1907 y luego se suceden: *Bajo el ombú* (1907), *El decir de las flores* (1908), *Los mansos (Un diputado a la fuerza)* (1913) y *el Rancho de las violetas* (1915). Durante la Primera Guerra Mundial viajó a Europa como corresponsal del diario *La Nación* en el frente italiano y luego se estableció en París, donde creó una casa de comercio que cobró prestigio en Sudamérica. Regresó a Buenos Aires en el año 1927 y asumió la dirección de la agencia Austral hasta el momento de su fallecimiento. Véase Cutolo, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino: 1750-1930*, Vol. III. Buenos Aires: Elche, 1968. 11. Eduardo Facio Hebequer fue también miembro de la Comisión Directiva del Círculo de La Prensa y el vicepresidente de la Asociación de Periodistas, disuelta el 22 de mayo de 1915. No deja de ser curioso que los círculos en los cuales participó Eduardo fueron un blanco recurrente de los ataques lanzados por Guillermo en sus diferentes facetas. Por ejemplo, en su condición de “crítico de arte” se refirió a los críticos de *La Prensa* y *La Nación* como unos oportunistas y cómplices de la “industria del arte”, en tanto que en su faceta de hombre de teatro se constituyó como miembro del teatro independiente en contra del teatro comercial del cual habría participado su hermano. Asimismo, el fallecimiento de su madre revela ciertos indicios sobre el origen social del artista. Por ejemplo, la sección social del diario *La Mañana* 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 realizará hoy a las cuatro 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, 6/9/1915: 9. Estos datos posibilitan conjeturar algunos de los motivos de por qué Guillermo Facio Hebequer optó por no dejar rastros de su pasado familiar y construyó para sí una historia mítica únicamente ligada a la militancia político-cultural.

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

“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 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 (Autobiografía, s/p).<sup>4</sup>

Fue entonces, entre las galerías de arte de la calle Florida y una conferencia obrera en el barrio de Barracas, cuando Guillermo Facio Hebequer se inició como artista. Por esos años, dio sus primeros pasos en el *atelier* que instalaría junto a Gonzalo Del Villar y José Torre Revello en la Ribera de La Boca.<sup>5</sup> Eran los tiempos en los que se configuraba un campo artístico nacional apoyado por el Estado y la élite intelectual en consolidación, que, en consonancia con los imperativos del Progreso, proponía “educar” y “civilizar” a la joven nación argentina por medio de distintas manifestaciones, entre ellas, las “bellas artes”.<sup>6</sup> En ese contexto, fueron creadas una serie de instituciones como el Salón Nacional de Bellas Artes (1911) y se instrumentaron una serie de mecanismos para fomentar la formación de los artistas locales como, por ejemplo, el sistema de becas de estudios para viajar a Europa.

A pesar de esta coincidencia con el momento formativo del campo artístico nacional, Facio Hebequer no recurriría a estos medios para insertarse en los círculos del arte local. Por dar un ejemplo, solo se presentó una única vez al Salón Nacional —el espacio de mayor consagración para un artista— en el año 1913, con el óleo *Tristeza*.<sup>7</sup> Sin embargo, no por ello prescindió de otras estrategias de legitimación y reconocimiento, las que gradualmente le permitieron ocupar un lugar destacado como uno de los exponentes del “arte social”. Como se desprende del análisis de los testimonios de la época, Facio Hebequer era considerado, en la mayoría, como “la piedra angular de la dulce bohemia boquense” (Ernesto Mario Barreda, “Los siete amigos. Apuntes de la vida artística”. *La Nación*, 1/1/1928. Archivo GFH.) una

---

<sup>4</sup> Siguiendo a la historiografía británica, por “mundo del trabajo” se entiende a aquellas experiencias de los trabajadores que exceden al proceso de producción y a las luchas obreras, otorgando visibilidad a los ámbitos de sociabilidad que incluyen el plano de la educación, la cultura y el ocio. A modo de ejemplo véase el ya clásico trabajo de Hobsbawm, Eric. *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona: Crítica, 1987.

<sup>5</sup> Torre Revello, en la actualidad más conocido como historiador que como pintor, viajó a Europa como empleado del Archivo de Indias, y en esas circunstancias comenzó a dedicarse a la historia e historia del arte. En una entrevista realizada por el diario *Crítica*, Riganelli destacaba el profundo afecto que existía entre Torre Revello y Facio Hebequer y la tristeza que generó su partida al Viejo Continente. “En el Atelier suburbano de Facio Hebequer. Grupo de artistas anónimos”. *Crítica*, 25/5/1935. Archivo GFH.

<sup>6</sup> Laura Malosetti Costa destaca la preocupación manifestada por la generación del ‘80 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 (1999: 164).

<sup>7</sup> 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 Archivo del *Palais de Glace*. Una breve historia y caracterización sobre el Salón Nacional puede consultarse en Mariana Fernández, Sofía Jones, Mariana Luterstein y Ana Schwartzman, 2011: 13-16.

apreciación que no sólo lo posicionaba como un mediador entre distintos artistas de la zona, sino que también evidenciaba la recurrencia de dos tópicos en los diferentes relatos: la bohemia y la identidad barrial como parte de una trama más amplia en donde la relación existente entre modos de vida, cartografías barriales y la vida cultural de Buenos Aires a principios de la década de 1910, y especialmente en los años de la constitución de una *modernidad periférica*, dieron lugar al surgimiento de diversos grupos y emprendimientos culturales, entre los que puede mencionarse la “Escuela de Barracas”, “los pintores de la Boca”, el grupo de “Boedo” y de “Florida”, etc.

Estos núcleos establecieron marcas de pertenencia que vincularían o alejarían a distintos artistas y escritores de acuerdo a las diferentes concepciones del arte y la literatura que sostenían, sin por ello constituir necesariamente bloques homogéneos y estáticos (Muñoz 2008, 6).<sup>8</sup> Ligado a ese mundo barrial, los primeros pasos de Facio Hebequer en el taller de la calle Pedro de Mendoza y Patricios lo llevaron a vincularse con otros artistas de la zona como Adolfo Montero, Santiago Stagnaro, Benito Quinquela Martín, Juan de Dios Filiberto, Santiago Palazzo, José Arato, Agustín Riganelli, Arturo Shaw y Adolfo Bellocq, César Pugliese, Adolfo Ollavaca, Armando y Enrique Santos Discépolo, entre otros, todos ellos vecinos del barrio de La Boca.<sup>9</sup>

El anexo sur de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes ubicado en la calle Tacuarí al 300 y los talleres de Pío Collivadino de la calle Pedro de Mendoza, espacios en los que tomó clases, fueron dos ámbitos cardinales para Facio Hebequer, pues allí conoció a la mayoría de quienes luego conformarían la Escuela de Barracas —José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Rigalli, Abraham Vigo y Santiago Pallazo— y también adquirió un mayor dominio del dibujo y el grabado.<sup>10</sup> Miguel Ángel Muñoz ha señalado el papel fundamental que tuvieron las clases de Pío Collivadino para la mayoría de los Artistas del Pueblo en relación con la iniciación en la técnica del grabado y la predilección por las temáticas urbanas, luego adoptadas por el grupo; no obstante, ese magisterio no sería abiertamente reconocido, dado el discurso antiacadémico asumido por algunos de sus integrantes que, evitaban recordar a su maestro, por entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes (2008: 10).<sup>11</sup> La litografía *Puente*

---

<sup>8</sup> El peso de los barrios era tal que el grupo de Boedo, a propósito de la polémica con el grupo de Florida, se vio obligado a aclarar que sus diferencias implicaban mucho más que una cuestión geográfica: “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: 1.

<sup>9</sup> Entre fines de 1976 y principios de 1977 la revista de arte *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos* publicó unas memorias de Facio Hebequer, basadas en unos escritos del artista que narraban los años de “la bohemia” a partir de diversas anécdotas. Véase “Memorias de Facio Hebequer”, *Pluma y Pincel*. Año I, N° 17, 23/11/1976: 10; N° 18, 8/12/1976: 16; N° 20, 5/1/1977: 24; N° 21, 10/1/1976: 6; N° 22, 1/2/1977: 13; N° 24, 1/3/1977: 9.

<sup>10</sup> Los Artistas del Pueblo tomaron distintas denominaciones a lo largo de su historia: hacia 1913-14 fueron conocidos como la Escuela de Barracas; luego, una vez fallecido Palazzo, en 1916, pasarán a llamarse el Grupo de los Cinco y, por último, ya en los años veinte, los Artistas del Pueblo, denominación con la cual fueron incorporados a la historia del arte argentino contemporáneo. Véase Muñoz y Wechsler 1989, Frank 2006 y Muñoz 2008.

<sup>11</sup> Sobre el problema de las representaciones urbanas en la modernidad véase Malosetti Costa 2007 b, 33-41y, más específicamente sobre la obra de Pío Collivadino, Malosetti Costa 2006 y A.A.V.V., 2013. En el marco de la exposición “Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro”, Silvia Dolinko demostró, por medio de un variado *corpus* de obras, como el registro gráfico de los márgenes urbanos fue un tópico abordado por artistas de diferentes generaciones, entre los cuales figura Guillermo Facio Hebequer (2012, 98).

*Brown* constituye un ejemplo de la preferencia de Facio Hebequer por el paisaje urbano, pues allí el perfil portuario de la ciudad de Buenos Aires evidencia la inserción de la Argentina en el mercado capitalista mundial.<sup>12</sup> A su vez, las consecuencias del acelerado proceso de modernización económica, el vertiginoso proceso de urbanización íntimamente ligado a los flujos inmigratorios internacionales y el proceso de industrialización y sus implicancias sociales, también son motivo de representación en otras litografías de la serie *Buenos Aires* y otras series como *El conventillo* y *La mala vida*, en las cuales la marginalidad será una temática central para el artista.

Facio Hebequer trabó vínculos de amistad con los miembros de la Escuela de Barracas e inició algunos proyectos, entre los que se destacan la organización del Salón de Obras Recusadas del Salón Nacional en octubre de 1914 y la creación del Salón de los Independientes en 1918. Estas experiencias, que reprodujeron la dialéctica institución–anti-institución ya instaurada por el *Salon des Refusé* de París en el año 1863,<sup>13</sup> se constituyen en el relato de Facio Hebequer como un acontecimiento clave en la emergencia de una nueva concepción del arte impulsada por la mayoría de los participantes de la Escuela, el llamado “arte social”, escindido de los espacios de exhibición y de los mecanismos de consagración del “arte oficial” (“Salón de Rechazados de 1914”, *Crítica*, 8/11/1935).<sup>14</sup> De este modo, la realización del Salón de los Recusados puede leerse como un claro gesto político que posicionaba a este grupo de artistas en la izquierda del campo cultural. Para dicho grupo, esa experiencia adquirió una doble significación: por un lado, planteó la necesidad de una renovación temática dado el “carácter popular” de las obras rechazadas en el Salón Nacional de Bellas Artes, una novedad que sólo podía imponerse por medio de la organización colectiva; por otro lado, significó el surgimiento de nuevos proyectos, como la creación de la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores en 1917 y, al año siguiente, la organización del Salón de los Independientes en el Salón Costa, “sin jurado y sin premios”.<sup>15</sup>

Como ha señalado Collazo, las primeras obras de Facio Hebequer en este período están influenciadas por la ironía y la sátira presentes en las estampas de Francisco Goya (3). En este sentido, y retomando las críticas hacia una institución como el Salón Nacional y sus jurados, puede apreciarse dicha semejanza en la sarcástica aguafuerte dedicada a la Comisión de Bellas Artes titulada *Naturaleza muerta* o en la obra *Cuanto menos se piensa, mejor se duerme*. En ambas representaciones puede observarse cierta similitud con los personajes goyescos de los *Caprichos*, amén de que se evidencia el uso de la misma técnica y de un recurso como la leyenda, utilizado para reforzar y amplificar el sentido de las imágenes.

---

<sup>12</sup> Las obras mencionadas, de aquí en adelante, pueden consultarse en las siguientes páginas web: <http://www.acceder.gov.ar/es/buscador/creator:FACIO+H%C3%89BEQUER,+Guillermo> y <http://infocusmba.com.ar/catalogoarte4/dibujos4.htm>

<sup>13</sup> 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” (Penhos y Wechsler 1999, 7).

<sup>14</sup> Entrevista a Guillermo Facio Hebequer publicada *post mortem*, Archivo GFH. Facio Hebequer cuenta allí que se expusieron alrededor de sesenta obras de artistas como Abraham Vigo, Riganelli, Arato, Sturia, Stillo, Quinquela, Masalins, Torre Revello y Palazzo.

<sup>15</sup> Cabe señalar que ambos emprendimientos fueron relevantes para la constitución de futuras asociaciones como la creación del Sindicato de Artistas Plásticos en 1933 y otros contra-salones como, por ejemplo, el Primer Salón de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) en 1935, en donde se anunciaba que los jurados serían votados por los mismos expositores, dato relevante si se tiene en cuenta que algunas de las obras presentadas allí habían sido rechazadas por el jurado del Salón Nacional.

Esas críticas vertidas hacia el campo artístico deben comprenderse en el contexto del impacto de la Revolución Rusa en Argentina, que no solo tendrá sus consecuencias en el seno del movimiento obrero sino también en aquellos intelectuales y artistas simpatizantes con una causa que implicaba el nacimiento de una nueva cultura y, por lo tanto, una modificación en sus producciones artísticas (Sarlo 2007, 122). En ese marco, los Artistas del Pueblo se propusieron trabajar para “el pueblo” por medio de un arte que ambicionaba concientizar y promover la utopía revolucionaria. Según Muñoz, esta concepción artística se acercaba a lo que podría denominarse un “realismo anarquista”, dado que encontraba su basamento en un conjunto de obras fácilmente comprensibles por los sectores populares, en tanto representaban la realidad cotidiana de los oprimidos con el objetivo de educarlos desde una ideología cercana al anarquismo y a las concepciones artísticas de figuras como Pierre Joseph Proudhon, Piotr Kropotkin, León Tolstoi y otros filonarquistas como William Morris o Jean Marie Guyau (1997: 117).

Otro acontecimiento que también marcó un viraje en la historia política argentina y que tuvo una gran repercusión en la producción de muchos artistas inscriptos en el “arte social” fue la Semana Trágica de 1919. En ese momento, Facio Hebequer ya estaba instalado en su *atelier* de la calle La Rioja 1861, a unas pocas cuadras de la fábrica metalúrgica Vasena, escenario principal del conflicto obrero en Parque Patricios, otro de los barrios que formaba parte del enclave manufacturero que se extendía desde Barracas hasta Avellaneda, ya en el conurbano bonaerense.<sup>16</sup> Al enfatizar esa cercanía con los trabajadores Facio Hebequer 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 superior a la “plástica” y al “arte”, y ese algo era la criatura humana. Nada nos apartó ya del camino (Autobiografía s/p).

Sin embargo, el relato de ese acontecimiento “esclarecedor” en la vida del artista no se ajusta al sinfín de anécdotas de su entorno que describen la casa de Facio Hebequer como una “academia viva” y por demás divertida, más acorde a esa imagen de “bohemia” remitida en muchos de los recuerdos que a una vida avocada a la lucha obrera. En una entrevista, Juan de

---

<sup>16</sup> Este enclave industrial, al menos hasta los años treinta, concentraba el grueso de la clase obrera porteña. Las industrias se extendían desde el Riachuelo hacia los barrios de Nueva Pompeya, Parque Patricios y La Boca, y del otro lado hacia las zonas del partido de Avellaneda. A esta zona industrial deben sumarse otros barrios como Balvanera, San Cristóbal, San Nicolás, Montserrat, Constitución, Boedo, Almagro, Villa Crespo, Paternal y Villa Urquiza, en donde también hubo una importante presencia obrera. Cf. Camarero 2007: 41-42.



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 (“Agasajarán a Filiberto”, *Crítica*, 17/5/1935. Archivo GFH).

Esta imagen de una “bohemia porteña” se reproduce en varios de los testimonios de los participantes de aquellas reuniones plagadas de anécdotas, en donde los pinceles, el armonio de Filiberto, las charlas y otros simpáticos sucesos constituían el centro de la escena y no los conflictos sociales y las huelgas del período evocados por nuestro artista.<sup>17</sup> A su vez, estos relatos brindan una serie de indicios que permiten desmitificar el origen humilde y obrero que en varias oportunidades señala Facio Hebequer.<sup>18</sup> 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 pedigüena. ¿Habría que decir que con estos procedimientos el negocio tuvo que cerrar sus puertas bien pronto? (“Agasajarán a Filiberto”, *op. cit.*)<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Incluso, en las memorias publicadas en la *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 [sic] se afirmaba con un soberbio golpe de tubo que le dimos: y se hizo la luz, y Anatole salió de la cueva tocando una alegre marcha, y comenzó el bochinche”. “Memorias de Facio Hebequer. El esqueleto de Domenicus”. *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*. Año I, N° 18, 8/12/1976: 16.

<sup>18</sup> “Nacidos en hogares proletarios, hemos vivido las mismas inquietudes”. Facio Hebequer, “La exposición de José Arato”, *Claridad. Revista de arte, crítica y letras tribuna del pensamiento izquierdista*. Año I, N°1, Buenos Aires, julio de 1926: s/p.

<sup>19</sup> La casa Bullrich era una de las casas de remate más tradicionales de Buenos Aires. Comenzó su actividad con remates de hacienda y propiedades, pero luego incluyó también obras de arte y mobiliario. 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

Esta anécdota, que se complementa con la de Riganelli, quien lo define como “el capitalista del grupo”, es importante de destacar ya que allí se evidencia que al no depender de las ventas de sus obras para su manutención, Facio Hebequer podía prescindir de aquellos mecanismos y circuitos de legitimación ya mencionados y, a la vez, radicalizar sus discursos y prácticas. El buen pasar económico, que lo distanciaba de un origen obrero, no fue lo único que Facio Hebequer quiso obviar. Según Leónidas Barletta: “Era fino y culto y tenía el pudor de su educación, de su sensibilidad depurada y de su gusto y lo disimulaba con cierto aspecto negligente y permanente mofa de los modos cultivados” (López, José Ariel —seudónimo de Leónidas Barletta—, “Facio Hebequer”, *Propósitos*, septiembre 1964. Archivo GFH). Ese pudor intenta ser revertido en su autobiografía, donde afirma que “ya no era yo un ‘intelectual’. Era un luchador”. Esta resolución debe interpretarse a partir de los cambios en su itinerario artístico y político, que lo vinculará, a partir de los años treinta, con los círculos político-culturales vinculados al Partido Comunista Argentino en donde la “bohemia” y el origen pequeño-burgués de los artistas e intelectuales eran desdeñados por los dirigentes del partido. De este modo, ese profundo anti-intelectualismo revela más que nada una inflexión en la vida del artista que se corresponde con el período de “bolchevización” de los partidos comunistas, lo que explicaría en parte la construcción que hace de sí mismo en el momento de escribir su breve autobiografía.

### Hacia la consagración (1920-1930). La muestra individual de 1928 en la Asociación Amigos del Arte

Aquella caracterización del taller de Facio Hebequer como un espacio de reuniones supone el establecimiento de nuevas relaciones intelectuales, artísticas y de amistad. En efecto, por intermedio del escritor Alfredo R. Bufano, Elías Castelnuovo llegó al estudio de Facio Hebequer en 1923 y a partir de allí amplió su círculo de amistades (Castelnuovo 1974, 122-123). Desde entonces, es posible advertir lo que podría denominarse un “tránsito compartido” entre Facio Hebequer y Castelnuovo, pues desde ese momento ambos participarían de las mismas empresas político-culturales. Asimismo, el escritor incorporará a esta relación a su amigo Roberto Arlt, quien dejará constancia de su reconocimiento hacia el pintor en una de sus *Aguafuertes Porteñas* (Abós 2000). Los tres compartirán algunas redacciones de revistas, inquietudes políticas además de artísticas y formarán parte de los primeros teatros independientes. Es muy probable que la participación de Castelnuovo en dichas “tertulias” haya funcionado como un nexo entre el incipiente grupo de Boedo y los Artistas del Pueblo, quienes establecieron una actividad conjunta cristalizada en una serie de revistas como *Los Pensadores* y *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, en las que las ilustraciones y los grabados de Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Vigo y las reproducciones de las obras del escultor Riganelli formaron parte de algunas de las portadas (Candiano y Peralta 2007, 33).

La articulación con el grupo de Boedo también llevaría a Facio Hebequer a colaborar en esas revistas a través de su pluma. El primer escrito firmado por el artista aparece en la revista *Claridad* en 1926, pero su labor más activa como “crítico de arte” tendría lugar a partir de 1927 en la sección de “Artes Plásticas” de la revista *Izquierda*, donde publica una columna

---

barrio, los juguetes comprados por Facio Hebequer, que era el capitalista del grupo, pues cobraba un sueldo mensual de la casa Bullrich, en donde era tenido por un empleado modelo. Los demás, en esa época comíamos de milagro”. Riganelli, *op. cit.*

con asiduidad. Posteriormente, participaría en otras publicaciones de la izquierda local como el diario *La Vanguardia* y la revista *Actualidad artística-económica-social. Publicación ilustrada*.

En ese mismo año puede fecharse la emergencia de otra faceta en la vida de Facio Hebequer, la de “hombre de teatro”. En abril de 1927 se constituyó el Teatro Libre, la primera experiencia de “teatro independiente” en nuestro país. 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 (Teatro Libre, “Declaración”, *Claridad*, Año VI, N° 133, 30 de abril 1927, s/p).

El vínculo de Teatro Libre con el grupo de Boedo se hizo explícito cuando declaró a la revista *Claridad* como su órgano oficial. Sin embargo, esta experiencia teatral no consiguió prosperar, aunque sí lograron llevar a cabo una serie de conferencias sobre cuestiones teatrales, según consta en las páginas de *Claridad*. No obstante su efímera existencia, un año después de su creación la dirección pasó a manos de Barletta y se comenzó a trabajar en colaboración con la compañía de la actriz Angelina Pagano. En ese momento el proyecto pasó a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA), y fue presentado también como un movimiento de renovación artística y social, en el cual puede advertirse una profunda influencia de la vanguardia artística rusa. De allí el lugar destacado que el grupo le asignó a la experimentación teatral por medio de una puesta en escena que procuraba revolucionar los escenarios porteños en su forma y contenido (“Informe de ‘TEA’ al finalizar su primera representación experimental. Comentarios alrededor de la tragedia de Castelnuovo”, *Izquierda. Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA*, 6/8/1928: 5). El nuevo grupo debutó en julio de 1928 en el Teatro Ideal con la obra *En nombre de Cristo*, escrita por Elías Castelnuovo, que fue presentada como una ruptura en la dramaturgia argentina pues, “a la novedad de esta obra se sumó la novedad de los decorados y de los muebles que concibió y ejecutó el pintor Abraham Vigo. De los trajes y las luces que planeó y dirigió otro artista plástico: Guillermo Facio Hebequer” (“Decorados, trajes, muebles y luces, de la obra de Castelnuovo”, *Izquierda. Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA*, 30/7/1928: 5). El compromiso de este último con ambas experiencias se trasluce en el profundo amor que cultivó hacia el teatro hasta el último día de su vida.

En simultáneo con estas experiencias grupales, Facio Hebequer preparaba su primera exposición individual a inaugurarse en la Asociación Amigos del Arte. La pronta apertura era divulgada insistentemente en las páginas de *Izquierda*, al igual que la del compañero Vigo, que debutaba en la sala contigua exhibiendo, entre otras obras, los bocetos de las escenografías presentadas para la obra de Castelnuovo. 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 había sido cuestionada por el artista en sus intervenciones escritas pues formaba parte del tradicional circuito de arte de la calle Florida —conformado principalmente por Amigos del Arte y las galerías Müller y Witcomb— que, a su modo de ver, era la encarnación de la “industria del arte”. En otras palabras, allí se concentraba el mercado del arte y lo que Facio Hebequer llamaba 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 (Facio Hebequer. “Pintura de la pintura”. *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia, 1936: 13).

No debe olvidarse que desde su fundación en 1924, la Asociación Amigos del Arte se erigió como un espacio capital para el desarrollo del arte moderno en Argentina, que si bien estaba vinculado estrechamente con el grupo de Florida también abrió sus puertas a distintas corrientes y representantes del arte académico y del “arte social”.<sup>20</sup> Por cierto, tanto los Artistas del Pueblo ligados al grupo de Boedo, como los artistas relacionados con el de Florida (Emilio Pettoruti, Xul Solar o Curatella Manes, entre tantos), se oponían al arte tradicional 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 agrupadas en torno al etiquetamiento, por demás reduccionista, entre los “propagandistas” y los “artepuristas”, respectivamente. En términos extremadamente sintéticos, para los primeros el arte debía ser revolucionario en materia política pero cercano a formas más tradicionales en el plano estético para lograr uno de sus objetivos principales, la concientización de las masas, mientras que para los segundos era necesario buscar una modernización plástica a través de innovaciones formales que condujeran a la autonomía del arte. Esta última concepción del “arte por el arte” iba a ser duramente atacada por Facio Hebequer pues, desde su mirada, era un mero pasatiempo y por lo tanto “inútil” en términos sociales.<sup>21</sup>

Ahora bien, a pesar de las críticas vertidas hacia “los Amigos del Arte”, Facio Hebequer eligió exhibir en uno de los espacios consagrados más importantes un conjunto de obras inscriptas en una estética figurativa 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 una gran visibilidad a su obra. Es en este sentido que, como sostiene Silvia Dolinko, no puede pensarse en la existencia de 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” (Dolinko 2004: 290). 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 en el campo artístico local. En efecto, ese fue uno de los principales resultados de la exposición individual de 1928.

Para ese entonces, Facio Hebequer ya se había trasladado a su casa de Vicente López en la provincia de Buenos Aires en donde vivió junto a la actriz Yola Grete, de quien probablemente se haya enamorado en sus quehaceres 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

---

<sup>20</sup> La Asociación Amigos del Arte surgió como un emprendimiento de un grupo de representantes de las viejas élites, descendientes de las familias patricias, funcionarios, intelectuales y artistas, con el objetivo de 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. Cf. Meo Laos 2007; Artundo y Pacheco 2008.

<sup>21</sup> Los principales ejes del debate, centrados en el campo literario, pueden consultarse en Candiano y Peralta 2007, 165-180 y Vitagliano 2012. Sobre los mencionados posicionamientos en el campo artístico de la década del ‘20 véase Wechsler 2003.

espera uno al entrar al taller son las sombrías notas de dolor que el artista ha fijado en sus telas” (Leónidas Barletta, “El pintor Guillermo Facio Hebequer. Noticia sobre su vida y aspecto moral de su obra”, *El Hogar*, 28 de septiembre de 1928: 15. Archivo GFH). La descripción de Barletta evidencia el progresivo abandono de los años de la bohemia que marcaron su etapa formativa en el taller de la calle La Rioja. También cabe señalar que para ese entonces es posible percibir el inicio de un distanciamiento entre los miembros de los Artistas del Pueblo. Aunque en ese testimonio Barletta manifiesta lo contrario, pues “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 una arte humano” (Barletta 1928). 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 para ese entonces todos ellos participaban por medio de su obra gráfica en la revista *Izquierda*, Facio Hebequer y Vigo emprenderían otros itinerarios y pondrían en marcha nuevas empresas político-culturales junto a Castelnuovo y su entorno. Esos nuevos caminos emprendidos llevarán al artista a una nueva etapa pues, sin dudas, harán que se destaque definitivamente entre los Artistas del Pueblo y se erija 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, un problema que “resolverá”, para seguir adelante con su labor, comprando una prensa litográfica a Pío Collivadino. Gracias a esa nueva adquisición, Facio Hebequer inicia una amplia actividad gráfica que lo consolidará como litógrafo en los principales medios de la izquierda local.

### De “artista del pueblo” a “artista proletario” (1930-1935)

En noviembre de 1930 Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo, una nueva experiencia teatral que continuaba en la misma línea del TEA pero profundizando la intención de crear un espacio cultural que involucrase a los sectores populares, tal como lo indicaba su denominación (Verzero: 2-3). Nuevamente, Facio Hebequer volvió a formar parte del equipo como el encargado de la pintura, mientras que Vigo estaba a cargo de la escenografía. Este proyecto sumaría también a Roberto Arlt a partir de 1932 con la obra *El bumillado*, una adaptación teatral de *Los siete locos* que marcaría el inicio de una nueva etapa en la vida del escritor definida por una intensa producción dramática para el teatro de Barletta (Juárez 2008). Unos meses después saldría a la luz la revista *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1933), órgano oficial del Teatro del Pueblo, en el que participarían muchos intelectuales y artistas vinculados al grupo de Boedo como Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, entre otros. Además de presentarse como un medio de difusión de las actividades realizadas por el grupo (conferencias, exposiciones de arte, conciertos, encuentros de lectura, etc.), uno de los ejes centrales de la revista fue polemizar sobre la responsabilidad social del artista.

La revista comenzó a publicarse en un contexto crítico del cual se hacía eco, como queda de manifiesto en la frase que acompañaba al croquis dibujado por Facio Hebequer para la portada de su primer número publicado en mayo de 1931. Este señalaba: “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, los ‘artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie”. Esta breve pero concisa

afirmación condensaba, por un lado, la preocupación por el impacto del “crack” de 1929 y las consecuencias del golpe cívico-militar del 6 de septiembre de 1930 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. Los análisis sobre la crisis que provenían de los sectores de izquierda sostenían que el capitalismo había entrado en un colapso terminal, y frente a ese colapso, 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 (Saítta, 2007, 13).

En el segundo número de la revista *Metrópolis*, Castelnuovo anunciaba su inminente viaje a la Rusia de los soviets. Sin embargo, 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 una artista nuestro: Guillermo Facio Hebequer— las cuales pienso exponer luego en Moscú y Leningrado” (Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis. De los escriben para decir algo*, Buenos Aires, N° 2, junio 1931, s/p). De esta manera, iniciaba una nota dedicada al artista en la cual lo definía como el Máximo Gorki de la pintura argentina, aunque también “se le podría llamar el pintor de los siete dolores. De los siete dolores sociales” en tanto había recorrido “íntegramente la escala del infierno social”:

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

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 fue un hombre de buena posición. Tampoco lo consideraba un artista “tendencioso”, ya que para él lo era quien se supeditaba a una doctrina y no a su corazón, lo que haría que dejara de ser un artista para pasar a formar parte de alguna “comparsa”. Para Facio Hebequer, leemos en la nota del escritor, pintar “no es una cuestión de forma sino de fondo”, y posee “un concepto religioso del arte” pues, “La idea de la fatalidad bíblica está presente siempre en sus cuadros. También está presente la idea de resignación y de la misericordia”. Por último, se remarcaba allí otra cuestión: Facio Hebequer nunca imponía su criterio, sino más bien “deja habitualmente en suspenso toda solución” (*Ibidem*, s/p). De esta manera, Castelnuovo realizaba una equiparación entre la pintura de Facio y su literatura, pues partiendo de la base de que la pintura realista del artista se asemejaba al naturalismo de su literatura, los dos compartirían una visión piadosa de los trabajadores en que el mundo de los pobres se representaba como un infierno. Por todos estos motivos, concluye que llevará sus

obras a la URSS y allí comprobará si “el arte nuestro” puede interesar afuera, colocando de este modo a Facio Hebequer como el representante de un arte nacional. Sin embargo, como señaló Saítta, Castelnuovo no imaginaba que aquellas ideas se verían modificadas luego de su viaje a la URSS, pues al calor de esa experiencia se produciría un viraje estético e ideológico en su literatura (2008: 99). El viaje a Rusia “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”, posibilitando 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 (Saítta 2007, 18).

Tal como lo anunció Castelnuovo, por intermedio de la Sociedad de Artistas Hispanistas las obras de Facio Hebequer fueron expuestas en Moscú y en Leningrado, donde a juzgar por un titular del diario *Crítica*, la exposición contó con la asistencia de treinta mil trabajadores (“Ante treinta mil trabajadores de Leningrado expone el artista argentino Facio Hebequer”. *Crítica*, 2/8/1932. Archivo GFH). Esta nota anónima publicada en el diario de Botana contenía además otro elemento de importancia: por primera vez, Facio Hebequer era definido como un “pintor proletario” que había elegido no exponer más en las galerías de Florida ni en los círculos oficiales y había optado por “salir a la calle” y llevar su arte al mundo obrero, con sus exposiciones barriales y muestras itinerantes en las puertas de las fábricas. El uso de aquella categoría lo desplazaba de “artista del pueblo” a “artista proletario”, una noción que comenzaba a ser debatida en las revistas culturales del período que, como se verá, tuvieron a Facio Hebequer en el centro de esas reflexiones 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 afectará a la literatura de Castelnuovo, sino que también impulsará su acercamiento al PCA, acompañado por Arlt y Facio Hebequer. En marzo de 1932, en un intento de acercar 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* (Saítta b, 139). 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 (Año I, N° 31, 1 de mayo de 1932: 1). Si bien desde 1928 el PCA transitaba una etapa sectaria que respondía a la estrategia obrerista de “clase contra clase” dictaminada por la Internacional Comunista, y 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 habían sido frecuentes.

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-económico-social. Publicación Ilustrada*, con dirección de Castelnuovo y la colaboración de Arlt y Facio Hebequer, entre otros. En esta nueva publicación, definida como una revista marxista desde su primer número, se observa con mayor intensidad el debate sobre el posible desarrollo de un arte proletario en Argentina, y es allí donde Facio Hebequer escribirá sus ensayos más radicales, además de intervenir por medio de 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 de un grupo disidente dirigido por Ricardo Passano e integrado por Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, Castelnuovo y Rodolfo Kubik, se creaba el Teatro Proletario. El coro del director antifascista Kubik, del cual

también formaba parte Facio Hebequer, era una pieza primordial del nuevo teatro que deseaba llegar a las masas por diversos medios, entre ellos la música.

En el marco de esas búsquedas y de esos nuevos emprendimientos políticos y culturales, Facio Hebequer comenzó a preparar un cuadernillo de estampas que produciría un punto de inflexión en su trayectoria y que podría interpretarse como su primer ensayo hacia un “arte proletario”, en tanto en él emergen nuevos modos de representación de los conflictos sociales y su respectiva solución enmarcada en la doctrina marxista. Esta serie, titulada *Tu historia, compañero*, consta de doce litografías que fueron adelantadas en las páginas de la revista *Nervio. Crítica, Artes y Letras* y luego editadas como álbum por la Unión de Plásticos Proletarios, homónimo de la Unión de Escritores Proletarios, en conmemoración del Primero de Mayo. La circulación que alcanzaron algunas de las imágenes de esta serie ubicaría gradualmente a Facio Hebequer en un lugar destacado dentro de la cultura de izquierda local.<sup>22</sup>

No obstante, es importante destacar que la radical modificación de ciertas opciones estéticas y políticas en los últimos años de su vida, no implicaron para Facio Hebequer una supeditación absoluta a la doctrina. Por el contrario, una de las características destacadas de su obra de esos años será la pervivencia de una originalidad que incorporaba elementos modernos a pesar de la elección por un arte figurativo, como el uso del montaje fotográfico y las representaciones dinámicas que responden a la incorporación de imágenes cinematográficas, como puede apreciarse en la serie *Buenos Aires* (Muñoz y Wechsler 1990: 43-44).

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 (Autobiografía, s/p).

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 sino también exponiendo en el interior del país. Una gran cantidad de esas exhibiciones habían comenzado a ser presentadas bajo el título de “Arte proletario”, y eran acompañadas frecuentemente por conferencias pronunciadas por el propio artista o algún compañero de ruta del PCA.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Un análisis de la obra gráfica de Facio Hebequer es desarrollada en el capítulo II de mi tesis de maestría.

<sup>23</sup> Entre ellas puede mencionarse la conferencia pronunciada por Rodolfo Aráoz Alfaro titulada “El arte proletario de Facio Hebequer”. Realizada en la Asociación Trabajadores del Estado, era convocada de la siguiente manera: “Llamamos especialmente la atención a los compañeros asociados sobre la importancia de este acto. Con él demostraremos, una vez más, que la organización obrera no es, como dicen siempre nuestros enemigos, una simple cuestión de salarios o jornadas de trabajo. EL MOVIMIENTO OBRERO ES UN VASTO MOVIMIENTO SOCIAL CON PROYECCIONES ILIMITADAS. Cada sindicato obrero debe ser hoy, además de un organismo de lucha para obtener conquistas materiales, una escuela social y UN INSTITUTO DE CULTURA PROLETARIA. Solamente así la organización de los trabajadores cumplirá su gran misión histórica”. Destacada en el original. Comisión de Cultura, “Inauguración de una exposición de pintura del conocido artista



Además de estas exposiciones y conferencias, el compromiso con la clase obrera y sus luchas se evidenciaba en la profusa intervención gráfica elaborada para un conjunto de revistas culturales de izquierda que además de las ya mencionadas incluyó a *Contra. La revista de los franco-tiradores*; *Vida Femenina. La revista de la mujer inteligente*; *Nueva Vida* y *Soviet*, entre otras. Muchas de esas imágenes circularon ampliamente hasta alcanzar a la prensa gremial y ser portada, por ejemplo, del *Diario de la CGT*, el 1 de mayo de 1934. Por otra parte, en las búsquedas e indagaciones acerca de cómo lograr un “arte proletario” y por ende un “arte para las masas”, Facio Hebequer incursionó en una nueva técnica, la del *vitraux*. El resultado fue la elaboración de un proyecto para un edificio de la Unión Ferroviaria que logró ser ejecutado, y según el ingeniero a cargo los *vitraux* “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” (Ing. Andrés Justo, *Nuestra Arquitectura*, N° 3, marzo 1933: 279).

Por último, cabe destacar que el diario *Crítica* logró registrar las últimas obras que el artista tenía sobre su atril cuando lo sorprendió la muerte aquella mañana del 28 de abril de 1935: una litografía de la serie *Bandera Roja* y la cincografía *La Internacional*. Este hallazgo también fue confirmado por José Manuel Pulpeiro, en el homenaje llevado a cabo por la Agrupación Artística “Juan B. Justo” el 29 de mayo de 1935, quien destacaba 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 (Discurso de José Manuel Pulpeiro para el acto homenaje realizado en la sede de la Agrupación Artística “Juan B. Justo”, mimeo: 2. Archivo GFH).

Al igual que en *Tu historia compañero*, en esa nueva serie los protagonistas retratados son los trabajadores. En este caso, se los observa realizando diversas tareas en variados ambientes, aunque aquí la mayoría de los trabajadores fueron 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 la serie *Bandera Roja* la acción colectiva ya no es un anhelo sino un hecho. Como puede observarse en las dos últimas escenas que llegó a realizar el artista, los trabajadores dejan a un lado las herramientas de trabajo para tomar los fusiles y la bandera roja que los guiará a la revolución pues, como lo indica la letra del canto proletario, la “bandera roja triunfará”. Asimismo, en la serie *Bandera Roja* puede observarse una interesante fusión entre el arte y la política en tanto Facio Hebequer buscaba entrelazar la representación de temas revolucionarios a partir del uso de aquellos recursos plásticos sobresalientes en la serie *Buenos Aires*, como ser: 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 un movimiento y vitalidad, asociada en este caso a la dinámica de la lucha de clases como único medio para lograr la emancipación social. Estos rasgos presentes en la obra de Facio Hebequer, claramente tomaban una distancia tanto de las obras de los años veinte así como también de los cánones del Realismo Socialista dictaminados por la Unión Soviética en 1934. Es decir, el viraje estético ideológico transitado implicó una opción por el arte figurativo y militante pero asociado a nuevas apuestas artísticas.

## Palabras finales

En los últimos años de su vida la actividad de Facio Hebequer fue muy intensa, hasta que lo alcanzó la muerte. La mañana del 28 de abril de 1935 falleció en el taller de su casa en Vicente López cuando se disponía a trabajar con su carpeta bajo el brazo. En ese momento, dos obras se hallaban sobre su atril y quedaron sin terminar: una estampa de la serie inconclusa *Bandera Roja* y la cincografía titulada *La Internacional*, un trabajo basado en los “cantos proletarios” que prometía fusionar palabra, imagen y sonido y tal vez teatro, es decir, todas las pasiones del artista puestas en una sola escena.

Alguien cercano a su círculo más íntimo de los “años de la bohemia” dejó por escrito algunas de sus impresiones registradas el día del fallecimiento del artista y del sepelio llevado a cabo al día siguiente en el cementerio de la Chacarita. En esas líneas, al igual que tantos otros testimonios, insistía en la “infinita bondad” que definía la esencia de Facio Hebequer para luego agregar:

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

No llevó a los centros proletarios gritos de odio y de venganza: llevó estampas. Recuerdo aún su alborozo con que hablaba, en la época de sus primeras exposiciones en los círculos obreros, de la comprensión de ese público. Había sin duda, mucho de ilusión en ello. Bastaba que uno o dos, entre la masa, se interesara preguntándole, a veces las cosas más extraordinarias, para que él se sintiera satisfecho. En realidad en los últimos tiempos, y creo que esa postura puramente artística, se trocó en una actividad francamente sectaria, sino revolucionaria. Pero estábamos nosotros, sus amigos, hartos alejados de él (o viceversa), para formarnos una opinión exacta (Manuscrito del día 28 y 29 de abril, sin firma. Archivo GFH).

El fragmento citado, además de presentar ciertas vacilaciones y ambigüedades, revela, sin lugar a dudas, el cambio transitado por Facio Hebequer en sus últimos años y sus actividades, a las que el anónimo escritor no quiere encasillar como sectarias pero tampoco puede desconocer el viraje estético-ideológico atravesado por el artista. Esa incomodidad está presente a lo largo de sus anotaciones, pero aumenta cuando narra algunos de los detalles que rodearon el velorio y el entierro.

La capilla ardiente 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.

Abril 29. 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* (*Ibidem*).

El último párrafo evidencia una notoria molestia en cuanto a las nuevas redes de relaciones del artista, vinculadas en su etapa final a la órbita cultural comunista, las mismas que dejaron atrás sus viejas amistades y que también pusieron en tensión, como se advierte en sus escritos, sus propias concepciones artísticas al querer desarrollar un “arte proletario”. El impacto de su muerte se refleja en la circulación de la noticia y en las notas dedicadas a su persona. A su vez, los homenajes no se hicieron esperar, al igual que las evaluaciones vinculadas a su labor, sobre todo en el campo cultural de las izquierdas, que proclamaban continuar su legado. Eran los tiempos en los que la lucha antifascista comenzaba a internacionalizarse y se empezaba a configurar un movimiento antifascista en el ámbito local. En este sentido, la muerte de Facio Hebequer fue presentada como una bisagra entre el cambio de estrategias del PC, que pasó de la lucha de “clase contra clase” a la constitución de los Frentes Únicos y Populares. En ese marco, muchos de los homenajes a Facio Hebequer fueron un pretexto perfecto para trazar una reflexión más amplia sobre el papel de los artistas en las luchas políticas de su tiempo y los sentidos del compromiso artístico-político en dicho contexto.

En síntesis, esta primera aproximación a la vida pública y a los itinerarios de Facio Hebequer permite constatar que además de formar parte de la experiencia de los Artistas del pueblo y de relacionarse estrechamente con los artistas de La Boca, el inicio de nuevas relaciones, como la establecida con el escritor Elías Castelnuovo, lo llevó a compartir otros espacios de sociabilidad que lo acercarán gradualmente a la órbita cultural del Partido Comunista a partir del cambio de escenario en la década de 1930. Estas nuevas relaciones constituyen un aspecto clave a la hora de reflexionar en torno a las diversas empresas culturales y los intentos por articular el arte con la política y, más específicamente, los debates sobre la posibilidad de desarrollar un “arte proletario” en Argentina. De lo expuesto, sin lugar a dudas, su labor gráfica y la circulación de sus imágenes en un vasto conjunto de revistas y periódicos, portadora de un discurso político y social cada vez más radicalizado, lo situó en un lugar preferencial en el marco de la cultura de izquierda local desplazando por completo su producción pictórica. Aunque, como fue destacado, Facio Hebequer no desestimó exponer en una de las salas más importantes del circuito artístico porteño con el objetivo de obtener su consagración en el campo artístico nacional.

Recibido: 20 enero 2014  
Aceptado: 7 mayo 2014

## Bibliografía

- A.A.V.V., *Collivadino. Buenos Aires en construcción*. Buenos Aires: MNBA, 2013.
- Abós, Álvaro. “Vínculos de Arlt con el pintor Hebequer. El amigo uruguayo”. *Revista Ñ, Clarín*, 2 de abril de 2000.
- Altamirano, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Norma, 2006.
- Artundo, Patricia y Marcelo Pacheco. *Amigos del arte. 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, 2008.
- Bagú, 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.
- . (Coord.). *Claridad, la vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Camarero, Hernán. “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 2007: 35-60.
- . *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas. *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: C.C.C. Floreal Gorini, 2007.
- Castelnuovo, Elías. *Memorias*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- Cattaruzza, Alejandro (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo VII, Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- . *Historia de Argentina 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- 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.
- Dolinko, Silvia. “Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”. Guzmán, Fernando, Cortés, Gloria, Cortés, Martínez, Juan Manuel (Comp.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Jornadas de Historia del Arte en Chile*, Santiago de Chile: RIL editores, 2004.
- . *Impreso en Argentina: Recorridos de la gráfica social desde la Colección Castagnino+macro*, Rosario: Ediciones Castagnino+macro, 2012.
- Drew Egbert, Donald. *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981 [1969].
- Facio Hebequer, Guillermo. “Autobiografía”. *Catálogo de la Exposición Retrospectiva 1914-1935*. Buenos Aires: Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1935: s/p.
- , “Pintura de la pintura”. *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia, 1936.
- Fernández, Mariana, Sofía Jones, Mariana Luterstein y Ana Schwartzman (Equipo de Investigación del *Palais de Glace*). “El Salón desde adentro. Protagonistas y debates en el marco de su Centenario”. Wechsler, Diana [et. al.], *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, 2011.
- Frank, Patrick. *Los artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- Kriegel, Annie, “La Tercera Internacional”. Droz, Jacques. *Historia General del Socialismo. De 1918 a 1945*. Barcelona: Destino, 1982, capítulo 2: 103-166.
- Juárez, Laura S. Tesis doctoral, *Roberto Arlt en los años treinta*, Buenos Aires, UNLP, 2008 [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte261>]

- Malosetti Costa, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario". Burucúa, José E. (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. 1. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . *Collivadino*, Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- . *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- (b). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2007
- Meo Laos, Verónica. *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: Ciccus, 2007
- Muñoz, Miguel Ángel. "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario". Wechsler, Diana (Coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998. 17-82.
- . "Los artistas del Pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas". *Causas y Azcares*, Año IV, N° 5, otoño 1997: 117-130.
- . *Los Artistas del Pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires: Fundación Osde, 2008.
- y Diana Wechsler. *Los Artistas del Pueblo*, Buenos Aires, SAAP, 1989.
- y Diana Wechsler. "La ciudad moderna en la Serie 'Buenos Aires', de Guillermo Facio Hebequer". *Demócrito, Artes, Ciencias, Letras*, Año I, N° 1. Buenos Aires, julio 1990: 43-60.
- Pasolini, Ricardo. "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*, Bs.As., UNQUI, año 12, N° 12, 2008: 87-108.
- . *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, colección Nudos de la historia argentina, 2013.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Penhos, Marta y Diana Wechsler. "Introducción". *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Piemonte, 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 www.izquierdas.cl*, N° 15, abril 2013: 1-33.
- Saítta, Sylvia. *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda. Selección y prólogo de Sylvia Saítta*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- . "Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura". Álvaro Félix Bolaños, Geraldine Cleary Nichols, Saúl Sosnowski (Ed.), *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Bello*, Universidad de Pittsburg, 2008.
- (b). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Verzero, Lorena. "Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica", *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 11, julio 2010: 1-22.
- Vitagliano, Miguel (Comp.). *Boedo. Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título, 2012.
- Wechsler, Diana. *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 1920-1930*, Buenos Aires: FFyL-UBA, 2003
- [et. al.]. *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, 2011.