

¿QUÉ HACER CUANDO NO HAY MUROS?

GUILLERMO FACIO HEBEQUER, LA VISITA DE SIQUEIROS Y EL DEBATE ESTÉTICO-POLÍTICO EN LA BUENOS AIRES DE ENTREGUERRAS

WHAT TO DO WHEN THERE ARE NO WALLS? GUILLERMO FACIO HEBEQUER, THE SIQUEIROS VISIT AND THE AESTHETIC-POLITICAL DEBATE IN BUENOS AIRES DURING INTERWAR PERIOD

Magalí Andrea Devés¹

<i>Palabras clave</i>	<i>Resumen</i>
Cultura de izquierda, Guillermo Facio Hebequer, David Alfaro Siqueiros, Arte y política	La visita del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros a Buenos Aires en mayo de 1933 profundizó las discusiones sobre la articulación entre el arte, la sociedad y la política, lo cual ha quedado registrado en diversas publicaciones periódicas. El presente artículo aborda las intervenciones de Guillermo Facio Hebequer para analizar algunos de los debates estético-ideológicos del período. Se parte de la idea de que, en el marco de la polémica suscitada a propósito de los planteos de Siqueiros, el artista rioplatense lanzó un manifiesto en el que, frente a la imposibilidad de disponer de muros públicos bajo un gobierno conservador, promovió el uso de la técnica del grabado como insumo para la lucha política local, aunque sin renunciar por ello a otras búsquedas alternativas para lograr un “arte revolucionario” y “para las masas”; prueba de ello son los vitrales realizados para las sedes de la Unión Ferroviaria y la Unión Tranviaria, prácticamente desconocidos hasta el momento.
<i>Recibido</i> 22-1-2019 <i>Aceptado</i> 1-9-2019	
<i>Key words</i>	<i>Abstract</i>
Left culture, Guillermo Facio Hebequer, David Alfaro Siqueiros, Art and politics	The Mexican painter David Alfaro Siqueiros' visit to Buenos Aires in May 1933 deepened discussions on the articulation between art, society and politics, which has been recorded in various publications. This article studies the Guillermo Facio Hebequer' interventions in order to analyze some of the aesthetic-ideological debates of this period. It is based that, within the framework of the controversy raised by Siqueiros, Facio Hebequer wrote a manifesto in which, faced with the unavailability of walls under a conservative government, he promoted the the engraving technique use as an input for the local struggle, although without forgoing other alternative searches to achieve a “revolutionary” and “for the masses” art; proof of this are the stained glass windows made for the headquarters of the Unión Ferroviaria and the Unión Tranviaria, virtually unknown so far.
<i>Received</i> 22-1-2019 <i>Accepted</i> 1-9-2019	

1 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires, Instituto Ravignani, Argentina. C. e.: magalideves@yahoo.com.ar.

El cuadro de caballete será suplantado por la pintura mural. Las masas, alejadas hoy de un arte decadente que no sabe interesarlas ni comprenderlas, volverán a él con deseos renovados, cuando se opere la transfiguración. Esto, desde luego, se descuenta. Pero, entretanto, entre que un ciclo histórico termina y comienza otro, entre que un mundo se derrumba y otro se levanta, ¿qué hacer?

Guillermo Facio Hebequer

Durante la segunda mitad de la década de 1920, el artista Guillermo Facio Hebequer hizo de sus escritos un modo privilegiado de intervención.² Por aquellos años, la convivencia de propuestas estéticas diversas evidenciaba el impacto de la modernización de las artes plásticas en Argentina (Wechsler 1999, p. 276). Facio Hebequer formó parte de ese proceso, lo cual ha quedado registrado en un conjunto de revistas culturales de izquierda, como *Claridad*, *Izquierda*, *Metrópolis*, *Contra*, *Nervio*, *Actualidad*, *Vida Femenina* y el periódico socialista *La Vanguardia*, entre otras. Con su pluma y con sus creaciones artísticas, buscó distintas formas para articular arte y política. El análisis de sus textos, especialmente los publicados en el primer lustro de la década de 1930, permite observar no sólo la radicalización ideológica transitada por este artista, vinculada con una sensibilidad comunista y una toma de posición más firme –que se vio profundizada en el contexto de la configuración de un movimiento antifascista en el ámbito internacional y local (Pasolini 2013)– sino también las repercusiones surgidas de una coyuntura particular: la visita del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros al Río de la Plata, en 1933.

El presente artículo aborda las intervenciones de Facio Hebequer como una puerta de entrada al análisis de algunos de los debates estético-ideológicos y la exploración de diferentes prácticas creativas en el específico contexto de los años treinta. Concretamente, se parte de la idea de que, en el marco de la polémica suscitada a propósito de la visita de Siqueiros, Facio Hebequer lanzó un manifiesto —“Incitación al grabado”— en el que, frente a la imposibilidad de disponer de muros públicos bajo un gobierno conservador, promovió el uso de la técnica del grabado como insumo para la lucha política local, aunque sin renunciar por ello a otras búsquedas alternativas para lograr un “arte revolucionario” y “para las masas”. Prueba de ello son los dibujos diseñados para la confección de los vitrales de las sedes de la Unión Ferroviaria y la Unión Tranviaria, los cuales representan la concreción, desde el universo de las izquierdas, de un arte monumental y público, al tiempo que constituyen un fragmento de la obra de Facio Hebequer prácticamente desconocido, en gran medida consecuencia de la remoción y la falta de preservación que sufrieron, décadas más tarde, esas piezas de nuestro patrimonio histórico-cultural.

Por último, cabe señalar que, a modo de homenaje y con el objetivo de lanzar un alegato del “arte social” en Argentina, la editorial socialista *La Vanguardia* publicó, en

2 El artista rioplatense Guillermo Facio Hebequer (1889-1935) alcanzó un lugar destacado a mediados de los años treinta dentro del universo de las izquierdas como modelo de artista militante comprometido con la realidad de los oprimidos y con la construcción de una sociedad futura. Para un estudio sobre su itinerario en sus específicas redes intelectuales y proyectos colectivos, véase Devés 2015-2016.

1936, una compilación de dieciséis ensayos de Facio Hebequer titulada *Sentido social del arte*. Allí no hay las referencias concretas de producción y, si toda antología supone un ejercicio deliberado de lectura y selección, establecer dónde y cuándo fueron difundidos originalmente esos escritos es fundamental desde el punto de vista metodológico, ya que situarlos en los medios y contextos precisos en los que intervino Facio Hebequer posibilita reflexionar con mayor agudeza sobre las modulaciones y los debates estético-ideológicos que atravesaron su trayecto.

ENTRE EL CAMPO ARTÍSTICO Y EL CAMPO POLÍTICO

Como se ha señalado, en la segunda mitad de la década de 1920, Guillermo Facio Hebequer desplegó su pluma con regularidad en diversas publicaciones periódicas porteñas. En rigor, no fue un crítico de arte; su perfil se asemeja más al de un polemista y, como tal, el análisis de sus textos se presenta como un terreno fértil para seguir algunos de los debates sobre el arte y la política en los años treinta. ¿Pero qué significaba para este artista ese vínculo entre ambos planos?

En una primera aproximación podría decirse que, para el artista, ello supuso una exploración técnica y temática, relacionadas ambas con la emancipación social. Estas dos dimensiones, necesarias e inseparables para causar emociones en el espectador, se correspondieron también con otro propósito que atravesó la vida y obra de Facio Hebequer: la indispensable distancia de cualquier condicionamiento sobre el proceso creativo para lograr una “verdadera” obra de arte. La reunión de todos estos elementos componía, para él, una visión del arte entendida como un aporte para el desarrollo de la humanidad. A su vez, su lugar de enunciación como uno de los impulsores del “arte social”, que provenía de los postulados del grupo de Boedo, lo llevó, por un lado, a denunciar constantemente todo aquello que consideraba injusto o incorrecto para tal fin y, por el otro, a pretender posicionarse dentro del campo cultural porteño como una alternativa frente a la dicotomía entre lo “viejo” y lo “nuevo”.

Lo “viejo” representaba el “arte tradicional”, la pintura académica y el Salón Nacional de Bellas Artes (espacio oficial y símbolo de la consagración artística en el ámbito local) que lo legitimaba. En términos estéticos, predominaban las derivas del impresionismo y de la pintura regional española que habían incidido en la creación de un gusto medio definido por un naturalismo apacible, de fácil lectura y claramente implicado en motivos literarios y pintoresquistas (Wechsler 1998, p. 120). Por el contrario, “lo nuevo” aludía a las concepciones de “el arte por el arte”, “el arte puro”, “la nueva sensibilidad” o “el arte viviente”; en otras palabras, todos aquellos valores negativos que para Facio Hebequer rodeaban a estas diversas denominaciones escindidas de la realidad social y preocupadas de modo unívoco por el procedimiento técnico. El ataque hacia “la vanguardia” fue uno de los tópicos más recurrentes de los escritos de Facio Hebequer. Desde su punto de vista:

Como movimiento pictórico, el vanguardismo se concretó a revolucionar exclusivamente el procedimiento, si cabe llamar revolución al desbarajuste técnico en que se debate. En este

sentido, no creó nada como no sea la descentralización del arte y el encanallamiento de una disciplina consagrada y respetable. Un arte que no se basa en una nueva manera de sentir las cosas, en una nueva comprensión de la vida o en la compulsación de nuevas aspiraciones humanas y que persigue tan sólo una nueva manera de fabricar cuadros, tenía, irremisiblemente, que terminar como está terminando. Faltos de capacidad para interpretar la vida, se lanzaron a interpretar las obras viejas que dormían hasta no hace mucho en la paz de los museos. Le pusieron un traje nuevo a los cuadros antiguos. (Facio Hebequer, 1929 a, p. 6)

Valiéndose de este tipo de apreciaciones, Facio Hebequer construía visiones polarizadas que tensionaban y anulaban la diversidad en una clara maniobra que incitaba la polémica. Las revistas de izquierda fueron el medio de expresión predilecto para dar cuenta de sus posiciones, pues se constituyeron como el ámbito propicio para debatir, incluso, dentro de la cultura de izquierdas.³ La voz de Facio Hebequer irrumpió con fuerza en el número inaugural de *Claridad*, en julio de 1926, con la publicación de su primer texto firmado (“La exposición de José Arato”). De ahí en adelante, la escritura sería una práctica más de su compromiso artístico e ideológico.

A diferencia de sus escritos de los años previos –centrados en el funcionamiento del campo artístico local, la “industria del arte”, el lugar ocupado por el crítico profesional y las oposiciones entre el “arte puro” y el “arte social”–, en la mayoría de los textos de la década de 1930, Facio Hebequer intentó trazar planteos más específicos sobre la vinculación entre el arte y la política desde una posición ideológica que, como se ha señalado, abrazaba algunos de los principios del comunismo.⁴ En relación con este cambio, lo primero que se percibe es un pasaje de aquella pluma ágil, característica de los años veinte, hacia una escritura menos atractiva y más esquemática que se esfuerza

3 En este sentido, uno de los blancos de ataque preferidos de Facio Hebequer fue Alfredo Chiabra Acosta, más conocido por el seudónimo de Atalaya. A modo de ejemplo, véase Facio Hebequer 1927, p. 28. Patricia Artundo ha estudiado la activa participación de Atalaya en el movimiento anarquista como editor del *Suplemento Semanal de La Protesta*, entre 1922 y 1926, y su profunda decepción con éste como consecuencia de las diferencias en torno a las concepciones del arte, lo que derivó en la partida del crítico (y de Giambiagi) de dicho suplemento y el surgimiento de un nuevo proyecto: *La Campana de palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica* (1926-1927). Para Artundo, las tensiones que devinieron en ruptura estuvieron vinculadas especialmente con la mirada de los compañeros anarquistas que “veían sus notas como insignificantes y de poco valor revolucionario. En particular, las frecuentes objeciones del crítico a los artistas más conservadores y probablemente su interés en aquellos representantes de la vanguardia porteña –como por ejemplo Xul Solar, Emilio Pettoruti y Norah Borges– y por las tendencias internacionales más modernas como el grupo Novecento Italiano” (Artundo 2008, p. 106).

4 El escenario principal de las reseñas de los años veinte es la calle Florida, más específicamente, las salas de Amigos del Arte y las galerías ubicadas en aquella arteria porteña –Müller, Witcomb y Van Riel–, en donde Facio Hebequer sitúa a sus respectivos personajes: los artistas, el crítico de arte, el *marchand*, el coleccionista, los espectadores, entre los cuales se destaca el *snob*, y el público especializado al que se refería de la siguiente manera: “Florida. Hora: 18: ‘Amigos del arte’. Bataclanas y cajetillas. Algunos pantalones Oxford sin cabeza y varios cerebros con gomina. Mundo perfumado que se agita y rumorea [...] Las poetisas y los poetisos aprovechan la exposición para exhibir la erudición ‘baratieri’ de su cultura plástica. Lluven las frases manidas y refritas. Un crítico cierra un ojo y retrocede para ver mejor... Una mujer hace lo propio, circunstancia que aprovecha un varón para embarajarla.” (Facio Hebequer 1928 b, p. 3).

por adaptar algunos conceptos y términos de la doctrina marxista, especialmente a partir de las lecturas del teórico ruso Georgui Plejánov.

Para ensayar sus nuevas concepciones, el artista eligió las páginas de *Actualidad artístico-económica-social*, revista marxista que, desde su tercer número, lo tuvo entre sus colaboradores. Dirigida en su primera etapa por Elías Castelnuovo, *Actualidad* tuvo cinco épocas y llegó a publicar treinta y un números entre abril de 1932 y abril de 1936. Esta revista presenta un diseño dinámico, en donde las ilustraciones, grabados y fotomontajes ocupan un lugar destacado entre las diferentes secciones dedicadas a las artes plásticas, la literatura y el teatro. Asimismo, se intercalan artículos sobre política y economía internacional, latinoamericana y del ámbito local, la mayoría de los cuales exaltan el modelo soviético y denuncian el avance del fascismo de acuerdo a la interpretación del *Comintern*, es decir, como la expresión dictatorial más extrema del capital financiero.⁵

Fueron cuatro los ensayos publicados por Facio Hebequer en esta revista, entre los cuales se halla “Incitación al grabado”. En la primera de las reseñas publicadas (“Foujita: pintor ideal de una clase”), retoma el procedimiento que utilizó con preferencia hasta ese momento, elegir una figura del mundo del arte como contraejemplo argumentativo, aunque en esta oportunidad se observa un cambio en sus intenciones: ya no era suficiente con atacar la industria del arte y “la vanguardia”, ahora, sin lugar a dudas, era necesario involucrarse con la urgencia que imponía el presente. En este caso, el blanco elegido fue el artista japonés Foujita, exponente de la Escuela de París que había exhibido algunas de sus obras en una muestra colectiva en Amigos del Arte en 1929 y que acababa de realizar una exposición individual en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, en mayo de 1932, la cual suscitó la siguiente observación del artista:

Si interrogamos a Foujita sobre sus puntos de vista acerca del momento social por que atraviesa el mundo, respondería, seguramente, que ignora por completo la situación, aparte de que tampoco le interesa. Añadiría que él es sólo un artista y que el arte no tiene nada que ver con la economía, ni el aspecto material de la vida está ligado al aspecto moral y todas esas paparruchadas que se han inventado a última hora para explicar y justificar la neutralidad de cualquier manifestación artística. (Facio Hebequer 1932 a, p. 42)

En esta ocasión, el pintor modernista japonés fue el pretexto para iniciar su crítica en oposición a la “revolución artística” de la que se jactaba el propio Foujita, la que, según Facio Hebequer, al representar un cambio aparente y superficial resultado de una reacción pictórica que daría paso a una nueva tendencia formal, nada tenía que ver con la “revolución permanente”. Si bien estas apreciaciones estéticas no eran novedosas, se evidencia su mayor interés por implicar a los artistas (y sus obras) en los proble-

⁵ *Actualidad* contó también con las contribuciones de Aníbal Ponce, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque, Carlos Moog, Nydia Lamarque, Angélica Mendoza, Sixto Pondal Ríos, Ricardo Aranda, Edmundo Guibourg, Rodolfo Aráoz Alfaro, entre otros, y como colaboradores artísticos, además de Facio Hebequer, Abraham Vigo, Mauricio Lasansky, Enrique Fernández Chelo, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo y David Alfaro Siqueiros.

mas contemporáneos y, por primera vez, introduce una expresión marxista, “revolución permanente”, aunque sin explayarse sobre su significado y sus alcances. Al mismo tiempo, en este ensayo hay un claro intento de utilizar el materialismo-dialéctico como matriz explicativa para señalar el devenir del impresionismo al modernismo como consecuencia de la descomposición de una época. La nota continúa y el uso del vocabulario marxista aparece intercalado con observaciones formales como las referencias a la aplicación del color y volumen, para afirmar en el siguiente artículo publicado que “La llamada ‘libertad del arte’, su ‘majestad y soberanía’, su ‘independencia moral’, etc., son expresiones singularmente vacuas y anticuadas con las cuales se trata de eludir el fondo de la cuestión”. Con esta frase, Facio Hebequer se distanciaba de sus primeras posturas en las que defendía una libertad artística individual imposible de someter a cualquier teoría o fórmula (Facio Hebequer 1928, p. 6). En efecto, ahora sostenía:

Paralelamente a la interpretación dialéctica que Marx y Engels hicieron de las leyes económicas que fundamentan la actual estructura social, es decir, con la aparición del socialismo científico, se producen en las ciencias y en las artes, profundas conmociones. La física, pongamos por caso, realiza conquistas de enorme trascendencia que obligan a la literatura y a la pintura a modificar radicalmente su forma y su contenido. (Facio Hebequer 1932 b, p. 9)

El tono ha cambiado drásticamente. Sus escritos, permeados por un palpable determinismo económico, se convierten ahora en una suerte de adoctrinamiento político, en pos del compromiso artístico con la coyuntura actual. Facio Hebequer deja de lado, casi por completo, las humoradas y las ironías características de los textos de los años veinte, con el fin de demostrar que aprendió la lección marxista y que se encuentra dentro de las filas revolucionarias. De esta manera, las interpelaciones y los cuestionamientos se suceden:

¿A quién o a quienes interesa que el arte carezca de contenido humano? ¿Quién o quienes, por el contrario, se interesan para que el arte se enrede en objetivos puramente técnicos y abandone toda preocupación y referencia a la criatura humana?

Su interrogación retórica no deja margen a la duda:

Sólo la clase dominante, cuyo poderío se funda en la explotación del hombre por el hombre, puede tener semejante interés. Una pintura que deja de lado a la criatura humana, deja de lado la composición, la lucha social, la historia, la vida misma y se convierte en un opio como la religión. [...] La burguesía dispone aún en el orden moral y en el orden material de una maquinaria de represión perfectamente organizada y poderosa. Reprende y aplasta automáticamente. Dispone de un cepo para el cuerpo y de otro para el espíritu. No sólo la policía y el ejército y los tribunales constituyen su patrimonio. La ciencia, el arte y la religión también le pertenecen [...] La burguesía, en estos momentos, trata de levantar una cortina de humo para que no irradie la claridad del porvenir. (Facio Hebequer 1932 b, p. 10)

El objetivo de Facio Hebequer era, entonces, transmitir un alegato político que revelara los mecanismos no ya de la industria del arte, sino de la hegemonía material y cultural de la burguesía como clase antagónica del proletariado. A la vez, en su discurso se evidencia una modificación que responde a la necesidad por comprender y ca-

racterizar un período signado por la represión, respecto del cual ningún artista podía ser indiferente porque, en su opinión, no era momento de vacilaciones, el arte estaba condicionado por una problemática más amplia que había terminado de comprender por medio del marxismo. Este desplazamiento hacia una sensibilidad comunista no fue exclusivo de este caso analizado; por el contrario, muchos escritores y artistas compartieron estas modulaciones, pasibles de ser aprehendidas en una trama intelectual cristalizada en una red de revistas de izquierda (Devés 2015-2016) y, por otro lado, en la práctica epistolar. Por efecto de la crisis del 30, ciertos sectores de izquierda sostenían que el capitalismo había entrado en un colapso terminal, motivo por el cual el modelo soviético era observado por muchos intelectuales y artistas como un faro a seguir, pues allí la cultura estaba al servicio del pueblo.

Por ejemplo, con el propósito de convencer a uno de sus compañeros de que el marxismo y el modelo soviético era el camino a seguir, Elías Castelnuovo dirigió una misiva al escritor y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu, en la cual dedicaba largos pasajes a explicarle la importancia de aprender la teoría para poder practicarla.⁶ Allí se constata que *El arte y la vida social* de Plejánov era, en efecto, la lectura transitada por entonces, pues Castelnuovo parafrasea fragmentos de dicho libro para luego evocar a Stalin como voz de autoridad teórica, quien ya había advertido que, para absorber la teoría, había que estudiarla por mucho tiempo; entonces escribe: “No se aprende el marxismo en un par de años. Los errores que vos puedas cometer, o R. González Tuñón, en este sentido, ustedes mismos los subsanarán a medida que lo vayan practicando [...] El marxismo es la teoría y la práctica de la revolución” (Castelnuovo 1933). En este segmento es posible percibir que, más que aleccionar a Córdova Iturburu e intentar sumarlo definitivamente a sus nuevas redes de relaciones, Castelnuovo, al igual que Facio Hebequer, necesitaba demostrar lo aprendido y colocarse como ejemplo del tránsito a seguir. Su lugar de enunciación es muy elocuente al respecto. A propósito del artículo de Córdova Iturburu publicado en el primer número de *Contra. La revista de los francotiradores* (Saítta 2005), Castelnuovo escribía:

[...] yo leí ese artículo tuyo y te digo que me agradó, no tanto por lo que él contiene substancialmente, sino por lo que implica para tu actuación futura. Creo que vos no habrás olvidado totalmente los términos de una polémica que sostuvimos al respecto. Aunque yo no planteaba concretamente todavía el asunto del arte y sus relaciones con la economía, estaba, sin embargo, más cerca de la solución del problema que muchos escritores avanzados actualmente buscamos. (1933)

En este marco deben comprenderse las modificaciones en el discurso de Facio Hebequer dirigido a sus colegas y compañeros, el cual también atraviesa su obra visual. En

6 Por intermedio del escritor Alfredo R. Bufano, en 1923, Elías Castelnuovo llegó al estudio de Facio Hebequer y, a partir de ese momento, entablaron una amistad que, a su vez, amplió el círculo de amistades de ambas figuras. Desde entonces, es posible advertir lo que podría denominarse un tránsito compartido entre Facio Hebequer y Castelnuovo, pues no sólo participarían de las mismas empresas político-culturales sino también de ese desplazamiento hacia la órbita cultural comunista.

efecto, en 1933 este artista publicó el álbum *Tu historia, compañero*, una serie de doce litografías que se destaca dentro de sus obras por la gran circulación que alcanzaron algunas de sus estampas en diversos medios gráficos nacionales y extranjeros. Asimismo, en esta serie se evidencia la apropiación que hizo Facio Hebequer de ciertos pasajes del *Manifiesto Comunista* para ensayar una nueva síntesis significativa de aquel libro con el objetivo de concientizar y movilizar a la clase trabajadora (Devés 2014). No obstante, si bien esta serie gráfica responde a las indagaciones que el artista procura organizar por escrito, su complejidad confirma que el texto y la imagen constituyen dos formas de representación que se exceden una a la otra (Chartier 1996, p. 76). Los discursos escritos de Facio Hebequer no bastan para aprehender la riqueza de las contribuciones que ha dejado este artista en esa “irreductibilidad de lo visible” (y viceversa), aunque son fundamentales para complejizar sus posiciones y modulaciones a lo largo de su trayectoria.

Ahora bien, más allá de su sensibilidad comunista, como parte de su activa militancia cultural, Facio Hebequer nunca dejó de intervenir en diversos espacios del universo de la izquierda en los que es posible observar las lecturas y resignificaciones que hacía en la específica coyuntura de los años treinta. Por ejemplo, en el marco de una exposición llevada a cabo en el local de la Biblioteca ‘Juan B. Justo’, situada en la calle Constitución 295, dictó una conferencia titulada “Arte proletario”. En ella, no sólo hizo alusión a Plejánov sino también a Jean-Marie Guyau, su “inspirador”, para señalar lo importante que era sentir tanto una simpatía por los personajes retratados en las obras de arte como por sus creadores para lograr una “emoción social”. A lo largo del texto que reproduce su disertación, se advierte la coexistencia entre “viejos” postulados que remiten a aquella “originalidad” inalienable que debiera portar y exhibir todo artista, tamizados ahora por el intento de articularlos con la doctrina marxista al concluir que: “La luz está en el porvenir y el porvenir está en el proletariado” (Anónimo 1933).

DERIVAS DE LA VISITA DE SIQUEIROS

Como ya se ha señalado, antes del lanzamiento de “Incitación al grabado”, tuvo lugar un acontecimiento que produjo un gran impacto en el campo político-cultural porteño: la visita de David Alfaro Siqueiros, de fundamental relevancia para comprender el contexto específico de producción del manifiesto artístico-político de Facio Hebequer y su vinculación con la confección previa de los vitrales para las sedes de la Unión Ferroviaria y la Unión Tranviaria.

En mayo de 1933, gracias a la mediación y gestión de Luis Falcini, el artista comunista mexicano arribó a Buenos Aires invitado y patrocinado por la Asociación Amigos del Arte, con la que había pautado exponer su obra y dictar tres conferencias. La muestra pudo realizarse, pero las conferencias no tuvieron igual fortuna, pues por el tono polémico de sus intervenciones y la reivindicación de un “arte revolucionario” –en oposición a la pintura de caballete vinculada a un “arte burgués” y las instituciones burguesas (como Amigos del Arte) que lo fomentaban–, causaron un gran escándalo entre los

espectadores y motivaron la suspensión de la última de las tres disertaciones pautadas con la institución (Azuela 2008, Peluffo Linari 1996). A propósito de la conmoción provocada por el pintor mexicano, en su autobiografía, María Rosa Oliver recordaba con sorna que, al ser desembaladas las telas para la exposición, “a la presidenta casi le da un desmayo: los enormes puños cerrados, los brazos encadenados y los que rompen cadenas (como el Himno Nacional), los cuerpos musculosos retorcidos en ademán de dolor o de protesta, aunque con algo de alegoría de estampilla vista a través de una lupa descomunal, no dejaban lugar a duda en cuanto al significado de esa pintura” (Oliver 1969, p. 300). Haciendo una clara referencia a Elena Sansinena de Elizalde, unos párrafos después, Oliver, refiere a un momento de la conferencia cuando:

Siqueiros, con su cara de aguilucho y su pelo negro enmarañado, enfocó una mirada de acero en la sala atestada y entró a exponer su teoría de que había pasado la época del cuadro de caballete y comenzaba la del mural. Al explicar las razones –muchas de ellas para mí acertadas– caía de pronto en el tono de arenga política, recurriendo a opiniones y empleando términos tras los cuales, como eco que rebotase en la primera fila, se oía breve, seca y raspante la tosecita de la presidenta de Amigos del Arte. (p. 301)

Más allá de esta anécdota que no deja de ser simpática, lo cierto es que la obra del autor ya era conocida y no desembarcaba a un terreno desierto. Por el contrario, estos debates ya estaban instalados e inclusive trascendían la cultura de las izquierdas.⁷

En su breve estadía en Buenos Aires, Siqueiros trabó relación con algunos artistas e intelectuales del ámbito local y logró promover la discusión sobre la función social del arte, la sindicalización de los artistas y la importancia del muralismo como el principal medio expresivo para alcanzar un “arte revolucionario” y “para las masas”. Como era de esperar en un escenario conservador –signado por la política fraudulenta y represiva del gobierno de Agustín P. Justo (1932-1938) y particularmente de organismos como la Sección Especial de Represión al Comunismo (López Cantera 2014)–, Siqueiros no pudo acceder a ningún mural público para plasmar sus postulados revolucionarios.

No obstante, el director del diario *Crítica*, Natalio Botana, lo contrató para pintar un mural en el sótano de su quinta “Los Granados”, ubicada en la localidad bonaerense de Don Torcuato. Allí, en el “escondite” de Botana se creó *Ejercicio Plástico*, producto de un trabajo conjunto llevado a cabo por Siqueiros, Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro, quienes se autodenominaron Equipo Poligráfico. Si bien el tema central de la obra estuvo lejos de portar un contenido ideológico revolucionario, el propósito central de esta empresa radicó en la incorporación de nuevas técnicas a partir de la experimentación y el trabajo colectivo,

7 A modo de ejemplo, Ángel Guido había publicado en marzo de 1933 una detallada nota sobre los itinerarios de Siqueiros, su protagónica actuación en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, la fundación de la Sección Los Ángeles del Bloque de Pintores Modernos, sus manifiestos y el “perfil de su ideología estética” que podría sintetizarse, según Guido, en la figura del peón crucificado en *América Tropical* (Guido 1933), fresco de la Plaza Art Center, reproducido, junto con otras obras en el mismo artículo.

lo que originó nuevas discusiones sobre la función social del arte y el lugar del espectador ante el impedimento de contar con paredes públicas (Wechsler 1999, pp. 56-73).

Además, hasta su expulsión del país, ordenada en diciembre del mismo año por el gobierno de Agustín P. Justo, Siqueiros participó y generó intensos debates que quedaron plasmados en algunas revistas culturales de izquierda, como por ejemplo *Contra*, *Nervio* y *Actualidad*. La repercusión de sus concepciones artísticas, como se ha señalado, excedió el ámbito de la izquierda; y el hecho de que su presencia, obra e ideas fueran difundidas por un periódico de gran tirada como *Crítica* hizo, tal como lo anticipó desde sus páginas, que su estancia no pasara inadvertida. Posteriormente, el 12 de agosto de 1933, Botana lanzó su primer número del suplemento cultural del diario: *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, con una obra del artista mexicano cubriendo toda la portada. Tampoco los sectores conservadores y de derecha fueron indiferentes ante la visita del mexicano.⁸

En julio de 1933, la portada de *Actualidad* y la de *Contra* reproducen dos fragmentos de *Mitin obrero*, un fresco de Siqueiros pintado en Los Ángeles, California. En estas y otras publicaciones de izquierda, la figura de Siqueiros fue tomada como la del artista faro, pues sus escritos programáticos, su militancia y su obra plástica lo erigían como ejemplo de artista militante, lo que explicaría que el tercer número de *Contra* se haya centrado en torno a las polémicas que suscitaron sus discursos y que fuera dado a conocer un fragmento de “Plástica dialéctico-subversiva”, pronunciado en el John Reed Club de Los Ángeles (Dolinko 2002, pp. 107-110). Vale la pena reproducir parte de este texto con el objetivo de trazar una continuidad del debate que subyace en el siguiente artículo publicado por Facio Hebequer, el cual retoma algunas cuestiones ya planteadas por Siqueiros:

IMPULSO CREADOR

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

PRODUCCIÓN PRESENTE Y FUTURA

HOY

[...] Plástica subversiva de ilegalidad durante el período actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plástica de proporciones materiales reducidas, de rápida ejecución, es decir, de ejecución mecánica de mayor capacidad circulativa, es decir, de la más amplia multieemplaridad; plástica de máxima psicología subversiva. Utilización de todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta para la formación de equipos que anticipan la técnica primordial del futuro próximo. (Siqueiros 1933, p. 4)

El mismo mes en el que se reproducía este texto programático, Siqueiros fue incorporado como integrante del *staff* de *Actualidad*, compartiendo las colaboraciones artísticas con Facio Hebequer y Abraham Vigo. Además, en ese número de la revista

8 Esta serie de artículos publicados en periódicos como *Bandera Argentina* o *Crisol*, puede ser consultada en el repositorio digital International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston [<http://icaadocs.mfah.org>].

se publicaría un texto celebratorio sobre el artista mexicano que cumpliría la misma función que la dedicatoria de *Contra*, la de situarlo como el ejemplo de artista revolucionario más representativo de la coyuntura del momento (Pérez 1933, pp. 15-16). Unas páginas después, *Actualidad* publicaba una nota que anunciaba la constitución del Sindicato de Artistas Plásticos, liderado por Spilimbergo, Luis Falcini y Antonio Sibellino. Este nuevo sindicato, estimulado por la experiencia que Siqueiros había llevado cabo con el Bloque de Los Ángeles, proponía defender los intereses de los artistas y contribuir a mejorar el nivel cultural de las masas, al tiempo que disputaba el lugar ocupado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) (Rossi 2002); este proyecto no logró prosperar pero expresaría la radicalización ideológica de varios artistas en los años treinta, que incluyen a algunos representantes del otrora “Grupo de París”, como el caso de Spilimbergo. Allí se sostenía que:

Por medio de las imágenes el artista puede ponerse en contacto con las masas trabajadoras y señalarle su posición frente a los opresores, puede poner de manifiesto en forma accesible los vicios y defectos de éstos, evidenciar su decadencia, descubrir sus brutales métodos represivos; plantear, en fin, problemas y consignar soluciones. En este sentido, el arte contribuye con verdadera eficacia a esclarecer la conciencia de los hombres y reunirlos por sentimientos nobles y comunes. La clase trabajadora puede encontrar en el arte un vehículo de extraordinaria importancia al logro de sus supremos fines, si los artistas que lo producen se hallan identificados con ella en los principios fundamentales. (Spilimbergo, Falcini y Sibellino 1933, p. 40)

En este contexto, en agosto de 1933, Facio Hebequer lanzó en las páginas de *Actualidad* su propio manifiesto: “Incitación al grabado”. Con un registro que difiere de sus textos previos, realiza un diagnóstico del campo político-cultural a partir de la selección de distintos hitos y etapas históricas para promover, tal como lo sugiere su título, una forma concreta de comprometerse con la lucha colectiva desde su *métier*. De acuerdo con las características de los manifiestos, ordena su exposición en tres grandes núcleos que se relacionan entre sí y que tienen por finalidad repudiar la neutralidad ideológica, atraer a los artistas a la causa revolucionaria y, sobre todo, elogiar las virtudes de una práctica artística concreta como el grabado, en sus diferentes variantes, como insumo para la lucha social.

En principio, Facio Hebequer señala la relación peculiar que se produce entre la materia y el artista, pues a partir de la acción de los ácidos necesarios para llevar a cabo este procedimiento creativo “queda un espacio reservado al azar que constituye uno de los motivos más poderosos de atracción que ejerce el grabado sobre el espíritu” (Facio Hebequer 1933 a, p. 34). Esta cualidad del grabado respondía, desde su óptica, a las necesidades espirituales de todo artista y sumaba otra de índole social: su contribución con las luchas colectivas a lo largo de la historia, gracias a los bajos costos para producir obras de arte que podían alcanzar una amplia difusión. Por ello, para Facio Hebequer no había gran artista “que no haya llegado al grabado para confiarle sus impresiones más íntimas, sus rebeldías más estranguladas. El grabado significa entonces una puerta de escape, una salida hacia la libertad” (p. 34). Es decir, la misma

enunciación le servía para denunciar que, si bien el arte parecía haber estado ajeno a la propaganda política, sólo lo era en apariencia, pues tanto en el pasado como en el presente el arte perpetuaba los privilegios de la clase dominante. Prueba de ello habían sido las censuras padecidas por artistas de la talla de Goya o de un contemporáneo como Diego Rivera en el Rockefeller Center en Nueva York, al resistirse a eliminar el retrato de Lenin del muro en elaboración. Así, Facio Hebequer introducía el problema de la falta de libertad en el arte y, en particular, del “arte subalterno por estar al servicio de un ideal político”, para luego afirmar:

La transformación social que se avecina, variará, sin duda, fundamentalmente la producción artística. A las formas impuestas por el individualismo que caracteriza a la sociedad burguesa, se opondrán, entonces, las formas colectivas que distinguirán a la sociedad del porvenir. El arte podrá de este modo recuperar su medio social: la multitud. El cuadro de caballete será suplantado por la pintura mural. Las masas, alejadas hoy de un arte decadente que no sabe interesarlas ni comprenderlas, volverán a él con deseos renovados, cuando se opere la transfiguración. Esto, desde luego, se descuenta. Pero, entretanto, entre que un ciclo histórico termina y comienza otro, entre que un mundo se derrumba y otro se levanta, ¿qué hacer? Sobre todo, ¿qué hacer para apresurar el cambio o la caída? (1933 a, p. 35)

Al igual que en el caso de Siqueiros, para Facio Hebequer el muralismo constituye la expresión emancipatoria final; sin embargo, sabe que, en el marco represivo del gobierno de Justo, nunca se aprobaría pintar sobre los edificios públicos. Ante la controversia, Facio Hebequer se pregunta “¿qué hacer?” para acelerar el rumbo hacia la sociedad futura, “¿nos deja el arte burgués algún renglón que podamos nosotros, los que nos anticipamos al devenir, trabajar revolucionariamente por su advenimiento?”. La adhesión al vanguardismo político que subyace en su interrogante propone apropiarse del grabado como arma política a modo de resolución, pues existe un resquicio:

El grabado es la anticipación de la pintura mural. A nuestro juicio, la forma más adecuada para la plástica de masas. En todo tiempo fue, sin disputa, el refugio de los artistas rebeldes, a quienes amenazaba constantemente reducir o aplastar el medio. Participa en cierta manera de la literatura de la agitación, de la música de barricada y el panfleto revolucionario. (p. 35)

Esta convicción era legitimada mediante la construcción de una genealogía y un discurso épico que involucraba citas de autoridad, desde Francisco Goya y Honoré Daumier hasta Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, George Grosz y Frans Masereel, todos artistas que influyeron en la obra gráfica de Facio Hebequer. Al mismo tiempo, enfatizaba las ventajas del grabado sobre la pintura, que incluían la exaltación de la modernidad en correspondencia con los avances tecnológicos:

La rapidez de su ejecución, su espontaneidad, permiten al grabador expresar ideas, intenciones y pensamientos, con la libertad que no permite la pintura. Por eso, tal vez, atrajo inmediatamente la atención y simpatía de las masas, merced a su sello inconfundible de arte eminentemente popular, arte de difusión y de propaganda, arte esencialmente social que sobrepasó todas las posibilidades de todas las demás manifestaciones de la creación plástica y hasta de la creación literaria. La voz del grabado es hoy una voz que llega a todos los rincones del mundo. La facilidad de su reproducción, que la téc-

nica moderna ha perfeccionado maravillosamente, facilita la multiplicación fantástica de la estampa, conservando lo mismo su nobleza artística y espiritual. (p. 35)⁹

A partir de este manifiesto, Facio Hebequer se autorrepresenta como un “artista revolucionario” e impele a todos sus contemporáneos al uso político del grabado como él mismo lo había hecho. Recuérdese que, como se ha señalado, mientras publicaba este manifiesto, también daba a conocer la serie de litografías *Tu historia, compañero*. Si bien “Incitación al grabado” fue eclipsado por el conocido pronunciamiento posterior de Antonio Berni, “Siqueiros y el arte de masas”, el texto de Facio Hebequer ya anticipaba algunos de los principales postulados de Berni que, con argumentos muy similares, también esgrimió la imposibilidad real de ejecutar la pintura mural en Argentina y la necesidad de buscar otras alternativas para alcanzar un arte para las masas. Dos años después, el artista rosarino sostenía:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos de los enemigos de clase para que la derroten. (Berni 1935, p. 14)

De esta manera, Berni proponía, como forma de expresión artística, diversos medios: “el *affiche*, el grabado y el cuadro de caballete hasta la formación de Blocks de pintores muralistas. Se trabajará tanto individual como colectivamente, de acuerdo a las condiciones objetivas del momento” (1935, p. 14).¹⁰

En último punto de encuentro entre Siqueiros y Facio Hebequer se produjo en octubre de 1933, cuando este último apareció entre los firmantes del “Llamamiento a los intelectuales” lanzado por Siqueiros, Álvaro Yunque y Ernesto Giudice, entre otros (Barrio y Wechsler 2014, pp. 193-194). Tal llamamiento convocaba a los intelectuales revolucionarios a “propiciar una lucha efectiva contra el Imperialismo” y a establecer un organismo de alcance continental que canalizara estas inquietudes con vistas a la futura Conferencia Panamericana que se efectuaría en Montevideo. Si bien entre los adherentes figuraban algunos intelectuales vinculados al Partido Socialista, como Carlos Sánchez Viamonte, la abrumadora mayoría de ellos eran afiliados o se encontraban cercanos a la órbita cultural del PCA, todo un símbolo del progresivo desplazamiento de Facio Hebequer. Entre ellos, cabe destacar las firmas de Rodolfo Aráoz Alfaro (en cuyo domicilio se realizaría la reunión), Sixto Pondal Ríos, Horacio Trejo, Elías Castelnuovo, Aníbal Ponce, Raúl González Tuñón, Carlos Moog y Nydia Lamarque.

Ahora bien, estas acciones y reflexiones sobre los límites y las posibilidades del arte mural en Argentina no se agotaron con la visita de Siqueiros. De acuerdo con un regis-

9 Sobre el grabado como antecedente de las modificaciones que supone la reproducción técnica de la obra de arte y sus efectos sociales sobre el espectador, véase Benjamin 2011 y Dolinko 2012, pp. 23-34.

10 Para un análisis más amplio y las derivas de Berni hacia el Nuevo Realismo, véase Guillermo Fantoni 2014.

tro obtenido por Patrick Frank, un boceto confeccionado por Facio Hebequer para un posible proyecto mural ha quedado como el único indicio de estos debates en torno a los medios más adecuados para llevar a cabo un “arte para las masas”. Dicho boceto se compone de tres paneles que narran la vida de un obrero anónimo desde su llegada al mundo hasta su muerte y, según Frank, muestran dos rasgos distintivos de la obra gráfica de Facio Hebequer: su doble dimensión narrativa y trágica. El hecho de que este proyecto no haya trascendido podría suponer la escasa o nula adhesión ante un movimiento que desconocía la realidad nacional (Frank 2006, p. 233). Sin embargo, la interpelación del muralismo dirigida a los artistas de la izquierda local ya había impulsado otras búsquedas alternativas sobre el espacio urbano.

LOS VITRALES DE LA UNIÓN FERROVIARIA Y LA UNIÓN TRANVIARIA

Más allá de las reivindicaciones y su predilección por el grabado, Facio Hebequer no dejó de explorar otras opciones para alcanzar un arte monumental; en efecto, confeccionó los dibujos para los *vitraux* que iban a formar parte de la nueva sede del sindicato argentino más importante de ese entonces: la Unión Ferroviaria (Fernández 1947). Este proyecto, junto con otro posterior realizado en la Unión Tranviaria, fue lo más cercano en la trayectoria del artista a la materialización de un arte mural, ya que suponía la ejecución de una obra en un edificio público por medio del trabajo colectivo, premisa para su realización. Dada la complejidad de una obra monumental, que necesitaba la participación de distintos actores sociales y saberes, este emprendimiento implicaba el compromiso y la responsabilidad de cada uno de los individuos involucrados. Como enunciaba una nota publicada en la revista *Nuestra Arquitectura*, el edificio de la Unión Ferroviaria “representa una síntesis admirable del esfuerzo del trabajo técnico y artístico, y puede presentarse como el preludio de una nueva y generosa evolución arquitectónica llamada a dar vida y contenido a las formas de la construcción aplicada a grandes fines sociales” (Anónimo 1933, p. 279).¹¹

11 La nota, a la vez, informa sobre el origen del proyecto: “El crecimiento constante de la poderosa sociedad de obreros del riel denominada Unión Ferroviaria, había determinado desde tiempo atrás la necesidad de contar con una sede propia en esta capital. Se trata, en realidad, del gremio obrero que cuenta con el mayor número de adherentes en todo el país (aproximadamente 120.000) y su organización múltiple reclama la atención de un personal en aumento. La sociedad encomendó al Ing. Andrés Justo el proyecto y la dirección de las obras de su gran edificio social levantado en la calle Independencia 2860-70-80. Comprende la construcción tres secciones distintas, perfectamente separadas: un block de seis pisos altos para las numerosas oficinas de la sociedad, una sala amplia para asambleas y congresos con 1100 butacas que será utilizada en forma permanente como cine-teatro y un amplio sótano para las dependencias de la futura gran cooperativa de los obreros ferroviarios [...] No queremos terminar, sin embargo, esta breve nota, sin mencionar los bajorrelieves del frente y los vitraux de la caja de la escalera principal; para los primeros se solicitó el concurso del conocido escultor Luis Falcini, quien realizó con maestría los dos motivos: Cooperación y Evolución, obra de aliento, quizá, por primera vez en el ámbito local; en cuanto a los vitraux, los proyectos son del afamado pintor Facio Hebequer; ellos han

Es importante señalar que este tipo de emprendimientos debe leerse también en el marco del impulso modernizador de una arquitectura pública, cuya transformación urbana planificada en consonancia con el crecimiento de una sociedad de masas formuló una serie de innovaciones edilicias monumentales basadas en la fusión entre ciudad, arte y técnica (Duran 2017). Con el propósito de paliar los efectos de la crisis del treinta, el Estado argentino realizó una importante inversión en la construcción de obra pública que, en dicho contexto, también fue receptora del movimiento muralista, aunque proveniente de otras latitudes, como Italia y Estados Unidos. A diferencia de las representaciones de los sindicatos estudiados, el Estado impulsó la decoración de organismos públicos con temáticas históricas que fomentaban la consolidación de una identidad nacional, armónica y alejada de la lucha de clases. Fueron los llamados “decoradores” –Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Dante Ortolani, Rodolfo Franco y María Mercedes Rodríguez– quienes recibieron estos encargos, adaptando sus propuestas a las demandas oficiales, lo que motivó un enfrentamiento en la década siguiente con los artistas del Taller Arte Mural, conformado por Berni, Spilimbergo, Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro (Belej 2012).

Volviendo a la adquisición del nuevo edificio de la Unión Ferroviaria, los socialistas y los sindicalistas fueron quienes siempre dominaron este sindicato. No obstante, los comunistas ingresaron desde 1927 con el objetivo de disputar la conducción y lograron conformar una agrupación numerosa en los años treinta, la cual editó un periódico de gran circulación titulado *El obrero del riel* (Camarero 2007, pp. 90-91). Podría conjeturarse que ésta haya sido la vía por la que llegaron Facio Hebequer y su compañero Falcini, quien también formó parte del proyecto mediante la realización de una serie de bajorrelieves; sin embargo, el ingeniero a cargo y concejal socialista Andrés Justo (hijo del histórico dirigente Juan B. Justo), según consta en las memorias de Falcini (1975), lo convocó para ofrecerle la realización de los bajorrelieves. Allí, el escultor también relata su primer encuentro con Siqueiros en Montevideo (en febrero de 1933), previa visita a Buenos Aires. En efecto, esa fue la vía por medio de la cual se concretó el proyecto, dado que, dos años después, el mismo equipo realizó un trabajo similar en la Unión Tranviaria y, además, al momento del fallecimiento de Facio Hebequer, un grupo de concejales socialistas, entre los que figura Justo, impulsaron el homenaje llevado a cabo en el Concejo Deliberante.

Ahora bien, lo importante a destacar es que este emprendimiento dialoga y se inserta en un debate más amplio que parece presentarse como un anticipo del llamado a los pintores argentinos que unos meses después realizaría Siqueiros, pues el artista mexicano proclamaría:

Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso. Usaremos los procedimientos que permitan dar a nuestras obras más amplia divulgación. Vamos, pues,

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”.

a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los edificios deportivos y teatros al aire libre. Vamos a sacar la producción pictórica y escultórica de los museos –cementerios– y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares. (Siqueiros 1933, p. 18)

Si bien los vitrales de la Unión Ferroviaria no eran vistos desde el exterior de la sede (como lo eran, en cambio, los bajorrelieves de Falcini ubicados en la fachada del edificio), al igual que en el caso de la pintura mural, esta empresa político-cultural permitía un vínculo concreto entre el artista y los obreros a la hora de su ejecución y, sobre todo, en cada momento que uno de ellos pasara frente a un vitral, lo que sin duda habrá motivado de manera particular a Facio Hebequer, quien por entonces ya realizaba sus muestras itinerantes en las puertas de la fábrica.

Lamentablemente, los vitrales no se conservaron y, según consta en algunos testimonios posteriores, fueron retirados y muy posiblemente destruidos en los años cincuenta bajo el gobierno peronista. Silvia Dolinko, que ha estudiado las lecturas en torno a la figura de Facio Hebequer en la década de 1960, recuperó un artículo que comentaba:

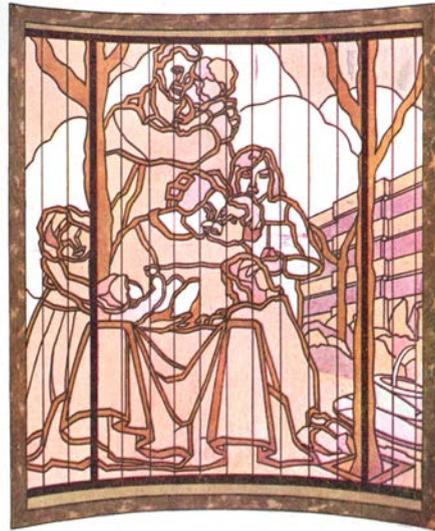
Cuando se inauguró en el Concejo Deliberante de Buenos Aires una exposición homenaje a Facio Hebequer, alguien lamentó la desaparición de los vitrales del edificio de la Unión Ferroviaria [...donde] empleó el lenguaje de lucha, de protesta. En 1952 se consideró que los vitrales habían perdido vigencia y fueron retirados por las autoridades de la entidad obrera. Se habló con vaguedad explícita de *órdenes de arriba*. A partir de ese momento no se supo más nada de las vidrieras. Los directivos actuales aseguran que se quebraron al sacarlos; pero otra versión señala que fueron encajonados y guardados. (Dolinko 2011, p. 106)

Por fortuna, quedó el registro fotográfico gracias al cual es posible advertir la misión pedagógica y programática que cumplían estos vitrales –al incentivar con su mensaje la lucha obrera–, así como también algunas novedades temáticas en la obra de Facio Hebequer y la concreción de un arte público que respondía al interrogante de cómo hacer un arte revolucionario que involucrase directamente al espectador. El mensaje de la mayoría de los vitrales posee un carácter celebratorio y está basado en dos temas: la lucha obrera y la victoria (figuras nº 1-7). En efecto, en ellos aparece una serie de tópicos dedicados a exaltar la necesaria unión y la colaboración de los trabajadores para emprender diferentes acciones obreras que abarcan desde la huelga hasta la revolución a fin de alcanzar el bienestar de la “familia obrera” y el trabajo como liberación. Asimismo, aparecen determinados elementos –la mujer, los rayos del sol, el arco iris y la bandera roja– y frases –“Proletarios del mundo uníos”– como indicadores del porvenir y de la utopía revolucionaria. Es interesante observar que las reproducciones de los vitrales toman distancia del carácter pesimista y dramático que impregna sus composiciones, sobre todo las de los años veinte, centradas en los excluidos, para transmitir aquí la lección marxista por medio de un mensaje claro y sencillo: sobre las ruinas del capitalismo se construirá la sociedad futura.



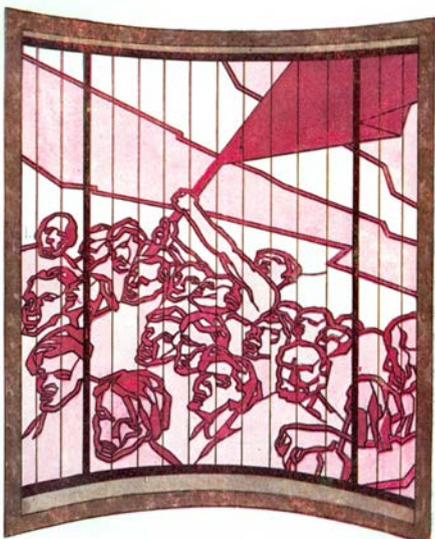
UNION DE LOS PROLETARIOS

Figura nº 1. Unión de los proletarios.



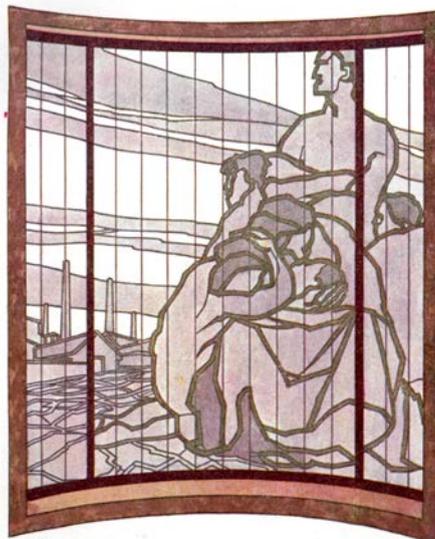
FAMILIA OBRERA

Figura nº 2. Familia obrera.



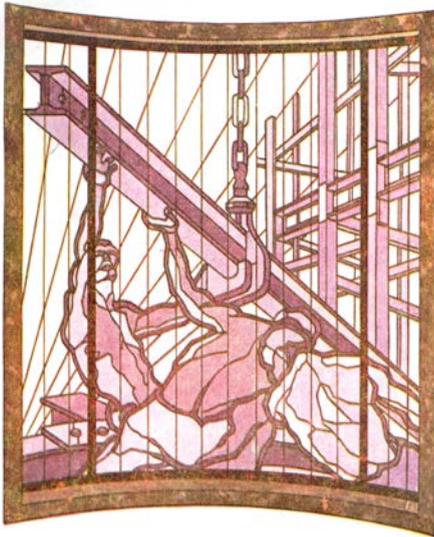
1º DE MAYO

Figura nº 3. Primero de mayo.



LA HUELGA

Figura nº 4. La huelga.



06/04/20

EL TRABAJO CREADOR

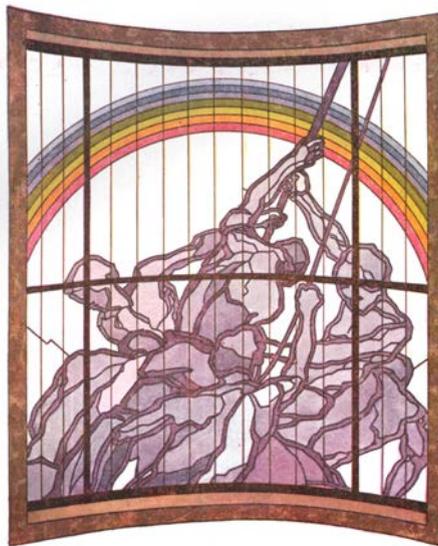
Figura nº 5. *El trabajo creador.*



06/04/20

LA COOPERACION

Figura nº 6. *La cooperación.*



06/04/20

LA REVOLUCION

Figura nº 7. *La revolución.*

Aquí prima una mirada optimista centrada en la retórica revolucionaria que, en sintonía con el mensaje siqueriano, tensiona esa suerte de “pesimismo revolucionario” característico de las series de grabados *Tu historia, compañero*, realizada ese mismo año, y *Bandera Roja*, de 1935 (Devés 2017). Para Facio Hebequer el pesimismo era una condición previa a la sublevación: había que estrujar al lector para incitar la insurrección y soñar, así, con la revolución. Esa particular visión, propia de su obra gráfica, le valió no pocas críticas desde la órbita cultural comunista que se dejaron entrever en un conjunto de ejercicios recordatorios dedicados a la memoria de Facio Hebequer, luego de su fallecimiento el 28 de abril de 1935. Por ejemplo, Rodolfo Ghioldi, uno de los dirigentes más importante del Partido Comunista Argentino (PCA) –que se ocupó de la conmemoración en las páginas de *Soviet*, editada por el Comité Central del PCA entre 1933 y 1935–, si bien destacaba y valoraba su compromiso asumido con la causa soviética, también señalaba que, a pesar del esfuerzo “heroico” por vencer su formación cultural previa y su posición social –que no era burguesa pero tampoco obrera–, no había logrado trascender su condición pequeñoburguesa, cristalizada en una obra que no pudo llegar a encarnar un “arte proletario” en la medida en que no enseñó “la victoria” revolucionaria. Pues, para el dirigente comunista, un “verdadero” artista proletario:

Debe enfocar al proletariado no con un cierto sentimiento filantrópico por sus miserias y penurias, sino con la persuasión consciente de que se trata de una clase de vanguardia de la humanidad, la clase que se encamina a través de las luchas grandiosas y terribles, a través del hambre, de la guerra, del fascismo, de la opresión hacia la nueva sociedad. Y eso: el proletariado combatiente, el proletariado como obrero destructor de la sociedad de infamia y como destructor de la sociedad emancipada, el proletariado como dueño de la victoria de mañana, el proletariado, el proletariado como liberador de toda la humanidad, el proletariado como el personaje más colosal y magnífico de la sociedad de todos los tiempos, eso no se ve en los trabajos de Facio, ni en las producciones de los escritores y artistas de avanzada [...] El arte puede jugar una función revolucionaria no limitándose a reflejar las tristezas de la opresión, sino deviniendo, él mismo, un instrumento más en la lucha de masas contra la opresión. Así será, el arte, revolucionario, nacional por excelencia y, a la vez, universal. (Ghioldi, 1935)

Detrás de imágenes como la del “proletariado como el personaje más colosal”, “magnífico” y “combatiente”, resuena la línea partidaria moscovita que por entonces había dictaminado el Realismo socialista y por medio de la cual se demandaba una representación optimista e idealizada de los trabajadores victoriosos. Si bien no se ejerció ningún tipo de control directo sobre las creaciones artísticas durante este período, pues esta doctrina estética recién desembarcaría con fuerza en la segunda postguerra, lo cierto es que algunos de sus preceptos, avalados por la dirigencia partidaria, ya sobrevolaban en el ámbito local, como se advierte en las palabras de Ghioldi.¹²

12 La vigilancia y el control férreo sobre las producciones creativas de los intelectuales ligados al PCA y la consecuente condena a toda obra que se distancie del Realismo socialista, dictaminado en 1934, se efectivizarían recién en 1947, a partir del informe de Zhdánov. A su vez, como señala Adriana Petra, estas exigencias en países no comunistas estuvieron relacionadas con la búsqueda de “profesionalizar” la acción de los intelectuales comunistas (Petra 2017, pp. 102-111).

No obstante las consideraciones que hacía el dirigente sobre la obra gráfica de Facio Hebequer, parecía desconocer u omitir las representaciones elaboradas para los vitrales analizados, en donde efectivamente es posible observar la presencia de cuerpos vigorosos y posturas triunfalistas de los trabajadores. Señalado esto, lo interesante es apreciar la convivencia de diferentes propuestas creativas y las modulaciones en los discursos de un artista que atravesó diferentes ámbitos y escenarios del universo de las izquierdas, no acotado a los lineamientos “oficiales” de los partidos y las agrupaciones. En este sentido, su caso permite reflexionar también sobre los grados e intensidades que adquirió el compromiso de los intelectuales con el mundo comunista, pues, si bien muchos escritores y artistas se vieron identificados con esa política y la apoyaron mediante una afiliación concreta al partido o como “compañeros de ruta”, existieron diversas formas de situarse frente a las determinaciones de la estructura partidaria. En consecuencia, más allá de su indudable sensibilidad comunista en el primer lustro de la década de 1930, lejos de supeditarse a las propuestas alentadas por el partido, Facio Hebequer desarrolló una capacidad creativa y dinámica que permite, a la vez, advertir ciertos límites y alcances de las aspiraciones político-culturales de los partidos de izquierda y la mesurada cercanía desplegada por muchos intelectuales.

Este no fue el único proyecto de arte público realizado por el artista. Como recordaba José Manuel Pulpeiro, en el homenaje llevado a cabo por la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’:

Preocupábalo también la decoración mural, cosa que no debe extrañarnos sabiendo que es hoy la tendencia de todos los artistas generosos, y así se manifiesta en los vitrales que engalanan el flamante edificio de la Unión Tranviarios, diseñados por Facio Hebequer”. Asimismo, el autor añadía que habían quedado en el plano de proyectos los vitrales destinados para el Racing Club de Avellaneda y para “otro local obrero. (Pulpeiro 1935, p. 1)¹³

Efectivamente, en el primer piso de la sede central de dicho sindicato, ubicada en la calle Moreno 2967, Facio Hebequer había realizado una de sus últimas obras, una serie de vitrales que fueron reproducidos por la revista *Vida Femenina*. La revista de la mujer *inteligente*, único testimonio de este emprendimiento, dado que tampoco se conoce el destino de esos vitrales.¹⁴

Esta obra, ejecutada en 1935, presentaba rasgos similares al ya realizado para la Unión Ferroviaria. Impulsado también por el ingeniero Justo, en esta ocasión el artista diseñó la marcha de un conjunto de trabajadores y trabajadoras que avanzan entre dos

13 Si bien el Racing Club no pudo ser decorado por Facio Hebequer, uno de sus amigos, Quinquela Martín, realizó una serie de murales (en 1937) para la misma institución, quien, como ha señalado Cecilia Belej (2014), encontró en el muralismo la oportunidad de llevar “el arte a todas partes”.

14 *Vida Femenina* apareció por primera vez en agosto de 1933, con el objetivo de congregarse a aquellas mujeres que se sentían comprometidas políticamente con el Partido Socialista y que luchaban por acceder a la plenitud de derechos civiles y políticos. Su directora fue María Luisa Berrondo, integrante del Comité Ejecutivo del PS, y entre sus principales colaboradoras/es se encontraron figuras como Alicia Moreau de Justo, Petrona Eyle, Carolina Muzilli, Alfredo Palacios, Adolfo Dickmann y Álvaro Yunque, entre otros.

emblemas: por un lado, la rueda, símbolo de su gremio y, por el otro, la bandera que levanta una mujer como el equivalente de la liberación social. Precisamente por los temas abordados, Ernesto Mario Barreda, autor de la nota que acompañó los vitrales reproducidos por *Vida Femenina*, sostenía que esta obra representa la “síntesis elocuente de las dos virtudes cardinales de toda fuerza creadora: el ideal y el movimiento” (Barreda 1935, p. 26).

Los proyectos monumentales dialogan con el último ensayo publicado por Facio Hebequer en *Actualidad*, en el que vuelve sobre algunos tópicos e ideas esbozados en su escrito anterior para centrarse en su mayor preocupación: la unión entre la calidad artística e ideología. Sus palabras marcan una clara oposición entre el artista que

[...] absorbido por el estudio del tecnicismo de su arte [...] descuida su preparación política y social y se encuentra, cuando ya adquirió el oficio, que no sabe en qué emplear sus aptitudes profesionales, aunque se pase la vida ensuciando telas [...]

y el artista que

[...] posee una preparación política e ideológica inobjetable, quien al pretender darle a su producción luego una orientación revolucionaria, por carecer de preparación técnica, ejecuta su obra con elementos plásticos, tan pobres y negativos que no alcanza jamás a realizar una labor que merezca el título de arte. (Facio Hebequer 1933 b, p. 36)

Ésta es la innegable tensión que, a lo largo de su vida, atravesó Facio Hebequer en sus concepciones, en las que siempre persiste un espacio intransferible que trasciende toda fórmula artística, política y va más allá incluso de cualquier posicionamiento social. De esta manera, emerge con fuerza el desvelo permanente, expresado en sus múltiples facetas, por lograr una articulación “ideal” entre un arte revolucionario y la excelencia artística.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTUNDO, P., 2008. *La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos*. En Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, pp. 89-130.
- AZUELA, A., 2008. Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 35, pp. 135- 138. México.
- BALLENT, A. Y A. GORELIK, 2001. País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En A. CATTARUZZA (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. *Nueva Historia Argentina*, tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 143-200.
- BARREDA, E. M., 1935. Guillermo Facio Hebequer. Su última obra: los vitraux del edificio de la Unión de Tranviarios. *Vida Femenina*, año II, n° 22, pp. 24-25.
- BARRIO, N. Y D. WECHSLER (eds.), 2014. *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- BELEJ, C., 2014. Benito Quinquela Martín y el muralismo argentino. Imágenes del Riachuelo y sus trabajadores portuarios. *Historia y espacio*, n° 42, pp. 11-31. Santiago de Cali.
- BELEJ, C., 2012. *Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930-1950*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

- BENJAMIN, W., 2011 [1936]. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- BERNI, A., 1935. Siqueiros y el arte de masas. *Nueva Revista*, año I, n° 3, p. 14.
- CAMARERO, H., 2007. *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASTELNUOVO, E., 1933. Misiva enviada a Cayetano Córdova Iturburu, 24 de mayo. Fondo Cayetano Córdova Iturburu - CeDInCI.
- CHARTIER, R., 1996. Poderes y límites de la representación. Marin el discurso y la imagen. En R. CHARTIER, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- DEVÉS, M. A., 2015-2016. Guillermo Facio Hebequer: un artista polifacético. *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación del CeDInCI*, n° 16, pp. 279-293. Buenos Aires.
- DEVÉS, M. A., 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, pp. 214-235. Buenos Aires.
- DEVÉS, M. A., 2017. Hacia una gráfica revolucionaria: derivas de Guillermo Facio Hebequer en la Buenos Aires de entreguerras. *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*, vol. 8, n° 15, pp. 1-22.
- DOLINKO, S., 2011. De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer. *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. VIII, n° 2, pp. 96-128.
- DOLINKO, S., 2012. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- DOLINKO, S., 2002. *Contra*, las artes plásticas y el 'caso Siqueiros' como frente de conflicto. En Patricia Artundo y María Inés Saavedra (coords.), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte 'Julio E. Payró', FFyL-UBA, serie monográfica n° 6, pp. 107-110.
- DURÁN, C., 2017. 'Moderna' y 'monumental': arquitectura pública y prensa especializada en la Buenos Aires de los años treinta. *Registros*, vol. 13, n° 2, pp. 124-145.
- FACIO HEBEQUER, G., 1927. Boliche de arte. *Izquierda*, año I, n° 1, 24 de noviembre de 1927, p. 28.
- FACIO HEBEQUER, G., 1928 a. Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia. *Izquierda* (suplemento semanal de *El Telégrafo*), 17 de septiembre, p. 6.
- FACIO HEBEQUER, G., 1928 b. Pintura de la Pintura. *Izquierda* (suplemento semanal de *El Telégrafo*), 16 de julio, p. 3.
- FACIO HEBEQUER, G., 1929. Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales. *Claridad*, año VIII, n° 193, s/p.
- FACIO HEBEQUER, G., 1932 a. Fojita: pintor ideal de una clase. *Actualidad*, año I, n° 3, pp. 42-43.
- FACIO HEBEQUER, G., 1932 b. La era de la naturaleza muerta. *Actualidad*, año I, n° 8, pp. 9-10.
- FACIO HEBEQUER, G., 1933 a. Incitación al grabado. *Actualidad*, año II, n° 3, pp. 33-35.
- FACIO HEBEQUER, G., 1933 b. Hay que bajarse del caballo. *Actualidad*, año II, n° 4, pp. 35-37.
- FALCINI, L., 1975. *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires: Losada.
- FANTONI, G., 2014. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- FERNÁNDEZ, M. F., 1947. *La Unión Ferroviaria a través del tiempo. Veinticinco años al servicio de un ideal 1922-1947*. Buenos Aires, pp. 379-384.
- FRANK, P., 2006. *Los artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- GHIOLDI, R., 1935. *Soviet*, año III, n° 5, junio.
- GUIDO, Á., 1933. David Alfaro Siqueiros. Un gran pintor mexicano. *La Prensa*, segunda sección de suplemento cultural, marzo, s/p.

- LÓPEZ CANTERA, M., 2014. Criminalizar al rojo. La represión al movimiento obrero en los informes de 1934 sobre la Sección Especial. *ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda*, nº 4, pp. 101-122.
- OLIVER, MA. R., 1969. *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PASOLINI, R., 2013. *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Sudamericana, colección Nudos de la historia argentina.
- PELUFFO LINARI, G., 1996. Siqueiros en el Río de La Plata: arte y política en los años treinta. En O. DEBROISE, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: UNAM - CURARE, pp. 207-226.
- PÉREZ, J., 1933. David Alfaro Siqueiros. *Actualidad*, año II, nº 1, pp. 15-16.
- PETRA, A., 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: FCE.
- PULPEIRO, J. M., 1935. Acto homenaje Agrupación Artística Juan B. Justo, mimeo. Fondo Guillermo Facio Hebequer - Museo Sívori.
- ROSSI, C., 2002. Impacto del discurso siquieriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos En *Actas de las II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina (CeDInCI), pp. 85-100.
- SAÍTA, S., 2015. Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*. En Estudio Preliminar a *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Buenos Aires: UNQUI, pp. 13-33.
- ANÓNIMO, 1933. Edificio de la Sociedad "Unión Ferroviaria". *Nuestra Arquitectura*, nº 3, p. 279.
- ANÓNIMO, 1933. El arte de Facio Hebequer es una crispación de puños proletarios. Fondo Guillermo Facio Hebequer - Museo Sívori.
- SPILIMBERGO, L., L. FALCINI Y A. SIBELLINO, 1933. El Sindicato de Artistas Plásticos. Su creación traduce un estado social. *Actualidad*, año II, nº 1, p. 40.
- SIQUEIROS, D. A., 1933. Un llamamiento a los pintores argentinos. *Crítica*, 2 de junio, p. 18.
- SIQUEIROS, D. A., 1933. Plástica-dialéctico subversiva. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, nº 3, p. 4.
- WECHSLER, D., 1999a. Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. En J. E. BURUCÚA (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. 1. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 270-312.
- WECHSLER, D., 1999. *Spilimbergo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- WECHSLER, D., 1998. Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En D. WECHSLER (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, pp. 119-155.

