

La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924)

Sureya Alejandra
Hernández del Villar¹
sahv@live.com.mx

DOI: <https://dx.doi.org/10.31836/lh.20.7149>

The syndicalist adventure of the muralist painters: the Union of Technical Workers, Painters and Sculptors (1922-1924)

Resumen

En este artículo analizaré la organización del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, cuya eficacia como corporación fue más hipotética que práctica, pero posicionó a un grupo de artistas mexicanos como actores dentro del contexto socio-político posrevolucionario y como artistas de vanguardia. Mi objetivo

Palabras clave: Obrero, artista, sindicato, Muralismo Mexicano, pintores

es ilustrar cómo los pintores muralistas definieron una idea de artista a través de la promoción de una estructura gremial que trazó vínculos y homologaciones simbólicas con los obreros, pero también propició diálogos que generaron proposiciones estéticas.

Abstract

In this paper I will analyze the organization of the "Union of Technical Workers, Painters and Sculptors", which efficacy as a corporation was more hypothetical than practical, but positioned a group of mexican artist as actors in the posrevolutionary socio-political context and as

Key words: Worker, artist, union, Mexican Muralism, painters.

avant-garde artists. My aim is to illustrate how the muralist painters defined an idea of artist through the promotion of a gremial structure which traced links and symbolic homologations with the workers, but also it propitiated dialogues which generated aesthetics propositions.

¹ Universidad Nacional Autónoma de México, México.
Mario de La Cueva S/N, Coyoacán, Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México, México.

El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores fue conformado por un grupo de artistas comisionados para decorar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y luego el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Entre 1922 y 1924 realizaron murales en ambos recintos como parte de un proyecto pictórico que se encajaba en un programa educativo emprendido por José Vasconcelos durante el gobierno de Álvaro Obregón. La apuesta por la estabilización después de una década de guerra civil marcó la estrategia de los sonorenses que, como señala Alan Knight (2010), procuraron fortalecer el gobierno, propiciar el desarrollo económico y la participación política con el objetivo de mantener un equilibrio social. (p. 1322). La fundación de la SEP en 1921 con Vasconcelos a la cabeza generó un impulso en materia de cultura que aspiraba a la integración por medio de la educación. Inspirado en el programa cultural que Anatoli Lunarchasky implementaba en la URSS y con la visión introspectiva que comenzaba a mediar en la constitución de la imagen de una nación, que habiendo descornado el velo europeizante del porfiriato ahora miraba hacia su rostro mexicano, el proyecto vasconcelista impulsado desde la SEP emprendía una campaña civilizadora y alfabetizadora, dirigía misiones culturales hacia las zonas rurales, consideraba la incorporación del indígena “como mexicano” y promovía la difusión y promoción de las artes. (Monsiváis, 2000, pp. 986-987)

En este contexto se organizó el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y escultores (SOTPE), con el propósito declarado de defender los intereses gremiales de los artistas que trabajaban en la decoración de edificios públicos y cuyas obras cumplirían idealmente con una función didáctica. Estuvo integrado por David Alfaro Siqueiros (secretario general), Diego Rivera (secretario del interior), Fernando Leal (secretario del exterior), Xavier Guerrero (secretario de finanzas), José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Carlos Mérida, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Ramón Alva Guadarrama, Amado de la Cueva, Roberto Reyes Pérez, Ignacio Asúnsolo, Emilio Amero, Emilio García Cahero, Manuel Anaya, Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco, Nahui Ollín y Carmen Foncerrada. (Manrique, 2007, p. 211). La mayoría eran pintores, solo Asúnsolo y Cueto justificaban la inclusión del oficio de escultor en la denominación de la agrupación. Todos estos artistas compartían un mismo espacio laboral. Algunos se encontraban al frente de las obras mientras que otros se desempeñaban como ayudantes. Subían a los andamios, realizaban trazos y bocetos, preparaban los muros y los colores, experimentaban e investigaban las técnicas del fresco y la encáustica; pintaban murales con el auspicio de un mecenas que apostaba por el arte “como la única salvación de México” (Monsiváis, 2000, p. 986).

La organización del SOTPE, la proclamación de su manifiesto en diciembre de 1923 y la publicación del periódico *El Machete* a partir de marzo de 1924 son imprescindibles en los relatos sobre el Muralismo Mexicano, pues se recuperan como elementos inaugurales y explicativos de un movimiento pictórico que debutó como un proyecto colectivo. En sus inicios, los muralistas colaboraron en la realización de las obras, entablaron estrechos diálogos e incluso tendieron vínculos fraternos. Los pintores se aglutinaron alrededor de propuestas estéticas, y, además del entorno laboral, también compartieron espacios cotidianos y posturas políticas. Varios de ellos militaron en el Partido Comunista Mexicano (PCM) y desde los muros participaron del proyecto vasconcelista.

La apuesta por la pintura mural definió al grupo, y a decir de Jorge Alberto Manrique (2000), esta noción legitimó y dio cohesión al movimiento, que a pesar de las trayectorias individuales, las discrepancias o contradicciones, puede ser reconocido como una “escuela” (p.17). La pintura mural era el punto de convergencia de personalidades dispares pero comprometidas con un proyecto pictórico que conllevaba retos técnicos, polémicas con un público reticente y negociaciones y disputas con una agenda política. Concebir un arte público significaba la intromisión de los artistas en ámbitos que hacían elásticos los lindes de su campo de acción y es en este orden de ideas que los artistas organizaron su sindicato.

Alicia Azuela (2005) apunta que la épica del Muralismo le ha otorgado al SOTPE una importancia errada al dar por sentada la efectividad del sindicato como tal y el ideario comunista de sus miembros. (p. 65). El SOTPE ha sido cubierto por un halo místico como gesto fundador de un movimiento pictórico y Azuela acierta al señalar su ineficacia como corporación y al cuestionar las interpretaciones determinantes sobre los posicionamientos ideológicos de los artistas, pero por otro lado, ¿qué implicó que los artistas se organizaran en una estructura gremial? ¿Qué significó que se agruparan en un sindicato y se asumieran como obreros?

Un grupo de artistas

Con el ímpetu de la vanguardia, los artistas de uno y otro lado del océano se agrupaban y suscribían manifiestos, lanzaban proposiciones estéticas abolicionistas y obras que apelaban a la renovación del arte. Los artistas arrojaban consignas que animaban a “destruir los museos”, “abofetear el gusto del público” o “cagarse” en las estatuas de los próceres de la patria. Clamaban por un arte renovado y actual y las inquietudes compartidas cohesionaban los grupos de vanguardia. Pero el sufijo “-ismo” que designaba a un movimiento aún no se aplicaba a la pintura mural mexi-

cana cuando comenzaron las decoraciones de la Preparatoria en 1922; el Muralismo y los muralistas aún no se definían como tales cuando los artistas se organizaron en un sindicato. Aunque sí se reconocía un “movimiento actual” en la pintura mexicana, la pintura mural se describía entonces como “decoración”. (Acevedo, 1986, p. 199)

El trabajo en conjunto, las ideas afines, las coincidencias estéticas, la camaradería e incluso las enemistades mediaban en la integración del sindicato. La condición de grupo se afianzaba en distintos niveles: afectivos, fraternales e ideológicos, pero principalmente estéticos, pues el punto de convergencia era la pintura mural. Un grupo de artistas se reunía en torno a un proyecto cuya naturaleza exigía una labor colaborativa. Pintar un mural no era tarea de uno solo, requería de un esfuerzo compartido entre los pintores que dirigían las obras y realizaban el proyecto general, los trazos y los bocetos, más los ayudantes que molían y mezclaban los colores, posaban y también pintaban, además de los albañiles que preparaban el muro (Tibol, 2002, p. 23).

Los miembros del SOTPE se presentaban como obreros pero provenían de la clase media y la mayoría tuvo una educación artística formal. Casi todos habían pasado por la cuestionada Academia de San Carlos y algunos participaron en la huelga de 1911 que exigía la modificación de programas de estudio considerados caducos y la reorganización de dicha institución. Varios formaron parte de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), de vertiente impresionista, que surgieron como alternativa al cuestionado programa academicista. Otros estudiaron en Europa y Estados Unidos. Revueltas comenzó su educación en el Instituto de Artes de Chicago, Amado de la Cueva estudió en Roma y Asúnsolo en París. Los extranjeros del grupo, el guatemalteco Carlos Mérida y el francés Jean Charlot, se habían formado en Francia en la Academia Vitti y L'École des Beaux-Arts, respectivamente. Solo Xavier Guerrero aprendió a pintar de manera empírica asistiendo a su padre en el oficio de albañil y pintor. Además, antes de su empresa muralista, los artistas se introdujeron en la vanguardia. Rivera, Siqueiros y Mérida realizaron estancias en Europa que los involucraron con otros artistas y discursos vanguardistas, mientras que en México, Revueltas, Alva de la Canal y Charlot se sumaron al Estridentismo.

El grupo de pintores revolucionarios que integraba el SOTPE no solo podía denominarse como tal por el arte que proponía. Varios participaron en la revolución mexicana. Siqueiros y Asúnsolo tomaron las armas, mientras que Orozco, García Cahero y Alva de la Canal marcharon tras los pasos del Dr. Atl y se trasladaron a Orizaba con las huestes constitucionalistas, donde editaron el periódico *La Vanguardia* (Herner, 2004, p. 420). Por otro lado, algunos miembros del SOTPE mantuvieron un víncu-

lo estrecho con el comunismo. Xavier Guerrero, Rivera, Siqueiros y Germán Cueto se afiliaron al PCM a principios de la década de 1920. Fermín Revueltas también simpatizaba con el comunismo pero no se integró al partido sino hasta 1928, cuando el SOTPE ya se había disuelto.

Aunque el comunismo y la militancia de algunos miembros del sindicato dispusieron ciertos parámetros, no determinaba la organización, las actividades y el discurso de la agrupación. Antes bien, llevaron a cabo una imbricación de distintas ideas, pues en sus obras y manifiestos pusieron en la mesa de debate interpretaciones sobre la revolución mexicana, la historia de México, la lucha de clases, el problema del indio, la imagen del pueblo mexicano, e incluso representaron un discurso esotérico comprensible sólo para un círculo restringido de iniciados (González Mello, 2008, 15).

La reunión en espacios de trabajo compartidos propiciaba el diálogo y la colaboración, pero los artistas se agrupaban también en ámbitos que no correspondían a horarios y responsabilidades laborales. Graciela Amador ilustró la estrecha convivencia entre los miembros del SOTPE en escenarios que correspondían a la cotidianidad y el espacio privado. Los artistas y sus parejas se reunían con frecuencia en la casa de Germán y Lola Cueto y eran asiduos a “Los Monotes”, restaurante propiedad del hermano de Orozco a donde iban a “gustar el pozole y antojitos” y a deleitarse con la pintura de Orozco. Incluso había vecindad entre los artistas. Rivera, Asúnsolo y Cueto habitaban una serie de viviendas propiedad de este último, mientras que Siqueiros y Charlot ocupaban dos piezas de una casona que rentaban a una amiga de Amador y compartían espacios comunes, como el comedor.²

La convivencia como parte de las actividades cotidianas y el reconocimiento de una voz colectiva otorgaban cohesión al grupo. El SOTPE se encontraba entre el arte comprometido pero sin excluir la lúdica banalidad que atravesó las experiencias de vanguardia. Siqueiros (1986) recuperó el relato de una de las asambleas efectuada en el Anfiteatro Bolívar. El debate discurría sobre la pertinencia del uso de la marihuana para estimular “el poder creador de la pintura” y ante esta propuesta el SOTPE resolvió, por voto unánime, fumarla “oficialmente”. (p. 205).

En espacios lúdicos y militantes los artistas sindicalizados imaginaban posibilidades para el arte y aprovechaban otros medios, además de la pintura, a través de los cuales el SOTPE se proyectaba como agrupa-

² ICAA, Amador, Graciela, (1948) “Mi vida con Siqueiros” en http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/EL_ARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760372/language/es-MX/Default.aspx

ción. La publicación de manifiestos, carteles, panfletos, notas de prensa firmadas como grupo y la edición del periódico *El Machete* identificaba a los artistas como un sujeto colectivo. Pero se trataba de un grupo de artistas que no se presentaba como tal, sino que se denominaba como un sindicato.

Un sindicato de pintores y escultores

Hacia finales de 1922 *El Universal Ilustrado* anunciaba la conformación de un Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos que liderado por Diego Rivera reunía a “los más fuertes artistas de México”. La nota señalaba que bajo la influencia de Rivera y gracias a la experiencia que había adquirido durante su estancia en Europa, los jóvenes pintores “que se disponían a su alrededor” serían conducidos con paso firme dentro del terreno del arte.³ Vasconcelos había hecho las gestiones –y las presiones necesarias– para que Rivera y Siqueiros retornaran de Europa. Mientras que Leal, invitado también por Vasconcelos, fue autorizado por éste para reunir a otros jóvenes pintores que se interesaran en la pintura mural y fue así que se sumaron Charlot, García Cahero, Revueltas y Alva de la Canal, pintores desconocidos entonces, miembros de las EPAL y dispuestos a trabajar entre andamios sin las exigencias salariales de los artistas reconocidos (Leal en Charlot, 1985, p. 197; Guadarrama, 2010, p. 29).

Los muros de San Ildefonso abrieron una oportunidad a la experimentación y la creatividad de jóvenes artistas que con entusiasmo e incertidumbre se aventuraron a decorar los muros de edificios públicos. La tarea implicaba la resolución de problemas técnicos que fueron discutidos entre los pintores que debutaban –incluyendo al experimentado Rivera– en la pintura mural. El desarrollo de las temáticas, la pertinencia del uso del fresco o la encáustica y la investigación sobre estos procedimientos, aún desconocidos por los pintores muralistas en ciernes, se debatieron en colectivo (Dávila, 2010). La noción de grupo comenzó a forjarse desde los retos que imponía el proyecto pictórico. Leal, Revueltas, Alva de la Canal, García Cahero, Charlot y Rivera comenzaron los trabajos de la Preparatoria, a los cuales se incorporaron más tarde Siqueiros y Orozco. Además se integraron los pintores que colaboraban como ayudantes, entre ellos Pacheco, Amero, Anaya, Mérida, de la Cueva, Guerrero y Reyes Pérez.

Esther Acevedo (2011) señala que no obstante se haya anunciado la fundación del sindicato hacia finales de 1922, los artistas no hicieron re-

³ Ortega, (28 de diciembre de 1922) La pintura y la escultura en 1922. *El Universal Ilustrado*, p. 30.

ferencia a tal organización ni declaraciones colectivas o como miembros del SOTPE, aunque los relatos sobre el Muralismo convienen en señalar esa fecha como el momento de su fundación. (p. 33). Los testimonios de los artistas arrojan distintos datos sobre su desarrollo y funcionamiento. Fernando Leal aseguró que fue a la llegada de Siqueiros (septiembre de 1922) con sus “ideas socializantes” que comenzó a cocinarse la idea de conformar un “Sindicato de Obreros Libres de la Plástica” (Leal en Charlot, 1985, p. 203). No obstante, el Grupo Solidario del Movimiento Obrero se ha considerado como antecedente del SOTPE y el primer acercamiento de los artistas a la organización colectiva y a la causa del proletariado. (Azuela, 1997, p.249; Lear, 2006, p. 114; Kersffeld, 2012, p. 27) Tal agrupación fue fundada por Vicente Lombardo Toledano a inicios de 1922 y pretendía acercar a la intelectualidad a las problemáticas de las clases trabajadoras. En ella participaron Rivera, Orozco, Guerrero y Asúnsolo, del lado de personajes como Alfonso Caso, Pedro Hernández Ureña, Manuel Toussaint, Daniel Cosío Villegas, Julio Torri y Carlos Pellicer (Krauze, 2000, p. 157; Orozco, 1981, p. 80).

Fue con la proclamación del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* que el SOTPE se mostró ante la opinión pública y los artistas enunciaron una voz colectiva. El manifiesto fue redactado por Siqueiros, pero suscrito por los miembros del sindicato y presentado como el programa de la agrupación. Fue publicado como cartel y hoja volante en diciembre de 1923 y luego en las páginas de *El Machete*, periódico editado por el SOTPE, en junio de 1924.

Se trataba de una proclama política a través de la cual los artistas declaraban su postura ante la rebelión delahuertista, un movimiento que aglutinó a las fuerzas que se oponían a Álvaro Obregón en torno a la figura de Adolfo de la Huerta y que estalló con el rechazo a la imposición de Plutarco Elías Calles como candidato favorecido por el régimen para las elecciones presidenciales de 1924. Los artistas se asumían del lado de “la revolución ideológicamente más organizada” y en contra de la facción que consideraban contrarrevolucionaria y burguesa.

El manifiesto denunciaba el sometimiento de las clases trabajadoras y del indígena por parte de la burguesía. Llamaban al obrero, al campesino, al soldado, al indio (“la raza humillada durante siglos”) y a los intelectuales que no estuvieran “envilecidos por la burguesía”; además proclamaban “la aniquilación de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo”. Pero aunque una coyuntura política motivaba la proclama de los artistas, el manifiesto del SOTPE presentaba fundamentalmente proposiciones estéticas. Declaraba la abolición del arte burgués y el individualismo de la pintura de caballete a favor del arte social, público,

monumental y revolucionario que pudiera parangonarse con las manifestaciones artísticas de “las civilizaciones autóctonas”. Reivindicaba el arte del pueblo de México y la estética subyacente en la cultura indígena.⁴ El manifiesto daba soporte teórico a la pintura que ya se desarrollaba, que posicionaba a los artistas frente a una coyuntura política y planteaba un programa estético que, a decir de Renato González Mello (1997) se inscribía “con pleno derecho” en la tradición de la vanguardia. (p. 20).

Pero a pesar de los pronunciamientos colectivos, los muralistas eran identificados por la opinión pública como “los dieguitos”. Azuela (2005) apunta que Rivera solía presentarse como el líder del grupo, con la excusa de que había sido él quien había recomendado la contratación de Revueltas, Alva de la Canal, García Cahero, Leal y Charlot, aunque el testimonio de Leal señala que Vasconcelos había acudido a la Escuela de Coyoacán dirigida por Alfredo Ramos Martínez en busca de pintores, pues Rivera eludía la sugerencia de invitar a otros artistas para que colaboraran en la decoración de la Preparatoria (Leal en Charlot, 1985, p. 197). En una entrevista publicada en *Survey Graphics* en mayo de 1924, Rivera (1924) explicaba que él había organizado el sindicato de pintores y escultores en un momento propicio para el florecimiento del “espíritu gremial del arte mexicano”. Afirmaba que a su regreso de Europa se había encontrado con un grupo de jóvenes pintores revolucionarios cuyo talento se había estado desperdiciando hasta que había llegado el momento en el cual, guiados por una especie de providencialismo, la “verdadera creatividad” y una “extraordinaria vitalidad” los había llevado a un punto álgido que había permitido el desarrollo del gremio, la comunidad y el sindicato. (pp. 56-57).

El prestigio y la fama de Rivera conllevó que el resto de los pintores fueran considerados como sus discípulos, e incluso el rechazo a la pintura mural, los ataques y las mutilaciones que sufrieron las obras de Siqueiros y Orozco por parte de los estudiantes de la Preparatoria en junio y julio de 1924, fueron motivados en parte por una aversión hacia Rivera y con la creencia de que todos los murales eran obra suya. (González Mello, 2008, p. 110)⁵ Charlot (1985) y Vasconcelos (1982) narraron el momento en que los artistas se presentaron como un sindicato frente a su “patrón”. Lide-

⁴ (Segunda quincena de junio de 1924). Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. *El Machete*, p. 4.

⁵ (11 de julio de 1924) Los preparatorianos pidieron que desaparecieran las pinturas que decoran su escuela. *El Demócrata*, p. 13; Charles-Michel (primer semestre de 1923) Una revolución pictórica en México. Diego Rivera y su grupo. *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, p. 369.

rado por un Siqueiros titubeante, un grupo de pintores vestidos de overol se limpiaban los zapatos con timidez para ingresar a la audiencia con Vasconcelos, quien no se dejó impresionar por la comitiva y su empresa sindicalista. Vasconcelos recordaba el episodio como una situación divertida y afirmó que siendo el arte una labor individual, cualquier asociación implicaba debilidad y mediocridad. Consideraba además que la defensa del salario de un obrero susceptible a ser reemplazado no podía compararse con la “obra insustituible del artista”. Afirmó haber rechazado rotundamente la sindicalización de los pintores y calificó sus pretensiones reivindicatorias como “una tempestad en un vaso de agua” (p. 262).

El SOTPE no atinaba a negociar y Vasconcelos quien –en palabras de Charlot (1985)– “constituía el mercado de un solo hombre” para las “mercancías murales” (p. 283). Más que un empleador representaba un mecenazgo que solo demandaba velocidad en el trabajo y no limitaba la libertad creativa (Ortíz, 1994, p. 5), así que en lugar de exigir retribuciones o mejoras como trabajadores, los artistas agradecían la oportunidad de pintar. (Reyes Palma, 1991, 85)

Por supuesto, cada uno de sus protagonistas legó memorias distintas sobre el sindicato, pero todos coinciden en la importancia de su organización como un espacio de confluencia y diálogo en torno al proyecto pictórico. Para Charlot (1985), el SOTPE representaba “uno de muchos incidentes similares que se intensificaron hasta convertirse en un flujo en los años veinte”, pues como el de los pintores, también se habían fundado otras organizaciones similares, como el sindicato de autores, un sindicato de escritores y una confederación de productores intelectuales (p. 279). Reconocía su ineficacia y consideraba que le había hecho falta aprovechar el recurso de la huelga (p. 283).

Sin embargo, recogió las memorias y testimonios del “Renacimiento del muralismo mexicano” y entre ellas narró las peripecias del sindicato como un elemento fundamental en el desarrollo de la pintura mural. En ese sentido, Xavier Guerrero afirmó que en 1922 “el núcleo más consecuente del movimiento muralista” se había caracterizado por un entusiasmo que había dado énfasis a “la pintura de contenido social” (Guerrero, 2012, 15). Por su parte, Orozco (1981) recordaba el SOTPE como “una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores”, aunque reconocía que como sindicato no había tenido mayor importancia y que en realidad “no había servido para nada”. (p. 66 y 81). Mientras que Siqueiros consideraba que la aspiración de crear un “arte político revolucionario para el pueblo” había requerido de un exhaustivo debate al respecto y para ello había sido necesario “adoptar una fórmula orgánica de acción colectiva”.

El SOTPE se ubicaba entre la corporación y el grupo de vanguardia. Otorgaba cierta identidad a un grupo de artistas que se pronunciaban a favor de la socialización de las manifestaciones artísticas, la promoción del “arte revolucionario” y una estética mexicana, mientras que aspiraba a constituirse como una instancia que resguardara las prerrogativas de sus miembros, como trabajadores que laboraban dentro de un proyecto público.

Como señaló Charlot, la formación de un sindicato no resultaba extraordinaria en el momento de la constitución del SOTPE, pues otros grupos dedicados a actividades creativas, como los escritores y los empleados de la industria teatral, se organizaban en corporaciones. Aunque la opinión pública juzgaba estas estrategias como “bolchevistas” o “comunistas” que respondían a la falta de méritos individuales, la organización de sindicatos formaba parte de la dinámica política del momento.⁶ La asociación gremial proliferaba y se ajustaba al régimen posrevolucionario. Graciela Bensunsán y Kevin J. Middlebrook (1995) explican que la incorporación del movimiento obrero a la política nacional fue una de las consecuencias relevantes de la revolución mexicana. Las alianzas y negociaciones ejercidas mediante la intervención en el sindicalismo coartaron disidencias, dispuso de una plataforma popular que otorgó estabilidad al régimen por medio del control político y conllevó la integración del movimiento obrero a la organización del Estado.

Además de las obras de la Preparatoria, se comisionó también la decoración del edificio de la SEP a partir de marzo de 1923. Ante la expectativa de nuevos murales los pintores esperaban que una organización sindical defendiera el trabajo colectivo y regulara la distribución equitativa de futuros encargos oficiales (Reyes Palma, 1991, p.85). Asimismo proyectaron la constitución de la Cooperativa Tresguerras, que se encargaría de obtener, administrar y consensuar el plan de desarrollo de las obras.⁷ John Lear (2014) apunta que en sus inicios el SOTPE estuvo próximo a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) (p. 238) y en un artículo que recordaba el sindicato de pintores, Francis Toor (1928) afirmó que se encontraba adherido a tal organización (p. 10) La conveniente alianza entre la CROM y los gobiernos de Obregón y Calles le otorgaba hegemonía al frente del movimiento obrero y establecía un vínculo conciliador con el Estado que limitaba desacuerdos y confrontaciones (Lastra, 2014, p. 42).

⁶ (9 de septiembre de 1922) El comunismo en el teatro. El sindicato de autores. *El Universal Ilustrado*, p. 40; (14 de noviembre de 1922) El rebañismo en el arte. *Excelsior*, p. 3.

⁷ SAPS, “La fundación del sindicato”, Leg. El sindicato de pintores y su importancia como factor revolucionario, 1931.

Principalmente Calles mantuvo una relación estrecha con la CROM y su dirigente Luis N. Morones, quien apoyó su candidatura y luego formó parte de su gabinete. Antes he mencionado que el SOTPE se pronunció a favor de Obregón y la candidatura de Calles; precisamente la segunda publicación del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* respondía a los debates de las elecciones próximas a efectuarse. El SOTPE se pronunció a favor de Calles por considerarlo cercano a los obreros, pero poco después se mantuvo crítico al régimen a través de *El Machete*, periódico que estableció una línea editorial más bien cercana al PCM y opuesta a la CROM. Entre las asociaciones que se disputaban el control del movimiento obrero se encontraban El PCM y la CROM, pero mientras la CROM se fortalecía mediante la alianza con el régimen, el PCM no atinaba a consolidar su posición y paulatinamente se erigía como la disidencia, aunque no se contraponía del todo al régimen, pues incluso apoyó la candidatura de Calles en un intento por mantenerse cerca del movimiento obrero que se encontraba de su lado. (Spenser, 2009, p. 252) Es probable que el pronunciamiento del SOTPE a favor de Calles como el candidato de los obreros y la opción “revolucionaria” haya respondido a la postura asumida por el PCM.

Los vínculos entre los pintores y el PCM eran estrechos. Daniela Spenser (2009) afirma que el encuentro entre los muralistas y el comunismo fue más bien fortuito y no correspondía propiamente a las aspiraciones que el partido tenía con respecto al arte. Mientras que éste pretendía que se elaborara propaganda a la manera de los carteles rusos, los muralistas realizaban en cambio obras que imbricaban diversas posturas ideológicas y se reflejaban tanto sus vínculos con el comunismo como con el régimen posrevolucionario (pp. 235-255). Sin embargo, al menos tres miembros del SOTPE tenían fuertes lazos con el partido. Xavier Guerrero, Rivera y Siqueiros fueron elegidos en 1923 para integrar el comité ejecutivo del PCM, por lo cual Betram Wolfe (1972) afirmaría que “de un partido de políticos revolucionarios pasó a ser uno de pintores revolucionarios”. (p. 132).

La relación entre el PCM y el SOTPE se evidenciaba principalmente en *El Machete*, periódico cuyos primeros diecisiete números fueron editados por los pintores. Fue fundado por los muralistas, pero con la disolución del sindicato pasó a manos del partido y se convirtió en su órgano de difusión a partir de octubre de 1924. Aunque desde sus inicios *El Machete* publicó textos e imágenes en la línea del discurso comunista y algunos miembros del PCM colaboraron tanto con artículos como con su financiamiento, mientras el periódico estuvo a cargo de los pintores, proyectó también sus inquietudes y apreciaciones sobre el escenario artístico y cultural mexicano, con críticas a grupos y personajes que asociaban con

la burguesía y la reacción o eran calificados como “pseudo revolucionarios” o defensores de una estética elitista y caduca que pretendía “impedir el desarrollo de las pinturas revolucionarias”.⁸

La organización del SOTPE plantea distintas problemáticas que exponen la manera en que los artistas procuraban incorporarse a un entorno socio-político efervescente y a la dinámica del mundo de arte con impulso transformador. La denominación conllevaba una intención, no obstante ésta se debatía entre el decir y el hacer. Se trataba de un sindicato, o al menos pretendía serlo, pues prácticamente no fue efectivo como tal. Era un sindicato que no emprendía huelgas ni firmaba pliegos petitorios o contratos colectivos, pero que organizaba asambleas, proclamaba su apoyo a facciones políticas y publicaba manifiestos que proponían horizontes para el arte. Era un sindicato de artistas que se presentaban como obreros y que, principalmente a través de la prensa y la colaboración con una organización política que pretendía dirigir el movimiento obrero, procuraban la interlocución con las clases trabajadoras.

Artista y obrero

Siqueiros (1986) afirmó que en el momento de constitución del sindicato, Rivera rechazó que fueran considerados como intelectuales y que argumentaba que su labor correspondía a la de los obreros manuales, o más bien, “obreros técnicos”, que debían defender sus jornales particulares pero también preocuparse por los intereses generales de su gremio. (p. 213). Asociar a los pintores con un obrero no parecía fuera de lugar, transitaban entre andamios, en grupos de trabajo y vestidos de overol. Además, la relación laboral que mantenían los pintores prácticamente correspondía a la de un obrero. Vasconcelos (1982) reconoció que cobraban un sueldo mezquino pero no podía ser de otro modo, el proyecto muralista se había encajado en el presupuesto con argucias y se había escondido burocráticamente detrás de otros oficios.

Al no poder gestionar una partida para pintores, los artistas tuvieron que ser registrados con el cargo de escribientes. (p. 262). Su sueldo no distaba mucho del que percibía un pintor de brocha gorda (Conde, 1989, p. 215) y Rivera (1924) denunció que recibían cuatro pesos por metro cuadrado y cumplían con jornadas de entre diez y dieciséis horas. (p. 59). Por otro lado, Charlot (1985) registró también que los sueldos de los pintores contratados por Lombardo Toledano, cuando fungía como director de la

⁸ (Segunda quincena de julio de 1924) Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de las pinturas revolucionarias. *El Machete*, p. 2.

Preparatoria, eran pagados con el presupuesto de dicha institución y los artistas debían recibir 450 pesos por dos años de trabajo, plazo estimado para la conclusión de los murales (pp. 209 y 216).

Asimismo, Charlot recordaba que en las obras de la Preparatoria recibían el pago de parte de la dirección, aunque Vasconcelos aprobaba los proyectos, pero que en el caso de los murales de la SEP, dirigidos por Rivera y en los cuales participaban varios miembros del SOTPE como ayudantes, éstos no conocían el contrato que estableciera sus “responsabilidades colectivas” o a quién debían responder (p. 310).

Los pintores catalogaban su labor dentro de la categoría del trabajo manual y la equiparaban a la del artesano (Reyes Palma, 2002, p. 85). Había una intención de emular a los gremios de pintores de antaño e imaginaban “resucitar” los métodos de las antiguas corporaciones proponiendo un trabajo colectivo que desdibujara el protagonismo individual del artista elevado como un sujeto ungido por un potencial creador (Siqueiros, 1986, p. 208). En *Al margen del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*, publicado en el primer número de *El Machete*, Siqueiros explicaba que el sindicato se había conformado “imitando el ejemplo de los primitivos artesanos italianos”, cuyas obras habían puesto la belleza “al servicio de la propaganda cristiana”, como entonces los pintores muralistas realizaban “una acción comunista de producción de arte y labor social”.⁹ ¿O al servicio de la propaganda revolucionaria? Que en todo caso recuperaba nociones de revolución que correspondían a las visiones utópicas de revolución social, la conformación de un imaginario de la revolución mexicana y la idea del arte como agente transformador.

El sentido de colectividad que preconizaban los pintores, radicaba tanto en la interlocución a la que aspiraban con sus obras, como en la producción participativa y consensuada. Si se trataba de abolir el “individualismo burgués”, como clamaban en su programa, entonces había que organizar un plan de trabajo en conjunto. Orozco (1981) describió las estrategias que intentó implementar el SOTPE en la consecución de tal objetivo.

Siqueiros y Guerrero organizaron a los pintores en equipos que debían trabajar en un solo mural dividiendo el trabajo de acuerdo con sus aptitudes y un plan previamente acordado. Asimismo, se había resuelto que los artistas no firmarían su obra, pues éstas debían ser producto tanto del maestro como de los ayudantes, quienes además atenderían a las críticas del resto de los pintores sindicalizados (p. 71).

⁹ David Alfaro Siqueiros (primera quincena de marzo de 1924) *Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*. *El Machete*, p. 3.

Pero aunque sí había un ejercicio de trabajo colectivo debido a las características particulares de la pintura mural (que requería de varias manos a la obra tanto para la preparación del muro y los materiales, como para la elaboración de una pintura que no admite correcciones y debe efectuarse mientras la superficie se encuentra aún fresca, lo cual exige un trabajo continuo, constante y expedito) la utópica imagen de los artistas en comunión a menudo distaba de la realidad. En una carta dirigida al SOTPE, Jean Charlot se quejaba sobre una petición que el sindicato pretendía hacer llegar a Vasconcelos, en la cual se afirmaba que los extranjeros eran acreedores de un sueldo privilegiado en detrimento de la retribución que recibían los nacionales.

Charlot solicitaba que el SOTPE modificara el documento o en todo caso aceptara su renuncia, pues no podía formar parte de una organización que considerara su proceder como perjudicial para el resto de los miembros. Aseguraba además que suscribía las reglas y el espíritu del SOTPE, pues respondían a sus convicciones personales.¹⁰

La relación entre los pintores a cargo de las obras y sus ayudantes tampoco estaba exenta de tensiones. Reyes Pérez, ayudante de Siqueiros, relató que éste se ausentaba con frecuencia y a menudo se perdían los aplanados que solicitaba al albañil. Reyes Pérez esperaba entonces y no se atrevía a seguir trabajando por su cuenta, pero auxiliaba a Xavier Guerrero cuando éste, ayudado también por Anaya, decidía continuar con la obra abandonada por Siqueiros (Reyes Pérez en Charlot, 1985, p. 241).

Revueltas también era inconstante en su trabajo. Firmó el mural “Alegoría de la virgen de Guadalupe” con la leyenda “F.R. 1923. Miembro del Sindicato de Pintores y Escultores. Máximo Pacheco ayudante” (Mijangos, 2012, p. 49). Este sería el único mural que anotaba la adscripción al sindicato, y aunque reconocía la colaboración de Pacheco, la historia tras la realización de la pintura refleja uno de los tantos casos de disparidades entre los pintores. Reyes Pérez recordaba que ante las prolongadas ausencias de Revueltas era Pacheco quien trabajaba en el mural. Vasconcelos, al enterarse de la situación, decidió que entonces sería Pacheco quien recibiría la retribución económica y suspendió el pago a Revueltas. Entonces Revueltas enviaba a Pacheco a reclamar el sueldo, le retiraba luego la parte que cobraría el pintor y le dejaba solo un peso que correspondía al cargo de ayudante. (Reyes Pérez en Charlot, 1985, p. 191) Al descubrir el atraco, Vasconcelos suspendió el sueldo de ambos, lo que motivó la única huelga emprendida a nombre del SOTPE.

¹⁰ Charlot, Jean, “Carta al Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios” en <http://www.jeancharlot.org/escritos/charlotescritos04.html>

Al llegar una mañana a la Preparatoria, Siqueiros se encontró con una multitud de alumnos y maestros desconcertados ante una bandera que indicaba la huelga en el edificio. Los motivos y los responsables eran una incógnita. Vasconcelos irritado llamó a Siqueiros a su oficina y vociferó –“lo que ustedes, su famoso sindicato de pintores, están tolerando”. Ante la genuina sorpresa de Siqueiros, Vasconcelos bajó la guardia y explicó que Fermín Revueltas, iracundo y en estado de ebriedad, había tomado la Preparatoria muy temprano por la mañana, amedrentando a unos cuantos mozos –los únicos que se encontraban en el recinto en ese momento– a punta de pistola. El solitario huelguista exigía el pago atrasado y retenido por ausentismo (Reyes Palma, 2002, p. 22). Finalmente la efímera y solitaria huelga rindió frutos y Vasconcelos, exasperado, mandó que se le pagara a Revueltas. Siqueiros (1986) concluyó la anécdota relatando que ambos pintores brindaron por la victoria hasta agotar el último centavo del botín (p. 203).

Las aspiraciones de trabajo colectivo chocaron contra la pared cuando Rivera rechazó las resoluciones del SOTPE con respecto a los murales de la SEP. Contaba con dos grupos de ayudantes, uno integrado por Xavier Guerrero, Amado de la Cueva y Jean Charlot, y otro por Máximo Pacheco y Pablo O'Higgins. Se suponía que el SOTPE había asignado el espacio del segundo patio a los ayudantes, por lo que se dispusieron a pintar algunos tableros, siguiendo la consigna del sindicato que promovía el trabajo colectivo y la igualdad de derechos para la realización de murales. Sin embargo, Rivera, alegando que la unidad de la obra se vería comprometida con la multiplicidad de estilos, decidió hacer caso omiso a las recomendaciones del SOTPE y mandó destruir la mayoría de los tableros. Ante el SOTPE, Rivera argumentó que el artista era como un maestro artesano y sus ayudantes fungían entonces como oficiales, de modo que, asumiendo ese rol, tenía derecho de disciplinar a sus subordinados (Esponisa, 2001, p. 25). Ante el creciente autoritarismo de Rivera desplegado en el proyecto de la SEP, Amado de la Cueva se retiró a Guadalajara en octubre de 1923, donde José Guadalupe Zuno le daba la oportunidad de pintar murales. Mientras que Charlot afirmó que, debido a que “le negaban los muros”, había regresado “un tanto avergonzadamente” a la pintura de caballete (Charlot, 1985, p. 315). Rivera decidió conservar solo “Cargadores” de Jean Charlot y “El Torito” de Amado de la Cueva. Sin previo aviso mandó destruir “La danza de los listones” que Charlot había pintado entre junio y julio de 1923 y del que solo quedó un registro fotográfico atribuido a Tina Modotti (Briuolo, 2012, p. 74).

Mientras que la asociación con el artesano dibujaba cierta imagen romántica de comunidad artística, al figura del obrero delineaba otro perfil

que no se reducía a la catalogación del oficio del pintor dentro de la categoría el trabajo manual, sino que involucraba discursos que desde un concepto de *clase* atribuían a un sector de la sociedad el potencial de ser un elemento de cambio, asociado con un concepto de revolución que se sostenía con referencia en una base social popular y proletaria. La figura del obrero resultaba pertinente dentro de un discurso que con un tono beligerante abogaba por la injerencia del artista como agente revolucionario, capaz de movilizar conciencias a través de su obra y su labor de propaganda.

El artista obrero adquiría sentido en medio de discursos que apelaban a la movilización social y el poder transformador que yacía en las masas, e implicaba una homologación simbólica con su público. Al asumirse y presentarse como obreros, los miembros del SOTPE proponían una relación horizontal entre el artista y la audiencia hacia la cual pretendían dirigirse; enarbolaban una idea de lucha “codo con codo” con el obrero y el campesino, como sujetos activos dentro de una misma causa aunque desde trincheras distintas. Consideraban al obrero y al campesino –definido también como obrero del campo– como los receptores idóneos del discurso del sindicato proyectado en la pintura mural y los textos y grabados publicados en *El Machete*. El propósito era establecer una interlocución que concientizara y propiciara actitudes revolucionarias.

El programa del SOTPE proponían un arte público que reivindicara lo popular y fuera “una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”; los artistas debían estar “al servicio de la redención social”.¹¹ El SOTPE argumentaba que la pintura mural era un bien colectivo que abonaba a la revolución de los trabajadores y cumplía con una “labor estética” que no se constreñía al campo del arte sino que pertenecía a “la masa proletaria”.¹² La pintura mural era explicada como ejemplo de avance y transformaciones estéticas y sociales que favorecían al pueblo y su contenido revolucionario se justificaba con base en la relación intrínseca e inmanente que ésta establecía con una categoría de pueblo que lo proyectaba como fuente, medio y receptor del discurso enunciado por el arte.¹³ Sin embargo, la pintura dispuesta en un espacio público se

¹¹ (segunda quincena de junio de 1924) Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. *El Machete*, p. 4; David Alfaro Siqueiros (primera quincena de marzo de 1924) Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. *El Machete*, p. 3.

¹² (del 13 al 18 de septiembre de 1924), Protesta del S.R. de P. y E. por nuevas profanaciones de pinturas murales. *El Machete*, p. 2.

¹³ (12 de julio de 1924) Contestan los pintores a los estudiantes. *El Universal*, p. 11.

abría a un número mayor y diverso de espectadores aunque no precisamente estaba a la disposición de las clases trabajadoras. Principalmente los estudiantes de la Preparatoria y los empleados de la SEP eran quienes tenían acceso a esta nueva estética y se mostraban más bien reticentes a ella. Los estudiantes protestaron. En la prensa se contraponían las dos posturas: la Federación de Estudiantes de México exigía que se retiraran los murales y el SOTPE defendía el “movimiento de pintura actual”.¹⁴ El debate conllevó que los artistas se mostraran ante la opinión pública como grupo. La defensa de la pintura mural refrendaba una voz colectiva y reafirmaba también el eje en torno al cual giraba la asociación de los artistas, pues el sindicato representaba fundamentalmente un espacio donde se discutía sobre arte. Aunque la prensa seguía enfocando la atención en la figura de Rivera, quien ante la polémica renegó del colectivo, se negó a apoyar las protestas de sus compañeros, se retiró del sindicato y fue el único pintor que mantuvo una relación laboral con la SEP cuando cesaron los proyectos murales en julio de 1924 (González Mello, 2008, p. 112).¹⁵

Si bien los pintores se concebían como obreros y su situación laboral daba cierto sentido a ese discurso, el overol, el sueldo mezquino y el trabajo colaborativo no los ponía en paridad de circunstancias con las clases trabajadoras. El quehacer del artista y la manera en que lo concebían marcaba una distinción. Como antes he señalado, la homologación del artista con el obrero era más bien simbólica, la mayoría provenía de la clase media y estaban adentrados en la vanguardia artística. Mari Carmen Ramírez (2006) explica que en el caso de Latinoamérica los grupos de vanguardia apostaron por la función social del arte, la inclusión de las masas y la vinculación entre arte y política con base en la adecuación de los artistas a las realidades y las condiciones propias de su contexto (p. 122). En ese sentido, el grupo de pintores muralistas enarbolaron una retórica que los ubicaba entre el arte y la política, de modo que la asociación con el obrero significaba la definición de la tarea del artista incorporado a su entorno social en un momento de auge del sindicalismo y de alianzas entre las organizaciones que lideraban el movimiento obrero y la hegemonía política.

Aunque como obreros pretendían un diálogo horizontal con su audiencia, con el afán de adoctrinamiento y concientización, más bien establecieron relaciones verticales que asumían a partir de la noción del artista

¹⁴ (28 de junio de 1923) Protesta. *El Universal Ilustrado*, p. 21; (11 de julio de 1924) Los preparatorianos piden que desaparezcan las pinturas que decoran su escuela. *El Demócrata*, p. 13.

¹⁵ (17 de julio de 1924) Unos trabajos de pintura suspendidos. *Excelsior*, p. 1.

como intelectual. En sus manifiestos, el SOTPE se declaraba también dentro de dicha categoría. Llamaban a los intelectuales y se reconocían como tales. En *Al margen del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores* se describía al sindicato como una organización cuya trascendencia radicaba en la concreción de una “acción estética y social de un grupo de intelectuales” conscientes de su “función colectiva” de cubrir “la necesidad humana de belleza que es el sentimiento más alto de la civilización”.¹⁶

El artista entendido como intelectual lo situaba en un polo opuesto a la categoría con la que el SOTPE pretendía identificarse. Distante del trabajo manual, la labor del intelectual radicaba en las ideas y su debate en el espacio público. Como portavoz y “crítico social” la figura del intelectual ha fungido como un agente articulador de “saber” y “poder” que actúa en los linderos de la hegemonía política, aunque incorporada a esta en una relación de tensión (Zermeño, 2003). Si bien la categoría fue introducida y desarrollada a partir del caso Dreyfus su uso se extendió paulatinamente después de la Primera Guerra Mundial y en el caso latinoamericano comenzaba a vincular a los grupos letrados con otros sectores sociales en pos de reivindicaciones colectivas hacia principios del siglo xx (Altamirano, 2013, p. 45). La noción de compromiso ha delineado el perfil del intelectual, que trasciende los círculos eruditos e integra el debate político como forjador de la opinión pública que se enuncia y conforma redes, fundamentalmente a través de la prensa y principalmente en las revistas (Dosse, 2006, pp. 58-67)

Con la publicación de *El Machete*, el SOTPE aprovechaba el campo de acción que el arte de vanguardia había hecho elástico con su intervención en la *praxis vital*, se promovía como una organización de “obreros del arte” que a partir de una noción de *clase* pretendía ubicarse en paridad con su audiencia, pero asumía la tarea del intelectual y tomaba una posición de dirección frente al obrero por medio de la prensa. *El Machete* se promocionaba precisamente como parte de la prensa obrera, un órgano militante y reivindicatorio de la causa del proletariado que llamaba a la colaboración del obrero y pretendía sumarse a él como su vocero. Se hacía énfasis en que el periódico era un medio a través del cual se escucharía la voz de los trabajadores y que además era un recurso que funcionaba gracias a la cooperación,¹⁷ reivindicando nuevamente la noción de colectividad que ahora no solo involucraba a los artistas que compartían un

¹⁶ David Alfaro Siqueiros (primera quincena de marzo de 1924) Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. *El Machete*, p. 3.

¹⁷ (segunda quincena de junio de 1924) Administración. *El Machete*, p. 3.

espacio laboral, sino también a un interlocutor abstracto frente al cual tomaban la tarea de informar y denunciar para movilizar.

El SOTPE a través de *El Machete* representaba la disidencia. Se oponía a la prensa burguesa y sus discursos oficiales; cuestionaba las políticas de la CROM y su eficacia frente al movimiento obrero; rechazaba el desarme de campesinos emprendido por el Estado; criticaba la entrada que el gobierno mexicano había dado al fascismo con la bienvenida a la nave *Italia*, entre otras críticas que le valieron la censura. Caricaturizaba al régimen, y aunque primero apoyó a Obregón y Calles, posteriormente estos fueron sujetos de acerbas críticas que los calificaban de traidores y “falsos revolucionarios” que emprendían una política burguesa.¹⁸

El SOTPE se reconocía como un portavoz, pero además, apelando a la función pedagógica del arte y la agencia de las imágenes y afirmando la fuerza de la gráfica y la plástica como “arma social”¹⁹ buscaban poner a disposición de sus interlocutores herramientas que coadyuvaran a “su causa”. Con *El Machete* los pintores se convirtieron también en grabadores y el periódico publicaba principalmente xilografías, debido su baratura y reproducibilidad. Las imágenes eran uno de los contenidos primordiales del periódico y su propósito no era solamente ilustrar; su objetivo no era que fungieran como decoración sino como el contenido mismo, dirigido a un público potencialmente analfabeta. Esperaban que fuera accesible a un público amplio. Su dimensión era mayor a la de otros periódicos y podía desplegarse como cartel para propiciar una lectura masiva y comunitaria (Herr, 2007, p. 138). Además, recuperaba elementos presentes en la prensa popular y además del grabado –que formaba parte de la cultura visual difundida a través de los impresos populares desde el siglo XIX– publicaba corridos y caricaturas.

No obstante, según relató Wolfe (1972), el costo de diez centavos por ejemplar resultaba inaccesible para la mayoría de los obreros y campesinos, cuyo ingreso difícilmente era mayor a los treinta centavos por una jornada “de sol a sol”. Asimismo, señaló que las ideas vertidas en el impreso y el lenguaje utilizado, a pesar de que recurría a formas populares, eran más bien incomprensibles para gran parte de su audiencia (p. 134).

Sin embargo, *El Machete* conformó una red de lectores militantes que abonaban a su financiamiento y distribución, entre los cuales se contaban

¹⁸ (del 25 de septiembre al 2 de octubre de 1924) ¡Traidores y vividores profesionales! Los falsos revolucionarios quieren llevar al proletariado al camino de los fracasos. *El Machete*, p. 1

¹⁹ (10 de agosto de 1924), El Sindicato de Pintores y Escultores combatirá en *El Machete*. *El Machete*, p. 1.

algunas organizaciones de obreros, como el Sindicato Único de la Región Petrolera, la Unión de Empleados de la Limpieza Pública y los obreros de la compañía petrolera “El Águila” de Tampico. Una herramienta al servicio de los trabajadores debía ser sostenida precisamente por ellos. En una carta publicada por *El Machete* los obreros de Tampico hacían énfasis en la necesidad de cooperar con el impreso, a favor de la publicación y de los trabajadores mismos:

[...] si viviendo de otro trabajo cobráramos algún tanto por ciento por la vena de EL MACHETE, obraríamos muy mal, porque en vez de darle le quitaríamos muchas fuerzas, fuerza que para el futuro harían una gran falta, no solo para el personal que sacrifica sus energías en parar las formas o esgrimir la pluma, sino que principalmente para todos los trabajadores que debemos reconocer que el periódico obrero es un arma de combate poderosa por cuyo motivo tenemos el deber de ayudarlo en la forma que nos sea posible.²⁰

Despojados de sus muros y algunos con sus obras inconclusas los pintores apostaron por *El Machete* para continuar la labor planteada en el programa del sindicato. Se aproximaban a los obreros como productores de imágenes doctrinarias que describían la revolución mexicana y la utopía comunista. La idea del artista obrero se definía con base en la idea de un frente compartido del cual participaban los artistas pero desde su propia trinchera, desde un discurso comprometido proyectado en imágenes y textos a través de los cuales se posicionaban frente a la opinión pública.

El SOTPE se disolvió en octubre de 1924. Ya no había muros disponibles para los pintores cuyas críticas al régimen y el rechazo del público habían censurado su proyecto pictórico. Los apoyos oficiales se dirigieron hacia las EPAL y *El Machete* se trasladó sin mucho esfuerzo al PCM, convirtiéndose en su órgano de difusión, aunque el discurso comunista se había estado imponiendo y desplazó paulatinamente el contenido que abordaba problemas artísticos.

Consideraciones finales

He analizado a grandes rasgos la organización y el funcionamiento del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, una agrupación de artistas que pretendía conformarse como una estructura gremial, pero que de acuerdo con las particularidades de su relación laboral y la tarea

²⁰ | (del 21 al 28 de agosto de 1924) Justa aclaración. *El Machete*, p. 2.

que sus miembros llevaban a cabo, definió una trayectoria que enlazaba y abordaba distintas problemáticas referentes a la integración del artista en su contexto social. La situación de mecenazgo impedía que la asociación de los artistas en un sindicato funcionara como una instancia de salvaguarda de los derechos laborales, pero, por otro lado, las aspiraciones de trabajo colectivo promovidas desde la plataforma del sindicato colisionaban los intereses individuales de los artistas.

Sin embargo, precisamente la constitución *sui generis* de esta estructura gremial, vinculada con un Estado que fungía a la vez como patrón y promotor del proyecto pictórico, propició que el SOTPE conformara cierto perfil del artista revolucionario. Con base en la consigna de la socialización del arte y la función pedagógica que éste debía ejercer, el artista asumía un rol como actor social y político que se vinculaba y parangonaba con otros concebidos como agentes revolucionarios.

La homologación simbólica que los artistas establecieron con las clases trabajadoras a partir de la formación del sindicato, la participación en la prensa obrera y la noción del artista asumido como obrero situó a los pintores entre problemáticas relaciones que ponían en tensión posiciones contrapuestas, a través de lo cual se delineó una perspectiva estética y política propia de una agrupación que se encontraron entre varias disyuntivas: la corporación y el grupo de vanguardia; el oficialismo y la disidencia; el arte y la política; diversas ideologías; y entre el obrero, el artista y el intelectual.

Siglas y documentos

SAPS Sala de Arte Público Siqueiros.

ICAA International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Digital Archive.

JCC Jean Charlot Collection.

SAPS, “La fundación del sindicato”, Leg. El sindicato de pintores y su importancia como factor revolucionario, 1931.

ICAA, Amador, Graciela, (1948) “Mi vida con Siqueiros” en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760372/language/es-MX/Default.aspx>

JCC, “Carta al Sindicato de Pintores y Escultores Revolucionarios” en <http://www.jeancharlot.org/escritos/charlotescritos04.html>

Hemerografía

El Universal Ilustrado

Boletín de la Secretaría de Educación Pública

El Machete
El Demócrata
Excelsior
El Universal

Bibliografía

Acevedo, E. (1986).

Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias. En *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Acevedo, E. (2011).

Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario. En M. de Vega (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Alfaro Siqueiros, D. (1986).

Me llamaban el Coronelazo. México: Grijalbo.

Altamirano, C. (2013).

Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre. *Nueva Sociedad*, 245, pp. 38-53.

Azuela, A. (2005).

Arte y Poder. Renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945. México: Fondo de Cultura Económica.

Bensusán, G. y K. J. Middlebrook (2013).

Sindicatos y política en México: cambios, continuidades y contradicciones. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Briuolo Destéfano, D. (2012).

Danza de los listones. En I. Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 74-75.

Charlot, J. (1985).

El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925. México: Domés.

Conde, T. del (1989).

El renacimiento mexicano. En *Renacimiento en el arte mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*. Japón: Nagoya City Art Museum, pp. 206-218.

Dávila Jiménez, A. L. (2010).

La recuperación del fresco y el empleo de otras técnicas en los primeros años del movimiento muralista mexicano. En *Pioneros del Muralismo. La vanguardia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Dosse, F. (2006).
La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Espinosa Campos, E. (2001).
Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural. En A. Sánchez y N. Ugalde, *Entre andamios y muros: ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Mello, R. (1997).
José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Mello, R. (2008).
La máquina de pintar. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guadarrama, G. (2010).
Pioneros del muralismo: la vanguardia. En G. Guadarrama Peña, A. Argüello y A.L Dávila, *Los pioneros del muralismo: la vanguardia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Herner, I. (2004).
Siqueiros, del paraíso a la utopía. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Herr, R. (2007).
El machete sirve para cortar la caña: obras literarias y revolucionarias en *El Machete* (1924-1929). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 66, pp. 133-172.
- Kersffeld, D. (2012).
Contra el imperio. Historia de la Liga Antimperialista de las Américas. México: Siglo XXI.
- Knighth, A. (2010).
La revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lastra, J. M. (2002).
El sindicalismo en México, *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, xiv, pp. 37-85. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-mexicano-historia-der/article/view/29632/26755> (Consulta: 31/08/2014)
- Lear, J. (2007).
Revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*, *Signos históricos*, 18, pp. 108-147.

- Lear, J. (2014).
Representing workers, the workers represented. *Third Text*, 3, pp. 235-255.
- Manrique, J. A. (2000).
Arte y artistas mexicanos del siglo xx. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Manrique, J. A. (2007).
Una visión del Arte y de la historia, Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mijangos, E. (2012).
Alegoría de la virgen de Guadalupe. En I. Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp.49-51.
- Monsiváis, C. (2000).
Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx. En *Historia general de México. Versión 2000*. México: El Colegio de México, pp. 957-1076.
- Orozco, J. C. (1981).
Autobiografía. México: Era.
- Ortiz Gaitán, J. (1994).
El muralismo mexicano. Otros maestros. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, M. C. (2006).
Desplazamiento de utopías. En M. C. Ramírez y H. Olea (eds.), *Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, pp. 121-146.
- Reyes Palma, F. (2002).
Otras modernidades, otros modernismos. En E. Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 17-38.
- Rivera, D. (1924).
The guild spirit in mexican art. *Survey Graphics*, 3, pp. 174-178.
- Spenser, D. (2009).
Los primeros tropiezos de la internacional comunista. México: Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social.
- Tibol, R. (2002).
Los murales de Diego Rivera. México: Universidad Autónoma de Chapingo.

Toor, F. (1928).

Los pequeños artistas y la revolución de la pintura. *Mexican Folkways*, 1, pp. 6-17.

Vasconcelos, J. (1982).

Memorias. México: Fondo de Cultura Económica.

Wolfe, B. (1972).

La fabulosa vida de Diego Rivera. México: Diana

Zermeño, G. (2003).

El concepto *Intelectual* en hispanoamérica: génesis y evolución. *Historia Contemporánea*, 27, pp. 777-798.

Recibido: 08/04/2018. Aceptado: 30/10/2018