

Revista chilena de historia social popular

# REVUELTAS

SANTIAGO, CHILE | NÚCLEO DE HISTORIA SOCIAL POPULAR

AÑO 04 | NÚMERO 08 | DICIEMBRE 2023 | ISSN 2452-5707

## ARTÍCULOS

### **El nuevo rostro del trabajo y los trabajadores: Transformaciones en el Muralismo Mexicano a partir de la Revolución. De Alegoría del Trabajo de Saturnino Herrán a los murales de la Secretaría de Educación Pública de Diego Rivera, 1910-1923**

*The new face of work and workers: Transformations in the Mexican muralism since the Revolution. From Alegoría del Trabajo by Saturnino Herrán to Secretary of Public Education murals by Diego Rivera, 1910-1923*

**Nicole Fuentealba Romero**

Licenciada en Historia, Universidad de Chile.  
Estudiante de Doctorado en Historia, El Colegio de México, Ciudad de México, México.

 [nicoleafr@gmail.com](mailto:nicoleafr@gmail.com)

 [0000-0002-7972-5922](https://orcid.org/0000-0002-7972-5922)

**Recibido:** 18 marzo 2023

**Aceptado:** 29 junio 2023

**Resumen:** Este trabajo analiza, desde una perspectiva histórica y artística, la representación del trabajo y los trabajadores durante los primeros años del muralismo mexicano, periodo que buscó reconfigurar la identidad nacional conjugando valores de la Revolución en curso. A través de *Alegoría del Trabajo* (1910) de Saturnino Herrán, identificado como el pionero del muralismo en México, y la monumental obra de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública (1923); se pudo evidenciar que, a pesar de que en trece años la estructura fabril mantuvo sus aspectos centrales, el nacionalismo revolucionario transformó la representación de los trabajadores incorporando lo indígena, lo popular y la militancia política de los artistas y obreros.

**Palabras clave:** Muralismo Mexicano, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Historia del Trabajo, Trabajadores, Revolución Mexicana.

**Abstract:** This work analyzes from historical and artistic perspective the representations of work and workers during the first part of Mexican muralism, a period that sought a reconfiguration of national identity and mixed the revolution values. *Alegoría del Trabajo* (1910) by Saturnino Herrán, recognized as pioneer of Mexican muralism, and the monumental work of Diego Rivera in the Secretary of Public Education (1923), evident us that in thirteen years the factory structure maintained its central aspects. However, revolutionary nationalism transformed conception of Workers mixing the indigenous, the popular and the political militancy of artists and workers.

**Keywords:** Mexican muralism, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Labor History, Workers, Mexican revolution.

### **Trabajo, muralismo y Revolución.**

La Revolución alzada en México en 1910 como consecuencia del cansancio ante las continuas políticas represivas y el afán de perpetuidad en el poder por parte de Porfirio Díaz (1876-1910), no fue solamente un movimiento insurgente que se dio en campos de batalla y con hombres armados a caballo. Desde el llamado a las armas de Francisco I. Madero en noviembre de 1910 hasta el fin del gobierno de Lázaro Cárdenas en 1940, pasaron treinta años en que la guerra y las disputas de poder penetraron las concepciones del progreso porfiriano, las redes políticas e intelectuales y, al mismo tiempo, el ejercicio político de las élites y los sectores pobres de la sociedad mexicana. Sin embargo, durante sus primeros años no todo lo propuesto significó necesariamente una novedad. La mezcla de valores tradicionales, conservadores y liberales, parecieron dirigir las pautas del aparente “nuevo” México y la expresión artística no estuvo ajena a esos debates. El muralismo mexicano, como protagonista fructífero de esta expresión artística, encaminó gran parte de esta renovada discursividad asumiendo tópicos como la identidad nacional, la concepción de pueblo, las aspiraciones de progreso, el trabajo y los trabajadores.

En palabras de Claudia Mandel el movimiento muralista expuso “su rechazo al arte elitista y burgués exaltando, en oposición a este, un arte de índole monumental y público” de modo que estuviera “al servicio de la Revolución Mexicana” expresando “un fuerte compromiso social, cuyo antecedente moral y ético era Guadalupe Posada y que tanto Rivera como Alfaro Siqueiros pretendían encarnar” (Mandel, 2007, p. 41). De esta manera, para la autora, la eficacia del muralismo mexicano en tanto constructor de la identidad y memoria nacional estuvo en “la fuerza y perdurabilidad de sus soportes, y de una acción capaz de renovar su impacto sobre el espíritu público” (Mandel, 2007, p. 52). Sin embargo, para esta consecución no bastó simplemente el afán revolucionario de los artistas, pues, ante todo, este movimiento artístico fue un proyecto estatal. Así lo deja ver Alma Barbosa al indicar que un caso singular del campo artístico mexicano fue el “poder de consagración del mecenazgo estatal” en tanto que poseyó “un carácter hegemónico y definitorio de la producción artística” (Barbosa, 2022, p. 37). De este modo, el componente político del muralismo no emanó sencillamente de las militancias políticas de los artistas, las que tenían una inclinación evidente por el socialismo, sino también en las expectativas y objetivos del Estado revolucionario por legitimarse o consagrarse culturalmente. Para Barbosa, José Vasconcelos fue “pionero en experimentar el mecenazgo estatal” (Barbosa, 2022, p. 47), quién tuvo la libertad de convocar “a los artistas a sumarse a la tarea de

reconstrucción cultural del país mediante el desarrollo de la empresa muralista” (Barbosa, 2022, p. 49).

Los trabajadores, por su parte, que junto a los campesinos fueron el rostro de las aspiraciones revolucionarias, han sido referenciados con especial atención en su etapa revolucionaria más consolidada en cuanto a politización, la que podemos identificar a partir de la década de 1920 con el gobierno de Álvaro Obregón y más decididamente con Plutarco Elías Calles, en gran medida porque la Revolución dejó las armas para entrar de lleno al terreno político. Ya sea porque con el Artículo 123 de la Constitución de 1917 se incorporó el mundo del trabajo como un tópico constitucional por primera vez en la historia (Suárez-Potts 2014, p. 297), o porque la organización política de los sindicatos por medio de la recién creada Confederación Regional Obrera Mexicana (Crom) se hizo más fuerte durante estos años, lo cierto es que tanto el trabajo como los trabajadores entraron a escena.

En el arte, Trabajo y Muralismo parecieron ir de la mano como un tópico bastante recurrente entre sus “tres grandes” protagonistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Las nuevas identidades nacionales a partir de la Revolución combinaron las efervescencias del periodo, de modo que no fue difícil experimentar una simbiosis no sólo entre nación, arte y revolución, sino también con los ideales socialistas que acaparaban mayor espacio en las diversas expresiones. Así, por ejemplo, la palabra “proletariado” se instaló en el lenguaje habitual para pensar—y nombrar—a los trabajadores, de la misma forma que lo hizo el campesinado con la lucha agraria. De esta manera, una variedad de obras plasmadas en diferentes espacios y edificios configuraron esta relación de una manera bastante clara y directamente politizada. El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (Sotpe)—en el que participaron activamente Siqueiros, Rivera y Orozco—entre 1922 y 1924 se dedicó a pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria y luego el edificio de la Secretaría de Educación Pública (Sep) bajo la dirección del proyecto educativo de José Vasconcelos (Hernández 2019, p. 116). Siguiendo la idea de Sureya Hernández, los trabajos del Sotpe, sustentados tanto en las obras murales como en sus ediciones en el periódico *El Machete*, pasaron a ser “imprescindibles” para el movimiento muralista “como elementos inaugurales y explicativos de un movimiento pictórico que debutó como un proyecto colectivo” (Hernández 2019, p. 117). Sin embargo, en términos de temporalidad, John Lear en su obra *Imaginar al proletariado*, no dejó al margen de esta aparente experiencia “inaugural” del muralismo mexicano las obras realizadas a partir de 1908 por Saturnino Herrán y José Guadalupe Posada “pioneros de la representación moderna del trabajador en los últimos años previos a la Revolución” (Lear 2019, p. 36). Así el denominado muralismo pareció en-

contrar sustento no sólo a partir de la Revolución, sino unos años antes cuando aún pervivía el porfiriato.

Respecto a ello, qué podemos decir del muralismo mexicano luego de 1910 ¿Qué transformaciones pudieron existir en las representaciones del trabajo y los trabajadores, especialmente, entendiendo que estos constituyeron una parte esencial de los proyectos revolucionarios tanto del Estado como artistas? ¿Qué tan rápido se pudo movilizar el arte muralista durante estas décadas? ¿Representó una politización avasallante y rupturista, o más bien fue una actitud reflexiva de los artistas? ¿Fue la Revolución un punto de inflexión para la transformación de perspectivas y proyecciones artísticas? Al respecto, Martha López y Juan Cristóbal Cruz indican que el periodo revolucionario no representó “una ruptura en la construcción de una narrativa y de una identidad nacional con respecto al periodo inmediato anterior”, principalmente debido al rescate que hizo Saturnino Herrán en sus obras del mestizo y algunas evocaciones



Fotografía 1: Grupo de Estudiantes de la Academia de Bellas Artes, 1905. Diego Rivera (Primera fila de arriba, Tercero de izquierda a derecha) y Saturnino Herrán (Tercera fila, Primero sentado junto al profesor Antonio Fabrés). Fuente: Muñoz, 1994, p. 33.

prehispánicas, la permanencia de ellas luego de 1910 y su influencia en artistas posteriores (López y Cruz, 2015, p. 165). Sin embargo, ¿Sucede lo mismo cuando nos referimos al trabajo y los trabajadores? E incluso, si pensamos en obras posteriores destacadas como los murales de Orozco en el Colegio San Ildefonso (1923-1926) o *Mujer proletaria* (1929) de Siqueiros en el Museo de Arte Moderno, e incluso, *México de hoy y de mañana* (1934-1935) de Rivera, emplazado en el Palacio de Bellas Artes, ¿se puede mantener la idea de una línea de continuidad? Ante esto, John Lear indica que para 1921, año en que Rivera llega a México tras su largo paso por Europa, las transformaciones sociales y “la revolución artística a la que aspiraban estaba ya más que madura” (Lear, 2019, p. 91), demostrando que la Revolución había transformado de manera drástica las representaciones artísticas de la sociedad mexicana.

No obstante, para aventurar una propuesta a esta disyuntiva, me concentraré en dos obras murales; en primer lugar, *Alegoría del Trabajo* y *Alegoría de la Construcción* (1910) de Saturnino Herrán representantes de la etapa inaugural de un muralismo prerrevolucionario y *El ingenio azucarero* (1923) de Diego Rivera que forma parte del conjunto de trabajos murales realizados en la SEP y representa una obra de consolidación del muralismo revolucionario. La finalidad de concentrarme en ellas, en primer lugar, es establecer un marco temporal intermedio dentro del periodo revolucionario que va desde 1910 a 1923, años en los que la Revolución está en configuración y la organización obrera algo desarticulada. Asimismo, como segundo elemento, se pretende distinguir a dos obras y artistas que, a pesar de tener un origen formativo en común en la Academia de San Carlos a principios de siglo, adquieren caracteres artísticos que los distancian, uno aún apegado al pragmatismo y modernismo costumbrista, mientras que el otro imbuido del realismo, impresionismo y postimpresionismo—por nombrar algunas de sus tendencias más conocidas—. Ante esto ¿qué divergencias y similitudes pudieron existir entre dos artistas formados en el mismo seno artístico, especialmente en torno al trabajo y los trabajadores? ¿Qué distancia puede marcar la politización de uno versus la pasividad política de otro?

Ante esto, la idea es analizar desde un punto de vista histórico y artístico la transformación del trabajo y los trabajadores como sujetos protagonistas de los primeros años de la Revolución Mexicana, periodo caracterizado por la búsqueda de una identidad nacional que permeó lo social, político y económico de la sociedad. Ante esto, voy a concentrarme en cinco aspectos que, a mi criterio, parecen fundamentales para entender a los trabajadores y el trabajo en perspectiva comparada: La estructura del trabajo, los sujetos como colectivo, los roles de género, la desnudez de los cuerpos y el relato en sí mismo.

### **Saturnino Herrán: Alegoría del Trabajo**

El 30 de noviembre de 1988, el *Diario Oficial* de México publicó el decreto que declaraba a toda la obra de Saturnino Herrán como Monumento Artístico de México, en el que se expresaba:

“Saturnino Herrán conjugó en su obra, con un alto valor estético, el tratamiento de los aspectos costumbristas de la vida mexicana, para dejar plasmados en lienzos fundamentales el ser y origen del México moderno (...) muestra una preocupación permanente por valorar los elementos sociales y étnicos que componen la identidad nacional; (...) una auténtica postura nacionalista, un afán revolucionario sustentado en su clara visión de las

Figura 1.1. Saturnino Herrán, *Alegoría del Trabajo*, 1910.



Figura 2.1. Saturnino Herrán, *Alegoría de la construcción*, 1910.



condiciones de su momento histórico, y por una voluntad de coadyuvar al desarrollo de la cultura mexicana”.<sup>1</sup>

De manera general, la obra de Herrán se instaló en la escena artística unos meses antes del estallido de la Revolución, de manera que su estilo y enfoque nacieron de dinámicas diferentes a las que más tarde Rivera presentaría. El México de 1910 que Herrán tenía en frente, era el de un país con una industria emergente que se vio fortalecida bajo el Porfiriato, pero aún insuficiente y modesta como para llamarle industrialización. En palabras de Lear, el México de 1910 era “un país abrumadoramente agrario, con un enorme campesinado y una pequeña clase obrera urbana” (Lear, 2019, p. 19). En ese escenario Saturnino Herrán comenzó

---

<sup>1</sup> Decreto que establece a la obra de Saturnino Herrán como Monumento artístico”, *Diario Oficial de la Federación*, 30 de noviembre de 1988.

a plasmar sus obras *Alegoría del Trabajo* (Figura 1.1) y *Alegoría de la Construcción* (Figura 2.1) en la Escuela de Artes y Oficios entre 1910 y 1911.

Saturnino Herrán, gracias a su formación académica e intelectual amparada por una familia que vivió la prosperidad que emanaba la “modernidad industrial” de Aguascalientes (Muñoz, 1994, p. 19), ingresó a la Academia de San Carlos tempranamente en 1903 donde se formó bajo el apoyo de Antonio Fabrés. Con Herrán, el modernismo con tintes costumbristas acaparó espacio dentro de las expresiones artísticas de cara al inminente centenario de la Nación, elevando a posiciones centrales y protagónicas a los sujetos de la vida cotidiana, especialmente trabajadores formales e informales.

Según Elisa García, Herrán logró fijar la atención “ante el trabajador, frente al pordiosero, ante aquellos que nadie antes que él se atrevió a trazar” (García, 1989, p. 7). Por otra parte, su participación en el Ateneo de la Juventud, donde la crítica al positivismo imperante en la sociedad mexicana pasó a ser un distintivo, dio cuenta de la renovada reflexión que comenzó a darse en ciertos círculos intelectuales (García, 1989, p. 15). Sin embargo, dichas aspiraciones de radicalidad no fueron tan certeras como se podía suponer. Para Renato González, los jóvenes que participaron en el Ateneo de la Juventud—entre ellos el mismo Diego Rivera—fueron en su mayoría afines al Estado porfiriano, demostrando una vez más la continuidad de los llamados “esfuerzos modernizadores” durante el periodo revolucionario (González, 1996, pp. 8-9). Sin embargo, matizando estas posturas, Carlos Fuentes no dudó en definir a Herrán como el artista de la *encrucijada* “estética, nacional, política”; escogiendo un “lugar de riesgos, pero también de visibilidad protectora” donde decidió “darle un contenido a su forma precisa, do-



Figura 3.1. Saturnino Herrán, *Labor*, Museo de Aguas Calientes, 1908.

minada, profesional y, también, intelectualmente bien pensada, bien asumida, modesta hasta lo artesanal, audaz hasta lo cinematográfico” (Fuentes, 1994, p. 12).

Con ello, los clásicos prejuicios arrastrados hasta entonces por los sujetos mencionados como la ociosidad o el vicio fueron quedando al margen y tomaron una perspectiva heroica y protagonista dentro de la cotidianidad. *Labor* de 1908 (Figura 3.1) fue una de sus principales obras pictóricas donde tanto su estilo artístico como el énfasis en el mundo del trabajo dieron el puntapié inicial a lo que sería una variada colección sobre este tópico. En ella quedó reflejada la exaltación al trabajo y a la familia, algo que Fausto Ramírez sentenció como una expresión de orden y prosperidad en tanto que el esfuerzo obrero por los suyos representó también un esfuerzo colectivo por parte de la sociedad tendiente a la consecución y perpetuación de dichos valores (García, 1989, p. 16). Algo similar percibió John Lear, indicando que la obra de Herrán logró introducir el prototipo de “trabajador-ciudadano” invocando “los objetivos compartidos de la élite prerrevolucionaria y de las sociedades mutualistas a través de las cuáles los trabajadores habrían de asumir su papel correspondiente como ciudadanos y constructores de la nación” (Lear, 2019, p. 29).

Dos años después, y en vísperas del estallido revolucionario, Herrán inició una ambiciosa obra para la Escuela de Artes y Oficios que seguiría, en palabras de Ramírez, la “gozosa, aporoblemática e ideologizada” versión oficial respecto al trabajo como sustento del progreso nacional (Ramírez, 1976, p. 16). Este concepto, propio del porfiriato, había elevado casi de manera idílica la estabilidad económica y política que vivenciaron principalmente las élites del país, pero creando, al mismo tiempo, un propicio imaginario que expandiera dicha sensación hacia los sectores medios y pobres del país. Así como para Luis Estrada, los almanaques financiados por el empresariado fueron un mecanismo de orientación hacia el imaginario del progreso porfiriano, enfatizando en la impartición de justicia, el crecimiento económico y la fortaleza de una Patria mexicana que alcanzaba la paz y prosperidad (Estrada, 2015, pp. 106-108); el arte mural, iniciado con Herrán, hizo lo suyo ensamblando lo cotidiano y lo heroico, pero de un progreso porfiriano que estaba llegando a su fin.

El oficio como estructura del trabajo parece ser uno de los tópicos centrales en la exposición de Herrán. Si ponemos atención a la disposición de los sujetos y figuras, y al uso del color, podremos detectar la presencia de tres escenarios. En primer lugar, un fondo difuso creado por los abundantes humos emanados de la industria, la que está igualmente indefinida y perdida en ellos. Luego, un escenario intermedio donde aparecen por primera vez los sujetos, destacando el movimiento, la ejecución y el trabajo mismo, y finalmente, un primer plano donde la pausa y el descanso parecen haberse tomado la escena. La presencia de

estos ambientes diferenciados permite evidenciar un primer asunto de importancia: para el imaginario de Herrán el trabajo industrial no es el único ni mucho menos el principal escenario de toda la estructura del trabajo. A pesar de su prominencia, este parece un espacio que, aún en vigencia, no es de la predilección de los sujetos trabajadores quienes hacen presencia más bien cargando cántaros con agua, picotas, piedras. La estructura fabril como tal, no tiene definición en la obra de Herrán, lo cual tampoco tiene que ver con un afán de invisibilizarla ni mucho menos, sino que se condice con la perspectiva de una economía nacional en que la industria, principalmente manufacturera, está en ciernes. En cambio, la industria extractiva, representada en el edificio fundidor que aparece ubicado en el extremo izquierdo inferior del cuadro, junto a las picotas cargadas por los trabajadores, permite suponer que como oficio tiene mayor incidencia que la fábrica. Siguiendo esta idea, además, existe una clara predominancia de oficios no cualificados, ante esto, es necesario determinar cuantitativamente la estructura laboral del México de 1910. Según Aurora Gómez-Galvarriato, la política arancelaria impulsada bajo el porfiriato permitió el fortalecimiento de la industria manufacturera, evidenciando un crecimiento sostenido durante el régimen en modernización de maquinarias y con ello, mayor productividad. En cuanto a trabajadores, sólo la industria textil del algodón pasó de tener 12.118 obreros y obreras en 1879 a 31.963 en 1910, experimentando un aumento del 263,7% en tres décadas (Gómez-Galvarriato, 2016, p. 37). En términos generales, la manufactura se vio fortalecida, pero también bajo aspectos específicos, pues el desarrollo empresarial de ciertas áreas tuvo mayor repercusión que otras. Con todo, la estructura fabril, aún modernizada, no era el espacio predilecto para la mano de obra mexicana.

En cuanto a la colectividad de los sujetos, lo presentado en *Alegoría del Trabajo* muestra una dualidad interesante. Por una parte, el ejercicio laboral se presenta como una ejecución colectiva en tanto que las escenas en movimiento permiten suponer un acto en cadena. La dirección que evidencian los cántaros con agua, en pleno movimiento, demuestra la conexión entre las distintas partes, especialmente por la cercanía física entre los distintos trabajadores. A su vez, todos tienen asegurada una posición en el cuadro y en la estructura laboral, demostrando que las especificidades de los oficios no toman distancia entre una y otra, al mismo tiempo que no existen elementos que demuestren jerarquía y distinciones entre ellos, ni étnicas ni de género, como se puede ver con el acarreo de agua, que a pesar de requerir cierta fuerza física, es realizado tanto por hombres como mujeres, como se puede ver en la figura femenina que carga sobre sus hombros uno de ellos (Figura 1.2).

Al mismo tiempo, la figura femenina del extremo inferior derecho incorpora un elemento fundamental para entender la colectividad: la familia. Ante esto, es llamativo que la aparente percepción positivista de Herrán incorpore en la estructura laboral una actividad que ideológicamente suele quedar fuera de ella. Sólo una perspectiva liberal y moderna sobre el trabajo —y abiertamente ligada a la estructura fabril como tal— tiende a involucrar producción y reproducción en un mismo terreno, propendiendo al control de la vida del trabajador en todos sus aspectos. Sin embargo, se sabe que, en tanto alegoría, el terreno de producción presentado en el panel no pretende presentar una descripción gráfica de las condiciones sociales y/o materiales, sino más bien una representación de ellas. De este modo, la intención del relato pareciera dar cuenta que la perspectiva nacionalista y porfiriana del trabajador como constructor de la nación, entendió que esta edificación debía ser totalizante.

Con todo, la colectividad expresada en la escasa distinción entre sujetos y el trabajo grupal da cuenta de cierta sociabilidad. Sin embargo, no podemos asegurar que la forma de relacionarse que tienen los trabajadores y familias represente necesariamente algún atisbo de organización política. Esto, en parte, porque no existen elementos que expresen algún grado de ideologización por parte de los sujetos, más que la perspectiva de progreso del artista.



Figura 1.2. Trabajadores desnudos.



Figura 1.3. Mujer, madre y esposa.

Ahora bien, los roles de género tienen una clara exposición en la obra de Herrán, principalmente en *Alegoría del Trabajo*. La sólida figura de una mujer junto a dos niños en el extremo derecho inferior del panel pareciera que se constituye como una escena protagonista (Figura 1.3). Sin embargo, a pesar de su posición y la solidez de sus colores, la mujer aparece cumpliendo con el que aparentemente es su único rol dentro de la estructura del trabajo: la maternidad. De todos modos, esta mujer “madre y esposa” no es la única silueta femenina que se puede vislumbrar, como se ha mencionado ya a la mujer que carga un cántaro de agua sobre sus hombros. Dos posturas particulares, una como clara colaboradora de la estructura del trabajo en tanto que participa como cuidadora de la reproducción física y productiva; y otra, como participante directa, dan cuenta de una perspectiva novedosa impulsada por Herrán. Si bien, es ampliamente visible el protagonismo de la mujer madre, no pretende excluirla ni negarle la opción de ser considerada trabajadora.

Sin embargo, esta excepción no incomoda ni obstruye el principal mensaje del relato: el mundo del trabajo es eminentemente masculino. A través de una clara exposición de fuerza y virilidad, bajo cuerpos semidesnudos, musculosos y hasta heroicos, que se contraponen a los rostros fatigados y sumisos ante la estructura, Herrán no escatima colores en representar a los trabajadores en sus diferentes facetas. En este sentido, si bien no podemos concluir que la mujer está totalmente relegada de la estructura laboral no hay duda de que el trabajo es un espacio predilecto de acción y ejercicio masculino. Posiblemente esto tenga especial relación con el tipo de oficios que están retratados que, como ya mencioné al inicio, se alejan de lo fabril y se acercan a lo extractivo. Tampoco es que en la industria las mujeres tuvieran una participación mayoritaria, probablemente el rubro textil sea el que más demandó trabajo femenino, pero si nos enfocáramos en los trabajos informales, el número debiese ser mayor.

Como cuarto elemento de análisis, la desnudez de los cuerpos va en directa relación con el punto anterior. Como ya adelantó John Lear, una de las formas de representación de los trabajadores, a partir de la novela *Chimeneas* de Gustavo Ortiz Hernán escrita en 1937, fue a partir de la desnudez, pero de una que intentó referenciar la piel morena y ciertas cualidades físicas atribuidas al mundo indígena (Lear, 2019, pp. 17-18). Para el autor, tanto el overol de mezclilla como la semidesnudez pretendían dar cuenta de la transición del hombre mexicano como un proletario moderno e internacional el cual “su universalidad se mexicana debido a su transformación de indígena a mestizo urbano” (Lear, 2019, p. 18). Precisamente, la semidesnudez, tanto de los hombres como las mujeres, en el imaginario de Herrán apelaban a esta pretensión. Sin embargo, a diferencia de la novela de Ortiz Hernán, el overol de mezclilla en *Alegoría del Trabajo* no tiene

preponderancia, ni siquiera logra ser destacado en su par de la construcción. La superioridad de torsos desnudos optó por relucir la virilidad de los personajes, que pareció ser el mensaje más protagonista en el imaginario de Herrán. Ante esto, Carlos Fuentes va un punto más allá. Para él, el artista de Aguascalientes “compone sus cuadros ubicando el cuerpo en el paisaje para que la relación entre la figura humana y naturaleza simbolice al mundo” (Fuentes, 1994, p. 10). La desnudez de los cuerpos, de este modo, siempre presente en sus trabajos:

“descubren y exaltan los pudores y las tentaciones del cuerpo (...) nos incita a imaginar los cuerpos, a darle sueño al sexo (...) Herrán toma modelos populares y los confunde con los del Olimpo. Eleva al anónimo y lo hace dios, para presentárselo a la corte, no para humillar el poder, sino para incluirlo, a su pesar, en el *nosotros*” (Fuentes, 1994, p. 13).

Así con todo y en términos concretos, la desnudez y los cuerpos pasaron a ser signos evidentes de la transición y distinción entre los oficios fabriles y extractivos o de la construcción; mientras en las fábricas los trabajadores acudían uniformados, en las calles vestían como las condiciones se lo permitieran, y en un sentido figurado evocaba el realce del trabajador como una figura solemne, portentosa y viril.

Finalmente, y siguiendo lo anterior queda por dilucidar cuál es el relato que Saturnino Herrán retrató en *Alegoría del Trabajo*. La idea de estar frente a un periodo de tránsito queda al descubierto, no sólo por la temporalidad y las circunstancias de la obra, sino también por los detalles plasmados en los sujetos y objetos. Sin embargo, pareciera que esta transición tenía un sentido profundo de armar el entramado del asunto nacional. Tal como anunciara Fausto Ramírez, Herrán fue uno de los primeros en intentar esta interiorización a través de una interpretación “esencialista” e “inspirada fundamentalmente en el deseo de evidenciar y enaltecer el mestizaje, que constituye para él el rasgo distintivo de ser mexicano” (Ramírez, 1976, p. 52). Pero ¿sería el mestizaje suficiente para demostrar una perspectiva nacionalista? Carlos Mérida, en 1920 negó esta posibilidad. Para él la obra de Herrán no poseía “ninguna cualidad mexicana a excepción de los tipos que tomó como motivos”, pues a su juicio, existía un “criterio erróneo” de creer que una obra se hacía nacionalista “pintando un charro, un rebozo o una chica poblana o una tehuana”. A su criterio, lo de Herrán era “anecdótico, sin más cualidad que su soberbio dibujo” (Mérida, 2018, p. 129).

Sin embargo, sabemos, que la formación académica, los círculos intelectuales y el propio tiempo dieron a Herrán una perspectiva del progreso que conjugó lo que podríamos llamar el viejo régimen porfiriano con un liberalismo cada vez más incidente en el México del nuevo siglo, algo que Jesús Gómez Serrano en-

tendió como parte de su propia experiencia en la forma que Aguascalientes—la ciudad de origen de Herrán—vivió el progreso porfiriano tendiente al fomento del “amor al estudio y a la virtud, popularizar las ciencias y dar a conocer sus aplicaciones más importantes y más recientes en las artes y la industria” (García, 1989, p. 47). La misma Revolución no fue una ruptura salvaje a partir de 1910, sino más bien una particular simbiosis entre tradición y novedad, conservadurismo y liberalismo. Ante esto, la presentación de Herrán da cuenta que la industria en sí misma no estaba llamada a ser el verdadero motor del progreso mexicano, pero sí el trabajo y los trabajadores, estos últimos no en el plano urbano—aún—sino en un escenario de conjugación étnica principalmente rural. La esencia, por tanto, no estaba en la estructura fabril sino más bien en el componente ideológico del trabajo. Así, el trabajador mestizo, viril, de físico elocuente a su oficio, casi blanqueados por la técnica europea, colaborador, esforzado y constante llevaría adelante la construcción de la nación.

Sin embargo, la irrupción de la Revolución pondría en debate la perspectiva positivista del progreso porfiriano, y, con ello, la estructura esquemática del trabajador como sujeto constructor. La puesta en escena de Diego Rivera y su obra artística sería una de las tantas, pero probablemente más icónicas expresiones que llevaría adelante la nueva figura del trabajo y de los trabajadores. A pesar de haber seguido inicialmente los pasos de Herrán al ingresar a la Academia de San Carlos, no logró generar las mismas simpatías con Fabrés como sí lo había hecho Herrán, por lo que muy pronto decidió abandonarla en 1902 por estar en desacuerdo “con el sistema de un realismo casi fotográfico” impuesto por Antonio Fabrés”, y dando comienzo a su característico itinerario formativo independiente (Olmedo, 1983, p. 25). 1921 podría considerarse como el año en que su calidad artística y estética saltó a la luz pública desde su llegada de Europa, ya en 1922, con su obra mural en la Escuela Nacional Preparatoria podría darse como inaugurado, según Antonio Rodríguez (1948), lo que hoy distinguimos como el Muralismo Mexicano. Esta nueva vitalidad, reforzada por las directrices del espíritu revolucionario incidieron en una “tendencia estética caracterizada por la exaltación de los valores nacionales y populares” (Rodríguez, 1948, p. 2). Rivera, según lo expuesto por Renato González, logró plasmar las materialidades de los dolores y alegrías del pueblo mexicano, algo que se combinó bien con lo subjetivo de las obras de Orozco, de modo que estas directrices fueron definiendo una figura distinta de pueblo y ciudadanos (González, 1998, p. 303).

A diferencia de la obra de Herrán, nacida de una visión clasemediera del trabajador, la expresión de Rivera vino a poner en el centro del relato al obrero que, si bien tendió a ser protagonista del progreso nacional, esta vez no lo hacía bajo la antigua visión costumbrista impulsada por el progreso positivista. Así, las

políticas revolucionarias internas y externas, altamente influenciadas por la revolución bolchevique de 1917, pasaron a constituir el verdadero motor del nuevo progreso, presentando a un trabajador “desarrollado visual e ideológicamente con mayor plenitud que su antecesor” (Lear, 2019, p. 31).

### **Diego Rivera: El ingenio azucarero.**

El llamado Patio del Trabajo realizado por Rivera en la Secretaría de Educación Pública, albergó una serie de frescos que pretendieron representar las diversas actividades laborales, tanto históricas como contemporáneas del nuevo México revolucionario. Para Jorge Hernández, el conjunto de la SEP “fue concebido, no como un edificio institucional alejado del pueblo, sino como una expresión del nuevo Estado que emanaba su mandato del poder popular” (Hernández, 2016/2017, p. 22). El trabajo y los trabajadores eran parte central de la concepción de pueblo y por tanto no estuvieron ausentes de ella. Así, la variedad de oficios tanto de hombres y mujeres; de campesinos como obreros urbanos; de antiguo y nuevo régimen; de intelectuales y héroes, y de otras tantas dicotomías, propulsaron los nuevos ideales nacionales de un país que llevaba trece años en reconfiguración. Esta segunda y monumental obra mural de Rivera vino a cimentar su estilo y posición política, especialmente luego de su retorno de Europa en 1921, viaje que, según Xavier Moyssén, le permitió adquirir un rico bagaje cultural y artístico que puso en sus manos tanto “el presente y el pasado, en materia de pintura” y así disponerlas a las nuevas directrices revolucionarias y nacionalistas (Olmedo, 1983, p. 13). La verdadera novedad estuvo en que estas perspectivas abrieron la puerta a un Rivera que quiso plasmar en sus obras al pueblo mexicano “en su pasado y en su presente, en su trabajo y en sus fiestas, en sus luchas y en sus anhelos, convirtiéndose en protagonista y héroe del nuevo arte monumental” (Rodríguez, 1948, pp. 2-3). Como hijo de su tiempo y a diferencia de Herrán, quien también pretendió plasmar desde una perspectiva más costumbrista las aspiraciones de los sujetos comunes de la sociedad mexicana, Rivera expandió la concepción de los sujetos tratando de presentar una visión a partir de ellos mismos, lo que historiográficamente vincularíamos, incluso, con una historia desde abajo. Posiblemente los ideales revolucionarios, que para entonces ya habían sido catapultados con la Constitución de 1917 y tenían sobre sus hombros los matices radicales de Villa y Zapata, hicieron mucho más factible que la reflexión revolucionaria de Rivera tomara un cariz preponderantemente popular. Así quedaría plasmado en *Diego pintado por sí mismo*, donde a través de una selección y montaje de textos, el artista expresaría:

“Mi deseo era reproducir las imágenes puras, básicas, de mi tierra. Quería que mis pinturas reflejaran la vida social de México tal como yo la veía, y mediante mi visión de la verdad mostrar a las masas un esquema del futuro” (Yampolsky, 1986, p. 17).

Los afanes de renovación y en cierto sentido, “renacimiento” del arte mural mexicano, no tuvieron intención alguna de ser escondidos. A pesar de los numerosos cuestionamientos que la prensa hizo por esos años a la renaciente obra de Rivera, principalmente en torno a la suposición de novedad y de aspiraciones nacionalistas, especialmente en su inicial obra de la Escuela Preparatoria (Reyes, 2017, pp. 45ss), la representación protagónica que Vasconcelos le otorgó a Rivera en la Secretaría de Educación Pública dio paso a una muestra detallada de su concepción de lo popular e indígena en México.

*El Ingenio azucarero o Trapiche* (Figura 4.1) fue uno de estos ejemplos. Instalado en la planta baja del Patio del Trabajo, vino a dar continuidad al fresco de *La*



Figura 4.1. Diego Rivera, *El Ingenio Azucarero*, Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública, 1923.



Figura 5.1. Diego Rivera, *La Zafra*, Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública, 1923.

*Zafra* (Figura 5.1) en tanto que el Trapiche, nombre dado al lugar donde se realizó la molienda de la caña de azúcar para extraer el jugo, fue el escenario escogido para que Rivera diera algunas pautas de su concepción del trabajo y los trabajadores.

En el caso preciso de El Ingenio azucarero, la estructura del oficio no puede ser entendida solamente bajo las presentaciones expuestas en dicho fresco, en tanto que el relato de la obra de Rivera en el Patio del Trabajo constituye una obra conjunta. Sin embargo, a simple vista ya se puede asegurar que la percepción sobre el trabajo ha cambiado abruptamente. La difusa estructura fabril de *Alegoría del Trabajo* trece años atrás, parece haberse diluido en el tiempo, apareciendo una más definida y con claros atisbos de una incipiente industria. La producción azucarera, de larga data e importancia en el continente, signo de tiempos coloniales y de la explotación capitalista, había llegado a los albores del siglo XX aún como una representación del mundo del trabajo, aunque de manera parcial. Prácticamente todos los frescos de la planta baja del Patio del Trabajo tendieron a visualizar diferentes oficios y rubros, pero carecieron de representar todavía al obrero urbano y su estructura fabril. Sin embargo, es posible que, a diferencia de Herrán, Rivera se haya enfocado más en realzar la dualidad de la sociedad mexicana y la dicotomía existente entre el campesino y el obrero como los encargados de llevar adelante el proceso revolucionario, que en presentar una especie de transición en los modos de producción. Aún con eso, no podemos invisibilizar la maquinaria del trabajo en Rivera, el que aún está en condiciones preindustriales como se puede ver en *Los Tejedores* (Figura 6.1).

No obstante, existe un elemento puntual para determinar una mayor complejidad en la representación del trabajo de Rivera: la división social del trabajo. A pesar de que *El ingenio azucarero* y el resto de los frescos son claros en representar una diferenciación por habilidades y cualificaciones, la distribución de los sujetos desde una mirada vertical como horizontal, dan cuenta de una nueva forma de estructurar el oficio. Por una parte, no son sujetos aleatorios realizando alguna labor fabril desconectada de la que hacen otros, sino más bien el oficio pasa a ser una estructura colectiva. No obstante, esta colectivización del trabajo está dada también por la rigidez de los sujetos, principalmente, por el orden lineal en el que están inscritos. Como se puede apreciar, los trabajadores están alineados en torno al oficio que les corresponde desplegando, además, un trabajo intenso. Una década más tarde, Rivera repetiría esta idea en el mural de Detroit en el que plasmó una representación del trabajo industrial de la Ford Motor Company, algo que Renato González—citando a Terry Smith—no fue común al estilo de la industria automotriz de Detroit, sino más bien fue la muestra de una



Figura 6.1. Diego Rivera, *Los Tejedores*, Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública, 1923.

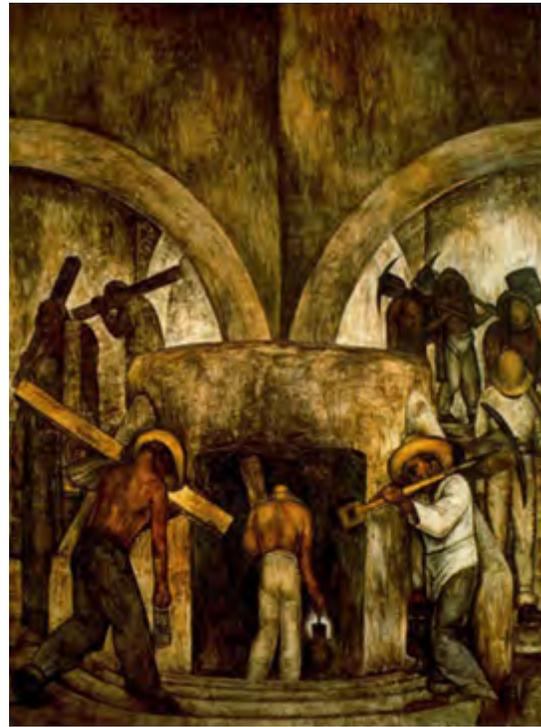


Figura 7.1. Diego Rivera, *Entrada a la mina*, Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública, 1923.

concepción fabril basada en la tierra, esencialmente agrícola (González, 2009, pp. 41-42).

Asimismo, esta colectivización se puede leer de manera descendente (de arriba abajo) dándonos a conocer al menos tres escenarios: uno externo que tiende a posicionar la etapa extractiva, de recolección y lavado, para luego entrar a la manufactura consiguiendo el producto final. De la misma forma, en *Entrada a la mina* (Figura 7.1) los trabajadores que ingresan por el costado izquierdo cargan maderas en clara alusión a la construcción de los diques internos de la mina, mientras que los que lo hacen por el costado derecho van con la picota en sus hombros destinados a realizar la labor extractiva más precisa. Sin embargo, una característica esencial para comprender la cientifización del oficio manufacturero está en un detalle más sutil: la nula presencia del descanso. A diferencia de Herrán, Rivera no se detiene en presentar a los distintos trabajadores en actividades fuera del oficio asignado, mostrando que el trabajo parece una actividad constante y metódica, y que incluso, necesita de ciertas figuras de control para su ejercicio, tal como se puede ver en los capataces que están vigilando y revisando a los obreros en *Salida de la mina* (Figura 8.1). Esta aproximación al trabajo moderno y con claras perspectivas liberales, da cuenta de una penetración cada

vez con mayor profundidad en la concepción de trabajo, pero a juzgar por las estructuras maquinarias y el ingenio productivo, podríamos aventurar la opción de que la transición—también percibida en Herrán—aún no está plenamente superada.

Ahora bien, lo colectivo, como ya se mencionó recién, es un aspecto que aparece como signo de la división del trabajo, pero aún con mayor profundidad podríamos decir que para Rivera, lo colectivo representa uno de los tópicos centrales de toda representación del trabajo. La misma Secretaría de Educación presenta sus obras anunciando que estas son “una metáfora del esfuerzo colectivo de los pueblos que se organizan y laboran conjuntamente para construir un mundo mejor” (Secretaría de Educación Pública, 2022). A diferencia de Herrán, las obras de la planta baja de la SEP no se concentran en una tendencia colectiva hacia la sociabilidad, sino más bien tendientes a mostrar la colectivización del trabajo y del trabajador primordialmente en términos productivos. Esto no quiere decir que se niegue este aspecto, pues es necesario examinarlo con el conjunto de murales y no sólo de la planta baja. Por ejemplo, *La Asamblea* (Figura 9.1), en clara alusión a la celebración del primero de mayo perteneciente al llamado Patio de las fiestas viene a cambiar radicalmente esta perspectiva. Una multitud de hombres y unas pocas mujeres diluidas en la imagen, aparecen reunidos tras un gran lienzo que indica: “La verdadera civilización será la armonía de los hombres con la tierra y de los hombres entre sí”, algo que Jorge Hernández indica como parte de la influencia de Vasconcelos (Hernández, 2016/2017, p. 41). Tanto la muchedumbre de la izquierda vistiendo overoles demostrando su condición de obreros urbanos como la de la derecha con sus calzones de manta, están encaminados hacia esa perspectiva colectiva del trabajo campesino y fabril.

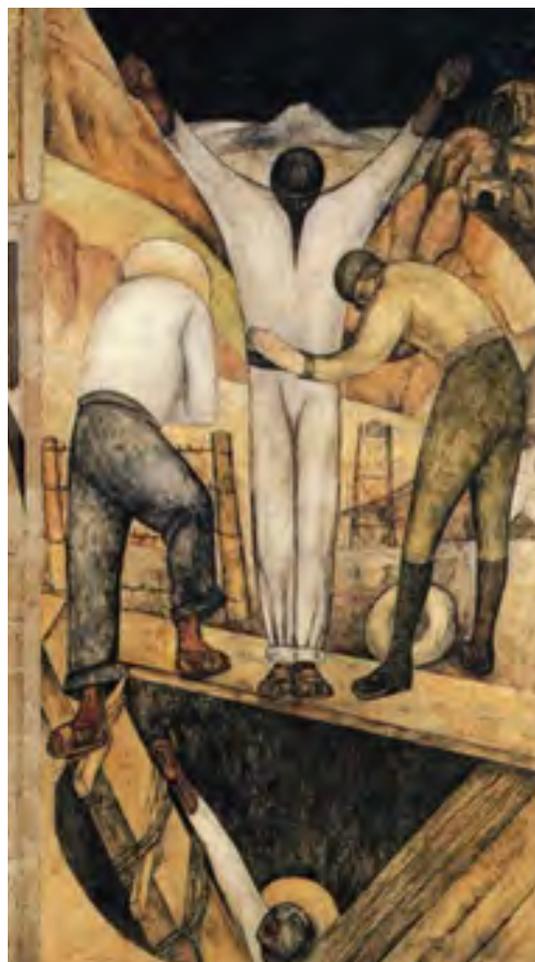


Figura 8.1. Diego Rivera, *Salida de la Mina*, Patio de las celebraciones, Secretaría de Educación Pública, 1923.

A su vez, las banderas rojas y consignas, donde la Hoz y el Martillo han logrado hacer presencia, parecen ser los signos aglutinadores de la lucha revolucionaria, de modo que la colectivización de los sujetos ya no está sólo en el espacio productivo sino también fuera de él, bajo una clara convicción ideológica y, por tanto, política.

Ya en 1919 Anatoly Lunacharsky, dramaturgo y político comunista soviético, decía en *Principios de estética proletaria* que “el hecho más original para el proletariado sea la nota colectivista de sus obras” (...) “El intelectual tiene siempre una tendencia al individualismo, el trabajador siente más la masa, por razones comprensibles para todos” (Lunacharsky, 1975, p. 87). De este modo, no resulta extraño pensar que Rivera, influido por las nuevas perspectivas del arte revolucionario haya puesto sus fuerzas en realzar lo colectivo de los sujetos y objetos de sus obras. Él mismo decía—en tercera persona—en septiembre de 1925: “Si el autor habla de los anteriores (Murales del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de 1921), es porque considera, dentro de la entidad mexicana, su trabajo como una obra revolucionaria (...) los temas y el plan general de la decoración (...) corresponden naturalmente a una mentalidad revolucionaria” (Rivera 1979, p. 51). Esta mentalidad, expresada en el convencimiento de que el artista era al mismo tiempo un trabajador y, por tanto, un sujeto revolucionario, iba de la mano con el segundo rasgo que Lunacharsky pensaba sobre la existencia de una estética revolucionaria por parte del proletariado, el que fuera el mismo proletario quién tomara los instrumentos y creara sus “propios palacios y ciudades enteras” y pintara “al fresco una inmensidad de muros” (Lunacharsky, 1975, p. 87).



Figura 9.1. Diego Rivera, *La Asamblea*, Patio de las celebraciones, Secretaría de Educación Pública, 1923.

Sin embargo, siguiendo estas ideas de Lunacharsky y Rivera, la perspectiva de lo colectivo traspasó lo material de las obras murales y fue, al mismo tiempo, una representación de los sujetos artistas identificados como obreros y, por tanto, revolucionarios. De este modo, lo colectivo en Rivera fue también una muestra de su propia experiencia colectiva junto a otros artistas, por ejemplo, en la producción de material político con las revistas *Acción Mundial*, *El Machete*, *Revista CROM*, *Frente a Frente*, por nombrar algunas; o la militancia política y artística en el Partido Comunista Mexicano (1919), el SOTPE ya mencionado o más tarde la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933). Asimismo, la producción misma de los frescos fue una experiencia colectiva para quienes colaboraron mano a mano con Rivera en los murales de la SEP como el francés Jean Charlot y sus compañeros mexicanos Xavier Guerrero, Amado de la Cueva y Pablo O'Higgins (este último, estadounidense nacionalizado mexicano), con quienes compartió la militancia política de forma directa en el SOTPE donde “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” (Hernández, 2019, p. 118). Pero incluso, no sólo en estas obras en específico,

sino también en toda la empresa muralista como indica Barbosa con nombres como Roberto Montenegro, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García, quienes estuvieron junto a los tres grandes, Siqueiros, Orozco y Rivera (Barbosa, 2022, pp. 50-51). A esto corresponde sumar también la labor muralista de grandes mujeres militantes como Aurora Reyes, las hermanas Grace y Marion Greenwood (ayudantes y aprendices de Rivera), Elena Huerta y María Izquierdo, sólo por mencionar a algunas. Todo esto permite estimar que el muralismo mexi-



Figura 10.1. Diego Rivera, *Mujeres Tehuanas*, Patio del Trabajo, Planta Baja, Secretaría de Educación Pública, 1923.

cano fue en esencia una empresa colectiva, un proyecto en común que aunó variadas fuerzas y talentos, y que se manifestó en las representaciones de sus obras.

Por otro lado, es llamativo que respecto a los roles de género el cambio no haya sido tan evidente en trece años. En términos generales, Rivera continuó representando al trabajo como un área eminentemente masculina en los oficios de la planta baja, incluso en *Los Tejedores* (Figura 6.1). A pesar de representar un rubro de la época prehispánica, la preponderancia de hombres en quehaceres que tradicionalmente estuvieron vinculados a la presencia femenina y relegar a estas a oficios más informales y propiamente rústicos como *Mujeres tehuanas* (Figura 10.1), constituyó la visión de una hegemonía de lo masculino como un elemento del trabajo. De esa forma, además, la mujer pasó a estar escondida en el relato de las obras de Rivera, unas pocas representaciones, prácticamente diminutas dentro de cuadros enormes lleno de obreros y campesinos, las puso en un nivel ínfimo de protagonismo. Tan sólo en *Asamblea* la mujer más protagónica de la parte central del mural nuevamente pasó a ser una mujer cargando un niño en sus brazos, repitiendo el rol que Herrán le había otorgado a la mujer en 1910 de madre y esposa. Esta vez, sin embargo, Rivera—por su afición por resaltar lo popular—concentró sus esfuerzos en mostrar los rasgos indígenas y campesinos, especialmente por su enagua y el rebozo con el que carga al niño.

Ante esto, la mujer en Rivera no perteneció directamente al mundo proletario y campesino como sujeto trabajador, pues en el mundo interno del trabajo como los talleres o las fábricas representadas su presencia prácticamente fue nula. Asimismo, dudaría incluso de su sentido como sujeto revolucionario pues en el horizonte externo como las calles y las multitudes, toda representación de liderazgo de masas la constituyeron hombres que con exaltación levantan sus brazos y dirigen al resto.

En otro aspecto, a diferencia de Saturnino Herrán, Rivera abandonó la desnudez de los cuerpos. Como símbolo claro de transición, los trabajadores vestidos evidenciaron, por una parte, el paso de la informalidad del mundo de los talleres artesanales a la formalidad de un oficio fabril o industrial y, por otra, las pretensiones de control que este último impuso al sistema de trabajo. La uniformidad simbolizó la incipiente estructura fabril, pero al mismo tiempo fue un grito a voces de la pretensión de Rivera—y todos los nacientes marxistas mexicanos—sobre la unidad de clase. Al vestir a los sujetos transformó al albañil de Herrán en un proletariado urbano, y al aguador en un campesino obrero del sector agrícola y, ante todo, a los trabajadores en compañeros. Así, la virilidad que para Herrán la constituyeron torsos desnudos visiblemente fuertes, para Rivera estuvo en su capacidad revolucionaria o al menos esa fue su pretensión más decidida en los murales del Patio de las fiestas. De este modo, el sujeto trabajador instauró un

nuevo modelo de masculinidad, que ya no estaba en sus músculos—solamente—sino en su mente y su sentido colectivo. A pesar de que otros artistas como Orozco con su fresco *Trabajadores* de 1926 retoma la semidesnudes de los trabajadores, lo hace en un contexto de trabajo muy similar al que exponía Herrán en 1910, el que estaba más vinculado a condiciones laborales más precarias, por ejemplo, a la salida o entrada de una mina y no tanto a la organización política. Asimismo, Rivera mantiene esa idea en *Los Tejedores* o *Entrada a la Mina*, pero no así cuando el trabajador pasa a ser un sujeto colectivo y organizado políticamente.

Finalmente, en términos generales, el relato que Rivera pretendió retratar en toda su obra sobre el Trabajo en los murales de la SEP quedó vinculada al movimiento. Los oficios avanzan en función de un trabajo cada vez más compulsivo y en el que el descanso no tiene cabida mientras es mediado por la vigilancia de nuevos sujetos en la estructura laboral. La división social del trabajo, por su parte, si bien demuestra una colectivización de los oficios también evidencia que, a pesar de estar uno al lado de los otros, cada tarea se desarrolla en completa individualidad. Los rostros de cada trabajador ocupado en *El ingenio azucarero* parecen indiferentes y cabizbajos, absortos en sus funciones y en la posibilidad de un tiempo que se está agotando al compás de su oficio. Esto, en gran parte, es lo que Rivera trata de mostrarnos como los primeros atisbos de un ritmo fabril e industrial donde predomina el orden y la función, la uniformidad y el control. Ya se precisó, sin embargo, que no estamos ante una industria consolidada—eso le corresponderá a otros espacios y otros cuadros como los del Patio de las fiestas—sino más bien a una etapa, aún preindustrial del trabajo. Con todo, emerge el obrero industrial en el imaginario de Rivera, pero aún lejano de una maquinaria propia de dicho proceso. Aunque sería injusto basar esta característica sólo en un atraso en la maquinaria industrial, pues aparentemente las intenciones de Rivera no tendieron a hacer visible aquello, sino más bien, agrupar social y culturalmente las representaciones de lo popular, lo campesino y lo indígena, e incorporarlos políticamente al relato nacional. Para Rodolfo Ramírez (2013) esto fue claro en tanto que Rivera se erigió como uno de los grandes promotores de los fundamentos ideológicos que crearon la percepción de que la Revolución “había sido originada en el mundo indígena-popular”; inclusión que al mismo tiempo terminó siendo una “incorporación disolvente” pues sufriría una “paulatina disgregación, al hacerse común en la vida del pueblo mexicano” (p. 334).

Por su parte, Lunacharsky, en el texto ya citado, ponía de manifiesto que para que los gustos y estilos—y con ello los relatos de las obras—cambiaran, había que poner atención primero a los cambios en la estructura económica (Lunacharsky, 1975, p. 84). Ante esto, el México de 1910 que Herrán plasmó en sus murales no

había cambiado tan drásticamente al México de 1923 que Rivera intentó describir. Si bien, las transformaciones emanadas de la Revolución en algunos aspectos fueron drásticas, en términos económicos el modelo de crecimiento mantenía los carices liberales, aunque con un incipiente nacionalismo revolucionario.

Rivera se sentía compelido a llevar adelante su misión como trabajador del arte, de modo que se le pudiera distinguir de aquellas expresiones artísticas cargadas de compasión inerte y una realidad vacía de sentido; en palabras de Lunacharsky, algo así como buscar que la inspiración proletaria pudiera “explicar toda la verdad sobre sí mismos y sobre su corrompida existencia a la sombra de las fábricas capitalistas” (Lunacharsky, 1975, pp. 87-88).

Por eso no es casualidad que, en el primer nivel del Patio del Trabajo, dedicado en gran parte a mostrar el trabajo en su dimensión intelectual, Rivera presentara *El Trabajo* (Figura 11.1) como una extraña simbiosis entre una mujer en contemplación—muy al estilo budista— destacando su sentido espiritual junto a la hoz y el martillo a través de dos brazos externos. El trabajo en sí mismo, parecía ser la esencia de todo movimiento interno y externo del ser humano; un movimiento que ya no se condecía con el obsoleto progreso liberal y porfiriano, sino más bien, con uno rotundamente nuevo, ideologizado, marxista, obrero y campesino; en el fondo, popular.

### **Trabajos y trabajadores en el México de la Revolución.**

A modo de conclusión lo expuesto con anterioridad ha permitido establecer una mirada comparativa de dos obras hechas en tiempos y circunstancias diferentes, a pesar del origen formativo que Herrán y Rivera tuvieron en común en la escuela de Bellas Artes. Aunque estas obras no representan el movimiento general del muralismo mexicano, sí ejemplifican a través de la comparación cómo la Revolución es el punto de inflexión que transformó la perspectiva sobre los trabajadores. La intromisión del estallido revolucionario de 1910 pretendió transformar la sociedad mexicana en sus aspectos más esenciales. Aunque en la práctica, el modelo económico imperante de carácter liberal no tuvo cambios excesivamente drásticos, y el nacionalismo que fue cimentándose durante los años veinte y treinta, pareció ir de la mano con una tendencia continental hacia un desarrollismo de fuerte presencia estatal; en lo social y cultural la Revolución demostró una apertura real a ciertas transformaciones, aunque con algunos matices. En el terreno del arte este cambio estuvo mediado por un conjunto variado de lineamientos estatales, proyectos culturales, transformaciones políticas de relevancia y, por supuesto, con la experiencia revolucionaria de los autores dentro y fuera de México, principalmente de Rivera.

Siguiendo los conceptos presentados, la estructura del trabajo no logró entrar a una decidida etapa industrial hacia el México de la década de 1920, algo que no significó necesariamente un atraso de la economía local sino más bien el ritmo propio de las economías periféricas de las cuáles México era parte. Durante las últimas décadas del siglo XIX los países latinoamericanos entraron más decididamente a un ritmo exportador que les permitió ciertos grados de crecimiento que repercutirían en un auge industrializador que debió sortear, además, la gran crisis de 1870. Sólo unos pocos aventajados pudieron acelerar—modestamente—sus números, pero la gran mayoría entró al nuevo siglo con pequeñas estructuras fabriles y grandes estructuras agrarias. Ante esto no podemos desestimar del análisis las experiencias de los artistas en sus respectivas infancias en Aguascalientes y Guanajuato, dos zonas que, impulsadas por el ferrocarril y la minería, pudieron dar escenario a diversas manifestaciones de la vida fabril, pero aún en grados incipientes para la transición de siglo. Por su parte, la supremacía agraria y las luchas campesinas protagonistas de una nueva fase revolucionaria, estimularon a los artistas, especialmente a Rivera, para incorporarla de manera simbiótica con la industria en la estructura del trabajo. A pesar de esta etapa transicional, los esfuerzos artísticos no hicieron más que ejemplificar la realidad que tenían ante sus ojos, quizás de modo más romántico e idílico en el imaginario de Herrán, y algo más concreto con una estructura compleja, ordenada y tendiente al trabajo científico en Rivera, pero en cualquiera de los casos aún en una etapa industrial bastante primaria.

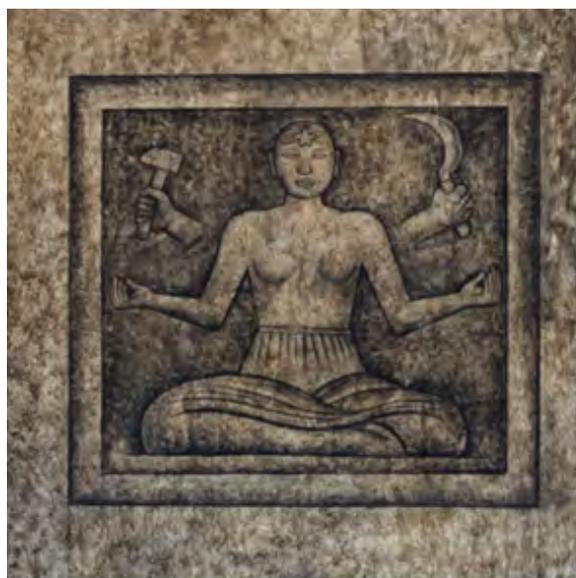


Figura 11.1. Diego Rivera, *El Trabajo*, Patio del Trabajo, Primer Nivel, Secretaría de Educación Pública, 1923.

Por su parte, la colectivización del trabajo y de los trabajadores se profundizó en este periodo. La sindicalización, de la que sólo Rivera hizo una referencia más explícita, se impuso al mutualismo y a formas de organización política más cercanas a una visión costumbrista. Sin embargo, el trabajo más organizado hacia lo fabril demostró una acción colectiva en el que las labores estaban bajo regímenes compulsivos, mermando la sociabilidad. De esta forma, Herrán demostró que si bien no había una organización en torno a preceptos políticos y propiamente revolucionarios, existía una mayor comunicación entre sujetos dentro de los espacios de producción; mientras que Rivera, probablemente sin querer, real-

zó lo colectivo pero extrapolándolo al mundo fuera de los establecimientos. Por eso las calles y los grandes escenarios no fabriles acogieron a los trabajadores, quienes pasaron de ser un grupo de personas en sintonía a grandes multitudes en protesta.

Respecto a la desnudez de los cuerpos fue clara la evolución entre una obra y otra, aunque no queda claro del todo si esto se trató de una manera de representar ciertos valores liberales en el que la vestimenta pasó a constituir un signo de civilidad o la deliberada opción de presentar la conversión a obrero industrial. Yo me arriesgaría apostar por la segunda, especialmente, para el imaginario de Diego Rivera, aunque no tendría la misma fuerza para pensar que Herrán haya apostado por mostrar la desnudez sólo para referenciar la virilidad de los cuerpos masculinos. Con todo, este mismo concepto de virilidad terminó por ser representado por la capacidad revolucionaria del sujeto trabajador.

A pesar de los cambios en los tres conceptos anteriores, los roles de género parecieron estáticos. Ambos artistas no supieron ni pretendieron tomar distancia de la clásica invisibilización de la mujer en la estructura del trabajo. La madre y esposa siguió cumpliendo su rol durante estos trece años y, en gran medida, sabemos que se le continuó perpetuando en dicho ejercicio. Incluso John Lear en su detallada obra sobre artistas y trabajadores durante la Revolución, dejó al lector unas breves páginas para hablar de la representación de mujeres en el arte, siendo firme en destacar a esta exclusión como “una de las mayores contradicciones de la unidad de la clase trabajadora” tanto como artistas y trabajadoras (Lear, 2019, p. 229).

Finalmente, todo esto nos lleva a plantear que el relato transmitido a través de las obras expuso a un México en transformación, pero una que no iba a pasos tan agigantados como debía suponerse para una Revolución. La existencia del nacionalismo, si bien no constituyó un elemento propio del periodo revolucionario, permitió identificar al menos tres etapas nacionalistas con elementos particulares: en primer lugar, un nacionalismo porfiriano (1870-1910) que catalizó la perspectiva de progreso liberal y conservador; luego un nacionalismo revolucionario germinal (1910-1928/34) que cimentó las bases de una perspectiva popular del progreso, para concluir con un nacionalismo revolucionario propiamente dicho con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Ante esto, la obra de Saturnino Herrán jugó entre los dos primeros con bastante soltura, lo que su muerte temprana en 1918 no permitió vislumbrar lo que sería una posible intromisión al nacionalismo revolucionario como tal. En cambio, Rivera partió de lleno en la segunda etapa para ir cimentando con la suficiente fuerza su perspectiva e imaginario hacia la consolidación de dicho nacionalismo.

Si bien este artículo ha estado concentrado en las perspectivas del trabajo y los trabajadores, una reflexión más amplia sustentada en la idea de que el muralismo es, ante todo, un proyecto político, permite abrir al lector una serie de preguntas. En primer lugar, ¿Qué es lo que ha convertido al muralismo mexicano en una suerte de insignia del arte político latinoamericano, acaso la formación académica de los artistas, el cobijo del Estado o su permanencia en el tiempo? En términos históricos, el gran logro del muralismo ha sido ser una expresión artística legitimadora del Estado revolucionario y, por tanto, una forma legítima de expresión política. En términos estéticos, ser la vanguardia del Realismo Social en el continente. Sin embargo, si asumimos estas condiciones, entonces ¿qué esperan los gobiernos actuales para el fomento del arte? ¿Son conscientes del valor de la producción de las artes plásticas y la capacidad de legitimar procesos sociales? ¿Es el arte un negocio rentable? En la actualidad, pareciera que el Estado no tiene interés de involucrarse en proyectos artísticos, ni mucho menos reconocer el valor de expresiones cotidianas en los muros de las calles. Es más, se nos hace creer que el muralismo actual—de escaso financiamiento—es sólo una expresión juvenil sin mayor articulación y relato, demostrando que, para las autoridades, es sólo una manifestación incómoda. Pero, ante esto, deberíamos preguntarnos si para los gobiernos la negativa a invertir en las artes es una muestra de intolerancia o más bien, de su incapacidad de generar proyecto político.

Un segundo punto, es la relevancia del arte mural como constructor de identidad en la actualidad ¿Qué podemos encontrar en los murales de nuestras calles hoy? ¿De qué tipo de trabajadores se nos habla? ¿Sigue siendo el arte una vía legítima de expresión para la sociedad, especialmente en torno a las luchas sociales que se disputan hoy? Ante esto, es apremiante ampliar el estudio respecto a las nuevas expresiones artísticas, teniendo consideración los últimos acontecimientos de revueltas sociales que se han expandido por el continente ¿Será justo englobar el arte político sólo en aquel que está amparado en el partidismo? De este modo, los estudios del arte mural en nuestro continente no deben encontrarse sólo en las grandes y más reconocidas experiencias artísticas, sino también las actuales, principalmente en los desbordes de pinturas en las calles; de manera que los dos problemas de fondo detectados en este escrito—la perspectiva elitista del arte y la ruptura entre arte y Estado—puedan encontrar vías de encuentro en lo cotidiano.

Retomando el hilo inicial, Herrán y Rivera representan dos polos de comparación que permiten establecer, al mismo tiempo, dos temporalidades y etapas del Muralismo Mexicano. Por una parte, a pesar de su exquisita técnica decadentista, Saturnino Herrán representó una apromblemática visión respecto a los trabajadores y el trabajo, lo que no sólo quedó al descubierto en *Labor* o el díptico de

Alegorías, sino también en una de sus primeras obras “El Molino de Vidrio” (1909) y otras sucesivas como “La Ofrenda” (1913) o “Tehuana” (1914). Su temprana muerte en 1918 no dio tiempo a una posible influencia política de la Revolución, pero con seguridad se puede estimar que no fue un episodio amigable para el artista, especialmente por la constante postergación de sus exposiciones y el cierre de la Academia. Sin embargo, como diría John Lear “el mundo de Herrán era el de las élites de la Academia de San Carlos y de los elegantes salones de pinturas (...) Proyectaba poses clásicas y cuerpos europeos erotizados sobre los trabajadores mexicanos y celebraba su naciente condición de ciudadanos, evitando abordar las contradicciones sociales inherentes a su labor” (Lear, 2019, p. 36). Diego Rivera, por su parte, también nacido bajo el seno académico de San Carlos tomó la ruptura como camino, aunque más en un plano político que estético, pero que tendría mayores repercusiones en torno al mensaje que, en definitiva, se empapó de las directrices revolucionarias en México y el mundo. Como diría, igualmente, Lear “Cuando Diego Rivera regresó a México en 1921, era un artista muy distinto del estudiante que había zarpado a Europa en 1907 con una beca del gobierno” (Lear, 2019, p. 69). Sin embargo, a pesar de no haber sido el fundador de un movimiento artístico, Rivera supo incorporarse y encabezar las vanguardias en muy poco tiempo y hacer del muralismo un trabajo exclusivamente colectivo.

De esta forma, el arte mural no estuvo en absoluto ajeno a los movimientos históricos que transformaron el rostro de México, ni tampoco a las masas que lo sustentaron. Lo colectivo implicó también que las obras tuvieran una acogida como tal. A pesar de que las sutiles y refinadas obras de Herrán ocuparon espacios restringidos a la formación de jóvenes—Escuela de Artes y Oficios—de cierta forma simbolizaba una primera apertura de la élite de la Academia de San Carlos. Sin embargo, fueron los monumentales trabajos de Rivera y compañía los que ampliaron la recepción de sus obras, en espacios aún más abiertos y heterogéneos como mercados populares, sindicatos y Secretarías de Gobierno, entre otros. De este modo, artistas, sujetos y receptores se hicieron parte del fenómeno artístico como protagonistas fructíferos que sintonizaron, plasmaron y construyeron los ideales que movilizaban la historia del país en una “inmensidad de muros”, elevando al muralismo mexicano hacia la cúspide del arte latinoamericano y mundial. Murallas que, por lo demás, perpetuarían a los sujetos y sus objetos por generaciones, casi como un recordatorio del México que vive entre líneas y que, a veces, se nos olvida que estuvo y sigue estando.

**Referencias:**

- Barbosa, A. (2022). *El poder de Consagración en el campo del Arte Mexicano (1922-1966)*. Ciudad de México: Editorial Gedisa Mexicana.
- Estrada, I. (2015). *Imaginarios del Progreso nacional: el primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana de Manuel Caballero*. En Castillo, G. y Pilatowsky, M. *Los intelectuales y la configuración de los imaginarios mexicanos* (pp. 87-110). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fuentes, C. (1994). *Un artista de la encrucijada*. En Herrán G, S (Coord). *Herrán: La pasión y el principio* (pp. 9-13). Ciudad de México: Bital Grupo Financiero.
- García, E. Comp. (1989). *Saturnino Herrán: Jornadas de Homenaje*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez-Galvarriato, A. (2016). *Industria y Revolución. Cambio económico y social en el valle de Orizaba, México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- González, R. (1996). *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*. Ciudad de México: Instituto Cultural Cabañas.
- González, R. (1998). *La Máquina de Pintar. Rivera, Orozco, la invención de un lenguaje*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- González, R. (2009). *La Mina, la presa, la Cabaña*. En Azuela, A. y Palacios, G. *La Mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945* (pp. 35-58). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Hernández, J. (2016/2017). *Interpretación político-histórica de los murales de Diego Rivera (1923-1954)*. Grado en Historia del Arte.
- Hernández, S. (2019). La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924). En *Letras Históricas* (N°20), 115-139.
- Lear, J. (2019). *Imaginar al proletariado. Artistas y Trabajadores en el México Revolucionario, 1908-1940*. Ciudad de México: Libros Granos de Sal.
- López, M. y Cruz, J. (2015). Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán. En *Tzintzun* (N°61), 163-178.
- Lunacharsky, A. (1975). *El arte y la Revolución (1917-1927)*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Mandel, Claudia. (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. En *ESCENA. Revista de las artes* (Vol. 61, N°2), 37-54.
- Mérida, C. (2018). La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán: Los falsos críticos. En *ARTMargins* (N°7), 128-130.
- Muñoz, V. (1994). *La pasión fecunda. Vida y obra de Saturnino Herrán*. En Herrán G, S (Coord). *Herrán: La pasión y el principio* (pp. 15-188). Ciudad de México: Bital Grupo Financiero.

- Olmedo, D. Coord. (1983). *Diego Rivera*. Ciudad de México: Museo Tamayo.
- Ramírez, F. (1976). *Saturnino Herrán*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, R. (2013). Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural. En *Tramas* (N°40), 319-350.
- Reyes, V. (2017). *La crítica a la obra mural de Diego Rivera 1921-1923 a través de la prensa*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rivera, D. (1979). *Arte y Política*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Rodríguez, A. (1948). *Diego Rivera*. Ciudad de México: Ediciones de Arte.
- Secretaría de Educación Pública. (2022). Los murales de la SEP. En Sitio Web de la Secretaría Educación Pública. Consulta el 29 de noviembre del 2022: <https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pb>
- Suárez-Potts, W. (2014). *El derecho del Trabajo y la Revolución de 1910*. En Rojas, L. y Deeds, S. *México a la luz de sus revoluciones. Volumen 2* (pp- 293-314). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Yampolsky, M. (1986). *Diego Rivera y la salud*. Ciudad de México: ISSSTE.