



“La política cultural de la Secretaría de Educación Pública”

p. 523-794

Claude Fell

*José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925
Educación, cultura e iberoamericanismo en el México
Posrevolucionario. Tomo II*

Segunda edición

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2021

554 p.

Figuras

(Historia Moderna y Contemporánea 21)

ISBN 978-607-30-3043-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 8 de abril de 2021

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b_02/vasconcelos_aguila.html

D. R. © 2021, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



LA POLÍTICA CULTURAL DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Toda verdadera ontología principia en la estética.

ANTONIO CASO, *Doctrina e ideas*, 1924

*Lo popular y lo clásico unidos sin pasar por el
puente de la mediocridad.*

JOSÉ VASCONCELOS, *Discurso de la inauguración
del nuevo edificio de la SEP*, 1922

En uno de sus primeros artículos, publicado en julio de 1923 en la revista *La Falange*, el escritor Xavier Villaurrutia presentaba un diálogo entre la Educación y la Cultura. La primera, caracterizada a la manera de un personaje de teatro, aparecía “alta y rígida”, fresando “cada una de sus palabras en el platillo de su mano extendida” y llevando guantes que le cubrían los brazos hacia los hombros. El simbolismo es claro: para Villaurrutia, la Educación carece de flexibilidades y de espontaneidad; se rehúsa a encarar la realidad directamente, con las manos desnudas; la aborda sólo mediante subterfugios retóricos o pedagógicos. Ante la Educación, los adultos no sienten “temor alguno”; “apenas una obligada desconfianza”. En cambio, los niños ven en ella a su “institutriz” y se preguntan la razón de su “palidez”: ¿Se deberá a un temperamento “bilioso”, o será más bien el resultado de una frecuentación asidua de “pergaminos e incunables”?

La Cultura, por el contrario, no es sino “gracioso desorden”; tiene “los ojos vivos, sueltos los cabellos y el ademán”. No es pedante; su discurso no es estereotipado; se va consolidando a medida que avanza, y “cuando calla, escucha”. Aunque sus partidarios no se atrevan a recurrir a ella con demasiada frecuencia en público “sin un ligero rubor”, su presencia “alborozca y concierta”.



Al entablarse el diálogo, las dos protagonistas intentan definirse y delimitar sus atribuciones y sus papeles respectivos. La Educación no quiere que se la confunda ni con la Pedagogía ni con la Instrucción, quienes no son sino “patentes lejanas” y sobre las cuales ha caído, desde la época de don Justo Sierra, un ostracismo confuso: “La primera casó con un viudo con hijos [...]. La otra con un editor de libros de texto.” Ambas conocían los ideales de la Educación, pero ignoraban los medios para realizarlos. Por su parte, la Educación “dicta” a cada individuo su conducta. Pero, para Villaurrutia, que en este punto adopta la argumentación individualista de Antonio Caso, la Educación tiene el defecto de ver en cada hombre un modelo idéntico, “simétrico”, “catalogado”, a quien el libro ha enseñado a ser sumiso o ha inculcado una vocación estéril de erudición. La Cultura no es acumulación, sino descubrimiento, asombro, “revelación”, mientras que, con demasiada frecuencia, la Educación intenta “comprimir un espíritu amplio y diverso y hacerlo caber en un molde estrecho”, a la manera de los genios en algunos cuentos de *Las mil y una noches*. La Educación es un río majestuoso; la Cultura es un torrente; pero, como ya había señalado Renan, la tranquilidad y la comodidad son primicias de la inercia, mientras que la inquietud anuncia movimiento.

Por su parte, la Cultura tampoco se libra de la crítica y la Educación le reprocha su entusiasmo frívolo, su interpretación “idealista” del mundo, su tendencia a descubrir belleza e interés en los objetos más miserables y en los seres más despreciables. La Cultura debe someterse a la prueba del tiempo, que le enseñará “a juzgar, a odiar que no es otra cosa; a escoger que no es distinto de rechazar”. Deberá también aprender a manejar la hipocresía, “que a la luz de una moral escolar aparecerá condenable”, cuando, en la práctica, es “el más vivo matiz de nuestra existencia”. Pero al terminar su larga perorata, la Educación se da cuenta de que la Cultura ya no la escucha, y que está sumida en la contemplación del “crepúsculo cotidiano”. La Educación, envuelta en el manto de su dignidad ultrajada, hace mutis. Sola en el escenario, la Cultura “despierta de su ensueño, y, de pronto, para probar que no ha dejado ni por un minuto la plática, empieza a pensar en



voz alta”.¹ ¿Se trata de una ruptura por incompatibilidad de caracteres? ¿No pueden ser sino solitarios el discurso educativo y el discurso cultural? ¿Encierra la Cultura a cada individuo en su “sueño”? ¿Lo acuesta la Cultura en una especie de lecho de Procasto? ¿Es la Educación principio de uniformación, y la Cultura de selección? Se empieza a ver qué es la Educación, pero ¿cómo definir la Cultura?

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CULTURA

Este apólogo de Villaurrutia ilustra las interrogantes que se plantean numerosos intelectuales en el México de los años veintes. ¿Cómo conciliar el desarrollo de la educación nacional con la elevación del nivel cultural general de la nación? ¿Cómo reducir el tremendo desequilibrio entre la *intelligentsia*, a la que Vasconcelos pasa revista en su conferencia de Lima en 1916 y de la que habla Pedro Henríquez Ureña en sus cartas a Alfonso Reyes, y la enorme masa inculta del pueblo mexicano? ¿Debería el Estado hacerse cargo de la cultura, del mismo modo que de la educación de los ciudadanos y, en tal caso, no sería un peligro la imposición de modelos culturales uniformes? ¿Cómo dar a la cultura mexicana a la vez un impacto nacional y una personalidad propia?

Todas estas interrogantes hacían que se planteara el problema fundamental: ¿Es la cultura algo necesariamente reservado para una elite, o se puede aspirar a crear, en un país donde alrededor del 80% de la población es analfabeta y tiene un nivel de vida sumamente bajo, una “cultura popular”? Y, en primer término, ¿existe una “cultura mexicana”? Los pocos testimonios al respecto son contradictorios. En marzo de 1918, durante una ceremonia de premiación en la Universidad Nacional de México, una joven maestra, Palma Guillén, levanta una verdadera acta de carencias:

¹ Xavier Villaurrutia, “Diálogo (entre la Educación y la Cultura)”, *La Faldange*, 4, julio de 1923, p. 212-215.



No tenemos aún una cultura original, nuestra; nuestra civilización es a veces sólo un simulacro brillante, un barniz externo, incomprendible, fatigoso, que complica dolorosamente la existencia; vivimos un poco al día, sin renovar el aceite de nuestra lámpara; ciegos y apresurados como si fuéramos a alguna parte.²

Aquí, la confusión entre “cultura” y “civilización” se mantiene involuntariamente, pero se concibe a la cultura en su sentido más amplio: el de un conjunto de respuestas aportadas por un grupo humano a los estímulos del entorno y a los de los diversos estamentos sociales que lo componen. Para Palma Guillén, que se inspira en el ejemplo griego, la acción cultural debe efectuarse desde la base, con cada individuo, sea cual sea su origen o su situación social, teniendo en cuenta las posibilidades del contexto natural, histórico y étnico nacional. La cultura sólo puede ser colectiva y, puesta por la educación al servicio del individuo, debe convertirse en “vivero” de justicia social.

En un plano distinto, tres años más tarde, durante la visita de Antonio Caso a Chile, Gabriela Mistral exalta “la cultura mexicana”, en su sentido más tradicional de conocimiento del patrimonio y de creatividad estética y desde el punto de vista de sus manifestaciones más intelectuales. Parte de la constatación de que México es mal conocido en los otros países latinoamericanos (los cuales, además, se ignoran entre sí) y de que demasiado a menudo no se tiene de “este gran país” sino “la imagen sangrienta y sombría que el cable folletinesco, el cable cinematográfico” presentan. No obstante, en 1921 México es sede de una serie de empresas culturales prometedoras: “Un movimiento pedagógico serio y firme, orientado según las ideas más modernas; un movimiento científico superior al nuestro y una obra literaria que alcanza en calidad a la de la Argentina, y según algunos la sobrepaja.”³ Aquí la cultura se concibe básicamente al nivel de las producciones de una elite. Más tarde, cuando Vasconcelos la

² Palma Guillén, “Discurso en la distribución de premios de la Universidad Nacional”, *Boletín de la Universidad*, 1, 2, noviembre de 1918, p. 36.

³ Gabriela Mistral, “La cultura mexicana”, *Boletín de la Universidad*, 1, 2, agosto de 1922, p. 151.



hace venir a México, Gabriela Mistral se muestra más preocupada por los problemas de la difusión y la transmisión cultural que por los esplendores de la creación.

Por su parte, Vasconcelos, que por cierto enfatizó la indiscutible renovación de la vida intelectual del país llevada a cabo por los miembros del Ateneo de la Juventud, estaría más de acuerdo con la evaluación de Palma Guillén si damos fe a sus declaraciones en el discurso pronunciado con motivo de su nombramiento como rector de la Universidad: “Lo que yo debo decir es que nuestras instituciones de cultura se encuentran todavía en el periodo simiesco de sola imitación sin objeto, puesto que sin consultar nuestras necesidades, los malos gobiernos las organizan como piezas de un muestrario para que el extranjero se engañe mirándolas y no para que sirvan.”⁴ La perspectiva es nueva: en adelante, Vasconcelos se preocupa menos por compilar un “catálogo” de los “ingenios” de su tiempo que por hacer un inventario de las necesidades culturales de su país, para satisfacerlas. Esto implica un reconocimiento del derecho de todos a la cultura, como ya se había reconocido en 1915-1917 el derecho a la tierra, al trabajo y a la libertad. Una doble hipoteca pesa sobre las “instituciones culturales”, las cuales, tal como lo temía en 1911, en un discurso pronunciado en el marco de las actividades del Ateneo de la Juventud,⁵ han sido confiscadas con fines de propaganda y, en consecuencia, han sido esterilizadas por los políticos. Basta con leer las publicaciones universitarias del periodo 1917-1919 para constatarlo de inmediato. Por ejemplo, en 1917 se creó la Dirección General de Bellas Artes, cuya misión era lograr una síntesis de las aspiraciones estéticas de los elementos más cultos del país (objetivo singularmente elitista para un organismo presentado como “una creación genuina del Gobierno emanado de la Revolución”).⁶ Pero un año después se suprime este organismo.⁷ De la misma manera, el gobierno del presidente Carranza

⁴ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, México, Botas, 1950, p. 8.

⁵ José Vasconcelos, “La juventud intelectual mexicana y el actual momento histórico de nuestro país”, *Revista de Revistas*, II, 74, 25 de junio de 1911.

⁶ *Boletín de la Universidad*, I, 1, diciembre de 1917, p. 115.

⁷ *Boletín de la Universidad*, I, 2, noviembre de 1918, p. 43.



pretendía desarrollar las bibliotecas, pero, también en 1918, se clausura por tiempo indefinido la Escuela de Bibliotecarios y Archivistas, por falta de financiamiento.⁸ Con demasiada frecuencia la política cultural de los gobiernos posteriores al de Porfirio Díaz se limitaba, pues, a declaraciones de intención y a maniobras de propaganda, sin poner realmente los medios humanos y financieros para una acción intensiva y extensiva en ese terreno.

La segunda laguna que Vasconcelos señala, y que se refiere a la creación y la difusión culturales, es la escisión de México en dos países distintos. En un artículo publicado en octubre de 1920, Martín Luis Guzmán presenta esta dicotomía en términos de sombras y de tinieblas:

En México —escribe Guzmán— todos los matices son posibles: desde un concurso de 20000 espectadores ultra-civilizados, reunidos en un circo destinado antes a fiestas de toros, que se estremece bajo el influjo del arco de Casals en medio de una devoción y un silencio religiosos, hasta un concurso de hombres semidesnudos y semibárbaros que se congregan para celebrar la entrada del verano bañándose en el mar; en un bosque de palmeras, en el cual acampan al aire libre y se mantienen con carne de iguana. Pero el verdadero México no está en tales extremos, sino en el contraste y en la armonía de las tintas medias, en el escenario modesto donde, a la luz del sol o bajo las sombras se renuevan día a día los gérmenes de dos razas, de dos civilizaciones, de dos atavismos fundidos ahora en un solo y nuevo modo de ser peculiar e incongruente: en la vida de nuestros pueblos.⁹

¿Dónde está la verdad? ¿En la descripción —sobre la que abundan hasta el cansancio los ensayistas, y el mismo Martín Luis Guzmán— de un México dividido en dos partes desiguales, pero perfectamente antagónicas, donde la “civilización” y el dinamismo de unos se opone a la “barbarie” y a la apatía de otros, o bien, en el lento nacimiento de esa “cultura mestiza” sobre la cual algunos intelectuales —con Vasconcelos entre los principales— empiezan a soñar en voz alta? Es cierto que en el campo, en el nivel de la

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ Martín Luis Guzmán, “Luz y tinieblas”, *México Moderno*, I, 3, octubre de 1920, p. 161.



vida cotidiana, se produjo cierto sincretismo entre el fondo indígena y los elementos hispánicos. En realidad, las dificultades y los obstáculos no están ahí, sino que residen ante todo en la falta de difusión que afecta a una cultura popular que sobrevive a duras penas. Se observa una verdadera atomización nacional del folclor, de las costumbres locales, de las actividades artesanales, de la música, la danza, las artes decorativas, que desaparecen poco a poco porque siguen confinadas en su microcosmos de origen y ya no tienen oportunidad de desarrollarse y reafirmarse. Uno de los responsables del departamento de Etnología del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Miguel Othón de Mendizábal, concluye en diciembre de 1921 un artículo consagrado a las artes autóctonas mexicanas subrayando que:

Puede verse que las artes plásticas indígenas han desaparecido por haber dejado de tener razón de ser social; muchas de las artes menores se extinguieron por no tener ya razón de ser económica; todas perecerán, salvo quizás la cerámica, si no se pone a ello inmediato remedio, inyectándoles nueva vida. Con ello perderán nuestros artistas inapreciables tesoros de inspiración, especialmente para la pintura decorativa, si ha de tener algún día entre nosotros carácter verdaderamente nacional; con ello perderá también el indio, base étnica de nuestra población, la única manera que le ha quedado a través de tanta opresión, de manifestar su temperamento artístico, poderoso como en ningún pueblo de la tierra. A los artistas y a las autoridades dejo no la palabra, que a nada conduce, sino la acción para evitarlo, realizando a la par una labor nacionalista y cultural.¹⁰

Son numerosos los etnólogos, los folcloristas o los simples observadores de la vida nacional que por esa época hacen un llamado de alarma y confirman así que el sincretismo cultural al que se refería Martín Luis Guzmán está amenazado en sus fundamentos sociales y económicos hasta tal punto que el lenguaje figurativo, musical, artesanal del pueblo mexicano parece correr un grave riesgo.

¹⁰ Miguel Othón de Mendizábal, “Las artes aborígenes mexicanas”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 327.



La consecuencia directa (y quizás también una de las causas) de tal degeneración de la cultura popular es doble. Por una parte, los artistas y los intelectuales mexicanos tienen aún con demasiada frecuencia la vista puesta en el extranjero y se dejan influir por modas y corrientes que no permiten que el genio nacional se exprese con fuerza y originalidad. Al pasar revista de las esculturas y pinturas presentadas en la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en septiembre y octubre de 1921, Diego Rivera denuncia insistentemente el “rodinismo” que amenaza a la escultura mexicana y el “sub-impresionismo” que pesa sobre la pintura. Con la ironía a veces feroz que caracteriza la mayoría de sus escritos críticos, Rivera se pregunta: “¿Por qué en la tierra en que hay la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla, Chichén, y la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo, la exhibición que nos dan maestros escultores actuales parece representar los efectos de un descarilamiento?” Para Rivera, esta enajenación puede corregirse inmediatamente si los artistas y el público se aplican a sí mismos algunos remedios que no por ser sencillos carecen de eficacia:

Necesitamos amor, amor a la escultura mexicana, tanto la antigua como la colonial, que también es admirable, que los mexicanos —artistas y público profano— miren menos las revistas de ultramar y muchísimo más el admirable Museo Nacional y todas las manifestaciones de nuestro arte popular, que es moderno, porque vive con la raza a pesar de tantas cosas, y que, un día, será revelación pasmosa para la gente sensible a la belleza que aún hay en el mundo. También —para no volvernos estatuas de sal— admiremos las máquinas, admiremos organismos plásticos, completos y llenos de vida. Que nuestros artistas sepan, crean y sientan que, en tanto no nos volvamos *obreros* y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan, para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con la del pueblo, no produciremos más que abortos, cosas inútiles, por inanimadas.¹¹

¹¹ Diego Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Azulejos*, n. 3, octubre de 1921, p. 21 y 25.



Esta requisitoria, que hemos querido citar completa porque contiene ya todo el credo estético y social del movimiento muralista que cobrará verdadero impulso en 1922, va dirigida esencialmente a los artistas y creadores, principales responsables de la afonía y del mutismo cultural del pueblo. Para que el pueblo pueda acceder a la cultura hay que darle la palabra y tener muy en cuenta sus formas tradicionales de expresión, tan a menudo despreciadas y descuidadas en aras de los modelos europeos que se pretende adoptar.

Paralelamente a la denuncia de una cultura extrovertida y puramente imitativa, otros intelectuales ponen en tela de juicio la extrema fragmentación de la vida cultural mexicana, dividida y debilitada por innumerables capillas y grupúsculos que se ignoran, se desprecian o se combaten unos a otros con encarnizamiento suicida. Esta propensión, particularmente fuerte en el terreno literario, no desaparece al tomar Vasconcelos y sus colaboradores de la Secretaría de Educación Pública (en adelante SEP) las riendas de lo esencial de las actividades artísticas y culturales del país.¹² Divisiones idénticas a las que oponen a los intelectuales parecen también afectar al grupo de pintores, donde se dejan sentir divergencias estéticas, y también ideológicas, muy profundas.¹³

Esas oposiciones, controversias y querellas dan a veces la impresión de una falta de unanimidad respecto de la obra de “regeneración nacional” emprendida por Vasconcelos. Pero también se las puede considerar como otros tantos testimonios de una efervescencia fructífera de la vida cultural mexicana que no se manifestaba en absoluto antes de 1920 y desde la caída de Porfirio Díaz. El rasgo distintivo de este “renacimiento” consiste en el hecho de que las actividades intelectuales tradicionales (esencialmente literarias) dejan su lugar a las producciones estéticas y

¹² Carta inédita de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes del 17 de noviembre de 1923, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina, expediente Henríquez Ureña.

¹³ Respecto a la controversia entre Alfredo Ramos Martínez y Diego Rivera acerca de las “academias” véase: *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, p. 20-21, 54.



plásticas, representadas en primer lugar por la pintura. En un artículo de julio de 1923, Daniel Cosío Villegas da varias explicaciones de tal inversión de valores en la vida cultural nacional: la acción de Vasconcelos que, por primera vez en la historia del México moderno, ofreció a los artistas “superficies para pintar” y les dio oportunidad de expresarse; el regreso al país de pintores que habían adquirido en Europa una sólida experiencia: Rivera, Montenegro, Best Maugard; la “inferioridad” temporal de la literatura, ya que los escritores de valor estaban, en su mayoría, acaparados por tareas importantes dentro de la Secretaría de Educación Pública; la determinante influencia de Antonio Caso sobre los jóvenes, entre 1914 y 1921, que fue de orden más filosófico que literario; por último, Cosío Villegas considera que la influencia de Pedro Henríquez Ureña, tan profunda, tan humana, estuvo interrumpida durante varios años y apenas comienza a dejarse sentir de nuevo.¹⁴

Lo que es más difícil de percibir es el impacto de tal efervescencia sobre el gran público. En lo que toca al muralismo, lo menos que puede decirse es que la acogida que tuvo fue bastante reservada en general, y que la prensa de la capital no saludó el nacimiento de este gran movimiento pictórico con un entusiasmo delirante;¹⁵ en cuanto a los poetas, hay quienes les reprochan su alejamiento del pueblo y del país, su repliegue sobre sus propios estados de ánimo y su tendencia a ignorar las “realidades circundadas”.¹⁶

Vasconcelos había comprendido, incluso antes de llegar a la rectoría, que la difusión cultural formaría parte de las tareas prioritarias de un gobierno verdaderamente preocupado por el interés nacional. Para él, no podía existir ninguna contradicción entre la educación y la cultura y, más precisamente, lo que él llama la “cultura estética”. Desde la publicación, en octubre de 1920, de su

¹⁴ Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, *El Universal*, 19 y 20 de julio de 1923.

¹⁵ Véase en particular Diego Rivera, “El caso del pintor Diego Rivera”, *El Heraldo*, 10 y 19 de junio de 1923.

¹⁶ Véase: Ricardo Arenales, “Comentario a *Antología de poetas modernos de México*”, *México Moderno*, México, I, 2, septiembre de 1920, p. 125-128.



Proyecto de Ley para la creación de una SEP Federal, el Departamento Escolar aparece indisolublemente ligado a los otros dos pilares del ministerio, el Departamento de Bibliotecas y el de Bellas Artes: “Un ministerio de educación que se limitara a fundar escuelas, sería como un arquitecto que se conformase con construir las celdas sin pensar en las almenas, sin abrir las ventanas, sin elevar las torres de un vasto edificio”;¹⁷ nunca se cansará de repetir que una producción artística “rica y elevada traerá consigo la regeneración, la exaltación del espíritu nacional”.¹⁸ Cuando, en diciembre de 1922, durante las deliberaciones del Congreso sobre el presupuesto de educación nacional, un diputado cuestiona a Vasconcelos sobre la necesidad de otorgar 589 000 pesos a la Dirección de Cultura Estética, el ministro responde que no hay “ningún derroche en regenerar el espíritu de las capas más humildes de nuestra sociedad, dándoles una distracción que no les cuesta nada y que eleva sus espíritus para los deseos de mayor bienestar, alejándolos de los vicios o de la simple holganza”.¹⁹

LOS FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA VASCONCELISTA

Una interpretación emotiva de la vida, una filosofía del sentimiento y, por lo mismo, una filosofía de la belleza, tal es el sendero nuevo, el único nuevo sendero que nos deja la historia y nos imponen los tiempos.

JOSÉ VASCONCELOS, “*Latifundio y caudillaje*”,
La Antorcha, 7, 15 de noviembre de 1924

Una de las orientaciones esenciales de la actividad desplegada por Vasconcelos entre 1920 y 1924 consistió en dar una prolongación social y popular a su pensamiento estético, cuyos fundamentos fueron elaborados durante el periodo anterior a su llegada a la rectoría. Se expresa esencialmente en tres obras redactadas entre

¹⁷ Vasconcelos, *Discursos...*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ “La discusión del presupuesto del año 1923, sesión del 16 de diciembre de 1922”, *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 85.



1916 y 1920, por las que Vasconcelos, según sus propias declaraciones a Alfonso Reyes, siente un gran apego, y que son editadas o reimpresas entre 1919 y 1921: *Pitágoras: una teoría del ritmo*, publicada en 1916 en La Habana y reeditada en una versión aumentada en la ciudad de México en 1921,²⁰ *El monismo estético* y *Estudios indostánicos*, escritos durante su estancia en California y publicados en la capital mexicana en 1920.

Influenciados por Schopenhauer, Nietzsche, Benedetto Croce y Bergson, los integrantes del Ateneo de la Juventud habían bosquejado una “estética de la creación” literaria y artística, pero fue indiscutiblemente Vasconcelos quien llegó más lejos en este campo. Su pensamiento estético, que inspiró directamente la acción que realizó dentro de la SEP, es a la vez coherente y alógico. Coherente porque, como Bergson, Vasconcelos establece vínculos estrechos entre, por un lado, las actividades estéticas y, por el otro, la psicología y la moral. Alógico en la medida en que sus escritos están animados por lo que llama el “impulso lírico” y en cuanto a que se derivan expresamente del *Zarathustra* de Nietzsche y, sobre todo, de las *Enéadas* de Plotino, así como de muchas otras obras que “no obedecen a plan dialéctico, sino a orientaciones y trabazón de mera afinidad estética”.²¹ Para Vasconcelos, la estética es una mística, que busca la adhesión mediante la emoción más que mediante el razonamiento; su propósito era despertar en el lector “simpatía” y “placer desinteresado”, según la expresión de Kant.²² De ahí las connotaciones, a menudo desconcertantes para quien se asoma a estos ensayos, de “misterio”, de lo “maravilloso”, de “milagro”, de “confusión”, de “magia”, destinadas a suscitar una “fe”, un “credo”, una actitud esencialmente “religiosa”.

²⁰ José Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo*, 2a. ed., México, Cultura, 1921.

²¹ Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 12 de agosto de 1916, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

²² De ahí su decepción y su amargura ante las reacciones meramente cortes o “curiosas” que suscitan sus libros en México. Escribe a Reyes: “Si no fuera político, nadie me leería. La gente tiene curiosidad de ver lo que digo yo, pero no simpatiza, no se contagia con lo que digo [...]”, Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 16 de septiembre de 1920, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



Como subraya en la introducción a *El monismo estético*, Vasconcelos y los hombres de su generación fueron educados con la idea de que no era ya posible “construir nuevos sistemas de filosofía”. La mayéutica de esa época que coincide con los últimos años del porfirismo atraviesa por algunas vicisitudes que le son muy difíciles de vencer: “empirismo científico, pluralismo inconsciente, pragmatismo, filosofía literaria”; adolecía a la vez de un cientificismo exacerbado, de una imprecisión enojosa y de un lastre retórico. Vasconcelos, que se opone a tal tendencia al tiempo que se dice partidario de un cierto lirismo, intenta establecer un sistema cuyos fundamentos son, en cierta manera, el *Pitágoras* y los ensayos que componen *El monismo estético* —en su mayoría escritos en el Perú. Por lo demás, nunca reivindica pretensiones de originalidad, y no desea en absoluto alejarse “del cauce venerable de la gran tradición filosófica”: “El problema para los pensadores contemporáneos es volver a reivindicar la libertad del espíritu sin desconocer las conclusiones legítimas de la ciencia experimental y de la crítica histórica.”²³ La ciencia se ha mostrado impotente para “definir los primeros principios y menos aún los ideales definitivos”; el terreno quedaba entonces libre para actividades hasta entonces consideradas sospechosas y estériles: la especulación filosófica, el arte, la religión, actividades éstas que, para Vasconcelos, están vinculadas. Pero ¿cómo articular “la sabiduría antigua” con “ciertas conquistas definitivas del método científico?”.

Se imponía un primer paso: había que superar el positivismo, esa “filosofía primitiva y provinciana con pretensiones de universalismo, porque representaba el poderío material de una raza de comerciantes, anti mística, anti heroica y antirreligiosa”. Sin embargo, si bien es saludable rechazar las filosofías fundamentadas sobre hipótesis científicas que con mucha frecuencia la realidad misma se ha encargado de desmentir, los grandes postulados científicos siguen teniendo validez, y hay que seguir el pensamiento de Kant cuando asevera que “la función del en-

²³ José Vasconcelos, *El monismo estético* (1918), en *Obras completas*, 4 v., México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958, v. IV, p. 14.



tendimiento no es descubrir las verdades trascendentales, sino ordenar el caos de las representaciones, hacer ciencia”. Pero Kant, decepcionado por la metafísica racionalista, quiso fundamentar la vida del espíritu en la razón práctica y sobre el imperativo categórico, “noción moral innata de la conciencia”. A su vez, estos conceptos han sido incapaces de resolver “el milagro de la voluntad desinteresada”. Así pues, para Vasconcelos, ha sonado la hora de las filosofías estéticas “fundadas ya no en la razón pura ni en la razón práctica, sino en el misterio del juicio estético”. El “monismo estético” ha de ser el principio unificador de las actividades mentales (intelectuales, morales y estéticas) y Vasconcelos sueña con una *Estética fundamental* que sería como un eco de la *Ética* de Spinoza.²⁴

La fuente pitagórica

Las bases de este trabajo futuro habían sido sentadas con *Pitágoras: una teoría del ritmo*, publicado primero en La Habana en 1916 y luego, en una segunda edición con añadidura de fragmentos un tanto dispares, en 1921 en la ciudad de México. Este ensayo es menos un estudio de las teorías pitagóricas que una reflexión sobre sus “consecuencias estéticas”: su núcleo es la tercera parte, consagrada a “la interpretación estética de la teoría del número”. Adoptando algunas conclusiones de *données immédiates de la conscience*, Vasconcelos tomaba como punto de partida la constatación de que los fenómenos obedecen a la vez a leyes independientes de la voluntad humana y a una acción, imaginaria y ficticia, de la conciencia. Ante el ordenamiento misterioso o inmutable de las cosas, el espíritu se sobrecoge, con una mezcla de terror y admiración y, antes de emprender un análisis minucioso de estos fenómenos, la conciencia vibra “naturalmente” al unísono con ellos:

El sabio tiende a aplicar a la conciencia las leyes que descubre en el vasto conjunto de las cosas. Los ingenuos, los artistas, los hombres todos, cuando se abandonan a su vida interior, vuelven a la

²⁴ *Ibid.*, p. 16.



percepción primitiva y eterna de una naturaleza que ignora leyes propias y sigue los misteriosos arranques del ser nuestro.²⁵

De esta doble actitud se derivan evidentemente dos concepciones del mundo, que Vasconcelos no considera fundamentalmente antitéticas y que intentará conciliar a través de su acción entre 1920 y 1924; la primera es analítica, “intelectual” y científica; la segunda es sintética e “intuitiva”: es “la percepción estética de las cosas”. La primera está regida por la ley de la causalidad y la necesidad; la segunda obedece al “desinterés”, a “la ausencia de finalidad”, a “la emoción de la belleza, en que el ser y las cosas se ajustan a ritmo igual e infinito”.

En efecto, la lectura de la filosofía pitagórica reveló a Vasconcelos que “las cosas, aparte de sus movimientos ordinarios comprobables con los sentidos, son capaces de vibraciones paralelas de nuestras tendencias íntimas”: el número pitagórico se convierte entonces no tanto en símbolo de la armonía y el equilibrio de las cosas, sino en la representación de “un pensamiento inefable, profundo, sintetizador de lo existente”. En el “pitagorismo estético”,²⁶ el número y la armonía representan la expresión de un *ritmo*, es decir, de un movimiento “regular e infinito” de las cosas. Es este “movimiento”, este “ritmo”, lo que interesa a Vasconcelos, más que el descubrimiento de la “divina proporción” o de la famosa “sección áurea”; este rechazo de un inmovilismo final en la beatitud conquistada permitirá a Vasconcelos hacer concordar

²⁵ José Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo*, en *Obras completas...*, v. III, p. 11. Acerca de las relaciones entre la noción pitagórica del *ritmo* y el concepto bergsoniano de *élan vital*, véase: Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or* (1931), París, Gallimard, 1976, t. II, p. 132. Bergson también enfatizó las interferencias entre el transcurrir “habitual” del tiempo que constituye el ritmo interior propio de cada uno y los ritmos exteriores que vienen a modular nuestra concepción del tiempo, *ibid.*, t. I, p. 105.

²⁶ Etienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique*, París, Seghers, 1970, p. 25. Como subraya Matila C. Ghyka, la música (vinculada por el ritmo a la poesía y a la arquitectura —tres actividades a las que Vasconcelos da un sitio privilegiado—) desempeña un papel central en la ascesis pitagórica: “Les pythagoriciens avaient spécialement remarqué la valeur purificatrice et régulatrice de la musique, et attribuaient à cet effet (qu'ils appelaient ‘catharsis’) un rôle très important dans la discipline journalière des adeptes”, Ghyka, *Le nombre d'or...*, p. 148.



sus reflexiones teóricas con posibles aplicaciones prácticas que se le presentarán al convertirse en ministro de Educación Pública. Es por ello por lo que sólo conserva un aspecto del pensamiento pitagórico, el que rechaza a la vez la experiencia de los sentidos y los postulados intelectuales para no conservar sino la noción, fundamentalmente estética, de una vibración al unísono entre las cosas y el alma, y la afirmación de una “filosofía” que sería música y belleza: “Pitágoras —escribe— es el primer antecesor conocido de la familia mística, extraña y dispersa, de los filósofos, músicos, poetas; más bien dicho, de los filósofos estetas.”

Pero la percepción de esas vibraciones fundamentales no es un don repartido equitativamente entre los hombres, por múltiples razones (sociales, económicas, religiosas, culturales): hay “espíritus elegidos que ven aparecer la teoría luminosa de las verdades nuevas”. Esta aptitud para la revelación de las verdades profundas del ser es fruto de una ascesis que comienza a temprana edad: “Desde la infancia, se distingue por cierta actitud de audacia y devoción frente a la vida; más que los demás hombres, parecen impregnados del misterio”; a veces, “los accidentes, las aventuras”, los azares de la existencia cotidiana nublan y opacan su genio; pero no se trata sino de un eclipse pasajero y, luego de algunos años, el genio se reafirma en toda su plenitud (cuando escribe estas líneas, en 1916, Vasconcelos, desterrado en el Perú, violentamente denigrado en su propio país tras el fracaso de la Convención de Aguascalientes, piensa sin lugar a dudas en sí mismo).

El filósofo que analiza la creatividad y la perspicacia de algunos grandes ingenios debe, pues, eliminar la ganga de lo cotidiano y los epifenómenos anecdóticos para alcanzar lo esencial: “Los valores del pensamiento, los valores no humanos, no célebres más avanzados espiritualmente.”²⁷ Pero tal búsqueda, que a veces

²⁷ Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 7 de marzo de 1916, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina. Esta jerarquía de las almas, de origen pitagórico, seguramente la encontró Vasconcelos en el *Banquete* de Platón: Al llenar la distancia que separa al hombre de Dios, los daimones unen el gran Todo a sí mismo. Es de ellos de quien procede toda ciencia adivinatoria, todo el arte sacerdotal de los sacrificios, de las iniciaciones, de los encantamientos; toda alta magia y toda poesía. Dios no se mezcla con el hombre. Todo se deriva de una gran alma universal, de una “panpsyche”, que diría Platón.



desemboca en lo insólito, debe cuidarse para no “caer en la extravagancia”. La publicación por el Departamento Editorial de la SEP de varias biografías de hombres célebres, escritas por Romain Rolland, se sitúa dentro de la línea de esta búsqueda de una espiritualidad nueva.

Cuando evoca, en sus *Estudios indostánicos*, el problema de las castas en la India, Vasconcelos se ve precisado a definir su posición en lo que atañe a esos “espíritus elegidos”, esas “almas de *élite*” que hacen avanzar a la humanidad a zancadas progresivas. Si los derechos políticos y los bienes materiales pueden y deben repartirse equitativamente a todos, no deja de estar claro que “unos hombres poseen más penetración y más elevación que otros [...]. Crean y formulan todas las ideas de que vivimos; la obra del espíritu es esencialmente individualista”. Pero esta “aristocracia del espíritu” no podría justificar la pervivencia de las “viejas aristocracias feudales”, las cuales, además, poco a poco se ven reemplazadas por estructuras aún más inicuas y tiránicas: las del dinero. En *Estudios indostánicos* Vasconcelos esboza una especie de sociología de la dominación, que luego amplía en su ensayo sobre “la nueva ley de los tres estados”.²⁸ Tres castas de opresores han ejercido el poder a lo largo de la historia de la humanidad: la de los sacerdotes, que, en épocas determinadas, si bien permitió “conservar ciertas prácticas de moral y de cultura”, terminó por convertirse en “un estorbo para el progreso y una carga para los pueblos”; la de los guerreros, que “siempre” termina creando “despotismos que hacen intolerable la vida colectiva” y cuyo poder destructivo parece eterno; y, por último, “la aristocracia burguesa contemporánea”, que ha sabido sacar provecho de una laguna de la legislación liberal sobre la no limitación del acaparamiento de las riquezas, pero que, para Vasconcelos, inevitablemente verá minada y destruida su preponderancia en un futuro cercano. ¿Cuál será entonces la “casta” que ocupe la pri-

A través de las sucesivas reencarnaciones, las almas vuelven hacia esa alma universal; los daimones y genios —entre quienes se sitúa a sí mismo Vasconcelos— son los más cercanos a ella.

²⁸ José Vasconcelos, “Nueva ley de los tres estados”, *El Maestro*, II, 2, noviembre de 1921, p. 150-158.



mera línea en la sociedad? ¿La de los “intelectuales”? No es ésa ni la opinión ni el deseo de Vasconcelos: “Una casta así, instruida e inteligente, pero sin ideal superior, nos llevaría a hacer del mundo una gran China, comunista y gobernada por ilustrados mandarines, pero a la postre corrompida, decadente y famélica como la China actual.”²⁹

Vasconcelos rechaza en muchas ocasiones el calificativo de “intelectual”, que no le gusta en absoluto; a veces prefiere en su lugar al término “poeta”.³⁰ Substituye cultura —expresión que no desdeña— con “inspiración”, razonamiento con “intuición”, retórica con “lirismo”. ¿Quién formará pues, en tales condiciones, “la aristocracia” ideal, que no corrompa ni oprima a los pueblos, sino que, al contrario, los eduque, los salve y los guíe? Para Vasconcelos, la respuesta es sencilla, y se ve explicitada por la crisis moral por la que atraviesa entre 1916 y 1920, cuando debió abandonar precipitadamente México: en esas cohortes de la virtud vendrán a agruparse “los hombres y mujeres que viven para el espíritu y sacrifican los goces de la carne a los goces del espíritu”. La distinción entre los hombres se establece menos al nivel de las necesidades fundamentales que al nivel de los “goces” y las “ambiciones”: “Si ambicionamos ser justos, si ambicionamos llevar a la práctica un ideal, si gozamos entrañablemente con la contemplación de la naturaleza, con el arte sublime, entonces seremos aristócratas, ya sea que en el mundo dominemos como

²⁹ José Vasconcelos, *Estudios indostánicos* (1920), en *Obras completas...*, v. III, p. 143.

³⁰ Acerca del problema entre Chile y el Perú, por las provincias de Tacna y Arica, escribe a José de la Riva Agüero: “A veces creo que la mejor manera de arreglar este doloroso conflicto sería una cruzada de intelectuales o, ya que a Ud. no le gusta esta palabra moderna, ni a mí tampoco, una cruzada de poetas que se dedicara a calmar los ánimos en Lima, a desterrar el odio y que después fuera a Chile a predicar la justicia, a imponer la concordia, a exigir la unión”, Carta de José Vasconcelos a José de la Riva Agüero del 5 de febrero de 1919, Archivos Riva Agüero, Lima. En realidad, su ideal continúa siendo el “filósofo” tal como lo conciben los pitagóricos: “Le philosophe est un homme en quête de sagesse, toujours en route vers un Absolu qu’il ne possède jamais, mais qu’il entrevoit et goûte chaque jour un peu mieux; et ce qu’il affirme n’est que le reflet de cette quête quotidienne”, Ivan Gobry, *Pythagore*, París, Seghers, 1973, p. 39 (Philosophes de tous les temps, 85).



señores o trabajemos como labriegos.” Paralelamente a la elaboración de su estética, Vasconcelos bosqueja una ética de la sencillez de las costumbres y de la comunión con la naturaleza que será un eje esencial de su política cultural entre 1920 y 1924: “El siervo que al caer de la tarde detiene el arado y participa de la unción de un crepúsculo en campo abierto, es más aristócrata que el dueño de la finca que pasa y no detiene su automóvil, porque lo espera rica cena en la ciudad.”

La “leyenda pitagórica” no disipó, pues, en Vasconcelos ese maniqueísmo y esa estética ingenuamente populista que hace pensar en ciertas pinturas de Millet. Sin embargo, esa estética le sugirió una vía del saber en el “maestro” que pasa de la “videncia” a la práctica, la cual aprenden y difunden luego sus discípulos: los ejercicios colectivos, la música, la danza, preparan para las largas meditaciones en las que el alma se impone pruebas a sí misma. No se trata de reprimir o de negar el cuerpo, sino de ejercitarlo y de dominarlo para que alcance la serenidad de la contemplación. Se comprende mejor entonces, desde el contexto del pensamiento estético de Vasconcelos, por qué el futuro ministro de Educación Pública pondrá tal empeño y tales energías en la organización y la multiplicación de los “festivales al aire libre”, que en cierta manera son ceremonias iniciáticas cuya finalidad es crear en las almas de la gente un “movimiento ascendente”. Se puede decir que, para Vasconcelos, la cultura es menos la adquisición de conocimientos que la práctica de esos “ejercicios” espirituales destinados a disciplinar el cuerpo y a elevar el alma, más que a enriquecer la inteligencia y aguzar el razonamiento. La lectura, el teatro, las artes plásticas, la danza, el deporte mismo, deberán ser ante todo generadores de *emociones*, que serán como los resortes secretos e imprevisibles de esa “catarsis” ya descrita por Aristóteles.

El esquema general es, pues, el siguiente: un “espíritu elegido”, un “vidente”, descubre, en general bajo la forma de iluminaciones súbitas e irrazonadas, alguna verdad fundamental. Sus discípulos la comentan, la adaptan y luego la hacen llegar al público, y entonces las instituciones culturales tienen la misión de ponerla en práctica mediante ejercicios apropiados. Sobre la



emoción primera viene a injertarse el aprendizaje de la meditación y del recogimiento en el silencio, cuando el espíritu, lejos de la agitación de la vida cotidiana, puede escuchar su música interior y despertar. Estas distintas prácticas son a veces colectivas, a veces individuales: tras el fervor colectivo de un festival al aire libre viene el recogimiento de la lectura en una biblioteca. Aquí, las conexiones entre el pensamiento estético de Vasconcelos y la política cultural que seguirá después de 1920 son perfectamente claras y coherentes.

No obstante, en su reflexión anterior a 1920 no siempre se manifiesta la misma homología entre las distintas secuencias de su razonamiento, en particular cuando aborda la cuestión de eventuales prolongaciones prácticas. Así, en la misma página del *Pitágoras*,³¹ señala que “no es preciso que el pensador descubra; basta con que medite, estudie, escriba, o únicamente piense, para que se mantenga la continuidad de la vida ideal”; pero, en cambio, se reconoce la necesidad de la propagación de las ideas: “La labor mental es contagiosa, el maestro pone la semilla y las almas la multiplican y la devuelven matizada con mil tonalidades nuevas”. Se trata de descubrir el justo medio entre la meditación solitaria y la emoción colectiva: además, “hay ideas tan poderosas que no encuentran espacio en una sola conciencia y buscan apoyo en generaciones enteras”. Pitágoras ofrece precisamente el modelo de una coordinación fructífera entre la reflexión y la acción: “Las comunidades pitagóricas no se entregaban sólo a la contemplación; comprendían que la vida no puede dedicarse por entero a pensar mientras tantas cosas están aún por hacer. Eran verdaderos laboratorios de ciencias matemáticas y físicas, de medicina y moral.”³² En tal ejemplo se fundamentó Vasconcelos para articular de manera orgánica las estructuras

³¹ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 19.

³² Cf. Ghyka, *Le nombre d'or...*, t. II, p. 27: “Les candidats étaient, après un sévère examen d'entrée, formés à l'observance de la Règle par un régime d'éducation physique et morale, avec des purifications physiques, ablutions, lustrations rituelles, aussi bien que psychiques (nous avons déjà mentionné qu'ici la musique, les parfums et la danse jouaient un grand rôle 'cathartique', par la mise en harmonie et la 'libération' des sentiments).”



escolares y educativas y las instituciones propiamente culturales de la SEP, el Departamento Escolar y los de Bibliotecas y Bellas Artes. Paralelamente, la experiencia tenida en Rusia a partir de 1918 vendrá a confirmar la validez de tal construcción ideal y a ilustrar la imposibilidad de cualquier solución de continuidad entre educación y cultura.

Pero, a través del estudio de la filosofía pitagórica, Vasconcelos pudo igualmente determinar una especie de tipología del intelectual, en la que los elementos autobiográficos y su temperamento personal tuvieron sin duda también un papel importante. La doctrina pitagórica pronto se convierte en blanco de los ataques de la sociedad de su tiempo, y de esto Vasconcelos cree poder deducir una ley, directamente aplicable, en particular, al contexto mexicano: “Constantemente la agrupación, destruyendo los avances individuales, retrograda el humano proceso en una forma o en otra, ayer por la violencia, hoy con atropellos legislativos.” Simplemente se ha dado en la sociedad contemporánea, una transferencia de los factores opresivos: “Actualmente se considera central el problema económico, y todo lo que no se relaciona estrechamente con él ocupa un segundo término y está expuesto a la indiferencia o a la destrucción”; se considera “enemigos del pueblo” a todos aquellos que “en ciencia, en arte o en filosofía persiguen miras ajenas al bienestar material”, siendo que “el evangelio de la vida práctica” debería ser: *“Mucha cultura, pocos niños.”*³³

³³ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 21. Hay que notar que en 1922, en el discurso de Río titulado “El problema de México”, Vasconcelos también reconoció la preeminencia de las cuestiones económicas. Hablando del sucesor de Porfirio Díaz, precisa: “Madero volvió a hacer lo que habían hecho Morelos y Juárez; no se limitó a resolver la cuestión política del momento, sino que abordó otra vez el problema económico mexicano; problema fundamental en todos los pueblos y especialmente en los oprimidos como aquél”, *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 527. Hemos de precisar también que la fórmula “muchas cultura, pocos niños” no es para Vasconcelos una mera ocurrencia. Desde su llegada a la rectoría, redacta una circular que preconiza una política de reducción de la natalidad en medios populares y que es difundida ampliamente en Yucatán, gracias al gobernador Carrillo Puerto. Cf. Esperanza Velázquez Bringas, *La maternidad consciente como mejoramiento del proletariado y de la raza*, Mérida, Biblioteca de la Liga de Maestros Francisco Ferrer Guardia, Imprenta “Mayab”, 1922.



El otro interés que presenta la doctrina pitagórica es que se trata de una “mística”, es decir, “una tesis que no puede mirarse ni expresarse con imágenes formales, sino que sólo se percibe cerrando los ojos y abriendo el alma al rumor invisible”.³⁴ Fue ésta una de las primeras tesis que mostró que el razonamiento se absorbe en el análisis y descuida al sujeto pensante, así como “el fondo misterioso que queda sin ser revelado en sí en el curso del más minucioso análisis mental”. El racionalismo se interesa tan sólo en el pensamiento; el misticismo aborda el sujeto en su totalidad. Lo esencial para el primero es la idea; para el segundo, es la entidad que engendra tal idea. Con el fin de ilustrar mejor esta dicotomía, Vasconcelos se apoya, como Antonio Caso,³⁵ en el análisis bergsoniano de los “datos inmediatos de la conciencia”, irreducibles al examen racional e incluso a la teoría de las “fuerzas”, propuesta por Maine de Biran y por el mismo Bergson: no hay antinomia entre el espíritu (fuerza ascendente) y la materia (fuerza descendente); “el universo se concibe como la obra multiforme de la energía”. Si Pitágoras llegó hasta la fusión entre lo material y lo espiritual es porque su posición no era de orden ético, sino estético; no juzgaba en términos de bien y mal, sino que había descubierto que en todas las cosas se desarrolla, como una música, una energía interna, y que cierto ritmo constituye la esencia de todas las cosas. Pero Pitágoras, y sobre todo sus discípulos, insistieron prioritariamente en el aspecto matemático de su descubrimiento y, según Vasconcelos, descuidaron su corolario estético.

³⁴ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 33. Tras la muerte de Pitágoras, sus discípulos se dividieron en dos tendencias que se pretendían directamente inspiradas por su fundador: “Les uns considèrent comme essentielle au Pythagorisme la Science, dans son rôle profane et humaniste, et virent en Pythagore l’intelligence prestigieuse qui avait fait progresser la géométrie et l’astronomie: ce furent les Mathématiciens. Les autres considèrent comme essentielle au Pythagorisme la Religion, dans son rôle surnaturel et purificateur, et virent en Pythagore l’envoyé inspiré d’Apollon: ce furent les Acousmatiques”, Gobry, *Pythagore...*, p. 30. Está claro que Vasconcelos se adhiere a esa segunda tendencia.

³⁵ Cf. Antonio Caso, “La moralidad del Arte”, en *Doctrinas e ideas*, México, A. Botas e hijo, 1924, p. 80: “El artista, como le han descrito Schopenhauer y Bergson tiene un desinterés innato de la mente que lo faculta para intuir o contemplar cada cosa o ser en su individualidad característica.”



Sin embargo, la contribución capital de la reflexión pitagórica es el relieve que se da al vínculo que une la conciencia a las cosas, la relación profunda entre el ritmo del espíritu y el ritmo natural de las cosas,³⁶ relación que es en realidad una oposición, como subraya luego Plotino, al mostrar que en la contemplación el ritmo del espíritu *se impone* al de las cosas, y que la belleza se manifiesta cuando el ritmo de éstas está calcado sobre el de aquél.³⁷ “La visión del artista redime lo feo, la virtud del santo norma y corrige lo malo, y el filósofo, interpretando el conjunto, es un *artista en grande*.” Al ritmo desinteresado de la subjetividad se opone el movimiento finalista de la materia. La belleza se manifiesta cuando el movimiento de las cosas deja de ser causal y existe “coincidencia rítmica” entre el movimiento “natural” del espíritu y el movimiento “corregido”, “reformado” de las cosas. De ahí la fórmula pitagórica, que Vasconcelos adopta: “Un mismo ritmo mueve las almas y las estrellas.”³⁸

³⁶ Por prejuicios antipositivistas, Vasconcelos descuida deliberadamente uno de los aspectos más originales del pensamiento pitagórico, que consiste en considerar al conocimiento teórico como el camino más eficaz para la salvación. Ese conocimiento teórico se basa en el acceso a cosas *inmortales y divinas* que permiten ciertas ciencias privilegiadas: la ciencia de los números, la geometría, la música, la astronomía. Cf. Louis Rougier, *La religion astrale des pythagoriciens*, París, PUF, 1959, p. 88. Vasconcelos sigue en este punto a Edouard Zeller; una de sus principales fuentes, quien considera que la actividad primaria de los pitagóricos era fundamentalmente de orden metafísico y moral, y que el sistema científico, establecido sobre la base de la teoría del número y de la armonía, no aparece realmente sino en un segundo momento, y fue obra de diversos pensadores posteriores a Pitágoras. Edouard Zeller, *A History of Greek Philosophy*, 2 v., Londres, Longman, Green & Co., 1881, v. I, p. 507-508.

³⁷ Souriau, *Clefs pour l'esthétique...*, p. 1-14.

³⁸ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 44. A propósito de la “substancia” común a las almas y los astros, véase: Rougier, *La religion astrale des pythagoriciens...*, p. 61: “On en vint à dire que les astres et les âmes étaient formés d'éther et que l'heure de la mort, le corps retourne à la terre et l'âme à l'éther. De cette doctrine, dérivée du Pythagorisme, les témoignages sont nombreux dans la seconde moitié du Vème siècle. On exprimait la même idée en disant que l'âme humaine est ‘une étincelle de la substance des astres’: *Scintilla stellaris essentiae*.” Esta idea se encuentra en el *Timeo* de Platón, en el que Vasconcelos parece haberse inspirado en gran medida: “Acercas de la especie de alma que es en nosotros la principal, hay que mencionar lo siguiente. El Dios nos la ha regalado a cada uno de nosotros cual si fuese un genio divino. Es ése el principio del que hemos dicho que reside en la parte más elevada de nuestro



A la idea pitagórica de “armonía”, que considera demasiado estática, Vasconcelos prefiere la de “movimiento”: “la armonía y la forma son cárceles que la emoción desgarran”. En realidad, mantiene, voluntaria o involuntariamente, cierta confusión acerca de esta noción de “armonía”, fundamental en el sistema pitagórico: Vasconcelos la asimila a una “musicalidad” más o menos sobreestimada, que obedece a ritos y normas que rechaza porque las considera restricciones insoportables. Pero coincide con el pitagorismo en lo relativo a la dialéctica de lo acabado y de lo inacabado: para Pitágoras, “el hombre participa a la vez de lo acabado y de lo inacabado; debe pues, para alcanzar la perfección, asemejarse lo más posible a lo acabado”.³⁹ Vasconcelos se adhiere a esta ética de lo absoluto, pero la “humaniza” reconociendo que la vida y la emoción avanzan sin reparar en obstáculos, incluso si existe el riesgo de que periódicamente se caiga en la discordancia, la irregularidad, la disonancia y la incoherencia; en otras palabras, concede al hombre el derecho de avanzar por etapas sucesivas en su trayecto hacia la totalidad. Más allá de tales extravíos, que cada vez se vuelven menos frecuentes a medida que se desarrolla la cultura de un pueblo, se llega a un “flujo indefinido y denso” que algunos grandes inspirados —Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche— han descubierto; más allá de la musicalidad se impone *la música*, que devuelve al alma la unidad rota por los deseos anárquicos:

En la Música moderna se realiza la intuición pitagórica de un ritmo libre que no encuentra su expresión en la forma, ya que no es una banalidad que la forma pueda satisfacer; sino un poder que libera la forma de su esclavitud concreta dándole alas que le concedan la movilidad divina y la infinitud.

Para los pitagóricos, “la música es la expresión auditiva de una especie de ritmo íntimo, común a las cosas y a la conciencia”. La

cuerpo. Podemos afirmar muy verdaderamente que esta alma nos eleva por sobre la tierra, en razón de su afinidad con el cielo, ya que somos no una planta terrestre, sino celeste.”

³⁹ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 48; Gobry, *Pythagore...*, p. 53.



música, a la que Vasconcelos dará un sitio especial bajo todas sus formas en su acción cultural (música sinfónica, folclórica, popular), enseña el “secreto del arte”, que consiste en “liberar a la materia del imperio de la necesidad, imprimiéndole en la contemplación un movimiento de ritmo irregular, inverso del que impone la mecánica natural”. La música “humaniza la materia”; gracias a ella, el ritmo “pitagórico” se impone sobre el ritmo “newtoniano”.

El misticismo plotiniano

El ser se constituye cuando se lanza a la búsqueda de su “ritmo” personal y se ve confrontado a la heterogeneidad. Pronto siente el deseo de reintegrarse al seno del “ritmo total” del universo. Esta reinsertión rebasa los procesos de la experiencia y de la inteligencia, y descansa sobre “la intuición de la belleza”: Es solamente en el arte —dice Vasconcelos— donde se funden y se contemplan los géneros, las clases, los números, las ideas y los seres. De ahí la relación profunda que establece Vasconcelos, siguiendo a Plotino, entre misticismo y arte. Los escritos del filósofo de Alejandría afinado en Roma, descubiertos durante las lecturas del exilio, ejercieron una influencia preponderante sobre la formación del pensamiento estético de Vasconcelos. Lo que primero descubrió en Plotino fue que la preocupación por la vida espiritual y la purificación del alma debían tener prioridad por sobre la adquisición de una cultura intelectual propiamente dicha. Plotino “repiensa” el platonismo para ponerlo al servicio del perfeccionamiento del alma; además, fue uno de los primeros que intentaron establecer conexiones entre el pensamiento “occidental” y los filósofos orientales; por último, más que maestro anhelaba ser un “guía espiritual”, y buscaba en sus oyentes una adhesión más “pasional” que racional.⁴⁰ Para Plotino, el alma accede a la belleza tras una verdadera

⁴⁰ De ahí las limitantes, enfatizadas por Emile Bréhier, del eventual impacto “popular” de semejante doctrina: “La direction de conscience, dans le paganisme, n’a jamais pu prendre le caractère populaire et universel qu’elle devait prendre dans le christianisme. Elle est liée à des doctrines philosophiques qui étaient trop subtiles et trop délicates pour n’être pas le privilège des classes



ascesis: “El alma, aislada de los deseos que vienen del cuerpo, con el que mantiene una unión demasiado estrecha, liberada de las otras pasiones, purificada de lo que contiene cuando se materializa, y manteniéndose aparte, se despoja de toda la fealdad que le viene de una naturaleza distinta a la suya” (*Enéadas*, I, 6, 5). La búsqueda suprema es la de “lo bello en sí en toda su pureza, no lo que está abrumado de carne y de cuerpo, sino lo que, para ser absolutamente puro, está por sobre la tierra y el cielo [...]. Si se le contemplase, pues, al que da belleza a todas las cosas, pero que la da manteniéndose en sí mismo y no recibe en sí nada, si se permaneciese en tal contemplación, gozando de él, ¿qué belleza haría entonces falta?” (*Enéadas*, I, 6, 7). ¿Cuál es la senda a seguir en este peregrinar hacia la Belleza integral? “Hay que dejar de mirar y, con los ojos cerrados, cambiar esa manera de ver por otra, y despertar esa facultad que todo mundo posee, pero de la cual pocos hacen uso” (*Enéadas*, I, 6, 8). De ahí el consejo: “Vuelve a ti mismo y mira: si aún no ves en ti la belleza, haz como el escultor de una estatua que debe ser bella; quita una parte, frota, pule, limpia hasta imprimir líneas bellas en el mármol; como él, endereza lo oblicuo, elimina lo superfluo, limpia lo obscuro para que brille, y no debes de esculpir tu propia estatua hasta que se manifieste el esplendor divino de la virtud, hasta que veas a la templanza sentada en un trono sagrado” (*Enéadas*, I, 6, 9). Dicho en otras palabras, como indica Samuel Ramos siguiendo a Vasconcelos, en Plotino se afirma la convicción de que “para llegar a la contemplación de lo Bello, es preciso que antes se haga bello el sujeto contemplador”.⁴¹ Vasconcelos conservará y desarrollará esta doble idea de la fusión necesaria de la ética y de la estética, y del papel de intermediario privilegiado que es el del artista en la senda de lo Bello y, más allá, del Bien. En el *Pitágoras*, Vasconcelos precisa que el sentimiento estético descubre

instruites et aisées; elle implique une sorte d'aristocratie intellectuelle dont l'esprit de Plotin es lui-même profondément imbu”, Emile Bréhier, “Introduction”, en *Ennéades*, París, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1954, t. I, p. x. Los mismos reproches hará la prensa mexicana con motivo de la publicación de fragmentos escogidos de las *Enéadas* en los “Clásicos” de la SEP.

⁴¹ Samuel Ramos, “Plotino”, *La Antorcha*, n. 23, marzo de 1925, p. 19, n. 1.



nuestras afinidades rítmicas con los objetos y los seres, rige lo que se llama la belleza en los cuerpos y la simpada en los espíritus y sólo él llega al fondo de las cosas. Cada objeto y cada ser contienen un orden interno propio; esto constituye su ritmo. El pintor, el músico, el poeta adivinan ese ritmo y lo conectan con el sujeto activo.⁴²

Lo que Etienne Souriau llama la “conciencia estética” permite, pues, capturar y comunicar el “sentido oculto” de las cosas, fuera de los criterios finalistas que normalmente rigen nuestras relaciones con el mundo. Vasconcelos llega bastante lejos en este terreno y establece una distinción entre el arte profano, que tiende a confundirse con la claridad y la precisión de la concepción científica del mundo, y el arte sagrado, que busca descubrir analogías preciosas y ocultas entre las cosas. Y estas analogías que revela el arte “obedecen siempre a la ley luminosa y perfectamente orientada de la belleza: orientada hacia las formas superiores del ser”.

Además, Vasconcelos comparte el *monismo* de Plotino, según el cual la materia no es, como afirmaba Platón, un principio anterior al ser, sino una degeneración del ser, una de sus recaídas, que se identifica con el *mal*, en la medida en que es pérdida de espiritualidad y alejamiento máximo de la esencia divina. En *L'évolution créatrice*, una de las lecturas fundamentales de Vasconcelos, Bergson, partiendo de un postulado completamente distinto (el principio de Carnot sobre la degradación de la energía), concibe también lo “físico” como “psíquico invertido”.⁴³ La materia es como un peso que cae; la conciencia, que avanza en dirección contraria, logra periódicamente parar esa caída: a veces fracasa y se sume; a veces vence y alcanza la pureza. Lo que llama la atención a Vasconcelos es que se trata de un proceso *activo*, en el que la religión y la filosofía están estrechamente ligadas en el nivel de la vida práctica; en tales condiciones, la contemplación es asimismo producción: “No se actúa sino para contemplar; la contemplación es el fin de la acción” (*Enéadas*, III, 8, 6), y el objetivo de la contemplación es la interiorización. Tras examinar la diferencia entre una piedra bruta y una piedra pulida, Plotino

⁴² Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 62-63

⁴³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, París, PUF, 1940, p. 203.



concluía que “esta forma no la tenía la materia, sino que estaba en el pensamiento del artista, no porque tiene ojos y manos, sino porque participa del arte” (*Enéadas*, v, 8, 1). La belleza está, pues, en el artista y en el arte más que en la obra. Lejos de coincidir con la teoría platónica, que hace de la obra de arte una imitación de los objetos naturales, Plotino defiende un arte idealista, en el que el artista rivaliza con la naturaleza superándola.

Cuando analiza las relaciones entre el arte y la naturaleza, Bergson precisa en *Les données immédiates de la conscience*, cuya influencia se hace sentir directamente en el *Pitágoras* y completa la de Plotino: “El arte busca imprimir en nosotros sentimientos, más que expresarlos; nos los sugiere y fácilmente prescinde de la imitación de la naturaleza cuando encuentra medios más eficaces. La naturaleza procede por sugestión, como el arte, pero no dispone del ritmo.”⁴⁴ Esta noción de ritmo tiene un papel fundamental en el nacimiento y la evolución del sentimiento estético, y subraya una especie de sincronía entre la emoción y su objeto, que están vinculados por relaciones que no defienden de la causalidad. Sin llegar —como Bergson— a hablar de “docilidad perfecta” e incluso de “estado de hipnosis”⁴⁵ a propósito de los procesos del arte, Vasconcelos propone la idea de que el espíritu, abandonado a sí mismo en el mundo, percibe el ritmo interno subyacente de las cosas y logra la vibración de simpatía que lo pone en consonancia con el universo. No se trata aquí de “conocimiento” propiamente dicho, sino más bien de una práctica existencial, de un nuevo modo de percepción igualmente distante de lo real que de lo ideal, pero tendiente a lo ideal. El objetivo de esta actividad nueva consiste en capturar “una realidad cuyo correr misterioso es el verdadero río de la vida”: Vasconcelos llama a esta práctica “sentido rítmico”.⁴⁶

En realidad, lo que verdaderamente le interesa es el camino seguido por el espíritu en dirección de lo absoluto. Por tanto, diverge fundamentalmente de Platón cuando afirma que el proceso de unión entre el sujeto y la idea de belleza no es ni automá-

⁴⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en *Oeuvres*, París, PUF, 1959, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 64.



tico ni uniforme. La noción de abstracción y el mito de la caverna por demasiado tiempo han desviado la reflexión de la búsqueda más necesaria de las maneras de acceder a lo bello y de la confrontación del espíritu con la realidad. La “idea pura” ha hecho desaparecer “el sabor especial, el atractivo único de cada instante, de cada partícula de lo sensible que siempre es dulce y profundo”.⁴⁷ ¿Por qué “desdeñar” lo real en aras de un “mundo ideal” estático, eterno, invariable y, a la postre, no prometedor? El hecho de alcanzar lo absoluto no debe implicar la “ausencia” de lo contemplativo, que se mantiene consciente de su “realidad”: “cuando el fenómeno existe sin seguir su ley de egoísmo y de finalidad, sino que se nos presenta tendiendo a trayectoria sin fin, a movimiento sin objeto, a acciones sin fruto, a desinterés puro y simple, entonces el fenómeno está ya bajo la acción de lo absoluto”.

El desinterés, para Vasconcelos como para Caso,⁴⁸ no está solamente considerado en su aspecto moral y altruista, sino también en el sentido de un “proceso que ocurre cuando hay movimiento, cuando hay tendencia, sin objeto, cuando la actividad deja de ser necesaria y se hace libre, pero con una libertad que no busca elegir entre motivos diversos, sino que existe sin necesidad de los motivos y no los escoge, porque siente como que ya los penetró todos y está con ellos. Por medio de la contemplación estética nos acercamos a este estado”. No obstante —y sobre este punto la influencia de Bergson fue, una vez más, determinante—,⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, p. 67. Antonio Caso también puso en tela de juicio lo que Etienne Souriau llama “la atmósfera estética del platonismo”: “La estética la fundó Kant, el más grande de los filósofos posteriores a Aristóteles. A él se deben las definiciones impecables: ‘lo bello es un placer desinteresado’; ‘una finalidad sin fin’. Schopenhauer y Bergson perfeccionaron la teoría completando su *desintelectualización*, si así puede hablarse; acabaron con lo que tenía de platónica. Platón fue el mejor filósofo de los poetas y el mayor poeta de los filósofos”, Antonio Caso, “Mi convicción filosófica”, en *Ensayos críticos y polémicos*, México, México Moderno, 1922, p. 74. La última frase resulta un tanto equívoca si se recuerda que Platón coronaba de flores a los poetas, pero luego los acompañaba nuevamente hasta las fronteras de la República.

⁴⁸ Véase al respecto: Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 50.

⁴⁹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience...*, p. 16: “Les intensités successives du sentiment esthétique correspondent donc à des chan-

Vasconcelos establece un paralelo entre los sentimientos estéticos y los sentimientos morales: “el arte y la virtud [...] participan a la vez de lo humano y de lo divino”.⁵⁰ El sentimiento estético rechaza la fragmentación, la compartimentación del mundo; reinserta al objeto en el flujo universal, en la emergencia primordial de donde lo habían sacado nuestro entendimiento y nuestra razón. Así, el fenómeno, bajo los efectos del sentimiento estético, parece disolverse, deshacerse, rebasar la forma y rechazar en adelante toda finalidad. El dualismo, la multiplicidad de la representación, son substituidos por el sentimiento estético con un *monismo* fundamental, basado en la noción de ritmo, un ritmo que se invierte periódicamente, como una corriente eléctrica.⁵¹

El poder estético (o estetizante) es, pues, una fuerza que existe en estado latente e inmanente en el universo de las fuerzas físicas. Esta “energía estética” o “pitagórica”, que se opone al “dinamismo newtoniano”, se niega a dejarse encadenar por los fenómenos, infundiendo en el interior de éstos el ritmo ascendente de la belleza. La imagen pitagórica, “visión idealizada y lírica”, es la antítesis misma del cliché fotográfico, que reproduce “el equilibrio natural y el contorno exacto de los objetos”;⁵² en la estética pitagórica, el fenómeno se despoja de su carácter efímero y perecedero para alcanzar un “dinamismo inmortal”. Pero “el verdadero arte” no puede reducirse a tal dinamismo, ni identificarse con un “instinto ciego”, con una “sorda voluptuosidad” o con la “sacudida genésica” de los materialistas. Se sitúa más allá del instinto y de la razón, y se encarna en la escultura de Fidias⁵³ (y no en la Venus de Milo ni en la “decadencia de Praxíteles”), en

gements d'état survenus en nous, et les degrés de profondeur au plus ou moins grand nombre de faits psychiques élémentaires que nous démelons confusément dans l'émotion fondamentale. On soumettrait les sentiments moraux à une étude du même genre.”

⁵⁰ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 70. Basándose en el principio de contradicción, Antonio Caso llega a la misma conclusión: “La obra de arte, cuya esencia es el desinterés, nunca podrá mover el interés; es decir, nunca será inmoral.” Caso, “La moralidad del arte...”, p. 79.

⁵¹ Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo...*, p. 73.

⁵² Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 19.

⁵³ Sobre Fidias y lo “acabado” que precisamente admira Vasconcelos, véase: André Malraux, *Le musée imaginaire*, París, Gallimard, 1965 (“Idées/Arts”), p. 48.



las obras de Esquilo, de Eurípides y de Dante,⁵⁴ en la música clásica; lo estremece constantemente “el escalofrío misterioso de lo sublime” y lo sostiene el descubrimiento de una unidad interna a la heterogeneidad aparente de los fenómenos, “unidad no lógica, sino de destino y de síntesis en el Ser Infinito”. El arte cumple, pues, una función que es difícil de concebir con claridad, pero que esencialmente consiste en expresar el ideal confuso, inmortal, infinito. Se advierte ya cómo este “ideal” se opondrá, punto por punto, al programa estético y social elaborado por los pintores muralistas a partir de 1921.

En la conferencia pronunciada en Lima en diciembre de 1916, titulada “Arte creador”, Vasconcelos se interroga precisamente sobre ese “misterio del arte”.⁵⁵ Quien quiera comprender ese misterio debe ante todo encontrarse en un estado peculiar y renunciar a los métodos tradicionales de razonamiento y de reflexión:

El arte es religión pura que solamente consagra las expresiones sinceras; la afectación y la copia jamás alcanzan su sentido eterno. Hay emoción de arte cuando sentimos que la esencia profunda del yo, súbitamente inundada de simpatía, penetra y comprende el sentido infinito de las cosas. La intuición artística aprehende el dato exterior, el objeto o la emoción, les invierte su ley propia y saturada de ellos, se ensancha con libre fantasía. Una fantasía venida desde las profundidades del ser, vigorosa y creadora de realidades mucho más firmes que las ideas que sólo cristalizan en la variedad física de la substancia, en lo que llamamos materia.⁵⁶

A este nivel, no hay aprehensión, sino impregnación; no hay análisis, sino síntesis; no hay esclarecimiento, sino conservación de un trasfondo misterioso; no hay respeto, sino imposición de un orden; no hay preservación de las categorías fundamentales de espacio y de tiempo, sino fusión de esas categorías en una existencia de naturaleza nueva; no hay ejercicio de la lógica o —como en la mecánica— utilización de la energía, sino “goce

⁵⁴ Estos tres autores figuran entre los “Clásicos” ofrecidos por la SEP a partir de 1921.

⁵⁵ Esta conferencia forma parte de *El monismo estético...*, p. 41.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.



libre y supremo del alma”. El ejercicio del sentido estético despierta en el hombre potencialidades latentes; da un sentido a sensaciones múltiples, hasta entonces heterogéneas y disonantes; pone al individuo en “comunión” con todos los seres; libera espontáneamente, “líricamente”, una fuerza que, a su vez, se amplía y se afirma “con las sugerencias de la naturaleza, en las melodías y vibraciones solemnes de los paisajes”. Pero el sendero es estrecho entre la percepción del ritmo universal y su transcripción, su grabación. Vasconcelos admite que será difícil saber en qué momento se producirán la sincronización y la armonización del ritmo del alma con el del universo; consciente del peligro que podría representar para un contexto cultural como el de México un arte demasiado despegado de su entorno, propone al artista sondear y captar el ritmo interior de los seres y las cosas que lo rodean, mientras que Plotino consideraba tal proceso como un acto esencialmente individual, y preconizaba la preeminencia absoluta del alma y su alejamiento sin ambigüedad de todo soporte material, incluso si reconocía en la naturaleza “una razón, que es el modelo de la belleza que está en los cuerpos”:

Las artes no imitan directamente los objetos visibles, sino que se remontan a las razones de las que surge el objeto natural; hemos de añadir que, por sí mismas, hacen muchas cosas: subsanan los defectos de las cosas porque poseen la belleza: Fidias hizo su Zeus sin fijarse en ningún modelo sensible; lo imaginó tal como sería si consintiese a mostrársenos (*Enéadas*, v, 8, 1).

Sin embargo, la lección de Plotino fue escuchada: el arte americano deberá despegarse de las contingencias y abolir lo superficial, lo descriptivo, lo anecdótico, para confrontar al hombre consigo mismo y con la salvación de su alma.

HACIA UN ARTE AMERICANO UNIVERSAL

El yo experimenta periódicamente una inmensa necesidad de abrirse al mundo y de alcanzar en él su plenitud. En el curso de esta fase de expansión, cada alma da su coloración al universo en un estallido



de exaltación. Esto explica la multiplicidad de las vocaciones artísticas, su diversidad caprichosa, la prolijidad de las maneras de expresión, en relación con la problemática del temperamento artístico, de la época y del espacio favorables a la producción de belleza. Sobre este problema de la creación y de la expresión estética, la posición de Vasconcelos es ambigua. Por un lado, reconoce que, por regla general, el artista obtiene su inspiración de la época y del espacio en que vive. Por otro, considera que la originalidad no reside en lo que Octavio Paz llamará más tarde la “ruptura”, sino, al contrario, en el perfeccionamiento y la revalorización de la tradición, sin caer por ello en la nostalgia exagerada del pasado ni en el rechazo total de toda contemporaneidad: “En cada época laten expresiones y verdades, emociones y conceptos, únicos en la historia del pensamiento, y los artistas y los pensadores deben ser las voces de esa tilma del tiempo, de esa belleza contenida en el seno de las épocas intensas y sinceras.” Pero entre la regresión y la fascinación de lo que, a la postre, se revelará como una mera moda efímera, entre el pasado y lo pasajero, la senda es angosta y peligrosa. Un respeto demasiado servil de la tradición puede esterilizar; por cierto, éste es, para Vasconcelos, el peligro mayor dentro del contexto mexicano y latinoamericano: “El artista que por propósito o por afición se desliga de su ambiente, de su tradición étnica, suele perder lo mejor de su energía en las nuevas adaptaciones o en el asombro y la curiosidad de lo exótico.” Por ello se pronuncia resueltamente en favor del “*desarrollo de las escuelas nacionales de arte*”, de un “nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades”. Se trata a la vez de escapar a la enajenación —el “rodinismo” o el “sub-impresionismo” de que habla Diego Rivera— y a los particularismos culturales, de alcance demasiado restringido. Una vez que haya vencido definitivamente tales obstáculos, cada nación será capaz de hacer oír su voz en el concierto universal. Al contrario del artista europeo, al que se le ofrecen escuelas múltiples y fecundas, el artista americano no tiene que “elegir” o “cultivar” una escuela, sino que debe “crearla”: “los maestros americanos están llamados a ser iniciadores de tradición”.⁵⁷

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.



En tales condiciones, ¿a qué criterios debe responder la instauración de un arte americano? La definición de esas orientaciones artísticas se hace difícil por la complejidad de la situación étnica, social y cultural de los países latinoamericanos. Nos encontramos ante pueblos nuevos, pero que no pueden ser calificados de primitivos. En los orígenes de su inspiración encontramos, pues el lirismo impetuoso de las grandes manifestaciones telúricas continentales, pero los testimonios artísticos que darán cuenta de esta belleza primigenia deberán de cuidarse del desaliño ramplón: han de dar muestras de una “perfección”, de un “refinamiento”, de una “luz meridiana” que representen, que garanticen su “madurez”.⁵⁸ El alma americana está en la encrucijada de una serie de confluencias particularmente complejas y delicadas. Por un lado, los pueblos latinoamericanos han heredado “gustos exquisitos”, “instintos adiestrados”, derivados en línea directa de la tradición española, y, por otro, se ven confrontados “con el espectáculo sorprendente de paisajes y acciones que todavía nadie ha cantado”. Dicho de otro modo, son los herederos de una expresión estética refinada pero inadaptada, porque fue elaborada a partir de un contexto diferente, y que deben poner al servicio de una realidad “bruta”.

Sin embargo, México e Hispanoamérica deberían encontrarse en condiciones óptimas para una creación artística fructífera: poseen “los útiles del arte, la sabiduría del procedimiento y sólo el asunto es totalmente nuevo”. Además, Vasconcelos, tomando partido contra las tesis positivistas sobre la degeneración de las razas mestizas, sostiene que el mestizaje ha exacerbado en el hombre americano ciertas “inclinaciones específicas” de sus ancestros; pero se encuentra en un periodo de “indecisión” y de “elección”, ante una naturaleza que también está a la expectativa:

⁵⁸ Vasconcelos vivió, en el plano de su propia producción, este problema de la adecuación de la expresión estética a su objeto. A propósito de una de las conferencias que dictó en Lima en 1916 (“La sinfonía como obra literaria”, luego integrada en *El monismo estético*), escribe a Alfonso Reyes: “Me ha costado un gran esfuerzo: lo hice primero en Nueva York y después aquí lo reformé del todo. Renuncio a la esperanza de que *suene* bien, me conformo con que se comprenda; quizás escrito en inglés o en francés resultaría menos áspero, cuando menos me consuela pensarlo así”, Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 6 de septiembre de 1916, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



por un lado, dispuesta a ofrecer sus riquezas fabulosas a la explotación industrial; por el otro, a la espera de “la inspiración iluminada que ha de redimirla de su inexpressión primitiva, haciéndola pasar transfigurada a los simbolismos y a las interpretaciones de un arte de una literatura, de una cultura”.

En 1916, Vasconcelos, que todavía no está involucrado en una acción cultural, se esfuerza ante todo por definir y analizar el dilema de la cultura americana: ¿se integrarán los latinoamericanos a ese “ímpetu divino, creador de las vastas culturas”?, o bien seguirán desperdiciando sus energías “en el asombro de lo que podríamos intentar”. Ha llegado la hora de cantar y de pensar con sinceridad. Los poetas han abierto la brecha, tomando de Europa “los secretos del procedimiento”, pero proclamando su originalidad propia en “la manera, el misterio y la religiosidad”. El impulso rector de la inspiración continental, en el plano estético, se nutrirá, a la vez, del majestuoso y exuberante paisaje natural y de “los ensueños poderosos”, las “visiones fulgurantes”, la audacia que palpita en el fondo de las almas americanas. Esta amalgama majestuosa y lírica, que recuerda la estética wagneriana, posee ya en Hispanoamérica sus bardos y sus heraldos: el poeta Santos Chocano y el pintor Alfredo Ramos Martínez.

Las escuelas artísticas del continente deberán liberarse de sus divisiones políticas, aunque respetando la diversidad de sus contextos naturales. Tanto en el terreno de la cultura como en el de la civilización, para Vasconcelos no es en absoluto deseable que los países hispanoamericanos se replieguen sobre sí mismos: “Al hablar de escuelas nacionales de arte y de arte genuinamente latinoamericano, urge advertir que no ensalzamos lo que hasta hoy se ha llamado el ‘criollismo’, ni mucho menos el culto arqueológico del arte indígena.” No se trata en ningún momento de volver a un pasado que encierra más “vestigios de decadencia” que signos prometedores para el futuro: “El artista aumenta los valores del mundo, usa poca historia y mucha videncia”; la actividad artística no consiste en derramar lágrimas por “lo mediocre” del pasado: es “triumfo y esperanza, goce y eternidad”.⁵⁹ Esta actitud

⁵⁹ Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 46.



respecto de los fundamentos de la cultura hispanoamericana y, en particular, en relación con las fuentes indígenas de la cultura mexicana, dará pie a un amplio debate cuando llegue el momento de iniciar, en la práctica, una acción cultural profunda y vasta a escala nacional.

¿Por qué, en tales condiciones, hablar de regreso a la “tradicción”? ¿De qué “tradicción” se trata? Vasconcelos no responde, y se limita a indicar que no hay que abandonarse a las delicias funestas de la improvisación y de la extravagancia. Hay en el patrimonio artístico de cada país realizaciones de valor que merecen ser conservadas y explotadas de manera prospectiva: es el caso, por ejemplo, de la *arquitectura colonial*, que ofrece a la vez “un estilo macizo y noble en las proporciones y la estructura; refinado y sutil en la ornamentación”. Las iglesias, los palacios, los conventos de Querétaro, de la ciudad de México, de Puebla, de Oaxaca, son de ello prueba fehaciente y, en algunos edificios modernos de California, encontramos lo grueso de los muros, la elegancia de las arcadas, la armonía de las cúpulas, el esplendor de los azulejos, la amplitud de los patios, que caracterizan las construcciones contemporáneas de la colonización española.

En el aspecto de la determinación de los “valores”, Vasconcelos se sitúa en una perspectiva prudente y deliberadamente “académica”. Querría que el arte hispanoamericano se dedicara a restituir lo que llama “la poesía de las costumbres”, esencialmente representadas por las celebraciones y el ceremonial que eran el encanto de la sociedad hispanoamericana de antaño. Aquí, una vez más, la California norteamericana parece haber captado mejor el valor de algunas tradiciones hispánicas que las mismas sociedades hispanoamericanas: en las ciudades cercanas a la frontera mexicana, se guarda la tradición de los conciertos públicos, que (en 1916) ha desaparecido de las calles y las plazas de la ciudad de México o de Lima, y que Vasconcelos revivirá con particular lucimiento al llegar a la Secretaría de Educación Pública. En cambio, deplora la multiplicación en el continente de los hipódromos a la usanza europea y el verdadero fanatismo continental por las carreras de caballos. En todos los campos, Hispanoamérica pierde esa “autonomía del espíritu que sólo se conserva fiando



en la fuerza interior”, y la culpa no es sólo de la burguesía, sino también de los artistas insuficientemente sinceros y deseosos de vivir la aventura de la belleza. El arte deberá, pues, poner su vigor primitivo al servicio de nuevos temas y combinar sutileza con intensidad, sacrificando el refinamiento a la grandeza, la perfección a la invención; no deberá titubear en tomar de las otras culturas sus mejores elementos; estará atento a la época presente, pero también será portador de orientaciones para el porvenir de la raza y del espíritu individual. Por cierto que no faltan fuentes de inspiración, y, pensando en el Perú, donde escribió *El monismo estético*, Vasconcelos señala tres terrenos de exploración que le parecen particularmente ricos estéticamente: el mar, la montaña y la mujer.⁶⁰

Hay que recalcar desde ahora que, sobre este punto, Vasconcelos estará en contradicción profunda con la producción pictórica patrocinada por la SEP a partir de 1921, que se interesa más por el hombre que por la naturaleza, más por el trabajo que por el paisaje, más por la función social del arte que por sus poderes “místicos”. Así, uno de los primeros frescos pintados por José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, en 1922, representa “la lucha del hombre contra la naturaleza”, y en él se ve a un atleta, que parece salido directamente de la estatuaria griega, que apuñala a una fiera, que simboliza la agresividad y la hostilidad del medio natural hacia el hombre.⁶¹ En realidad, exceptuando a Roberto Montenegro, el único cuyos cánones estéticos parecen concordar con las orientaciones definidas por Vasconcelos es quizás el Doctor Atl (Gerardo Murillo), quien, en enero de 1921, se declara a la vez seguidor del impresionismo —en lo relativo al aprovechamiento de la luz— y del futurismo —en lo tocante a la exaltación del movimiento—,⁶² y que, en agosto de 1923, presenta

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹ Este mural aparece en: Justino Fernández, *José Clemente Orozco. Forma e idea*, México, Porrúa, 1942, con comentario en la p. 42. Jean Charlot le da otro título, en contradicción con el tema aparente de la obra: “Man strangling a gorilla”; véase: Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1963, p. 230.

⁶² Juan del Sena, “El Dr. Atl conferencista”, *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921, p. 8-9.

en el antiguo seminario de San Pedro y San Pablo una serie de tablas murales, ya desaparecidas, intituladas *El hermoso mar proceloso* o *Noche sobre el mar*,⁶³ que, al año siguiente, le ganan a su autor violentas críticas por parte de Diego Rivera.⁶⁴

Tras dedicarse al examen de las condiciones de la creación en Hispanoamérica, José Vasconcelos vuelve a abordar, en *El monismo estético*, la esencia misma del acto estético, que compara y opone, para mejor definirlo, con el acto moral. Este último comprende dos niveles distintos, el primero de los cuales corresponde a una moral utilitaria, una “moral de trueque”, destinada a reglamentar las relaciones elementales entre individuos que viven en sociedad. En un segundo nivel, el bien se consume no ya por razones utilitarias, sino por amor de Dios, si se adopta la perspectiva del creyente, o por el sentido de la belleza, como piensa Vasconcelos.⁶⁵ La energía del acto moral se transmuta, se transfigura, en este segundo caso, en energía estética, como nos lo muestran los Evangelios.

El movimiento *vital* que lleva al hombre hacia la belleza es indiferente al bienestar, a la utilidad, al rendimiento. Es fundamentalmente constructivo, mientras que el movimiento de los fenómenos es, como lo recuerda Vasconcelos siguiendo a Nietzsche, puramente repetitivo; es creativo en la medida en que el ritmo del movimiento cósmico que subtiende la moral y la belleza es una eterna progresión: “La esencia del arte es una alquimia de lo rítmico y melodioso del yo, unido a lo profundo de la naturaleza”. El hecho estético es la resultante de la acción de un impulso íntimo sobre datos proporcionados por el entorno del

⁶³ “Crispín”, “Letras y monos: el Dr. Atl”, *El Universal*, 3 de agosto de 1923.

⁶⁴ Cf. “Arte pictórico”, *El Demócrata*, 2 de marzo de 1924.

⁶⁵ Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 55. Aquí, una vez más, Vasconcelos está muy cercano a la doctrina pitagórica, basada en una teoría general de la *virtud*, concebida como “la perfección humana en el ámbito de las relaciones”: “La vraie moralité, au lieu de provoquer dans l’âme la sécheresse ou la nudité, y apporte la beauté: Aristoxène explique que la vertu s’obtient par la *philocalie*, l’amour de la Beauté.” Lo cual nos remite al papel central de la música en la pedagogía pitagórica: “La musique est le plus grand des arts, qui atteint le sommet de l’harmonie. Pythagore nous montre l’âme divisée par le mouvement des désirs anarchiques, retrouvant son unité grâce à l’audition de la musique”, Gobry, *Pythagore...*, p. 55.



sujeto. Para Vasconcelos, el surgimiento de la emoción depende a la vez del individuo y de su ambiente; pero es igualmente evidente que el individuo puede ser educado y el medio controlado, con el fin de favorecer el nacimiento y el desarrollo del sentimiento estético. Esta educación, que se basa tanto en la lectura como en la música, en las artes plásticas y arquitectónicas como en la danza y el teatro, quedará a cargo, a partir de 1921, de los dos grandes departamentos (Bibliotecas y Bellas Artes) creados para tal fin; en cuanto al acondicionamiento del medio, implica tanto la exaltación de los rasgos naturales y culturales autóctonos (paisajes y monumentos) como la introducción de objetos culturales alogenos (una escultura de Fidias, una sinfonía de Beethoven, las *Enéadas* de Plotino, etcétera). El acto estético es el primer eslabón de una cadena que diverge progresiva, pero radicalmente, del devenir cósmico, ya que es de orden *espiritual*. Esto explica que, antes que Jorge Luis Borges, Vasconcelos haya afirmado que si todos los libros de Platón desapareciesen, el mito de la caverna subsistiría y reaparecería un día porque forma parte de las “constantes” del espíritu humano y “preexistía” al hombre.⁶⁶ Arrastradas por el gran flujo estético, ciertas producciones se mantienen a flote, otras se hunden, aunque sean “indestructibles”; su naufragio se debe al hecho de que nadie se acuerda ya de ellas y que caen en el olvido. Cada creación encamina más o menos imperceptiblemente a la humanidad hacia el reino de la eternidad, y podemos soñar con el día en que “el espíritu ya no hallará materia”, porque ya habrá terminado de organizarla a su imagen, y no subsistirá entonces sino una “totalidad multiforme e infinita”.

Lo bello no es lo divino, “pero sí el orden necesario a la cosa para alcanzar lo absoluto”, lo cual plantea el problema de las relaciones entre la estética y la religión. Vasconcelos considera que la evolución de la moral, que en lo sucesivo descansa “en los impulsos naturales de la conciencia y en las necesidades del orden social”; el impacto de las teorías científicas, que con frecuencia han respondido a las interrogantes que el hombre se planteaba sobre las causas de los fenómenos; los conflictos entre

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.



el dogma y el conocimiento filosófico, son otras tantas pruebas del retroceso indiscutible de la religión: “La seguridad de la vida moderna, el progreso material; el mejoramiento de las relaciones jurídicas; el liberalismo, primero, el socialismo práctico posterior, todo esto, que es el nervio de la vida contemporánea, se relaciona poco o nada con las religiones”.⁶⁷ Por su parte, Vasconcelos confiesa que ha descubierto “nuevos misticismos”, que son, con unas pocas variantes, los de los miembros del Ateneo de la Juventud: el arte, la filosofía (es decir, la metafísica), el budismo, la naturaleza, intentando conciliar las diferentes facetas de esta fe nueva con una convicción profunda, relegada al fondo de sí mismo pero sin renegar de ella: su “misticismo cristiano”. Sus indagaciones a través del “universo de la mística universal” lo llevan a plantearse la interrogante fundamental: “¿Es imposible simultáneamente ser cristiano y rechazar los dogmas?” Piensa que ha resuelto el dilema conservando del cristianismo su valor ético y sobrenatural, pero guardando la apertura a otras visiones del mundo, igualmente sublimes y misteriosas. Ninguna fuerza material, ni siquiera moral (se resiste enérgicamente a sucumbir al “nihilismo” de Schopenhauer) puede compararse ni oponerse al poder de la esencia del cristianismo, que se concentra en una corriente paralela a la de la emoción estética y que, como ella, es generosa e irresistible, antinewtoniana y pitagórica.

Si el arte no es lo divino, sí es, a su manera, una comunión con la divinidad;⁶⁸ la actividad estética es una reorientación “de los procesos mecánicos de la naturaleza con el fin de liberar una corriente lírica”. Como en el caso de la revelación religiosa, la revelación estética nos es comunicada por los grandes inspirados, verdaderos Budas que suscitan y realizan las aspiraciones latentes del cosmos. Desde su trabajo como rector y luego como ministro, Vasconcelos hará el papel de intercesor, de mediador entre esos grandes inspirados (entre los cuales se rehusaría a figurar, como lo prueban los “poemas” invocatorios y metafísicos que publicó

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.



en agosto de 1920)⁶⁹ y el pueblo mexicano, hasta entonces privado de la luz y de la trascendencia de la cultura. Más que una “imitación” de los métodos empleados por los dirigentes soviéticos encargados de la cultura a partir de 1917, el hecho de poner al pueblo en contacto con las grandes obras (escritas, musicales, pictóricas, teatrales o arquitectónicas) producidas por el espíritu humano responde a una convicción tanto social como metafísica y religiosa. En su sistema de pensamiento, la educación y la cultura no eran, como en el apólogo de Villaurrutia, rivales que se rehusaban a comprenderse y completarse mutuamente. La educación, por el contrario, debía permitir el acceso a la cultura, la cual, a su vez, tenía la misión de hacer que el espíritu accediese a esferas misteriosas, eternas y exaltantes, donde se fundiese en ese absoluto que devora poco a poco a la materia.

Por esto —señalaba en 1922 en su conferencia de Washington— una y otra vez procuramos recordar a los niños mexicanos la existencia de un alto propósito al que todo debe sacrificarse, ya que no sólo se trata de que el hombre sea libre y que produzca riqueza y la consuma dichosamente, sino de que cada hombre contribuya a la superación de la vida misma en el universo. México comparte con las más avanzadas naciones el deber de mejorar el mundo creando tipos más perfectos de vida, y si alguien cree que pudiera haber exageración en esto que afirmo y se me pregunta que si quiero decir que México ha de contribuir con algo original para la civilización del mundo, yo contestaré decididamente que sí, no obstante que adivino la sonrisa que pudiera acompañar a la pregunta. En efecto, ¿qué nación posee en mayor grado que México fuentes de originalidad en su tradición, en su estirpe y en su ambiente?⁷⁰

⁶⁹ José Vasconcelos, “Himnos breves”, *México Moderno*, I, 1, 1 de agosto de 1920, p. 1-4. Los primeros versos de estos poemas ilustran su tonalidad general: “Somos nada...”; “¿Quién ha dicho, busca a Dios en ti mismo?”; “Interrogo, Señor, a mi alma, pero mi alma es muda”; “Mi personalidad, qué me importa...”; “Tat twan asi. Tú eres esto, dicen...”; “Algo me llama dentro”. Estas composiciones, claramente inspiradas por ciertos poemas de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, son, desafortunadamente, más retóricas que líricas.

⁷⁰ José Vasconcelos, “Conferencia leída en el ‘Continental Memorial Hall’ de Washington”, *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 15-16.



El estudio profundo de las filosofías (o más bien de los “místicos”) orientales, al que Vasconcelos se dedica de 1916 a 1920, confirma este análisis y aparece como una voluntad de contribuir a la elaboración de este sistema de pensamiento y de creencia “que ya no sea expresión de una sola raza ni obra de una sola época, sino resumen y triunfo de toda la experiencia humana: una filosofía *mundial*”.⁷¹ Cada pueblo, cada civilización puede y debe aportar su propio grano de arena al edificio final: no existe ningún pueblo despreciable, ninguna etnia réproba, ninguna de esas “razas inferiores” que Gustave Le Bon, y con él muchos positivistas, caracterizaba por la “incapacidad” de razonar, la carencia de espíritu crítico, una grandísima imprevisión.⁷² No obstante, lo anterior no impide que Vasconcelos establezca implícitamente, en sus *Estudios indostánicos*, una diferencia entre civilización y cultura. Se puede decir, reduciendo su pensamiento a lo esencial, que, según él, los pueblos nórdicos, sajones y germánicos, que viven en climas fríos, han engendrado una “civilización”: la del taller y del trabajo manual; una civilización que no da luz a ningún “ideal”, pero que “se muestra apta para explotar las riquezas terrestres” y “desarrolla los instrumentos eficaces para dominar el medio físico”.⁷³ Esta “civilización” es la del comercio, la de las artes industriales, la de la máquina —aportaciones útiles para el bienestar material del hombre—, pero es también la civilización de la “codicia colectiva”, del “exceso de la alimentación”, de la “filosofía empírica”, de la “moral utilitaria” y del “afán de lucro”, “todo ese conjunto de aspectos ruines que, con el nombre de civilización moderna, ha ido invadiendo y oprimiendo al mundo durante los dos últimos siglos”. Un embrión de vida espiritual ha podido desarrollarse en ese medio “artificial”, pero sólo mediante “esfuerzos penosos”.

En cambio, “el pensamiento, la cultura, el desprendimiento y la gracia” surgen natural y espontáneamente en los países “tropicales” o cálidos; a la “civilización de la máquina” se oponen las

⁷¹ Vasconcelos, *Estudios indostánicos...*, p. 96.

⁷² Gustave Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, 4a. ed., París, Félix Alean, 1900.

⁷³ Vasconcelos, *Estudios indostánicos...*, p. 100.



civilizaciones “creativas y completas”, portadoras de valores artísticos y religiosos. Vasconcelos piensa que la cultura verdadera rebasa y domina a la técnica, que no limita su acción al desarrollo del poderío material del hombre, sino que favorece igualmente el desarrollo de su imaginación y de su espiritualidad. Sin ignorar la civilización técnica, portadora de productos y de bienestar material, Vasconcelos da preferencia a la “cultura”, factor de liberación auténtica y de elevación del ser. Pero, a su vez, la cultura no es un fin en sí: es el pasaporte, el salvoconducto para otra cosa. La civilización perfecta será la que ofrezca “el mayor aprovechamiento de las energías del mundo y de las energías del cuerpo en beneficio de una vida espiritual más intensa y más amplia”.⁷⁴ Al espíritu liberado de sus restricciones, la cultura ofrecerá los medios para acceder a lo absoluto. Pero vislumbrar tal objetivo implica ya que el sujeto se sitúe fuera de todo contexto terrestre: “Dentro del círculo de la naturaleza humana y dentro del espacio del planeta, resulta imposible cualquier verdadero progreso. La única manera de progresar es salir de este círculo del mundo. Pues el mundo puede llegar a ser menos injusto, si las justas reivindicaciones socialistas llegan a triunfar alguna vez; pero nunca podrá llegar a ser perfecto, ni mucho menos grande.” Vasconcelos reconoce, desde 1918, que confía en el “socialismo científico” para vencer las dos calamidades extremas de la humanidad: “la miseria y la hartura”. Gracias al socialismo, los hombres, “libres de la ambición del lucro y del terror del hambre, después de dedicar unas horas a las tareas del mundo, convertirán toda su energía a las cosas del espíritu, al arte y a la religión. Hablo del gran arte y de la religión sincera, no del arte de los burgueses, que se conforman con lo bonito o con nociones académicas de pensamiento y de belleza; ni de la religión burguesa que concibe a Dios como un ‘fine old gentleman’”.⁷⁵ La cultura será, sin duda, el conjunto de soluciones halladas por el hombre y por el grupo a los problemas que les plantea su entorno natural y social,⁷⁶ pero, más aún, la cultura se medirá, según

⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁶ Huges de Varine, *La culture des autres*, París, Le Seuil, 1976, p. 15.



Vasconcelos, por su “fuerza de alma”, por su “espiritualidad consciente y exaltada” de la cual dotará a las generaciones futuras. Más que un humanismo, la cultura será una mistagogia.

Tras dar “oficialmente” el tiro de gracia al positivismo (hemos visto que en la práctica era distinto, y que el comtismo seguía vivo en la enseñanza secundaria), confrontado con el utilitarismo norteamericano y con el materialismo marxista que, desde 1917, parece haber triunfado en Rusia, Vasconcelos tiene como objetivo, más allá de la creación de una cultura nueva, a la vez nacional y universal, instaurar la mística de los tiempos futuros, fundamentada en una religiosidad más auténtica, despojada de dogmas y ritos, y bajo el impulso engendrado por la emoción estética. A partir de 1918, la senda hacia lo absoluto, incluso si aún implica zonas oscuras, se halla descombrada y definida. Será necesario conducir por ella al pueblo mexicano, para que tal búsqueda no sea ya solitaria, sino colectiva. Las creaciones del Departamento de Bibliotecas y del de Bellas Artes serán otras tantas piedras miliare a lo largo de este *camino real*, que permitirán a México superar la etapa “material” e “intelectual” para entrar en la era “estética”.⁷⁷

Pero en un país donde la educación popular era todavía embrionaria, ¿cómo se podía soñar en una “síntesis mística”? La teoría estética de Vasconcelos tenía en sí misma sus propios límites, en la medida en que, sobre todo antes de 1920, se concede un papel muy preponderante a la *contemplación* (que parece aquí despojada del poder creador que le atribuía Plotino) por sobre la *creación*. La influencia de Schopenhauer lo lleva a dar preponderancia al aspecto “trascendente” del arte, y establece la contemplación como objetivo esencial de la actividad estética. El mérito de los “grandes videntes” es llegar por intuición y por amor a la visión de las ideas y de lo absoluto. Para adoptar una terminología platónica, el arte es ante todo, para Vasconcelos, una “dialéctica ascendente”; la “dialéctica descendente” que es la creación propiamente dicha —demasiado asimilada y reducida a una “iluminación” que escapa al control del artista, del “vidente” mismo— es abordada someramente (o bien de manera

⁷⁷ José Vasconcelos, “Escultura y pintura”, en *Discursos: 1920-1950...*, p. 87.



superficial y tradicional) al hablar Vasconcelos, en su conferencia de Lima, del “arte creador”, de una cultura auténticamente latinoamericana. El gran mediador estético es siempre el espectáculo de la naturaleza, que no es captada así por una población que comienza a desplazarse hacia las ciudades o que, cuando se queda en el campo, considera el medio ambiente natural más como una restricción que como una liberación. Es por cierto sintomático el que, salvo contadas excepciones, la naturaleza aparezca, en las obras literarias y pictóricas de la época, ya como una fuerza indiferente (como es el caso en *Los de abajo*, de Mariano Azuela), ya como una fuerza hostil al hombre. Pero es igualmente evidente que la generación del Ateneo intentó desarrollar una estética del paisaje mexicano y americano, que encuentra eco sobre todo entre los poetas —a quienes, al mismo tiempo, ciertos críticos acusan de “escapismo”— y que tiene uno de sus más bellos ejemplos en la prosa poética de *Visión de Anáhuac*, publicada en 1917 por Alfonso Reyes.⁷⁸ También es cierto que la “naturaleza” que se encuentra en la poesía mexicana de la época es la de los parques y jardines donde ronda la sombra poética de Verlaine, de Rubén Darío o de Juan Ramón Jiménez.⁷⁹

El sistema estético de Vasconcelos exalta igualmente lo que Pedro Henríquez Ureña llamó “la cultura de las humanidades”. Como Alfonso Reyes o Antonio Caso,⁸⁰ José Vasconcelos profesa

⁷⁸ Véase del propio Alfonso Reyes: *Cuestiones estéticas*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1911.

⁷⁹ Es, en particular, el caso de “El alma de los jardines”, poema de Torres Bodet premiado por la Universidad de México en septiembre de 1921, durante las ceremonias del centenario de la Independencia. Cf. Jaime Torres Bodet, “El alma de los jardines”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 153-159.

⁸⁰ Antonio Caso escribe, en el artículo “El progreso artístico y moral”: “¿Quién puede preferir a Homero no importa cuál poeta moderno? ¿Qué artista declarará superior, progresivo, el drama wagneriano con respecto a la tragedia clásica, ambos ensayos supremos de colaboración e intimidad de las artes? ¿Cuál lírico moderno, así sea tan puro y noble como Shelley o Chénier, superará a los grandes líricos de la antigüedad? ¿Qué novela contemporánea es más apasionante que la *Odisea*? ¿Quién como Eurípides, aun cuando se llamasen Shakespeare o Racine, tuvo la intuición estética de la pasión y el delirio dionisiacos? ¿Cuál mármol es, entre las grandes esculturas modernas, como ése o el otro fragmento mutilado y glorioso que se logró desenterrar del suelo luminoso



una verdadera veneración a la cultura clásica, de la que los artistas mexicanos —muy particularmente los pintores— se apartan con bastante rapidez, aun cuando se considere que los primeros murales pintados por Diego Rivera o José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria reflejan todavía la influencia de la pintura italiana del Renacimiento o de la estatuaria antigua. A partir de 1922 se observa una verdadera reconversión en la elección de temas y, en adelante, los artistas se concentran en temas nacionales (con la excepción de algunos escultores que, precisamente, reciben directamente encargo de Vasconcelos). Es así como las respuestas aportadas en marzo de 1923 a una pregunta sobre la fuente posible del “arte pictórico nacional” son particularmente ilustrativas sobre este punto. Si Roberto Montenegro desea preservar el derecho a la originalidad, la “visualidad” y “el sentimiento” propios a cada pintor, Jorge Enciso y el Doctor Atl enfatizan que a la reproducción de la naturaleza circundante el artista debe añadir, para utilizar una expresión del Doctor Atl, “toda la trágica inquietud del país”. “El arte nacional —continúa Atl— saldrá de los colores patrios, de la naturaleza en que vivimos, de nuestras agitaciones revolucionarias, siempre que sepamos elevarlos y que los sintamos hondamente.” El paisaje y el cielo ya no son “temas” suficientes; hay que añadirles, como sostiene Enciso, “los seres y las cosas”. Pero este interés por la vida nacional deberá evitar caer en un folclorismo poblado de charros y chinas poblanas, o bien en un “arte indígena” remodelado con propósitos puramente decorativos “y falseado por invenciones que llegan a confundirse con lo persa, lo hindú o lo escandinavo”.⁸¹ La única fuente de inspiración no es pues ya el arte antiguo y ni siquiera la sola naturaleza, aunque fuera nacional, como pretendía todavía en 1921 Alfredo Ramos Martínez, el fundador de las escuelas de pintura al aire libre.⁸²

de Grecia, patria del ‘antico valore’, como cantó Petrarca?” Caso, “El progreso artístico y moral”, *Doctrinas e ideas...*, p. 85.

⁸¹ Óscar Ibleanc, “¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?”, *El Universal Ilustrado*, 8 de marzo de 1923, p. 22-23.

⁸² José Vasconcelos, “La nueva orientación de la Academia Nacional de Bellas Artes”, en *El movimiento educativo en México*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1922, p. 509.



La otra gran divergencia que separa las teorías estéticas de Vasconcelos de las manifestaciones artísticas que se multiplican entre 1920 y 1924 reside en el sitio privilegiado que se da a la inspiración en detrimento de la ejecución. Sobre este punto, Vasconcelos y Antonio Caso tienen también una postura perfectamente concordante: en los orígenes de la obra de arte se encuentra una “revelación” brutal, inexplicable, imprevisible e imprevista, que obliga al artista, movido por una “fuerza” arrolladora, a ejecutar su obra sin comprender verdaderamente en lo inmediato su significación ni su alcance. Según Caso, el “lenguaje artístico, al igual que el más humilde de los reflejos, es una fatalidad, una expresión inevitable. Los grandes artistas son el portavoz humano del misterio del espíritu. Crean porque ésa es su ley: crear con la espontaneidad misteriosa del instinto”. Sin pasar por alto la parte del genio personal de cada uno y de la inspiración, los artistas, después de 1920, insisten en sus artículos y sus declaraciones a la prensa en el hecho de que el arte no es una actividad puramente espontánea que se desarrolla por el simple juego de fuerzas interiores que siguen libremente sus impulsos, sino que exige trabajo y energía, así como la adquisición de cierta “técnica”. Simultáneamente, al humanizarse y perder parte de su “misterio” inicial, la creación estética mostraba que tenía dos aspectos, uno individual y otro social; se despojaba asimismo de esa “gratuidad” que hasta entonces parecía aureolarla y perdía su carácter de diversión insignificante y aleatoria: la arquitectura ya no sólo se ocupaba de los monumentos o edificios oficiales o administrativos, sino también de las escuelas, las casas, los estadios, los centros culturales, las bibliotecas, etcétera. La pintura de caballete no tenía ya el monopolio de la expresión pictórica, y el derecho a un nuevo lenguaje figurativo es reivindicado por los artistas: es éste el caso de los muralistas, que ponen manos a la obra en la ENP y luego en la SEP; asimismo, se reconoce la legitimidad de formas más tradicionales y populares, como la pintura “de pulquería” que adorna las cantinas, las tiendas de ultramarinos y otros sitios frecuentados a diario por un público absolutamente ajeno a los museos



y las galerías de arte.⁸³ También la música abandona las salas de conciertos reservadas a los melómanos y los iniciados, para llegar, mediante los famosos festivales al aire libre, a un público mucho más vasto.⁸⁴

Al pasar de la reflexión a la práctica, el mismo Vasconcelos “popularizó” la actividad estética creando verdaderos circuitos de comunicación entre el artista, la obra y el público. Pero si la acción del ministro de Educación permitió que el arte perdiera la reputación de “añadido facultativo y fútil”⁸⁵ que todavía tenía tan a menudo, fue también porque algunos artistas mexicanos estaban dispuestos a poner fin a la ruptura que existía tradicionalmente entre la producción estética y la vida cotidiana. Durante su visita a Italia, antes de volver a México, de diciembre a mayo de 1921, Diego Rivera sin duda realizó un “retiro espiritual”, para usar la expresión de Jean Charlot,⁸⁶ en el cual admiró y asimiló “las cosas hechas por los hombres” en Ravena y en Venecia, en Etruria, en Padua y en Asís, en toda Sicilia;⁸⁷ basta con ver su primer mural, *La creación*, ejecutado entre 1921 y 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria, para comprender cuán profunda fue la influencia de Italia.⁸⁸ Pero una carta a Alfonso Reyes de mayo de 1921 revela

⁸³ Esta última expresión tuvo, pese a todo, dificultades para obtener reconocimiento como tal incluso por parte de la opinión “ilustrada”. Cf. “Pintura de caballete y pintura de pulquería”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1923, p. 3.

⁸⁴ En su informe presidencial del 1 de septiembre de 1921, el presidente Obregón recuerda que la Orquesta Sinfónica Nacional dio varios conciertos al aire libre en la ciudad de México, y luego efectuó una gira por los estados (San Luis Potosí, Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Aguascalientes y Querétaro). Se enuncia claramente el objetivo de tales manifestaciones: se busca “fomentar los espectáculos cultos que tanto contribuyen a la educación del pueblo, habiéndose constituido una Dirección de Cultura Estética, que con el concurso de las niñas de las escuelas, celebra conciertos al aire libre y festivales escolares de carácter verdaderamente artístico, y no sujetos a la rutina tediosa que antes caracterizaba estas representaciones”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, p. 26.

⁸⁵ Souriau, *Clefs pour l'esthétique...*, p. 135.

⁸⁶ Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 76.

⁸⁷ Carta inédita de Diego Rivera a Alfonso Reyes del 13 de mayo de 1921. En esta carta, escrita en París, Rivera anuncia su regreso a México el 7 de junio.

⁸⁸ Véase al respecto, entre otros, Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1969, p. 165.



que Rivera conserva de su viaje a Italia una lección mucho más importante aún para la evolución del arte mexicano: la ausencia de solución de continuidad entre el arte y lo cotidiano.

El viaje marca el comienzo de un nuevo periodo de vida —escribe Rivera—. Me encuentro gracias a él con material para algunos años de trabajo. Nada como aquello para aclarar y humanizar. Allí no hay diferencia entre la vida de las gentes y la obra de arte. Los frescos no se acaban fuera de las puertas de las iglesias, viven en la calle, en las casas, por dondequiera que uno vuelva los ojos todo es familiar, popular, los pintores más linajudos son pintores de pulquería. Todo es llano, casero, popular y aristócrata, nada es viejo, nada, aparte el Renacimiento y el “*art nouveau*” 1900. Las acerías, minas, arsenales van a maravilla con templos, campaniles y palacios. Los frontones en Sicilia son el retrato de las colinas y las casas aldeanas se levantan por los simples albañiles bajo la misma armonía.

Es una tentativa de mutación de este tipo en el terreno de la producción cultural y artística la que se observa entre 1920 y 1924. El acto estético, antaño descrito en su unicidad, en su “misterio”, en su aspecto súbito aureolado de romanticismo, sacralizado por las ansias y las angustias de la producción, se convierte —al menos en ciertos campos, pero particularmente en el de las artes plásticas— en expresión de los sentimientos colectivos.⁸⁹

Bajo la influencia del pensamiento oriental, Vasconcelos había dado primacía en sus escritos a la concepción según la cual la práctica del arte debe obligatoriamente ir acompañada por una ascesis espiritual del artista. De ahí deducía una moralización necesaria del acto creador: “No puedo aceptar que los hombres inmorales posean inspiración”, escribía a Alfonso Reyes el 10 de diciembre de 1920. En ese sistema estético de inspiración mística, la obra de arte tenía en sí poca importancia; era un mero trampolín, rápidamente olvidado, hacia la trascendencia. La obra no tenía ninguna existencia como tal, dado que no tenía presencia sino en relación con la conciencia individual que la pensaba y se alimentaba de ella. A partir de 1920, conservando siempre lo

⁸⁹ Esta conclusión obviamente no se aplica a la poesía, y sólo de manera muy restrictiva a la prosa.



esencial de sus conclusiones sobre la fuerza potenciadora de la emoción estética, Vasconcelos se esfuerza por poblar a México de objetos y de estímulos estéticos, reconociendo implícitamente que “el arte tiene como objetivo directo, constitutivo, la existencia al menos suficiente, y si fuera posible plena, triunfal, del ser singular, su obra”.⁹⁰ Además, por primera vez se plantean los problemas de las relaciones con el público y de la “función social” del arte.

EL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

Vasconcelos consideraba a este organismo múltiple y diverso como la culminación del edificio cultural construido a partir de 1921: a él correspondía esa función catártica y trascendental propia de la actividad estética. Respondía igualmente a un imperativo *nacional*, lo cual no era realmente una novedad en la política de los distintos gobiernos posteriores a 1911. En 1915, una primera tentativa en este sentido fue esbozada por el gobierno del presidente Carranza, con el fin de liberar la cultura y el arte mexicano del dominio extranjero. En la presentación del proyecto de ley sobre la creación de la Dirección General de Bellas Artes se denunciaban algunos abusos: se hacía venir, a precio de oro, artistas y compañías teatrales cuyo talento y competencia eran con frecuencia mediocres y cuyo repertorio era un tanto limitado; en cambio, los jóvenes artistas mexicanos, becados o no, que se iban al extranjero, rara vez volvían al país para que sus compatriotas se beneficiaran con los conocimientos adquiridos y “engrosaban desde luego con olímpico desdén hacia la propia nacionalidad, el denso proletariado intelectual europeo”.

Había sido necesario esperar hasta la época de la Revolución para que se produjese un importante “renacimiento cultural y artístico” en México. Pero incluso tal afirmación va matizada por una precisión más bien negativa: no fue porque hubiese tomado conciencia de la riqueza de su patrimonio y de su potencial

⁹⁰ Etienne Souriau, *La correspondance des arts*, París, Flammarion, 1969, p. 52.



cultural por lo que México se volvió hacia sí mismo, sino porque el desorden de sus finanzas y sus asuntos internos le impedía volverse, como sucedía en tiempos de Porfirio Díaz, hacia el extranjero. Sin embargo, la Dirección General de Bellas Artes tenía como misión desarrollar “todos aquellos factores que el arte requiere en su evolución necesaria para adquirir fisonomía nacional y propia”.⁹¹ Algunas medidas urgentes acompañaron la creación de la Dirección General de Bellas Artes, medidas que señalan implícitamente sus limitaciones: se fundaron dos museos, uno del arte colonial en el antiguo convento de la Merced, y el Museo Regional Colonial en el castillo de San Juan de Ulúa; por decreto del 22 de julio de 1915 se prohibió la exportación de antigüedades mexicanas; se emprendió la reedición de la obra del Doctor Mora sobre las revoluciones en México, así como la reorganización de algunas bibliotecas y colecciones de archivos.⁹² Este pseudorre-nacimiento cultural, orientado por completo hacia el pasado (y hacia un periodo bien preciso del pasado nacional: la época colonial y, a través del Doctor Mora, el siglo XIX), no establecía ninguna estructura capaz de hacer participar al público y se apoyaba únicamente en algunos establecimientos de prestigio, tales como museos o archivos, cerrados sobre sí mismos. Sin embargo, es cierto que el pintor Jorge Enciso, inspector general de Bellas Artes, tomó algunas iniciativas interesantes, intentando, por una parte, impedir la salida al extranjero de piezas arqueológicas importantes y, por otra, crear en distintos estados museos de artes decorativas e industriales, cuya función esencial era mantener en vida algunas tradiciones artesanales necesarias para la supervivencia económica local: en julio de 1917, Enciso abrió un museo en Guadalajara; en octubre fundó en Puebla un establecimiento donde se preservase y mejorase la técnica de fabricación de la cerámica —del tipo de Talavera— que tanta fama dio a la ciudad; por último, se proyectaba transformar en museo el convento de Guadalupe, Zacatecas, poco antes cerrado al culto.⁹³

⁹¹ “Creación de la Dirección General de Bellas Artes”, *Boletín de Educación*, I, 2, noviembre de 1915, p. 161-164.

⁹² *Ibid.*, p. 165-184.

⁹³ *Boletín de la Universidad*, I, 1, noviembre de 1917, p. 134-140.



Pero la política artística y cultural de Venustiano Carranza carecía de un verdadero proyecto nacional y, sobre todo, no tenía los medios financieros necesarios para su buen funcionamiento. Ya se ha visto que en 1918 fue suprimida la Dirección de Bellas Artes como consecuencia directa de la penuria del presupuesto.⁹⁴ Ese mismo año, la Escuela Nacional de Bellas Artes daba la cifra de 841 alumnos inscritos, pero cuando se examina detalladamente el registro de inscripciones se observa que había 711 alumnos en los cursos nocturnos y 42 en el “curso preparatorio”, lo cual indica la dimensión real de las actividades de la escuela: las clases de dibujo prácticamente no existían en la enseñanza primaria o secundaria, por lo que muchos alumnos venían a buscar un derivativo o una formación complementaria. Se observa también que la enseñanza está extremadamente compartimentada: arquitectura, escultura decorativa, pintura de personajes, paisaje, pintura decorativa, y organizada en función de eventuales encargos por parte de organismos oficiales o personas acaudaladas. Por último, y siempre en 1918, la escuela se enorgullece de haber recibido de Rodin un grupo escultórico llamado *L'appel aux armes*, que ocupa largamente la atención de maestros y discípulos. Así, existe gran distancia entre las intenciones nacionalistas ambiciosas presentes en los textos oficiales y la realidad. Se comprende, pues, en tales condiciones, por qué el primer mérito de Vasconcelos es haber dado vida y coherencia a lo que hasta entonces no habían sido sino veleidades imprecisas, creaciones efímeras y oportunistas, política elitista y vuelta hacia el pasado.

El proyecto de ley sobre la creación de una Secretaría Federal de Educación Pública indicaba, en octubre de 1920, que el Departamento de Bellas Artes controlaría algunas instituciones heredadas del siglo XIX, y debía llevar a buen fin ciertos grandes proyectos, tales como el desarrollo del teatro nacional y la educación artística del pueblo. Tras la creación de la Secretaría, en julio de 1921, el departamento fue dividido en dos secciones: una comprendía el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, la Escuela Nacional de Música, la Academia de Bellas Artes,

⁹⁴ *Ibid.*, I, 2, noviembre de 1918, p. 43.



la Inspección de Monumentos Artísticos y la Exposición permanente de Arte Popular; la segunda incluía la Dirección de Cultura Estética, la Dirección de Cultura Física y la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales.⁹⁵ Las dos ramas del Departamento de Bellas Artes eran, obviamente, complementarias: la primera catalogaba la producción artística nacional, incluyendo en tal catálogo, antaño exclusivamente destinado a las obras de prestigio, las artes populares, por las que comenzó a haber un interés sistemático durante el periodo de Carranza y que conocían una verdadera renovación entre 1920 y 1924; vigilaba y alentaba la formación de músicos, pintores, escultores, pero también la de arqueólogos, etnólogos e inspectores de monumentos nacionales.

Sin lugar a dudas, la segunda sección era más original y su función absolutamente central, ya que consistía en asociar a la población (a la de edad escolar, pero también al conjunto de hombres y mujeres del país) a la política estética implantada por la Secretaría. En el aspecto puramente educativo, la creación de esta sección implicó, como el mismo Vasconcelos señala, un “cambio considerable” en el funcionamiento del régimen escolar.⁹⁶ En adelante, el canto, el dibujo y la gimnasia no sería ya responsabilidad de los maestros, sino de los “centenares de buenos músicos y de hábiles artistas cuyos servicios nadie ocupaba una vez que salían de nuestro Conservatorio o de la Escuela de Bellas Artes”. Esta innovación, cuya importancia tantas veces recalca Vasconcelos, provocó protestas de algunos educadores, que la consideran una ruptura de la unidad del sistema educativo. Para el ministro, como para Joaquín Beristain, responsable de la Dirección de Cultura Estética, se trataba ante todo de romper la “rutina” que caracterizaba la enseñanza de esas materias en la escuela primaria.⁹⁷ En efecto, les parecía imposible que un maestro pudiese enseñar, con igual eficiencia y competencia, dibujo, canto, gimnasia, matemáticas, geografía, historia natural, etcétera. El maestro ya no puede ni debe ser un “enciclopedista”. A la objeción según la cual “el músico no conoce la metodología

⁹⁵ *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 323.

⁹⁶ Vasconcelos, “Conferencia leída en el Continental...”, p. 14.

⁹⁷ *Boletín de la Universidad*, III, 6, agosto de 1921, p. 221.



de la música y los maestros han recibido lecciones de música y, además, conocen la metodología de esa enseñanza”, Vasconcelos responde “simplemente” que prefiere “la música a la metodología de la música, las matemáticas a la metodología de las matemáticas y cualquier ciencia verdadera a todas las metodologías del mundo, y que no habrá alumno que no aproveche más de su contacto directo con un músico que su contacto con una metodología de cualquier especie”.⁹⁸ Esta toma de posición está directamente vinculada con su teoría del “Monismo estético”: la “invasión” de las escuelas primarias por los pintores y los músicos lleva a que “el soplo directo de la inspiración del artista invada la conciencia del niño, despertando su propia inspiración. No hay metodología superior a esta comunicación directa de la intuición artística de dos conciencias”. Por último, es bueno que el alumno se vea confrontado a dos tipos de enseñanza que no sean exclusivamente de origen libresco, y que pueda calcar su expresión de las “emociones sinceras” que la práctica de la música, del dibujo y de la gimnasia susciten en él. Hay que añadir que esas actividades escolares permitieron a muchos pintores, escultores y músicos percibir un salario más o menos equivalente al de un maestro y gozar de una relativa seguridad material.

La cuestión del academicismo

Una de las primeras decisiones tomadas por Vasconcelos al llegar a la rectoría fue la de organizar las elecciones que pusieron a Alfredo Ramos Martínez a la cabeza de la Academia de Bellas Artes, el 9 de julio de 1920.⁹⁹ En la conferencia sobre el arte creador dictada en Lima en 1916, Vasconcelos había elogiado a Ramos Martínez como el pintor de la mujer y de los paisajes delicados y luminosos que realzan su belleza.¹⁰⁰ Para la mayoría de los críticos, Ramos Martínez era el representante en México del “postimpre-

⁹⁸ José Vasconcelos, “Observaciones al Reglamento de la SEP”, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 30.

⁹⁹ *Boletín de la Universidad*, I, 1, agosto de 1920, p. 71-74.

¹⁰⁰ Vasconcelos, *Obras completas...*, v. IV, p. 50.



sionismo”, y algunos pintores le han reprochado, entre otras cosas, el proyectar sobre su entorno una visión pictórica ya rebasada.¹⁰¹

Ramos Martínez fue director de la Academia de San Carlos (de Bellas Artes) entre septiembre de 1913 y fines de 1914 y, desde esa época, abrió por completo las puertas de la escuela al exterior y, en particular, a lo que a sus ojos debería ser la principal fuente de inspiración de los pintores: la naturaleza.¹⁰² A su regreso a la dirección de la Academia, en 1920, procede a una nueva reforma fundamental, transformando las clases tradicionales en “talleres libres”, suprimiendo los cursos de composición y creando la Escuela al Aire Libre de Coyoacán. El objetivo perseguido era poner fin al academicismo que cerraba a los jóvenes pintores en los salones de la escuela y los condenaba componer cuadros “de estilo”. En adelante, se verían confrontados con la vida misma y las costumbres de la gente, lo cual desarrollaría su apego hacia lo auténticamente “nacional”. Los únicos imperativos que debían regir esa nueva enseñanza serían “el amor al arte” y “el deseo inmenso de ser sinceros”.

También la enseñanza de la arquitectura sufre profundas modificaciones: en lo sucesivo obedece a un plan de conjunto establecido por los profesores de la escuela y periódicamente modificado para hacerlo plenamente operacional. Se divide en tres secciones: composición, construcción y decoración, y los proyectos propuestos a los alumnos culminan eventualmente en aplicaciones directas. Así, en 1921 se les pidió trabajar en la organización de un patio para una residencia, en la creación de un centro artístico, de una escuela de bellas artes y de un hospital. Luego se les propusieron tres temas nuevos de reflexión y de aplicación: el estudio de una casa económica para una familia de clase media, el proyecto de un gran parque deportivo para

¹⁰¹ Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 52. Acerca de la Escuela de Coyoacán creada por Ramos Martínez, Charlot señala: “The school’s only defect was that it outlasted its day.”

¹⁰² Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, p. 159-160. Véase también el prólogo de Salvador Novo a *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Cultura, 1926, p. 11.



todos los estudiantes, desde primaria hasta la universidad, y la remodelación de la Plaza de la Constitución recurriendo a elementos de arquitectura colonial. Se invitaba al estudiante de arquitectura a tomar en cuenta la realidad local (manera de vida, clima, etcétera) con el fin de participar en la creación de una verdadera “arquitectura nacional”.¹⁰³

Los principios aplicados en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán consistían en preservar al máximo la espontaneidad y la originalidad de cada alumno, liberándolo de la servidumbre de los modelos extranjeros y protegiéndolo incluso contra la imitación de su propio profesor, quien debía mostrarse lo más discreto que fuera posible y no intervenir sino para aportar ciertos detalles técnicos. Era necesario que cada artista, novicio o experimentado, tomara conciencia de su valor personal.¹⁰⁴ Ramos Martínez favorecía el que fuesen a Coyoacán los alumnos de escuelas primarias, y también intentó atraer niños indígenas: “Digno es de notarse —escribe en 1926— que mientras más pura es la raza, mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza. He podido observar que a medida que se cruza va perdiendo estas cualidades, que son, a mi entender, la principal condición que tiene.”¹⁰⁵ Esto, evidentemente, estaba en contradicción con la teoría de Vasconcelos sobre la creatividad de las razas mestizas; pero, en esa época, el autor de *La raza cósmica* ya no era ministro desde hacía dos años.

En realidad, el principal mérito que hay que reconocer, entre 1920 y 1924, a Alfredo Ramos Martínez, es el de haber concedido un máximo de libertad a sus alumnos de la Escuela de Coyoacán. Si bien se le reprochan sus actividades como pintor de las clases pudientes y su postimpresionismo algo empalagoso, hay que reconocer que supo reunir a su alrededor un grupo de pintores y escultores originales y preocupados por la creación de un arte *nacional* de vocación *universal*: Ramón Cano, Eduardo del Cas-

¹⁰³ José Vasconcelos, “La nueva orientación de la Academia Nacional de Bellas Artes”, *Boletín de la Universidad*, III, 6, p. 93-96.

¹⁰⁴ Charles Michel, “La escuela de pintura de Coyoacán”, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 347-349.

¹⁰⁵ *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre...*, p. 9.



tillo, Reyes Estrada, Fermín Revueltas; algunos de estos artistas estarían directamente asociados a la política de desarrollo de las artes plásticas adoptada por la SEP.¹⁰⁶

Pero la acción de Ramos Martínez está lejos de tener una acogida unánime entre los artistas mexicanos. La oposición de algunos de ellos —como David Alfaro Siqueiros y, sobre todo, Diego Rivera— se sitúa al nivel del principio mismo del trabajo en academia.¹⁰⁷ Al visitar, en octubre de 1921, la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Diego Rivera resalta el “frescor” de la inspiración popular y de la producción infantil, tal como aparece en algunas de las obras expuestas; considera que la apertura de las escuelas oficiales de pintura y escultura a la naturaleza han propiciado la desaparición de “la mugre académica”, pero que otro peligro amenaza: transformar la pintura de exterior en fotografía artística. En efecto, “si un obrero pintor o escultor no crea, ¿a qué perder el tiempo haciendo cuadros a mano?”. Al riesgo de caer en la pintura puramente repetitiva y decorativa, Rivera añade el de marchitar la espontaneidad de pintores en rivas inculcándoles “recetas” técnicas que no pueden digerir.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Efraín Pérez Mendoza, “Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán”, *Revista de Revistas*, 25 de febrero de 1923, p. 42-43. Apoyándose explícitamente en *El monismo estético* de Vasconcelos, el autor del artículo declara, tras criticar acremente la obra de Ramos Martínez (“No es de extrañar que su obra adolezca de una lamentable vaciedad y de algo que podría tacharse de mezquindad, ya que tanto se preocupó por halagar y fomentar el culto servil rendido a lo más banal de las costumbres del arte francés”): “El arte es misticismo exaltado y culto fervientemente infinito, y no es como lo cree la generalidad y aun la mayoría de los mismos artistas, un inútil pasatiempo de gente desocupada.” Con base en tales principios, piensa el autor que la tarea realizada por Vasconcelos dentro del Departamento de Bellas Artes, a través de diversos artistas, va en completa contradicción (lo que deplora) con su obra escrita. Aparte, el artículo elogia a los artistas “que se apartan de toda agrupación y de todo ‘sindicalismo’ con miras dizque proteccionistas.”

¹⁰⁷ En su evocación de la carrera de Diego Rivera, Siqueiros señala: “1906-1910: pierde cuatro años en la Academia de Bellas Artes de México”. David Alfaro Siqueiros, “Diego Rivera, pintor de América”, *El Universal Ilustrado*, 7 de julio de 1921, p. 20.

¹⁰⁸ Diego Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Azulejos*, 3, octubre de 1921, p. 25.



Los ataques de Rivera contra lo que llama “el bloque post-impresionista de Coyoacán”¹⁰⁹ se van haciendo cada vez más acerbos. Algunas semanas después de su regreso a México había declarado: “Creo que la base de todo arte es el sentimiento popular. El arte de ‘escuela’ no ha sido en realidad, en las mejores épocas que ha tenido, sino una prolongación del arte popular”. Compara las técnicas utilizadas por las “escuelas” a los andamios que rodean a una casa que nunca estará terminada. Todavía tiene fe “en cualesquiera escuela que nace” porque abre “camino ignotos, vías oscuras” que conducirán quizás a la humanidad “al océano todavía no traducido de las cosas bellas”; en cambio, rechaza las “escuelas de arte” que, según él, en general se han constituido alrededor de la poderosa personalidad de un artista, aplastante para sus discípulos incluso si algunos de ellos descubren a veces, al final de sendas ya trazadas, “el asombroso espectáculo de tierras nuevas”. Con demasiada frecuencia los pintores de escuela —que Rivera identifica con los pintores del pasado— se han conformado con transcribir, con “calcar” una realidad brillante de la que sólo presentan la superficie; su pintura es la de “los trajes del mundo. Son los colores y las líneas, simplemente, pero jamás, en manera alguna, el encanto substancial de los volúmenes”. A estos pintores de las apariencias Rivera opone la obra de Picasso, quien, “olvidando la superficie de los objetos, ha comprendido que la vida de ellos no reside únicamente en el sentido decorativo que tienen, sino en su asombrosa constitución interna, es decir, en la substancia misma que les da belleza, vida, palpación formidable”.¹¹⁰ En otras palabras, Rivera, aunque se felicita de que los niños hayan podido expresarse gracias a las escuelas de pintura al aire libre, teme —con justa razón, parece, a juzgar por las reproducciones presentadas en la monografía de 1926 sobre esas escuelas— que la exactitud de la reproducción sea impuesta a los alumnos, en detrimento de su creatividad y

¹⁰⁹ Diego Rivera, “De pintura y de cosas que no lo son”, *La Falange*, 5, agosto de 1923, p. 269.

¹¹⁰ Roberto Barrios, “Diego Rivera pintor”, *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, p. 22-23.



de su temperamento personal (es significativo el hecho de que no haya ningún “naïf” entre esos pintores aficionados).

Por su parte, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, que publicaron, en julio-agosto de 1923, una serie de artículos con el seudónimo de Juan Hernández Araujo, reconocen que el impresionismo, introducido en México por el Doctor Atl y por Ramos Martínez, marcó el fin del academicismo que dominaba la pintura nacional a fines del siglo XIX y principios del XX. Volviendo a las actividades de la Escuela al aire libre de Santa Anita (creada en 1913 por Ramos Martínez y que recibió el nombre simbólico de “Barbizon”), los autores apuntan que la escuela tuvo una producción “sin mayor importancia” y que permitió a los jóvenes pintores —más por razones políticas (se conspiraba ahí contra Victoriano Huerta) que estéticas— despojarse de los oropeles exóticos de sus predecesores académicos. Una vez que hubo triunfado la Revolución, Ramos Martínez ocupó otra vez la dirección de la escuela, que había vuelto a caer en el academicismo con Mateo Herrera, y ejerció en adelante, en ausencia del grupo de pintores más innovadores, que estaban en el extranjero, su influencia sobre los jóvenes talentos. Pero los frutos producidos en México por el impresionismo son anteriores a este periodo, ya que la única obra válida engendrada por esta escuela fue la de Joaquín Clausell, a quien Rivera, por su parte, rinde también homenaje.¹¹¹ Sin embargo, ese postimpresionismo pronto tuvo que compartir el terreno con una nueva escuela, que Siqueiros y Charlot fustigan con su desprecio, y que aparece como la prolongación en México del *Art Nouveau*. Fue Roberto Montenegro el principal responsable de esta “importación” venida de Europa, marcada por Aubrey Beardsley y Óscar Wilde. Charlot y Siqueiros califican esta tendencia de “plástico-literaria”.¹¹² En otras palabras, la apertura de las escuelas al aire libre (Santa Anita, luego Coyoacán), la intro-

¹¹¹ Diego Rivera, “Con Joaquín Clausell”, *Azulejos*, 6, febrero de 1922, p. 32 y 34.

¹¹² Juan Hernández Araujo (seudónimo de Jean Charlot y David A. Siqueiros), “El movimiento actual de la pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas. El ‘nacionalismo’ como orientación pictórica intelectual”, *El Demócrata*, 2 de agosto de 1923.



ducción del impresionismo y del *Art Nouveau* habían evitado que la expresión plástica mexicana sufriese una esclerosis irreversible; habían atajado su “decadencia” y orientado la producción pictórica hacia temas nacionales (paisajes, tipos sociales, costumbres, etcétera). No obstante, la expresión de estos epígonos continuaba enajenada por un respeto “fetichista” de las modas extranjeras, que confinaba al arte mexicano a un papel puramente “transcriptivo” o decorativo, que no afectaba sino la “superficie” de las cosas, sin “profundizar en las estructuras íntimas de los objetos, de la sociedad, del hombre mismo, ni reducirlas a amalgamas de elementos que lleven todos en sí su propia luz”.¹¹³

En las páginas de *El Universal Ilustrado*, Diego Rivera y Alfredo Ramos Martínez pudieron confrontar sus respectivas posiciones en un momento en que la oposición contra el movimiento muralista cobraba un ardor peculiar y que se organizaba en la prensa de la capital. Rivera reconocía que “Ramos Martínez lo único bueno que ha hecho en la Academia es desacademizarla”. Aunque admite que la Escuela de Coyoacán tuvo una influencia relativamente benéfica, “porque todavía no respondía a las exigencias del momento”. Diego Rivera reitera sus declaraciones hostiles a las academias de pintura, que “no han producido más que un pintor genial, Morote, el ilustre pintor de alegorías, el amigo de Wilde y el Mecenas de la juventud artística actual. David, Delacroix, fueron siempre rebeldes, no obedecieron las odiosas tiranías de las escuelas reinantes, y por eso pudieron hacer una obra consistente y perdurable”. El artista necesita libertad, hay que permitirle el pleno uso de sus recursos, y las restricciones académicas son tanto más perniciosas, según Rivera, cuanto que se ejercen a nivel *mental*. En cuanto a Ramos Martínez, “nadie dirá que es un pintor mediocre y sin técnica, como tantos otros que sólo creen que para pintar se necesita la originalidad enfermiza de cualquier desequilibrado”.

Por su parte, el maestro de Coyoacán piensa que sería “una tontería” y “una ingratitud” cerrar la Academia, donde se ha re-

¹¹³ Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, Denoël-Denoël-Gonthier, 1970 (“Méditations”), p. 188.



fugiado “el prestigio artístico de México” y que ha sido, con la Escuela de Coyoacán, cuna “de la verdadera pintura nacionalista”. Pero, en cambio, Ramos Martínez considera que el arte de Rivera nunca ha sido ni será “genuinamente nacional”, porque “está impregnado de múltiples prejuicios, de múltiples visiones de las que nunca podrá desprenderse”. Así, sus frescos de la ENP son de un “primitivismo” casi bizantino, mientras que los de la SEP “pretenden retornar a la infancia”. Si bien la obra de Rivera es “vigorosa y muy interesante, como la de toda esa falange que coadyuva al florecimiento artístico de México” (y la mayor parte de cuyos miembros: Cano, Revueltas, Fernando Leal, son egresados de la academia), con frecuencia sucumbe a “abominables exageraciones” y busca ante todo “epatar a los burgueses”, lo cual constituye, para Ramos Martínez, un credo artístico relativamente discutible.¹¹⁴

Esta controversia acerca de un academicismo que había perdido su verdadero poder paralizante demuestra que entre el postimpresionismo, el estilo *Art Nouveau* y el movimiento muralista

¹¹⁴ “Frente a frente: Diego Rivera-Alfredo Ramos Martínez. Recopilación de Óscar Leblanc”, *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, p. 20-21, 54. Por otra parte, Hernán Rosales escribe en marzo de 1923: “A la inquietud de los jóvenes, de los que anhelan nuevas formas de expresión, de creación, responden, unánimes, tres personalidades: Diego Rivera, José Clemente Orozco y Alfredo Ramos Martínez. Fundamentalmente distintos, son, sin embargo, verdaderamente ‘creadores’. Rivera y Ramos Martínez, conocidos y admirados, tienen discípulos, a los que infunden nueva savia, a los que están formando, haciendo con el intento de que antes de otra cosa sean ellos mismos. Orozco es un ignorado, porque en parte lo ha querido él mismo y sus compañeros le han hecho sombra, pretendiendo ignorarlo ellos mismos, pero su obra es admirable y fuerte.” Hernán Rosales, “Tablada y los artistas mexicanos”, *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923, p. 25-26, 48. José Clemente Orozco aprueba las reformas introducidas por Ramos Martínez, pero le reprocha haber hecho creer que cualquiera puede pintar, y que el mérito de las obras es tanto mayor cuanto más grandes son la ignorancia y la estupidez de los autores. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1970, p. 56. Debemos añadir que en sus respuestas a *El Universal Ilustrado*, Diego Rivera declara acerca de la decoración que Ramos Martínez preparaba para el salón principal de la SEP: “Sus pinturas serán muy del agrado de las mecanógrafas del Ministerio. Ellas detestan las mías, claro.” Esto le valió una respuesta colérica donde se ponía en tela de juicio la sinceridad de sus sentimientos hacia el pueblo, véase: “Una taquígrafa circunstancial”, *El Universal*, 30 de junio de 1923.



las relaciones eran tensas y la coexistencia difícil. Tras la explosión —tan controvertida— del muralismo se disimulan las enconadas luchas de influencias, que Vasconcelos —oficialmente— finge ignorar. En realidad, tres tendencias dividen a los pintores mexicanos: la que se podría llamar “folclórica y decorativa”, a la que pertenecen Adolfo Best Maugard, Montenegro y Fernández Ledesma; la del grupo Rivera-Orozco-Charlot-Siqueiros, y sus ayudantes y discípulos; y, por último, la del neoadademicismo de Ramos Martínez. Por un giro curioso, aunque previsible de la situación, fue la tendencia al parecer más fuerte y más innovadora —el muralismo— la que con frecuencia se encontró en posición delicada.

En 1924, cuando los ataques contra el muralismo se multiplican desde mediados de 1923, surge la acusación de imperialismo estético del movimiento, acusación hecha por Nemesio García Naranjo, jefe de Educación Pública bajo la dictadura de Victoriano Huerta. Cuando Vasconcelos renuncia, en julio de 1924, sus amigos y sus antiguos colaboradores del ministerio le ofrecen un banquete de despedida, durante el cual Diego Rivera toma la palabra para agradecer al ex ministro el haber dejado que los artistas pintaran en plena libertad, pese a los “imbéciles” que había cerca o lejos de él.¹¹⁵ Fue contra esta intransigencia del pintor para con sus detractores contra lo que reaccionó Nemesio García Naranjo. Señala que, periódicamente, el “buen gusto” es “monopolizado” por una capilla, a veces literaria, como en la época de la *Revista Moderna*, a veces filosófica (fue el caso del positivismo), a veces plástica. Parecería ser que las costumbres del porfirismo se perpetúan, puesto que una “filosofía del Estado” ha sido substituida por una “pintura del Estado”, que ha proclamado genio a Diego Rivera (fue Vasconcelos quien le dio tal calificativo) y que, en consecuencia, no deja al pueblo otro recurso que aceptarlo. Por sobre el tono polémico del artículo, García Naranjo aborda aquí un punto particularmente importante, el de la instauración no solamente de un “arte”, sino también de una “cultura” del Estado, cuando hubiese sido deseable que el triunfo de la Revo-

¹¹⁵ *Excélsior*, 5 de julio de 1924. Una de las personas directamente aludidas es Ezequiel A. Chávez, por entonces rector de la Universidad.



lución lograra la abolición de los cenáculos oficiales. El arte mexicano parecía haber sucumbido a un nuevo academicismo, tanto más poderoso cuanto que estaba sostenido por el poder central.

Sin duda Rivera y sus amigos demostraron su valor al pintar a contracorriente de la tradición que hasta entonces había sido seguida; Vasconcelos había dado pruebas de “audacia intelectual, al no asustarse con la obra desconcertante que disgustaba a la mayoría”. Pero esta actitud innovadora se vio manchada, según García Naranjo, por la obligación, impuesta a todos, de admirar “los cuadros del pintor discutido”. Se pensaba que, una vez abolido el porfirismo, los artistas buscarían el apoyo del *pueblo*, y no ya del Estado. Al contrario: según García Naranjo, se había ahondado el abismo entre pintores “que no sienten las palpitaciones de la vida nacional” y un público que los considera “extranjeros enamorados de las nubes”.¹¹⁶ Si se hubiese tratado de pinturas de caballete (se encuentra esta misma argumentación en numerosos artículos), se podría siempre archivarlas en algún lado, a la espera de que el juicio de la generación actual sea modificado por el de la siguiente; pero “el defecto capital de esa obra es el no ser separable de los muros”. Hay que “aceptarla o destruirla”; no hay un justo medio. Además, con la fuerza que le da el respaldo de las más altas esferas del Estado, el artista se ha transformado en juez, cuando no es sino “un reo que se sienta en el banquillo, para que lo juzgue su señoría el público”.¹¹⁷

La cuestión del academicismo es en realidad un diálogo de sordos que sirve a unos y otros como pretexto, a veces como coartada, para lanzar anatemas contra el credo estético de quienes no pertenecen a la misma “escuela” o al mismo grupo. En realidad, el arte “pompiere” que caracterizaba al academicismo de la época de Porfirio Díaz está muerto y enterrado, incluso si

¹¹⁶ Tras la destrucción por los alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria (en adelante ENP) de varios murales, en junio de 1924, Salvador Novo relata que tales acciones “han sido celebradas por la gente que ve renacer en el futuro el prestigio de los títulos profesionales y el regreso de la verdadera belleza imitada del natural”. Salvador Novo, “Diego Rivera y sus discípulos”, *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924, p. 30.

¹¹⁷ Nemesio García Naranjo, “Imposiciones estéticas”, *El Universal*, 16 de julio de 1924.



algunos “críticos” intentan devolver prestigio a algunas de sus “obras maestras”.¹¹⁸ Aunque es verdad que cierta pintura “de salón” sigue teniendo un público favorable entre las clases pudientes, y que los grandes coleccionistas, como el ingeniero Pani, acuden más a los valores consagrados del arte europeo que a las promesas de la joven pintura mexicana.¹¹⁹

Alfredo Ramos Martínez, el eficaz artífice de la desaparición de un arte mexicano extrovertido y enajenado, continúa sosteniendo que la pintura es ante todo cuestión de espontaneidad y de contacto con la naturaleza. A partir de 1924 se amplía la experiencia de Coyoacán y, en mayo de 1925, se abren cuatro escuelas al aire libre: en Xochimilco, bajo la dirección de Rafael Vera de Córdoba; en Tlalpan, con Francisco Díaz de León; en Churubusco, con Ramos Martínez, y en Guadalupe Hidalgo, bajo la dirección de Fermín Revueltas.¹²⁰ Es significativo que estos cuatro pintores hubiesen ellos mismos tenido anteriormente la experiencia de Coyoacán. Ya en 1921, en un artículo sobre “los nuevos pintores de la academia”, Rafael Vera de Córdoba señalaba que había ebullición de ideas y tendencias dentro de las paredes mismas de la Escuela de Bellas Artes, y que algunos criterios implantados por Ramos Martínez no eran ya respetados ciegamente:

Es indudable —dice Vera de Córdoba— que la presencia de artistas jóvenes que arriban del Viejo Mundo con las pupilas llenas de visiones fuertes influye en la generosa corriente de renovación que se agita por los corredores de Bellas Artes. Nada mejor para ello

¹¹⁸ Manuel G. Revilla, “*La Piedad*. Cuadro al óleo por don José Salomé Piña”, *El Universal*, 29 de marzo de 1923. José Salomé Piña, quien pintó ese cuadro hacia 1860, fue director de la Academia de San Carlos a partir de 1868. Cf. Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos...*, p. 132.

¹¹⁹ Dr. Atl (Gerardo Murillo), *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, Universidad Nacional, 1921. Esta colección reunía cuadros de Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Greuze, Velázquez, Zurbarán, Goya, Ticiano, Tintoretto, Veronés, el Greco, Puvis de Chavannes, Pissarro. En su comentario, el Doctor Atl señala (*ibid.*, p. 37): “Yo soy ultramoderno en *mi* concepción de la pintura, cuando *yo* la produzco. Detesto el misonismo, pero a fuer de hombre libre, acepto y admiro las cosas que son bellas, de cualquiera escuela que vengan y, además, en este caso, estoy obligado a puntualizar las cualidades de las obras que juzgo.”

¹²⁰ *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre...*, p. 11.



que contemplar la última obra de Asúnsolo, recién llegado de Europa, donde se percibe un vigoroso temperamento de estilista, que no se reduce a pulir pacientemente con el cincel, en un afán interior de copiar a la naturaleza, sino, por el contrario, el temperamento de un fuerte artista que sobrepone a la naturaleza su propio espíritu.¹²¹

Por sobre las rivalidades de personas y de escuelas (que, todas, reivindican el apoyo y la aprobación del “pueblo”, bien porque éste llega a las escuelas al aire libre para dibujar y pintar, bien porque es el “tema” principal de los muralistas), se constata que se dan claras interacciones entre grupos al parecer irreconciliables. Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, por su parte, no parecían tener más que dos alternativas figurativas: por un lado, el grafismo perfecto, influencia del pintor español Ignacio Zuloaga, pero afectado por la relativa pobreza de paleta de Saturnino Herrán, muerto prematuramente en 1918;¹²² por otro, la riqueza del colorido, aunque desvirtuada por el amaramiento en la ejecución y por cierta confusión en la construcción, de Ramos Martínez.¹²³ Pero no cabe duda que Diego Rivera, quien asimiló en Europa las lecciones del cubismo y también de la pintura clásica española e italiana, desempeñó un papel decisivo en la orientación de los jóvenes pintores mexicanos. Y, por último, es lícito plantearse la pregunta sobre si la actuación de Diego Rivera no lo llevó a instaurar, a su vez, un “nuevo academicismo”, a través de una pintura más directamente legible y articulada sobre la representación renovada de esteotipos nacionales.¹²⁴

¹²¹ Rafael Vera de Córdoba, “Los nuevos pintores de la Academia”, *El Universal Ilustrado*, 6 de octubre de 1921, p. 19-20.

¹²² Carlos Mérida, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán”, *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920, p. 14, 26.

¹²³ Carlos Mérida, “La exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *El Universal Ilustrado*, 9 de diciembre de 1920, p. 8-9.

¹²⁴ Al respecto, véase: Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1969, t. III, p. 279.



Un “nuevo arte nacional”

No se trata de volver a escribir aquí la historia del movimiento muralista mexicano, que ya estudiaron antes que nosotros, de manera magistral, Jean Charlot y Antonio Rodríguez. Además, los mismos pintores principales (Rivera, Siqueiros, Orozco) han descrito el nacimiento y el desarrollo del muralismo en sus memorias o autobiografías.¹²⁵ Nos parece igualmente inútil indagar sobre las “causas” de lo que el Doctor Atl llamó el “renacimiento artístico” de México.¹²⁶ En efecto: a ejemplo de Benedetto Croce, rechazamos la noción de “causa”, la cual, aplicada al arte, implica un grave malentendido, en la medida en que hace referencia a un determinismo estrecho entre la evolución del arte y el devenir histórico; preferimos hablar de “condiciones”, a la vez morales y materiales, lo cual concede su verdadera dimensión de responsabilidad al genio y al temperamento del artista creador. Nos pareció importante intentar definir un “pensamiento plástico”, que propone a la sociedad mexicana no ya “objetos figurativos de sus certidumbres anteriores”, sino, por el contrario, “matrices donde se revelen nuevas relaciones, nuevos valores”.¹²⁷ Octavio Paz ha demostrado acertadamente que el movimiento muralista es representativo de la pintura de un “pueblo que acaba de descubrirse a sí mismo y que, no contento de reconocerse en su pasado, busca un proyecto histórico que lo inserte en la civilización contemporánea”.¹²⁸ Esa actitud implicaba necesariamente la adopción de un sistema ideológico que, a la vez, animase y trascendiese tal proyecto.

¹²⁵ Además de la autobiografía de Orozco, ya citada, se puede consultar: Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*, México, Era, 1962, y David Alfaro Siqueiros, *L'art et la révolution*, París, Editions Sociales, 1973.

¹²⁶ Dr. Atl, “¿Renacimiento artístico?”, *El Universal*, 13 de julio de 1923. En diciembre de 1923, Diego Rivera, al hacer el balance de dos años de actividad pictórica, disputa esta calificación: “Nosotros nada sabemos de si esto será renacimiento o no, o, si Dios permite que sea lo mejor, es decir, que sea nacimiento; por favor, no teorizamos, no pedanticemos ni seamos impacientes.” Diego Rivera, “Dos años”, *Azulejos*, diciembre de 1923, p. 26.

¹²⁷ Pierre Francastel, *La réalité figurative*, París, Denoël-Gonthier, 1965, p. 18.

¹²⁸ Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, en *Las peras del olmo* (1957), Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 192-193.



Fundamentalmente, la trayectoria de los pintores muralistas es, a partir de 1922, paralela a la recorrida por los miembros del Ateneo de la Juventud: era necesario para ellos descubrir y significar una “mística”, que Vasconcelos y sus compañeros (Reyes, Caso) habían creído encontrar en el “impulso lírico” y la emoción estética. Rivera y sus amigos se vuelven hacia el marxismo y quizás, como señala Octavio Paz, su marxismo no tenía “otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución Mexicana”.¹²⁹

Sería no obstante absurdo reducir esos frescos sólo al contenido ideológico que vehiculan. Para Diego Rivera —y su correspondencia, en parte inédita, con Alfonso Reyes es particularmente reveladora sobre este punto—, la obra de arte es ante todo comunicación y, el primer lugar, instauración de un “nuevo orden liberador” para el público, pero más aún para el artista mismo. El acto estético consiste en edificar no una “torre de marfil”, sino una “torre de Babel” que construye el artista solo, para evitar el riesgo de la confusión de lenguas y que obviamente, dotará de buena arquitectura.¹³⁰ La obra pictórica estará, pues, abierta a todos, sin distinción de origen social o cultural, pero al mismo tiempo estará organizada, “construida”, para evitar la cacofonía y la confusión; todos los “idiomas” (cubismo, futurismo, impresionismo, etcétera) tendrán en ella carta de ciudadanía, con la condición de que se preserven la unidad y la legibilidad de la obra y de que el conjunto esté estructurado sólidamente: “Todo es arquitectura”, dice Rivera. Y a quienes objetan que “el instinto” puede ser aniquilado al instaurarse un orden, por más liberador que sea, Rivera responde que en los organismos más simples, como una célula o un cristal, los movimientos, regidos por el instinto, son acordes y consecuentes. Adoptando una expresión empleada por Reyes en *El suicida*, Diego Rivera dota al artista de un “superinstinto”, capaz de crear entre las cosas movimientos y relaciones tan armoniosos como los de origen natural, aun cuando se efectúen en distinto orden y en sentido

¹²⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹³⁰ Carta de Diego Rivera a Alfonso Reyes, 7 de agosto de 1917, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



contrario.¹³¹ No se trata ya, pues, de conferir a la pintura una vocación “fotográfica”, que no es la suya: la naturaleza posee sus leyes y el arte las suyas, que le son propias. Su función (no hay que hablar de “misión” o “mensaje”),¹³² claramente definida por Rivera, consiste en elaborar e implantar una “estructura”, es decir un orden imaginario nuevo que en adelante sirva como referente para el conocimiento, la interpretación y la representación del mundo sensible. Fundamentalmente, la trayectoria seguida por los muralistas no es, como parecen creer algunos críticos de esa época, la manifestación de un concurso de circunstancias o de un simple reflejo “gregario”,¹³³ sino que corresponde a un nuevo cuestionamiento sobre las relaciones artista-universo, artista-sociedad, artista-público y artista-técnica. La aparición de esta nueva estructura figurativa implica igualmente la existencia de distintas relaciones del artista con el pasado y el futuro, con la “tradicición” y la “vanguardia”.

Entre junio de 1921, fecha del regreso a México de Diego Rivera, y julio de 1924, cuando renuncia Vasconcelos y deja la Secretaría de Educación Pública, el movimiento muralista se halla en una situación cuando menos ambigua. Reanuda sus vínculos

¹³¹ *Ibidem*. Acerca de *El suicida*, que le envió Reyes, escribe: “Su libro me parece admirable, y aparte un gran valor como obra de arte, me gustan enormemente sus intenciones secretas, y la calidad de su tuétano. Magnificó su carga, previo cañoneo, contra lo sistemático, y su tesis sobre el instinto (el superinstinto) y la sensibilidad [...] *siento claramente* [subrayado en el original] que en la obra plástica el instinto y la sensibilidad están naturalmente más cerca de lo primordial, es decir de la forma única y lo múltiple, así es que el camino para la perfecta evasión es el lograr como una forma con sus leyes más justas, su más sutil equilibrio y su orden más grande, es decir que el mejor medio de evasión es al fin y al cabo una buena torre de Babel, nada de marfil. Raro, quebradizo, caro y al fin de cuentas perfectamente inadecuado y cursi como material de construcción.”

¹³² “L’art est une fonction, et il n’a d’autre raison d’être que l’activité humaine.” Francastel, *La réalité figurative...*, p. 208.

¹³³ “El rebañismo en el arte”, *Excélsior*, 14 de noviembre de 1922: “En México la obra de arte está sujeta a las condiciones que le impongan unos cuantos pseudo-radicalistas, que pretenden vivir a costa de los demás.” Este editorial se refería, en concreto, al teatro (una pieza de Federico Gamboa, *La venganza de la gleba*, no había podido ser representada a raíz de la oposición del Sindicato de Autores). Pero según muchos comentaristas, podía también aplicarse al terreno de la pintura.



con la “tradición” de la pintura mural mexicana,¹³⁴ pero, al nivel del grafismo, del color, de la repartición de los volúmenes, es portador de una problemática de vanguardia que desconcierta y repele a parte de la crítica y del público: algunos rechazan esta pintura porque la encuentran “fea”, lo que al mismo tiempo es una manera indirecta de condenar su inspiración populista (en Rivera) o su fuerza satírica (en Orozco). Si algunos artistas locales y extranjeros comienzan a considerar el muralismo como la forma-tipo de la expresión popular mexicana, e incluso, latinoamericana,¹³⁵ el hecho de que sea patrocinada por el Estado inspira a algunos comentaristas el temor de un eventual “imperialismo estético” de este movimiento en los años venideros. Y es cierto que, paradójicamente, esta pintura que anhelaba ante todo suscitar la adhesión popular no subsiste (y en 1924 la ruptura es inminente) sino gracias al respaldo de los organismos gubernamentales. Sin embargo, hay que subrayar que el Estado ya no pide a los artistas que subvenciona que representen escenas “costumbristas” inspiradas por las hazañas de algún personaje histórico, ni pintar los paisajes admirables de la meseta central, como se hacía en tiempos de Porfirio Díaz, cuando se trataba de “ser sí mismo siendo como Europa”.¹³⁶ Ahora, el Estado, representado por el secretario de

¹³⁴ Federico Mariscal, “La belleza de nuestros muros”, *México Moderno*, I, 3, octubre de 1920, p. 147-151.

¹³⁵ El movimiento muralista mexicano impactó profundamente y tuvo gran influencia sobre el pintor peruano José Sabogal, quien entra en contacto con él en una visita a México realizada en 1923: “Creo que la actual pintura mexicana es el más serio movimiento americano relativo al arte. Representa algo genuinamente nacional, genuinamente americano. Sus cultores tienen la habilidad de los cultores nacionales, buscan sus fuentes dentro de sus propios elementos, pero aplicando a su arte más ideología propia, en armonía con su época y con su temperamento. De esta manera estos nuevos pintores mexicanos podrían pintar tipos a la manera española, pero seguramente pondrían en la interpretación lo que su arte tiene de personal, de inconfundible, porque esos pintores han llegado al ideal de todo artista: a imprimir sobre el motivo que pasa, sobre la forma que fuga el sello de una psicología original.” Juan de Ega, “De regreso de México, Sabogal cuenta”, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 621. Acerca de la difusión del muralismo mexicano en Guatemala, Perú, Bolivia, Ecuador e incluso Brasil, véase: *América latina en sus artes*, UNESCO, Siglo XXI, 1974, p. 29.

¹³⁶ Véase el análisis, por Justino Fernández, de un paisaje célebre de José María Velasco, *México*, pintado en 1877, en *El hombre. Estética del arte moderno*



Educación Pública y Bellas Artes, deja absoluta libertad a los artistas que emplea. Todos quienes trabajaron para la SEP reconocen el mérito de Vasconcelos de no haber intentado jamás imponerles un determinado credo estético, fuera de los criterios que el rector había definido en su discurso inaugural: “La clase de arte que el pueblo venera es el arte libre y magnífico de los grandes altivos que no han conocido señor ni bajeza. Recuerdo a Dante proscrito y valiente, y a Beethoven altanero y profundo. Los otros, los cortesanos, no nos interesan a nosotros, los hijos del pueblo.” La instauración de una estética nueva implica la previa constitución de un verdadero código moral del artista, basado en el rechazo al sometimiento, a la servidumbre del poder o la fortuna, a la lisonja servil y al parasitismo. En efecto, la única exigencia que el Estado, en cuanto representante del pueblo, puede y debe manifestar respecto de los artistas que patrocina es que “el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres”.¹³⁷

Esta orientación “social” de las actividades artísticas, definida desde 1920 por Vasconcelos, encuentra casi inmediatamente un eco favorable entre los pintores. Diego Rivera, quien en las cartas que intercambia con Alfonso Reyes entre 1917 y 1921, parecía compartir la posición de los hombres del Ateneo respecto del instinto, del impulso vital, del espíritu de sistema, del amor que permite al artista descubrir en sí mismo el punto central alrededor del cual girará su universo estético,¹³⁸ experimenta, a partir de 1921, una reconversión que le lleva a dar primacía al “contacto” con el pueblo. Decide consagrar el enorme poder creador que siente palpitar dentro de sí y la experiencia adquirida durante su estancia en

y contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 171-187. Para Justino Fernández, Velasco es particularmente representativo del arte mexicano del siglo XIX: “Básicamente clasicista, ‘realista’ e idealista, monumental, historicista, costumbrista, actual y romántico.” Fernández, *El hombre. Estética del arte...*, p. 159).

¹³⁷ Vasconcelos, *Discursos: 1920-1950...*, p. 11.

¹³⁸ Carta inédita de Diego Rivera a Alfonso Reyes del 3 de noviembre de 1920: “Es gran suerte que, en el momento en que nuestro asiento en la gran rueda comienza a bajar, le queda a uno la certitud dominante, formidablemente remediada, que, en la obra de su oficio, en toda obra de arte, todo ha de vivir alrededor de un centro indispensable.” Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

Europa¹³⁹ a producir una pintura que “hable” directamente a los sectores más humildes y más industriosos de la población. Esta adecuación entre un arte “didáctico” (la expresión es de Jean Charlot) y la “manera” de Rivera no se efectuó, por cierto, de modo brutal, sin matices, de un día para otro; además, si había insistido en la necesidad de comunicación entre los artistas y el pueblo, Vasconcelos no había precisado qué forma ni qué temas debía adoptar la pintura (hemos visto que daba preferencia a la representación de la naturaleza, la mujer y, más generalmente, de los temas que suscitan en el espectador una emoción que lo impulsa a “salir” de sí mismo): un arte “para el pueblo” no implicaba, para el rector, que el pueblo mismo se convirtiese en el *tema del arte*; un arte “social” no quería decir un arte “socialista”.

Es por demás significativo que el primer fresco ejecutado por Diego Rivera en los muros del gran anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria sea una alegoría intitulada *La creación*, donde se deja aún sentir la influencia de la pintura italiana y, en cierta medida, la de Puvis de Chavanne. Aunque declarase que había elegido un “asunto banal”,¹⁴⁰ sintió la necesidad de “explicar”, tras haberlo terminado, la significación de ese primer mural, cuya lectura no le parece inmediatamente accesible para un público no familiarizado con un simbolismo pictórico que no por ser “clásico” deja de ser relativamente “erudito”.¹⁴¹ Precisa que quiso

¹³⁹ El 5 de octubre de 1920 Vasconcelos escribe a Reyes que hará llegar a Rivera la cantidad de mil dólares “para que se le entreguen en partidas mensuales durante seis meses y pueda trabajar”. Gracias a ese dinero Rivera hace un viaje a Italia, al final del cual escribe a Reyes: “Le diré que el viaje marca un nuevo periodo de vida; me encuentro gracias a él con material para algunos años de trabajo.” Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 13 de mayo de 1921, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

¹⁴⁰ Juan del Sena, “Diego Rivera en el anfiteatro de la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 6 de abril de 1922, p. 26 y 47. Al final de la entrevista, Rivera renueva sus ataques contra las academias, que no sirven más que para “echar a perder el instinto, creador de obras maestras. Después de que le han enseñado a uno todo en las academias, hay que olvidar lo aprendido a costa de esfuerzos constantes, hay que volver a mirar como un niño, volverse niño al pintar. Así Giotto y el mismo Miguel Ángel, aunque nadie lo crea. Por eso, elegí yo para esta decoración un asunto banal”.

¹⁴¹ Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria”, *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 363-365. Rivera concluye así su



incluir en ese tema “abstracto” una alusión directa a la “raza” mexicana, eligiendo una serie de “tipos” representativos de la variedad étnica nacional, desde el autóctono puro hasta el español, pasando por el mestizo; además, dos mujeres indias encarnan la tradición y la justicia, y tres “criollas” de Michoacán, Jalisco y la meseta central representan respectivamente la danza, el canto y la comedia. En este primer fresco, donde el hieratismo de las actitudes debilita considerablemente el significante (mientras que el significado es presentado como “banal”), Diego Rivera se preocupó más por resolver problemas técnicos (concordancia con la arquitectura del edificio, permanencia de los colores, garantía de longevidad del fresco) que por la representación directamente legible de un universo familiar para el pueblo mexicano, que es el tema de las pinturas de la SEP, iniciadas en 1922, incluso desde antes de que estuviese terminado el fresco de la ENP. Está claro que Diego Rivera se interroga todavía sobre la manera figurativa que ha de adoptar, y esta primera obra es el resultado de dos corrientes confluentes: los frescos religiosos italianos, desde los bizantinos hasta Miguel Ángel, y el gusto por la alegoría grecolatina que manifiestan sus antiguos compañeros del Ateneo, que desde 1920 ocupan puestos claves en la educación y la cultura nacionales. Además, a ejemplo de ciertos pintores rusos, efectuará una nueva incursión por el ámbito del cubismo, que tanto había practicado durante su estancia en Europa. Cuando dibuja, para el número de octubre de 1921 de la revista *El Maestro*, editada por la SEP, viñetas de inspiración cubista, parece convencido de que ciertas innovaciones europeas son perfectamente accesibles para el público mexicano; en 1915, en uno de sus cuadros cubistas mejor logrados, *Paisaje zapatista*, había hecho estallar la representación de una realidad histórica y folclórica precisa (sarapes, sombreros, carrilleras, fusil) —tal como Zapata dislocaba, en Morelos, las estructuras seculares del latifundio—,

presentación: “La pintura ha sido ejecutada a la encáustica, con los mismos elementos puros y el mismo proceso empleado en Grecia y en Italia en la antigüedad, este procedimiento que el autor restauró por su propio esfuerzo, gracias a las búsquedas hechas durante unos diez años, es el más sólido de los procedimientos de pintura, salvo el esmalte a fuego.”



con el fin de instaurar una “nueva dialéctica de lo real y de lo imaginario”,¹⁴² de crear un nuevo espacio pictórico, “una especie de laberinto en pedazos, un dédalo en acción, de donde se expulsa violentamente a los héroes y las arquitecturas de los renacentistas”,¹⁴³ esos renacentistas a los que, precisamente, Diego Rivera da sitio de honor en 1921-1922, con su fresco de la Escuela Nacional Preparatoria.

Un paralelismo revelador puede establecerse entre las orientaciones elegidas por los muralistas mexicanos y las opciones de la pintura soviética de esta época. Entre 1917 y 1923, los artistas rusos se vuelven con determinación y entusiasmo hacia el arte ruso primitivo y las expresiones plásticas más avanzadas, en particular el cubismo, que rechazaba el tratamiento del tema impuesto a partir del Renacimiento.¹⁴⁴ Por su parte, David Alfaro Siqueiros hace en *Vida americana* —la revista que publica en 1921 en Barcelona— una crítica violenta del *art nouveau* (“la anemia de Aubrey Beardsley”) y denuncia la “decadencia” de la expresión plástica española (“arte literario tradicional, arte teatral en forma de ópera folklórica que, por afinidad de raza, nos ha contaminado terriblemente”). Según él, el artista americano debía impregnarse de las tendencias innovadoras: impresionismo, cubismo, futurismo, y de la gran renovación estética nacida de Paul Cézanne; debía asimismo volverse hacia el arte primitivo en general y, más precisamente, acercarse a los pintores y escultores indios: mayas, aztecas, incas, etcétera, pero siempre evitando caer en las “lamentables reconstrucciones arqueológicas” que llevan por nombre “indianismo”, “primitivismo” o “americanismo”, y que no son sino “estilizaciones efímeras”.¹⁴⁵ En efecto, mientras que para el Occidente el “primitivismo” pertenecía a civilizaciones extranjeras y exóticas, en Rusia y en México correspondía a una especie de

¹⁴² Francastel, *La réalité figurative...*, p. 92.

¹⁴³ Paulhan, *La peinture cubiste...*, p. 141.

¹⁴⁴ Véase al respecto: Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972, p. 104.

¹⁴⁵ David Alfaro Siqueiros, “Trois appels d’orientation actuelle aux peintres et sculpteurs de la nouvelle génération américaine” (1922), en *L’art et la révolution...*, p. 23-26.



regreso a las fuentes, con un sentimiento profundo de continuidad y de consumación de un destino. La mayoría de los aristas mexicanos (la excepción más notable es la de José Clemente Orozco) reivindica con mayor o menor vehemencia la legitimidad estética del trasfondo precolombino.

El arte en México es más viejo que la misma Historia —escribe en 1923 el poeta y ensayista José Juan Tablada, que por entonces es considerado una autoridad en materia de crítica artística—; sus producciones aparecen antes que la cronología pueda establecer una fecha, en lugares cuyo nombre perdió la geografía política primitiva y en circunstancias que ignora la misma crónica [...]. El religioso y el ornamental eran los esenciales caracteres de nuestro arte indígena. El primero es ocasional, el segundo constante. No siendo ni reproductivo-naturalista, ni abstracto, sus convencionalismos y estilizaciones revelan siempre un propósito decorativo. De cualquier modo, nunca fue impresionista, sino expresionista. Las formas exteriores no se imponían tiránicamente al artista indio, sino que éste imponía su creación con las reformaciones y distorsiones que consideraba favorables a su expresión.¹⁴⁶

Algunos comenzaban, pues, a reconocer la creatividad del arte precolombino, su poder de expresión que rebasaba a la vez el mero registro de la realidad y la abstracción pura. Adolfo Best Maugard, creador de un método de dibujo utilizado a partir de 1922 en numerosas escuelas públicas, fundamenta deliberadamente su enseñanza en principios estéticos surgidos del estudio de los monumentos, de los tejidos, de la alfarería precolombinos: “Yo creo —declara en marzo de 1923— que la fuente del arte pictórico nacional es el motivo indio, motivo primordial que se fue desarrollando poco a poco, marginando más tarde los motivos criollos y coloniales”.¹⁴⁷

Sigue adelante, por su parte, la enconada polémica sobre los posibles “orígenes” de la tradición artística mexicana: ¿Tiene sus raíces, como sostienen cada vez más a menudo pintores y críticos,

¹⁴⁶ José Juan Tablada, “El arte precortesiano”, *Revista de Revistas*, 22 de julio de 1923, p. 12-13.

¹⁴⁷ Óscar Leblanc, “¿Cuál debe ser la fuente del arte pictórico nacional?”, p. 22.



en el corazón mismo del mundo oscuro y todavía mal conocido de las civilizaciones prehispánicas o, por el contrario, deriva su substancia del florecimiento arquitectónico y pictórico que conoció la Nueva España sometida a la administración española, como afirman Vasconcelos y algunos de sus antiguos compañeros del Ateneo, los arquitectos y los pintores Jesús Acevedo (muerto en 1918), Federico Mariscal y Ángel Zárraga?

Para imaginar —escribe Vasconcelos en 1923— lo que fueron nuestras ciudades a fines del siglo xviii, pocos años antes de la Independencia, cuando el poder colonial español había llegado a la cúspide. Era México entonces sin duda alguna, el primer país de este continente, no sólo por su riqueza y su población, sino también por su desarrollo material. Nada hay más hermoso que las construcciones urbanas y rurales de aquella época y ningún país de América puede ufanarse de un progreso semejante en arquitectura, en escuelas, en general en civilización.¹⁴⁸

Diego Rivera y otros rechazan esta vana dicotomía, y precognizan un verdadero sincretismo cultural, capaz de engendrar un arte mexicano contemporáneo. Cuando se le preguntan, en 1921, las razones de su regreso a México, Diego Rivera responde:

Es algo más que la nostalgia de México sentida en París, en Madrid, en Roma, en todos los países, en fin, en donde he peregrinado, la causa que me ha impulsado a regresar. Además de ella, está mi deseo de estudiar las manifestaciones del arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo y que, si logro realizarlos, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra.¹⁴⁹

Cuando acompaña a Vasconcelos en sus “jiras” por la provincia (a Yucatán, por ejemplo, en noviembre de 1921), tiene la oportunidad de empaparse de esa “realidad nacional” que tanto deseaba volver a encontrar.

¹⁴⁸ José Vasconcelos, “Hay que construir”, *Boletín de la SEP*, 1, 4, 1er. semestre de 1923, p. 22.

¹⁴⁹ Barrios, “Diego Rivera pintor...”, p. 22.



Diez años después de Justo Sierra, José Vasconcelos, los artistas y los escritores que había reunido a su alrededor, proclaman que el intelectual debe abandonar su torre de marfil, el arte salir de los museos, los cuadros dejar sus caballetes, la música escapar de los conservatorios, la escultura integrarse a la arquitectura, la cual, a su vez, deberá hacerse funcional. Ahora, dando primacía a la función social del arte, se intenta destruir las barreras, los muros, las fronteras que, por una parte, dividían entre sí a las artes y, por otra, separaban al arte de la vida. Es necesario descubrir una práctica cotidiana del acto estético (ejercido a la vez, según Vasconcelos, en un sentido espiritualista y nacional; confirmando para Rivera, Siqueiros y sus compañeros el necesario compromiso socialista y proletario del artista), que haga entrar a México en ese “tercer periodo de la humanidad”, en el que “no sólo las naciones, sino también los individuos, regirán sus actos ya no por el móvil de la codicia y el odio, sino por la ley de la belleza y del amor, que es innata en todos los corazones”.¹⁵⁰

Era, pues, necesario “democratizar la emoción estética”, según la fórmula de José Juan Tablada, hacer perder al arte su carácter “esotérico y suntuario”, arrancarlo al medio estéril de las academias y las colecciones privadas, introducirlo a los anfiteatros, a los salones de clases y de reunión, a las bibliotecas y las oficinas, despojarlo de su carácter especulativo y comercial, permitirle “embellecer la vida de todos los días” mediante la producción de objetos comunes (muebles, telas, cerámica, herrería) en armonía con la sensibilidad y la tradición mexicanas, oponerlo “al alud de la importación industrial y baratijera”.¹⁵¹ Para el arte nacional, no será venir a menos el tornarse “aplicado” o “didáctico”. Al contrario de lo que preconizaba Vasconcelos en sus escritos teóricos, algunos de sus colaboradores dan prioridad a la función ideológica del arte, a expensas de sus eventuales prolongaciones metafísicas. Pero el ministro comprendió también que la educación estética del pueblo no puede basarse

¹⁵⁰ José Vasconcelos, “Nueva ley de los tres estados”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 21.

¹⁵¹ José Juan Tablada, “El Arte, los Artistas y el Público”, *Revista de Revistas*, 19 de agosto de 1923, p. 33.



únicamente en la “contemplación” de estatuas, de cuadros, de pinturas murales o de monumentos: implica igualmente la participación (de ahí la idea de escuelas de pintura al aire libre, abiertas a todos, y de conciertos públicos donde canten los niños de las escuelas y los obreros)¹⁵² y también el contacto cotidiano con objetos libres de fealdad y que transmiten las características fundamentales (incluso bajo su aspecto rudimentario) del “gusto” nacional. Por primera vez se reconocen las implicaciones económicas de una política cultural aplicada al máximo nivel, en la medida en que se trata de satisfacer las “necesidades estéticas” de la sociedad mexicana (no solamente las de la “alta sociedad”, sino las de la población en general). En 1923, los gastos presupuestarios de la Secretaría de Educación Pública alcanzaron poco más de 34 millones de pesos; de esa suma, los gastos del Departamento de Bellas Artes y del de Bibliotecas representaron 3 492 000 pesos, o sea casi exactamente una décima parte del presupuesto total,¹⁵³ lo cual es considerable comparado con las cantidades destinadas a la difusión de la cultura intelectual y artística por los anteriores gobiernos. México toma conciencia de que es necesario que “produzca” bienes culturales, con la finalidad inmediata de despejar los escombros de la guerra civil, de afirmar la personalidad del país y de consolidar la reconciliación nacional. Vasconcelos, por su parte, está convencido de que la fealdad del hábitat y de los edificios públicos, la ausencia de colores y de nobleza en el escenario de la vida cotidiana, la falta de oportunidades, para el pueblo, de reunirse para cantar, bailar o asistir a espectáculos de calidad, son en gran medida las causas

¹⁵² En su discurso de la Universidad de Córdoba (octubre de 1922) Vasconcelos precisa: “De manera que la obra que hicimos fue expulsar lo que no podía aliarse con nosotros de una manera natural, y volver a los fondos naturales de la inspiración popular de la raza e introdujimos los cantares y bailes populares y nacionales en las escuelas y entre los obreros.” En diciembre del mismo año, en Washington, insiste: “y todos los domingos, en los teatros y cinematógrafos, se dan conciertos y conferencias en los que toman parte poco más de veinte mil personas que no asisten allí sólo como espectadores, sino como creadores activos de alguna forma de belleza.”

¹⁵³ “Gastos generales de la SEP durante el año de 1923”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 681.



de cierto “malestar social”. El arte, a través de la celebración y la fiesta, desempeña un papel importante de “solemnización” y “conmemoración”,¹⁵⁴ como lo prueban las ceremonias con motivo de la inauguración de la Secretaría de Educación (julio de 1922) y del gran Estadio de México (mayo de 1924),¹⁵⁵ y va estrechamente asociado, a través de la pintura, la escultura, la arquitectura y los mismos cantos que celebran la puesta en servicio de estos edificios públicos, con la vida activa de la nación.

La música

Las actividades artísticas que contribuyen a la sociabilidad del pueblo mexicano se transforman asimismo en vehículo de la expresión de los sentimientos colectivos o de nuevos “valores” éticos y sociales. Pasando de la reflexión a la práctica, Vasconcelos sigue proclamando su fe en el poder catártico, purificador, lustral del arte y de la cultura: ofrecer al pueblo conciertos, murales, ballet, teatro, involucrándolo directamente bien como “tema”, bien como participante, en esas realizaciones, permitirá alejarlo de sus “vicios” (alcoholismo, pereza, etcétera) y de las manifestaciones de una subcultura envilecedora que por demasiado tiempo han sido su único alimento cultural: “Mientras haya pulque y corridas —proclama Vasconcelos— no habrá teatro mexicano ni arte mexicano ni civilización mexicana”.¹⁵⁶ El ministro y su colaboradores, por otra parte, son perfectamente conscientes de los obstáculos que encuentran la difusión, la implantación y el florecimiento de un arte nacional: los ataques que se multiplican contra el muralismo

¹⁵⁴ Souriau, *Clefs pour l'esthétique...*, p. 140.

¹⁵⁵ Al tomar posesión de la SEP, Vasconcelos explícita los alcances culturales de la creación de este conjunto arquitectónico: “No se aceptaron los servicios de un solo operario extranjero, porque quisimos que esta casa fuese, a semejanza de la obra espiritual que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término; nacional no por encerrarse obsecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana.” *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 7.

¹⁵⁶ Declaraciones a *El Universal*, 12 de enero de 1922.



a partir de mediados del año de 1923 (primero en palabras, luego con hechos), la incompreensión manifestada por el público popular al que se ofrecían conciertos, conferencias o exposiciones, son otras tantas pruebas tangibles de ello.

Una política cultural eficaz necesita capital, pero también tesoros de paciencia, de dedicación, de calma.¹⁵⁷ Un personal competente debe tomar el relevo de los “productores” (los artistas) y llevar hasta las clases más desposeídas de la población los primeros rudimentos de una enseñanza estética que siembre, progresivamente, su simiente benéfica y propague su luz, “arrancando su presa al hospital, a la taberna, al presidio”.¹⁵⁸ Es a la Dirección de Cultura Estética, a cuya cabeza está el profesor Joaquín Beristain, a la que tocará este papel delicado y esencial. Este organismo de difusión cultural se esfuerza muy particularmente por desarrollar la música, que permite, más que la pintura o la arquitectura, esa “comunidad” en la emoción con la que sueña Vasconcelos: la constitución de orfeones, la multiplicación de los festivales al aire libre que combinan la danza, la declamación, el canto y la música, son las principales modalidades de acción de la Dirección de Cultura Estética.¹⁵⁹ Aquí,

¹⁵⁷ Alba Herrera y Ogazón, musicóloga de prestigio y profesora de música, dejó un testimonio interesante acerca de las dificultades de la difusión musical en medio popular: “Empezó ya esta acción benemérita en el barrio de la Bolsa, el más viciado de la capital, el tristemente célebre como la madriguera misma de criminales y degenerados, se ha procedido de la buena siembra con la más loable energía. Semana por semana se organizan reuniones que participan del concierto y la conferencia, a las que asiste una heterogénea masa de hombres, mujeres y niños. El efecto de la primera audición en aquel público indisciplinado fue absolutamente desastroso; nadie escuchaba, los mismos recitalistas no podían oírse en la inaplacable barahúnda de conversaciones, risas, gritos y alboroto de toda especie; más, sin admitir derrota, volvieron los músicos a la semana siguiente, y volvieron muchas semanas”, Herrera y Ogazón, “Discurso pronunciado por la señorita profesora Alba Herrera y Ogazón, en la fiesta cultural organizada por la Dirección de Cultura Estética, en el Anfiteatro de la ENP, el sábado 4 de febrero de 1922, y dedicada por la SEP a la eminente artista argentina Camila Quiroga”, *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 338-339.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 339.

¹⁵⁹ Véase, entre otros, “Impulsos a las agrupaciones musicales”, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 193-194, y el artículo de Marcelino Domingo, “Viajando por América. Un festival en Chapultepec”, *ibid.*, p. 212-214.



una vez más, se intenta encontrar, mediante una actividad estética —en este caso la música— las raíces profundas de la entidad nacional:

Ésta es la raza que yo soñaba —exclama Gabriela Mistral en octubre de 1922, pocos meses después de su llegada a México—: *el pueblo que canta* [...]. La reforma de la educación hecha por el licenciado Vasconcelos, tomó en cuenta la música como elemento de nacionalización, como creadora y removedora del alma patria [...] La música no está en México aristocratizada en academias de canto, no se ha hecho de ella un lujo más de ricos, como los automóviles; es el arte popular por excelencia, pero un arte cultivado en el pueblo con intención de refinamiento, sin el descuido y la inferioridad en que suelen caer las artes populares.

Como Vasconcelos, Gabriela Mistral piensa que emana de la música “una fuerza civilizadora tan grande como la de las religiones”; como él, cree que la música transforma la belleza abstracta en “una cosa profunda y humana”, y que el trabajo no es sino una “fatiga fea y brutal”, una “plebeya servidumbre”, cuando no va acompañada por esos “paréntesis espirituales” que son el canto y la música. Además, el gusto del público ha sido envilecido (en este punto también coincide con Vasconcelos); una política musical sería debe “depurar las canciones populares de la causticidad que suelen tener; reemplazar los *couplets* canalleros que se han infiltrado en nuestro pueblo por obra del teatro inferior; hacer las canciones de los campos y de las fábricas, que saquen sus motivos de la misma faena que los hombres hacen”. La tarea que corresponde, pues, a los músicos americanos consiste en “afinar y ennoblecer las emociones de su raza”.¹⁶⁰ En 1922 se organizan diecisiete festivales al aire libre; participan 3000 alumnos de escuelas en el concurso de orfeones; se dieron 168 conciertos en teatros o espacios cerrados; se formaron veinticuatro orquestas públicas.¹⁶¹

¹⁶⁰ “Epístola de Gabriela Mistral sobre la enseñanza del canto en México, octubre de 1922”, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 361-362.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 402. Pero también en 1922 la Orquesta Sinfónica no funcionó sino durante dos meses, debido a las restricciones presupuestarias, *ibid.*, p. 369.



Desde el mes de diciembre de 1920, uno de los músicos más prestigiosos, Manuel M. Ponce, reclamaba, basándose en el ejemplo de la Rusia soviética, la instauración de la enseñanza musical obligatoria en las escuelas primarias y en los establecimientos secundarios y superiores. Está convencido, al igual que Vasconcelos, de que la introducción de la música en los programas escolares tendría consecuencias éticas y sociales indiscutiblemente benéficas:

Nuestras condiciones actuales son favorables para cambiar en estudio inteligente lo que ahora es inconsciente diversión. Los beneficios que recibiría nuestro arte serían múltiples y trascendentales. Desde luego, los jóvenes, al terminar sus estudios preparatorios, se encontrarían capacitados para construir asociaciones corales o sinfónicas; se crearía un ambiente favorable a las manifestaciones artísticas (musicales especialmente), y el público sería, en un futuro no muy lejano, más culto en música y más justiciero. Ya no se tributarían, con la inconsciencia con que ahora se procede, las mismas ovaciones a los mediocres que a los grandes artistas.¹⁶²

Es exactamente este camino el que seguirá Vasconcelos. La mayoría de los compositores mexicanos de música sinfónica aplauden la política de desarrollo de las actividades musicales implantada por la SEP, que consideran hará nacer un ambiente favorable para la creación y la difusión musicales.¹⁶³ Algunos, como Julián Carrillo, se muestran escépticos sobre la posibilidad del florecimiento, en un futuro cercano, de la música sinfónica en México; él mismo ha tenido que hacer que se toquen sus obras en el extranjero, y confiesa que vive básicamente de lo que le dan sus libros técnicos y sus tratados de armonía; otros, como Manuel M. Ponce, son más optimistas, y opinan que ya ha nacido un verdadero arte musical nacional. En realidad, la principal controversia es sobre la naturaleza precisa de ese “arte nacional”. Ponce y sus partidarios sostienen la tesis según la cual una mú-

¹⁶² Manuel M. Ponce, “La enseñanza musical obligatoria”, *México Moderno*, I, 5, diciembre de 1920, p. 294-297.

¹⁶³ “El maestro Rafael J. Tello”, *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921, p. 30.



sica sinfónica nacional puede muy bien inspirarse en las melodías populares del país, sin por ello renunciar a lo universal. Dos caminos se abren para el compositor:

Obedeciendo el secreto impulso que lo acerca al ennoblecimiento del canto popular o lo lanza por los caminos de la creación original, habrá hecho obra buena y perdurable. Si ese secreto impulso se señala en ambos caminos, ¿por qué habríamos de exigirle la renunciación de su personalidad en aras de su labor nacionalista o el abandono de ésta para seguir exclusivamente sus aspiraciones? ¿Acaso Liszt escribió solamente rapsodias húngaras? Pero en general no se plantea el problema en esta forma. Se dice y se predica a los jóvenes compositores que no deben seguir por el camino del nacionalismo musical, porque les llevará fatalmente a la creación de obras regionales que a muy pocos interesarán. Si esta tesis fuera verdadera nos sería desconocida la mayor parte de la obra de Liszt, Chopin, Grieg, Dvorak. Más provechoso sería decir a los jóvenes músicos: si tenéis genio vuestra música original volará a todos los países, prestigiándose por virtud propia; si tenéis genio vuestra música regionalista será tan familiar a los habitantes de los países más remotos como los de vuestro propio país.¹⁶⁴

El mismo Manuel M. Ponce ofrece el ejemplo, en su obra, de una integración de motivos musicales populares o folclóricos en composiciones sinfónicas de textura clásica.¹⁶⁵

En el extremo opuesto, otros compositores como Carlos del Castillo, quien dirige en 1923 el Conservatorio Nacional, piensan que la divulgación de la música popular —iniciativa que se debe (según Carlos del Castillo) a Victoriano Huerta— no es sino una empresa demagógica para “enternecer a la plebe”; antes de pretender lograr creaciones originales, los mexicanos deben todavía aprender los fundamentos “técnicos” de la composición y oír música extranjera. Mientras tanto —afirma Carlos del Castillo— “no podemos admitir que las canciones que le dieron popularidad a Pancho Villa sean la interpretación del alma de nuestra raza”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ “¿Se puede vivir en México escribiendo música?”, encuesta de *El Universal Ilustrado*, 15 de septiembre de 1921, p. 18 y 47.

¹⁶⁵ Alba Herrera y Ogazón, “Manuel Ponce y las nuevas orientaciones musicales”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 48.

¹⁶⁶ Luis Marín Loya, “¿Qué opina usted de la música popular mexicana?”, *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, p. 80 y 95.



Sin embargo, algunos espíritus curiosos y algunos defensores de la creatividad popular, como Alba Herrera y Ogazón y el Doctor Atl, recopilan numerosas muestras del folclor musical mexicano. En su libro sobre las artes populares aparecido en 1922, el Doctor Atl presenta una selección representativa de esos poemas cantados tradicionales que, desde la Revolución, van indisolublemente ligados a la epopeya villista o zapatista: los corridos.¹⁶⁷ En 1924, en un comentario sobre un artículo de Katherine Ann Porter sobre este tema publicado en *Survey Graphic*, Salvador Novo analiza las relaciones del texto y de la música en el corrido, así como sus diferentes temas y fuentes de inspiración.¹⁶⁸

Bajo el impulso personal de Vasconcelos, la música popular, integrada a la música sinfónica pero también, más a menudo, asociada a la danza o presentada en su forma original, cobra gran auge a partir de 1920. Cuando se pasa revista a los programas de los festivales al aire libre, se observa que algunas canciones compuestas por Gabriela Mistral o por Manuel M. Ponce, que ciertos aires populares (“La norteña”, “Estrellita”, “Alma sonoreña”, “Ojos tapatíos”) alternan con Bach, Chopin, Liszt, Saint-Saens, Debussy, Massenet, Sibelius, etcétera. Manuel M. Ponce, Beristain, Tello, aprovechan igualmente para presentar sus obras de factura “clásica” en esas reuniones, en las que la poesía y la danza también tienen un sitio.¹⁶⁹ En dichos espectáculos, que con su ritual invariable son más ceremonias que fiestas, y a los que asiste regularmente el ministro de Educación y, en ocasiones, el presidente de la república, el Estado está directamente asociado a la difusión cultural, y se proclaman claramente los objetivos de tales manifestaciones: educar y desarrollar las facultades emotivas del pueblo con el fin de abrirlo a lo sublime y al absoluto; arrebatar a la clase burguesa el patrimonio cultural que había acaparado y restituirlo al pueblo; afirmar el valor y el derecho a hacerse oír de la música nacional:

¹⁶⁷ Dr. Atl, *Las artes populares en México*, México, Cultura, 1922; véanse, en particular, los capítulos XXIII (“Literatura, poesía, estampería”) y XXIV (“La música”) del volumen II.

¹⁶⁸ Salvador Novo, “Los ‘corridos’ mexicanos”, *El Libro y el Pueblo*, III, 10-12, 31 de diciembre de 1924, p. 235-236.

¹⁶⁹ Para los programas de los festivales del año de 1921, por ejemplo, véase *Boletín de la Universidad*, III, 6 agosto de 1921, p. 225-234.



México es muy rico en melodías populares —dice Vasconcelos en su conferencia de Córdoba—; pero en la época del porfirismo habíamos llegado, como toda la América entonces, a tal grado de servilismo con los europeos que nos avergonzábamos de nuestras canciones y no nos atrevíamos a bailar en una escuela el baile popular de México, el “jarabe” (es un baile parecido a la cueca de los chilenos y al pericón de los argentinos); nadie se atrevía a poner esto en una escuela. En cambio, se les ponía a nuestros pobres indios pelucas blancas y bailaban minuetos de la corte de Luis XIV, ridículos.

Contra tal enajenación, un principio fundamental rigió, pues, la acción cultural de la SEP: “La primera tendencia que impusimos fue un nacionalismo en la enseñanza del dibujo y de la música; exigimos, por ejemplo, que en las escuelas primarias y en los orfeones de obreros se dé la preferencia a los cantos nacionales, al folclor del país.” El pueblo mexicano se reconocía en el carácter festivo de esas canciones y danzas regionales, en las que participaban los niños de las escuelas, incluso si tales diversiones programadas y estrechamente asociadas al aparato estatal carecían de la “espontaneidad” que, según Baktine, transforma a la fiesta en “esencia de la cultura popular”. El festival al aire libre presenta así un doble significado: para el poder político (con el cual Vasconcelos, hasta su renuncia en julio de 1924, se manifiesta solidario), la instauración de tales manifestaciones era una legitimación del orden social que permitía su existencia. Pero para el ministro esos festivales estaban también destinados a establecer, por medio de la música, un equilibrio durable entre la totalidad dionisiaca de la masa y la unidad apolínea del poder. Más aún, estaban investidos de una función ritual necesaria para el florecimiento y la afirmación de una espiritualidad y de una mística nueva.

Socializar la expresión pictórica

Si la música cumple una función catártica, la función de la pintura es fundamentalmente instauradora y prospectiva. Desde 1916, Vasconcelos afirmaba, en *El monismo estético*, la preemi-



nencia de lo musical sobre lo visual.¹⁷⁰ No obstante, a partir de 1922 se desarrolla, bajo el impulso de la SEP y gracias a sus encargos a los artistas, un movimiento pictórico original cuyo contenido social y nacional se afirma con vehemencia, lo cual no deja de provocar reacciones muy vivas. En tal empresa, el papel de Vasconcelos fue a la vez decisivo y relativamente marginal. Decisivo porque atrajo a México pintores que estaban en el extranjero, como Rivera y Siqueiros, y porque permitió a los artistas —algunos de los cuales, como José Clemente Orozco, tenían pocas oportunidades de manifestar su talento— expresarse gracias a las vastas superficies que les ofrece, asegurándoles al mismo tiempo ganancias con las que podían vivir modestamente pero sin preocuparse por el mañana.¹⁷¹ Relativamente marginal porque nunca intervino directamente en la ejecución de los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Secretaría de Educación; dejó a los pintores que patrocinaba una completa y entera libertad de inspiración aunque algunos temas abordados por Rivera y sus compañeros reflejan directamente la acción desarrollada por Vasconcelos en el terreno de la educación popular (Rivera pinta, por ejemplo, a la “maestra rural”) o las grandes ideas movilizadoras expresadas por el ministro en sus numerosos discursos (la exaltación del trabajo manual, entre otras).

En noviembre de 1923, mientras que se ataca por todas partes, en la prensa de la capital, al muralismo, Vasconcelos aprovecha una entrevista con un periodista de *El Universal* para definir su propia posición estética y “administrativa” a este respecto:

Como ministro de la Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo. En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco. En muy pocos clásicos hallo mensaje; me seduce momentáneamente

¹⁷⁰ Vasconcelos, *Obras completas...*, v. IV, p. 11.

¹⁷¹ Jean Charlot ganaba, en marzo de 1922, 8 pesos diarios. Era ése el sueldo de un maestro urbano; los maestros misioneros ganaban 10 pesos. Charlot añade: “Salaries were small and camouflaged under politically anodyne disguises.” Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos...*, p. 141.



el color, pero no tengo ojos para ver el detalle; sin embargo, siento la impresión general, y que un edificio se ennoblece con el ensueño de los pinceles. Se ha pintado mucho en los últimos tres años. A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desfrancesado y ahora pintan como se pintaba en la Colonia, bien o mal, pero en grande. Una de las primeras observaciones que les hice fue la que deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un “*connaisseur*”. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado. Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros, velocidad y superficie. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores, y creo que si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores, en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo. En cuanto obra perdurable, ¿qué cosa es obra perdurable?¹⁷²

La pintura es pues, para el ministro de Educación Pública, el complemento indispensable, el elemento decorativo necesario para una arquitectura auténticamente nacional. En lo concerniente al movimiento muralista, su reflexión nunca alcanzó el nivel teórico al que llegaba en lo relativo a la música; la actividad pictórica —salvo, quizás, cuando trataba el paisaje— se integraba mal a su teoría del impulso místico, aunque fuese simplemente a causa de la materialidad misma del soporte emocional: el cuadro o el fresco. Pero, precisamente el movimiento muralista rehúsa dedicarse exclusivamente al paisaje, y prefiere dar un lugar preponderante al hombre y, particularmente, al hombre del pueblo. Fuera de sus cualidades plásticas intrínsecas (relativamente reducidas, puesto que para Vasconcelos la pintura, “arte servil”, es

¹⁷² Febronio Ortega, “José Vasconcelos”, *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, p. 35, 88-89.



necesariamente tributaria de su contexto), la pintura de Diego Rivera, Jean Charlot, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, debe incitar al espectador a la *acción* más que a la *contemplación*; Vasconcelos parece haberse resignado a admitir la orientación “socialista” que la mayoría de los muralistas le han conferido, pero tal aceptación no está exenta de reticencias un tanto vivas.

En efecto, el código figurativo de la pintura mexicana ha sufrido una variación brusca; ahora gira alrededor de cierto número de temas dominantes: la exaltación del hombre mexicano (con mucha frecuencia el indio) en sus actividades productivas, en sus luchas sindicales, en su regeneración mediante la educación, en su participación en el movimiento revolucionario (es en 1923 cuando José Clemente Orozco pinta en la Escuela Nacional Preparatoria su famoso fresco llamado *La trinchera*); la denuncia de los abusos y de las injusticias de que es objeto el mundo de los trabajadores; la proclamación del ideal socialista, que debe transformar la sociedad.¹⁷³ En noviembre de 1921, algunos meses después de su regreso a México, Diego Rivera delimita el contenido ideológico que dará a su obra su verdadera unidad: el pintor que no sienta afinidad con las aspiraciones de las masas no puede producir una obra durable ni válida. No puede ser el caso de quien pinta muros, decora casas, palacios, edificios públicos. Un arte divorciado de los objetivos prácticos no es arte.¹⁷⁴ El Sindicato de Pintores y Escultores, presidido por Rivera e integrado por numerosos artistas (Orozco, Charlot, Ignacio Asúnsolo, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Siqueiros, etcétera) publica en 1922, el año de su creación, una “Declaración social, política y estética” que amplía y radicaliza las posiciones previas de Diego Rivera, y a la cual se adhieren escritores y maestros (Julio Torri, Genaro Estrada, José Juan Tablada, Antonio Caso, Carlos Pellicer, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Toussaint, Pedro Henríquez Ureña,

¹⁷³ A este respecto, véase Samuel Ramos, *Diego Rivera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, p. 28.

¹⁷⁴ José D. Frías “El fabuloso pintor Diego Rivera”, *Revista de Revistas*, 27 de noviembre de 1921.



Alfonso Cravioto, Salomón de la Selva, Carlos Gutiérrez Cruz, etcétera). Dirigiéndose a “las razas humilladas” a través de los siglos, a los soldados convertidos en verdugos a las órdenes de sus jefes, a los obreros y a los campesinos sometidos a la fuerza de los ricos, a los intelectuales que no halagan a la burguesía, el sindicato proclama su adhesión y su admiración a la indiscutible capacidad de que da pruebas el pueblo mexicano para crear belleza; el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión espiritual que existe en el mundo, y su tradición el mayor bien.

De esta expresión de la sensibilidad *colectiva* del pueblo se deriva el credo estético de la nueva generación de pintores mexicanos: su objetivo fundamental es socializar la expresión artística, que tiende a borrar totalmente el individualismo burgués. En adelante, las condiciones de creación implican a la vez la condena de la pintura de caballete, por ser esencialmente “aristocrática”, y una “glorificación” del arte monumental, por ser propiedad pública. El arte debe ser portador de valores ideológicos “para el pueblo” y convertirse en un poder de educación y de lucha.¹⁷⁵ Este texto que veinte años después José Clemente Orozco califica de “extraordinariamente importante”, en la medida en que comprometía el futuro mismo del movimiento muralista y la orientación de la pintura mexicana “oficial”, plantea un sinnúmero de interrogantes que deja parcialmente sin respuesta: ¿Qué se entiende exactamente por “socialización del arte”? ¿Debe la pintura

¹⁷⁵ Reproducido en: Raquel Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 230. Veinte años después, en su autobiografía, José Clemente Orozco vuelve a este texto de 1922, firmado también por él, para criticar violentamente su contenido. Orozco, que atribuye la paternidad “ideológica” de esta declaración a Siqueiros, precisa acerca del sindicato creado en 1922: “El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros, que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Javier Guerrero.” Orozco, *Autobiografía...*, p. 62-66. Por otra parte, el crítico de arte de *El Universal Ilustrado*, Ortega, señala entre los acontecimientos más importantes de 1922 en el mundo de la pintura y la escultura la creación del sindicato. Cf. Sóstenes Ortega, “La pintura y escultura en 1922”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1922, p. 29.



reflejar prioritariamente los criterios estéticos del pueblo?¹⁷⁶ ¿Es concebible tal socialización del arte sin un cambio profundo en la estructura de la sociedad? ¿Se tiene derecho a repudiar impunemente toda la pintura de caballete y condenar a la hoguera a Rembrandt, Ticiano, el Greco? ¿Cómo saber si una pintura determinada está de acuerdo con la sensibilidad de las masas? ¿Deseaba realmente el pueblo que la pintura, la escultura y las artes decorativas transmitiesen una ideología que, para comenzar, el gobierno en general no parecía compartir y cuya divulgación no favorecía en absoluto? ¿Puede la contemplación de una pintura incitar al espectador a la acción revolucionaria? ¿No conduce el hecho de dar primacía *al contenido* de la pintura a reducir la representación pictórica a una simple ilustración anecdótica y decorativa? Entre 1921 y 1924, los pintores se ocupan más de producir que de hacer teoría, de afirmarse y defenderse que de especular sobre su arte; las explicaciones —y a veces las refutaciones, como en el caso de Orozco— vendrán después.

Esta profesión de fe de Diego Rivera y sus compañeros en un arte de masas, en una expresión pictórica legible para todos e integrada a la arquitectura pública, les plantea un doble problema —político y semiológico— cuyos dos aspectos no pueden ser disociados. Los pintores que “cubren” las superficies murales que les ofrece Vasconcelos (Escuela Nacional Preparatoria, Seminario de San Pedro y San Pablo, Secretaría de Educación Pública) deben primeramente vencer el obstáculo de la técnica del fresco y de la organización de los volúmenes sobre un plano vertical. En muchas ocasiones, en la prensa capitalina, Diego Rivera explica largamente los métodos que sus ayudantes (Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Fermín Revueltas) y él mismo han empleado: tratamiento de los colores y de las superficies por pintar, pintura

¹⁷⁶ En una conferencia dictada diez años más tarde, en 1932, Siqueiros denuncia los peligros de una adhesión incondicional a una estética basada únicamente en los “gustos” del pueblo: “Le prolétariat, pour sa part, est le réceptacle final de tous les mauvais goûts esthétiques de la classe qui le domine et l’exploite. Le prolétariat non seulement doit à la classe bourgeoise l’oppression économique dont il est victime, mais aussi l’abominable éducation esthétique qu’elle lui donne.” Siqueiros, *L’art et la révolution...*, p. 40.

al encausto o al fresco, etcétera.¹⁷⁷ Algunos comentaristas incluso concluyen que la utilización exclusiva de esos procedimientos técnicos es responsable del nacimiento de una nueva estética.¹⁷⁸ Por su parte, Siqueiros y Charlot preconizan el respeto de “la gran tradición italiana del fresco”, en la medida en que las superficies pintadas se integran a edificios construidos según las reglas del “estilo arquitectónico occidental”.¹⁷⁹

En el aspecto de la ética del artista y de sus relaciones con el público, estas informaciones técnicas tuvieron el mérito de desmitificar, ante parte de la opinión pública, la imagen banal pero todavía imperante del artista bohemio y frívolo, ocioso e irresponsable; además, los partidarios del arte por el arte, los creyentes en la inspiración súbita e inexplicable, tuvieron que comprender que el arte no es una actividad puramente espontánea, que no se desarrolla sin restricciones por el simple juego de fuerzas interiores que siguen libremente su impulso, y que “la pintura y la escultura son oficios técnicos que mucho tienen de la albañilería, de orfebrería, y bastante de la mecánica y de la arquitectura, requiriendo por lo mismo el conocimiento de las leyes claras y concisas establecidas por la experiencia de muchos PUEBLOS y de muchas EDADES”;¹⁸⁰ mostraron, por último, que la superficie por pintar tenía un papel “creador”, y que entre ella y la pintura debía establecerse un “equilibrio plástico” en el que las proporciones y las

¹⁷⁷ Diego Rivera aporta numerosos detalles acerca de *La creación* en: Juan del Sena, “Diego Rivera en la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 6 de abril de 1922, p. 26 y 47.

¹⁷⁸ Renato Molina Enríquez, “La pintura al fresco”, *El Universal Ilustrado*, 31 de mayo de 1923, p. 50: “La técnica y los procesos materiales de ejecución, en cierta forma, le imponen al artista una manera de pintar, que a su vez influye de rechazo en el hábito de visión de los espectadores y del público, y a la larga termina por constituir su gusto, suministrando así los elementos con que integran la estética los pensadores. Ahora se comprenderá por qué decimos que del empleo de la pintura al fresco y a la encaústica puede derivarse el nacimiento de una escuela de pintura mexicana, con estética propia.” El 7 de junio de 1923, en el mismo periódico, R. Molina Enríquez da varias referencias históricas sobre el uso del fresco (p. 42 y 52).

¹⁷⁹ Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México...”, 2 de agosto de 1923.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 26 de julio de 1923.



formas del muro se armonizaran con la repartición y la disposición de los volúmenes pintados. Sobre este último punto, las lecciones del cubismo recibidas en Europa por algunos muralistas dan sus frutos y las declaraciones de Rivera sobre el rigor de construcción inherente a la pintura encuentran una aplicación inmediata y explosiva.

A tales cuestiones técnicas —no desprovistas de eventuales prolongaciones sociológicas— viene a añadirse un problema semiológico que puede ser captado más fácilmente si se establece una sucinta distinción entre la pintura rusa y la pintura mexicana. Mientras que, después de 1923, la pintura soviética se deslizó gradualmente hacia un modo de expresión *naturalista* —llamado (abusivamente, si se acepta la definición de Lukács) “realismo socialista”—, el muralismo mexicano rechazó el arte “fotográfico” en el que antaño se complacía el academicismo. Al comparar, en 1923, la actividad desbordante de que daban muestra los pintores mexicanos a un arroyo, al que oponía el “lago” de Coyoacán, Diego Rivera concluía: “El agua que corre *hace*, y esto es mejor que *reflejar*.”¹⁸¹ El “nacionalismo” pictórico preconizado por los muralistas debe, así, escapar a ciertas trampas, entre las cuales la más peligrosa es, sin duda, además de la mera copia de la realidad, el “mexicanismo” representado por pintores que son sus contemporáneos y que, a veces, trabajan a su lado. Los orígenes de esta tendencia están en un espectáculo de ballet montado por Tórtola Videncia y Ana Pavlova, para el cual Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard diseñaron vestuario *estilizado*, inspirado por los trajes regionales mexicanos. Este “nacionalismo”, “decorativo” según Rivera,¹⁸² “turístico” y “excéntrico” según Charlot y Siqueiros,¹⁸³ se ocupa ante todo de lo pintoresco, de lo que los extranjeros consideran “exótico”,

¹⁸¹ Diego Rivera, “De pintura y de cosas que no lo son”, *La Falange*, 5, agosto de 1923, p. 270.

¹⁸² *Ibid.*, p. 269.

¹⁸³ Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México...”, 2 de agosto de 1923. Charlot y Siqueiros son menos convincentes cuando escriben, renglones más abajo: “El error de ilustrarse en las ARTES MENORES para producir ARTES MAYORES ataca directamente la calidad misma del oficio; el pintor de muros o de cuadros que así obra, adquiere el hábito de la improvisación y de la rapidez descuidada con que se pinta un jarro, que es de poco costo



es decir, de los aspectos con frecuencia más superficiales y más frívolos de la tradición. Los pintores que se adhieren a esta tendencia, como Best Maugard, Fernández Ledesma y, en cierta medida, Roberto Montenegro, a menudo descubren su inspiración y sus temas decorativos en la alfarería y la cerámica populares, lo cual, por razones plásticas, les reprochan algunos muralistas: “La decoración de un jarro —escriben Charlot y Siqueiros—, más que la de cualquier otra arquitectura o materia voluminosa, es únicamente complementaria; arrancarla de su medio generador es matarla mutilando el conjunto y transportarla a un muro o a cualquier superficie diferente, es un enorme desatino plástico.” El signo distintivo de la “verdadera pintura mexicana” debe ser su “naturaleza orgánica”, es decir, un sentido de la composición, de las proporciones, del color que le pertenezcan, y no ciertos elementos decorativos que corresponden al pintoresquismo superficial.

Precisamente, Roberto Montenegro se dedica a reproducir, estilizándolas y reduciéndolas a sus aspectos “pintorescos”, algunas escenas representativas de la vida mexicana, que tienen como tema esas “costumbres” en las que Vasconcelos veía, unos años antes, una de las fuentes primordiales de inspiración del arte latinoamericano. En junio de 1921, el mismo Vasconcelos inaugura una exposición de Montenegro, en la que el pintor presenta las múltiples facetas de su talento: retratos, aguafuertes, lápiz, óleos, así como composiciones intituladas precisamente “estilizaciones de la vida mexicana”, que el rector admira y sobre las cuales formula apreciaciones elogiosas.¹⁸⁴ A raíz de esa exposición, Vasconcelos pide a Montenegro varios proyectos para los vitrales del Salón de Honor de la Secretaría de Educación, vitrales que se inauguran en febrero de 1922 y que llevan nombres particularmente esclarecedores sobre su valor “costumbrista” y decorativo: “El jarabe tapatío”, “La muchacha del perico”.¹⁸⁵ Un

y de uso diario, necesidad explicable en el caso de pintor de jarros pero grave defecto en el que no lo es.”

¹⁸⁴ José Corral Rigand, “Roberto Montenegro, el dibujante de los refinamientos”, *El Universal Ilustrado*, 9 de junio de 1921, p. 35 y 42.

¹⁸⁵ “Roberto Montenegro y sus últimos vitrales”, *El Universal Ilustrado*, 23 de febrero de 1922, p. 14.



dibujo particularmente meticuloso, al extremo del manierismo, personajes en posturas elegantes y un tanto congeladas, escenarios en los que se acumulan los elementos decorativos (flores, mariposas, plantas) son las características de este “*art nouveau*” mexicano, que declina con el florecimiento del muralismo.

Diego Rivera y sus compañeros imponen, en efecto, teorías más de acuerdo con las reivindicaciones y las inquietudes del mundo del trabajo, tal como se expresan en la vida política y sindical de la época. Muy pronto, Rivera, Orozco, Siqueiros abandonan el simbolismo más o menos esotérico que caracterizaba sus primeros frescos —los de la Escuela Nacional Preparatoria— para abordar directamente, sin por ello caer en el naturalismo puro y simple, la vida del trabajador en el mundo moderno.¹⁸⁶ En lo sucesivo, un grupo importante de pintores se interesa menos en la reproducción alegórica de los orígenes del hombre y de sus relaciones con la naturaleza, el universo, los “elementos” (un fresco de Siqueiros y otro de Orozco, pintados en esa época, tienen este nombre), el cosmos, que en la evocación simbólica (su objetivo era —como dice más tarde Orozco— crear símbolos legibles desde lejos para todos) del campesino y del obrero en una sociedad de clases, regida por relaciones de fuerza, de dominio, de opresión. Aquí, el lenguaje pictórico, al igual que el signo escrito, intenta instaurar un conocimiento y una comunicación por la mirada, tratando de dirigirse a un público más vasto que el que frecuenta habitualmente los museos y evocando gestos y actividades que hasta entonces no habían tenido carta de ciudadanía en la pintura mexicana. En cuanto tema, el trabajo ya no se presenta solamente como un medio de procurar al hombre, según la definición misma de Vasconcelos, “una vida modesta, pero cómoda, y tiempo para imaginar cosas bellas”.¹⁸⁷ Algunos frescos pintados por Rivera en la secretaría muestran bien el esfuerzo del hombre productor de riquezas, pero, en otros, se ve al trabajador de la ciudad y del campo sometido a la humillación, a la explotación, a la arbitrariedad y a la

¹⁸⁶ Para la descripción detallada de las pinturas de la Preparatoria y de la SEP, véase: Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting...*, p. 181-227.

¹⁸⁷ “Carta del licenciado Vasconcelos leída en las escuelas primarias el día 1 de mayo”, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 14.

violencia (Siqueiros pinta el entierro de un obrero sacrificado). Los rostros están petrificados por la austeridad, congelados por la muerte, deformados por el sufrimiento, vueltos hacia la tierra, la mina, el chorro de metal fundido o el azúcar; el arte delicado del retrato, tan caro a Ramos Martínez, parece haberse extraviado en el terreno de la caricatura; de la conquista española no quedan, como en el fresco pintado por Jean Charlot en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922, sino escenas de masacres, donde indios emplumados e inofensivos son descuartizados, molidos, lacerados por conquistadores transformados en robots criminales.¹⁸⁸

No se encuentra aquí ningún rastro (al menos entre 1921 y 1924) del triunfalismo proletario y obrerista que es la imagen de marca del arte oficial soviético. Con algunos artistas, el arte del fresco abandona la serenidad italiana y evoluciona hacia un expresionismo cada vez más violento. En 1923, José Clemente Orozco pinta, en las paredes de la ENP, la nueva “trinidad”: el campesino, el obrero y el soldado. La primera versión de esta obra representaba al campesino y al obrero trabajando, con sus herramientas en la mano, bajo la protección del soldado. Pero en el mural definitivo, el campesino apoya la cabeza en las manos, en una actitud de total desesperanza, el obrero tiene las manos cercenadas y el soldado la cabeza envuelta en los pliegues de una bandera que lo ciega. Las expresiones son hoscas o desesperadas, los cuerpos tensos, los miembros deformes. En esta representación, que frisa en la caricatura —“la revolución (escribe Baudelaire) es amiga de la caricatura”—, la cual Orozco mantiene deliberadamente en otros frescos de la ENP (*El banquete de los ricos, La ley y la justicia, Dios, los ricos y los pobres, Basura*, pintados en 1923 y 1924), la realidad pictórica acumula los choques emotivos e intenta dar una estatura legendaria, mítica, trágica a nuevas figuras, antaño excluidas o ignoradas: los hombres y las mujeres del pueblo. Aquí, la imagen, más que “información”, es “creación”; más que lo “real” explica lo “deseado”.¹⁸⁹ Los frescos

¹⁸⁸ Cf. Renato Molina Enríquez, “El fresco de Charlot en la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 26 de abril de 1923, p. 40, 48.

¹⁸⁹ Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, París, Denoël-Gonthier, 1970, p. 67. En este aspecto, la posición de Diego Rivera es perfectamente clara y



quieren ser reveladores (denunciadores) de las relaciones conflictivas de la masa con quienes la explotan; son asimismo una interpelación dirigida al poder político: la dignidad y la vitalidad del pueblo (los cuadros de Rivera se van llenando de multitudes indígenas o populares, y dejan entrever esa “agorafobia”¹⁹⁰ característica de su pintura posterior) no tolerarán ya las tergiversaciones y las inquietudes que provocaron la Revolución.

El mensaje es, pues, claro y deliberadamente favorable al proletariado, aun cuando Orozco, como Mariano Azuela en sus novelas, lo muestre engañado, vejado, lastimado. Pero estos frescos, “populares” en sus temas, ponen en juego, al nivel de la ejecución, las técnicas más innovadoras de la repartición de volúmenes, con el fin de conferir una tercera dimensión a la superficie mural, sin recurrir únicamente a las leyes de la perspectiva. La paleta también ha cambiado: los marrones, los grises, los rojos, los negros son ahora dominantes. Al simbolismo de las formas responde el de los colores: *La trinchera* de José Clemente Orozco está bañada por un resplandor rojo que es el de la sangre de los sacrificados; en *El minero*, pintado por Rivera en la Secretaría de Educación Pública, el obrero, crucificado sobre el altar de la mina, está vestido del lienzo blanco de la inocencia, y se recorta sobre un cielo negro.

¿Cómo recibe el público esta pintura? Diego Rivera volvió a México precedido por una reputación halagüeña: se sabe que

coherente: “La pintura es una escritura, y como tal, el medio de expresar el sentimiento de quien se sirve de ella; sus normas y cánones los contiene ella misma, y el hecho de que un cuadro sea feo o hermoso no depende de sus relaciones o parecido con la imagen del mundo exterior, sino de la armonía, medida y ritmo establecidos entre los elementos que lo componen; por eso un maestro considerado por miles de hombres como el más grande pintor del mundo, dijo que la obra de tute no es ‘natural’ o ‘verdadera’ cuando es un espejo que refleja el espectáculo del mundo, sino cuando *se desarrolla* paralelamente a la Naturaleza, de acuerdo con las leyes universales, por lo que concierne a su propia estructura, y no por su parecido a determinado objeto o a determinado ser”, Rivera, “El caso del pintor Diego Rivera...”, 10 de julio de 1923. Algunas semanas antes, había declarado: “Yo quisiera que todos pensarán que la pintura es un medio de expresión como cualquier otro, y no un medio de reproducción de las cosas; para que así se enseñaran a ver desde el punto de vista del pintor y no desde las mismas cosas”, “Diego Rivera, el público y la crítica”, *El Heraldo*, 8 de junio de 1923.

¹⁹⁰ Ramos, *Diego Rivera...*, p. 19.

tiene ya una producción importante; en Europa, Ramón Gómez de la Serna, Élie Faure, Picasso y otros se han expresado elogiosamente de él; Vasconcelos, en una de las conferencias pronunciadas en Lima en 1916, y Martín Luis Guzmán, en un artículo de *A orillas del Hudson*,¹⁹¹ han celebrado su *savoir-faire*, su profesionalismo, su sentido de los volúmenes y los colores. Tras su regreso, críticos reconocidos y expertos como José Juan Tablada¹⁹² y Walter Pach,¹⁹³ especialistas de la literatura y la cultura como Pedro Henríquez Ureña,¹⁹⁴ jóvenes sociólogos como Daniel Cosío Villegas¹⁹⁵ o juristas como Manuel Gómez Morín¹⁹⁶ señalan la fuerza intuitiva de Rivera, que le ha permitido capturar la “espiritualidad” secreta de la nación a través de sus representaciones del indio mexicano; exaltan la impresión de maestría, de vigor, de armonía y de profundidad que se respira en los murales de la Secretaría de Educación Pública, y todos reconocen la indiscutible “irradiación” que ejerce Rivera sobre sus compañeros y sus discípulos.

¹⁹¹ Martín Luis Guzmán, “Diego Rivera y la filosofía del cubismo”, en *A orillas del Hudson*, México, Compañía General de Ediciones, 1958, p. 92-96.

¹⁹² Rosales, “Tablada y los artistas mexicanos...”, p. 25-26 y 48. Rosales cita largos trozos de un artículo de Tablada aparecido en *International Studio* de Nueva York, donde el crítico analiza las influencias que recibió Rivera a lo largo de sus principales etapas de evolución: los pintores españoles (y en especial el Greco), Cézanne y el cubismo.

¹⁹³ Walter Pach, “Impresiones sobre el arte actual de México”, *México Moderno*, II, 3, octubre de 1922, p. 131-138. Pach hace marcado énfasis en los dos talentos que le parecen más prometedores: José Clemente Orozco y Diego Rivera. Pach establece entre ambos un rápido paralelo, y escribe: “Un José Clemente Orozco, observando la vida con intensidad apasionada, se translada por instinto a esta corriente central de la humanidad de hoy, un Rivera lo alcanza por estudio consciente.”

¹⁹⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Diego Rivera”, *El Mundo*, 6 de julio de 1923. Henríquez Ureña señala que en Rivera —como en Picasso— el “cubismo fragmentario o analítico” dio paso al “cubismo integral”. Para él, Rivera da muestras de un doble talento: “Diego Rivera lo ha estudiado todo, lo ha ensayado todo. Nada de lo que es pintura le es ajeno. Posee juntamente el don de la mano y el don de la cabeza, ambos por igual. El don de pintar, como en los venecianos o en los españoles; el don de pensar la pintura, como en los florentinos o en los franceses.”

¹⁹⁵ Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, *El Universal*, 19 y 20 de julio de 1923.

¹⁹⁶ Manuel Gómez Morín, “Los frescos de Diego Rivera”, *La Antorcha*, n. 20, 14 de febrero de 1925, p. 13-14.



Algunos —Walter Pach o el Doctor Atl—¹⁹⁷ establecen un paralelo entre la Italia del Renacimiento y el México posrevolucionario: “las grandes conmociones sociales —escribe Atl— originan en los pueblos de carácter pasional grandes transformaciones mentales y una gran intensificación de los sentimientos artísticos”, y Rivera, que vuelve a las fuentes más puras de la tradición estética mexicana —como Piero della Francesca en Italia— ve cómo todos le atribuyen el papel de motor, de inspirador y de catalizador de este “renacimiento” del arte nacional.

Hay que señalar, no obstante, que prácticamente ninguno de estos ensalzadores de la obra de Rivera enfatiza el aspecto ideológico y comprometido del arte mural tal como se desarrolla a partir de 1922. Cuando lo hacen, es para afirmar que se trata de una función subsidiaria y tangencial de la pintura, y que el proselitismo ideológico debería ser privativo del discurso o el texto escrito:

Pintar ideas socialistas —escribe Gómez Morín— no puede ser el motivo mejor para la realización estética. Esas ideas ya han sido mil veces expuestas con arrebataadora elocuencia, con honda emoción, con absoluta claridad mediante la palabra. Han ganado los corazones y los cerebros por el modo de expresión propio a las ideas. Expresarlas gráficamente puede ser motivo de obra interesante; pero de *obra menor*, de ilustración, de caricatura en el sentido de plasmar lo feo, lo ridículo, lo perverso, lo doloroso de una explotación, de una injusticia, de una actitud.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Dr. Atl, “¿Renacimiento artístico?..”

¹⁹⁸ Gómez Morín, “Los frescos de Diego Rivera...”, p. 14: “Afortunadamente, hasta en los momentos en que Diego se ha dejado llevar —era natural en un pintor revolucionario como es natural en Gutiérrez Cruz, el poeta revolucionario— de la tendencia a ilustrar ideas, el plan de toda su obra, el espíritu que anima todos sus frescos, la *inefable* intuición o emoción que lo han guiado, han venido a salvarlo y a hacer lo que iba a ser caricatura, un nuevo episodio, un dato nuevo para expresar —lo único que la pintura debe expresar, lo que la palabra no ha expresado o no podrá expresar—, esa oscura conciencia de un *sino* común, de una profunda unidad, de una íntima armonía que nos ligan a todos —hombres, cosas, paisajes— en esta tierra que vive de un pasado que ya no se conoce y que se toma torpemente y sin entenderlo como presente, o que vive proyectada del presente insufrible a un futuro que ignoramos aún, pero hacia el cual están tendidos en anhelo infinito los montes y las almas.”



En la opinión de sus admiradores, Diego Rivera reconcilió a México consigo mismo, con sus hombres, sus objetos, sus paisajes; abrió nuevos caminos que el academicismo moribundo o el neoimpresionismo de Ramos Martínez parecían incapaces de ofrecer a los pintores jóvenes.¹⁹⁹ Algunos críticos sostienen incluso que la obra de Diego Rivera simboliza ese arte “libre, sintético y vigoroso”, que combina la sutileza y la intensidad que Vasconcelos anhelaba para Hispanoamérica.²⁰⁰ En el prefacio que escribe para el libro de Adolfo Best Maugard sobre la enseñanza del dibujo, José Juan Tablada establece un paralelismo entre la “nueva ley de los tres estados” formulada por Vasconcelos y las tres etapas decisivas que marcan, según él, la evolución del arte, que es sucesivamente individual, nacional y universal; Tablada reconoce que en el terreno de las artes plásticas, la acción de Vasconcelos es “decisiva y salvadora”; por último, aplaude su negativa a “atentar contra la personalidad del artista” e “imponerle sus gustos”.²⁰¹

Es, en efecto, indiscutible que el ministro defiende con constancia a los pintores que trabajan para la SEP contra los ataques que se multiplican a partir de junio de 1923. Algunas semanas antes, en marzo, la Universidad de México había organizado, en el gran anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, una ceremonia de homenaje a Diego Rivera, presidida por Vasconcelos y Antonio Caso. En su breve alocución, Vasconcelos subraya que Rivera es un espíritu inquieto, un buscador de nuevos procedimientos técnicos y un eterno rebelde contra los métodos clásicos consagrados por la tradición y la rutina.²⁰² Más tarde, en mayo de 1924, cuando se multiplican las agresiones contra las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria²⁰³ y los frescos de la SEP son objeto

¹⁹⁹ Renato Molina Enríquez, “La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 22 de marzo de 1923, p. 41, 54.

²⁰⁰ “La SEP asume en estos momentos un papel de importancia primordial en el desarrollo de las actividades intelectuales de la nación”, Dr. Atl, “¿Renacimiento artístico?”

²⁰¹ Tablada, “El Arte, los Artistas y el Público...”, p. 37.

²⁰² “Homenaje de la juventud al pintor Diego Rivera”, *Excélsior*, 10 de marzo de 1923.

²⁰³ En junio de 1924 son dañados algunos frescos pintados por Rivera en la Secretaría. Cf. *El Universal y Excélsior*, 26 de junio de 1924. El mes siguiente



de críticas vehementes, Vasconcelos, que había asociado a los pintores a lo que debía ser la apoteosis arquitectónica de la presidencia de Álvaro Obregón, la inauguración del Gran Estadio de la ciudad de México, toma la defensa de los muralistas, refutando, una tras otra, las quejas expresadas en la prensa de la capital.

Rivera, Montenegro, Enciso, los escultores y demás personas que han intervenido en las obras de la Secretaría —declara Vasconcelos—, no lo han hecho como intrusos, sino por ruego e insistencia mías. Soy yo quien los ha impuesto a los ingenieros y a los arquitectos. A estos últimos muy justamente se les ha pagado en las obras por contrato muy buenos honorarios; en cambio, los pintores, que han dado las mejores luces, lo han hecho gratuitamente. Han servido en la generalidad de los casos por amor a la belleza y por devoción a las empresas de la Secretaría. Muchas veces me he sentido yo humillado por no poder pagarles lo que merecen. Sin embargo, los ocupo constantemente; los halago y les ruego de suerte que en cada caso he sido yo el adulador, y ellos los adulados. Por otra parte, no tengo inconveniente en agregar que es mi convicción que muchas de las actuales modestas obras nuestras serán recordadas por los pintores que las han decorado. Deben sentirse orgullosos determinados arquitectos porque les tocó trabajar en medio de un renacimiento artístico. Además, y como yo también he sido crítico de Diego Rivera, creo conveniente agregar que en mi concepto Diego Rivera tiene genio.²⁰⁴

Por sobre la refutación circunstancial de ataques concretos, esta respuesta de Vasconcelos es un reconocimiento de la acción fundamentalmente creadora e inventiva del movimiento muralista; se ve asimismo en estas afirmaciones la voluntad del ministro de hacer que *colaboren* los artistas de diferentes disciplinas en una obra común, cuyos objetivos concretos, a la vez sociales y estéticos, están claramente reivindicados. Más que nunca, la fe de Vasconcelos en las funciones del arte, revelador de la belleza del mundo, organizador del espacio vital y garante de la armonía social, se ve aquí proclamada. A diferencia de los músicos, que proporcionan emo-

el vandalismo se ensaña con las obras de Orozco y Siqueiros en la ENP; véase Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 291.

²⁰⁴ José Vasconcelos, “Los pintores y la arquitectura”, *El Universal*, 3 de mayo de 1924.



ciones catárticas inmediatas, los pintores trabajan simultáneamente para el presente, embelleciéndolo, y para el futuro, creando una especie de reserva de objetos estéticos explotables a largo plazo.

Esta concepción, aplicada en este caso a la producción pictórica de Rivera, Orozco, Siqueiros y sus amigos, estaba lejos de ganarse una aceptación unánime. La controversia sobre el muralismo sería extremadamente violenta y, más allá de los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria y de la SEP, se pone en tela de juicio toda la acción cultural de Vasconcelos y su manejo de los fondos públicos. En efecto, los ataques surgen en distintos frentes. Ante todo, se reprocha a Rivera y a los pintores patrocinados por el ministerio porque se hacen pagar sus frescos y sus distintos trabajos a precios “fabulosos”, por recibir “salarios substanciales” y “dilapidar” los dineros del Estado. De manera más encubierta se les acusa de asociarse, directa o indirectamente, a través de sus proclamas y sus declaraciones a favor de la instauración de una sociedad socialista, a la campaña que inicia desde 1923 Plutarco Elías Calles para suceder al presidente Obregón. En lo que atañe al mismo Diego Rivera, se enjuician su libertad excesiva de lenguaje, sus ataques contra la Academia de Bellas Artes y contra su director, Ramos Martínez, sus alegatos a favor de una pintura para “las masas”, que sus detractores consideran precisamente demasiado abstrusa y demasiado incoherente como para ser comprendida por el gran público. Por último, el editorialista anónimo de *El Herald de México*, que inició la polémica, da a entender, con un tanto de hiel, que en realidad la mayoría de los críticos y los intelectuales mexicanos se sentían, en el fondo, asqueados por esta pintura, que no aprobaban, pero que puesto que todos dependían más o menos del presupuesto de la SEP, donde la mayoría trabajaba, se callaban y daban preferencia a su interés por sobre sus convicciones estéticas; además, se daba a entender que el mismo Vasconcelos había sido engañado y seguía obnubilado por la banda de aduladores que se arremolinaban a su alrededor.²⁰⁵

A tales acusaciones pérfidas respondió una protesta inflamada, firmada por los miembros del Sindicato de Pintores y Escul-

²⁰⁵ Rivera, “El caso del pintor Diego Rivera...”



tores y por unos treinta intelectuales y universitarios, en la que los pintores afirmaban que su salario no era superior al de los pintores de brocha gorda. Además, proclamaban su fe en la obra que creaban y que había recibido comentarios favorables de los críticos nacionales y extranjeros. La ofensiva de vilipendio dirigida contra ellos era obra de hombres que se aprovechaban “de la incomprensión del vulgo semi-ilustrado, de la masa incolora y mediocre, del mismo vulgo burgués que intentó desgarrar los cuadros de Manet, que protestó contra las decoraciones de Puvis de Chavanne en el Panteón, que insultó a Delacroix e Ingres, que apedreó el David de Miguel Ángel, que silbó a Ricardo Wagner”. Los firmantes se consideraban, pues, víctimas de una parte de la opinión, culturalmente retrógrada y sistemáticamente opuesta a todo esfuerzo innovador.²⁰⁶

Pero esta oposición no se limita a una querrela de capillas divididas por sórdidas cuestiones de intereses e influencias. Según los detractores de la pintura nueva, la reacción de rechazo que se manifiesta contra el muralismo no es solamente “social”, sino también “estética”: se condena a estas pinturas por *feas*. Se habla de broma de mal gusto, de deseo de *epatar* a los burgueses a toda costa, de culto a la fealdad (“feísmo”), de manifestaciones de delirio artístico, que las futuras generaciones se verán obligadas a borrar a un costo elevado;²⁰⁷ otro comentarista, más moderado o más prudente, califica los frescos de Rivera de “extraños” y “desconcertantes”, aunque reconoce que se les puede comparar con obras producidas por algunos jóvenes artistas europeos opuestos al manierismo, la pedantería y a la pesadez del academicismo, y concluye que lo “bello” no puede asimilarse a lo “bonito”, como todavía se cree generalmente en México.²⁰⁸

²⁰⁶ Esta protesta es publicada por *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, p. 54.

²⁰⁷ “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

²⁰⁸ José Joaquín Gamboa, “La nueva estética”, *El Universal*, 23 de julio de 1923. Tras recalcar el interés suscitado por “las civilizaciones exóticas” (egipcia, china, azteca, inca), Gamboa añade: “Los artistas vuelven a las primitivas fuentes de la más remota antigüedad que, indiscutiblemente y principalmente, fue artista, porque fue religiosa y guerrera, y la excelsa obra de arte la ha producido siempre el misterio o la fuerza.”



En realidad, lo esencial del debate gira alrededor de la relatividad de la noción de belleza, de sus fuentes y sus criterios. La primera medida preconizada por todos, defensores y opositores, es el necesario reconocimiento del valor y la dignidad de las actividades artísticas: la influencia de un país no se mide únicamente, como sostenían los positivistas, por su potencial económico, agrícola o industrial, sino también por su producción artística, que da fe de salud intelectual (y moral, añade Vasconcelos) de una nación;²⁰⁹ además, un renacimiento artístico y cultural es a menudo el signo anunciador o la confirmación de una “renovación” nacional.²¹⁰ En segundo lugar, en medio de esas denuncias, de esos rechazos, de esas objeciones, hay voces que se levantan para pedir que los partidarios de ambas opiniones den prueba de mayor tolerancia hacia sus detractores, en nombre de la pluralidad y la diversidad de las expresiones estéticas: ¿Por qué condenar sin recurso de apelación al muralismo, representado por pintores consagrados como Rivera u Orozco, cuyo talento y cuya experiencia todos reconocen, pese a cierta agresividad en el tratamiento de los temas que abordan? ¿Por qué rechazar en bloque la pintura de caballete (que, por su parte, Rivera sigue practicando) que ha producido indiscutibles obras maestras, o la pintura “de pulquería”, ingenua, popular y a menudo satírica, que demuestra la voluntad de expresión de un sector del pueblo tan frecuentemente ignorado o condenado al silencio?²¹¹ En tercer lugar, ¿no se deben ante todo esas excomuniones recíprocas al ejercicio abusivo y únicamente sentimental de la crítica estética por personas no autorizadas? José Juan Tablada, uno de los más ardientes (y competentes) defensores de Rivera, Orozco y sus compañeros rechaza las conclusiones de una crítica basada en el estado de ánimo o en la comparación con la realidad: “Las teorías, la nomenclatura especial de las cosas artísticas, el conocimiento del Arte, por lo menos en su aspecto histórico, constituye para esos

²⁰⁹ “Arte y nacionalismo”, *El Demócrata*, 7 de julio de 1923.

²¹⁰ “Renacimiento y nacionalismo”, *El Demócrata*, 16 de julio de 1923.

²¹¹ Cf. “Pintura de caballete y pintura de pulquería...” En realidad este editorial va dirigido contra Rivera. Véase también: “Pintura y opiniones”, *El Demócrata*, 5 de julio de 1923.



estetas instintivos, futilidad y redundancia”. Los juicios sobre las obras de arte con demasiada frecuencia son destructivos; coincidiendo con algunos comentarios de Vasconcelos sobre el negativismo mexicano, Tablada precisa: “No conocemos la crítica afirmativa y creadora, sobre todo en artes plásticas, lo que ayuda al público a darse cuenta de los propósitos del artista y a distinguir claramente las bellezas que el observador desentrañaría al fin, pero penosamente”. Es necesario proceder a la verdadera educación del criterio del público. Los cuadros modernos —reconoce Tablada— son a menudo extremadamente complejos, y no pueden ser asimilados o captados al primer vistazo. Durante años, la pintura mexicana fue “anecdótica”, “literaria”, “sentimental” o “fotográfica”, lo que tuvo por consecuencia que el público perdiese la noción de la autonomía del objeto plástico y de su derecho a ser juzgado en función de criterios particulares. Es necesario, pues, desprenderse de ese “análisis del *amateur* frívolo, de la señorita de buen gusto, del literato o del músico que en muchos casos ignoran las leyes de su propio oficio y se añaden a los sabelotodo y arquetipos de la corrupción intelectual”. Para Tablada, que se defiende de eventuales acusaciones de esoterismo y aristocratismo, no hay sino dos actitudes posibles ante la obra de arte: el conocimiento y la apreciación eruditos (actitud del crítico) o la suprema inocencia (actitud del pueblo). Esto es olvidarse evidentemente de que en este terreno como en otros no existe la “inocencia” total, y que el medio ambiente, sea cual fuere, influye en los juicios estéticos.²¹²

Se abre una nueva etapa en la controversia del muralismo cuando, en julio de 1924, los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria pasan a la acción directa contra los frescos de Orozco, Siqueiros y Rivera, con la aprobación aparentemente unánime de gran mayoría de la gente (no disponemos de testimonios directos e indiscutibles sobre la hostilidad del pueblo de la ciudad de México hacia el muralismo, por más que de una y de otra parte se hable muy a menudo “en su nombre”). Además, Vasconcelos, que renunció en los primeros días de julio, había tomado a fines de junio una serie de medidas que estaban en total con-

²¹² Tablada, “El Arte, los Artistas y el Público...”, p. 82.



tradición con la política artística que él mismo había instaurado y seguido hasta entonces: los pintores que trabajaban para la SEP ya no recibieron pedidos nuevos, y debieron contentarse con terminar parte de los trabajos en curso; José Clemente Orozco se vio obligado a renunciar; algunos frescos del mismo Orozco, contra los cuales la protesta había sido particularmente vehemente, fueron cubiertos con cal. Un decreto del presidente Obregón confirma, en agosto de 1924, estas disposiciones y suspende la ejecución de casi todos los murales en curso. Vasconcelos y Obregón al parecer cedían a la presión de una parte de la opinión pública en nombre del interés “público”.

¿Podría interpretarse este último exabrupto de Vasconcelos como una prueba de su decepción ante una pintura que parecía no seguir ya las vías pitagóricas de la ascensión hacia la belleza y la pureza, sino, por el contrario, había adoptado una orientación más “newtoniana”: el adoctrinamiento de las masas?²¹³ Llegamos aquí al fondo del problema. Desde julio de 1923, algunos comentaristas se preguntan si la inspiración “indigenista” de los frescos pintados por Jean Charlot, Fermín Revueltas y Fernando Leal sobre los muros de la Escuela Nacional Preparatoria no era una coartada demagógica tras la cual se ocultaba la impotencia de los pintores modernos para superar ciertas dificultades técnicas, y si tras ese “primitivismo artificial” no se disimulaba un arcaísmo congelado y vacío.²¹⁴ A esta cuestión del indigenismo viene a sumarse la del proselitismo ideológico. Personalidades políticas influyentes, como Alberto J. Pani, intervienen ante Vasconcelos para que haga desaparecer algunas consignas o ciertos versos de inspiración libertaria del poeta Carlos Gutiérrez Cruz, que enmarcaban los frescos de Rivera y que les parecían impropios para figurar en los muros de edificios públicos.²¹⁵ El objetivo

²¹³ Ésta es, *a posteriori*, la tesis de Jean Charlot; véase Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 295-296.

²¹⁴ “Renacimiento y nacionalismo”, *El Demócrata*, 16 de julio de 1923.

²¹⁵ Sóstenes Ortega, “Diego Rivera íntimo”, *El Universal Ilustrado*, 10 de enero de 1924, p. 48. Ortega añade: “En sus frescos iniciales —*Los mineros, Los tejedores*, etc.— del Ministerio de Educación Pública, inscribió versos libertarios de Carlos Gutiérrez Cruz. Por gestiones de don Alberto J. Pani, se borraron, mas están en una botella, dentro del muro, para ‘cuando llegue el día’.”



perseguido por los artistas y por la Secretaría era evidentemente la educación social y estética del pueblo, tradicionalmente alejado de las manifestaciones artísticas. Es sobre este punto preciso donde más profundas son las divergencias entre Vasconcelos y los muralistas. Para el ministro, una enseñanza escolar y universitaria bien concebida debe preocuparse por la instrucción cívica del pueblo; en un segundo momento, el arte tiene la misión de ofrecer una nueva “mística” a multitudes ya alfabetizadas y politizadas. Para Diego Rivera, el arte “puro” no existe y la toma de conciencia ideológica tiene prioridad por sobre el despertar del espíritu a la emoción estética y mística; no basta con hacer que la gente cante a coro ni con presentarle, en festivales al aire libre en Chapultepec u otro sitio grandes cantantes o bailarines: “Vasconcelos —dice Rivera— es uno de los hombres que en Francia llaman ‘unanimistas’, y, por ello, ve en la Singerman la renovadora del espectáculo al aire libre y la cree capaz de despertar el sentimiento de belleza en las multitudes. Todo tiene, es verdad, un principio; pero se necesita algo más fuerte, más elevado.”²¹⁶ El pueblo no tomará conciencia de su poder si no se le muestra la injusticia y la iniquidad de sus explotadores y la grandeza de sus sacrificios y de su dignidad. El artista no debe ser un “vidente”, para emplear la terminología tan cara a Vasconcelos, sino un “trabajador intelectual”, preocupado únicamente por restituir al pueblo la imagen o el espectáculo de su propia hegemonía. Las obras plásticas deben constituir “una fuente de alegría, de belleza y de sabiduría” en la vida del proletariado, pero han de ser también “un instrumento poderoso de propaganda de la conciencia de clase en la revolución proletaria internacional”.²¹⁷ Para Vasconcelos, la afirmación del segundo término de la ecuación no presenta ningún carácter de urgencia o de necesidad absoluta.

Pese a tales divergencias ideológicas esenciales entre el ministro y los muralistas, una misma acusación con frecuencia se

²¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁷ “Résolution sur la question des arts plastiques (18 de septiembre de 1918)”, presentada en la primera Conferencia Panrusa de Organizaciones Proletarias de Educación y Cultura, *Action poétique*, n. 59 (consagrado al “Proletkult”), 3er. trimestre de 1954, p. 126.



hace conjuntamente a Vasconcelos y a Rivera de haber querido imponer; a través de las pinturas murales de la SEP, ideas predicadas por los “bolcheviques” y consideradas “destructivas” por parte de la población. Salvador Novo plantea, dentro de esta perspectiva, la interrogante sobre la validez de un arte no significativo, y disculpa al ministro de las acusaciones hechas indistintamente contra él y contra Rivera: ¿Cómo se puede tratar de “destructor” —pregunta— a un hombre como Vasconcelos, que profesa teorías inspiradas por la India y cuyos criterios básicos consisten no sólo en afirmar su fraternidad con la humanidad en general, sino también en integrarse al universo cuando el mal universal haya sido destruido y se desprecie la belleza efímera? Si el socialismo significa la igualdad que eleva, la liberación total y no el desprendimiento parcial del oro y de las riquezas, Vasconcelos es entonces socialista. Es dentro de esa perspectiva donde ha emprendido la resurrección espiritual del indio e intenta integrarlo a una civilización que, por derecho natural, le pertenece. En nombre de esta idea, ha querido difundir la belleza, y ha confiado tal tarea a Diego Rivera. Por su parte, Salvador Novo considera que con las pinturas del gran anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y con las decoraciones del Estadio Nacional, tal objetivo ha sido conseguido, ya que se desprende de tales obras una gran “espiritualidad”.²¹⁸

Detractores y defensores del muralismo se pasan, así, la pelota: mientras que los primeros denuncian el “materialismo” de los frescos pintados por Rivera, Orozco y sus amigos, los segundos exaltan su “espiritualidad”. Sin embargo, todos coinciden en afirmar que los criterios tradicionales de la crítica artística deben evolucionar, y que es necesario abandonar los antiguos referentes estéticos, fundamentados en lo “bonito” o en lo “real”.²¹⁹ Hay, por

²¹⁸ Novo, “Diego Rivera y sus discípulos...”, p. 30, 42. Fermín Revueltas, por el contrario, considera el fresco del anfiteatro de la ENP “frío, matemático, teórico”. Cf. “¿Qué importancia tiene la obra de Diego Rivera?”, *La Antorcha*, n. 7, 15 de noviembre de 1924, p. 18.

²¹⁹ Salties Rosales, “Diego Rivera y sus detractores”, *El Demócrata*, 30 de julio de 1924: “A las obras del pintor Diego Rivera se las condena por su ‘fealdad’. Al condenarlas por su fealdad implícitamente se afirma que se echa de menos en ellas la ‘bonitura’. Son feas, se dicen los burgueses, como lamentando el que no sean bonitas. ¡Estética de bonito, estética de polvos de arroz, de perlimpimpín!

ambas partes, acusaciones ya de querer perpetuar el gusto “burgués” o “ramplón” del academicismo porfiriano, ya de practicar una forma de imperialismo estético que excluye toda otra forma expresiva y se substituye abusivamente al campo operatorio tradicional del texto escrito; los unos denuncian “la ilusión del arte puro”, los otros la “colusión” demagógica entre la pintura y la ideología; algunos piensan que Rivera es un poderoso innovador, que ha abierto el arte pictórico mexicano a métodos y horizontes nuevos, mientras otros afirman que sus frescos señalan una indiscutible regresión respecto de los primeros cuadros expuestos en la Escuela de Bellas Artes y esencialmente consagrados al paisaje mexicano;²²⁰ algunos aprueban la síntesis efectuada por Rivera entre técnicas avanzadas, originales del extranjero, y temas tomados de la realidad nacional, en tanto que otros consideran que, tras un impacto indudablemente innovador, su pintura se banalizó y no se adaptó al contexto mexicano;²²¹ algunos le reprochan incluso el volver a ese academicismo que antes combatía.²²² Por su parte, Vasconcelos, pese a su desánimo evidente ante una pintura que no “sentía” y que vehiculaba una ideología de la que no compartía todos los aspectos, siempre se negó a lanzar cualquier anatema definitivo, y se puede citar, a modo de conclusión, los comentarios que hace a propósito de los murales de la Secretaría de Educación Pública: “En último resultado, nosotros no debemos juzgar. Confieso que habrá muy pocos entre los contemporáneos que comprendan perfectamente esta pintura; pero debemos dejar a las generaciones futuras el juicio definitivo; a mí me interesa, y he permanecido mucho en Chapingo contemplando los frescos; es una obra digna de estímulo, de toda ayuda [...]. Rivera es el filósofo del pincel.”²²³

En tu nombre se habrían condenado, es decir se habrían encontrado feas algunas obras prodigiosas brotadas de los pinceles de Goya y Miguel Ángel.”

²²⁰ “Un paisajista que se echó a perder”, *El Universal*, 10 de julio de 1923.

²²¹ Es el caso de Renato Molina Enríquez, otrora uno de los más fervientes partidarios de Rivera. Cf. “¿Qué importancia tiene la obra de Diego Rivera...”, p. 17.

²²² *Ibid.*, p. 18. Respuesta del pintor Nicolás Puente.

²²³ José D. Frías, “La obra genial del pintor Diego M. Rivera”, *El Universal Ilustrado*, 19 de febrero de 1924, p. 18-19. También Jesús B. González, el director



“La educación artística del pueblo”

Desde su nombramiento como rector en 1920, Vasconcelos había comprendido que ninguna “filosofía” pictórica sería accesible al pueblo sin una práctica estética iniciada desde la escuela primaria. Dentro del marco del Departamento de Bellas Artes se creó la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, cuya responsabilidad se confió, en un primer momento, al pintor Adolfo Best Maugard; a partir de 1923 otro pintor, Manuel Rodríguez Lozano, se encarga de la dependencia. Según Vasconcelos, la tarea de la Dirección de Dibujo es doble: por una parte, multiplicar las actividades gráficas y pictóricas en las escuelas primarias y secundarias, bajo la dirección de pintores reconocidos o de alumnos de Bellas Artes; por otra parte, elaborar un “método” gráfico que dé a la enseñanza artística una orientación relativamente uniforme y fundamentalmente “nacional”. Fue precisamente Adolfo Best Maugard quien recibió como cometido elaborar el método que llevaría su nombre y que daría a la enseñanza del dibujo un sentido “nacional”, pero cuidándose de caer en un particularismo demasiado estrecho.

Best Maugard había estado en París al mismo tiempo que Diego Rivera, y había tenido la experiencia —“liberadora” según sus propias declaraciones del cubismo y del futurismo. Luego volvió a México, y se apasionó por las artesanías: la alfarería de Jalisco, las tallas de Olinalá, los sarapes de Saltillo; seleccionó toda una colección de tipo artesanal y folclórico que fue exhibida en los Estados Unidos.²²⁴ Su pintura recuerda la de Montenegro y la de los artistas influenciados por el *art nouveau*; se basa esencialmente en la estilización de elementos decorativos que

El Heraldo, llama a la moderación y la reflexión: “Admitamos las nuevas formas y ya después hablaremos, pero que la crítica no cometa atracos ni tenga ansiedades. Diego sabe pintar, Diego ha demostrado que sabe pintar, esperemos a que termine y hagamos juicios, si sabemos hacerlos, pero no intentemos bajarlo de los andamios con insultos”, Jesús B. González, “Defendiendo a Diego”, *El Heraldo*, 1 de septiembre de 1923.

²²⁴ “Adolfo Best Maugard, un gran pintor nacional”, *El Universal Ilustrado*, 23 de diciembre de 1920, p. 15.



figuran en las artesanías tradicionales (flores, plantas, animales) y se desprende de ella una impresión de irrealidad, de poesía algo turbia, como en los dibujos de Beardsley, su inspirador más o menos declarado. La mayoría de los críticos de los años veinte que analizaron su obra pasaron por alto esta influencia evidente para concentrarse prioritariamente en lo que consideraban una reelaboración y un tratamiento originales de elementos decorativos “nacionales”.²²⁵ Fue también Best Maugard el encargado de la organización general de las ceremonias de octubre de 1921 que marcaron la conmemoración de la Independencia.²²⁶

Después de las ceremonias, consideradas como un éxito personal del pintor, Best Maugard recibió de Vasconcelos la misión de “normalizar la enseñanza del dibujo y trabajos manuales en las escuelas primarias, así como en las normales y técnicas del Distrito Federal”.²²⁷ El punto de partida de su método, que persigue un doble objetivo “patriótico y educativo”, consiste en un regreso a la tradición artística mexicana, que, al correr de los siglos, ha sido olvidada o suplantada por modas venidas del extranjero: “Creemos que nuestro arte —declara Best Maugard— es despreciable, poco expresivo, que no responde a sus fines, y eso es una torpeza”, siendo que, al contrario, “hay que mostrarse orgulloso” de él. El principio fundamental y unificador de su método es la síntesis de las distintas corrientes que están, según él, en los orígenes del arte mexicano: la corriente indígena, la del arte colonial y la del arte oriental, “importada” por las naves que comerciaban con el lejano Oriente y que llegaban a las costas mexicanas. Para intentar “descubrir la fórmula del arte mexicano actual” y con el fin de transmitirla a sus discípulos, decidió escribir una especie de “gramática del dibujo”, cuyos elementos le fueron proporcionados por el estudio de más de dos mil diseños de alfarería que había hecho por encargo del antropólogo

²²⁵ Nicolás Isidro Bardas, “Impresiones sobre la pintura de Adolfo Best Maugard”, *El Universal Ilustrado*, 20 de octubre de 1921, p. 30.

²²⁶ Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 62.

²²⁷ “Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales sobre las labores llevadas a cabo durante el año de 1922”, *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 378.

norteamericano Franz Boas.²²⁸ En el conjunto del material acumulado, descubrió que siete signos (o “elementos”) principales se repetían, con variaciones menores (figura 1); con la ayuda de esos siete elementos, constituyó el “alfabeto del arte mexicano”; es decir, las figuras fundamentales a partir de las cuales se puede desarrollar cualquier dibujo “de carácter mexicano”. Puso en práctica las primeras combinaciones de esos elementos con sus alumnos de la escuela Corregidora de Querétaro, quienes en un principio dibujaron “greclas admirables”, “el motivo más sobresaliente de las decoraciones auténticamente mexicanas”. En un primer momento, esas greclas sirven para formar rebordes y orlas (figura 2). Luego, poco a poco, se van formando flores, que se ordenan dentro de una circunferencia. A su vez, esas flores se agrupan para producir ramas, coronas y guirnaldas. El conjunto va enmarcado de nuevo por una orla de greclas (figuras 3, 4 y 5). Luego aparece el dibujo de frutas, *no copiadas del natural, sino reconstituidas* por medio de los siete elementos. Best Maugard presenta su método como no restrictivo y respetuoso de la personalidad de cada alumno; el niño puede aprender de él no solamente una materia indispensable en cualquier actividad humana, sino también el único medio de expresarse de manera auténticamente personal; es decir, de manifestar su temperamento fuera de la presión constante de la rutina escolar. El método conduce progresivamente al alumno hacia representaciones más complejas, pero siempre marcadas por características nacionales: cántaros, canastos, mariposas, pájaros (“y más particularmente los de tipo decorativo”), fuentes y surtidores, animales —el favorito es el venado— y, por último, el rostro humano (figuras 6, 7 y 8).²²⁹ Cuando se le preguntó si su método no tendría una influencia demasiado restrictiva en los alumnos Best Maugard respondió: “Tal vez, pero no importa. No hay que renunciar a las influencias extranjeras: tan sólo se necesita mexicanizarlas.”²³⁰

²²⁸ Juan del Sena, “Best Maugard y su sistema de enseñanza artística”, *El Universal Ilustrado*, 6 de julio de 1922, p. 21.

²²⁹ “El método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a los trabajos manuales”, *Boletín de la SEP*, 1, 2, septiembre de 1922, p. 227-229.

²³⁰ Sena, “Best Maugard y su sistema de enseñanza artística...”, p. 61.

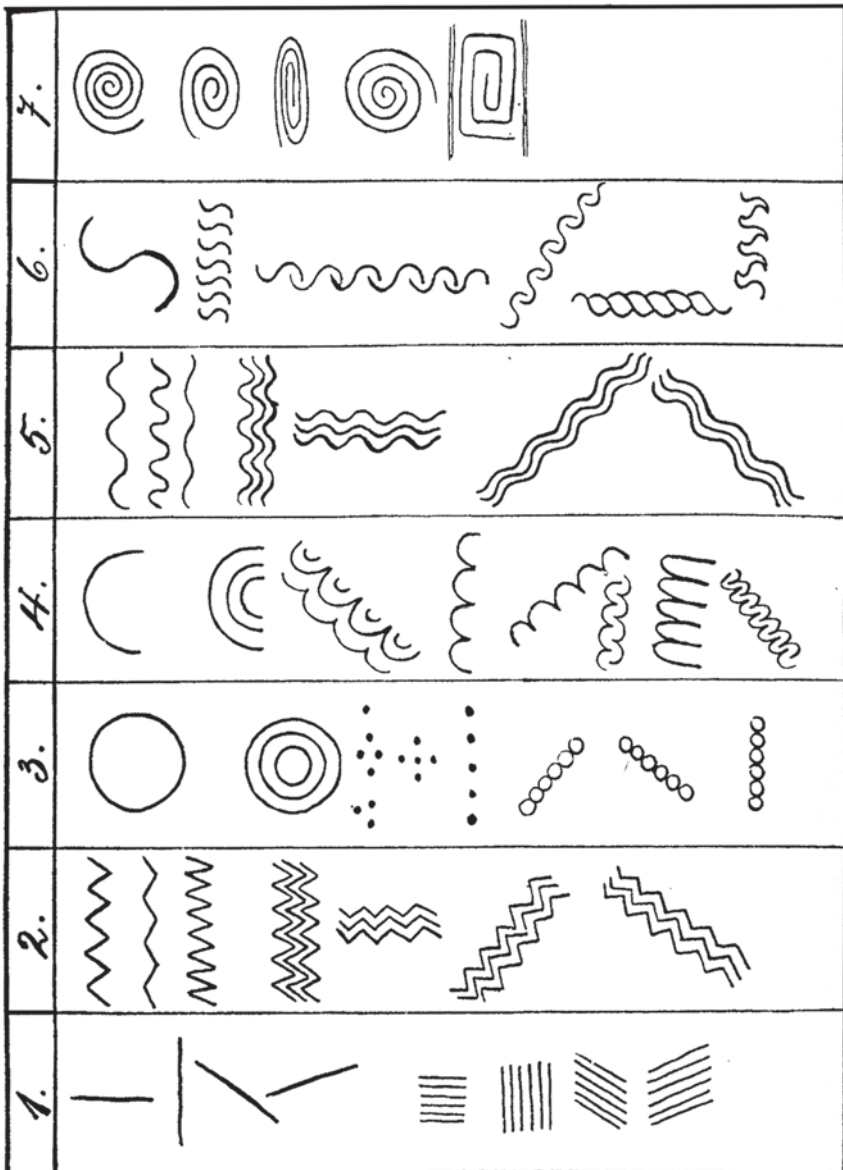


Figura 1

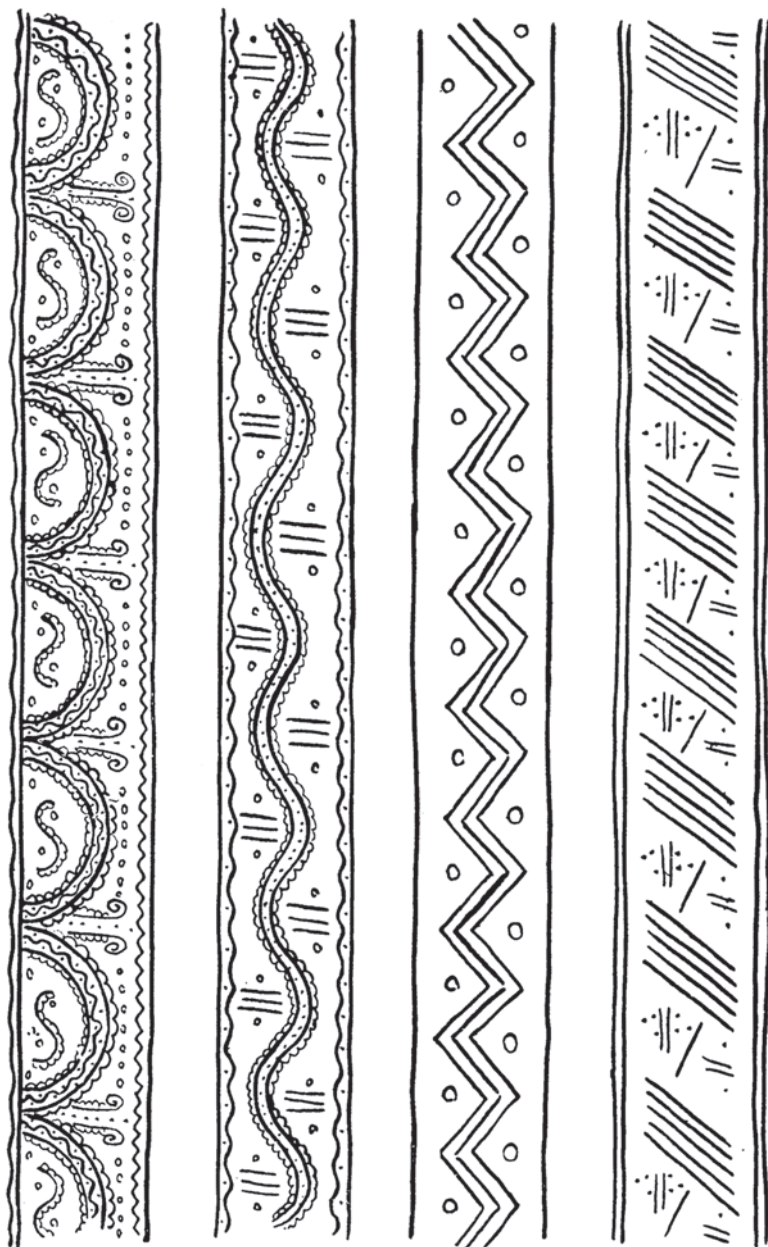


Figura 2

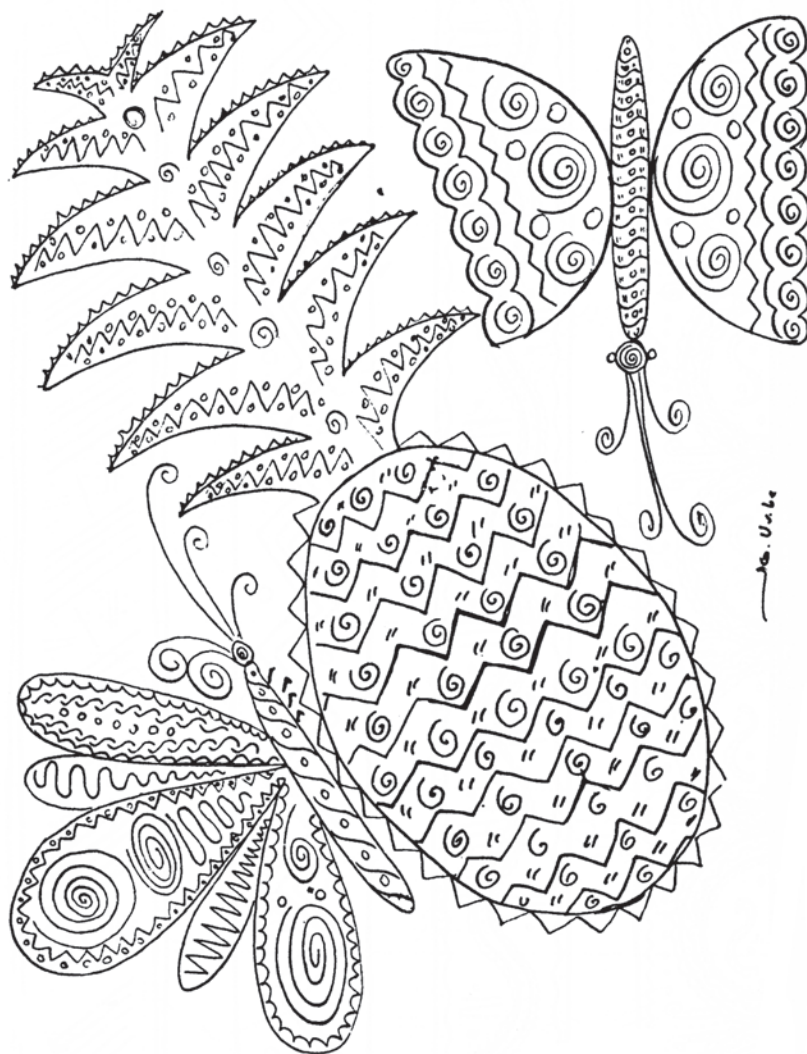


Figura 3



Figura 4

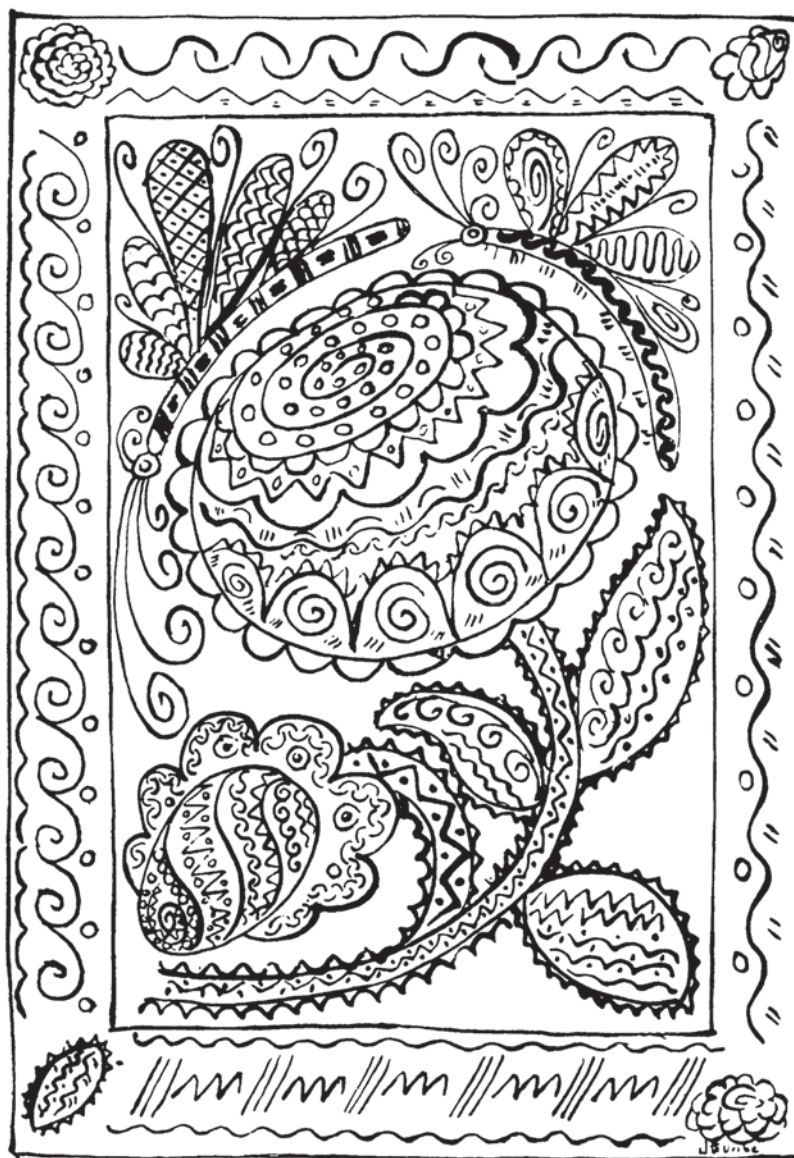


Figura 5



Figura 6

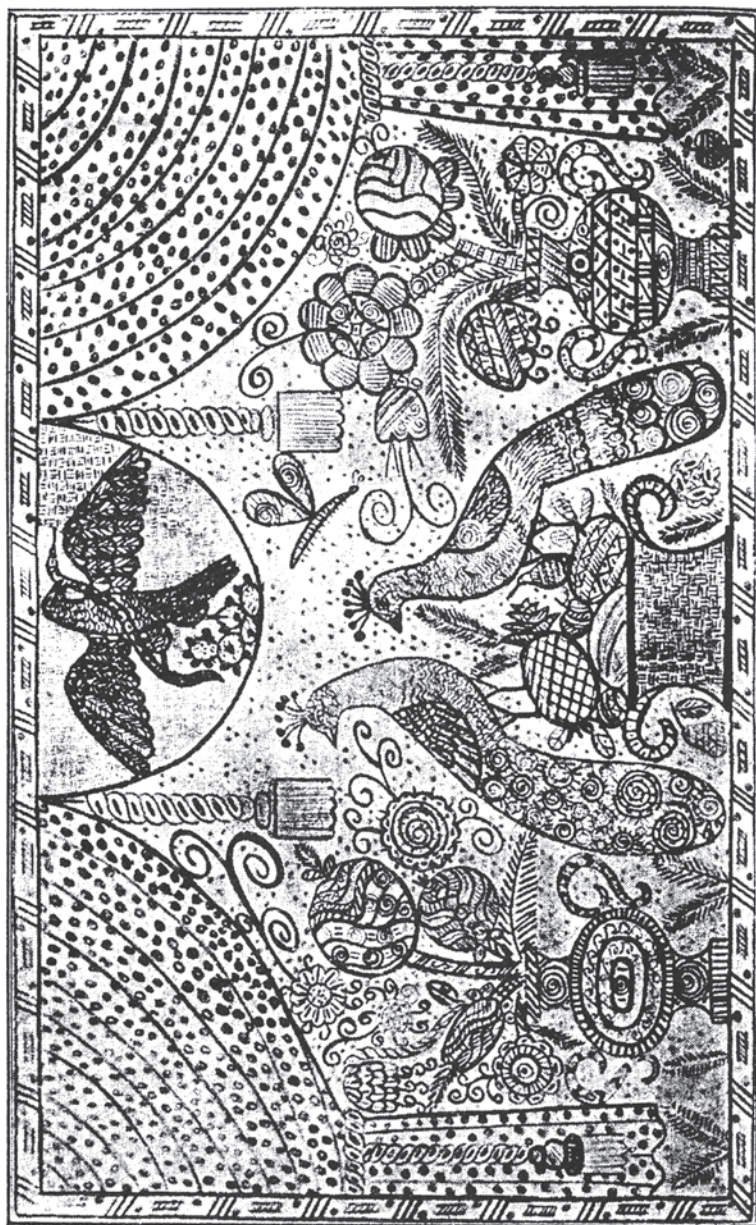


Figura 7



Figura 8



El método de Best Maugard fue publicado con un tiraje de 15 000 ejemplares²³¹ y distribuido a los profesores de dibujo del Distrito Federal en una ceremonia presidida por Roberto Medellín, el 6 de noviembre de 1923. En esa ocasión, uno de los responsables de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, Francisco Orozco Muñoz, subraya la novedad del sistema Best Maugard y afirma que, anteriormente, el método empleado en las clases de dibujo se basaba en el estudio del rostro y del cuerpo humanos, y que ese método era de origen francés: “Los niños copiaban narices, orejas, ojos, bocas, manos y hasta pies de una raza grande y noble, pero que no era la nuestra.”²³² Orozco Muñoz señala también que el dibujo y los trabajos manuales han sido reunidos en una misma dirección por razones de presupuesto y de conveniencia, siendo que sus pedagogías son contradictorias: en lo tocante al dibujo, el método Best Maugard preconiza la reconstitución de motivos decorativos a partir de los elementos fundamentales, y no de la observación directa de la realidad; en lo relativo a los trabajos manuales, en cambio, el método recurre prioritariamente a lo “natural”, y exige una fidelidad y una exactitud totales en la reproducción de las proporciones, las líneas y el volumen. Según los programas, los trabajos manuales consisten exclusivamente en la fabricación de juguetes mexicanos. Se trata, en efecto, como para el dibujo, de formar el gusto del alumno a partir de “criterios nacionalistas”, pero también de aumentar sus conocimientos técnicos del oficio en el que se ha de especializar.

En 1922 tienen lugar cursos de dibujo en 66 instituciones del Distrito Federal, impartidos por 75 profesores a 5 948 alumnos. En 1923 el número de maestros es el mismo, pero el método Best Maugard se aplica en 248 escuelas primarias, dos escuelas normales y cuatro escuelas técnicas del Distrito Federal, y se

²³¹ Adolfo Best Maugard, *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1923. El libro incluye un prefacio de José Juan Tablada (publicado antes en *Revista de Revistas* bajo el título “El Arte, los Artistas y el Público”) y un epílogo de Pedro Henríquez Ureña titulado “Arte mexicano”.

²³² “Informe que rinde la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales...”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 456.

enseña a 71 157 alumnos.²³³ Se planeaba para 1923 formar a 2 000 nuevos maestros, para difundir el método en todo el país,²³⁴ pero este objetivo no pudo lograrse a causa de las restricciones del presupuesto.²³⁵

La concepción y la aplicación del método Best Maugard suscitaron diversas reacciones. José Juan Tablada, quien escribió el prólogo del libro, considera que Best Maugard construyó un sistema armónico, asimilable por el estudiante y por el maestro y que, por esto mismo, se integra al movimiento de arte social que por entonces surge en México.²³⁶ Está convencido de que todo arte, para pasar de la expresión individual a la universal, necesita un código figurativo claramente enunciado y que sería aberrante confrontar a los niños de las escuelas con las “decoraciones indígenas” sin haberlas antes descifrado y simplificado, para hacerlas operativas. Rechaza con vehemencia las acusaciones de manierismo que se hicieron contra el método, y afirma que de cualquier modo, Best Maugard nunca pretendió que daría “genio” a quienes lo practicasen: Tablada recalca que el genio no necesita de sistemas educativos, ya que es intuitivo y autodidacta; pero también es marginal y solitario, mientras que, precisamente, el método de Best Maugard se inscribe dentro de una práctica “colectiva y democrática” del arte.²³⁷ También está ligado íntimamente a la “manera” del pintor Best Maugard, cuyo talento es esencialmente “decorativo” y se expresa en dos dimensiones, “sin preocuparse de la atmósfera ni de la profundidad, pues no necesita de tales requisitos para alcanzar un encanto fascinador”.²³⁸

Pero, al parecer, los detractores no descubrieron ese “encanto” del que habla Tablada. David Alfaro Siqueiros se rehúsa a aceptar distintas “corrientes” dentro del arte mexicano, de las que se podrían tomar ciertos “elementos”: “El arte nuestro debe ser mesti-

²³³ *Ibid.*, p. 458.

²³⁴ “2 000 maestros para el dibujo”, *El Universal*, 9 de marzo de 1923.

²³⁵ Acerca de los “éxitos” obtenidos gracias al método Best, véase: Vasconcelos, *Indología*, en *Obras completas...*, t. II, p. 1259-1260.

²³⁶ Tablada, “El Arte, los Artistas y el Público...”, p. 39.

²³⁷ *Revista de Revistas*, 16 de septiembre de 1923, p. 37.

²³⁸ Rosales, “Tablada y los artistas mexicanos...”, p. 26.



zo, porque no somos españoles puros y menos indígenas puros. En esas arcas del sureste está nuestra pintura, esos paisajes anuncian la forma y el camino que debemos seguir. El método de Best es lamentable reconstrucción arqueológica, saca de medio las decoraciones de esos admirables jarros, vasijas, y nos entrega una pintura con actitudes ridículas de ballet ruso.”²³⁹ Es éste uno de los principales reproches hechos al método de Best Maugard: permite multiplicar los estereotipos, pero no es creativo; organizado a partir de motivos originalmente pintados sobre piezas de alfarería, puede cuando mucho servir para poner a los jóvenes alumnos en contacto con los productos de la artesanía popular, pero no podría nunca ser utilizado como punto de partida estético por un pintor.²⁴⁰ Otros van aún más lejos: “Es un arte para mediocres, que son incapaces de crear. Da [el método] un molde en el que se vacía todo lo que viene, todo lo que se puede. Es como una fábrica a la que únicamente haya que poner en movimiento, para que produzca flores, hombres, mujeres, bateas, etc. Responde a la necesidad de los sin-inspiración. Los motivos arqueológicos puros, deformados, no pueden constituir el arte nacional.”²⁴¹

Manuel Toussaint interviene en este debate sobre la difusión gráfica —que va acompañado por una discusión sobre las relaciones entre la inspiración y la técnica— para tratar de poner un poco de orden. Evocando el problema de la educación artística en México, Manuel Toussaint considera que en ese terreno se ha tenido éxito cuando se ha impuesto un espíritu renovador atento a las necesidades propias del país, y que se ha fracasado cuando se ha estado conforme simplemente con perpetuar una “tradicción” que adquiere todo su sentido al ser aplicada a la historia (de los hombres o del arte), pero que se vuelve nefasta cuando se ejerce sobre la pedagogía, ciencia dinámica y prospectiva por excelencia. En esta cuestión de la educación artística hay que distinguir tres niveles:

²³⁹ Sóstenes Ortega, “El nuevo arte mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 31 de agosto de 1922, p. 76.

²⁴⁰ Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México...”, 2 de agosto de 1923.

²⁴¹ Rosales, “Tablada y los artistas mexicanos...”, p. 48.



1. La educación artística del niño y el desarrollo de algunas de sus facultades “innatas”;
2. La educación del mismo artista;
3. La “propaganda cultural”, es decir, la educación artística elemental dirigida a adultos prácticamente incultos o que no han recibido sino una educación fragmentaria o superficial.

En lo tocante a los niños, Manuel Toussaint coincide con las teorías de Vasconcelos, salvo que no cree en la utilidad de la elaboración y la aplicación de un “método”. Como el ministro, piensa que la educación artística queda fuera de las atribuciones normales del maestro y que los artistas son quienes deben enseñar arte: “El alumno recibe una impresión directa de arte si se la da una artista y ensancha su mundo. Su espíritu adquiere más flexibilidad y su inteligencia se hace más amplia.” Hay que abrir, pues, por completo las puertas de las escuelas primarias a los alumnos de Bellas Artes y a los artistas consagrados; aquí la metodología es secundaria, y la enseñanza es, ante todo, cuestión de sensibilidad.

El segundo grupo está compuesto por adolescentes particularmente dotados que entran ya sea al Conservatorio o a la Escuela de Bellas Artes. Para Manuel Toussaint, que establece aquí un paralelo entre la enseñanza de la música y la del dibujo, el Conservatorio no ha evolucionado nada desde su creación en 1781: sigue siendo una institución del siglo XVIII, por más que esté encargada de satisfacer las necesidades del siglo XX. Asimismo, parecería ser que la pintura mexicana ha perdido su poder creador con la apertura de la Academia de San Carlos; el arte se “refugió” entonces en los retablos ingenuos y los exvotos pintados por el pueblo.²⁴² La intervención del Estado ha demostrado ser

²⁴² Lo mismo piensa Diego Rivera: “Al pueblo sólo le quedaba como edificio público la iglesia donde (testimonios son los exvotos pintados sobre la hoja de lata) los milagros de la imagen favorita servían de lenitivo al dolor de sus miserias, y la taberna donde la embriaguez acallaba su desesperación: en esos lugares, únicos que le quedaban, el pueblo siguió pintando, y por eso hoy que los zafios llaman al pintor actual, creyendo insultarlo, *pintor de pulquería*, él siente que con esto le tributan el mejor de los elogios.” Rivera, “El caso del pintor Diego Rivera...”, 19 de julio de 1923.



a menudo funesta para la práctica estética. Según Manuel Toussaint, el gobierno debe preocuparse por administrar y sostener financieramente los trabajos artísticos, pero no debe inmiscuirse en cuestiones técnicas y estéticas “si no quiere producir obras falsas, comerciales”. Con mucha frecuencia el director de la Academia ha impuesto sus ideas, ahogando en el capullo el talento de sus alumnos: “Triste cosa es decirlo, pero así hay que expresarse cuando un buen artista sale de la Academia: no se formó en la Academia; se formó a pesar de la Academia.” A este nivel, la educación del artista obedece a un cierto número de reglas: el arte no puede ser transmitido como las ciencias, la personalidad del artista debe ser tenida en cuenta; no puede haber enseñanza artística sin aplicaciones prácticas; “el artista no es sino un obrero” y el problema de su inserción social no debe ser descuidado.

Manuel Toussaint fija para el Estado un verdadero código de responsabilidad artísticas, con el que Vasconcelos concuerda en líneas generales: hay que ofrecer a los artistas mexicanos superficies para pintar, decorar o esculpir en todos los edificios públicos; el gobierno deberá organizar dos exposiciones de artistas independientes al año, en las que los mismos expositores serán los jueces; los premios serán de dos tipos: para los artistas jóvenes, becas de dos años para ir a estudiar a Europa y luego, durante un año, dentro del país; para los pintores consagrados, premios en efectivo, la concesión de talleres y la dirección de grandes obras. Además, los artistas podrán tener acceso a ciertas instituciones públicas: a la Casa de moneda los escultores, a los Talleres gráficos los grabadores, a la Dirección de Obras Públicas los arquitectos. La Academia de San Carlos se convertiría en Museo Nacional, en el que se organizarían exposiciones y también cursos de historia del arte y, en particular, del arte mexicano, disciplina que todavía no se enseñaba en el país. Los profesores de la Academia serían asignados a las instituciones escolares y universitarias y el Estado obligaría a los artistas a dar clases parte de la semana. Manuel Toussaint va todavía más lejos en este sentido: “Se disminuirá el número de los artistas, haciendo que sólo los verdaderos dignos de ese nombre lo fueran, pues la Academia ha sido por desgracia un centro de fracasados y muchas



veces por mero capricho se ha restado al país un hombre útil, a cambio de un mal pintor.”

La difusión artística destinada al tercer grupo queda directamente bajo la jurisdicción de la Dirección de Cultura Estética, que creó dos centros de orfeones donde los obreros recibían, con éxito, formación musical. Era necesario multiplicar esos centros y proporcionarles locales especiales donde se pudieran llevar a cabo actividades completas de propaganda artística, organizando visitas a museos y monumentos, conciertos y conferencias. Además, había que crear un teatro y suprimir ese “espantapájaros” que era la Escuela Nacional de Arte Teatral, que sólo había conseguido “difundir malos poetas y dar vida a la declamación epiléptica del peor gusto”; por último, era necesario inculcar al pueblo respeto por las ruinas y monumentos. Las consecuencias de tal política serán evidentes y rápidamente fructíferas: “Inculcar amor al arte para formar ciudadanos completos.”²⁴³

Manuel Toussaint coincide, pues, con Vasconcelos respecto de la necesidad de implantar una política *global* en materia de educación artística. Sin embargo al nivel de la difusión de los conocimientos gráficos fundamentales, tanto entre un público escolar o sin formación como entre los jóvenes artistas, el aprendizaje instaurado según el método Best Maugard aparece cada vez más claramente como el eslabón más débil y más discutible de la acción emprendida por el Departamento de Cultura Estética. El 13 de junio de 1924, una exposición de 200 dibujos ejecutados por los profesores dependientes de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales fue inaugurada por Vasconcelos en los locales de la Secretaría. Salvador Novo, quien escribió la crónica, aprovechó tal ocasión para hacer un balance de la acción de la SEP en ese terreno. Para comenzar, expresa algunas críticas al método Best Maugard, al que considera una serie de “recetas de mexicanismo”, de donde se excluye rigurosamente la perspectiva, la superposición de volúmenes y el cruzamiento de líneas. Esta “novedad

²⁴³ Manuel Toussaint, “El problema de la educación artística en México”, *México Moderno*, II, 4, 1 de junio de 1923, p. 228-235. Se trata de una conferencia redactada en diciembre de 1922 para los cursos de invierno, la cual no fue dictada.



pintoresca” no ha obtenido entre los alumnos de las escuelas primarias los efectos esperados: en muchos casos los niños rechazaron ese arte puramente decorativo inspirado básicamente en la alfarería y las bateas laqueadas de Uruapan, e instintivamente sintieron la necesidad de introducir sombras en sus dibujos y respetar la perspectiva.

A su regreso a México, el pintor Manuel Rodríguez Lozano se dio cuenta de la gravedad de este problema, y propuso también un “modelo” que no se relacionaba ya con la alfarería tradicional, sino que se inspiraba en los retablos ingenuos pintados para servir de exvotos en las iglesias. “Sus figuras son perfecta y significativamente deformes. Las anima un propósito superior a la anatomía y a la perspectiva regular: llevan en sí un impulso magnífico, religioso”. Por la libertad que manifiestan en el empleo de los colores y en el trazo de las líneas, por el alegre desprecio hacia toda reproducción “fotográfica” del asunto representado, son una prueba fehaciente de verdadera creatividad: “El artista en ese sentido es un dios que coloca las cosas y las personas donde le place, deformándolas en bien de la expresión individual”. Los jóvenes profesores de dibujo que exponen en junio de 1924 (Rufino Tamayo se cuenta entre ellos) supieron aprovechar las lecciones de Rodríguez Lozano, y excluyeron de sus obras las chinias poblanas, los venados y otros motivos estrictamente decorativos. La vida invade estos dibujos, que recuerdan irresistiblemente al Douanier Rousseau, y anima múltiples escenas de costumbres intituladas “los fuegos artificiales”, “el cementerio”, “la boda”, “el velorio”, “el robo”, “cuadros de la Revolución”, etcétera. En las reproducciones publicadas por los periódicos se puede ver cómo cada artista siguió no las “recetas” venidas de fuera, sino una inspiración personal íntima y profunda.²⁴⁴ Estaban ahí los fundamentos de un movimiento de pintura “naïve” mexicana que, de haberse desarrollado, quizás conociese actualmente la gloria de la de Haití o Yugoslavia. Pero, a juzgar por la producción de las escuelas de pintura al aire libre que se multiplican a partir

²⁴⁴ Salvador Novo, “La última exposición pictórica juvenil”, *El Universal Ilustrado*, 19 de junio de 1924, p. 28-29, 41.



de 1924, la feliz iniciativa de Manuel Rodríguez Lozano parece no haber tenido efecto.

En 1923-1924, el Departamento de Bellas Artes realiza una intensa propaganda cultural basada en la difusión en medios obreros y populares de la producción literaria, canciones, pintura y escultura nacionales. Esta propaganda que también comienza a hacer uso en gran medida del cine documental (se envían equipos para filmar en provincia las principales atracciones turísticas locales), va dirigida prioritariamente a los círculos obreros, a las asociaciones mutualistas, al pueblo de las plazas públicas y los cines. En 1923, el departamento cuenta con 105 películas sobre la geografía y la historia nacional, higiene, ciencias naturales e industrias modernas. La propaganda cultural llega a todos los municipios del Distrito Federal y a los estados de Morelos, Guerrero, Hidalgo, Veracruz, México, Querétaro, Colima y Jalisco; los responsables admiten que su alcance es relativamente modesto a causa de la falta de material, créditos y personal capacitado.²⁴⁵

El periodo ministerial de Vasconcelos estuvo, pues, marcado por una tentativa seria y concertada de instaurar y desarrollar una auténtica “educación artística del pueblo”. Incluso si es discutible en sus fundamentos y sus efectos, el método elaborado por Best Maugard a instancias de Vasconcelos buscaba implantar una “estética nacional” que debía reemplazar los subproductos culturales (cromos, calendarios, grabados religiosos o profanos, ilustraciones de libros) frecuentemente importados del extranjero (e impuestos por modas foráneas). Era necesario suscitar el interés del público por las manifestaciones menos adulteradas de la producción artística nacional, que fuesen obra de artistas “profesionales” (pintores, músicos, arquitectos o escultores) o de origen popular (canciones, danzas, artesanía, etcétera). Desafortunadamente, en el terreno de la pintura popular una serie de intervenciones intempestivas quizás obstaculizaron el florecimiento de una verdadera escuela de pintura *naïve*. En cambio,

²⁴⁵ “Informe de los trabajos en el Departamento de Bellas Artes”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 389-390.



ciertas iniciativas tomadas por la Dirección de Cultura Estética permitieron, al asociar directamente al artista a la enseñanza de su arte, darle un principio de estatuto social y favorecer algunos contactos entre el público y la obra de los artistas nacionales.

El renacimiento de las artes populares

La acción cultural realizada por la SEP no se limitó solamente a la ciudad de México y algunas grandes ciudades de la provincia, como Guadalajara o Aguascalientes.²⁴⁶ Gracias al Departamento de Cultura Indígena y a las iniciativas tomadas por el Doctor Atl, por el antropólogo Miguel Othón de Mendizábal por los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, tiene lugar una verdadera resurrección de las “artes populares”, es decir, para usar la definición del Doctor Atl, “aquéllas que nacen espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas”.²⁴⁷ A raíz de la devastación provocada por los combates revolucionarios, de la recesión económica que azotó a muchas regiones y del aislamiento socio-

²⁴⁶ A partir de 1923 el movimiento muralista se extiende a la provincia, en particular a Guadalajara, la capital de Jalisco. Cf. Máximo Bretal, “Los pintores jóvenes de Jalisco”, *El Universal Ilustrado*, 1 de noviembre 1923, p. 32-33 y 51. El más importante de estos pintores de Guadalajara es, sin duda alguna, Carlos Orozco. Por su parte, en Aguascalientes, un núcleo de artistas se reúne en torno al pintor y ceramista Gabriel Fernández Ledesma, uno de los principales promotores de la renovación de la cerámica en México. Fernández Ledesma deseaba que surgiera un arte pictórico “decorativo”, e insistía en las repercusiones en el terreno artístico del sacudimiento revolucionario: “Los pintores, después de hacer tanteos y realizar tentativas, en un principio desorientadas, y en las cuales persisten aún muchos de ellos, siguiendo modos y expresiones europeas, tales como el cubismo, que hace diez años tuvo su efervescencia en París, han venido a comprender la necesidad de hacer un arte social y con orientación decorativa educacional. Hasta ahora, el arte entre nosotros había aceptado explícitamente el hacer arte por el arte mismo, es decir un arte íntimo y egoísta para el cual daban su aprobación los amigos íntimos del artista, constituidos en una sociedad de mutuo aplauso. No, el arte debe adaptarse a su medio y a sus condiciones de lugar para que pueda vivir.” Luis Augusto Regal, “Los pintores en Aguascalientes”, *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922, p. 41, 74.

²⁴⁷ Dr. Atl, *Las artes populares en México...*, v. II, p. 287.



cultural en el que vivían numerosas comunidades indígenas y campesinas, las artes populares mexicanas, que según los historiadores, florecieron durante la época colonial,²⁴⁸ habían entrado en una etapa de peligrosa degeneración, y muy a menudo en un proceso de degradación que iba hacia su desaparición pura y simple.²⁴⁹ Esa desaparición tendría consecuencias tanto más graves cuanto que esas artes populares estaban en estrecha relación con la artesanía local, que con frecuencia representaba la única fuente de bienes de primera necesidad que las comunidades a duras penas podrían conseguir en otra parte: ropa, zapatos, cobijas, trastes, muebles, etcétera. La economía regional dependía en gran parte de ellos y, en algunos casos precisos —cerámica y alfarería de Puebla, Oaxaca, Jalisco, el Estado de México—, esas actividades artesanales representaban la mayor parte del comercio de la provincia con el resto del país y constituían una fuente de ingresos no despreciable para una proporción importante de la población activa. El problema propiamente cultural de las artes populares se complica, pues, con factores económicos, sociales, turísticos y eventualmente industriales, que aparecen a medida que los estudios en este terreno se hacen más precisos y detallados.

Entre las instrucciones que da a los maestros misioneros unos meses después de la creación del Departamento de Cultura Indígena, Lauro Caloca indica que deben informarse sobre las industrias nativas y sobre los medios a emplear para perfeccionarlas; también deben elaborar un proyecto para una exposición permanente de productos indígenas.²⁵⁰ Por otra parte, el Departamento de Antropología del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, bajo la dirección de Miguel Othón de Mendizábal y de Raziel Cabildo, organiza algunas misiones a la provincia destinadas a regenerar las artes y las industrias indígenas. Pero el proceso seguido por el Departamento de Antropología debe mirarse

²⁴⁸ Manuel Romero de Terreros, “Las artes industriales en la Nueva España”, *El Libro y el Pueblo*, II, 8-10, octubre-diciembre de 1923, p. 253.

²⁴⁹ Miguel Othón de Mendizábal, “Las artes aborígenes mexicanas”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 309-327.

²⁵⁰ “Informe del jefe del Departamento de Cultura Indígena”, *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 573.



con reservas porque plantea los problemas de la necesidad y del alcance de una intervención estética y tecnológica exterior en la producción artesanal local: un grupo de pintores organizado por el departamento y compuesto por Fernández Ledesma, Ramón Alba Guadarrama, Garavito y Raziel Cabildo, fue a Uruapan, a Pátzcuaro y a Oaxaca para proponer a los artesanos indios que se habían desviado del “buen camino” diseños y modelos que deberían realizar empleando los colores y los materiales tradicionales (arcilla, madera, laca, pero también tejidos). El objetivo de esta operación era preservar ciertas técnicas artesanales e integrarlas a la producción de objetos de uso diario, que se presentaron en una exposición organizada en julio de 1921.²⁵¹ En marzo del mismo año, Miguel Othón de Mendizábal había enviado a varios periódicos de la capital un “proyecto para el desarrollo de las artes y las industrias étnicas”, en el que solicitaba explícitamente la ayuda de la Universidad y de la Secretaría de Educación Pública. Reconoce que el proyecto, que intenta poner fin a la decadencia de las culturas vernáculas, debe desarrollarse con suma prudencia:

La influencia del Instituto Nacional de Artes e Industrias Etnográficas deberá ser ejercida sobre la producción aborigen en tal forma que sólo sirva de cauce, sin variar la orientación peculiar de cada industria artística, y se concretará, en lo posible, a evitar los hibridismos de estilo, procurando solamente obtener de los artistas aborígenes una mayor corrección y acabado en su obra, pero sin quitarles en lo absoluto la libertad de concepción y de interpretación, sino antes bien, fomentar en ellos la producción espontánea.²⁵²

En la práctica, la acción de Miguel Othón de Mendizábal y sus compañeros (pintores, escultores, químicos, ceramistas) concernía

²⁵¹ José Corral Rigand, “La realización de un gran pensamiento”, *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1921, p. 20-21: “La ingenuidad de visión, la perspicacia de los artistas indígenas que han venido aguzando varios siglos se revela en cualquiera de las ‘piezas’ recientemente traídas de Uruapan a donde fueron Cabildo y Mendizábal para ocuparse personalmente en decir a los indios cómo debían ser trabajados los diseños llevados de la capital.”

²⁵² Juan del Sena, “El renacimiento de un arte autóctono”, *El Universal Ilustrado*, 31 de marzo de 1921, p. 30-31.



a la vez a las técnicas de fabricación (horneado del barro, vidriado, tejido, etcétera) y a los modelos (diseños, formas, etcétera). Los objetos fabricados a raíz de tales intervenciones no son realmente de uso cotidiano (polveras, alhajeros, juegos de té, jarrones) y su decoración con frecuencia recuerda los motivos empleados por los seguidores del *art nouveau*; además, su difusión no interesa sino a una sección reducida de la población. Esta intervención plantea toda una serie de problemas que son perfectamente captados en esa época: ¿Se puede y se debe, con el pretexto de querer “regenerarlos”, intervenir en la concepción y la fabricación de objetos de arte popular? ¿Se puede comercializarlos a gran escala, más allá de su área de consumo, sin correr el riesgo de caer en la rutina y la hibridez de la producción industrial? ¿No existe un justo medio entre la multiplicación de objetos anónimos y sin alma, y la producción de “piezas” únicas, hechas más para ser expuestas que usadas cada día, como las que Fernández Ledesma, Cabildo, Garavito y Alba muestran en su exposición de 1921? ¿Es permisible añadir y mezclar a los motivos tradicionales del arte popular mexicano otros motivos provenientes de culturas extranjeras (japoneses, chinos, persas etcétera?). Las obras de cerámica hechas en Puebla por Montenegro y Fernández Ledesma, ¿pueden considerarse todavía productos de arte popular?²⁵³

En 1922, el Doctor Atl publica, con el concurso de la SEP, dos gruesos volúmenes, magníficamente ilustrados con fotografías y pinturas, que aportan respuestas definidas a la mayoría de estas interrogantes. Ante todo, afirma que la denominación de “artes populares” debe ser tomada en su sentido más amplio y cubrir “todas las manifestaciones del ingenio o de la habilidad del pueblo de México, las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial”; también incluye en esta clasificación la producción literaria y musical. Reconoce que ciertas artes populares no son de origen puramente mexicano (la talabartería, por ejemplo), pero que “el espíritu popular” les ha dado un ca-

²⁵³ Ricardo Sepúlveda, “La paciencia de los artistas en Puebla de los Ángeles”, *El Universal Ilustrado*, 25 de mayo de 1922, p. 32-33.



rácter “específicamente mexicano”. En realidad, la obra que publica quiere ser un testimonio exacto de la sensibilidad y la habilidad del pueblo, que durante largo tiempo han sido ignoradas y que, si fuesen reconocidas, introducirían en la sociedad mexicana mayor movilidad, en la medida en que podrían aplicarse en sectores de actividad, como la mecánica o la cirugía, de donde se las ha excluido tradicionalmente.²⁵⁴

Según Atl, las artes populares tienen un papel preponderante en México porque responden a necesidades sociales absolutamente vitales, por la variedad de sus productos, porque todos manifiestan —“en sus formas o en su técnica o en su espíritu decorativo o en sus coloraciones”— un sentido estético innato y profundo y, por último, porque presentan “caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional”. Lo que el Doctor Atl llama “el industrialismo” todavía no ha destruido las actividades heredadas de las civilizaciones tolteca o azteca, o las aprendidas durante la dominación española. Se sigue cocinando en cazuelas de barro, se transporta todavía la mercancía en canastas o huacales, aún se lleva el sarape. Por regla general las artes autóctonas se distinguen de las artes industriales por la magnífica calidad de sus materias primas y por el sentido estético que se manifiesta en los objetos. El Doctor Atl considera que incluso pueden sacarse de su observación algunas conclusiones sobre la idiosincrasia de la “raza” mexicana: gran intuición artística, en particular en el terreno decorativo; una enorme resistencia física; un espíritu metódico, capaz de asimilación; una gran habilidad manual y una imaginación desbordante. El autor deduce que “contrastan con estas virtudes las manifestaciones políticas y sociales de este pueblo, tumultuosas, desordenadas y violentas”; cuando se observa trabajar a los tejedores de sarapes de Tlaxcala o a los alfareros de México, “parecería imposible que aquellos hombres, modestos y tranquilos, pudiesen lanzarse a los más violentos excesos engendrados por pasiones políticas, por deseos de venganza o por ambiciones de mejoramiento”. Este extraño

²⁵⁴ Dr. Atl, *Las artes populares en México...*, v. I, p. 12.



fenómeno recuerda a Atl la vida efervescente y azarosa de las repúblicas italianas.²⁵⁵

Entre estas industrias vernáculas, cuyo número es considerable, tres tienen una importancia capital: la alfarería, el tejido de sarapes y la talabartería. La gran producción de cerámica se explica por las costumbres alimentarias populares y el elevado precio de los objetos manufacturados, lo cual ha permitido competir eficazmente con la producción industrial en ese terreno. Para Atl, la renovación de las artes populares es anterior a 1920 y se sitúa entre 1915 y 1917, época en la que “se despertó en toda la república, y muy marcadamente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares, y tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena”. La exposición de arte popular organizada en septiembre de 1921, para las celebraciones de la Independencia, por Roberto Montenegro y Jorge Enciso, aparece también como un reconocimiento oficial del “genio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegados a la categoría de parias”. Además, esa exposición atrajo la atención del público y tuvo felices consecuencias económicas y comerciales, ya que volvió a aumentar la demanda de alfarería y cerámica en Tonalá, el valle de Teotihuacán, Puebla y Oaxaca; lo mismo sucedió con los fabricantes de sarapes de Santa Ana Chautempan, Texcoco y Oaxaca. También sobre los artistas se dejó sentir la influencia de la exposición: algunos, como Roberto Montenegro y sus discípulos, se inspiraron en ella para dibujar nuevos motivos decorativos sobre jarrones de Tonalá o bateas de Uruapan; otros, como Jorge Enciso, se interesaron por los bordados michoacanos, y otros, en fin, como Adolfo Best Maugard, intervinieron en la producción de cerámica y laca. Esta exposición marcó, pues, un punto de partida para el desarrollo y la transformación de las artes populares.²⁵⁶

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 23. Véase también el artículo del Dr. Atl, “La exposición de Bellas Artes”, *Excélsior*, 20 de septiembre de 1921. Acerca de la influencia de la pintura “de pulquería” y de las artes populares sobre el muralismo, véase Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance...*, p. 38: “Folk art corrected the



Por otra parte, Atl desea la intervención del Departamento de Etnología del Museo Nacional, cuya misión será enriquecer las colecciones de objetos toltecas, aztecas y mayas, y también reunir objetos funcionales utilizados cotidianamente en el medio rural. Con tal fin, Luis Castillo Ledón, director del Museo Nacional, crea un departamento de artes indígenas contemporáneas que atrae numerosos visitantes.

Atl constata asimismo que toda una serie de industrias vernáculas ha entrado en un proceso de decadencia que puede condenarlas, a largo plazo a la desaparición: es éste el caso de las lacas de Uruapan (contra las que compiten las japonesas), de la orfebrería, de los trabajos de plumas (antes floreciente en Veracruz, Puebla y Oaxaca), de la herrería, de los muebles, de la pintura religiosa. Otras, por el contrario, han conservado cierto vigor: los tejidos de Oaxaca y Michoacán, los juguetes de barro policromado, la rebocería, la fabricación de sogas, el tejido del mimbre, bejuco y otate, las lacas de Olinalá (Guerrero), la tala-bartería y, sobre todo, la alfarería. Todas estas actividades deben ser preservadas y estudiadas “tanto por sus cualidades intrínsecas cuanto porque están llamadas a desaparecer tan pronto como México entre definitivamente en el periodo de evolución industrial a que está destinado por sus riquezas y por su situación geográfica”. Para Atl, estos productos de las artes populares son “tanto más bellos y tanto más completos cuanto sus productores se acercan más al tipo aborigen”.²⁵⁷

En tales condiciones, Atl se opone violentamente a toda modificación y a toda transformación de las artes populares: “To-carlas es destruirlas”. En general, los intentos de transformación tienen un objetivo comercial, que exige la intensificación de la producción indígena y la conduce hacia la industrialización pura y simple. Por ejemplo, en 1915 un ingeniero ceramista, Luis G. Murillo, se propuso modificar la cerámica de Tonalá. Se fabricaron vasijas de formas distintas a las acostumbradas y se

tendency of the fine arts painters to look at the folk from the outside and, finding them less pulchritudinous than his own, to situate them with the best of intent amid ash cans of their Mexican equivalent.”

²⁵⁷ Dr. Atl, *Las artes populares en México...*, v. I, p. 41.



introdujeron cambios en la decoración. Luego se quiso integrar a esta cerámica elementos venidos de la alfarería tolteca y azteca, y el fracaso fue inmediato: las piezas perdieron todo carácter, la decoración se tornó arbitraria y el mal gusto sentó sus reales. Esta experiencia realizada en el terreno de la cerámica fue repetida en la música:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el maestro Ponce, han pretendido vestir de gala la música nacional, para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara. El maestro Ponce ha caído en el error en que cayeron los industriales japoneses, el señor Murillo, y en el que están cayendo los jóvenes que tratan de repristinar o modificar las lacas de Michoacán en el Museo Nacional. Gustemos de las obras del pueblo tal como son. No pretendamos transformarlas alegando un espíritu de progreso. El progreso es otra cosa.²⁵⁸

Atl considera que el tiempo y la experiencia bastan para introducir mejoras lentas pero indiscutibles y juzga que la alfarería de su época es “superior a la de antes de la conquista y a la del periodo colonial.”²⁵⁹

En las altas esferas de la SEP poco a poco surgió la convicción del interés solamente estético, sino también económico y social de la conservación y el desarrollo de la artesanía popular. Recordemos que en octubre de 1922 una de las mociones aprobadas por el de maestros misioneros se refería la organización, en la

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁵⁹ Encontramos en Diego Rivera la misma admiración por el “sentido plástico” del pueblo mexicano: “Felizmente este pueblo mexicano tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico; todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez; en todo hay sentido de la belleza, salvo en lo que concierne a la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar, y es ciega y sorda a la vida y al arte: maravillosa flor que aquí nace diariamente. Este profundo sentido plástico de la gente mexicana se manifiesta de un modo dominante aun en las artes que no son precisamente las del dibujo, el sentido del color, la materia, el movimiento y la proporción, como principales medios de manifestarse.” Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes...”, p. 21 y 25.



capital, de una exposición permanente de las industrias indígenas.²⁶⁰ En abril de 1923, José Vasconcelos y Enrique Corona, director del Departamento de Cultura Indígena, redactan una circular en la que hablan de la creación de esa exposición permanente y llaman la atención sobre “las enormes ventajas que alcanzarían los indígenas mejorando las lacas michoacanas, los productos de cerámica de tantas partes del país, los primitivos tejidos que fabrican muchos aborígenes y tantos otros productos peculiares que con algún esfuerzo llegarían a ser apreciados verdaderamente, no sólo en nuestro país, sino aun en el extranjero”. Los encargados de la exposición permanente debían también elaborar métodos capaces de “perfeccionar” la producción artística local.²⁶¹ En enero de 1924 se organiza el evento en una sala de la Secretaría decorada por el pintor Carlos González. Se habían recolectado más de 2 000 objetos (bordados del istmo de Tehuantepec, de Silao, de Guanajuato, de León; encajes de Toluca y de San Juan del Río; bolsos de cáñamo y henequén; juguetes de bejuco, de barro, de madreperla o hueso, etcétera). Esta exposición, que fue inaugurada por el presidente Obregón y Vasconcelos, tenía un propósito esencialmente económico y comercial: dar a conocer la artesanía mexicana en el país y en el extranjero, para fomentar su desarrollo.²⁶² La cuestión de la “intervención” tecnológica y estética en el terreno de las artes populares no fue decidida. El Doctor Atl responde con una negativa, la SEP y los investigadores del Museo Nacional con una afirmativa. Otros observadores optan por una vía media, considerando por una parte que ciertos elementos decorativos han perdido la significación religiosa o cosmogónica que tenían originalmente y que, por otra, algunas de las artes populares más conocidas —la Talavera poblana, por ejemplo— nacieron de una amalgama histórica con productos de artesanía extranjera. Precisamente una de las cualidades primordiales de las artes populares mexicanas en su extraordinaria facultad de adaptación y de

²⁶⁰ *El Universal*, 5 de octubre de 1922, p. 1 y 5.

²⁶¹ “Anexo segundo. Circular núm. 11, 15 de abril de 1923”, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 405.

²⁶² *El Universal*, 19 de enero de 1934.



asimilación, que les permite convertir en substancia personal los materiales tomados del exterior.²⁶³

Entre 1920 y 1924, las artes populares mexicanas y sus principales áreas de implantación fueron, pues, examinadas; si no se definió una política definitiva a escala nacional, sí se dio énfasis a la creatividad popular y a la protección y la “publicidad” que debía dársele. En tal operación, las artes populares perdieron algo de su aura de “exotismo”, pero en cambio ganaron credibilidad en el aspecto estético, económico, social y, sobre todo, cultural: conquistaron su sitio en una tentativa de definición global de la cultura nacional.

La arquitectura y la escultura

El desarrollo de la arquitectura y de la escultura constituye un eje esencial de esta política cultural y, más que el de la pintura o el de las artes populares, lleva la huella de la acción personal de Vasconcelos, para quien la arquitectura es “el arte perfecto” en la medida en que conjuga indiscutibles potencialidades estéticas con una función social evidente. Al igual que la pintura, la arquitectura y la escultura —ambas son estrechamente complementarias en opinión de Vasconcelos— deben realizar una verdadera readaptación: anteriormente, los arquitectos, fuera de la construcción de edificios públicos, construían para personas adineradas, a gran costo, suntuosas residencias cuya estética obedecía esencialmente a los imperativos de la moda extranjera; en adelante, los arquitectos debían construir edificios públicos (el edificio de la Secretaría de Educación, construido entre 1921 y 1922, es un buen ejemplo de esto), pero también escuelas, bibliotecas, estadios, piscinas, respetando y adaptando la gran tradición arquitectónica “colonial”, cuyo apogeo se dio en México en el siglo XVIII. La arquitectura constituirá, pues, una de las principales corrientes

²⁶³ Renato Molina Enríquez, “Nuestras artes indígenas. ¿Se debe intervenir o no en su producción?”, *El Universal*, 21 de mayo de 1922; y Gustavo Gómez de Orozco, “Las artes populares en México”, *Cooperación*, 7, junio de 1923, p. 70-74.



—la de origen *español*, mientras que la pintura tiende a hacer resurgir el pasado y a exaltar el presente *indio* de la nación— de ese arte “mestizo” con el que sueña Vasconcelos para Hispanoamérica.

Antes de 1920, dos antiguos miembros del Ateneo de la Juventud, el arquitecto Jesús Acevedo²⁶⁴ y el escritor Alfonso Cravioto,²⁶⁵ llamaron la atención sobre la degeneración y la enajenación de la arquitectura mexicana, y pidieron que se adoptasen técnicas de construcción *nacionales*, que respondiesen a las exigencias del clima, del medio social y de la tradición propios de México. Cravioto, por su parte, reclamaba que se crease cuanto antes una Facultad de Arquitectura, una de cuyas principales ventajas sería que ya no se tuviese que llamar a arquitectos extranjeros, como sucedía en tiempos de Porfirio Díaz, cuando la influencia francesa (y, en menor grado, la italiana) había sido preponderante. Esta influencia “exótica” creó un estilo arquitectónico “frío”, “inexpresivo”, “pesado”, sin elegancia y, a menudo, poco funcional: “Una arquitectura de presunción y de engaño”.²⁶⁶ México debía, pues, buscar inspiración en los monumentos y los edificios públicos civiles y religiosos²⁶⁷ construidos en el siglo XVIII para encontrar algunas referencias artísticas. Así como los arqueólogos y los especialistas en el arte precolombino comienzan a elaborar (aunque con mucha timidez) un repertorio de los principales complejos arquitectónicos prehispánicos, también algunos arquitectos, pintores (como el Doctor Atl) o escritores intentan estudiar y describir los monumentos más importantes de la época colonial.²⁶⁸ En artículos eruditos o de simple divul-

²⁶⁴ Jesús Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, México Moderno, 1920.

²⁶⁵ Alfonso Cravioto, “¿Conviene crear una Facultad de Arquitectura?”, *Boletín de la Universidad*, 1, 1, diciembre de 1917, p. 293-302.

²⁶⁶ Guillermo Zárraga, “Lo que significa la arquitectura colonial”, *El Universal*, 6 de agosto de 1922.

²⁶⁷ Antonio Cortés, “La arquitectura religiosa y su influencia en el estilo colonial”, *El Universal*, 13 de agosto de 1922.

²⁶⁸ Este inventario de edificios coloniales fue iniciado bajo la presidencia de Venustiano Carranza. Cf. *Iglesias y conventos de la ciudad de México*, México, Monografías Mexicanas de Arte, 1920. Adquiere un cariz más sistemático a

gación, algunos tratan de atraer la atención del público hacia el convento de Tepotzotlán, una de las joyas del arte barroco mexicano, de inspiración churrigueresca, antiguo colegio jesuita fundado en 1582 y reconstruido a finales del siglo XVIII: “Así —escribe Rafael Heliodoro Valle— se acumularon aquí locuras místicas que el fervor hizo brotar y los artífices escondieron sus nombres bajo una lápida de olvido. ¿Para qué habían de recordar su parte humana precisamente junto al soplo en que cristalizó por un momento su apariencia divina?”²⁶⁹ Se encuentra esta orientación a nivel oficial, ya que la Inspección de Monumentos Artísticos e Históricos consagra lo esencial de sus actividades (relativamente modestas en razón de los recursos limitados de que dispone) a la conservación y la restauración de complejos arquitectónicos que datan de la época colonial o que tienen importancia en la historia mexicana del siglo XIX; ningún monumento precolombino figura en la lista de edificios oficialmente protegidos.²⁷⁰

La mayoría de los arquitectos, que reconocen la importancia de la arquitectura colonial, denuncia sin embargo el peligro que representaría conformarse con un mero remedo o una reconstrucción de un falso barroco, reducido a la simple profusión de elementos decorativos. De ese pesado esplendor de la arquitectura

partir de 1924, en una obra monumental de seis volúmenes en la que participan el Doctor Atl, Frida Kahlo y Manuel Toussaint: *Iglesias de México*, México, Secretaría de Hacienda, 1924.

²⁶⁹ Rafael Heliodoro Valle, “El Convento de Tepotzotlán”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 4a. época, t. II, abril-diciembre de 1924, p. 184-265. Sobre el mismo tema véase: Manuel Toussaint, “Paseos coloniales: Tepotzotlán”, *México Moderno*, I, 2, 1 de septiembre de 1920, p. 77-84; y José Juan Tablada, “Convento de Tepotzotlán”, *Excélsior*, 23 de julio de 1922.

²⁷⁰ En 1922 esos monumentos son los siguientes: casa de Hidalgo, Dolores Hidalgo (Guanajuato); casas de Morelos en Morelia (Michoacán) y en San Cristóbal Ecatepec (México); capilla histórica del Cerro de las Campanas (Querétaro); Antigua Caja Real de San Luis Potosí (San Luis Potosí); edificio del Obispado de Monterrey (Nuevo León); convento de San Agustín Acolman (México); convento e iglesia de Huejotzingo (Puebla); iglesia de San Agustín, Salamanca (Guanajuato); iglesia y convento de Yuriria (Guanajuato); iglesia y ex convento del Carmen, San Ángel (Distrito Federal); museo e iglesia de Tepotzotlán (México); museo de Guadalajara (Jalisco); convento de la Merced (México); museo de antigüedades, Guadalupe (Zacatecas); *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 370.



nacional hay que conservar dos lecciones fundamentales: el sentido de los volúmenes y el del color. En un país de luz cruda y meridiana como México, la implantación rutinaria y servil del claroscuro y de los “órdenes” clásicos siempre ha sido un fracaso; es, pues, necesario saber jugar con la policromía de los decorados y con el contraste entre masas rectilíneas, perfiladas y sobrias. Pero estas lecciones del pasado han de ser puestas al servicio de los imperativos de la vida moderna, donde lo bello y lo útil se confunden: el arquitecto debe ser un hombre actual, que interprete la época en que vive.

La arquitectura y la escultura representan en cierta manera la base a la vez material y simbólica del pensamiento estético de Vasconcelos y de lo que se podría llamar —si nos atenemos a este periodo de su vida que coincide con su gestión ministerial— su “humanismo”. Construir es, para Vasconcelos, desmentir *con hechos* la reputación de ineficiencia, de pereza, de desorden y de incoherencia que injustamente se atribuye al pueblo mexicano en el extranjero; es también una manera, al igual que el desarrollo de la música, la danza, la pintura o las artes populares, de afirmar su creatividad, su sentido estético, el vigor de la tradición redescubierta, la de “una arquitectura poderosa y noble y autóctona”;²⁷¹ es mostrar que la Revolución ha entrado en su etapa de madurez —de ello el de la secretaría es “un edificio símbolo”— y que el periodo de las ruinas, de los escombros, del desbarajuste y de la destrucción ha sido superado: México, como en el siglo XXIII, recupera su genio creador, que se encarna en esas nuevas catedrales laicas que son los edificios públicos y las construcciones escolares. Al pasar revista a los motivos que lo impulsaron a hacer construir el edificio de la secretaría, Vasconcelos reconoce que “estos pensamientos de erigir una obra en piedra coincidían con los otros de construir una organización moral, vasta y compleja: la Secretaría Federal de Educación Pública”.²⁷² Encarnación de una ética, la política de construcción de la SEP es igualmente paradigmática de un proyecto nacional: en todos los

²⁷¹ José Vasconcelos, “Discurso pronunciado en el acto de la inauguración del nuevo edificio de la secretaría”, en *Discursos: 1920-1950...*, p. 41.

²⁷² *Ibid.*, p. 37.

casos, no se recurrió sino a ingenieros, artistas y obreros mexicanos. Sin embargo, Vasconcelos insiste en precisar que “nacional” no significa aquí un repliegue “obcecado” del país sobre sí mismo dentro de sus fronteras geográficas, sino, por el contrario, búsqueda y creación “de los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana”.

Esta “apertura” implícita del nuevo nacionalismo arquitectónico está ilustrada por las estatuas integradas a los edificios públicos. Contrariamente a lo que sucedía en el barroco, la estatuaria es representativa del sincretismo cultural que preconizan Vasconcelos y sus colaboradores. En el patio de la secretaría, los altorrelieves del escultor Manuel Centurión organizan sus elementos decorativos alrededor de los nombres de Platón, las Casas, Quetzalcóatl y Buda (este último sugiere, según Vasconcelos, que “en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética”).²⁷³ A esta primera serie cuaternaria de símbolos vienen a añadirse otros, que corresponden a las grandes articulaciones del pensamiento sociocultural del ministro: la representación de las “cuatro razas” muestra que “la América Latina se ufana de poseer el aporte de los cuatro tipos humanos, para constituir con todos ellos, y arrasando con todos los prejuicios, el verdadero tipo universal. Recordarán también, estas cuatro estatuas, el proceso entero de la humanidad: las eras desconocidas que han adivinado los videntes y que, en parte, comprueba la ciencia”;²⁷⁴ luego, para materializar el poder del “espíritu” hispanoamericano, vienen cuatro grandes poetas (“no necesariamente los más grandes de América, sino los que más influencia han tenido en nuestra nación”): Sor Juana, Amado Nervo, Justo Sierra y Rubén Darío,²⁷⁵ y cuatro “prosistas y edu-

²⁷³ *Ibid.*, p. 39.

²⁷⁴ José Vasconcelos, “Las esculturas del ministerio”, *El Universal*, 3 de abril de 1924.

²⁷⁵ Estas cuatro estatuas, obra del escultor Ignacio Asúnsolo, fueron develadas en abril de 1924. Julio Jiménez Rueda hizo la apología de Sor Juana, Carlos Pellicer la de Rubén Darío, Jaime Torres Bodet la de Amado Nervo y



cadore”: Sarmiento, Montalvo, Bello y Rodó. Esta evocación de las glorias literarias del continente hispanoamericano busca claramente ser didáctica, pero también prospectiva: “Nosotros hemos querido inventar y hemos querido creer, pero sólo tiene derecho a su invención y a su creación el que conoce todo su pasado y sabe coordinarlo con el presente, para forjar el porvenir”. Cimentar una cultura sobre una tradición iberoamericana de la cual será al mismo tiempo la prolongación y la superación; materializar mediante estatuas un humanismo espiritualista que tiene su fuente tanto en la antigüedad griega como en el pensamiento de Nietzsche (a través de la oposición entre “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”)²⁷⁶ y que permita abrir la cultura “nacional” a lo universal; simbolizar un ideal, pero también probar la creatividad y la eficiencia de los arquitectos y los artesanos mexicanos; hacer accesibles al pueblo edificios públicos y escolares donde no se sienta fuera de lugar, tales son los objetivos múltiples y complejos que Vasconcelos asigna a la arquitectura y a la escultura, cuyas realizaciones inspira directamente entre 1921 y 1924.

En abril de 1924, se ve obligado a realizar un balance matizado de la acción de la SEP en materia de arquitectura y construcción: “La obra se ha llevado a cabo con resultados satisfactorios —declara a un periodista—, pues los edificios que se han construido responden a las necesidades modernas y puedo decir que es lo mejor que se ha construido en escuelas hasta la fecha, en México, pero mi obra es incompleta y la razón única de este defecto es que no he sabido o no he podido rodearme y buscar todos los arquitectos que colaboren conmigo para llegar a un feliz éxito.”²⁷⁷ Comentando estas declaraciones el arquitecto

Alfonso Teja Zabre la de Justo Sierra; *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 495-503.

²⁷⁶ Vasconcelos, “Escultura y pintura...”, p. 85: “Comenzamos por poner en el ático [de la SEP] una alegoría que recuerda la tragedia griega y los conflictos eternos de la naturaleza humana. De un lado está Apolo, que significa la belleza pura, la belleza como imagen y todo lo que tiende a hacerse ensueño, y del otro está Dionisios, el dios de la pasión y la fuerza arrolladora, que quiere que la vida sea una embriaguez profunda del corazón y de los sentidos.”

²⁷⁷ “La obra realizada por la SEP y la etapa actual de la arquitectura nacional”, *Excelsior*, 13 de abril de 1924.



Juan Galindo señalaba, en una metáfora, que la arquitectura realizada por los esfuerzos “inmensos” de Vasconcelos no había impuesto ningún “estilo” verdaderamente nuevo, y que no había engendrado ese lenguaje de piedra que registra, con más fidelidad que los historiadores y cronistas, la evolución de los pueblos. La agitación y febrilidad que caracterizaron la elaboración y la ejecución de la mayoría de los planes de construcción tenían la culpa según Juan Galindo, de la falta de originalidad y a veces de éxito de algunos edificios públicos.

En realidad, lo que se critica aquí es el Gran Estadio de la ciudad de México, que fue inaugurado solemnemente en mayo de 1924 por el presidente Obregón y por Vasconcelos, y que suscitó polémicas tan violentas como las provocadas por el muralismo. La idea de la construcción de un estadio de vastas dimensiones en el que la SEP podría, entre otras cosas, experimentar en presencia de un público considerable ese “teatro al aire libre” que preconizaba Vasconcelos, existía desde hacía mucho tiempo, pero no tomó realmente forma sino en marzo de 1923, con la inauguración oficial de las obras de construcción, en el barrio de La Piedad.²⁷⁸ El proyecto original fue elaborado por el arquitecto José Villagrán, pero no fue respetado, y todas las proporciones pronto se vieron trastornadas debido a las intervenciones sucesivas de Federico Méndez Rivas, el arquitecto que había hecho los planos del edificio de la Secretaría de Educación, del escultor Manuel Centurión, de Diego Rivera y del mismo Vasconcelos. Esencialmente, el debate gira alrededor de un detalle técnico: la concepción y la ejecución de la escalera de acceso al estadio; pero, tras las discusiones y polémicas, se ocultan querellas personales extremadamente acerbadas. Varios proyectos para la escalera se habían revelado irrealizables; finalmente, fue la solución propuesta por Diego Rivera la adoptada por una comisión de expertos, de la cual formaban parte los arquitectos Manuel Ituarte y Eduardo Maceo y Arbeu, un profesor de historia del arte en la Escuela de Bellas Artes: Ricardo Gómez

²⁷⁸ “Iniciáronse ayer las obras del gran estadio escolar”, *Excélsior*, 13 de marzo de 1923.



Róbelo, y los pintores Roberto Montenegro y Jorge Enciso.²⁷⁹ La escalera debía incluir un gran número de personajes esculpidos por Manuel Centurión, pero, ante la cuantía de los gastos, Vasconcelos pidió a Rivera proyectar una decoración pintada, la cual figura aún hoy en día en la fachada del estadio.²⁸⁰

Esa iniciativa no fue del gusto de todos, y los ataques se dejaron sentir por todos lados, ataques a los que respondió Rivera con un artículo en el que en primer lugar plantea el problema en términos de plástica, coincidiendo con Vasconcelos respecto de la necesaria correspondencia, interpenetración y complementariedad de las actividades artísticas:

La arquitectura —escribe Rivera— es un arte en que se trabaja con formas y color en volumen, es decir, un arte plástico más completo y más complejo [...] Por eso ningún pintor ni ningún escultor puede ser un intruso en el terreno de la arquitectura, porque tan volumen, tan color, tan claroscuro tiene un edificio como una estatua, y la distribución lógica, razonable y útil a su objeto de una “planta”, base de la razón de ser y de la vida plástica de toda arquitectura, obedece a las mismas causas y leyes en un cuadro; más aún, siendo la arquitectura un arte que emplea elementos menos imitativos y más abstractos que la pintura y la escultura, el arquitecto tiene mayor necesidad de ser un obrero plástico, poseedor del don indispensable y de la intuición creativa, sin la cual el conocimiento no es nada, nada más que un útil trabajo de mano impotente.

Luego se coloca en un plano histórico para recordar que los grandes arquitectos mexicanos del siglo XVIII, Tolsá y Tresguerras, eran también pintores, escultores y fundidores; y denuncia que

²⁷⁹ “La obra del Stadium Nacional emprendida por la SEP en La Piedad”, *Excélsior*, 20 de abril de 1924. En este segundo artículo, Juan Galindo arremete violentamente contra Rivera: “El artista consagrado, el favorito de la SEP, el pintor Diego Rivera, no ha tenido empacho en romper líneas, en romper leyes invariables que la ciencia señala para los trazos de escaleras, sólo con el objeto de que estas líneas armonicen a su modo con la decoración que ideó para el efecto.” El propio Vasconcelos no se libra de la diatriba: “Y le hemos oído censurar [...] la admirable escalera de Minería, de Tolsá [...] sólo porque esas personas que le rodean, que lo han mareado con la adulación, piensan de esa manera, con la audacia inconcebible que sólo la ignorancia y la inconciencia pueden dar.”

²⁸⁰ Explicaciones dadas por Ricardo Gómez Robelo en *Excélsior*, 24 de abril de 1924.



a la imitación del estilo “*pompier*” francés del tiempo de Porfirio Díaz, haya sucedido la fascinación por la “estética californiana” —ella misma inspirada por los decorados de cine— de los arquitectos mexicanos. Por último, rinde un vibrante homenaje a la voluntad y la clarividencia de Vasconcelos, quien ha sabido reunir a su alrededor a artistas que trabajan de acuerdo con las necesidades y la sensibilidad populares.²⁸¹

Algunos días antes de la inauguración del estadio, que es la última ceremonia pública en la que participa como ministro de Educación Pública,²⁸² Vasconcelos pone punto final a esta polémica asumiendo todas las responsabilidades y explicando los principios que guiaron su acción en materia de construcciones escolares y públicas. Se rehúsa a admitir la compartimentación irremediable y estática de las distintas esferas artísticas: aceptó los consejos de algunos pintores porque le parecían más juiciosos e inspirados que los que le daban, para la decoración y para la estructura misma de los edificios públicos, algunos arquitectos. Intentó liberar la arquitectura de la férula, demasiado férrea según él, de la regla y el compás, e introducir en ella a la imaginación. El Estadio Nacional, nacido de la colaboración entre ingenieros, abogados, pintores, escultores, “es un monumento hermoso y expresivo de una época justamente porque han colaborado en él diversos ingenios unidos todos en el amor y en el afán de la obra”.²⁸³ Vasconcelos añade que con frecuencia debió modificar los planos que le eran presentados, ya que los arquitectos no habían comprendido de qué manera serían utilizados ciertos locales como las bibliotecas, las salas de música o los gimnasios. Demasiadas escuelas eran exiguas e incapaces de recibir un número suficiente de alumnos: aquí, una vez más, el ministro se encargó

²⁸¹ “Diego Rivera arremete contra los ‘Galindos’ de las Bellas Artes a propósito del estadio”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 547-552. Rivera indica que las protestas de los arquitectos contra la fachada del estadio en realidad se debe a móviles económicos, ya que sienten haber sido excluidos de la obra.

²⁸² “Inauguración del Estadio Nacional”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 563-585.

²⁸³ Vasconcelos, “Los pintores y la arquitectura...”



de cambiar los planos. Pero su acción no se limitó a esas adaptaciones. También trató de lograr una simbiosis entre la arquitectura y la escultura, pidiendo a Ignacio Asúnsolo —a quien había logrado que se concediera en 1920-1921 una beca para permitirle estudiar en Europa—²⁸⁴ y a Manuel Centurión esculturas que tenían como fin personalizar la arquitectura, darle una dimensión imaginaria y hacer accesible para todos la significación general del edificio en que están colocadas, a la manera de las esculturas de los templos griegos y de las iglesias romanas. Es además significativo que en los edificios públicos en donde se empleó a iniciativa de Vasconcelos (edificio de la SEP, estadio), la escultura no estuviese aislada, no organizase su propio espacio sino, por el contrario, situada contra un muro o en el tímpano de un frontón, se aproximase al bajorrelieve o el altorrelieve, y tuviese el mismo papel cívico que la pintura mural, aunque vehiculando referentes mucho más “clásicos” y menos “populares” que los del muralismo. Fueron la arquitectura y la escultura las que ofrecieron a Vasconcelos la verdadera posibilidad de “ilustrar” su sistema filosófico y estético, y darle, además, una base material en filiación directa con la tradición nacional. “Ciertamente creo —escribe Le Corbusier en 1939— que se podría predicar una cruzada en pro del urbanismo, ya que atañe al fondo vital de los seres; les abre perspectivas de sol y de alegría, les ofrece la oportunidad de aportar sus fuerzas de acción”.²⁸⁵ Vasconcelos emprende en efecto, una verdadera “cruzada”, grandiosa en lo que respecta a ciertos edificios nacionales, prestigiosa y funcional en lo relativo a algunos centros escolares de la capital y las grandes ciudades, más modesta al nivel de los pueblos, con las humildes Casas del Pueblo. Completada por una estatuaría sincrética, que reúne a los grandes “videntes” de todas las épocas, los grandes poetas y los grandes prosistas hispanoamericanos, la arquitectura proporcionó cimientos originales

²⁸⁴ Véase al respecto la correspondencia con Alfonso Reyes: Carta de Alfonso Reyes a José Vasconcelos del 5 de noviembre de 1920 y Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes del 1 de diciembre de 1920, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina. Otro escultor, Fernández Urbina, recibe también una pensión del gobierno mexicano.

²⁸⁵ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, París, Denoël-Gonthier, 1970, p. 283.



y firmes para esa cultura autóctona que Vasconcelos anhelaba construir. Es por ello por lo que hizo “entrar la educación nacional en el periodo de la arquitectura”.²⁸⁶

EL TEATRO

Podía suponerse, desde la llegada de Vasconcelos a la rectoría de la Universidad de México, que el teatro tendría un sitio de honor en el sistema cultural nacional que se proponía instaurar. En 1918, en su prefacio a *El monismo estético*, precisaba que a los tres ensayos que componían esa obra deberían añadirse otros dos estudios inspirados por *El origen de la tragedia* de Nietzsche: uno sobre el “misticismo auditivo”, y otro sobre “la estética de la danza”. Esos dos estudios, que quedarían inéditos porque Vasconcelos los consideraba incompletos, habrían sentado los primeros cimientos de un sistema de estética teatral y a orientar el teatro mexicano (e hispanoamericano) por nuevos derroteros.²⁸⁷ Del libro de Nietzsche, Vasconcelos retiene la idea de que el teatro no debe ser una institución educativa y moral,²⁸⁸ sino el lugar donde vienen a fundirse “lo dionisiaco” y “lo apolíneo”, la confluencia de las grandes pulsiones secretas del hombre y la luz serena de sus sueños domeñados. La forma teatral por excelencia sería el “drama musical”, resurgimiento de la tragedia griega y receptáculo de esos mitos que “elevan” al espectador a “una especie de omnisciencia, como si nuestra vista no se parase ya en la superficie de los objetos, sino que penetrase en su intimidad, como si, bajo el imperio de la música, los impulsos de la voluntad, el conflicto de los motivos, el fragor de las pasiones se hiciesen visibles bajo el aspecto de líneas y figuras movientes, y que al mismo tiempo nos sumergiésemos en el secreto de las más sutiles emociones conscientes”.²⁸⁹ La “tragedia musical” —que incorpo-

²⁸⁶ Vasconcelos, “Hay que construir...”, p. 8.

²⁸⁷ Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 12-13.

²⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872), París, Denoël-Gonthier, 1964, p. 147.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.



ra en gran medida la danza—²⁹⁰ se fundamenta en el *verbo*, pero, gracias a la música, puede “añadirle el trasfondo de donde nace e iluminar desde el interior su génesis”.²⁹¹ Este nuevo teatro supone asimismo una mutación profunda del espectador: anteriormente, se hablaba del espectador “crítico”; es decir, un individuo ingrato, pretencioso e incapaz de sentir placer, que juzgaba el teatro desde un doble funesto punto de vista: desde el ángulo de la erudición y de la moral. Al espectador “crítico” debe suceder, con el renacimiento de la tragedia, el espectador “artista”, que rechaza “el optimismo socrático, enemigo a la vez del arte y de la vida”²⁹² y que intente penetrar los grandes mitos trágicos negación del “mundo de la individualización” y garantía del “sano vigor creador” de una civilización.²⁹³ El discurso de Vasconcelos en favor de una creación y de una participación colectivas deriva directamente de estas consideraciones de Nietzsche.

No es, pues, sorprendente, en tales condiciones, que el pensador alemán haya dado a Vasconcelos el tema de la “tragedia moderna” que publica en 1920: *Prometeo vencedor*.²⁹⁴ A Edipo,

²⁹⁰ Para Vasconcelos, “el baile es expresión de ritmo, por lo mismo, expresión mística”. En su ensayo sobre la estética del ballet —del cual luego publica fragmentos en *La Antorcha*— analiza las tres modalidades principales de la danza: “La apolínea de los frisos griegos y el teatro de Isadora Duncan; la dionisiaca, representada en los bailes populares de España, ricos en animación lujuriosa y sentido trágico; y el baile místico de los templos brahmanes, cuyo ritmo ya no es sensualidad sino alegría de unión con lo infinito.” José Vasconcelos, “Los tres grados de la belleza sensible”, *La Antorcha*, n. 30, 25 de abril, p. 8-9.

²⁹¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie...*, p. 141. Aquí, una vez más, Vasconcelos se inspira directamente en la fuente nietzscheana. Para él, la música “nos abre la conciencia a aquella otra música de las estrellas que escuchaba Pitágoras, al ritmo pitagórico regenerador de la realidad”. La confluencia entre el pensamiento nietzscheano y la doctrina pitagórica viene a reforzar muy oportunamente las convicciones de Vasconcelos en este terreno; Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 12.

²⁹² Nietzsche, *La naissance de la tragédie...*, p. 158.

²⁹³ *Ibid.*, p. 149.

²⁹⁴ José Vasconcelos, *Prometeo vencedor. Tragedia moderna en un prólogo y tres actos*, México, Lectura Selecta, 1920. Algunas semanas después, tras la publicación de su pieza, Vasconcelos se queja amargamente de la incompreensión de los críticos. Escribe a Alfonso Reyes el 16 de septiembre de 1920: “Muchos me han elogiado el primer acto del *Prometeo*; nadie me ha dicho una palabra del hondo drama posible que se desarrolla en el segundo acto y sólo Julio Torri



héroe “pasivo”, Nietzsche oponía Prometeo, el héroe “activo”, que “conquista la civilización y fuerza a los dioses a aliarse con él porque la sabiduría que ha adquirido pone bajo su poder la existencia de los dioses y sus leyes”; si el *Edipo* de Sófocles es un preludio para el “canto triunfal del santo”, el *Prometeo* de Esquilo se empeña en describir “el tenaz orgullo del artista”.²⁹⁵ Decepcionado por cierta literatura contemporánea y sus derivaciones teatrales —sólo Ibsen parece merecer su favor, pero confiesa que “detesta” a Shaw, a Anatole France y al dramaturgo inglés James Matthew Barrie—²⁹⁶ y rechazando la utilización teatral del “humor”, que “rebaja los ideales al alcance de los bufones”,²⁹⁷ Vasconcelos se vuelve hacia un “lirismo creador”, capaz de hacer que el espectador capte el “misterio infinito” que rige el universo, aunque evitando sucumbir a una “elocuencia gratuita”, fuente de “desorientación” y “decadencia”.²⁹⁸ El *Prometeo vencedor* de Vasconcelos es presentado como una larga meditación filosófica dialogada, entrecortada por las intervenciones de bailarines y coristas que encarnan el poder del instinto vital y las obscuras fuerzas “dionisiacas”. El primer acto, en el que se enfrentan Prometeo y Satanás, no aporta nada nuevo si se le compara con el *Prometeo* de Esquilo o el *Fausto* de Goethe; Prometeo instauro el imperio de la voluntad y la fuerza de la conciencia contra el orden de la necesidad, “injusta y cruel”, que antes regía la existencia de los seres y las cosas. Satanás encarna la omnipresencia del mal, la negación del amor y del progreso, la caída del ángel y su soledad. Dos notaciones interesantes introducen cierta variedad en

me ha sabido entender el tercero.” Su resentimiento es tanto mayor cuanto que, según sus propias declaraciones, *Prometeo* es la preferida de sus obras. Cf. Esperanza Velázquez Bringas, *Pensadores y artistas*, México, Cultura, 1922, p. 17.

²⁹⁵ Nietzsche, *La naissance de la tragédie...*, p. 64-65.

²⁹⁶ Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 12: “Detesto a Bernard Shaw y su palabrería de juglar; a France con su gracia afeminada y trivial; al dulce y conformista Barrie de las ternuras pequeñas.”

²⁹⁷ Estos juicios se ven confirmados por una carta de Julio Torri a Alfonso Reyes del 13 de mayo de 1918, en la cual escribe a propósito de Vasconcelos: “A Shaw lo llama el ‘pequeño esclavito celta’. Todos los libros ingleses lo encuentra mediocres y para uso de las clases egoístas y acomodadas. France le parece femenino. Etc. [...]”, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 30-31.



ese debate estático que no escapa a la “retórica” tan vigorosamente condenada por Vasconcelos: el anuncio, por un primer “filósofo”, de que una “humanidad nueva” se forja en la América hispánica, a partir de todo lo que hay de bueno en todas las culturas, armonizado y ennoblecido en el seno del molde hispano, y que las pocas tiranías que aún subsisten en el continente (Venezuela, Guatemala), han entrado en una fase de regresión irremediable. Estos comentarios van acompañados por una doble predicción sobre una renovación cristiana y sobre el ocaso de los “nacionalismos”, que serán reemplazados por un “panetnicismo” organizado en función de las distintas *lenguas* habladas en el mundo.²⁹⁹

La segunda nota de originalidad de esta pieza es la proclamación por un segundo “mago-vidente-predicador” de la renuncia a la procreación, apoyada en la convicción del próximo advenimiento del reino universal del espíritu: hay que huir de la carne y evitar que el poder del alma se corrompa y se envilezca bajo el peso de la vida terrestre. El tercer y último acto —el único verdaderamente dramático— muestra cómo se despuebla la tierra, abandonada por la “raza celeste”, y la meditación angustiada del último sobreviviente, el mismo que predicó renunciar a la procreación. Sin embargo, el ciclo de la vida acaba por triunfar de ese negativismo espiritualista, y de las brumas de Australia surge una humanidad nueva, vigorosa y voluntariosa, que reafirma su deseo de servir de “puente” entre el mundo y el “reino del infinito”.

Vasconcelos virtió, pues, en el molde nietzscheano de esa “tragedia moderna”, lo esencial de sus reflexiones y, sobre todo, de sus interrogantes sobre el conflicto entre las leyes de la naturaleza y las del espíritu, sobre la soledad fundamental de todos los grandes reformadores, sobre la necesaria desaparición de toda forma de tiranía, sobre la inmortalidad y el cambio, sobre las

²⁹⁹ Es un tema que Vasconcelos volverá a tratar ampliamente tras su partida de la SEP. Véase la conferencia dictada en Viena, en diciembre de 1925, titulada “El nacionalismo en la América Latina”, *Amauta*, Lima, 4, diciembre de 1926, p. 13-16, y 5, enero de 1927, p. 22-24. Vasconcelos escribe en *El Desastre*: “El idioma nacionaliza mejor que la sangre; uno de los rasgos de un programa educativo había sido la difusión del libro castellano en asuntos que antes leíamos en francés o en inglés.” Vasconcelos, *El Desastre*, en *Obras completas...*, v. I, p. 1663.



dicotomías simbólicas sombra-luz, vida-muerte, espíritu-materia, y sobre la “fecundidad” del sufrimiento. Pese a su evidente voluntad de renovar y actualizar “los grandes mitos trágicos” de que hablaba Nietzsche, Vasconcelos no supo infundir suficiente vida a los diálogos, que demasiado a menudo se reducen a una larga serie de monólogos yuxtapuestos y que no logran liberarse de una base “filosófica” que los hace abstractos y pesados. A diferencia de Lunacharsky, Vasconcelos no era un verdadero dramaturgo, y no pudo dar al teatro mexicano textos capaces de poner en práctica sus ideas fructíferas e innovadoras sobre el arte dramático.

Esta obra de Vasconcelos se inscribe, no obstante, dentro del marco de una serie de intentos, que se multiplican a partir de 1920, de crear un verdadero teatro nacional que escapase a las limitaciones de las formas teatrales menores a las que tan aficionado era el público popular: sainetes, zarzuelas y revistas.³⁰⁰ Eran muchos los comentaristas que, en esa época, hablaban de “bancarrota”,³⁰¹ de “decadencia del arte dramático”,³⁰² de “deficiencias” y de “tropiezos” del teatro mexicano.³⁰³ ¿Cuáles son las razones que se invocan para explicar esa debilidad, esa insignificancia del teatro nacional? Las encontramos una y otra vez, hasta la saciedad, en la pluma de los mismos críticos y dramaturgos, o en las declaraciones a la prensa de los directores de teatro, de los empresarios, de algunas actrices y de literatos interesados por lo que consideran símbolo de la cultura de un pueblo y fiel expresión del espíritu popular, en la medida en que el teatro vehicula las costumbres, los sentimientos, los ideales de una raza y que es un medio precioso de difusión cultural.³⁰⁴ Los principales

³⁰⁰ Pedro Henríquez Ureña, “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México” (1925), en *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 616.

³⁰¹ Carlos Lerdo de Tejada, “La bancarrota del teatro”, *Excélsior*, 6, 7, 10 y 12 de marzo de 1924.

³⁰² Carlos González Peña, “La decadencia del arte dramático en México”, *El Universal*, 8 de enero de 1922.

³⁰³ Aurelio González Carrasco, “El teatro en México. Sus deficiencias y tropiezos”, *El Universal*, 26 de enero de 1922.

³⁰⁴ Julio Jiménez Rueda, “La Escuela Nacional de Arte Teatral”, *Boletín de la Universidad*, 1, 2, noviembre de 1918, p. 106.



obstáculos para el nacimiento y el desarrollo del teatro nacional se deben, en primer lugar, a ciertas circunstancias “técnicas”: si bien el país (aunque, en este caso, se le reduzca a la capital) posee un número importante de buenos actores y, sobre todo, de actrices de talento, las compañías teatrales permanentes no tienen cohesión, no disponen de material ni de escenarios convenientemente adaptados; muchos empresarios son extranjeros cuya única preocupación es el rendimiento financiero de los espectáculos; con frecuencia las obras están mal elegidas —aunque a menudo se recurra a dramaturgos españoles y franceses reconocidos: Quintero, Echegaray, Benavente, Bataille, Sardou, etcétera—, mal montadas y demasiadas veces repetidas; las piezas duran poco tiempo en cartelera, y los actores pasan el tiempo “corriendo la legua” de uno a otro de los cuatro teatros principales que existen en la ciudad de México; esos actores a menudo no tienen oficio y, aunque hay una Escuela Nacional de Arte Teatral, abierta en mayo de 1918 a iniciativa de Julio Jiménez Rueda, no reciben prácticamente ninguna formación, reciben sueldos irrisorios a cambio de un trabajo agotador y absurdo que se les impone por la frecuencia particularmente rápida con la que se suceden los espectáculos; el público se interesa más en la presencia y el aspecto físico de las actrices que en el texto de la pieza, y manifiesta una evidente falta de interés por el teatro “serio”; por último, el arte de la puesta en escena no ha progresado en absoluto en veinticinco años.

En algunos casos se pone en tela de juicio a los autores mismos: algunos se conforman con hacer reír, por medio de procedimientos discutibles que llevan al máximo la esquematización de los personajes y a la reducción de los diálogos a un encadenamiento de obscenidades más o menos veladas (“albures”). Lo que pretenden definir como “teatro mexicano” no es sino la utilización de marionetas estereotipadas (el charro, la china poblana, el pelado) cuya situación psicológica o social no está motivada en absoluto: contrariamente a lo ocurrido en la Argentina con el personaje popular del gaucho, los autores mexicanos no han penetrado en “el alma” de su pueblo, se han limitado a envolver en trajes típicos a creaturas ridículas, convencionales y absurdas.



Presentar como “teatro mexicano” —escribe un crítico— al charro pendenciero, al pelado ignorante, a la criada ladrona y la china poblana desenvuelta es estúpido e infantil, en la medida en que los moldes en los que se encierran los seres son universales. En cambio, el teatro se rehúsa a tratar ciertas realidades nacionales, ricas en conflictos y en situaciones particularmente dramáticas: el “dolor” y la “resignación” de las clases medias, la desesperación y la rebelión del mundo obrero, la miseria del campo, el sacrificio y las motivaciones profundas del pueblo durante la tormenta revolucionaria, el valor de los soldados y de las soldaderas que los seguían, etcétera.³⁰⁵ Pero se reprocha también a algunos autores el haber transformado el teatro en tribuna política donde se realizan “ajustes de cuentas” partidistas y estériles; otros, por último, lo han asimilado a un “*music hall*” que presenta “revistas” cuyo único interés es sacar a escena vestuarios fastuosos y hace oír las canciones a la moda, importadas del extranjero, al igual que los decorados, los libretos e incluso los artistas.³⁰⁶ La constitución en 1904 de la Sociedad Mexicana de Autores Dramáticos y Líricos no dio los resultados esperados. No se representan ya piezas mexicanas porque los autores nacionales se han visto rechazados por los intereses creados y por la repugnancia que manifiestan ciertos sectores hacia todo lo que se produce en el país.

³⁰⁵ Darío Rubio, “El teatro mexicano”, *Revista de Revistas*, 10 de octubre de 1920, p. 30.

³⁰⁶ Algunos críticos juzgan la “revista” de una manera no totalmente negativa: “La ‘revista’, tan en boga, es, valga la frase, algo así como periodismo teatral: la cuestión palpitante, los tipos de la política en uso, pasan en ese género ingeniosamente satirizados, entre risa y sonrisa. Esta clase de teatro probablemente no desaparecerá, porque responde a un aspecto psicológico del alma mexicana que tiene sal hasta para restregársela en sus heridas.” Juan Ramón Avilés, “Por qué debe surgir el teatro mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 21 de septiembre de 1922, p. 30. Otros, como Alejandro Quijano, son mucho más severos: “La revista, he ahí el enemigo. Mientras nuestros autores prefieran hacer dinero a hacer arte, existirá un gran obstáculo. La revista les deja pingües ganancias, que el drama o la comedia no les dejará. Que los autores se desmetalicen y será un hecho el teatro mexicano.” “Las últimas opiniones acerca del teatro nacional”, *El Universal Ilustrado*, 2 de marzo de 1922, p. 17.



Por su parte, Federico Gamboa, novelista pero también dramaturgo de renombre (*La venganza de la gleba*, 1904), piensa que el teatro mexicano se ha encerrado en una especie de círculo vicioso, que nadie tiene suficiente energía ni amor patrio para dar a conocer la obra de sus escritores, y éstos no se consagran a la literatura teatral porque les faltan estímulos. El “género chico”, que ejerce una verdadera dictadura en los escenarios mexicanos, debería ser tratado, por su vulgaridad, como un “género ínfimo”. Es cierto que, para mencionar un ejemplo ya famoso, el teatro argentino pone también en escena tipos populares, pero lo hace de tal manera que su lenguaje, aunque humilde, sea correcto; no se limita tampoco al tratamiento de los problemas propios a las clases populares, sino que, progresivamente, los autores se han comenzado a interesar en temas que les permiten poner en escena situaciones conflictivas cuyos protagonistas pertenecen a las clases medias y altas. Para crear un verdadero teatro mexicano hay que superar la animación primaria de marionetas caricaturescas, dar vida y verdad a personajes auténticos y confrontarlos a una problemática nacional. De paso, Gamboa plantea la cuestión de la “corrección” del lenguaje hablado en el teatro, cuestión que también será objeto de un debate acalorado entre varios dramaturgos y críticos.³⁰⁷ ¿Había que escribir diálogos en un castellano peninsular y, además, respetar la pronunciación de España? “imposible”, exclama el editorialista de *El Demócrata*, quien añade que incluso si los puristas se ofenden, el lenguaje en México está mucho más cargado de modismos, mexicanismos, aztequismos, galicismos e anglicismos que el español de Castilla. El mexicano habla y debe hablar su lengua; es decir, un castellano mexicanizado. Y no hay que escandalizarse por lo licencioso o la aparente vulgaridad de los mexicanismos. La única manera de ennoblecer tantos y tantos vocablos populares consiste en introducirlos al ámbito del arte, con intenciones puras y

³⁰⁷ Véase al respecto: “¿Por qué nuestra literatura teatral no se ha desarrollado?”, *El Universal Ilustrado*, 25 de enero de 1922, p. 2; “Teatro municipal, regional o nacional”, *El Demócrata*, 9 de julio de 1923; Julio Jiménez Rueda, “Teatro nacional y teatro regional”, *El Universal*, 29 de julio de 1923; Carlos González Peña, “El nacionalismo en el teatro”, *El Universal*, 30 de julio de 1923.



con una maestría total. En el extremo opuesto, Julio Jiménez Rueda considera que los personajes de teatro no deben hablar como en la vida cotidiana, y da como consejo a los escritores y artistas mexicanos en general que no fotografíen la vida, sino que la interpreten. Carlos González Peña le responde que emplear tal método llevaría infaliblemente a producir obras insípidas y sin personalidad, siendo que un nacionalismo correctamente entendido debe ser el reflejo fiel del alma y del ambiente de México; en lo relativo al teatro, ese “mexicanismo” debe afectar a la vez la “forma” (decorados, vestuario, diálogos) y el “fondo” (tema, “filosofía” general de la pieza). Federico Gamboa está convencido de que tales objetivos serán particularmente difíciles de lograr y piensa que la Secretaría de Educación Pública podría desempeñar un papel central en ese terreno, subvencionando un teatro y compañías nacionales, zanjando la cuestión sobre el nacionalismo y el lenguaje teatral y pidiendo a los numerosos intelectuales que trabajan para ella que enriquezcan mediante sus obras el repertorio nacional.

Pero Gamboa no es el único que se interroga sobre los remedios capaces de favorecer el florecimiento del teatro “nacional”. En primer lugar, algunos comentaristas proponen “proteger el arte dramático”, ofreciéndole condiciones materiales de existencia más favorables para su desarrollo. En el mes de agosto de 1920, el presidente interino Adolfo de la Huerta publicó un decreto que fijaba en un 2% los impuestos deducidos sobre las entradas en taquilla de las representaciones de obras *mexicanas*, mientras que tales impuestos se elevaban al 10% para las obras extranjeras.³⁰⁸ Esta medida iba evidentemente destinada a favorecer la producción nacional de textos para teatro. Entre otras medidas figura el mejoramiento de la formación recibida por los actores, tomando como ejemplo a Camila Quiroga y su compañía, para quienes la SEP organiza una velada de homenaje.³⁰⁹ En efecto, de la gira de la compañía argentina que visita México

³⁰⁸ “Los autores y el último decreto que reduce al dos la contribución a las producciones mexicanas”, *El Universal Ilustrado*, 12 de septiembre de 1922, p. 10.

³⁰⁹ “El homenaje de la SEP a la notable artista Camila Quiroga”, *Excelsior*, 23 de enero de 1922.



en las primeras semanas de 1922 y que presenta, entre otras, varias piezas de Florencio Sánchez, los críticos mexicanos sacan dos lecciones esenciales: la posibilidad de producir un teatro auténticamente “nacional” en sus situaciones, su lenguaje y sus personajes, a partir de realidades locales hábilmente superadas, y la necesidad de constituir compañías coherentes y completas de actores profesionales.³¹⁰

En lo que atañe, precisamente, a los actores mexicanos, en 1922 se constituye el Sindicato de Actores, y pronto se formaron los de tramoyistas, apuntadores, decoradores, autores, coristas, etcétera, lo que, según algunos críticos, vino a ensombrecer el panorama de las relaciones entre empresarios e intérpretes.³¹¹ El sindicato se fijó un doble objetivo: garantizar cierta seguridad material a los actores, en particular liberándolos de la arbitrariedad de los empresarios, y proclamar la dignidad social del artista.³¹² Algunos proponen “nacionalizar el teatro”, estableciendo, con ayuda del Estado, un teatro mexicano para artistas mexicanos y dirigido por mexicanos, tomando como ejemplo la Comedia Francesa o el Teatro Español. Además, es necesario crear una verdadera “literatura teatral” que no sea ya una diversión para los escritores, sino que se elabore en función de un público nacional.

³¹⁰ “La vida teatral en 1922”, *El Universal Gráfico*, 1 de enero de 1923, p. 12: “La presentación del teatro argentino fue un triunfo sin precedente en México, pues si bien en estado de desarrollo aún, mostró a los autores mexicanos que sus hermanos los sudamericanos habían luchado con más ahinco y mejores orientaciones para llegar a un grado de perfección que todavía no han alcanzado nuestros autores.” Véase también: Carlos González Peña, “La temporada de Camila Quiroga. Una obra maestra: *Los mirasoles*”, *El Universal*, 4 de enero de 1922; Esperanza Velázquez Bringas, “Camila Quiroga”, en *Pensadores y artistas*, p. 91-96, y “El retorno de Camila Quiroga”, *El Universal Ilustrado*, 4 de enero de 1923, p. 30-31.

³¹¹ “Vientos de fronda”, *Revista de Revistas*, 12 de marzo de 1922, p. 10.

³¹² “El comunismo en el teatro. El Sindicato de Actores”, *El Universal Ilustrado*, 9 de febrero de 1922, p. 40. Algunos directores, como el del Teatro Lírico, se congratulan por la creación del sindicato: “Es para las empresas que quieran obrar de buena fe una garantía inapreciable. El Sindicato acarreará la depuración del gremio, depuración que tendrá por efecto un cúmulo de seguridades para los empresarios. Así ya no se nos irán los elementos artísticos debiéndonos dinero ni faltando, sin causa justificada, a los ensayos ni a las funciones. Tres calamidades que hemos sufrido con aterradora frecuencia.”



Los autores mexicanos muy raramente tienen una experiencia directa de los problemas que abordan; el tratamiento que dan a la realidad no es solamente la “deformación” propia a toda creación artística, sino que resulta también en una pérdida de sinceridad y, por ende, de autenticidad.³¹³ Y, sin embargo, no es que falten “buenos” temas:

La historia mexicana está llena de episodios que el dramaturgo podría revivir a lo Federico Schiller, y la vida nacional [...] es igualmente rica de argumentos para trasladarlos con genialidad a la escena. Mas acontece que fuera de algunos plausibles intentos de tendencias serias, la revista teatral que se ha posesionado del campo, se ha limitado a la observación del “pelado”, a la caricatura y a lo caricaturesco, y ha desdeñado la observación más o menos trascendental en que el arte se satura para la creación de la alta comedia o del drama moderno.³¹⁴

¿Por qué México no ha de tener su Camila Quiroga y su Florencio Sánchez? ¿Por qué el teatro mexicano no se ha de afirmar como lo hacen la pintura, la música y —en menor grado— la literatura, que por esa época cobran impulso? Los personajes del nuevo teatro pululan por los salones, las calles los cafés, el corazón y los suburbios de la ciudad: basta con ir a buscarlos ahí y expulsar de una buena vez del escenario a los “fantoques” que abusivamente lo ocupan. México tiene un pasado intenso y un presente más intenso aún. Ha llegado el momento de que el arte conozca esa misma intensidad, paralela a la de la vida, y se arranque al pasado al que se le quisiera confinar y encadenar, para no ser ya tributario de la leyenda y del arte decorativo aztecas, y poder —aunque siendo siempre el guardián de los tesoros antiguos— aportar algo nuevo; es decir, poder *crear*. Pero todos los comentaristas —autores, empresarios, críticos, directores— están de acuerdo en reconocer que el nacimiento de un teatro nuevo y nacional está en función de la cohesión interna del país y de la afirmación de la entidad de la nación: el teatro no puede surgir

³¹³ “El teatro nacional”, *La Falange*, 6, septiembre de 1923, p. 315-316.

³¹⁴ Cf. Avilés, “Por qué debe surgir el teatro mexicano...” Véase la nota 306 de este capítulo.



sino en un pueblo unido, “consciente de sus aptitudes generales y fuertemente insertado ya dentro de su raza y de su tradición”.³¹⁵

Vasconcelos interviene en este debate con su vigor acostumbrado por afirmar en primer lugar que no cree en una intervención del Estado y del gobierno para suscitar el necesario desarrollo del teatro mexicano y, como Diego Rivera en el campo de la pintura, considera que “las academias de arte nunca han dado buenos resultados”. Se acuerda de haber salido “horrorizado” del Teatro de la Comedia Francesa, “tapándose las orejas” para no oír “los gritos de Mounet-Sully” y la recitación “convencional” de los miembros de la compañía. En este terreno, los únicos modelos válidos son, según él, las artistas italianas, que se formaron en el teatro mismo y no en escuelas de arte dramático. Atribuye la excelencia del teatro argentino a la influencia italiana, poderosa en el Río de la Plata, y al origen popular de ese teatro. Éste, como todo arte en general, no debe nunca ser un producto artificial, sino por el contrario, una manifestación espontánea. Si es que nace un teatro mexicano, surgirá de las propias escenas populares, y no de los conservatorios. Al contrario de lo que piensa la mayoría de los críticos de la época. Vasconcelos cree en la fecundidad de las formas teatrales menores (género chico, zarzuela, revista, etcétera), incluso si no saca de ello ninguna conclusión en lo tocante a su propia concepción del teatro del futuro, que según él ha de derivar directamente las teorías de Nietzsche sobre la tragedia griega.³¹⁶ Se rehúsa asimismo a dar demasiada importancia a la influencia de los “extranjeros” sobre la falta de vigor del teatro mexicano. La culpa recae en el público “corrompido por espectáculos viles como el de los toros, que acaban con la virilidad y con el gusto”. Se trata, pues, de una cuestión de moralidad pública y de higiene social: sólo cuando el pueblo se aleje “de las tabernas

³¹⁵ Véase al respecto el editorial de *La Falange* de septiembre de 1923.

³¹⁶ Cuando la compañía de Margarita Xirgú viene a México en mayo de 1922, el Departamento de Bellas Artes le pide, a nombre de la SEP, que monte *Electra*. Se instalan en Chapultepec el escenario y los decorados bajo la dirección de Ricardo Gómez Róbelo, responsable del departamento, y de Roberto Montenegro. Cf. “Representaciones teatrales. Fomento del teatro nacional”, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 197-198.



y de los toros” será posible la aparición y la producción regular de obras de arte mexicanas.³¹⁷

El ministro considera, en marzo de 1922, que ya no es hora de especular sobre los factores favorables o desfavorables para el nacimiento del teatro nacional, en la medida en que éste existe con la zarzuela (de origen español) y el ballet, y que debe en adelante ponerse al servicio de la belleza y “desarrollarse como un arte eminentemente estético”. Al responder, junto con algunas otras personalidades, una encuesta realizada por *El Universal Ilustrado* sobre el medio social más rico en “temas” capaces de ser trasladados al escenario y de proporcionar la materia misma del teatro nacional, Vasconcelos afirma — contra todas las expectativas, cuando se sabe lo que era el teatro “popular” de la época— que “nuestro público exige la belleza y no tolera la vulgaridad”. Esta tesis lo lleva a denunciar violentamente la “vulgaridad” de la burguesía y de las clases pudientes “que no trabajan, que no se esfuerzan y, por lo mismo, no viven la vida intensa que es madre de arte”. La burguesía produjo el teatro francés, el de Victorien Sardou, “el teatro del divorcio y del asunto psicológico en que se debaten los problemas menudos de un conjunto de seres egoístas y cobardes”. El teatro mexicano debe, pues, escapar al ambiente sofocante de los “dramas de salón” y seguir el ejemplo del teatro ruso moderno, “lleno de pasión, lleno de fuerza, pero no sombrío, sino lleno de luz y de esperanza como corresponde a la raza que está llamada a formar una civilización generosa y nueva”.³¹⁸

³¹⁷ José Vasconcelos, “Mientras haya pulque y toros no habrá civilización en México”, *El Universal*, 12 de enero de 1922.

³¹⁸ “Las últimas opiniones acerca del teatro nacional...”, p. 16. El mismo año, Lunacharsky escribe, acerca de los “teatros académicos”: “Nous avons agi dès le début sur deux lignes de conduite: maintenir ces théâtres au plus haut niveau possible, en débarrassant leur répertoire des spectacles qui représentaient un véritable tribut servile au goût bourgeois; les rendre de plus en plus accessibles au public.” “Le théâtre de l’URSS” (1922), *Théâtre et Révolution*, p. 172. Dos años después, en un editorial de *La Antorcha*, Vasconcelos reconoce que los objetivos fijados en 1922 no han sido logrados, y expresa su decepción: “¿Y qué cosa son nuestros teatros? Líricos, Conesas, ordinaries, lujuria manida, chistes del hampa y sugerencias a la vileza y a la bestialidad. No sé de otra ciudad del mundo, que tenga más tolerancia para quienes llevan tantos años de pervertir el gusto y de ensuciar las conciencias. No recomiendo que se haga contra estos



Hay quienes consideran las respuestas de Vasconcelos excesivamente optimistas,³¹⁹ y las reacciones a la encuesta de *El Universal Ilustrado* son contradictorias. Entre las personas interrogadas, unas piensan que la clase media —tan a menudo olvidada por los autores, que prefieren al pueblo o a la aristocracia siendo que con frecuencia pertenecen a la propia clase media—, sujeta a las presiones conjugadas del mundo del “capital” y del “trabajo”, está llena de “intensas tragedias, dramas dolorosos y comedias ricas en acción e ideas”.³²⁰ Aquí, los dolores son mudos, la abnegación discreta, y los grandes ideales se expresan más mediante la acción que por el discurso: es, pues, un tema difícil de explorar porque, al contrario de los medios populares, no se presta en absoluto a lo “pintoresco” o a lo “espectacular” (lo cual es también a veces cierto en lo relativo a la aristocracia). Sin embargo, cuando se logra traspasar la superficie “marmórea” de las clases medias, se descubren las ricas vetas de la sensación potente y de la emoción profunda. Por el contrario, otras personas interrogadas consideran que “la clase media de México tiene los mismos vicios, las mismas costumbres y, por consiguiente, los mismos problemas que la de España”; en cuanto a la aristocracia local, “es una caricatura grotesca de la aristocracia europea”. En tales condiciones, es hacia el pueblo —y más particularmente el del *campo*— hacia el que debe volverse el teatro mexicano para

espectáculos un boicoteo de mojigatas, no quiero que les prohíba el Estado, que no tiene derecho de hacerlo, quiero que sea el mismo vicio quien los destruya y deseché. En nombre del placer mismo, exijamos juventud y belleza, sin lepras de miseria y de grosería.” *La Antorcha*, 6, 8 de noviembre de 1924, p. 3.

³¹⁹ El crítico “Júbilo”, quien dirige la encuesta de *El Universal Ilustrado*, no comparte el entusiasmo de Vasconcelos: “Al distinguido filósofo lo llevan un poco lejos su buena voluntad y sus fervorosos deseos. En México no tenemos zarzuela pues no pueden englobarse en este género algunos ensayos, escasísimos por cierto, que se han hecho, tomando por modelo la zarzuela española. En cambio, se ha desarrollado en nuestro medio teatral, como pavorosa plaga de langostas, ese género vacuo, aliterario, ofensivo, pornográfico y carente de ingenio que se llama ‘revista teatral’. Y no es éste al que debe señalársele como el esfuerzo inicial de un teatro que será vigoroso [...] porque es una mescolanza híbrida yanqui-franco-española”, *El Universal Ilustrado*, 2 de marzo de 1922, p. 12.

³²⁰ “El teatro nacional, ¿del pueblo, de la clase media o de la aristocracia?”, *El Universal Ilustrado*, 16 de febrero de 1922, p. 18.

descubrir personajes, situaciones, una mentalidad y temas auténticamente nacionales, que se podrán abordar *después* de depurar el lenguaje un tanto “vulgar” y los modales “groseros” de los medios populares: “Precisamente, la labor artística estriba en presentar bellamente lo feo”. Por último, algunos se rehúsan a entrar en lo que consideran un falso debate: Alejandro Quijano, decano de la Facultad de Derecho, Federico Gamboa, Antonio Caso y Carlos González Peña responden que todos los medios sociales del país son fuente inagotable de observación e inspiración para el dramaturgo,³²¹ que el alma humana es una y universal y que hay que tener en cuenta el “marco”, sin por ello sucumbir a un pintoresquismo de pacotilla.

Pero el problema de la creación de un teatro nacional no se limita a debates más o menos apasionados sobre la eventualidad de su aparición y las condiciones de su nacimiento. Bajo el impulso de Jorge Prieto Laurens, que se convierte en alcalde de la ciudad de México en 1923, y de Julio Jiménez Rueda, secretario del Ayuntamiento, el municipio capitalino decide alquilar y acondicionar el teatro Fábregas, que se convierte en Teatro Municipal. Tras un concurso, el Ayuntamiento contrata a la compañía de la actriz María Teresa Montoya, que recibirá las entradas de taquilla y, a cambio, se compromete a representar como mínimo una pieza mexicana por mes.³²² Esta iniciativa, adoptada luego por

³²¹ No deja de sorprender la respuesta de Antonio Caso: “En México no existe la diferenciación social. Puedo asegurarle que es la nación donde reina la mayor igualdad. ¿Acaso no todos nuestros presidentes, desde Guadalupe Victoria hasta Álvaro Obregón, no han sido de la clase humilde? Precisamente el error de las revoluciones mexicanas ha sido el de combatir por una igualdad que ya existía. Lo que no hay en México es libertad”, *El Universal Ilustrado*, 23 de febrero de 1922, p. 23.

³²² “La cultura pública y el Ayuntamiento de México”, *La Falange*, 7, octubre de 1923, p. 408-410. El editorialista enfatiza las afortunadas consecuencias de esta iniciativa: “Desde esa fecha se han representado numerosas obras mexicanas en el Teatro Municipal, habiendo obtenido muchas de ellas éxito franco. Muchas han logrado mantenerse en cartel por espacio de largo tiempo, y han producido a la empresa cuantiosas utilidades. Con esto se ha logrado principalmente dos cosas: demostrar de una manera incontestable que el público mexicano sí gusta de las obras nacionales cuando éstas son buenas, y segundo que las obras nacionales producen a las empresas tanto o más que las extranjeras.”

otros teatros de la capital (como el teatro Ideal, por ejemplo) favorece el auge de la producción teatral nacional, dentro de la cual destacan las obras de Julio Jiménez Rueda (*Tempestad sobre las cumbres*, *La caída de las flores*, *Lo que ella no pudo prever*, tres “dramas” presentados en 1923)³²³ y de Francisco Monterde y García Icazbalceta (*La que volvió a la vida*, 1923).³²⁴ Como hace notar Pedro Henríquez Ureña, tal proceder se sitúa en el extremo opuesto del seguido por el teatro argentino: en Buenos Aires, compañías populares buscaron “ennoblecere” poco a poco su repertorio; el movimiento surgió de “abajo”. En la ciudad de México, al contrario, la implantación de un teatro nacional se efectúa “desde arriba”: el Estado o el municipio subvenciona a una compañía, hay autores que escriben piezas, y se intenta, a partir de estos supuestos, atraer al público.

Sin embargo, sería inexacto limitarse exclusivamente a la iniciativa del Teatro Municipal de México. Otras tentativas tienen lugar en la provincia, y consisten en elaborar un texto y un espectáculo teatrales en función de una realidad local previamente estudiada y analizada. Esta iniciativa, inaugurada en 1922 en Teotihuacán por Manuel Gamio, toma el nombre de “teatro sintético” y sus principales artífices son, en un primer momento, el pintor y decorador Carlos González, el músico Francisco Rodríguez

³²³ Aunque reconoce el valor de los esfuerzos del autor por crear un teatro nacional, “Júbilo” guarda cierta reserva acerca de los alcances de la obra de Julio Jiménez Rueda, cuyos personajes le parecen demasiado “irreales” y cuyos diálogos juzga demasiado “literarios”. Cf. *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1923, p. 13 y 28 de junio de 1923, p. 23. La crítica en general reprocha a las obras de Jiménez Rueda su falta de “ambiente”, criterio contra el que se rebela Pedro Henríquez Ureña (quien firma aquí como “Gastón Roger”): “Tal crítica sorprende por lo estrecha, por lo menuda, por lo maligna [...]. ¿De modo que el ambiente es todo, y sin ambiente, o por culpa de la falta de ambiente, el teatro de Gorostiza no es teatro mexicano? Aventurar esto equivale a aventurar una enormidad.” Henríquez Ureña, “Teatro mexicano”, *El Mundo*, 26 de junio de 1923, p. 3. Véase también su crítica de *Lo que ella no pudo prever*, *El Mundo*, 27 de febrero de 1923, p. 3: “Es la comedia de un escritor brillante y selecto. De un escritor que no ha menester del gracejo zambo ni de la truculencia canalla para llegar a sus espectadores, conmovierlos y exaltarlos.”

³²⁴ Mario Montes, “*La que volvió a la vida*, el último estreno mexicano”, *El Mundo*, 26 de julio p. 7-8. Señala al final de su artículo que esta pieza, de la que hace un comentario elogioso, fue rechazada por el Teatro Municipal.



y un joven escritor-etnólogo que se ha consagrado al teatro, Rafael Saavedra.³²⁵ Su principio consiste en hacer interpretar por indios los momentos más representativos de la vida cotidiana; el texto a menudo se reduce a su más simple expresión y, por ejemplo en uno de los primeros espectáculos imaginados por Saavedra, *La cruz*, se observaba largamente el trabajo de una india que, en el escenario, hacía tortillas: la belleza y la concatenación armónica de gestos y actitudes bastaban para integrar el espectáculo. Luego, Saavedra y diversos colaboradores de Manuel Gamio escribieron textos —en castellano— más elaborados.³²⁶ La representación incluía también, integrados o no al relato teatral, danzas y cantos regionales. En abril de 1923, Manuel Gamio presenta, en su revista *Ethnos*, *La tejedora* de Rafael Saavedra, un ensayo de comedia regional basada en las costumbres y las supersticiones de Teotihuacán. Esta obra, como todas las de Saavedra, fue escrita tras un estudio folclórico minucioso de las costumbres de los habitantes del valle de Teotihuacán. El objetivo que se perseguía no era en absoluto literario: se trataba de “mostrar las costumbres típicas, valiéndose para ello de algunas escenas de la vida familiar que dieran relieve a la importancia que los habitantes de la región conceden a sus santos y a sus fiestas, sin despojarse por completo de sus prejuicios tradicionales en lo que respecta a las supersticiones tradicionales”. Dado que el público era en su mayoría indio, no se necesitaba ninguna explicación; espectadores y “actores” establecían una comunión inmediata. El texto estaba en castellano, pero ninguna corrección se hacía a la pronunciación particular de los indígenas.³²⁷ Uno de los primeros espectáculos

³²⁵ Mario Montes, “Nuevos senderos para llegar a la creación del verdadero teatro nacional y el ballet mexicano”, *El Mundo*, 23 de enero de 1923, p. 7-8 y Rafael Saavedra, “El teatro sintético mexicano”, *El Mundo*, 1 de septiembre de 1923.

³²⁶ Manuel Palavicini, “El teatro regional de Teotihuacán”, *El Universal Ilustrado*, 25 de febrero de 1922, p. 21 y 52: “Se desarrolla una serie de escenas representadas por nativos, que con muy pocos ensayos salían a trabajar, sin importárseles nada el público, como si toda su vida hubiesen estado en el teatro. Están llenos de sinceridad, de vida. Son una fidelísima copia de la manera de vivir en los pueblos del interior”.

³²⁷ “*La Tejedora*, ensayo de comedia regional, basada en las costumbres y supersticiones teotihuacanas”, *Ethnos*, 2a. época, 1, 2, febrero-abril de 1923, p. 49-65.



creados en Teotihuacán, *La cruz*, fue presentado luego en la ciudad de México, en el Teatro de la Comedia, y constituyó un éxito de crítica. En mayo de 1922, Vasconcelos asistió en Teotihuacán a la representación de *Los novios*, también montada por el trío Saavedra-González-Domínguez, y tuvo de ella una impresión muy favorable. Incluso comisionó a Saavedra y a sus compañeros para que recorrieran la región de Guadalajara, Morelia y Pátzcuaro, con el fin de recolectar una vasta cosecha de “documentos” que luego se integrarían a nuevos espectáculos: vestuario auténtico, como los rebozos; instrumentos y aperos, pero también pinturas, croquis, fotografías, descripciones, etcétera. A partir de esta investigación de campo elaboraron un espectáculo compuesto por tres partes que podrían indiferentemente ir juntas o separadas, según el contexto en el que se situara la representación. Las tres partes se intitulaban respectivamente “ballet mexicano”, “comedia y drama indígenas” y “comedia sintética”. El ballet presentaba danzas folclóricas regionales, “estilizadas y adaptadas”. La música, el vestuario y los principales movimientos del ballet eran auténticos, pero organizados en función de su presentación en un escenario.³²⁸ La comedia y el drama indígenas eran piezas o, más frecuentemente, sainetes de corte tradicional y de inspiración costumbrista, a partir de una “realidad” indígena particular. En esas piezas ágiles —*La hija de Tati Esteban*, *Lo que cuesta un sombrero*, *Pescaditos*, *La casa de cristal*— se trataba de mostrar la vitalidad, la alegría y la “humanidad” del mundo rural mexicano. Se daba énfasis a las costumbres y a las actividades regionales (pescadores de Pátzcuaro, agricultores de la región central, artesanos de los pueblos), pero los grandes conflictos sociales (reforma agraria, integración del indio, antagonismos raciales) no se evocaban prácticamente nunca.

Por último, lo que se llamó “teatro sintético” (o “comedia sintética”) consistía en presentar en cuadros muy rápidos —de cinco a diez minutos— aspectos de la vida regional pasados por el tamiz del arte.³²⁹ Esos cuadros incluían diálogos cortos, bailes,

³²⁸ Montes, “Nuevos senderos para llegar a la creación del verdadero teatro...”

³²⁹ “El nuevo espectáculo nacional”, *El Universal Ilustrado*, 11 de enero de 1923, p. 11-13.

escenas de mímica, con acompañamiento de música regional. Se recurría en gran medida al folclor de Pátzcuaro, de Janitzio, de Jalisco, etcétera, y en junio de 1923 tuvo lugar una representación de este tipo en San Pedro Paracho (Michoacán), dentro del marco del teatro regional.³³⁰ Algunos críticos de la época (por ejemplo José Juan Tablada) subrayan la analogía entre este “teatro sintético” y el teatro ruso del Chauve-Souris, fundado por Nikita Baileff, que obtuvo un grandísimo éxito en París y en los Estados Unidos en 1921-1922 y que también utilizaba en gran medida los trajes regionales, la decoración, la mímica, la música y los bailes tradicionales.³³¹ Es un teatro hecho para “encantar” al espectador, basado en la irrealidad más poética y la más moderna ironía³³² y que hace uso de la estética un tanto hierática y afectada de los autómatas de las cajas de música. En México, el recurso cifrado en elementos folclóricos auténticos y siempre vivos le devuelve vigor. Un grupo compuesto por Luis Quintanilla y antiguos colaboradores de Saavedra, González y Domínguez, a quienes se unió Guillermo Castillo (“Júbilo”), el crítico teatral de *El Universal Ilustrado*, intenta imponer este tipo de espectáculo mediante una serie de representaciones organizadas en septiembre de 1924 en dos teatros de la capital. El intento fue un fracaso financiero, y hubo que esperar hasta 1926 para que se reconstituyese *El Murciélago*, dentro del marco de la Casa del Estudiante Indígena.³³³

³³⁰ “El teatro regional de Paracho”, *El Universal Ilustrado*, 21 de junio de 1923, p. 33.

³³¹ “Los espectáculos de la ‘Chauve-Souris’”, *El Universal Ilustrado*, 24 de marzo de 1921, p. 6, y “El Chauve-Souris mexicano”, *ibid.*, 5 de junio de 1924, p. 33 y 44. En 1924, el poeta y dramaturgo Luis Quintanilla substituyó a Saavedra al lado de González y Domínguez. Quintanilla vio el espectáculo de la “Chauve-Souris” en Nueva York e intentó ponerlo en México: “Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como una obsesión [...]. El teatro mexicano del Murciélago es una tienda de juguetes para el alma.”

³³² José Juan Tablada, “El Chauve-Souris de Moscú”, *Revista de Revistas*, 11 de junio de 1922, p. 39-40.

³³³ Antonio Magaña Esquivel, “Teatro experimental en México: *El murciélago*”, *El Nacional*, 11 de mayo de 1938, p. 3: “Todo se reducía a una mera exposición, sin nudo, sin desenlace, sin dramatismo. No era, ni podía, ni intentaba ser un teatro erudito. Ni siquiera —por más que tuviera la noble aspiración— era una expresión teatralmente perfecta. Su propia confesión nos



Mucho más dinámico, y con mayor uso del folclor nacional que su homólogo ruso, *El Murciélago* tuvo el mérito de transponer al escenario fragmentos de la vida comunitaria de la ciudad y de los campos, observado *in situ*, a la manera de los documentos antropológicos, y de imponer una expresión lírica y lograda, muy cuidada al nivel de la calidad plástica de la puesta en escena, del folclor popular mexicano.

José Vasconcelos, quien alentó esta experiencia, elaboró por su parte un proyecto de gran envergadura, el del “teatro al aire libre”, testimonio de la concepción de un arte teatral “total”. La Rotonda de Chapultepec, donde tenía lugar la mayoría de los festivales al aire libre, era demasiado reducida (sólo cerca de 500 plazas), por lo que Vasconcelos concibe un tipo de espectáculo apropiado para las dimensiones del gran Estadio de México, que se inauguró en mayo de 1924. El ministro considera que la concepción tradicional de la representación teatral, durante la cual un público relativamente reducido está “encerrado dentro de cuatro muros y un techo”, debe ser rechazada y reemplazada por una manifestación al aire libre, que recuerde el “teatro descubierto” de los griegos y de los otros pueblos mediterráneos: “Los teatros cerrados, con su producción de dramas psicológicos, dramas de salón o de problema interior, proceden de la manía que se hizo universal durante todo el siglo XIX de copiar lo nórdico”. Una nueva concepción de la estructura misma del lugar festivo y escénico acarrea el nacimiento de un género artístico nuevo. El Estadio de México será “una mezcla de teatro al aire libre y de escenario moderno”. Ya no se trata, como había sucedido antes en la capital, de hacer “una especie de plaza de toros donde se cante ópera”. Por varias razones: primero, porque Vasconcelos aborrece las corridas, que considera un espectáculo envilecedor; luego, porque exceptuando *Tristán e Isolda*, *El Barbero de Sevilla* y “dos o tres obras más”, “ya nadie tolera las arias, ni los dúos, ni el insostenible convencionalismo de la ópera”, que Vasconcelos considera “un género destinado a desaparecer”. El nuevo arte

estaba diciendo que se trataba de un ensayo popular, un experimento que apresaba el alarde folklórico de México para transportarlo del tono sencillo de la vida al fecundo y ordenado de la escena.”

teatral será una explosión de belleza, “una fusión de música y baile”: “Un ballet, orquesta, y coros de millares de voces, ése es el único arte que puede expresar los ideales colectivos de una humanidad que desea romper el egoísmo en todas sus manifestaciones y se empeña en conquistar formas universales de sentimiento”.

Este nuevo teatro será, pues, el crisol donde se depuren una emotividad y un sentimentalismo colectivos, extrovertidos, motores esenciales de esa “regeneración nacional” por la que trabaja Vasconcelos. En el vasto recinto al aire libre del Estadio Nacional, y en otros lugares del mismo estilo que habrán de multiplicarse en todo el país, nacerá y se desarrollará un arte generoso, desbordante, capaz de hacer que se derrumben todas esas salas horribles de los teatros modernos. Vasconcelos rechaza el espacio cerrado y la separación entre el teatro de análisis y el mundo plástico que Antonin Artaud condena a su vez unos años después;³³⁴ quiere “un escenario vasto como un coso”, donde se desarrollen “dramas profundos” y “escenas de belleza deslumbradora”; que procuren al espectador, en un primer momento, una sensación de “ahogo”, para explotar luego “en ritmos de júbilo”.³³⁵ La intensidad emocional y la penetración afectiva de los cantos y las danzas mexicanos integrados al espectáculo no harán sino crecer con “el progreso y el triunfo” de la comunidad nacional y continental, de la “raza”, para usar una expresión preferida de Vasconcelos y sus contemporáneos: con Nietzsche, Vasconcelos piensa que la grandeza de un teatro depende directamente de la dignidad moral, del nivel cultural y del “poder” del pueblo que lo engendra. Es reveladora del grado de civilización alcanzado por una nación.

Ese movimiento de creación y de instauración de un teatro de la trascendencia se manifiesta ya, a un nivel más modesto, en los festivales al aire libre organizados por la SEP. En adelante,

³³⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964, p. 132.

³³⁵ La alusión a *Tristán e Isolda*, estas connotaciones de “ahogo” y de “júbilo”, el reconocimiento de la preeminencia del teatro griego y la exhortación al advenimiento de un arte teatral total” se derivan directamente de *El nacimiento de la tragedia*: “C’est à ces esprits musiciens que je demande s’ils peuvent imaginer un homme qui, écoutant le troisième acte de *Tristan et Iseut* sans text ni spectacle, comme un grandiose mouvement symphonique, n’en ressentirait pas une tension suffoquante?” Nietzsche, *La naissance de la tragédie...*, p. 138.



será necesario pasar a una dimensión superior e imaginar reuniones de 20 a 30 000 personas que serán, *a la vez*, espectadores y actores, y que expresarán la belleza y la alegría de todo un pueblo. Vasconcelos llega así a poner en tela de juicio una noción capital, la de la división convencional y arbitraria del hombre en tres “zonas” que no parecen comunicarse entre sí: el actor, el autor y el espectador. Se trata de una verdadera “mutilación” y de un atentado contra las facultades expresivas del hombre: “El que escucha una tragedia de Esquilo necesita sentir que él es autor y personaje y espectador, todo a la vez, porque el arte auténtico necesita de la totalidad.” Quedan por descubrir —cosa que Vasconcelos no precisa— las articulaciones entre el texto y los cantos y bailes que vivifican el espectáculo.

Como primera etapa en la elaboración de este arte teatral nuevo, Vasconcelos quiere que se recurra a las manifestaciones más vigorosas del arte popular; hay que rehabilitar la música original de los sones tradicionales en el medio rural, así como el elegante vestuario de la provincia. Vasconcelos adopta aquí una idea ya presente en *El monismo estético*: la danza es “creadora”, reclama música y de sus figuras surge la “belleza”. Esta noción de “arte colectivo” es ahora familiar al pueblo mexicano, y Vasconcelos toma como prueba de ello el éxito obtenido por su iniciativa de “retirar de los festivales al aire libre las romanzas y solos, para substituirlos con coros y orquestas”. Es, pues, necesario crear y construir lugares apropiados para que el pueblo se reúna y, a través del canto, la música y la danza, se exprese, encuentre una “voz” y un “ritmo” que la opresión secular prácticamente ha extinguido.³³⁶ Por ello, el Estadio Nacional “será cuna de nuevas artes; masas corales y bailes. Ni comedia ni ópera; eso recuerda el horror del teatro urbano”. Este lugar deberá convertirse en reino de la trascendencia y la autenticidad: “Se oirá el recitado de grandes trágicas que conmueven sesenta mil tilmas con el calofrío de la palabra sublime. Se verán danzas colectivas, derroches de vida y amor, bailables patrióticos, religiosos, ritos

³³⁶ José Vasconcelos, “El teatro al aire libre de la Universidad Nacional”, *El Universal*, 17 de febrero de 1922.



simbólicos, suntuosos, acompañados de músicas cósmicas”. Sería vano querer resucitar ahí el teatro griego, el circo romano “ni siquiera la ceremonia arcaica de remotos indígenas”. Será un sitio de *creación*, simbolizada por el sol que figura en su escudo. A la vez “escuela” y “templo”, ofrecerá a las multitudes la oportunidad de “purificarse” y “elevarse” al contacto con la belleza. Puerta de acceso a una era de paz y de prosperidad, revancha contra el destino, el estadio será testigo de la reafirmación de “las virtudes intrínsecas de esta raza oprimida”.³³⁷

En realidad, lo más difícil quedaba por hacer: había que “alimentar” esa enorme maquinaria concebida para destilar belleza y trascendencia. ¿Era posible, como sugería Vasconcelos, yuxtaponer los textos de los grandes dramaturgos griegos, la música de Bach o de Wagner, y los cantos y bailes folclóricos mexicanos, procediendo por contaminación del poder emotivo contenido en esos actos estéticos nacidos de contextos distintos? Su renuncia en julio de 1924 no le dio tiempo de llevar a la práctica experimentos lo suficientemente numerosos para ser conclusivos. El único intento realmente notable se sitúa en mayo de 1922, con la presentación de la *Electra* de Eurípides por la compañía española de Margarita Xirgú; inmediatamente después de la representación, la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó la cabalgata de las Walkirias y el preludio de *Lohengrin*, de Wagner. Pero esta experiencia nunca fue repetida; ninguna compañía mexicana parecía dispuesta a interpretar las obras maestras del teatro clásico griego. Sin embargo, desde 1921 Vasconcelos había hecho que se publicaran en las ediciones de la Universidad Nacional las tragedias de Esquilo y de Eurípides; además, se proyectaba editar piezas selectas de Shakespeare —“por condescendencia con la opinión corriente”— y algunas comedias de Lope de Vega —“el dulce, el inspirado, el magnífico poeta de la lengua castellana”—, dramas de Ibsen y de Bernard Shaw.³³⁸ Pero el espíritu “religioso”

³³⁷ Alocución pronunciada por Vasconcelos el día de la inauguración del estadio, 4 de mayo de 1924; Vasconcelos, *Discursos: 1920-1950...*, p. 115-116.

³³⁸ José Vasconcelos, “Nota preliminar” a Homero, *La Ilíada*, Universidad Nacional de México, 1921, p. 8.



que, como subraya Julio Torri, anima la tragedia griega,³³⁹ ¿era transmisible y adaptable en el México de 1924? ¿Daba Vasconcelos a la palabra “religioso” el mismo sentido que le atribuían los griegos? Como Vasconcelos, Lunacharsky, en la misma época, también concebía la necesidad de un “teatro inmenso”, en el que se pudiese ofrecer al público “espectáculos capaces de conmover, de incitarlo a la risa, al entusiasmo o al desprecio”; pero el comisionario del pueblo encargado de la Instrucción Pública también trazaba para el teatro una línea que Vasconcelos rechazaba: la del “realismo artístico”; es decir, “un arte que observa la realidad circundante, la resume interpretándola, para luego hacerla renacer bajo una forma profundizada, extraordinariamente eficaz como elemento que puede contribuir a ilustrarlo y a acelerar su progreso, imprimiéndole una dirección nueva”.³⁴⁰ Habría que esperar algunos años para que el teatro mexicano, con Rodolfo Usigli siguiera en parte tal orientación. Y, en cuanto al Estadio de México, el régimen del presidente Calles, muy prosaicamente, multiplicaría en él las manifestaciones gimnásticas y atléticas, y a veces lo utilizaría, como era previsible, para conseguir un “apoyo masivo” a su política.

LA CULTURA A TRAVÉS DEL LIBRO

En la conferencia que había dictado en Córdoba, en octubre de 1922, ante los maestros y estudiantes argentinos de la Universidad de esa ciudad, Vasconcelos había subrayado con fuerza que la multiplicación de las escuelas y los centros de enseñanza no le parecía suficiente para elevar el nivel de “civilización” del país. Por ello, el esfuerzo de la SEP fue muy grande en materia de difusión del libro, que en México era un objeto cultural demasiado raro, demasiado caro y demasiado inaccesible. Había que emprender, pues, una triple acción para multiplicar los libros; bien desarrollando las ediciones nacionales, bien suscribiendo contra-

³³⁹ Julio Torri, “Nota preliminar” a Esquilo, *Tragedias*, Universidad Nacional de México, 1921, p. 6.

³⁴⁰ A. V. Lunacharsky, *Théâtre et Révolution*, p. 133.



tos con las casas editoriales españolas, para hacer que disminuyesen sus precios y mejorar su difusión en todo el país, en particular mediante una red de bibliotecas abiertas para todos, sin discriminación de nivel cultural ni de condición social. Vasconcelos constata asimismo que el libro mexicano está muy poco abierto a las novedades (filosóficas, literarias, científicas, sociológicas) y que el lector mexicano que desea informarse sobre ciertos temas técnicos concretos debe recurrir a las ediciones originales en francés, inglés o alemán. Considera incluso que se inicia una verdadera “colonización” de la cultura mexicana por la lengua inglesa, y que hay que reaccionar rápidamente contra tal fenómeno. Es, pues, necesario que el libro deje de ser un “monumento”, para convertirse, según una fórmula tomada de Robert Escarpit, en “vehículo”:³⁴¹ “Todo el que haya comparado —escribe Vasconcelos en 1924— nuestro ambiente hispanoamericano y aun español, con la cultura intensa de los países anglosajones, se habrá dado cuenta de lo escaso que son entre nosotros los libros; no tanto por su carestía, sino por lo difícil que comúnmente se hace encontrarlos, entre otras cosas porque no existen traducidos a nuestro idioma. De allí que para hacer en nuestra raza obra de verdadera cultura sea menester comenzar por crear libros, ya sea escribiéndolos ya sea editándolos, ya traduciéndolos.”³⁴²

Los problemas de la edición mexicana

Para poder comprender los problemas específicos del mercado del libro mexicano entre 1920 y 1924 es necesario considerarlo dentro del contexto continental, como lo hacen algunos comentaristas de los que, por entonces, abordan tal tema. El mercado del libro en Hispanoamérica estaba dominado de manera anárquica y discontinua por Francia, España y los Estados Unidos. Durante toda la segunda mitad del siglo XIX y hasta la primera década del XX, el libro francés gozaba de una popularidad indis-

³⁴¹ Robert Escarpit, *La révolution du livre*, París, PUF-UNESCO, 1965, p. 12.

³⁴² José Vasconcelos, “Prólogo” a *Lecturas clásicas para niños*, México, Secretaría de Educación Pública, 1924, p. IX.



cutible y que alcanzó un nivel sin precedentes con los grandes románticos (Lamartine, Chateaubriand, Hugo). En el terreno literario, y también en el científico y el técnico, Francia se convirtió en “modelo” de las jóvenes naciones hispanoamericanas. La mayoría de los textos utilizados en las universidades eran franceses, o bien se trataba de traducciones *francesas* de autores ingleses, alemanes o italianos (la mayor parte de los textos de medicina, por ejemplo, eran franceses). Pero Francia no supo sacar partido de esas circunstancias favorables, y con mucha frecuencia editores y libreros no aprovecharon la oportunidad que se les ofrecía de hacer negocios excelentes. La rutina se apoderó de las librerías francesas, y la calidad de las publicaciones exportadas bajó de tal manera que, poco a poco, para el gran público, “literatura francesa” se convirtió en sinónimo de “obscuridad” de “pornografía”. Además, los editores franceses y españoles cometieron el mismo error que, a la larga, les fue perjudicial: publicaron traducciones aproximativas, torpes, en un lenguaje a menudo incoherente, y libros “empedrados de dislates de la peor laya”. “La explotación comercial —escribió el crítico venezolano Jesús Semprún— no estuvo nunca sustentada por un desarrollo paralelo del estudio de los pueblos hispanoamericanos por parte de los que aspiraban a venderles mercancías [...]. Todo libro, en suma, era bueno para vendérselo a Suramérica, y Suramérica estuvo comprándolos dócilmente hasta hace poco.”³⁴³

Es ése un reproche frecuentemente hecho a los libreros y a los editores españoles, quienes, sin embargo, estaban bien implantados en el continente, y en particular en la ciudad de México. En 1922, de veintitrés grandes librerías de la capital, veinte son españolas, tres francesas y todas “viven únicamente del libro español”.³⁴⁴ Pero esa implantación ha provocado fuertes contro-

³⁴³ Jesús Semprún, “El libro en América”, *El Libro y el Pueblo*, 9, noviembre de 1922, p. 118.

³⁴⁴ Guillermo Jiménez, “Intercambio hispanoamericano de libros”, *El Libro y el Pueblo*, 9, noviembre de 1922, p. 109. Jiménez responde aquí a un artículo de José María Salaverría, “Librerías, librerías, librerías”, aparecido en *ABC* de Madrid el 21 de octubre de 1922, y en el que el autor pedía que los editores españoles practicasen una política de expansión hacia Hispanoamérica.



versias y los especialistas sugieren algunos correctivos. El crítico mexicano Guillermo Jiménez desearía que España estableciese en América almacenes de libros y librerías “oficiales”, patrocinados por el gobierno español, lo cual obligaría a los libreros instalados en México a reducir sus precios. En segundo lugar, España debería hacer un esfuerzo por poner en práctica una política de calidad y abstenerse de inundar América con obras mediocres. Por último, sería necesario que se instaurase un verdadero intercambio y que la corriente editorial no circulase en sentido único; es decir, sería necesario que el libro hispanoamericano tuviese, a su vez, una difusión seria en España: “La reciprocidad es necesaria, y así comenzaría la verdadera confraternidad.” Las conclusiones del escritor Horacio Blanco Fombona, quien por entonces es uno de los mejores especialistas de los problemas de la edición, la publicación y la difusión, siguen la misma línea: en el terreno editorial, como en todo lo que por regla general atañe a los intercambios, hay que “cambiar de técnica comercial y orientar las publicaciones en un sentido noble e intensamente americanista”.³⁴⁵ Por otra parte, preconiza también una política de la calidad en materia de edición. En lo tocante a la novela, la demanda para todo el continente, oscila entre los 1 000 y los 2 000 ejemplares de la misma obra; a veces más, como por ejemplo en el caso de los libros de Palacio Valdés. Este “consumo” americano cubre cerca de la mitad de las ediciones de Madrid y Barcelona (los tirajes varían entre los 2 000 y los 5 000 ejemplares). El resto de la edición es absorbido lentamente (de uno a cinco años) entre España y América. Ahora bien, los buenos novelistas españoles jamás tuvieron una verdadera promoción, lo cual permite a autores “locales” que Blanco Fombona considera “mediocres”, como el argentino Hugo Wast o el colombiano Vargas Vila, vender de 60 a 70 mil ejemplares de un libro. Esto plantea, obviamente, el problema de la defensa de los intereses del escritor iberoamericano, que está totalmente maniatado ante la arbitrariedad de los editores y la inepticia de los libreros. Por ello, Blanco Fombona

³⁴⁵ Horacio Blanco Fombona, “El problema del libro español”, *El Libro y el Pueblo*, 12, febrero de 1923, p. 183.



fue el principal promotor de la creación, en mayo de 1923 de la Liga de Escritores de España y América, con sede en Madrid, cuyo objetivo inmediato era constituir un estatuto de la propiedad literaria más favorable para los autores.³⁴⁶ “Hay que tender por todos los medios —escribe Blanco Fombona— a que el pensamiento expresado en lengua de Castilla alimente con decoro a sus obreros.”³⁴⁷

Los comentaristas están de acuerdo en reconocer que, pese a la importancia numérica de los analfabetos, el continente iberoamericano tiene una inmensa sed de cultura. Pero, en general, la población está mal informada sobre las nuevas publicaciones o los medios de procurarse libros ya antiguos. Los catálogos de las bibliotecas son muy pobres. Los editores españoles dan preferencia a los libros baratos, pero con frecuencia tal ventaja se paga con un descenso en la calidad del libro, ya sea en el aspecto de su presentación o en lo relativo al fondo mismo de la obra. Así, ciertas ediciones eruditas, como la de *El Quijote* de Rodríguez Marín, son inaccesibles a causa de su precio. Otro obstáculo que todos denuncian es la dificultad de las comunicaciones entre los distintos estados hispanoamericanos, lo que impide la creación de grandes centros de difusión y edición en Buenos Aires, Santiago, Caracas y La Habana: “Primero llega a Bogotá un libro de Tokio —apunta Jesús Semprún— que de Caracas.” Este aislamiento acarrea la dependencia del continente en materia editorial, y explica el fracaso de un proyecto, muchas veces postergado, de crear una “casa editorial de Hispanoamérica”.³⁴⁸

Fuera de España, las fuentes principales de aprovisionamiento de libros son tres casas editoriales extranjeras: dos francesas (Garnier y Bouret) y una norteamericana (Appleton). La consecuencia de esta influencia de las editoriales extranjeras es, evidentemente, la falta de adecuación del libro importado al contexto

³⁴⁶ “La Liga de Escritores de España y América”, *El Heraldo*, 21 de mayo de 1923.

³⁴⁷ Rufino Blanco Fombona, “Condiciones en que se vende el libro español en América”, *El Libro y el Pueblo*, 6-7, agosto-septiembre de 1923, p. 133.

³⁴⁸ Virgilio Rodríguez Beteta, “El problema editorial de Hispano-América”, *El Libro y el Pueblo*, 10-11, diciembre de 1922-enero de 1923, p. 141-142.



hispanoamericano: Semprún cita el caso de libros de texto para las escuelas primarias difundidos en Venezuela en los que se habla del “invierno y sus rigores”. Se reprocha asimismo a esos libros “la empalagosa y fútil moral” que rezuman y recuerda “los cuentos y anécdotas” que los misioneros inventaban “para edificación de los salvajes”. Por otra parte, el público hispanoamericano siempre ha sido aficionado a la literatura novelesca, pero los editores extranjeros lo han alimentado con “folletines policiacos” (los de Conan Doyle en un primer momento, que tenían cierta calidad), luego con una literatura “nauseabunda a fuerza de estupidez, arbitrariedad e inverosimilitud”. Fue así como el mundo de habla castellana se vio inundado de folletines apócrifos firmados por “Buffalo Bill”.³⁴⁹ Por último, hay que añadir que el papel es más caro en Hispanoamérica que en el extranjero, lo cual aumenta los cortes de impresión. El último punto se refiere al público, que rechaza los libros “serios” (sociología o historia) cuando han sido escritos por hispanoamericanos. Una excepción a esta regla general: el éxito obtenido en la Argentina por la colección *Cultura Argentina*, dirigida por José Ingenieros, que publica regularmente ensayos económicos, políticos, históricos sobre la Argentina y la región de Río de la Plata.³⁵⁰

Estos datos continentales se ven confirmados mediante las investigaciones realizadas en esa época sobre México. En septiembre de 1921 el editor capitalino Gabriel Botas constata que el público mexicano manifiesta cierta indiferencia por la producción literaria nacional, y explica precisamente la relativa escasez de librerías en la ciudad de México por la ausencia de una demanda abundante y constante. En lo que le concierne, su propia casa editorial lanzó al mercado, en un año, cerca de cuarenta títulos, ocho o diez de los cuales cubrieron sus gastos de edición. Botas, como los demás editores, libreros y escritores interrogados al respecto, reconoce que, a excepción de Federico Gamboa, cuya novela *Santa* fue un enorme éxito de librería, prácticamente ningún escritor puede, en México, vivir de su pluma. Subraya

³⁴⁹ Semprún, “El libro en América...”, p. 120.

³⁵⁰ “El libro argentino”, *El Libro y el Pueblo*, 5, julio de 1922, p. 83.



también que existe un desnivel entre la producción y la demanda: el público mexicano adora la literatura novelesca, pero los escritores prefieren componer libros a partir de recopilaciones de artículos anteriormente publicados en la prensa.³⁵¹ Por su parte, algunos novelistas afirman que es muy difícil encontrar editores en México, y que a menudo prefieren publicar sus libros en España, donde la difusión y la rentabilidad están mejor garantizadas.³⁵² Así pues, las opiniones difieren: hay quienes piensan que los novelistas mexicanos no encuentran en su país lectores suficientemente numerosos ni suficientemente motivados (parecen preferir la producción extranjera), ni condiciones favorables para la publicación de sus obras; otros mantienen que la novela es signo del alto nivel de cultura alcanzado por una nación, y que el contexto cultural mexicano no favorece, apenas pasada la Revolución, tal florecimiento. Este es, en particular, el punto de vista de Vasconcelos quien asegura que no hay novelistas en México por la misma razón que no hay grandes genios ni otras manifestaciones del espíritu que requieren de un estado de cultura muy avanzado; por tanto, opina que hay que alentar el desarrollo del cuento, que es un género que se adapta mejor a la “pereza” del mexicano y que, bien manejado, puede alcanzar cimas tan altas como la novela. Esta opinión, sin embargo, no es compartida por todos, y algunos escritores y críticos consideran que en el siglo XIX México produjo una serie de novelistas de primera magnitud (Payno, Altamirano, Riva Palacio) y que hay que continuar esta tradición novelística que habría tenido aún

³⁵¹ “¿Cuánto produce la literatura en México?”, *El Universal Ilustrado*, 1 de septiembre de 1921, p. 34 y 42.

³⁵² Carlos González Peña, quien publicó en España dos novelas (*La chiquilla* y *La musa bohemia*), afirma: “La novela en nuestro país no produce dinero; constituye un recreo puramente espiritual: es el del novelista el más desinteresado de los oficios.” Por su parte, Alfonso Teja Zabre, a quien se le pregunta cómo explica la pobreza de la producción novelística mexicana, responde: Se debe a que somos perezosos por naturaleza y preferimos llevar quince días el ritmo del verso, que a veces nos sirve de distracción, que estar pensando continuamente en un tema que debe desarrollarse pacientemente, que debe corregirse y volverse a corregir y llevar una unidad que requiere un constante y fuerte trabajo intelectual y material”, *El Universal Ilustrado*, 24 de agosto de 1921, p. 30-31.

mayor alcance si esos escritores hubiesen podido consagrarse entera y totalmente a su oficio.³⁵³

Esta relativa deficiencia de la producción novelística no puede por sí sola explicar la debilidad del mercado editorial mexicano; es evidente que intervienen otros factores. Algunos comentaristas echan la culpa al público, que según ellos manifiesta “el prejuicio contra el libro mexicano”: “Las obras de Alfonso Reyes —precisa Andrés Botas— tienen más demanda cuando se imprimen en España y sin embargo es el mismo Alfonso Reyes, con idéntico talento e igual penetración de espíritu y persistente en él su estilo admirable”.³⁵⁴ Otros acusan a los mismos autores, que no se preocupan lo suficiente por la calidad y el rigor; así, para el editor Juan Robredo, el público sabe perfectamente reconocer los libros de calidad, y como prueba de ello está el éxito de escritores como Enrique González Martínez, Urbina, Antonio Caso, González Obregón, Díaz Mirón, cuya colección de poemas más elaborada y profunda, *Lascas*, tuvo varias ediciones sucesivas desde su aparición en 1901 porque “responde a las necesidades espirituales de los lectores”. Pero, como señala Juan B. Iguíniz, subdirector de la Biblioteca Nacional, un conjunto de elementos técnicos y sociales entran también en juego: la elevada tasa de analfabetismo, la total ausencia de producción en ciertos sectores especializados (ciencias y tecnología), la necesidad de comprar al extranjero todo el material de imprenta,

³⁵³ Óscar Leblanc, “¿Por qué no hay novelistas en México?”, *El Universal Ilustrado*, 16 de agosto de 1923, p. 53. Andrés Botas considera, por su parte, que no hay que desdeñar la producción novelística nacional: “Como editor, puedo afirmar que algunas firmas mexicanas han logrado venderse como pan caliente”. Citaré algunas obras: *La parcela* de Portillo y Rojas, *La calandria* de Rafael Delgado, *Santa y La llaga* de Federico Gamboa, y casi todas las obras de Riva Palacios y Juan A. Mateos, estos dos últimos, escritores genuinamente populares.”

³⁵⁴ “¿Por qué no puede progresar el libro mexicano?”, *El Universal Ilustrado*, 24 de mayo de 1923, p. 37. Otro editor, Francisco Borja Bolado, también pone en tela de juicio la influencia extranjera: “El libro mexicano no puede progresar mientras el extranjerismo de una estúpida mayoría no encuentre los motivos capaces de cambiarle sus rumbos espirituales, aun cuando todos sabemos que en la obra vernácula existen en abundancia magnífica. Sucede, además, que la continua corriente de mediocre literatura española nos agobia, nos aplasta y sólo deja respirar con dificultad a unos cuantos.”



la debilidad de los tirajes (los más importantes no exceden los 2000 ejemplares), el alto coste de la impresión (tres a cuatro veces mayor que en España), la mala difusión y la ausencia de publicidad, así como las ediciones “de cortesía” o de coyuntura, a menudo de “obras mediocres”.³⁵⁵

La acción del Departamento Editorial de la SEP

En ese contexto un tanto deprimente, la acción emprendida por Vasconcelos y sus colaboradores del Departamento Editorial —cuyo director de 1921 a 1924 es Julio Torri— representa una bocanada de aire fresco y constituye un indiscutible factor de dinamismo y de emulación para el mundo editorial. Desde su toma de posesión de la rectoría de la Universidad de México, Vasconcelos había enfatizado el papel capital que debería desempeñar el libro en una estrategia nacional de alfabetización y de difusión de la cultura; había comprendido que la alfabetización no sería sino un engaño y una raya en el agua si los ciudadanos alfabetizados no tenían la posibilidad de poner en práctica regular e inmediatamente los conocimientos adquiridos. Era, pues, necesario multiplicar los libros, promover ediciones de gran tiraje y precio accesible y, sobre todo, practicar una política de calidad en el terreno de la publicación. En un primer momento, Vasconcelos se preocupa básicamente por reunir un muestrario de libros “fundamentales” —la mayoría de los cuales pasa a formar parte de los “Clásicos”— cuya presentación debe preparar el Departamento Editorial y cuya difusión correrá a cargo de los

³⁵⁵ “El progreso del libro mexicano”, *Excélsior*, 7 de junio de 1923, p. 20. El periodista Guillermo Jiménez hace un rápido balance de la edición en México desde 1920: “No hay una novela sugestiva, de argumento nuevo y nacional. No hay un libro de ensayos. Ni un drama, o comedia, o sainete, que sean orgullo de nuestro pobre teatro. Ni un libro de rimas que esconda el eco de un mensaje. Lo único —a mi juicio— valorable son los *Estudios indostánicos* de José Vasconcelos y tal vez las marginalias filosóficas de Antonio Caso.” Acerca de estos problemas de la edición, véase también: Dr. Albiñana, “¿Se puede editar en México?”, *Excélsior*, 3 de junio de 1923, y Manuel Horta, “El problema del libro mexicano”, *El Heraldo*, 20 de mayo de 1923.



Talleres Gráficos de la Nación (los cuales, por un decreto del presidente Obregón del 13 de enero de 1921, pasan a depender de la Universidad). Paralelamente, la SEP compra en los Estados Unidos un taller completo de imprenta y publicación, que es inaugurado en abril de 1923 por el presidente Obregón y que acrecienta considerablemente la capacidad editorial de la Secretaría de Educación.³⁵⁶

En una circular impresa en 1922 y encontrada en los archivos de Alfonso Reyes,³⁵⁷ Vasconcelos define las orientaciones fundamentales de la política editorial adoptada por la SEP. Se persiguen dos objetivos esenciales: difundir la cultura clásica, pero también divulgar las conquistas del pensamiento moderno. De la misma manera que los rusos editan en esa época las obras más notables del genio humano y las obras de arte de su literatura novelística, Vasconcelos confiere una vocación ambivalente a su política editorial: elegir libros “esenciales” y abrir el espíritu nacional a las corrientes de pensamiento más actuales. Esta empresa se justifica por lo raro e incompleto de las ediciones españolas de “los libros más importantes del mundo”, que obliga con frecuencia al lector a recurrir a ediciones francesas o inglesas de estos textos y excluye definitivamente a la inmensa mayoría de la población. Alentar al pueblo a leer implica, pues, una política sistemática de traducción de obras fundamentales, y el Departamento Editorial contará, por tanto, con un contingente de traductores, lo que evitará que la SEP publique traducciones más o menos aproximativas y le permitirá lanzar al mercado nacional y extranjero las primeras versiones castellanas de autores y de obras nunca antes traducidos: una selección de las *Vidas ejemplares* (Beethoven, Miguel Ángel, Tolstoi) de Romain Rolland y *Obras escogidas* (cuentos, ensayos, poesía) de Rabindranath Tagore.³⁵⁸

³⁵⁶ “Los Talleres Gráficos de Educación Pública fueron inaugurados por el Señor Presidente”, *El Herald*, 16 de abril de 1923.

³⁵⁷ El texto de esta circular de Vasconcelos fue reproducido en la introducción tanto de la *Iliada* como de *Vidas ejemplares* de Romain Rolland, publicadas por la SEP en 1921 y 1923, respectivamente.

³⁵⁸ Los primeros volúmenes de los “Clásicos” (Homero, Esquilo, Eurípides, Dante, Platón, Plutarco) habían sido publicados en traducciones hechas en España y “revisadas” por Julio Torri, responsable del Departamento Editorial.



Puede parecer sorprendente el que, a diferencia de, por ejemplo, las autoridades soviéticas, Vasconcelos no haya dado mayor importancia a la literatura mexicana e iberoamericana del siglo XIX. Parece que también en este espacio tuvo que ver su violento reflejo antipositivista, que lo llevaba a rechazar en bloque lo que no era para él sino la época de Santa Anna y de Porfirio Díaz. Según Vasconcelos, “publicar en español ediciones clásicas es [...] una doble necesidad de patriotismo y de cultura”. Le parece, en efecto, aberrante que los habitantes de un país, sea cual fuere, no puedan tener acceso a las grandes obras de la cultura universal sino a través de lenguas extranjeras y que, por esto precisamente, algunas de esas obras sigan siendo desconocidas para muchos. México y todas las naciones hispanoamericanas han entrado en “un periodo de renovación vigorosa y autónoma” que no puede descansar sobre cimientos sólidos mientras la expresión del pensamiento hispanoamericano no haya alcanzado “universalidad”, lo que implica que los pueblos del continente hayan “explorado el mundo”, para luego expresarlo “conforme al ingenio y al temperamento nuestro”. Es ésa la primera etapa necesaria para “la elaboración de una cultura propia”. Los hispanoamericanos no podrán convertirse en “intérpretes” originales de su época ni portavoces auténticos de su propio genio sino cuando hayan traducido “todo el acervo de la cultura contemporánea”.

Además, la obra de edición y de difusión emprendida por la SEP sería un medio para “hacer llegar el libro excelso a las manos más humildes” y para “lograr de esta manera la regeneración espiritual, que debe preceder a toda otra suerte de regeneración”. Se trata, pues, a la vez de una acción moral y social; cultural y espiritual. Vasconcelos manifiesta así una doble pretensión: evitar

Como lo explica Torri en una carta a Reyes del 6 septiembre de 1922, se trataba de ediciones un tanto cuanto “piratas”: “No expresamos —escribe Torri— más visiblemente los nombres de los traductores porque temimos Vasconcelos y yo pleitos con las casas editoras, pues desgraciadamente con nuestras leyes romano-cartaginesas-yanquis, no está permitido el robo como el que perpetramos”, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina. Algunas semanas antes, el 27 de abril, en el estilo conciso que lo caracteriza, Torri escribía a Reyes: “Ya hago que te envíen los clásicos que edita el departamento a mi digno cargo. Las traducciones son directas, los precios económicos, los linotipistas unos malvados.”



que los alfabetizados vuelvan a caer en un analfabetismo “funcional” o que cedan a la facilidad de lecturas banales o degradantes; responder a las necesidades culturales y a la sed de conocimiento (en todos los terrenos: tecnología, ciencia, historia, sociología) que manifiesta la población en su conjunto.

Del esfuerzo editorial realizado entre 1920 y 1924 se recuerda sobre todo la publicación —tan controvertida— de los famosos “Clásicos”, pero el Departamento Editorial de la SEP también produjo, además de importantes cantidades de manuales escolares, destinados en su mayoría a las escuelas primarias, pero también a la Escuela Nacional Preparatoria, “tratados” sobre la metodología del dibujo (método Best Maugard), la topografía o algunas técnicas industriales.³⁵⁹ No obstante, es evidente que se dio absoluta prioridad a libros cuya función era “ennoblecere y enaltecer” la vida, y que ciertas publicaciones prometidas en enero de 1921 (“tres obras avanzadas y prácticas sobre la cuestión social, que ilustran sobre la organización efectiva de sindicatos, cooperativas, etc.”; un tratado de higiene; seis tratados industriales o de ciencias aplicadas y seis de industrias agrícolas; una historia de México y de Hispanoamérica)³⁶⁰ nunca fueron impresas, pese a las necesidades urgentes en esos distintos terrenos.³⁶¹ En el aspecto de los libros técnicos y especializados, la industria editorial mexicana —pública y privada— seguía siendo en gran medida deficitaria, y se tenía aún que recurrir a España y, sobre todo, a los Estados Unidos, para obtener obras tan indispensables

³⁵⁹ En la hoja impresa hallada en el legajo Julio Torri de los archivos de Alfonso Reyes y consagrada a las “obras públicas por el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública”, la sección “Tratados y manuales” menciona las siguientes obras: Isaac Ochoterena, *Lecciones de biología y Las cactáceas de México*; Francisco Morán, *Trazado de plantillas para trabajos en láminas metálicas*; Rivera, *Principios críticos del virreinato de la Nueva España*; Best Maugard, *Tratado de dibujo*; Leyva, *Tratado de topografía*.

³⁶⁰ Álvaro Obregón, “La Universidad dispondrá de una Casa Editorial para difundir la cultura”, *Boletín de la Universidad*, II, 4, mayo de 1921, p. 24-28.

³⁶¹ Ronald E. Baker y Robert Escarpit, *La faim de lire*, París, UNESCO, 1973, p. 24: “Dans les pays en voie de développement, ce sont souvent des ouvrages classés dans les catégories sciences sociales, histoire, religion ou sciences appliquées, qui sont l’objet de lectures habituelles.”



como modernas.³⁶² Por último, se soslayó por completo un elemento central de la política editorial oficial: el de la publicación de libros “sobre la cuestión social”, destinados a ayudar a los oprimidos, acerca de los cuales debía pronunciarse una comisión técnica que nunca se constituyó.³⁶³

En su ensayo sobre *El monismo estético*, en donde bosquejaba asimismo una teoría de la creación literaria, Vasconcelos definía, ya desde 1917, las grandes orientaciones que luego guiarían su política editorial: mantener y acrecentar el impacto cultural de la lengua castellana, fermento indispensable de la unidad nacional y continental,³⁶⁴ y poner al alcance del mayor público posible las obras fundamentales de autores consagrados y universales.³⁶⁵ La edición de esas obras no tendría ningún objetivo comercial ni lucrativo, sino que se basaría exclusivamente en un criterio cultural: contribuir a la ilustración del pueblo y a purificar la atmósfera intelectual corrupta en la que estaba sumido el país. Desde enero de 1921, Vasconcelos hace una lista de autores

³⁶² En lo tocante a la difusión del libro en la lengua castellana y del libro técnico, los Estados Unidos, y más particularmente Nueva York, desempeñan un papel cada vez más importante, aunque Madrid siga siendo, pese a todo, el centro de la edición. Rafael Heliodoro Valle, encargado de los asuntos bibliográficos del Departamento Editorial, escribe en octubre de 1922: “Pudiera decirse que Nueva York es nuestra ‘clearing house’, de la que recibimos libros hispanoamericanos que no nos pueden llegar de otro modo. Para que un autor mexicano sea conocido con puntualidad y buena propaganda en las capitales centro y sudamericanas y en las antillanas, es preciso que se le edite en Madrid”, *Boletín de la SEP*, 1, 3, enero de 1923, p. 338.

³⁶³ Obregón, “La Universidad dispondrá de una Casa Editorial...”, p. 26.

³⁶⁴ Cf. *Proyecto de ley para la creación de una SEP federal presentado por el Ejecutivo de la unión a la XXIX Legislatura*, México, Universidad Nacional, Imprenta Franco-Mexicana, 1920, p. 17-18: “Los traductores españoles trabajan con tal lentitud que es menester que el gobierno por medio de sus institutos culturales colabore con la iniciativa privada y emprenda la labor de traducir toda la cultura a nuestro exacto y hermoso pero atrasado idioma [...]. Está en el idioma el tesoro más íntimo y el alma misma de una raza, por eso declara nuestro proyecto en su artículo trece, que el cultivo celoso de la lengua castellana debe ser recomendado como una de las formas más elevadas del patriotismo”.

³⁶⁵ En *El monismo estético*, Vasconcelos cita los nombres de Platón, Plotino, Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen. Cf. Vasconcelos, *El monismo estético...*, p. 28-29.



cuyas principales obras publicaría la Universidad, y luego la Secretaría: Homero, Esquilo, Sófocles, Platón, Plutarco, Plotino, Dante, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Justo Sierra, Goethe, Tolstoi, Galdós, Romain Rolland, Bernard Shaw, Ibsen, a quienes luego vendrían a sumarse antologías de poetas españoles e hispanoamericanos, prosistas mexicanos, la *Geografía universal* de Elisée Reclus y una historia de México y de Hispanoamérica. En principio, las *Obras escogidas* de Tagore, que se publican en 1923 por vez primera en castellano, no estaban previstas en el programa de edición original. Esta decisión, que recuerda las preferencias de Gorki, fue corroborada por Gabriela Mistral en un discurso pronunciado con motivo de la inauguración de una biblioteca pública de la ciudad de México que lleva su nombre. La poetisa chilena presenta una clasificación en función de las necesidades propias de los pueblos latinoamericanos. Como Vasconcelos, Gabriela Mistral subraya la importancia de las biografías de hombres ilustres, que contienen “la esencia de la humanidad” y de las cuales existen numerosos ejemplos, de Plutarco a Romain Rolland, pasando por Lamartine y Emerson. Para Gabriela Mistral, el libro debe ser ante todo portador de una lección de humanismo que sea generadora de fraternidad y de cohesión entre los pueblos; debe asimismo —como corresponde al manual de historia y de geografía— suscitar a la vez en el lector la curiosidad, la admiración y la humildad, fuentes de una acción útil y desinteresada. En cambio, el libro de ciencias “podrá exaltar como el mejor poema” deberá engendrar en el lector una duda saludable que lo aleje del “fanatismo científico” siempre al acecho. En la novela encontrará un doble modelo de “simplificación” y de “concentración” de la experiencia humana; la poesía será recibida como desmultiplicadora y amplificadora de las emociones y los sentimientos, como escudo contra la violencia de un “siglo sin espiritualidad”. No obstante, Gabriela Mistral previene a los futuros lectores contra la “terrible tiranía” de los libros: “Cuidáos bien de tejer os la vida en torno de ellos. No os encontréis un día padeciendo, amando o juzgando a través del Dante, de France o de Nietzsche.” Los libros esconden dos clases de peligro, contra los que hay que defenderse: “La pereza mental



y el vicio de los sistemas.”³⁶⁶ A partir de enero de 1921 se elabora un plan de publicación de los “Clásicos”. Supervisada por Vasconcelos, quien eligió los autores, la edición de las obras está a cargo de Julio Torri.³⁶⁷ Cada libro, encuadernado en tela verde, tiene un tiraje de 20 a 25 000 ejemplares.³⁶⁸ En octubre de 1922, Rafael Heliondo Valle señala que el precio de costo es de 0.94 centavos el ejemplar, lo cual permite fijar el precio de venta en un peso. En realidad se trata de una edición absolutamente no lucrativa, dado que numerosos ejemplares se distribuyen gratuitamente a las bibliotecas, las escuelas y las instituciones públicas. Cada volumen va ilustrado por viñetas grabadas, por lo general al principio de cada capítulo, inspiradas bien en una escena del libro o bien en un motivo decorativo de la época en que fue escrita la obra; el fin de los capítulos está marcado también por viñetas, con el propósito de aligerar el texto al máximo.

³⁶⁶ Gabriela Mistral, “Palabras pronunciadas por Gabriela Mistral en la inauguración de la Biblioteca Pública ‘Gabriela Mistral’, el 4 de agosto de 1922”, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 407-408.

³⁶⁷ Surge entre Vasconcelos y Torri una divergencia respecto de los dramas de Shakespeare, cuya publicación anuncia el secretario “por condescendencia con la opinión corriente”. Acerca de esta afirmación, que parece haber asombrado a su corresponsal, Torri escribe a Reyes el 27 de abril de 1922: “Jamás he aprobado la ‘condescendencia’ hacia Shakespeare. Nuestro amigo, en esta materia, se ha quedado en el prólogo de *Man and Superman*. ¡Son tan limitados estos genios!”, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina. Finalmente, no se publica a Shakespeare.

³⁶⁸ Inicialmente, Vasconcelos pensaba en un tiraje de 30 000 ejemplares (Obregón, “La Universidad dispondrá de una Casa Editorial...”, p. 25). En su carta a Reyes del 27 de abril de 1922, Torri señala: “¿Te dije que los tiros de estas ediciones son de 25 000 ejemplares cada una? Se venden admirablemente. En los tranvías te encuentras gentes leyendo a Homero. Te conmueves hasta las lágrimas, por poco sentimental que seas.” Pero en un informe presentado en julio de 1921, Torri daba, para los primeros tomos de la colección de “Clásicos”, cifras distintas: “Quedó impresa la *Iliada* en dos volúmenes, de 20 000 ejemplares cada uno.” “Informe de los trabajos ejecutados por el Departamento Editorial”, *Boletín de la Universidad*, III, 6, agosto de 1921, p. 240. Todo se aclara con las precisiones aportadas por el *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 320 (informe de Torri del 4 de marzo de 1922): “Las tiradas han sido de 20 000 ejemplares en cada una de las obras siguientes: *Iliada*, *Odisea* y *Tragedias* de Esquilo; y de 25 000 las *Tragedias* de Eurípides, la *Divina comedia* y los *Diálogos* de Platón. Está por terminar la impresión del segundo tomo de los *Diálogos* de Platón, de 25 000 ejemplares.”



En general, la obra va precedida por un estudio que la sitúa en su época o que explica su sentido y su alcance; esas presentaciones y notas con frecuencia son traducciones del inglés (prefacio de Andrew Lang sobre Homero para la edición de la *Iliada*, presentación de Plutarco y bibliografía de Frederick Apthorp Paley y John Malcom Mitchell para *Vidas paralelas*), del francés (nota preliminar y prólogo de Maurice Croiset para la *Odisea* y las *Tragedias* de Eurípides; ensayo de Tolstoi sobre el Evangelio, que aparece al final de la edición de los *Evangelios*) o del italiano (prefacio de Francisco de Sanctis para *La divina comedia*). La edición de los *Diálogos* de Platón comienza con una presentación de Ricardo Guerra. Los mexicanos no están ausentes en este conjunto, ya que las *Tragedias* de Esquilo, publicadas en 1921, llevan un corto prólogo de Julio Torri sobre la tragedia griega y un apéndice de Jesús Urueta sobre los poetas trágicos. Este volumen, como los consagrados a la *Odisea* y a las *Tragedias* de Eurípides, incluye al final un glosario explicativo de los principales nombres propios que figuran en la obra. Los libros de Romain Rolland, Plotino, Tolstoi y Tagore, que se cuentan entre los últimos en publicarse, no llevan ninguna presentación. A estos “libros fundamentales” (17 volúmenes) viene a añadirse, en 1923, la antología de Gabriela Mistral *Lecturas para mujeres*, originalmente compuesta para los maestros de la escuela primaria y técnica que llevaba su nombre;³⁶⁹ *Lecturas para mujeres* agrupa bajo cinco rúbricas (“Hogar”, “México y la América española”, “Trabajo”, “Motivos espirituales”, “Naturaleza”), textos breves de autores hispanoamericanos y extranjeros. Por último, se completa el conjunto con la publicación de cuatro folletos “de divulgación literaria” (entre otras obras, *La muerte de Juan Hidalgo*, de Lope de Vega), vendidos a muy bajo precio;³⁷⁰ estos folletos cons-

³⁶⁹ Gabriela Mistral, “Introducción”, en *Lecturas para mujeres*, 2a ed., México, Porrúa, 1967, xv p.

³⁷⁰ Estos cuatro “folletos de divulgación literaria” publicados por la SEP son: Delgadina, *Venga a nos el tu reino. Cántico del sol*; Macario Romero, *Tres muertas. La paz*; Lope de Vega, *La muerte de Juan Hidalgo. Ira. parte. Fábula india y Ila. parte. El perro muerto*. A propósito de estos folletos, cuyo número fue reducido, Rafael Heliodoro Valle señala: “Se ha intentado hacer ediciones mínimas y baratas (0.55 peso) de algunas obras literarias de reducidas dimensiones



tituían un principio de solución al problema que representaba el nulo hábito de lectura,³⁷¹ pero su número fue muy limitado, y su difusión demasiado restringida. Las diecisiete obras publicadas son las siguientes: Homero, la *Iliada* (2 volúmenes) y *La Odissea*; Esquilo *Tragedias*; Eurípides, *Tragedias*; Dante, *La divina comedia*; Platón, *Diálogos* (3 volúmenes); Plutarco, *Vidas paralelas* (2 volúmenes); los *Evangelios*; Romain Rolland, *Vidas ejemplares*; Plotinio, las *Enéadas* (selección); Tolstoi, *Cuentos escogidos*; Tagore, *Obras escogidas*; Goethe, *Fausto*. Tres libros estaban en prensa en el momento en que Vasconcelos dejó la Secretaría, pero no fueron publicados un *Romancero*, una *Antología iberoamericana* y un tomo de obras de Lope de Vega; a estos libros debían seguir otros consagrados a Calderón, Shakespeare, Ibsen y Bernard Shaw, así como la publicación de la *Geografía universal* de Elisée Reclus.³⁷² Las restricciones del presupuesto, la ausencia de Vasconcelos y la hostilidad casi general de la prensa capitalina acabaron con todos estos proyectos.

Desde 1921, cuando Vasconcelos anunció su plan de publicaciones, las reacciones hacia la obra de ediciones de gran tiraje emprendida por la Universidad, y luego por la SEP, fueron extremadamente vehementes y divergentes. Incluso antes de que fuese puesto en marcha el programa de ediciones, se manifestó con virulencia la hostilidad de algunos diputados durante los debates de la Cámara en enero de 1921. Se reprochó a Vasconcelos el

(el romance de Macario Romero, algo de Lope de Vega) que pueden interesar a los lectores principiantes y aprovechando su afición, ayudar a sustituir la lectura de ciertos periódicos y folletos en que se habla de crímenes y de aventuras truculentas." Heliodoro Valle, "El Convento de Tepotzotlán...", p. 336.

³⁷¹ Baker y Escarpit, *La faim de lire...*, p. 118: "Le vrai problème de la non-lecture se situe au niveau des adultes et particulièrement des jeunes adultes qui sont plus vulnérables que d'autres à la rechute dans l'analphabétisme technique qu'entraîne l'absence de pratique de la lecture."

³⁷² José Vasconcelos, *Indología* (1926), en *Obras completas...*, v. II, p. 1 252-1 253. Por su parte, Humberto Tejera, quien trabajaba en el Departamento Editorial, confirma que participó en la elaboración de una antología en cuatro volúmenes de "la poesía indolatina, desde los autores indígenas, coloniales y cantores de la Independencia, hasta los contemporáneos del Modernismo, obra que no llegó a ver la luz", Humberto Tejera, *Crónica de la escuela rural mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, 1963, p. 35.



despilfarro de fondos públicos, la imposición de criterios culturales no populares, una actitud considerada como despreciativa ante las verdaderas necesidades del pueblo, la publicación de obras de difícil lectura, históricamente anacrónicas y carentes de aplicación práctica inmediata. Muchos opositores de la edición de los “Clásicos” hubiesen preferido que se multiplicase el número de manuales escolares distribuidos gratuitamente y un aumento de la cantidad de material para las escuelas primarias; algunos sostenían que el dinero invertido en esta operación hubiese estado mejor empleado en la alfabetización de las masas rurales y urbanas carentes de instrucción elemental. Tras la publicación, en las últimas semanas de 1923, de las *Enéadas* de Plotino, se redobló la intensidad y la violencia de los ataques;³⁷³ ¿por qué libros esotéricos, accesibles tan sólo a una ínfima minoría, y no “buenos libros mexicanos”, sobre temas mexicanos y para un público mexicano? ¿Era sensato ofrecer a un pueblo que se debatía contra las enormes dificultades del periodo posrevolucionario diálogos platónicos sobre la inmortalidad del alma y reflexiones de Plotino sobre la impasibilidad de las cosas corporales? En un editorial de *El Demócrata*, del cual era en 1923 director, Vito Alessio Robles pedía al ministro suspender la edición de los “Clásicos”, que consideraba fuera de lugar y sin objeto en un país con tantos analfabetos, y hacer que se imprimiesen en su lugar treinta millones de abecedarios. En el mismo periódico, el ingeniero Norberto Domínguez publicó un artículo satírico intitulado “¿Quién era Plotino?”, en el que afirma que se trata de un filósofo de segundo orden y que la selección de las *Enéadas*, que la SEP acababa de publicar, es por completo ilegible.³⁷⁴ El debate giraba, pues, alrededor de los problemas urgentes de disparidad

³⁷³ Jaime Torres Bodet, *Autobiografía*, en *Obras escogidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961 (“Letras Mexicanas”), p. 285.

³⁷⁴ Vito Alessio Robles, *Mis andanzas con nuestro Ulises*, México, Botas, p. 79-80. Cf. También Manuel Puga y Acal, “La obra de Vasconcelos”, *Excelsior*, 7 de julio de 1925. Tras analizar lo que considera un intento de Vasconcelos por desmantelar la educación superior, Puga y Acal añade: “Pero lo más curioso del caso era que, al mismo tiempo que trataba de destruir esas enseñanzas, hacía por decenas de miles de ejemplares ediciones de algunas obras que no puede entender quien no las ha recibido, como son las de Homero, Esquilo, Eurípides,



cultural entre la enorme masa analfabeta y el pequeño grupo de letrados reunidos alrededor del ministro de Educación, de respeto a las voluntades y las necesidades del pueblo, de la elección entre una literatura de calidad, pero producida en tiempos y lugares totalmente ajenos para la inmensa mayoría del público mexicano. En una zona de “baja presión literaria” como el México de esa época, tales “Clásicos” representan lecturas “otorgadas”, es decir, “suscitadas por grupos sociales restringidos y concebidas para ellos”,³⁷⁵ por más que se trate de obras de alcance indiscutible universal. Es evidente, además, que la formación intelectual de Vasconcelos, la atracción ejercida sobre él —y sobre los demás miembros de Ateneo de la Juventud— por la cultura clásica griega,³⁷⁶ la indiscutible simpatía que siente por Romain Rolland, “cruzado de la libertad y de la Suprema Nación”,³⁷⁷ la fascinación que ejerce sobre su pensamiento filosófico el idealismo platónico y el espiritualismo de Plotino, la admiración que manifiesta por los representantes indios de la doctrina de la no violencia —Gandhi, y sobre todo Tagore, poeta y además pedagogo—, el “homenaje” que rinde a la creatividad de Dante,³⁷⁸ sin lugar a dudas determinaron las orientaciones que rigieron la elaboración de esa lista, en la cual no figura, al menos en lo que

Plutarco y [...] Plotino, neoplatónico que por cierto no ha dejado huella ninguna en el desarrollo filosófico de la humanidad.”

³⁷⁵ Escarpit, *La révolution du livre...*, p. 135.

³⁷⁶ Esta exaltación de la cultura clásica se da en Vasconcelos a la par que un profundo desprecio hacia las prácticas “imperialistas” de Roma. Cf. “Renegamos del latinismo”, *La Antorcha*, 3, 18 de octubre de 1924, p. 2: “Dejémonos de latinismo, hagamos que nuestra América sea hispánica, que sea ibérica, que sea india, que sea universal, pero no latina. ¿Qué idea podemos tomar de los latinos, si la misma Roma, por pobreza de ideas, tuvo que declarar filósofo a Séneca? ¿Cómo hemos de empeñarnos en inventar parentescos con un pueblo cuyo genio literario es Cicerón? ¿Y por qué seguir afirmando que es muy dulce el seco Virgilio, si ya nadie lo recordaría, más que los estudiantes de literatura, al no haberle citado magnánimamente el Dante?”

³⁷⁷ *La Antorcha*, 5, 1 de noviembre de 1924, p. 2.

³⁷⁸ José Vasconcelos, “En el VI Centenario de la muerte de Dante Alighieri, 16 de noviembre de 1921”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 277: “La obra dantesca se hace parte necesaria de la conciencia humana y fuerza inextinguible que a cada edad comunica impulso y aliento.”



toca a las obras publicadas, ningún autor mexicano, español o hispanoamericano.

En este punto, la diferencia respecto de los rusos es particularmente marcada, ya que las ediciones de gran tiraje y precio reducido inauguradas a partir de 1919 por Gorki y Lunacharsky incluían un número importante de autores nacionales. Se sabe actualmente que “la difusión de lecturas —distribución y consumo— no es una operación neutra”, sino que “es un gesto militante que debe siempre descansar sobre una ideología, aun cuando no se trate más que de una ideología cultural”.³⁷⁹ Cuando se analiza el conjunto de las obras publicadas en la colección de “Clásicos” entre 1921 y 1924, queda excluido cualquier equívoco: están ahí las opciones culturales y filosóficas fundamentales de Vasconcelos, esa voluntad de abrir el pensamiento mexicano a valores de orden, de abnegación, de superación, de trascendencia, de serenidad, de generosidad, de sacrificio y de elevación. Pero ¿eran estos valores directamente transmisibles a través de la forma elegida por el ministro? Sus opositores insistían en la inadecuación entre el nivel cultural de los receptores presupuesto por el tipo de obra difundida y el estado cultural real de la gran masa de la población mexicana; rechazaban lo que consideraban una empresa desmesurada e inapropiada para las necesidades del país; pero fuera de sugerir fortalecer la enseñanza primaria y la alfabetización, no formularon ningún verdadero proyecto cultural, salvo un cierto “nacionalismo literario” a ultranza. El objetivo de Vasconcelos era mucho más ambicioso: a la enseñanza correspondía la misión de permitir al hombre mexicano conocer y dominar su contexto nacional; con los “Clásicos”, el ministro anhelaba instaurar un “humanismo” de inspiración espiritualista, moderna, capaz de llegar a los sectores más frustrados e incultos de la población. Pero es evidente que la difusión de esa “filosofía” era complementaria de una alfabetización, de una *educación* generalizada y sistemática. Los detractores de Vasconcelos olvidan con demasiada frecuencia que, paralelamente a la difusión de los “Clásicos”, la SEP distribuyó gratuitamente cerca de un millón de

³⁷⁹ Escarpit, *La révolution du livre...*, p. 150.



ejemplares del *Libro nacional de escritura-lectura*³⁸⁰ y que se realizó y se repartió casi totalmente por todo el país una edición de 100 000 ejemplares de la *Historia patria* de Justo Sierra.³⁸¹ Se pueden calcular en cerca de 130 o 140 000 ejemplares los Clásicos distribuidos entre julio de 1921 y septiembre de 1924, lo cual no representa ni siquiera la mitad del número total de ejemplares impresos, y lo que deja suponer que existencias importantes de libros no fueron distribuidas, por más que las bibliotecas públicas recibiesen generosa y regularmente provisiones y se efectuasen envíos a distintos países hispanoamericanos.³⁸² A este respecto, una vez más, puede hablarse de despilfarro. Pero de hacerlo, se estaría olvidando que para Vasconcelos, se trataba de una acción a largo plazo, que la colección debía ser completada (cosa que no ocurrió) tras su renuncia y que esos libros serían objeto de una creciente demanda a medida que se elevase el nivel educativo y cultural del país.

Fue básicamente del extranjero de donde llegaron los elogios y las palabras de aliento para continuar tal experiencia. En diciembre de 1922, la revista *Nosotros* de Buenos Aires publicó un artículo que sostenía que el papel de la Universidad sería en adelante no solamente preparar a los futuros profesionistas, sino formar y “modelar” el espíritu público, y que la base misma de esa nueva educación debía ser la cultura clásica, la cual abrió perspectivas que ni toda la fogosidad de las nuevas generaciones

³⁸⁰ Se distribuyeron 72 614 ejemplares entre julio de 1921 y el 28 de febrero de 1922, mientras que en el mismo periodo se repartieron 21 248 “Clásicos”, *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 318.

³⁸¹ Cf. *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 177.

³⁸² En sus diversos informes acerca de las actividades del Departamento Editorial, Julio Torri da las cifras siguientes: De julio de 1921 a fines de febrero de 1922 se repartieron 72 614 ejemplares del *Libro nacional de escritura-lectura* y 21 248 “Clásicos” (véase la nota 380 de este capítulo); del 1 de julio de 1923 al 31 de diciembre del mismo año se distribuyeron 29 597 “Clásicos”. El 1 de enero de 1924 había en almacén 113 853 volúmenes de los “Clásicos” (*Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 358). En su informe del 1 de septiembre de 1924, el presidente Obregón señala que “la dirección editorial ha distribuido 35 857 volúmenes de ‘Clásicos’ entre las bibliotecas de la República, 2 019 entre las escuelas y centros educativos, 16 127 obsequiados a solicitudes justificadas”.



ha logrado rebasar. Por tanto, la revista proponía no solamente aplaudir la iniciativa de Vasconcelos, sino imitarla.³⁸³ En Chile, hombres tan disímbolos social e intelectualmente como Luis Zamorano, secretario general de la Federación Obrera de Chile, y el novelista Pedro Prado, se asociaron a ese elogio: el primero ve en esa empresa una aportación indiscutible a la cultura “popular”, el segundo subraya su alcance “universal”.³⁸⁴ En mayo de 1925, Enrique Díez Cañedo vuelve a tocar el punto de las ediciones de la SEP para subrayar su papel educativo y de vulgarización:

Sin pretensiones eruditas, únicamente aderezado el texto con algún comentario de sólida doctrina (Lang, Morro, Croiset, Zeller; para los clásicos griegos; De Sanctis para la *Divina Comedia*), esas versiones requerían, en ciertos casos, modificaciones y depuraciones, alguna vez ya llevadas a cabo por los revisores de la edición mexicana; pero tal como están pueden hacer su oficio —algunas lo han hecho durante varias generaciones en España— con toda fidelidad al propósito.

Éste es doble para Díez Cañedo: poner a los sectores populares en contacto con obras fundamentales, incluso a través de una modesta versión “prosaica”, como en el caso de la *Divina comedia*, y ofrecer a los lectores de habla castellana textos (Tagore y, sobre todo, Plotino) a los que pueden tener acceso por primera vez.³⁸⁵

Tras la partida de Vasconcelos, diversos comentaristas coinciden en reconocer la importancia cuantitativa y cualitativa de los libros publicados —a bajo precio y con excelente presentación— por el Departamento Editorial, y la Feria del Libro organizada en la ciudad de México en noviembre de 1924, a iniciativa de la SEP, será una especie de consagración de la obra editorial del ministro de Obregón.³⁸⁶ Este éxito *a posteriori* se ve coronado

³⁸³ Artículo reproducido en *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 360-361.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 362.

³⁸⁵ Enrique Díez Cañedo, “Literatura oficial”, *España*, Madrid, 1922, artículo reproducido con el título de “Las ediciones de la Universidad juzgadas en el extranjero”, *La Antorcha*, 32, 9 de mayo de 1925, p. 28.

³⁸⁶ “Los mejores libros publicados en 1924”, *El Universal Ilustrado*, 13 de noviembre de 1924, p. 31, y “La Feria del Libro”, *El Libro y el Pueblo*, III, 11-12, 31 de diciembre de 1924, p. 221.



por la publicación, en 1924, de dos suntuosos volúmenes, *Lecturas clásicas para niños*, libro que dirigió Vasconcelos y que tenía ilustraciones muy hermosas, en negro y blanco y en colores, firmadas por Roberto Montenegro y Fernández Ledesma. En realidad, el libro, en su versión definitiva, no respondía exactamente a los objetivos que Vasconcelos se había fijado, y por cierto fue Bernardo Gastélum, su sucesor, quien se encargó de la publicación definitiva.³⁸⁷ Gabriela Mistral, Palma Guillén, Salvador Novo y José Gorostiza participaron en la selección de los textos del primer volumen, que recoge cuentos y leyendas de Oriente, de Grecia y de la tradición hebraica y bíblica. La primera parte del libro, consagrada al Oriente y en la cual figuran en particular textos de los *Upanishads* y de Tagore, termina con un “apéndice” para los maestros, que incluye una presentación didáctica de las principales obras orientales y una bibliografía breve sobre las religiones y las literaturas de la India, China y Japón.³⁸⁸ El segundo tomo, en el que colaboraron Jaime Torres Bodet, Francisco Monterde García Icazbalceta, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano —los fundadores del futuro grupo de los Contemporáneos—, apareció en junio de 1925, y los cuentos y leyendas escogidos provenían de un área geográfica que comprende España, Francia, Alemania, Italia, Inglaterra e Hispanoamérica. Los cuentos hispanoamericanos se referían todos al periodo precolumbino o colonial, y su límite cronológico correspondía a la Independencia.

¿Cuáles fueron los objetivos de Vasconcelos al pedir a sus colaboradores elaborar esas *Lecturas clásicas para niños*, cuya edición demasiado lujosa, poco manejable y difícilmente acce-

³⁸⁷ *Lecturas clásicas para niños*, México, Secretaría de Educación Pública, 1924. Al final del primer volumen se encuentra la mención siguiente: “Se acabó de imprimir este libro en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública de México el xxv de octubre de MCMXXIV y fue ornamentado por Montenegro y Fernández Ledesma.” En 1971, al celebrar el cincuentenario de su fundación, la SEP publicó en facsímil una segunda edición de la obra, también en dos tomos.

³⁸⁸ Parece haber sido Salvador Novo el responsable de esta parte del primer tomo, dedicado al Oriente. Cf. Torres Bodet, *Autobiografía...*, p. 286.



sible a un público popular luego deploraría?³⁸⁹ Como señala en su prólogo al primer volumen, el libro se inscribe dentro del marco de una tentativa de elaboración de una política cultural a escala de todo el continente hispanoamericano; manifiesta una voluntad de reacción contra el vacío editorial que no han logrado llenar los proyectos, siempre postergados, de crear “una casa editorial enorme, que diera a los 90 millones de hombres de habla española, todos los libros de que hoy carecen, escritos en su lengua y vendidos a mínimo precio”. En lo relativo al problema concreto de la literatura infantil, los ingleses, una vez más, habían abierto el camino, creando, traduciendo o adaptando textos de acuerdo con el “temperamento”, los anhelos y los sueños de los niños; en ese terreno, las realizaciones mexicanas no han superado el nivel de la imitación servil, haciendo intervenir la noción de “lectura graduada” que, según Vasconcelos y Bernardo Gastélum,³⁹⁰ se justifica en inglés, “donde cada palabra tiene que ser aprendida ortográficamente, además de ideológicamente”, mientras que esa doble aprehensión no existe en castellano: “¿por qué no se ha visto que nuestras lecturas graduadas —escribe Vasconcelos— tienen por objeto realizar ejercicios de deletreo (*spelling*) que en nuestro idioma son completamente absurdos?” En cambio, los manuales ingleses ofrecen la ventaja de presentar —como complemento a los ejercicios de lectura— “cuentos maravillosos y lecturas de clásicos adaptados a la imaginación infantil”.

Uno de los ejes de la política cultural de Vasconcelos fue, pues, proporcionar al público lecturas *de calidad*. Desde octubre de

³⁸⁹ En *Indología*, Vasconcelos apunta: “Se concluyó una colección de cuentos infantiles en dos volúmenes, que ya apareció desvirtuada de su objeto, porque se terminó en una edición lujosa y por lo mismo fuera del alcance de los pequeños.” Vasconcelos, *Indología...*, p. 1 252.

³⁹⁰ En su presentación del primer volumen de *Lecturas clásicas* para niños, Bernardo Gastélum escribe: “El idioma español se pronuncia generalmente como se escribe. Desde el momento que el niño después de su primer año de escuela debe dominar los fundamentos de la lectura mecánica, la práctica de continuar obligándolo a que use textos para aprender a leer durante los años sucesivos de la escuela, obliga a su espíritu a que se mantenga dentro de cierto plan mental, hecho condenado por las investigaciones psicológicas, en que se basan los métodos pedagógicos modernos, ya que generalmente esos libros los forman lecturas peptonizadas.”



1921 proponía, en una circular, que una vez adquiridos los mecanismos de la lectura, los niños mexicanos fuesen puestos en contacto con libros de verdadero valor intrínseco, y que se evitasen las lecturas mediocres comúnmente a su alcance.³⁹¹ Tres años más tarde, admite que esa circular del 28 de octubre de 1921 no tuvo efecto, porque cometió el error de proponer una reforma sin que los maestros y los libreros tuviesen realmente medios para llevarla a cabo. La Universidad tuvo que renunciar, por falta de dinero, a publicar la edición “popular” de *El Quijote* que había creído poder realizar y difundir por sí sola, y se resignó a comprar en España 50 000 ejemplares de la obra de Cervantes.

Fue para intentar superar todos esos obstáculos por lo que se aceleró la elaboración de las *Lecturas clásicas para niños*. En las primeras semanas de 1924 el subsecretario de Educación Bernardo Gastélum publicó una nueva circular en la que condenaba el uso de los manuales de lectura tradicionales, y aconsejaba con insistencia la lectura de la nueva colección de textos clásicos que la Universidad estaba a punto de editar. Inmediatamente los editores de la ciudad de México hicieron oír su protesta contra lo que consideraban una especie de monopolio concedido a las ediciones del Estado en el terreno de los textos escolares. Durante un encuentro organizado por los editores y libreros tuvo lugar una discusión bastante acalorada entre el editor León Sánchez y Vasconcelos, en la que el primero acusó al segundo de haber querido “anular la protección que se había dado a las Artes Gráficas” y protestó contra el proyecto de distribución gratuita o a precio muy reducido de los “Clásicos infantiles”: “Si lo que se intenta con la medida es acabar con las influencias que se ponen en juego y sobornos a que se presta la adopción de textos, nada se logrará, porque las mismas

³⁹¹ José Vasconcelos, “La enseñanza de la lectura en las escuelas”, *El movimiento educativo en México...*, p. 571-572: “Se recomienda a los maestros que, una vez que los discípulos puedan leer corrientemente el libro primero que reparte la Universidad, se provean de las ediciones de los clásicos que la misma Universidad procurará suministrarles, y hagan que sus alumnos pasen desde luego a la lectura de obras clásicas como *El Quijote*, *La Odisea* u obras de historia y de geografía, de las que aparecen o aparecerán muy pronto entre las ediciones de la Universidad, no debiendo por lo mismo preocuparse porque carezcan de libros de lectura escolar de segundo o tercer año.”



influencias y sobornos se ejercerán u ofrecerán al tratar de obtener las materias primas para hacer los libros.” Además, León Sánchez afirma que en los Estados Unidos, Alemania, Francia, Italia y España “ningún gobierno ha puesto sus prensas oficiales a imprimir libros de escuela para regalarlos o venderlos, dejando este trabajo a las imprentas particulares”. Alega también que el precio de coste en México es inferior al de España. En conclusión, considera que la imposición de los “Clásicos” como libro de texto para las escuelas es una medida “arcaica y pueril”.

En su respuesta, Vasconcelos enfatiza en primer lugar la vocación deliberadamente “popular” de la acción educativa emprendida por la SEP: dentro de tal perspectiva, la secretaría seguirá “imprimiendo libros para regalarlos al pueblo”. Estas obras ciertamente se venden a un precio inferior a su precio de costo, pero es ésa una condición indispensable para la difusión popular del libro; 600 000 textos de primer año —*Libro nacional de escritura-lectura*— fueron impresos: el precio de librería es de 1.25 pesos el ejemplar, mientras que la SEP lo distribuye gratuitamente. Vasconcelos rechaza el argumento de que los países occidentales tienen una política distinta en ese campo; declara, medio en broma y medio en desafío, que si eso es dar pruebas de “cultura”, prefiere en ese caso que lo tomen por un “salvaje”. La SEP siempre combatió los intermediarios y fijó los precios más bajos. El ministro disolvió las comisiones revisoras de los libros de texto³⁹² y dejó que los directores de escuela opinasen libremente, lo que produjo una disminución de entre 20 y 30% en el precio de librería de los textos. En lo tocante a la introducción de los “Clásicos infantiles” en las escuelas, todos los países del mundo, incluyendo España, han actuado de la misma manera, recurriendo a los textos clásicos que Vasconcelos, por su parte, considera

³⁹² En abril de 1924, el director del Departamento escolar, Luis V. Massieu, escribía en un informe respecto de la elección de textos: “La práctica seguida consistía en nombrar una comisión cuyo fallo era aceptado o desechado por la autoridad escolar, sin tomar en cuenta la opinión de los maestros de grupo, que son los capacitados para determinar los textos más adecuados, ya que la práctica que tienen los pone en condiciones favorables para ello.” *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 51.



perfectamente accesibles para los niños, cuya inteligencia es a menudo subestimada por los adultos.³⁹³ Es por cierto importante no malentender el sentido de la palabra “clásico”: “Lo clásico es lo que debe servir de modelo —escribe Vasconcelos—. Lo que hoy llamamos genial, será clásico mañana, y lo clásico es lo mejor de todas las épocas. ¿Por qué ha de reservarse eso para los hombres maduros que frecuentemente ya no leen?” Por ello el último libro publicado por la SEP es “una selección respetuosa de toda la literatura universal, depurada sin empequeñecimientos, rica y amena”. El Departamento Editorial no quiso sobrecargarlo con notas históricas geográficas, lo que le hubiese dado un carácter enciclopédico que no era el suyo; su objetivo era ante todo ofrecer a los niños “una visión panorámica ordenada en el tiempo, y la enseñanza profunda que sin duda derivarán de sentirse en contacto con los más notables sucesos, los mejores ejemplos y las más bellas ficciones que han producido los hombres”.³⁹⁴

No obstante, subsistía un problema: el de la presentación y la accesibilidad de los textos que componían los dos volúmenes. ¿Era necesario, como se había hecho en algunos casos, “simplificar” el texto original, despojándolo de los pasajes “superfluos”, o bien se debía presentar en versión integral, sin notas, sin introducción, sin nada que facilitase la lectura? ¿Tenían los compiladores derecho de “reescribir”, como a veces se ha hecho, un cuento cuyo tema pertenece al acervo universal de la cultura humana?³⁹⁵ Es evidente que un aparato crítico habría reducido el poder evocativo y “maravilloso” de esas narraciones, y que, con frecuencia, se imponían la adaptación o la “reescritura”. Todavía en la actualidad, los dos volúmenes de *Lecturas clásicas para niños*, reeditados en 1971 con motivo del quincuagésimo aniversario de la fundación de la SEP, constituyen un conjunto indiscutiblemente atractivo y completo. En 1924 presentaban asimismo la ventaja de ofrecer una

³⁹³ “El problema de los libros baratos en México y la SEP”, *El Libro y el Pueblo*, III, 4-6, abril-junio de 1924, p. 126-127.

³⁹⁴ José Vasconcelos, “Prólogo”, en *Lecturas clásicas para niños...*, p. XII-XIII.

³⁹⁵ Cf. Torres Bodet, *Autobiografía...*, p. 286-287. Torres Bodet, por su parte, había traducido parcialmente la leyenda de Parsifal, según la versión “moderna” de Joseph Bédier.



serie de textos sobre Hispanoamérica, de orientación esencialmente histórica, tomados de la obra de José Martí, Vicente Riva Palacio, Ricardo Palma y Manuel Gutiérrez Nájera, así como algunos redactados especialmente por Salvador Novo, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Genaro García y Antonio Médiz Bolio. Era ésta una prueba más de la voluntad expresada por la mayoría de los escritores mexicanos de salir de su “torre de marfil”.

Las revistas de la SEP

Al llegar a la rectoría, Vasconcelos hizo que se reanudase la publicación del *Boletín de la Universidad*, que había sido suspendida en noviembre de 1918. Entre agosto de 1920 y diciembre de 1921, aparecen siete números, que reflejan con fidelidad la actividad intensa que se desarrolla en el seno del Departamento Universitario a partir de junio de 1920. Estos boletines encierran gran cantidad de datos particularmente interesantes dada la ausencia casi total de archivos ministeriales relativos a esta época. Tal información desborda con mucho el mero ámbito universitario, y se refiere a las distintas reformas (federalización de la enseñanza, campaña contra el analfabetismo, cursos de verano, comedores escolares, etcétera) que rápidamente entran en vigor bajo el impulso de Vasconcelos. El *Boletín de la Universidad* reproduce también las reacciones de la prensa de la ciudad de México a las nuevas orientaciones impuestas a la educación pública en el país. En abril y agosto de 1922 se publican dos números de una nueva serie del *Boletín*, a iniciativa del nuevo rector, Antonio Caso. Como el anterior boletín, esta publicación incluye una rúbrica pedagógica y administrativa en la que se analizan las actividades de la Universidad de México; además, uno de sus objetivos es publicar trabajos de profesores y estudiantes universitarios, así como de científicos mexicanos capaces de aportar mediante su investigación y sus estudios nuevos conocimientos. Este nuevo *Boletín* no pretende, pues, ser exclusivamente informativo, sino también científico. Por último, incluiría una sección internacional, en la que se publicarían informaciones a la vez universitarias y *sociales*



de interés continental.³⁹⁶ Es precisamente a propósito de esta sección que se suscita una controversia entre el gabinete de Vasconcelos y el Consejo Universitario. So pretexto de las “quejas” emitidas por algunos gobiernos hispanoamericanos respecto de informaciones difundidas por el *Boletín de la Universidad*³⁹⁷ Carlos Peralta, oficial mayor de Educación Pública, pide a Antonio Caso que suprima de la publicación la rúbrica sobre asuntos internacionales. Con bastante sequedad Caso responde que lo hará, aunque se manifiesta sorprendido, ya que, cuando Vasconcelos era rector, esa sección había recibido gran apoyo.³⁹⁸ Habría podido añadir que el *Boletín de la SEP*, por su parte, continuaba publicando numerosas informaciones, algunas sumamente polémicas, provenientes de los otros países del continente. A raíz de ese incidente dejó de aparecer el *Boletín de la Universidad Nacional*.

Tomó el relevo, a partir de 1922, el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, cuya organización general reproducía directamente la de la Secretaría, como señala Vasconcelos en la presentación del primer número. Incluye secciones correspondientes a los principales departamentos previstos en el proyecto de ley de septiembre-octubre de 1920. También aquí se da un sitio importante a las reacciones de la prensa de la capital, y no se cita a la de provincia sino muy rara vez. Aparecen cinco números, uno de ellos doble, entre 1922 y 1924, y las informaciones publicadas en la Sección Iberoamericana ocupan un espacio importante.

Habría que añadir a estas dos revistas, que están en una relación de simbiosis directa con la acción emprendida por Vasconcelos y sus colaboradores y de la cual dan testimonio administrativo, jurídico, periodístico y cultural inmediato, otra publicación espe-

³⁹⁶ “Una nueva época”, *Boletín de la Universidad*, I, 1, abril de 1922, p. 5.

³⁹⁷ En su rúbrica “Extranjero”, el primer número del *Boletín de la Universidad* publicó los artículos siguientes: “Notas sobre el movimiento universitario en la Argentina”; “La traición en Guatemala” (acerca del golpe de estado del general Orellana el 5 de diciembre de 1921); “Asamblea de estudiantes de Colombia”; “Homenaje de la colonia venezolana de Barranquilla (Colombia) en la fiesta del centenario de la batalla de Carabobo”; “Las mujeres de Venezuela”; “La juventud de Venezuela”.

³⁹⁸ “El Boletín de la Universidad Nacional y su sección de ‘Extranjero’”, *Boletín de la Universidad*, I, 2, agosto de 1922, p. 573-575.



cializada: los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, cuya publicación se remonta a la época de Porfirio Díaz y que había dejado de aparecer en 1916, al perder el museo sus talleres de imprenta.³⁹⁹ Los *Anales* tuvieron cuatro números en 1922, uno en 1923 y uno en 1924. Se trata de una revista de prestigio, abierta en gran medida a los investigadores extranjeros (en particular norteamericanos), que publica esencialmente artículos eruditos de historia e historia del arte, etnología, sociología, lingüística, geografía humana y arqueología.

Pero no cabe duda que la publicación más importante y más original de la SEP fue la revista *El Maestro*, que aparece entre 1921 y 1923.⁴⁰⁰ Un texto-anuncio publicado en marzo de 1921, un mes antes de la aparición del primer número, indica los principales objetivos perseguidos por la futura revista: será una publicación mensual de gran tiraje (60 000 ejemplares), con un propósito esencialmente didáctico; será el complemento “natural” de los conocimientos adquiridos en la escuela primaria o en los centros de alfabetización para adultos; su papel consistirá en ampliar el horizonte del campesino y del obrero, proporcionándole sugerencias prácticas en numerosos terrenos: asuntos sociales, educación moderna, problemas escolares y universitarios, literatura, orientación obrera, temas de interés agrícola, artesanal, ferroviario, comercial, etcétera. La revista, dirigida por Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez, será distribuida gratuitamente y no limitará su acción a esas tareas didácticas (extensión universitaria, arte mexicano, economía política mexicana, autoeducación, higiene personal y social, etcétera); ofrecerá a sus lectores cuentos, leyendas, poemas, así como informaciones más sucintas sobre las actividades de la Universidad Nacional, la campaña de lectura, estadísticas e información práctica para los obreros, estudiantes, agricultores, mineros, escritores, artistas, ferrocarrileros,

³⁹⁹ Luis Castillo Ledón, “Las publicaciones del Museo”, *Anales del Museo Nacional*, 4a. época, I, enero-febrero de 1922, p. 5-6.

⁴⁰⁰ Cf. Claude Fell, “José Vasconcelos et la revue *El Maestro* (1921-1923)”, *Cahiers des Amériques latines*, Serie Arts et Littératures, 3-4, 1969, p. 77-92.



etcétera.⁴⁰¹ Más tarde Vasconcelos precisa que queda excluida de la revista “la propaganda política y religiosa”.⁴⁰²

En un extenso prefacio al primer número, intitulado “Un llamado cordial”, Vasconcelos vuelve a tratar la verdadera vocación de *El Maestro*. Tras rechazar toda limitación política e ideológica, declara que la revista estará abierta a todas las ideas “nobles y útiles” y se pondrá al servicio de todos los ciudadanos. Esta orientación nacionalista y social se inscribe dentro del marco de la política de reforma y de unión seguida por el nuevo gobierno, y marca el fin de ese periodo de “barbarie” en que la Revolución había sumido al país. Pero Vasconcelos se rehúsa a conformarse con esta visión exageradamente negativa de los hechos ocurridos desde 1910. *El Maestro* deberá igualmente hacerse eco y reflejo de una situación y de una evolución sociales nuevas, cuyos elementos principales serán la desaparición total de las injusticias, la ayuda mutua fraternal que predica el Evangelio, la abolición de la miseria y de las desigualdades —condiciones previas necesarias para la instauración de una verdadera educación popular—:

Nuestro propósito capital —escribe Vasconcelos— consiste en hacer llegar los datos del saber a todos los que quieran instruirse y es menester insistir en proclamarlo, porque una gran parte de nuestros llama dos intelectuales ha estado afirmando con tenacidad digna de mejor causa que nuestro pueblo no tiene remedio, y que este mundo es de los aptos y que los ineptos carecen de todo derecho.

Una vez más, Vasconcelos se lanza con vehemencia contra ese “darwinismo social” y enuncia el doble principio que inspira y subyace su acción: “todos los hombres tienen derecho al bienestar y a la luz”. Esta convicción se fundamenta en una apología muy nietzscheana de la voluntad creadora, la cual a su vez se fundamenta en ejemplos tomados de la antigüedad griega y romana y de la historia mexicana, que son otras tantas condenas del acaparamiento del poder por unos cuantos en detrimento de

⁴⁰¹ “Fundación de una gran revista educativa”, *Boletín de la Universidad*, II, 4, marzo de 1921, p. 28-30.

⁴⁰² Vasconcelos, “Conferencia leída en el Continental...”, p. 13.



la mayoría. Así, en México “el Presidente substituyó al monarca; pero, ¿qué han hecho todos los caciques modernos, desde Santa Anna hasta Porfirio Díaz y Carranza; qué han hecho para levantar la condición material del pueblo, para educarlo en las artes que aseguran la independencia, la libertad y el poderío?”

El Maestro debe convertirse en símbolo de esta redistribución y esta reorientación del saber que llegará en adelante prioritariamente a los sectores menos favorecidos de la población:

Nuestra ciencia, encerrada entre las cuatro paredes de unos cuantos colegios, ha sido vana y servil, y nuestra acción intermitente y desorientada no ha sabido dedicarse a hacer iguales a nosotros a las antiguas razas conquistadas, a los que, siendo nuestros hermanos, serán eternamente una carga ruinosa si nos desentendemos de ellos; si los mantenemos ignorantes y pobres; pero, en cambio, si los educamos y los hacemos fuertes, su fortaleza sumada a la nuestra nos hará invencibles.

Así pues, la publicación de la nueva revista debe ser esencialmente “constructiva”, lo que significa, para Vasconcelos, que la orientación general de *El Maestro* ha de ser aliteraria e incluso “antiliteraria”:⁴⁰³ “Escogeremos para [esa] publicación todos aquellos artículos que tiendan a construir un propósito o a fortalecer un ideal.” El ministro se declara en contra del negativismo que parece ser el rasgo dominante de la vida intelectual mexicana, contra el sarcasmo, contra la crítica puramente negativa que conduce al individualismo y a la xenofobia, a la esterilidad por conformismo y por miedo al ridículo, a la banalidad, a la separación, a veces teñida de desprecio o de hostilidad, de los intelectuales y el pueblo. No se trata, para quienes escriban en *El Maestro*, de buscar la gloria literaria ni de sucumbir a la tentación del ejercicio de estilo y del alarde de preciosismo; el único criterio será el de la utilidad; “este periódico está y estará libre de fórmula, libre de la moda, libre de la retórica y libre del estilo, y así, sin más norma que un inmenso anhelo de regeneración y de

⁴⁰³ Vasconcelos precisa, en 1922: “Procuramos que los artículos se distinguan por las ideas y conocimientos que imparten más bien que por la forma literaria.” *Ibid.*, p. 13.



bien, se regocijará cada vez que una idea noble pueda ser acogida en sus páginas, así proceda del más humilde, del más ignorado de los hombres, y aunque esté expresada con la sencillez elemental de las verdades profundas”. Lejos de las frivolidades y las modas pasajeras, *El Maestro* intentará que se capte la belleza en su perennidad, con el fin de alcanzar esa comunión de los hombres en el impulso estético que era ya un elemento central en *El monismo estético*. El objetivo que la revista persigue es, pues, doble: por un lado, aportará al más amplio público posible conocimientos prácticos y concretos, tendientes a una mejor inserción de los hombres en la sociedad; por otro, indicará a los autores la senda de la humildad y la simplicidad y los mantendrá apartados de toda “vana literatura” y de la “ironía mordaz y destructiva” que con demasiada frecuencia se acepta como moneda corriente en los medios intelectuales mexicanos, “hábiles para la censura, pero inútiles para la obra”. Ya es hora de que escapen al imperialismo aplastante de los tabúes mundanos:

El intelectual de oficio no se atreve ni siquiera a escribir si no reviste su pensamiento con todos los primores mediocres de su estilo convencional, y nada le importa que su corazón calle ante las necesidades públicas, que la pasión sofoque sus arrebatos más nobles, con tal de arrancar un aplauso ruidoso y unánime del coro inmortal de los necios.⁴⁰⁴

Para todos, el arquitecto, el constructor, deberá convertirse en modelo y dar a la sociedad la orientación positiva necesaria para su cohesión.

Estos imperativos previos determinarán obviamente la estructura y el contenido de la revista. Dado que se trata de dirigir-

⁴⁰⁴ José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, *El Maestro*, I, 1, abril de 1921, p. 5-10. En *El problema de México y la ideología nacional* (1924) (2a. edición, Libro-Mex Editores, 1955, p. 81), Antonio Caso reitera las acusaciones de Vasconcelos: “Nuestro individualismo recalitrante no resulta de la superioridad intelectual que hace de cada hombre de genio una torre de Dios aislada espléndidamente. No; procede más bien de nuestras terribles limitaciones psicológicas, de nuestras pasiones irreconciliables.” Véase también sobre este tema la violentísima crítica contenida en artículo firmado por “Cráter” y titulado “Nuestro trágico ‘se me rajó’”, *El Maestro*, I, 5-6, septiembre de 1921, p. 529-534.



se al pueblo y “propagar hechos que lo instruyan, datos que lo informen e ideas que aviven el poder de su espíritu”, se imponen distintas rúbricas:

Artículos editoriales: a menudo dictados por los sucesos de actualidad, estos artículos se refieren básicamente, en los primeros números, a la enseñanza y la vida universitaria, para luego abrirse a la política nacional e internacional, pese a las declaraciones reiteradas de Vasconcelos de que *El Maestro* se abstendría de toda propaganda. La revista reproduce los informes presidenciales de 1922 y 1923 y, en su último número, un artículo del presidente Obregón sobre las relaciones entre México y los Estados Unidos.⁴⁰⁵ Esta parte propiamente informativa de la publicación está destinada a dar a quienes viven lejos de las ciudades una visión sinóptica de los principales acontecimientos nacionales y mundiales ocurridos en el curso del mes. Desde el número 2 (mayo de 1921), esta rúbrica toma el nombre de “Revista Editorial Informativa”.

Pláticas instructivas: presentan temas de reflexión y proporcionan diversas informaciones (históricas, geográficas, pedagógicas, filosóficas, matemáticas, etcétera). Estos artículos, muy didácticos, con frecuencia están teñidos de nacionalismo y americanismo. Así, en el primer número hay un bello texto de Ramón López Velarde, quien murió pocas semanas después de aparecido este número, y cuyo nombre es “Novedad de la patria”.⁴⁰⁶ A esta sección pertenece la importante columna de historia, que se inicia en el segundo número y que podría dividirse en tres subsecciones regulares: Historia universal, que presenta en forma condensada las grandes épocas, según la versión del historiador norteamericano William Swinton. En esta rúbrica entran también varios capítulos de la *Introducción a la historia de los griegos*

⁴⁰⁵ Álvaro Obregón, “La verdad y el error en la vida americana”, *ibid.*, III, 4-5, 1923, p. 402-403.

⁴⁰⁶ Ramón López Velarde, “Novedad de la patria”, *ibid.*, I, 1, p. 62: “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de ollas de sindicato, ofrece —digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada— el café con leche de su piel.”



de Víctor Duruy; Historia de México, que sólo incluye un artículo sobre las civilizaciones prehispánicas pero enfatiza los momentos clave de la evolución nacional desde la conquista española. En particular, con motivo del primer centenario de la consumación de la Independencia, el número de septiembre de 1921 (número doble) consagra sesenta páginas a ese tema: un fragmento del libro de José María Luis Mora, *México y sus revoluciones* (París, 1836), un artículo del historiador Alfonso Teja Zabre (“Morelos y su obra política”), una evocación de Hidalgo (“El padre”) por Manuel Gutiérrez Nájera, una proclama (Galvestone, 22 de febrero de 1817) de Francisco Javier Mina, un “discurso cívico” (16 de septiembre de 1861) de Ignacio Ramírez;⁴⁰⁷ Presentación histórica y geográfica de los principales países de Hispanoamérica (Argentina, Brasil, Perú, Chile) y de algunas grandes figuras continentales (en particular Bolívar, a quien se consagran cuatro artículos).

Sugestiones sociales: reúnen reflexiones sobre el trabajo escritas por León Tolstoi, diversas proclamas de la Internacional de los Intelectuales y del grupo francés *Clarté*, meditaciones sobre el problema del mal, discusiones sobre el indigenismo y sobre la información de las masas. Esta sección se llama, a partir del número dos, “Temas diversos”. Bajo este título un tanto vago se ampara a la parte propiamente sociológica y ética de la revista, y contiene artículos a veces muy acerbos sobre ciertos sectores de la población.⁴⁰⁸ Es aquí donde Vasconcelos hace aparecer los textos representativos de su pensamiento sociológico tal como se articula en esa época: “Aristocracia pulquera” e “Irresistencia al mal”,⁴⁰⁹ “Cuando el águila destroce a la serpiente”⁴¹⁰ y “Nueva ley de los tres estados”.⁴¹¹ A partir de situaciones a menudo personalizadas, Vasconcelos aborda en estos artículos vastas cuestiones sociales con claras implicaciones políticas y morales; la de la venganza y el perdón de las ofensas, la del alcoholismo y la subalimentación

⁴⁰⁷ *Ibid.*, I, 5-6, septiembre de 1921, p. 447-508.

⁴⁰⁸ Rafael Córdova, “El problema de nuestra clase media”, *ibid.*, p. 539-541.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, I, 3, p. 215-217 y p. 251-252.

⁴¹⁰ *Ibid.*, I, p. 5-6, p. 441-448.

⁴¹¹ *Ibid.*, II, p. 2, p. 150-158.



—que pone una vez más en tela de juicio la persistencia del latifundio—,⁴¹² la de la soberanía popular y el “mito” de la libertad, la del sacrificio de algunos y su aprovechamiento por otros, la del posible acceso de la humanidad a la “edad estética”.

Conocimientos prácticos: esta rúbrica es, en realidad, prolongación e ilustración de la precedente. Responde a un doble objetivo: divulgar en todo el país, a partir de las escuelas primarias, conocimientos de primera necesidad sobre higiene, salud de los niños y nutrición. A veces, los temas tratados muestran un loable esfuerzo de vulgarización de nociones y sistemas relativamente complejos (por ejemplo la teoría de la relatividad). Se trata ante todo de realizar una obra útil e inmediatamente aprovechable. Por otra parte, la divulgación de técnicas simples (en particular agrícolas) debe ir vinculada con el plan de educación técnica implantado por la SEP que, desde las primeras semanas de su existencia, insiste en la urgencia —vital para el país— de multiplicar las instituciones técnicas.⁴¹³

Sección de los niños: dirigida por Rosaura Zapata, contiene juegos, consejos, datos históricos, cuentos (Andersen, Benavente, Quiroga, etcétera).

Literatura: tras las condiciones impuestas por Vasconcelos en el primer número de la revista, esta sección está dedicada básicamente a las biografías (Shakespeare; Nietzsche, por Papini; López Velarde) y a la historia literaria. Incluye algunas traducciones de autores extranjeros de moda en esa época (Gorki, Tagore, Romain Rolland, Tolstoi, Wells, Jerome K. Jerome, Selma Lagerlof), algunos de los cuales serían escogidos para figurar entre los “Clásicos”. Los otros textos que aparecen en esta rúbrica son de autores mexicanos e hispanoamericanos consagrados, y son de preferencia

⁴¹² “Aristocracia pulquera”, artículo citado: “La Revolución ha pretendido varias veces acabar con el pulque, pero los hacendados han triunfado en la Revolución y siguen fabricando pulque; los hacendados culpan al pueblo que consume pulque, pero no reconocen que el crimen es de ellos, desde el momento en que convierten en tierras de maguey las tierras que podrían dedicarse a pastos o a la siembra del maíz.”

⁴¹³ “Iniciativa para la creación de escuelas técnicas, 22 de septiembre de 1921”, *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 129.



didácticos: “Pensar es una manera de honrar y de servir a la patria”, decía ya en 1916 Vasconcelos a los estudiantes peruanos.

Poesía: es, por regla general, la última sección de la revista, ya que, para el ministro y algunos de sus colaboradores, la poesía es el preludio del desarrollo de la emoción estética pura. *El Maestro* presenta algunas traducciones (Hugo, Whitman, Poe, entre otros), pero la que tiene mayor importancia es la poesía hispanoamericana inspirada en la infancia (Gabriela Mistral) o de filiación modernista (Rubén Darío, Guillermo Valencia). Junto a poetas consagrados como José Santos Chocano, Ramón López Velarde o Alfonsina Storni, hay también obras de los jóvenes poetas que rodean a Vasconcelos: Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza.

La sección dedicada a la pedagogía y la educación nacional en general tiene, lógicamente, un papel preponderante en *El Maestro*. La revista reivindica el estatuto de “tribuna libre” de discusión, abordando los temas más diversos, desde la democratización de la enseñanza hasta la unificación continental de la cultura hispanoamericana. De esos debates se desprenden varias ideas-fuerza:

1. Las reformas emprendidas por Vasconcelos y sus colaboradores son ciertamente innovadoras, pero también se vinculan, dados algunos de sus aspectos, con los esfuerzos de los grandes reformadores anteriores, el más importante de los cuales es sin lugar a dudas don Justo Sierra. Ya desde el primer número, Ezequiel A. Chávez se encarga de recordar tal filiación:⁴¹⁴ la educación es la “transmisión a las nuevas generaciones de la herencia material, espiritual y social que de los siglos hemos recibido”; pero el hombre hereda también de sus ancestros atavismos psicológicos y pasionales que a menudo son para él más un obstáculo que una ayuda. Pasando por alto esta segunda parte de la herencia, la educación debe desarrollar en el hombre las cualidades que lo hacen

⁴¹⁴ Ezequiel A. Chávez, “Los rasgos distintivos de la educación moderna”, *El Maestro*, I, 1, p. 15-21. Acerca de la carrera “porfirista” de Ezequiel Chávez, véase: Irma Wilson, *Mexico. A Century of Educational Thought*, Nueva York, Hispanic Institute, 1941, p. 292.



superior al animal: su capacidad de fabricación, que le permite actuar sobre el mundo que lo rodea; su aptitud para vivir en sociedad y comunicarse mediante el signo y la palabra. Por último, la educación ha de elevar el alma humana hasta hacerla sentirse en contacto con el infinito. Pero esta voluntad de superación no implica, como para Vasconcelos, un *a priori* espiritualista; esta trascendencia de la educación no es sino un requisito previo para el acceso al paraíso positivista: “Declaremos que por el momento, nuestro ideal va a ser aquí, en México, conseguir que los mexicanos todos reciban en efecto y transmuten siempre en otra mejor, la herencia de las cualidades verdaderamente humanas y de las adquisiciones positivamente humanas.”

Dentro de esta “herencia”, Vasconcelos da un lugar preponderante a lo espiritual, sin por ello soslayar lo social. Respecto de este punto, coincide con Antonio Caso y con Gabriela Mistral, quien le escribe en una carta en agosto de 1921 —publicada en *El Maestro*—, que la crisis por la que atraviesa en esa época la enseñanza es fundamentalmente de orden espiritual:

La crisis de los maestros es crisis espiritual: preparación científica no suele faltarles, les faltan ideales, sensibilidad, ‘evangelismo’ (perdone la palabra). La enseñanza técnica que recibieron primero, la cátedra después, han ido haciendo de ellos un recitador paciente y ordenado de textos y fórmulas, y el alma, o no la tuvo nunca, o la ha perdido.⁴¹⁵

En un artículo consagrado a la educación de las masas, otro autor constata que “hace falta una inyección de vida espiritual a nuestro pueblo”.⁴¹⁶ En el plano puramente pedagógico y educativo, no se duda, pues, en recurrir a maestros neopositivistas, como Ezequiel Chávez. Pero la ideología ha cambiado: *El Maestro* viene a confirmar que el cientificismo ha muerto definitivamente. La educación debe ser “popular” y beneficiar a todos; pero también debe conducir al enaltecimiento del alma y a su fusión final

⁴¹⁵ “Una carta de Gabriela Mistral a José Vasconcelos, 7 de agosto de 1921”, *El Maestro*, II, 1, octubre de 1921, p. 57-59.

⁴¹⁶ Dionisio Montelongo, “La ilustración de las masas”, *ibid.*, I, 4, p. 365.



en el seno de lo eterno. El texto del discurso de Vasconcelos consagrado a Dante, que publica la revista, proclama que en adelante la cultura mexicana e hispanoamericana tiende hacia una síntesis profunda de todos los valores universales y que se asienta sobre el libre juego del espíritu en busca de la revelación y la belleza.⁴¹⁷ Dante, el “profeta”, supo superar las contingencias de la vida terrestre e imponer la imagen de un amor que raya en lo eterno: “Se encuentran en el Dante —escribe Vasconcelos— los agravios y el tormento que preceden a toda verdadera revelación. El mundo lo lastimó en todas las formas materiales, sociales, mentales, pero su fantasía crea seres más poderosos que las cosas reales y su mente palpa las sustancias eternas.”

La reforma de la educación mexicana, tal como se deja adivinar en *El Maestro*, se define también en relación con ciertas doctrinas pedagógicas, antiguas o recientes, que han sido elaboradas en otros países. Es dentro de esta perspectiva que Jaime Torres Bodet escribe sobre el *Emilio* de Juan Jacobo Rousseau, y hace algunas críticas que más tarde sistematiza Vasconcelos y que lo llevan a condenar sin remisión el sistema pedagógico del ginebrino.⁴¹⁸ “En el *Emilio* ensaya Rousseau —escribe Torres Bodet— más que un sistema concreto de educación, una renovación general de la existencia y de las condiciones del progreso colectivo.” Pero tras esta aseveración más bien positiva, Torres Bodet denuncia la falta de un marco espiritual que sufriría un niño educado según los principios de Rousseau. ¿Le bastaría la experiencia para hacer triunfar la virtud, para descubrir la moral y la trascendencia? La respuesta de Torres Bodet es negativa:

No se forma un hombre como se escribe un libro; es que un espíritu no surge de una tesis, por excelente que sea, y es también que abstraer al niño de la influencia materna, pretender colocarlo en mitad

⁴¹⁷ *Ibid.*, II, 2, noviembre de 1922, p. 121-126.

⁴¹⁸ José Vasconcelos, *De Robinsón a Odiseo*, en *Obras completas*, II, p. 1 501: “Rousseau está derrotado por la ciencia y por la práctica, y es hora de desenterrarlo con todo y su *Emilio*, aunque no para resucitar excesos que, fatalmente originaron la reacción perniciosa del naturalismo.”



de la naturaleza multánime, sin que una ternura lo ampare o un corazón lo guíe, es proponer utopías y ambicionar imposibles.⁴¹⁹

La gran crítica hecha a Rousseau —y reiterada hoy en día por algunos pedagogos mexicanos—⁴²⁰ es, pues, su “robinsonismo pedagógico”, para echar mano de una fórmula de Vasconcelos.

2. La reforma de la educación nacional acarrea necesariamente una reforma de la sociedad mexicana, cuyos odios, rivalidades y divisiones nacieron en la época colonial y se vieron confirmados por más de treinta años de dictadura porfirista y por el desastre carrancista. Los artículos de *El Maestro* que abordan los problemas sociales son, en general, violentos, sarcásticos y acerbos. Así, José Gorostiza denuncia vigorosamente la desigualdad en los métodos para reclutar estudiantes aplicados en la Universidad y el valor más que dudoso de los conocimientos que ahí se adquieren:

De una universidad brotan profesionistas a tropel y veinte intelectos respetables de vez en cuando, cuyas funciones en la vida son, para los primeros, si pasan de cierto número, robar o morir, y para los segundos, solamente morir. De donde, no contando los muertos, la Universidad produce una mayoría de traficantes.

Esta situación no podrá cambiar, según Gorostiza, si no se reforma y, sobre todo, si no se expande al máximo la educación primaria. Hay que reformarla para que ya no imite el sistema norteamericano, esencialmente destinado a formar acumuladores de riqueza; expandirla, porque la escuela primaria debe salir de las ciudades donde ha sido confinada, para llegar al campo y a las clases humildes.⁴²¹

Por su parte, Pedro de Alba expone ciertas ideas ya anunciadas por Vasconcelos en su artículo de presentación: tradicionalmente, los intelectuales mexicanos viven alejados de las masas

⁴¹⁹ Jaime Torres Bodet, “El *Emilio* de Juan Jacobo Rousseau”, *El Maestro*, I, 1, p. 36.

⁴²⁰ Francisco Larroyo, “La pedagogía de Rousseau”, en *Presencia de Rousseau*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 105.

⁴²¹ José Gorostiza, “Recordando a los humildes”, *El Maestro*, I, 1, p. 32-33.



populares; ahora bien, desde la primera guerra mundial, los intelectuales del mundo entero se dieron cuenta de que la búsqueda de un ideal científico y estético es vana cuando la humanidad es presa de las angustias de la miseria y la guerra. Hay que consagrarse a la educación moral del pueblo y el mejoramiento de sus condiciones materiales de vida; hay que seguir el ejemplo de Rafael Altamira, quien, en la Universidad de Oviedo, creó cursos para obreros y los asoció a la vida universitaria.⁴²²

Distintos números de *El Maestro* incluyen repetidamente llamamientos a los intelectuales y maestros para que se preocupen por la eficacia de sus conocimientos y demuestren mayor generosidad de difusión de su saber. La revista abre sus páginas a la Internacional de los Intelectuales, dirigida por Anatole France y Henri Barbusse, que lanza un “Manifiesto a los intelectuales y estudiantes de América latina”, con el fin de fomentar una revolución en los espíritus, de acuerdo con los ideales que apuntan ya en la nueva conciencia de la humanidad.⁴²³ Se deja sentir en esos lineamientos y manifiestos la sacudida profunda producida por la guerra de 1914-1918, y su objetivo es claro: el desgarramiento sufrido por Europa no debe alcanzar a Hispanoamérica, y más particularmente a México, todavía víctima de los desórdenes resultantes de la Revolución, como había constatado Blasco Ibáñez en julio de 1920.⁴²⁴

Los llamamientos hechos por Vasconcelos en 1920 encuentran pues en *El Maestro* múltiples confirmaciones: los intelectuales deben abandonar sus capillas y sus torres marfil. Durante el Congreso Internacional de Estudiantes celebrado en la ciudad de México en septiembre de 1921, el ministro de Obregón vuelve a

⁴²² Pedro de Alba, “Algunas consideraciones sobre democracia y educación”, *ibid.*, I, 5-6, p. 535-538.

⁴²³ *Ibid.*, I, 2, mayo de 1921, p. 133-135, y I, 3, junio de 1921, p. 253-255.

⁴²⁴ Vicente Blasco Ibáñez, *La Révolution mexicaine, traduit de l'espagnol par Louise Fonges*, París, Vuibert Editeur, 1923, p. 25: “Et même en ce moment-ci la révolution continue, le désordre règne partout: cinq ou six personnes s'entretient et personne ne sait quand finira cette anarchie.” Esta inquietud de Europa respecto de México renace en 1923-1924 a raíz de la sublevación de Adolfo de la Huerta, cf. “La révolution mexicaine”, *Revue de l'Amérique Latine*, n. 26, 1 de febrero de 1924, p. 158-160.



la carga: “Las circunstancias actuales del mundo exigen que los hombres del pensamiento trabajen con pureza de propósitos y acrisolada buena intención.”⁴²⁵ En la carta que le escribe en agosto de 1921, Gabriela Mistral hacía un vibrante elogio de las cualidades pedagógicas de los *Estudios indostánicos*, que acababan de ser publicados, y aprovechaba para criticar vigorosamente la “literatura hecha por profesores”:

Es para mí inmenso asombro ver que es usted profesor universitario y que se ha librado de estas dos plagas de la literatura hecha por profesores: el recargo, por alarde de erudición; y la barbarie del estilo. Parece que ser profesor fuera tener la obligación de un estilo pedregoso o enjuto y muerto. Se lee mucho a los franceses, pero no se aprende su magia de divulgadores amenos y claros de la ciencia. El enseñar con gracia que pedía Rodó no es cosa de la cual se haya penetrado el hombre de ciencia en América. Es heroico que un joven lea, sin obligación para la prueba escolar, una obra de fondo [...].⁴²⁶

Dentro de la misma perspectiva, *El Maestro* contiene varios artículos que tratan sobre la formación y las responsabilidades de los educadores. Así, Abel Ayala insiste en la necesidad de seleccionar cuidadosamente a los candidatos al magisterio, pese a las dificultades que hay para reclutarlos. Esta tarea debe ser responsabilidad del gobierno. El autor traza un bosquejo físico y moral del maestro ideal, quien ha de ser ancho de hombros, curtido por el sol, intelectualmente honrado, culto, demócrata.⁴²⁷ En el discurso que pronuncia en la inauguración de la escuela que lleva su nombre, Gabriela Mistral interviene también, con infinita delicadeza y sensibilidad, en el debate.⁴²⁸ Todos estos

⁴²⁵ José Vasconcelos, “Discurso en el Congreso Internacional de Estudiantes”, *El Maestro*, II, 7, octubre de 1921, p. 18.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴²⁷ Abel Ayala, “Mejores maestros”, *ibid.*, I, 4, julio de 1921, p. 351-352.

⁴²⁸ “Gabriela Mistral en la escuela que lleva su nombre”, *ibid.*, III, 1, 1922, p. 11: “Así decía esta tierra a la desconocida mujer del sur: te damos una escuela, lo cual es hacerte la invitación más vigorosa al bien y a la dádiva mental. Te damos una escuela para que tú escribas los cantos de ella, para que tú hagas las lecturas espirituales de sus niños, para que tú les entregues, mientras hay aliento en tu boca, lo mejor de ti misma, todo lo que en ti sea, por obra de tus dolores, transparencia de verdad y brasa de sentimiento.”



artículos enfatizan el equilibrio necesario del maestro, su abnegación, lo variado y profundo de sus conocimientos, las cualidades que harán de él ese “misionero de la cultura” que Vasconcelos anhela ver en cada uno de los educadores.

3. Las proposiciones de reforma de la enseñanza y de la difusión cultural no se limitan tan sólo a México. En la concepción de Vasconcelos, deben ser el fermento y los cimientos de la unión de las naciones hispanoamericanas. El largo artículo del ministro publicado en noviembre de 1921 en *El Maestro* y titulado “Nueva ley de los tres estados” puntualiza las posibilidades y los obstáculos para la unificación espiritual del continente, una vez que fuesen abolidas la noción de nacionalismo y ciertas “barreras” físicas, económicas y políticas: entonces, “la común sensibilidad estética desarrollará una cultura homogénea, el ideal colectivo prevalecerá sobre las rivalidades de interés, y siendo como uno en el alma seremos uno en historia y en bienes”.⁴²⁹

El Maestro se convierte en heraldo de esta política continental unitaria, publicando textos como el llamamiento de Carlos Pellicer a los estudiantes mexicanos para que proclamen su solidaridad con sus compañeros venezolanos perseguidos por la dictadura de Juan Vicente Gómez;⁴³⁰ la carta de Unamuno dirigida en agosto de 1921 a la Federación de Estudiantes Chilenos que había visto saqueadas las oficinas de su periódico *Juventud* por las que el escritor español llama “hordas de la incivilización”;⁴³¹ la evocación de Simón Bolívar, “genio de la revolución americana”, por Francisco García Calderón;⁴³² el discurso pronunciado por Gabriela Mistral en septiembre de 1922, en el que defiende la cultura americana y denuncia las taras del “intelectualismo” del momento:

Si simplificamos los males de la América, hallaremos estas dos laras: una democracia ignorante, a la que se concedió el voto antes

⁴²⁹ “Nueva ley de los tres estados”, *ibid.*, II, 2, noviembre de 1921, p. 157.

⁴³⁰ Carlos Pellicer, “A los estudiantes mexicanos”, *ibid.*, I, 1, p. 37.

⁴³¹ *Ibid.*, II, 2, p. 128-131.

⁴³² *Ibid.*, I, 3, p. 221-229.



de darle cultura, y una democracia que ha desdeñado el trabajo manual y ha ido enajenando, por esta causa, las riquezas de su suelo. Excepto en la Argentina, nos han faltado en todos estos países escuelas primarias y escuelas industriales.⁴³³

Por último, la carta de Vasconcelos a la juventud de Colombia, dirigida el 28 de mayo de 1923 a Germán Arciniegas, en la que el ministro mantiene que

Bolívar quería una Liga de Naciones Americanas, que no excluía a los Estados Unidos del Norte. Nosotros queremos la unión de los pueblos ibéricos, sin excluir a España y comprendiendo expresamente al Brasil, y tenemos que excluir a los Estados Unidos, no por odio, sino porque ellos representan otra expresión de la historia humana.⁴³⁴

Al igual que otras revistas universitarias hispanoamericanas, *El Maestro*, en algunos de sus artículos, afirma que la juventud será el motor de unificación y de enaltecimiento espiritual del continente, ajena a las combinaciones políticas estériles, a las exacciones económicas, a las desigualdades sociales, al soberbio aislamiento de los intelectuales. La revista busca ser parte activa del desarrollo de esa gran corriente de solidaridad de la juventud hispanoamericana, que Rodó, en 1900, había ya intentado cristalizar en *Ariel*.⁴³⁵ En un momento en que Europa, aún agotada por las secuelas de la guerra de 1914-1918, parecía haber fracasado en su misión civilizadora, Vasconcelos y sus colaboradores de *El Maestro* piensan que ha llegado la hora de definir por fin las orientaciones del desarrollo económico, político, cultural y “espiritual” del continente, y dotarlo de un ideal: el de resucitar, frente al materialismo norteamericano, “la América católica, la América española” cantada por Rubén Darío.

⁴³³ *Ibid.*, III, 1, p. 25.

⁴³⁴ *Ibid.*, III, 4-5, p. 427.

⁴³⁵ José Enrique Rodó, *Ariel*, Buenos Aires (Colección Austral, 866), p. 34: “Las prendas del espíritu joven —el entusiasmo y la esperanza— corresponden en las armonías de la historia y de la naturaleza al movimiento y a la luz.”



Pero obviamente no es ése el único objetivo que persigue *El Maestro*. La revista, una experiencia relativamente original de periódico informativo, práctico y cultural, marca un esfuerzo de análisis de los problemas pedagógicos, educativos y sociales del México posrevolucionario. Abierta en grado sumo a todos los públicos, impresa en forma clara en papel de mediana calidad, con ilustraciones abundantes, recibe en ocasiones colaboraciones originales de escritores mexicanos e hispanoamericanos (Gabriela Mistral desempeña, sin duda alguna, un papel preponderante). Su tiraje oscila entre cincuenta y sesenta mil ejemplares por número, lo cual es considerable para la época. Aparecen quince números, tres de ellos dobles. De abril de 1921 a febrero de 1922 la revista es mensual; en 1922 se publican otros tres números, sin indicar el mes: los dos últimos —uno de ellos doble— aparecen en 1923, año en que la revista es suprimida por órdenes de la Secretaría de Hacienda.⁴³⁶ En diciembre de 1922, cuando el futuro de la revista parecía ya financieramente sombrío, su director, Enrique Monteverde, hace un balance de las actividades de *El Maestro*:

El criterio que guía a la publicación puede resumirse en pocas palabras: mover las conciencias con fuertes ideales de moralidad y justicia. Para ello se ha recurrido a una cuidadosa selección de materiales literarios que respondan por sus ideas a las necesidades del medio social y a la vez que provoquen con sus doctrinas de ciencia y filosofía una intensa sugestión en el ánimo del pueblo. Este criterio de redacción secundaria, en parte, el vasto plan de cultura popular que intenta llevar a cabo la SEP y propagar la luz del saber no sólo dentro del ambiente escolar y las instituciones del país, sino en el propio hogar y en el propio taller de todos los habitantes de la República.⁴³⁷

La revista contó con la aprobación de pedagogos y escritores tanto dentro como fuera de las fronteras mexicanas. En una carta del 7 de agosto de 1921 a José Vasconcelos, Gabriela Mistral, quien

⁴³⁶ Véase al respecto: *Indología, Obras completas*, II, p. 1 254 y *El desastre, Obras completas*, I, p. 1 323 y 1 428.

⁴³⁷ "Informe de la revista *El Maestro*", *Boletín de la SEP*, I, 3, enero de 1923, p. 357-358.



llegaría a México en junio de 1922, explicita las razones que la hacen aplaudir la aparición de la revista, cuyos primeros números había recibido ya y por la que felicita al ministro. Le parece útil, sencilla y sana desde la primera hasta la última página. Por su parte, José Ingenieros considera la publicación un elemento importante de “la gran renovación social que se está operando en México” y que “pronto servirá de modelo a toda la América latina, en muchas cuestiones políticas y económicas”.⁴³⁸ En lo tocante al mismo México y más particularmente a los medios docentes a los que va destinada prioritariamente la publicación, *El Maestro* no suscita ninguna reacción precisa, ni favorable ni hostil. Se puede señalar simplemente que, a raíz de la aparición del primer número, *El Demócrata* lo recibe con un editorial un tanto matizado, que por un lado aplaude la profesión de fe “antiliteraria” hecha por Vasconcelos en su prólogo y, por otro, critica severamente el “mannerismo” y la “afectación pretenciosa” que, según el diario, caracterizan a algunos artículos.⁴³⁹

La lista de las publicaciones de la SEP entre 1921 y 1924 incluye, en último lugar, la revista mensual *El Libro y el Pueblo*, cuyo primer número aparece en marzo de 1922 y que sobrevive con mucho la gestión ministerial de Vasconcelos.⁴⁴⁰ Se trata de una revista destinada a “orientar al público en la elección y lectura de los libros”, con el fin de que los esfuerzos de alfabetización emprendidos dentro y fuera de la escuela no desemboquen en el vacío; pero su segundo propósito es también “servir de publicidad a la Dirección Central de Bibliografía”, que busca elaborar una política del libro coherente y eficaz: formar, según el sistema de Melvil Dewey, los catálogos de todas las bibliotecas públicas del

⁴³⁸ *El Maestro*, III, 1, p. 16.

⁴³⁹ “Un lunar universitario”, *El Demócrata*, 26 de abril de 1921.

⁴⁴⁰ *El Libro y el Pueblo* aparece prácticamente sin interrupción de 1922 a 1935. Acerca de su evolución, véase: José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX*, p. 88. El primer número apareció bajo la dirección de Vicente Lombardo Toledano, pero desde el segundo número el director es Jaime Torres Bodet. De marzo de 1922 a marzo de 1923, *El Libro y el Pueblo* apareció mensualmente (salvo un número doble en diciembre de 1922-enero de 1923). A partir de abril-mayo de 1923, su periodicidad fue bimensual, y en octubre de 1923 se convirtió en trimestral.



país y un repertorio que permita localizar inmediatamente cualquier libro; mantener a los lectores al corriente sobre las publicaciones nuevas y difundir artículos críticos sobre las principales obras editadas. El tiraje promedio de *El Libro y el Pueblo* alcanza, si se toma como referencia el número de junio-julio de 1923, 4 950 ejemplares.⁴⁴¹ Como *El Maestro*, esta revista, dirigida por Jaime Torres Bodet y Rafael Heliodoro Valle, recibe algunas cartas elogiosas provenientes del extranjero y, en particular, las palabras de aliento de Francisco Rodríguez Marín, quien dirigía en 1923-1924 la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de una publicación extraordinariamente importante, ya que proporciona numerosos datos sobre la evolución del movimiento cultural mexicano, la catalogación de los libros y revistas recibidos por la SEP, las referencias bibliográficas de los principales escritores mexicanos e hispanoamericanos, el análisis regular del sumario de las revistas más importantes en lengua castellana que se publican en Europa y las Américas, el estado de los estudios bibliográficos, los cuatro libros mexicanos más notables de cada mes, sugerencias para el establecimiento de bibliotecas populares, un repertorio de los libros nuevos en México y en Hispanoamérica, etcétera. Es así como, tras efectuar un análisis de listas publicadas en los distintos números de la revista, se pueden establecer estadísticas de publicación, para los años 1922-1923, en lo tocante a la industria editorial mexicana pública y privada.⁴⁴² Cuatrocientos cuarenta y tres textos fueron publicados, y se distribuyen de la manera siguiente:

⁴⁴¹ *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 344. Entre marzo y octubre de 1922, Rafael Heliodoro Valle evalúa el tiraje mensual en 7 000 ejemplares, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 335.

⁴⁴² Para las distintas listas propuestas, véase: *El Libro y el Pueblo*, I, 8, octubre de 1922, p. 83-85; I, 12, febrero de 1923, p. 186-187; II, 2-3, abril-mayo de 1923, p. 41-44; II, 6-7, agosto-septiembre de 1923, p. 149-151; II, 8-10, octubre-diciembre de 1923, p. 197-198; III, 1-3, enero-marzo de 1924, p. 44-45. Algunas clasificaciones toman en cuenta los libros escritos por mexicanos pero publicados en el extranjero (algunas obras de Alfonso Reyes o de Francisco A. de Icaza, por ejemplo); nosotros las hemos eliminado, pero en cambio contabilizamos las obras de autores extranjeros editadas en México. Estas listas también toman en cuenta libros publicados en *todo* México, no sólo en la capital.



Cuadro 17
LIBROS, OPÚSCULOS Y FOLLETOS PUBLICADOS

Arte	2
Ciencias y técnicas, geografía, agricultura	50
Comercio	6
Cuento, biografía, ensayo, memorias	67
Derecho social e internacional, derecho del trabajo	65
Historia	59
Medicina, higiene	52
Novela	14
Poesía	40
Política	12
Religión	7
Teatro	3
Textos escolares, pedagogía	54
Varios	12
Total	443

De este conjunto, que cubre la totalidad del panorama, las publicaciones de volumen reducido (que recogen artículos, conferencias o ensayos sobre historia, medicina, etcétera) representan ciertamente más de la tercera parte. En lo que atañe al terreno propiamente literario, existe una clarísima disparidad entre el número de libros de poesía y las novelas. Entre las 14 novelas editadas se cuentan la reedición de un libro de Riva Palacio y una obra para niños; dos novelas fueron publicadas gracias a *El Universal Ilustrado*, y otras dos llevan el título de “novela histórica”; no hay ninguna traducción extranjera; por último, tres se definen como “novela de la Revolución Mexicana”, dos de ellas obras de Mariano Azuela: *Las tribulaciones de una familia decente* y *La malhora*. Se observa, por último, que las obras propiamente literarias representan 124 títulos, mientras que las que corresponden al terreno científico, jurídico, técnico, etcétera, son 227 títulos, lo que parecería confirmar la tendencia definida por Vasconcelos a favor de ediciones esencialmente “sociales” y “prácticas”, incluso si la SEP, por su parte, se preocupa más por la “cultura” que por la “técnica”.



LA MULTIPLICACIÓN DE LAS BIBLIOTECAS

en una serie de artículos publicados en mayo y junio de 1919, Martín Luis Guzmán ponía en tela de juicio, de manera sumamente crítica, la gestión de la Biblioteca Nacional de la ciudad de México, y proponía un conjunto de reformas aplicables a todas las bibliotecas de la república.⁴⁴³ Aunque sin querer acusar a los servicios administrativos y a los empleados de la Biblioteca Nacional, Martín Luis Guzmán señalaba que no poseía ningún catálogo completo de los cerca de quinientos mil libros en su haber,⁴⁴⁴ que los volúmenes estaban apilados en el desorden más completo, que el departamento de revistas y periódicos estaba fragmentado y desorganizado, que la Escuela de Bibliotecarios y Archivistas había sido cerrada por falta de presupuesto, que las necesidades de personal especializado no eran satisfechas y que los fondos destinados a la compra de libros eran ridículamente reducidos. La Biblioteca Nacional, a ejemplo de lo que se hacía en los países anglosajones, debería ser a la vez un instrumento de investigación cultural a la disposición de los humanistas, los eruditos y los investigadores, y un centro capaz de fomentar la popularización y el perfeccionamiento de las actividades humanas. Para Martín Luis Guzmán, la biblioteca es un lugar de trabajo más que una sala de estudios; la Biblioteca Nacional de México —y, a un nivel más modesto, todas

⁴⁴³ Martín Luis Guzmán, “Nuestra Biblioteca Nacional”, *El Heraldo de México*, 27 y 30 de mayo, 6, 11 y 22 de junio de 1919.

⁴⁴⁴ Desde esta época, Juan B. Iguíniz intenta remediar esta situación. Cf. Juan B. Iguíniz, *Instrucciones para la redacción y formación de los catálogos bibliográficos según el sistema de Melvil Dewey adaptadas a las bibliotecas hispanoamericanas*, México, Biblioteca Nacional, 1919. En 1922, el servicio bibliográfico de la SEP, dirigido por Rafael Heliodoro Valle, publica un resumen de esas instrucciones con el título: *Tablas generales compendiadas del sistema decimal “Melvil Dewey”, con las modificaciones adaptadas por el Instituto Internacional de Bibliografía de Bruselas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1922. Al año siguiente se completó esta clasificación general con un nuevo resumen, orientado más específicamente a la elaboración de catálogos y ficheros: Mario Enríquez, *Biblioteconomía. Instrucciones para la formación de catálogos e inventarios, según el sistema de clasificación decimal de Melvil Dewey, con las modificaciones adaptadas por el Instituto Internacional de Bibliografía de Bruselas y aceptadas por la SEP*, México, Talleres Gráficos, 1923. Véase también, acerca de la constitución de bibliotecas: “¿Queremos tener luz? Pues encendamos las lámparas”, *El Universal*, 11 de octubre de 1920.



las bibliotecas del país— debe responder a esa doble orientación, por el bien de la cultura y del pueblo. El ideal sería que lograrse esos dos objetivos sin exigir mayores sacrificios financieros al Estado, dejando de ser un organismo muerto y dotándose de todas las dependencias que hagan de ella un lugar vivo y útil: una sección de préstamos, una oficina de información, un departamento infantil, una división técnica, sucursales cercanas a las escuelas primarias y a los centros obreros. Sería también necesario llenar lo más pronto posible una laguna: sectores fundamentales de la economía nacional, como el petróleo, por ejemplo, carecen de centros de documentación y de bibliotecas especializadas, en donde se pudiesen adquirir conocimientos técnicos, bien comprendidos, clasificados, estudiados, capaces de facilitar y de fomentar su desarrollo.

José Vasconcelos, también admirador de los logros norteamericanos en el terreno de las bibliotecas públicas y de las medidas tomadas por Lunacharsky y Lenin en la Unión Soviética en pro del acceso del pueblo a la cultura, intenta poner en práctica algunas orientaciones preconizadas por Martín Luis Guzmán. Ya desde la publicación en octubre de 1920 del proyecto de ley para la creación de la SEP, la biblioteca está llamada a tener un papel preponderante en el nuevo sistema educativo federal: “La biblioteca complementa a la escuela —escribe Vasconcelos—; en muchos casos la sustituye y en todos los casos la supera.”⁴⁴⁵ El rector deplora que el país no posea “una sola biblioteca moderna, eficaz, digna de su misión”; además, sostiene que la circulación y la distribución de libros no defienden ya exclusivamente del sector privado. Cuando los “comerciantes de libros”, como los llama Vasconcelos, controlan por completo el mercado de la edición y la difusión, sucede con frecuencia que el libro se rebaja al nivel de un producto “oso, vulgar, que se amontona en los anaqueles y en las mesas y se vende por millares gracias al anuncio y como si se tratase de un artículo de droguería”.⁴⁴⁶ Pero en el mismo país que perfeccionó ese sistema

⁴⁴⁵ *Proyecto de ley para la creación de una SEP federal*, p. 15.

⁴⁴⁶ Cf. Robert Escarpit, *La révolution du livre...*, p. 150: “La diffusion des lectures —distribution et consommation— n’est pas une opération neutre. C’est un geste militant qui doit toujours reposer sur une idéologie, quand bien même il ne s’agirait que d’une idéologie culturelle.”



de comercialización a ultranza —los Estados Unidos—, modestas bibliotecas de pueblo ofrecen un modelo de organización y de rentabilidad culturales, por la selección sensata de las obras ofrecidas, por lo racional de su clasificación y por la eficacia de su difusión. Para utilizar la terminología de Robert Escarpit, la biblioteca, para Vasconcelos, debe dejar de ser “un lugar de conservación” para convertirse en “un lugar de consumo”.⁴⁴⁷

Antes de 1920 no existían sino 39 bibliotecas públicas para todo el país, una tercera parte de las cuales se concentraba en el Distrito Federal (véase cuadro 18); además, la mayoría de estos establecimientos podrían ser caracterizados como “una especie de archivos en que el libro parece ocultarse del público en lugar de ofrecerse al lector”.⁴⁴⁸ Dentro del marco de la Campaña contra el Analfabetismo y como complemento de la acción realizada por los maestros honorarios, Vasconcelos y sus colaboradores decidieron multiplicar las pequeñas bibliotecas, abiertas todos los días de la semana, incluyendo los domingos. Cantidades importantes de libros escolares, técnicos, obras de cultura general, novelas de Galdós, Tolstoi y Romain Rolland, enciclopedias y diccionarios fueron comprados y repartidos entre los organismos públicos y profesionales que los solicitaban.⁴⁴⁹ La mayoría de los libros distribuidos provenía de España; el rector añade algunos libros de la colección “Cultura” que agrupa obras literarias en su mayoría hispanoamericanas y mexicanas, y publicada regularmente desde 1916 bajo la dirección de Agustín Loera y Chávez y Julio Torri,⁴⁵⁰ y de la colección “Lectura Selecta”, también mexicana.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁴⁸ Vasconcelos, “Conferencia leída en el Continental...”, p. 12.

⁴⁴⁹ Así, de julio de 1920 a 1921 se inscriben entre los principales beneficiarios los nombres de los organismos y asociaciones siguientes: Biblioteca Pública de La Piedad (Michoacán); Unión de Trabajadores Asalariados de Hermosillo (Sonora); Biblioteca Pública de Aguascalientes; Escuela Textil de Veracruz; Unión de empleados, obreros y obreras de la fábrica “El Buen Tono”, México, D.F.; Sociedad Mutualista Cultural de Maestros, Guadalajara (Jalisco); Sindicato de Sociedades Obreras del Distrito Federal; Agrupaciones de Campesinos del Estado de Zacatecas; Fundición de Aguascalientes; Prisiones de Colima y Guadalajara. *Boletín de la Universidad*, II, 4, marzo de 1921, p. 131-174, y II, 5, julio de 1921, p. 141.

⁴⁵⁰ La colección *Cultura* ofrece regularmente seis libros por año de 1916 a 1923 (en 1923 sólo tres se publican). De las seis obras anuales, una o dos son



Cuadro 18
BIBLIOTECAS EXISTENTES EN MÉXICO EN 1920

<i>Estados</i>	<i>Públicas</i>	<i>Escolares</i>	<i>Diversas</i>	<i>Total</i>
Aguascalientes	—	1	—	1
Baja California	1	—	—	1
Campeche	—	—	—	—
Chiapas	1	—	—	1
Chihuahua	3	—	2	5
Coahuila	1	1	—	2
Colima	1	—	—	1
Distrito Federal	13	7	10	30
Durango	1	—	1	2
Guanajuato	—	1	—	1
Guerrero	—	—	—	—
Hidalgo	—	—	1	1
Jalisco	1	—	—	1
México	—	1	1	2
Michoacán	—	—	—	—
Morelos	—	—	—	—
Nayarit	—	—	—	—
Nuevo León	1	—	—	1
Oaxaca	—	—	1	1
Puebla	2	1	—	3
Querétaro	1	—	—	1
Quintana Roo	—	—	—	—
San Luis Potosí	1	—	—	1
Sinaloa	2	—	—	2
Sonora	3	—	—	3
Tabasco	1	—	—	1
Tamaulipas	3	—	—	3
Tlaxcala	—	—	—	—
Veracruz	1	3	—	4
Yucatán	1	—	—	1
Zacatecas	1	—	—	1
Total	39	15	16	70

Fuente: *Boletín de la SEP*, I, 4, 1923, p. 307.



Cuadro 19
BIBLIOTECAS CON MÁS DE 100 VOLÚMENES,
CREADAS ENTRE 1921 Y 1923

<i>Estados</i>	<i>Públicas</i>	<i>Obreros</i>	<i>Escolares</i>	<i>Diversas</i>	<i>Total</i>	<i>Número de Libros</i>
Aguascalientes	3	12	—	2	17	2 130
Baja California	3	—	2	—	5	901
Campeche	2	—	1	—	3	702
Chiapas	14	—	—	—	14	1 643
Chihuahua	5	7	1	2	15	1 837
Coahuila	15	24	1	2	42	6 173
Colima	6	1	1	1	9	1 228
Distrito Federal	25	7	19	25	76	15 628
Durango	19	1	1	2	23	2 330
Guanajuato	25	3	3	2	33	5 879
Guerrero	66	—	4	2	72	9 788
Hidalgo	27	2	4	3	36	5 780
Jalisco	46	3	4	1	54	7 310
México	19	2	3	—	24	4 500
Michoacán	41	1	4	2	48	6 853
Morelos	7	—	—	—	7	1 016
Nayarit	20	—	1	1	22	2 323
Nuevo León	15	3	—	5	23	2 860
Oaxaca	30	7	1	1	39	4 745
Puebla	24	6	1	3	34	5 141
Querétaro	8	—	—	—	8	911
Quintana Roo	4	—	—	1	5	565
San Luis Potosí	31	7	1	4	43	6 019
Sinaloa	14	1	2	2	19	3 171
Sonora	28	5	3	2	38	5 127
Tabasco	4	1	—	—	5	1 592
Tamaulipas	2	9	6	2	19	2 063
Tlaxcala	5	—	2	1	8	1 212
Veracruz	55	14	11	6	86	10 167
Yucatán	3	6	3	3	15	1 197
Zacatecas	17	—	2	—	19	2 521
Total	583	122	81	75	861	123 312

Fuente: *Boletín de la SEP*, I, 4, 1923, p. 308.



En enero de 1921 se crea la Dirección de Bibliotecas Populares. Entre enero y julio de 1921, se abren en todo el país 165 pequeñas bibliotecas y se distribuyen 13 362 volúmenes.⁴⁵¹ Tras la inauguración de la SEP, Vicente Lombardo Toledano dirige la Dirección de Bibliotecas Populares, y divide el servicio en dos secciones: una a cargo de la administración, los catálogos y los inventarios, y la otra encargada de recibir y repartir los libros. A este servicio también se anexa la Dirección Central de Bibliografía, cuya misión consiste en desarrollar en el pueblo el gusto por la lectura. Por otra parte, Jaime Torres Bodet, quien dirige el conjunto del Departamento de Bibliotecas, crea un curso elemental de bibliografía y de biblioteconomía, destinado a los empleados de la bibliotecas públicas e impartido por Juan B. Iguíniz, subdirector de la Biblioteca Nacional.

Numerosas solicitudes llegan a la Dirección de Bibliotecas Populares desde las ciudades y los pueblos de provincia, pero también y sobre todo por parte de asociaciones obreras y mutualistas, empresas y establecimientos escolares. Fue necesario entonces clasificar las bibliotecas en cinco categorías: públicas, obreras, escolares, diversas y circulantes. Con el fin de conocer mejor las necesidades concretas, se elaboraron varias listas que incluían de 12 a 200 títulos. La colección más sencilla tenía doce volúmenes: aritmética, geometría, astronomía popular, física y química elementales, biología, agricultura, geografía e historia de México, los *Evangelios*, y el *Quijote* y las *Cien mejores poesías mexicanas*.⁴⁵² Venía luego una colección de 25 títulos (“Biblioteca tipo 2”), en la que a las doce obras básicas se añadían textos

de autores no hispanoamericanos (Maeterlinck, Andersen, D’Annunzio, Wilde, Goethe, R. L. Stevenson, Marcel Schwob, Voltaire, Rémy de Gourmont, Esquilo, Selma Lagerlof, Eça de Queiroz, Nietzsche, Mark Twain, Lord Dunsany, Jules Renard, Ibsen, Tolstoi, Tagore). Sobre el conjunto de títulos publicados, véase: *Catálogos de libros mexicanos o que tratan de América y de algunos otros impresos en España*, México, Porrúa, 1949, p. 191-196.

⁴⁵¹ “Memoria que a la conferencia de la ‘American Library Association’ y la ‘Southern Library Association’, celebrada en Hot Springs, Arkansas, en abril de 1923, presenta la señorita Luz García Núñez, delegada del Departamento de Bibliotecas de la SEP”, *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 278.

⁴⁵² “Tipos de biblioteca”, *Boletín de la SEP*, I, 1, mayo de 1922, p. 285.



de historia y geografía generales, de higiene y de economía doméstica, así como clásicos de la literatura universal, publicados bien en México o en España. La “Biblioteca de tipo 3” constaba de cincuenta libros, distribuidos en dos clases: una sobre temas técnicos, científicos, históricos, económicos, sociales⁴⁵³ y artísticos, y la otra compuesta por 27 obras filosóficas y literarias conocidas, desde el *Ramayana* hasta la *Odisea* y de los *Diálogos* de Platón hasta la *Divina comedia*, pasando por las principales obras de Cervantes, Lope de Vega, Alarcón, Calderón, Galdós, Shakespeare, Rodó, Darío, Goethe, Ibsen, Tolstoi, Rousseau, Voltaire, Hugo, Andersen, y poemas escogidos de Othón, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Neruo. La “Biblioteca tipo 4”, con cien volúmenes, tenía, además de las ya citadas, otras cincuenta obras literarias, sociológicas y filosóficas (Descartes, Kant, Darwin, Spencer, Boutroux, Bergson, también *El Capital* y el *Manifiesto del Partido Comunista*, de Karl Marx); de la misma manera, la “Biblioteca tipo 5” ofrecía obras más complejas y de más difícil acceso, tanto de tipo técnico como literario (hay que señalar, sin embargo, que las grandes novelas hispanoamericanas y mexicanas del siglo XIX o los libros de éxito de Federico Gamboa —*Metamorfosis*, *Santa*, *Reconquista*, etcétera— no figuran en ninguna de estas listas; además, los escritores españoles de la Generación del 98 están representados de manera muy desigual: no hay ningún libro de Unamuno, pero, en cambio, Valle Inclán —quien fue invitado a México en 1921— está ampliamente presente). El Departamento de Bibliotecas elaboró asimismo listas especializadas de obras sobre agricultura (34 títulos), tecnología industrial (50 títulos), pequeñas industrias (46 títulos), pedagogía (38 títulos), manuales de “consejos para agricultores e industriales” (41 títulos) y, por último, una “biblioteca infantil” de 164 títulos.⁴⁵⁴ La mayoría de las obras que figuran en estas distintas listas debía ser importada de España: fue el caso, por ejemplo, de casi todos los manuales técnicos; en cambio, un número reducido de libros provenía de los Estados Unidos.

⁴⁵³ Dos títulos aquí: Henry George, *Problemas sociales*, y Bertrand Russel, *Caminos hacia la libertad*. *Ibid.*, p. 287.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 285-298.



Las bibliotecas abiertas en los municipios debían de ser de dos tipos: públicas y obreras. Además, cada maestro misionero debía contar con una biblioteca ambulante destinada a los pueblos y las comunidades más aislados: “El tipo uno de biblioteca elemental —señala Vasconcelos en su ‘Conferencia de Washington’— se compone de cincuenta volúmenes, que se hacen circular en una caja de madera que puede ser acarreada a lomo de mula, a fin de que llegue a las regiones a donde no alcanza el ferrocarril.”⁴⁵⁵ En su informe del 31 de diciembre de 1923, Jaime Torres Bodet precisa que, para esa fecha, funcionan 68 bibliotecas ambulantes, que cuentan con 4 161 volúmenes.⁴⁵⁶ En los primeros meses de 1922 se empiezan a crear bibliotecas públicas en la ciudad de México y en el Distrito Federal, para las que fue publicado un reglamento, firmado por Vasconcelos y Torres Bodet, que estipulaba que esas bibliotecas estarían abiertas a todos, que la dotación de libros de cada una de ellas se haría en función de las necesidades de la población local, que se organizaría cada una un evento público (conferencias, lecturas, debates) por lo menos una vez al mes y que los bibliotecarios estarían en contacto con los maestros (en los pueblos, el maestro es también con frecuencia bibliotecario), para que éstos familiarizaran a sus alumnos con la biblioteca.⁴⁵⁷ En abril de 1923 había 20 instituciones de este tipo, que en general llevaban el nombre de

⁴⁵⁵ Cf. Informe de Jaime Torres Bodet del 12 de junio de 1922, *Boletín de la SEP*, I, 2, septiembre de 1922, p. 159-162. Sobre este punto, véase también: Mario Enríquez, *Biblioteconomía. Bibliotecas fijas y circulantes en las cabeceras de las diferentes municipalidades de la República Mexicana. Bibliotecas ambulantes dependientes de las anteriores. Memorándum relativo a la creación de todas esas bibliotecas*, México, Talleres Gráficos, 1923. En 1923 existían bibliotecas ambulantes en Linares (Nuevo León), Cholula (Puebla), Chicontepec-Tuxpan (Veracruz), Altar (Sonora), Aldama (Chihuahua). *El Libro y el Pueblo*, II, 4-5, junio-julio de 1923, p. 132.

⁴⁵⁶ “Resumen de los libros donados por la SEP, desde la creación del departamento hasta el 31 de diciembre de 1923”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 320.

⁴⁵⁷ “Reglamento de las Bibliotecas Públicas. Disposiciones generales”, *El Libro y el Pueblo*, I, 4, junio de 1922, p. 26. Este texto fue distribuido a los bibliotecarios en forma de fascículo de cuatro páginas titulado *Reglamento de las Bibliotecas Públicas*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922.



algún gran escritor mexicano o hispanoamericano: así, en agosto de 1922, Jaime Torres Bodet y Gabriela Mistral inauguraron la biblioteca pública Gabriela Mistral.⁴⁵⁸ Estas bibliotecas se instalaron de preferencia en barrios populares de la capital y de su periferia (Tacubaya, Tizapán, Mixcoac, San Ángel, Santa Julia, Magdalena Mixhuca)⁴⁵⁹ y abrían de las 16 a las 21 horas; la más frecuentada era la biblioteca Amado Nervo, donde a veces había hasta 300 lectores por día, sobre todo niños de las escuelas, ya que cada biblioteca contaba con una sección de libros para niños. Otras bibliotecas de este tipo se fundaron cerca de centros obreros, como en el caso de Tizapán, donde había alrededor de 400 volúmenes y donde el promedio de asistencia diario fluctuaba entre 100 y 130 lectores.⁴⁶⁰ Se trataba, pues, de multiplicar estas pequeñas bibliotecas públicas que tenían libros destinados a “enriquecer” el intelecto del obrero, el campesino y el niño. En la provincia había algunos establecimientos citados como modelos: la biblioteca pública Porfirio Parra, abierta en el antiguo arzobispado de Puebla, y la biblioteca de San Luis Potosí, situada en el anexo de la Escuela Normal. Se crearon importantes bibliotecas en Puebla, Orizaba, Aguascalientes, Torreón y Dolores Hidalgo.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ “Discurso pronunciado por el jefe del Departamento de Bibliotecas, en la inauguración de la Biblioteca Pública ‘Gabriela Mistral’, el 4 de agosto de 1922. Palabras pronunciadas por Gabriela Mistral”, *Boletín de la SEP*, 1, 2, septiembre de 1922, p. 405-408. Tras enfatizar la vocación popular de esta institución, Torres Bodet añade: “El libro, que cuando se encierra en los anaqueles de una librería privada es muchas veces instrumento de odioso egoísmo, adquiere aquí la nobleza de don y de magisterio que lo hace dos veces útil y dos veces santo [...]. He pensado muchas veces cuánto ganaríamos nosotros los que en horas de ocio y a la luz de una lámpara hogareña hojeamos, comentándolo, el libro del día, si dejásemos el gabinete de estudio egoísta y severo, por la sala de lectura en donde la corriente del mundo viene a mezclarse a los lagos serenos del pensamiento humano ya cristalizado y en donde un soplo de inquietud callejera agita las páginas inertes en donde la letra trata de oprimir la garganta melodiosa de la vida.”

⁴⁵⁹ “Informe del movimiento de lectores habido en las bibliotecas públicas del D.F., abril 1923”, *Boletín de la SEP*, 1, 4, 1er. semestre de 1923, p. 254.

⁴⁶⁰ “Memoria que a la conferencia de la ‘American Library Association’...”, p. 281.

⁴⁶¹ “Las bibliotecas públicas en México”, *El Universal*, 9 de agosto de 1923.



El esfuerzo de la SEP incluyó también las bibliotecas para niños, cuya necesaria especificidad y autonomía subrayaban todos los pedagogos y los mismos bibliotecarios.⁴⁶² En 1923 se abrió una biblioteca modelo en los locales de la Secretaría de Educación; los muros fueron decorados por el pintor Carlos Mérida, y en ellos se inscribió un poema de Gabriela Mistral sobre la Caperucita Roja.⁴⁶³ Este servicio era en realidad un anexo de una biblioteca general mucho más vasta, de más de 18 000 volúmenes, también establecida en la planta baja de la SEP e inaugurada en octubre de 1923; se trataba también de una biblioteca modelo, cuyo catálogo se inspiraba en el de la biblioteca municipal de Nueva York y que fue elaborado, tras un viaje a los Estados Unidos, por una colaboradora de Vasconcelos, María Luisa Maldonado. Su fondo fue constituido con una de las dos grandes bibliotecas privadas adquiridas durante la gestión de Vasconcelos, la de Jesús Urueta.⁴⁶⁴ Se adquirieron dos ejemplares de casi

⁴⁶² Juana Manrique de Lara, “Bibliotecas infantiles y juveniles”, *Biblos*, n. 158, 28 de enero de 1922 y n. 159, 4 de febrero de 1922.

⁴⁶³ Renato Molina Enríquez, “El infantilismo en la decoración mural”, *El Universal Ilustrado*, 5 de julio de 1923, p. 21 y 56.

⁴⁶⁴ “La biblioteca infantil”, *El Universal*, 30 de octubre de 1923. Se adquirieron dos grandes bibliotecas privadas: la de Jesús Urueta y la de Agustín Rivera. *Boletín de la SEP*, 1, 3, enero de 1923, p. 307. A este respecto, se suscita una violenta polémica, tras la partida de Vasconcelos, sobre la riquísima biblioteca de Genaro García (que comprendía 20 000 obras impresas y cerca de 300 000 folios manuscritos, entre los que se contaba la correspondencia de Iturbide, de fray Servando Teresa de Mier, de Valentín Gómez Farías, de Ignacio Comonfort, etcétera) que Vasconcelos se había rehusado a adquirir en diciembre de 1920 y que fue comprada por la Universidad de Tejas. Al respecto, véase: Vito Alessio Robles, *Mis andanzas con nuestro Ulises*, p. 65-72; Juan Franco, “El desastre de Vasconcelos”, *Excelsior*, 4 de enero de 1938 y Trinidad García, “La biblioteca Garría”, *ibid.*, 11 de enero de 1938. Vasconcelos da su explicación de este asunto en *El desastre. Obras completas*, p. 1256-1257, y en una carta del 30 de agosto de 1926, dirigida a Joaquín García Monge, director de la revista *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica, en respuesta a las acusaciones formuladas contra él, en la misma revista, por Arturo Torres Riosco, a propósito de la biblioteca de Genaro García. Vasconcelos escribe: “Jamás me negué a tratar para la compra de la biblioteca del señor García, lo que pasa es que como era natural, procuré obtener un precio bajo porque no trataba para mí sino para el gobierno y los dueños en realidad sólo estuvieron tratando con el gobierno para disimular el convenio que ya habían celebrado con una rica Universidad extranjera, convenio que no hizo público sino después de que las cajas habían



todas las obras, y se organizó un servicio de préstamo básicamente destinado a las estudiantes. En 1924 se inauguraron, además, otros dos establecimientos importantes: la biblioteca Cervantes (el 28 de enero)⁴⁶⁵ y la Biblioteca Iberoamericana (el 25 de abril). En la inauguración de la Biblioteca Iberoamericana, efectuada en presencia del presidente de la república, de varios embajadores hispanoamericanos y de numerosos intelectuales y artistas mexicanos, Vasconcelos precisa el objetivo de esta nueva institución: poner a disposición de todos las obras de los escritores hispanoamericanos que, por regla general, tienen muy mala difusión porque, con mucha frecuencia, los libreros dan preferencia a los libros editados en Europa y los Estados Unidos. El gobierno mexicano no tuvo que comprar sino parte de los diez mil volúmenes, mapas, cuadros y documentos de toda clase que se ofrecían a los lectores: los autores respondieron con generosidad al llamamiento hecho por la SEP —lo que, por otra parte, provocó una reacción muy desfavorable de Eugenio d'Ors—⁴⁶⁶ y fueron muchos quienes enviaron sus obras. Esta biblioteca, de-

salido de México, Pues abrigaban el justo temor de que el gobierno prohibiera la salida de los libros, ya que muchos de esos libros fueron adquiridos, por el autor de la colección, mientras desempeñaba cargos públicos que le sirvieron para obtener la oportunidad de adquirir ejemplares raros.” *Repertorio Americano*, t. XIII, n. 12, 25 de septiembre de 1926, p. 186-187.

⁴⁶⁵ “Copia del acta de inauguración de la biblioteca pública ‘Miguel Cervantes Saavedra’”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 321.

⁴⁶⁶ Eugenio D'Ors criticó la petición dirigida por la SEP a los autores de lengua española para que enviaran sus obras. D'Ors protesta: “¡Libros regalados para una biblioteca! ¡Qué ruina! El dique abierto a torrentes de publicaciones anodinas, regalo de particulares o de empresas falsamente generosas, viles folletos, opúsculos miserables, memorias financieras ilegibles, obrillas paridas por la vanidad de autores grafómanos y por ella difundidos a través del mundo material, sin interés, de lectura imposible o inútil, de difícil catalogación [...]. ¡Basura, basura, basura!” *Excelsior*, 9 de septiembre de 1923. A este artículo responde un editorialista anónimo de *El Libro y el Pueblo*: “La nuestra no es una biblioteca de educación, una biblioteca modelo, sino una fuente de información para todos los que quieren estar al tanto del movimiento literario y científico de la América española. Más bien una biblioteca de consulta; y, como todo arsenal, en ella caben todos. Para esta clase de biblioteca no hay libro malo y la puerta está abierta. Menos didáctica y más libertad: ése ha sido nuestro lema.” *El Libro y el Pueblo*, II, 8-10, octubre-diciembre de 1923, p. 203.



corada por Roberto Montenegro y dedicada a Simón Bolívar; debía convertirse en “Museo del Continente”.⁴⁶⁷ Algunos se sorprenden —es el caso de Manuel Mestre Ghigliazza, el director de la Biblioteca Nacional— de que se multipliquen estas “bibliotecas de prestigio”, siendo que la Biblioteca Nacional tiene enormes necesidades en materia de subsidios y de personal; el ministro sólo la visitó una vez, y no se pensó en construir un edificio nuevo y funcional para reemplazar las instalaciones vetustas y mal acondicionadas.⁴⁶⁸

No se dispone de estadísticas globales sobre el número de bibliotecas creadas ni sobre la cantidad de libros distribuidos entre 1920 y 1924; por otra parte, las cifras que aparecen en los distintos informes anuales del presidente Obregón contradicen los datos —más coherentes— presentados año con año por Jaime Torres Bodet y sus subordinados. Tomando en cuenta las indicaciones del director del Departamento de Bibliotecas, se pueden establecer los siguientes resultados: en 1920 existían, en todo el país, 70 bibliotecas; en abril de 1924, según Torres Bodet, se han fundado ya 1 916 bibliotecas de todo tipo. Hasta el 30 de junio de 1924, vísperas de la partida de Vasconcelos, el departamento ha repartido 297 103 volúmenes, lo que representa un esfuerzo financiero y editorial considerable.⁴⁶⁹ Las bibliotecas dejan, pues, de ser “pozos de ciencia” donde beben tan sólo unos cuantos bibliófilos; su misión será en adelante difundir en todos lados los conocimientos humanos entre el mayor número de gente posible.⁴⁷⁰ Desde la escuela primaria, los niños estarán acostumbrados a frecuentar regularmente las bibliotecas, grandes o pequeñas, que se han multiplicado en el país. Los horarios son más flexibles y, en los mejores casos, la biblioteca se transforma en un verdadero

⁴⁶⁷ “Tienen hogar en México el pensamiento y las banderas latinoamericanas”, *Boletín de la SEP*, II, 5-6, 2o. semestre de 1923-1er. semestre de 1924, p. 378-384.

⁴⁶⁸ Manuel Mestre Ghigliazza, *Informe sobre la Biblioteca Nacional*, México, Imprenta Victoria, 1924.

⁴⁶⁹ El total de 297 103 volúmenes se obtuvo sumando las cifras dadas en junio de 1923 por *Boletín de la SEP*, I, 4, 1er. semestre de 1923, p. 309, y las de *El Libro y el Pueblo*, III, 7-9, julio-septiembre de 1924, p. 142.

⁴⁷⁰ Juana Manrique de Lara, “Bibliotecas y bibliotecarios”, *El Libro y el Pueblo*, III, 1-3, enero-marzo de 1924, p. 33.



“centro de cultura”. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la biblioteca Cervantes de la ciudad de México, inaugurada en enero de 1924, donde dos veces por mes se reúnen intelectuales mexicanos y dictan conferencias.⁴⁷¹ La biblioteca se ha convertido en complemento indispensable de la escuela, en freno de un analfabetismo funcional cuya amenaza es siempre posible y, en su forma ambulante, en vehículo de penetración del libro a las regiones más remotas del país. Las listas-tipo, destinadas a formar un fondo “ideal” de biblioteca, habían sido establecidas según los criterios fijados por Eugenio d’Ors, y dan un lugar preponderante a la cultura clásica, griega, latina y europea.⁴⁷² Una vez más se había dado un impulso; se habían tomado iniciativas interesantes (en particular en el terreno de las bibliotecas infantiles y para obreros), y se había forjado un instrumento de trabajo. Pero “la lectura es una práctica que debe renovarse constantemente”,⁴⁷³ y era necesario continuar y ampliar el esfuerzo emprendido.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Gabriela Mistral dictó una conferencia sobre Pedro Prado, A. Teja Zabre sobre Cuauhtémoc, Francisco Monterde García Icazbalceta sobre el teatro en México, Bernardo Ortiz de Montellano sobre el cuento y la novela en México, Xavier Villaurrutia sobre la joven poesía mexicana, Adolfo de Castro sobre el movimiento sefardí en España y José Gorostiza sobre López Velarde. Julio Jiménez Rueda leyó una de sus obras por entonces inéditas: *Moisés*. *Ibid.*, III, 7-9, julio-septiembre de 1924, p. 143.

⁴⁷² “Libros que no deben faltar en una biblioteca”, *ibid.*, I, 7, septiembre de 1922, p. 70-71. Las únicas obras “americanas” que tienen cabida en esta lista de libros indispensables son antologías de poesía de Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rubén Darío; *La gloria de don Ramiro* de Larreta, *Ariel* de Rodó, *Camino de perfección* de Díaz Rodríguez, *Siete tratados* de Montalvo, *Tabaré* de José Zorrilla de San Martín, *María* de Jorge Isaacs. Como vemos, las novelas son claramente minoritarias en la lista.

⁴⁷³ R. E. Baker y R. Escarpit, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷⁴ Esperanza Velázquez Bringas, la nueva responsable del Departamento de Bibliotecas con Puig Casauranc, enfatiza en sus declaraciones iniciales la necesidad de una mejor difusión, en los sectores rural y obrero, del libro *técnico*. De pasada dirige una crítica apenas velada contra la política de Vasconcelos y Torres Bodet en este terreno: “Mi principal preocupación será restablecer las verdaderas bibliotecas rurales, dotándolas de textos apropiados, de libros de ciencias aplicadas, manuales industriales, agrícolas, etc. A un campesino le prestará, sin duda, más ayuda un tratado sobre cultivos intensivos o una guía para mejorar sus crías de ganado o de gallinas, que un bellissimo —para nosotros— libro de Platón.” “El Departamento de Bibliotecas y la educación de las masas rurales”, *El Libro y el Pueblo*, III, 10-12, octubre-diciembre de 1924, p. 217.



EL ESCRITOR Y LA LITERATURA EN TELA DE JUICIO

En 1921, Vasconcelos declara que nunca tuvo una vocación literaria propiamente dicha. Si escribe es por necesidad, a veces porque el combate lo obliga, otras para desfogar sus pasiones, pero siempre obedeciendo a un instinto interior, nunca por amor al oficio de escribir.⁴⁷⁵ En una carta a Alfonso Reyes del 7 de marzo de 1916, confesaba que tenía dificultades para pasar de la concepción a la redacción: “ya me acostumbré a pensar y después no hallo cómo escribir”; reconocía que las “únicas cosas” que le interesaban eran “los valores del pensamiento, los valores no humanos, no célebres, no populares, no académicos, el fondo, la esencia del pensamiento de los hombres más avanzados espiritualmente”; y se interrogaba, en la misma carta acerca de “si [...] no podemos más que seguir las huellas de la que es nuestra raza, y si por lo mismo nos está vedado pensar universalmente”. En septiembre del mismo año al evocar en una nueva carta a Alfonso Reyes su ensayo llamado “La sinfonía como obra literaria”, dice a su antiguo compañero del Ateneo de la Juventud: “Renuncio a la esperanza de que *suene* bien, me conformo con que se entienda”.⁴⁷⁶ Al tiempo que le hace algunos comentarios amistosos sobre el desorden, a veces cercano a la confusión, de algunos de sus razonamientos,⁴⁷⁷ Reyes reconoce que debe a los libros de Vasconcelos “emociones muy intensas, de un orden seguramente superior a lo puramente literario”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Esperanza Velázquez Bringas, *Pensadores y artistas*, p. 17.

⁴⁷⁶ Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes, del 6 de septiembre de 1916, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

⁴⁷⁷ Carta de Alfonso Reyes a José Vasconcelos del 23 de mayo de 1920: “1° Procura ser más claro en la definición de tus ideas filosóficas: a veces sólo hablas a medias. Ponte por encima de ti mismo: léete objetivamente, no te dejes arrastrar ni envolver por el curso de tus pensamientos. Para escribir hay que pensar con las manos también, no sólo con la cabeza y el corazón. 2° Pon en orden sucesivo tus ideas: no las incrustes la una con la otra. Hay párrafos tuyos que son confusos a fuerza de tratar de cosas totalmente distintas, y que ni siquiera aparecen en serio.” Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.

⁴⁷⁸ Carta de Alfonso Reyes a José Vasconcelos del 23 de abril de 1920, Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



Con gran lucidez, Vasconcelos admitía que no tenía dotes para la creación literaria propiamente dicha. Sus incursiones en el terreno de la literatura pura se limitaron, por otra parte, a la composición de algunos poemas, *Himnos breves*, donde la prosodia contaba menos que el impacto “espiritual” que tales poemas debían producir en el lector, y a la publicación de un libro de cuentos. Se interesaba menos por la ficción que por la especulación filosófica y mística; anhelaba ser inmediatamente escuchado y comprendido por el público, y aspiraba más a que se le considerase pensador y pedagogo que a ser apreciado como escritor. En el periodo posterior a la Revolución el intelectual debe “servir”, más que “crear” realmente; debe ser “claro” más que “brillante”; más eficaz que erudito; más profundo que elegante; más innovador en el terreno de las ideas que en el del “estilo”.

Por una nueva estética de la creación literaria

Las reservas que formulaba Vasconcelos respecto de sus propias aptitudes para la escritura y sobre “el arte de escribir” en general no le impidieron consagrar uno de los ensayos de *El monismo estético* a una reflexión profunda sobre las condiciones de la creación literaria. Esta reflexión se había nutrido con algunos estudios de Alfonso Reyes, reunidos en una compilación editada en 1911, *Cuestiones estéticas*. A partir de las teorías estéticas de Benedetto Croce y de los escritos de Mallarmé, Reyes se preguntaba si era posible escribir (y también pintar componer música, esculpir) prescindiendo de todo referente anterior y de los “registros arbitrarios de la escritura”. Algunos escritores habían buscado la respuesta en el ámbito de la filosofía, otros concentrándose en los procesos del conocimiento, y otros más analizando preferentemente el nacimiento y el desarrollo de la emoción estética: es esta segunda vía la que parece elegir Vasconcelos. Para Reyes, tal enfoque conlleva el riesgo de desembocar en una especie de formalismo; “el estético teórico busca las leyes según las cuales sienten los hombres la belleza; pero si el poeta quiere seguirlo, hará, invariablemente, obra de mera ingeniosidad, cuando no de ‘retórica’”.



Este tipo de “literatura”, que Reyes califica de “tendenciosa”, habla más al espíritu que al corazón, y no consigue su objetivo fundamental, que consiste en descubrir su autonomía expresiva, fuera de toda “imitación”: “La literatura que predica el bien —escribe Reyes—, o busca sistemáticamente la verdad, o se empeña en realizar el concepto teórico de la belleza propuesto por las filosofías, y con los mismos procedimientos que éstas lo proponen, es, indudablemente, literatura tendenciosa”.⁴⁷⁹

En realidad, Vasconcelos no hará ningún caso a estos sensatos consejos, y sus propios escritos con frecuencia adolecen de esta “retórica” y ese “formalismo” denunciados por Reyes. A lo que más atendió fue a algunas sugerencias contenidas en una conferencia pronunciada por Reyes en enero de 1910, dentro del marco del Ateneo de la Juventud y consagrada a la estética de Góngora. Reyes postulaba que la poesía de Góngora poseía esa “noble virtud” del lirismo que libera el alma, arrancándola a las concreciones del razonamiento y de las pesadas dialécticas; de tal poesía emana un impulso lírico que tiende a “fundir” colores y ritmos en una manifestación superior.⁴⁸⁰ Es esta evocación de un posible poder catártico de la literatura lo que sedujo a Vasconcelos, que

⁴⁷⁹ Alfonso Reyes, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, *Cuestiones estéticas*, en *Obras completas*, t. I, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 97. En este artículo, escrito en octubre de 1909, Reyes trazaba ya las grandes orientaciones estéticas y espirituales del grupo del Ateneo de la Juventud: “Mallarmé —ser de inteligencia— casi propone una religión nueva, pero intelectual, pero estética sobre todo: la comunión con lo Infinito, que irían los hombres a buscar en el teatro, convertido en templo, donde la danza dibujaría los signos de alguna sugestión abstracta, y la corriente animadora de la música aportaría el calor de los sentimientos —genitrix de toda vitalidad— de suerte que por ella, a los ojos de los asistentes y como en la visión dionisiaca, la estatua, súbitamente, se convertiría en ídolo.” *Cuestiones estéticas*, p. 95.

⁴⁸⁰ Alfonso Reyes, “Sobre la estética de Góngora”, *ibid.*, p. 61-85. El 24 de noviembre de 1916, en una carta enviada de Lima, Vasconcelos precisa: “A Madrid te mandé por septiembre la copia de un ensayo sobre ‘la sinfonía como obra literaria’ en el cual desarrollo tu tema del impulso lírico”. Ese “tema” debe haber estado todavía, en la mente de Reyes, en estado de mero bosquejo, ya que el 23 de abril de 1920 escribe a Vasconcelos: “¡Cuándo volveremos a estar juntos! Yo no escribiré la famosa teoría del Impulso Lírico mientras no te tenga junto a mí: no puedo.” Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



intenta infundirlo en sus propios escritos y lo recomienda a sus contemporáneos.

En su ensayo titulado “La sinfonía como forma literaria”, Vasconcelos afirma que la literatura, al igual que el arte, debe expresar “el ideal confuso, inmortal, infinito”; debe “decir”, lo indecible, expresar lo inefable, esclarecer lo insondable. Volviendo a la fuente misma del hecho literario, Vasconcelos considera que el lenguaje cumple una “función estética”, al igual que el “sonido del músico, el mármol del escultor”; el “estilo literario” no es sino la adaptación a esa función de los distintos géneros: el drama, la epopeya, el diálogo y el discurso; este último, esencialmente, destinado a convencer mediante procedimientos dialécticos, aparece como una “desviación” estética, lo cual permite a Vasconcelos, oponer “la expresión”, que obedece a leyes estéticas y la “demostración” sometida a la argumentación lógica. Sólo la primera es verdaderamente “creadora” en la medida en que refleja los impulsos del yo profundo, que hace accesibles a otras conciencias. Es en la poesía y la música donde la expresión estética es más directa y más profunda, porque se sitúa en las fuentes mismas de la creación, mientras que en el discurso le es posterior.

Durante largo tiempo la expresión escrita ha obedecido a los imperativos de racionalidad propios del discurso o de esa organización de varios discursos llamada *tratado*. Esta forma filosófica, “sintética y acabada”, destinada a introducir orden y coherencia en el contexto humano, ha incluso influido, en cierta época, las producciones literarias y artísticas: los mejores ejemplos de ello son la *Divina comedia*, la *Ética* de Spinoza y la sinfonía clásica anterior a Beethoven. El tratado tiene ambiciones epistemológicas y dogmáticas que cobraron nuevo vigor y nueva actualidad con el triunfo de las disciplinas científicas, tanto como tal, o tanto en su forma más modesta: el *ensayo*. Vasconcelos, quien abordó tal género con el *Pitágoras*, lo juzga severamente: “Bajo el nombre de ensayo se populariza un género fácil, brioso, ágil, libre. Podrá no ser completo, y ni siquiera aspira a serlo; no observa reglas ni pretende crearlas; ofrece sus vuelos flexibles a los atrevidos, y satisface ampliamente a los incompletos, a los espíritus no absolutos que se conforman con los vislumbres de verdad



sin exigir sistemas que la contengan por entero”.⁴⁸¹ ¿Puede considerarse al ensayo como una simple “derivación menor” del tratado, o bien es la manifestación de un género literario nuevo? Para Vasconcelos sólo puede ser un “género transitorio” del que hay que liberarse, ya que marca una tendencia de la época que prefiere el brío a la profundidad, lo parcial a lo universal, la sonoridad a la idea, la dispersión al “monismo”. Su única ventaja es su flexibilidad y la libertad relativa que deja al escritor: para algunos, representa “una especie de protestantismo literario, una rebelión contra el romanismo de la inteligencia”; para Vasconcelos a veces está “viciado de mediocridad”, porque es “desenfrenadamente personal”. Por tanto, se interroga sobre si existirá una vía nueva y fértil entre la rigidez del tratado y la superficialidad del ensayo.

Con el fin de intentar definir este “nuevo género literario”, Vasconcelos trata una vez más el tema de las propiedades del lenguaje. El artista debe poder plegarlo a “los arrebatos líricos de la intuición creadora”, sin quitarle nada de su “energía” ni de su “sentido profundo”. Dado que el impulso creador es individual y variable, cada artista debe descubrir su propio campo de acción y su estilo, evitando mostrarse demasiado respetuoso de las formas y los géneros consagrados. A menudo son los poetas quienes indican el camino a seguir devolviéndole al espíritu su iniciativa, descubriendo nuevos ritmos y sonoridades inéditas, rompiendo ese “formalismo” que géneros exageradamente retóricos, como el tratado o el ensayo, habían impuesto (y al cual el mismo Vasconcelos no siempre supo escapar). En marzo de 1921, en el texto

⁴⁸¹ José Vasconcelos, “La sinfonía como forma literaria”, *Obras completas*, v, p. 23. En una carta a Reyes del 12 de agosto de 1916, Vasconcelos escribe: “Estoy trabajando en un ensayo sobre ‘la sinfonía como obra literaria’, en el cual sostengo que no es el tratado, ni tampoco el ensayo la forma ideal del libro, sino que ha de desarrollarse un nuevo género, el género sinfónico a imitación de la música y construido ya no con la lógica del silogismo sino con la lógica de la música; es decir de acuerdo con la ley estética. En esto aprovecho mi (*sic*) teoría del impulso y pongo como ejemplos del futuro género: el Zaratustra de Nietzsche, las Enéadas de Plotino, todas aquellas obras que no obedecen a plan dialéctico sino a orientaciones y trabazón de mera afinidad estética.” Archivos Alfonso Reyes.



de presentación de la revista *El Maestro*, Vasconcelos se rebela nuevamente contra toda fidelidad esterilizante a las “normas”, que, además, con frecuencia se inspira en modas literarias importadas del extranjero. Hay que volver al “canto mixto” —prosa y música— de la antigüedad, de donde se derivan la lírica, la tragedia y la música moderna. En la tragedia, en particular, “lo poético, despersonalizado, sigue leyes ajenas a la lógica, incontenibles dentro del tratado. La tragedia intensifica la vivacidad, la frescura, la emoción de la lírica; y por encima del anárquico vivir, más allá de los dolores y la esperanza, impone ley y hado misterioso, propiamente estético”. Los escritores, como los artistas, deben ser ante todo “místicos”, capaces de captar y transmitir la música secreta exaltante de los grandes enigmas del ser. Maine de Biran, Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen obedecieron a ese “misticismo auditivo” que será, según Vasconcelos, el sello de la literatura moderna y que familiariza más al lector con “lo sobrenatural” que las “revelaciones visuales” propias a Plotino. Como lo hizo Beethoven en el terreno de la música, el escritor deberá descubrir “relaciones ignoradas entre las cosas y los sucesos”, y crear “nuevas maneras de ser”; más que por la “comprensión racional”: “El misticismo auditivo —concluye Vasconcelos— me parece un gran avance sobre el visual, porque penetra más en la esencia del mundo, porque parte de un estilo casi desprovisto de formas y, por lo mismo, prodigiosamente sintético”. Esta literatura y este arte “instintivos” obedecen a dos imperativos esenciales: el ritmo y el gusto, sin por ello dar prioridad al sentimiento o a la emoción, que pertenecen, según Vasconcelos al aspecto “sub-intelectual”, mientras que “la ley estética es una manifestación super-intelectual de la conciencia”. El estilo no debe frenar, sino, por el contrario, facilitar el despegue del “impulso lírico” ¿Pero cómo puede ser la literatura “expresión pura del misterio infinito”? Vasconcelos piensa que el escritor, como el músico, tiene la posibilidad de demoler el marco lógico y preservar “el fluir generoso de su inspiración”. Encerrar la literatura entre las rejas de una forma pre-establecida y plegarla artificialmente a la ley de un “género” tiene por primera consecuencia privarla de un gran público: el escritor debe descubrir “símbolos” que, en las otras conciencias,



despierten revelaciones análogas; debe dar suficiente amplitud a los conflictos y dramas individuales para hacerlos acceder a lo universal. ¿Tiene por ello que buscar una expresión única, que rápidamente lo confrontaría con lo inefable y lo forzaría a “callar”? Vasconcelos propone, por el contrario, que la filosofía y la literatura “dispongan las ideas como temas orquestales, desarrollándolas por senderos sin término y por analogías profundas”. La literatura se encuentra en la situación en que estaba la música antes de Beethoven: el ensayo es, por su variedad, el refugio de “melodías dispersas”; la expresión literaria debe buscar “la armonía, la representación simultánea y concorde de todas las existencias”, como las logradas por la tragedia griega y la poesía de Góngora. En la época contemporánea hay quienes han alcanzado tales alturas: es el caso de los ensayos de Bergson (*La evolución creadora, Materia y memoria*), del *Zaratustra* de Nietzsche, del *Peer Gynt* de Ibsen. Estas obras, abiertas al infinito, repletas de temas múltiples, de paradojas, de convicciones sorprendentes, militan en favor de una literatura sintética, de creación, que obedece a leyes estéticas propicias al “desarrollo” y al “enriquecimiento de los valores universales”, opuesta a todo sentimentalismo estéril y estrecho (Vasconcelos distingue cuidadosamente lo “estético” de lo “sentimental”).⁴⁸²

Para Vasconcelos, la poesía es un arte cuyos efectos son necesariamente limitados en el tiempo, y su alcance es menor que el de la prosa, donde el verbo creador puede encarnarse en ideas, emociones, intuiciones, exploraciones.⁴⁸³ Sin embargo, da un sitio de honor a la obra de aquél a quien considera “el más alto, el más inspirado de los poetas del mundo”: Dante Alighieri. En la conmemoración, en noviembre de 1921, del sexto centenario de la muerte del poeta, Vasconcelos pronuncia un largo discurso en el que sostiene que “la voz del Dante es una de esas voces que proclaman y confirman verdades eternas”. En la época contemporánea,

⁴⁸² José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸³ Más tarde, en su *Estética*, califica a la poesía de “juego artificial y artificioso”. *Obras completas*, v. III, p. 1690.



se considera a Dante como “vidente y apóstol, y por lo mismo superior al genio: más que filósofo y más que poeta, iluminado. Era él uno de aquellos para quienes la vida es tragedia; tragedia, mas no desastre: transfiguración que produce valores eternos”. Es el bardo del amor, pero no es de la estirpe de Petrarca, sino de un amor animado por “el afán que nos impele a superarnos buscando algo que no es nosotros mismos, ni tampoco criatura alguna procreada a semejanza nuestra”. Sería una aberración ver en él a “un simple cantor sentimental” o considerarlo un “eslabón” más en la cadena de la historia literaria. Su obra es “parte necesaria de la conciencia humana y fuerza inextinguible que a cada edad comunica impulso y aliento”; no es “un espejo que refleja y devuelve copias de la realidad”; a fuerza de imaginación y de “improvisación”, “revela una vida nueva” y se convierte en “profecía”: “La fantasía dantesca participa de la energía divina que sopla sobre la realidad para hacerla imperecedera; que convierte lo real en la substancia de que están hechos los sueños, para fijarla mejor y perpetuarla. Dante comprendió que “lo bello es un ritmo ascendente”, pero que, en sí mismo, no es un fin: es un “camino”, una vía que lleva a la revelación del misterio del mundo; el simple poeta, en cambio, se contenta con “contemplar sólo el movimiento de la forma, pero no su término divino”.

En el aspecto humano y social, Dante es “un proscrito”; es quien se rehúsa en nombre de la verdad, a transigir y “doblegarse”, a abjurar de sus convicciones; es uno de esos hombres “solitarios” que están rodeados de odio o de admiración, que parecen “condenados a no poder conquistar amor durante la vida”, pero que suscitan admiración por “la energía viviente, la potencia inmortal que mana de sus obras”. “Padre” por la energía de su espíritu; “maestro” por su orgullo y por la rectitud de su alma; “profeta” por su capacidad de “adivinar en los aspectos de la representación humana el sentido y el destello de la belleza eterna”, ningún poeta ha logrado como Dante alcanzar esa “unidad trascendental”, esa “clarividencia eterna” que se expresa en los versos de la *Divina comedia*. Shakespeare es “el hombre de la tierra, el poeta genial pero cortesano y carente de ánimo propio y de visión remota; en tanto que Dante parece una parte de la



revelación misma, un soplo de lo divino hecho verbo y deslumbradora belleza”.⁴⁸⁴

Si el escritor debe rehusarse categóricamente a transigir en forma vil, la literatura no debe por ello ensoberbecerse ni confiarse en los salones cerrados de los cenáculos, así tampoco debe sucumbir a la facilidad “halagando las pasiones de las mayorías”: “Escribiremos para los muchos, mas con el propósito constante de elevarlos —afirma Vasconcelos en el texto de presentación de la revista *El Maestro*—; y no nos preguntaremos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene, para que ellas mismas encuentren el camino de su redención.”⁴⁸⁵ El intelectual debe conservar el contacto con el gran público y tiene la misión de informarlo, guiarlo y ofrecerle textos y obras de arte capaces de inspirar la voluntad de superación y la energía que coadyuvan a la resurgencia nacional y lleven a abandonar esa “mediocridad” general descrita y condenada por algunos. El fin supremo es obtener esa “unión espiritual” del pueblo mexicano que durante tanto tiempo ha parecido quimérica debido a la exagerada emotividad, la falta de razonamiento, la clara tendencia hacia el individualismo y la intolerancia, una cierta rigidez en el comportamiento asociada a una excesiva flexibilidad en el juicio. La historia nacional debe convertirse en obra no ya de individuos aislados, sino de grupos sociales responsables y animados por un sentimiento distinto de ese “egoísmo ancestral” que caracteriza la vida pública mexicana.⁴⁸⁶ La literatura debe convertirse en testigo y vehículo de esa evolución.

Mirando hacia atrás —dice Vasconcelos—,⁴⁸⁷ en los tortuosos senderos de nuestra historia, nos embarga el convencimiento de que nada hemos sido y nada somos colectivamente, y ahondando en la causa de esa miseria, tenemos que confesar que la merecernos,

⁴⁸⁴ José Vasconcelos, “Discurso en el VI centenario de la muerte de Dante Alighieri”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, p. 267-283.

⁴⁸⁵ José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, p. 5.

⁴⁸⁶ Bernardo Gastélum, “Nuestra mediocridad”, *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1923, p. 96.

⁴⁸⁷ José Vasconcelos, “Un llamado cordial”, p. 7.



puesto que nunca hemos sabido castigar la injusticia, ni difundir la verdad.

La instauración de una cultura de masas implica obligatoriamente la readaptación moral y estética del intelectual. Es necesario elaborar un nuevo “credo” literario, de donde se eliminan sistemáticamente toda crítica deliberadamente negativa y destructiva, todo empeño por ahondar, de manera tan sarcástica como suicida, el abismo cultural entre los dos bloques desiguales que constituyen la nación mexicana,⁴⁸⁸ toda condena precipitada y dogmática de las ideas nuevas o de la tradición cultural, toda disociación del pensamiento y de la acción, todo respeto estéril por convenciones de estilo capaces de suscitar la aprobación de una *elite* (el aplauso de los imbéciles, que diría Vasconcelos). Tomando como modelo al *arquitecto*, el escrito será básicamente *constructor*; opondrá la luz a las tinieblas, la información a la ignorancia la simplicidad a la pedantería, la generosidad al sarcasmo y a la apatía.

Vasconcelos cree firmemente que, con la derrota definitiva del positivismo y tras las tremendas sacudidas sufridas por el mundo durante las dos primeras décadas del siglo XX (revoluciones rusa y mexicana, guerra de 1914-1918), una nueva espiritualidad puede desarrollarse, y que las doctrinas generosas elaboradas durante el siglo XIX pueden encontrar sus primeras aplicaciones concretas con la instauración de una “justicia social verdadera”.⁴⁸⁹ Cuando se le pregunta cómo puede conciliar, en sus escritos, la indiscutible atracción que ejerce sobre él el espiritualismo oriental con sus convicciones “socialistas”, responde que no hay ninguna relación entre el movimiento orientalista con el socialismo, en la medida en que la situación social de los países orientales es todavía peor que la de los países europeos. El socialismo —según Vasconcelos— es

⁴⁸⁸ En 1921, un intelectual progresista estadounidense, Paul Hanna, de visita en México, recuerda que en 1910 el país tenía más de un 80% de analfabetos, y que con los trastornos causados por la Revolución la cifra aumentó por lo menos en un 5%. P. Hanna, “Cultura e intelectuales”, *El Demócrata*, 26 de abril de 1921.

⁴⁸⁹ José Vasconcelos, “Discurso en el Congreso Internacional de Estudiantes” (1921), *Obras completas*, v. II, p. 833.



superior a cualquier doctrina antigua, ya que trata de unir a los hombres en lo que tienen en común, es decir, sus necesidades materiales. Desde ese punto de vista, puede decirse que el socialismo tiene antecedentes en el cristianismo, pero en un cristianismo puro y auténtico, muy distinto del “falso cristianismo” que se ha predicado durante tantos años; sin embargo, como las doctrinas filosóficas orientales y el mismo cristianismo poseen igualmente una incomparable elevación, hay que armonizar todas esas teorías con las doctrinas de las escuelas socialistas modernas, y entonces podrá comenzar una era que divida en dos partes la historia humana: la época socialista, que entonces empezará, y la época de la barbarie, que comprenderá todo lo que hasta ahora ha vivido el mundo.⁴⁹⁰ Vasconcelos reconoce sencillamente que no tuvo el “talento” de encarnar esos conflictos ideológicos en personajes de ficción, como pudieron hacerlo Ibsen o Romain Rolland con su *Jean-Christophe*; dado que se dirigía a un público ávido de verdades en estado bruto, pensó que el ensayo, y ocasionalmente el poema, seguían siendo el mejor vehículo para doctrinas que, al tiempo que reposan sobre una larga y sólida tradición filosófica (y a veces mística, reconoce Vasconcelos), están destinadas a tener una *aplicación* inmediata.

*El Congreso de Escritores y Artistas
(16-30 de mayo de 1923)*

¿Qué caminos se ofrecían, en tales condiciones, al escritor mexicano? ¿Podía invocar ciertos “modelos” extranjeros sin correr el riesgo de volver a caer en el servilismo y el mero remedo? Si creemos en lo que afirma en un vigoroso artículo Jaime Torres Bodet, publicado en octubre de 1920 y consagrado a Anatole France, México debía evitar una literatura “incolora, inteligente y equilibrada”, que peca de exceso de lógica y de método, de “falta de pasión”, de “dilettantismo sobrio y frío” y de una “injusta predilección por todo lo fino, lo artificial y lo raro”; Torres

⁴⁹⁰ Esperanza Velázquez Bringas, *Pensadores y artistas*, p. 17-18.



Bodet pedía “aire puro” para las letras mexicanas y “profesores de energía”, “personalidades viriles aunque toscas, originales aunque despóticas”.⁴⁹¹ Sin sucumbir a esas veleidades nietzscheanas y sin soslayar la parte necesaria de la creación en la obra literaria, Vasconcelos ve en el acercamiento del escritor al pueblo el fin de una incómoda dicotomía y una oportunidad para que el intelectual entre en contacto con la vida y los paisajes del país *real*. Una de las tareas primordiales del intelectual consiste, pues, en hacerse eco del nuevo credo espiritual y sociopolítico, explicitándolo y haciendo que se comparta, adaptándolo a las realidades y las necesidades de cada gran comunidad humana. El escritor ha de dedicarse menos a la contemplación de un pasado caduco que a la “creación” de una literatura que incite a la *acción*; ha de “amar su presente”⁴⁹² e intentar actuar sobre él en el sentido de un mayor bien común.

Se abre así un doble debate: ¿Cuáles deben ser el lugar, el papel y las responsabilidades de un intelectual mexicano en la sociedad postrevolucionaria? ¿De qué fuentes ha de nutrirse y qué temas debe preferir, teniendo en cuenta el contexto cultural nacional? El Congreso Nacional de Escritores y Artistas, celebrado en la ciudad de México del 16 al 30 de mayo de 1923, trata de responder a la primera interrogante. La idea de la convocatoria del congreso se debe a un grupo de intelectuales compuesto por José J. Tablada, Jesús B. González (director del periódico *El Heraldo*), Alfonso Fábila, José María Benítez, el Doctor Atl, Rafael Ramos Pedrueza, el pianista Manuel Sierra Magaña y el joven poeta chiapaneco Arqueles Velas.⁴⁹³ En un primer momento, se proponen algunas medidas tendientes al mejoramiento del nivel material de los escritores y turistas: la creación de una casa editorial, en la que los derechos de edición sean modestos y se

⁴⁹¹ Jaime Torres Bodet, “Letras francesas: Anatole France”, *México Moderno*, 1, 3, 1 de octubre de 1920, p. 184-185.

⁴⁹² “Discurso en el Congreso Internacional...”, p. 834.

⁴⁹³ “La trascendencia del próximo Congreso de Escritores y Artistas”, *El Universal Ilustrado*, abril de 1923, p. 9. A veces se citan otros nombres: Federico Gamboa, Rafael López, Manuel Maples Arce, Rafael Lozano, *cf.* “Mañana será solemnemente inaugurado el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas”, *El Heraldo*, 15 de mayo de 1923.



garantice una difusión eficaz; aprobación por el congreso de una ley sobre la propiedad artística; fundación de un sindicato —la Casa del Artista— que no dependa de ningún ministro; restricción de las importaciones de algunos libros europeos, “verdaderos desechos literarios, que quitan lectores a los autores nacionales y prostituyen el gusto”; creación de un organismo estatal encargado de organizar intercambios de libros y visitas de artistas y escritores a otros países del continente.

Durante la asamblea preliminar, el 15 de mayo, se propone a los congresistas un programa de debates sumamente vasto y ambicioso; incluye y precisa los proyectos elaborados originalmente: creación de una Asociación Intelectual y Artística Mexicana y redacción de sus estatutos; fundación de una casa editorial que será el órgano de la asociación; exención de impuestos y derechos sobre los materiales necesarios para las artes gráficas; reducción de las tarifas postales, con el fin de permitir una mejor circulación del libro; determinación de medios efectivos para abrir el mercado americano al libro mexicano; estudio económico de las facilidades por otorgar al libro hispanoamericano; establecimiento de equivalencias del precio de los libros en todo el continente; proyecto de ley sobre la propiedad literaria y artística; organización de intercambios artísticos internacionales. Además, se someten a los asistentes varias cuestiones que puedan motivar debates; ¿Qué papel puede desempeñar el artista en las relaciones internacionales, en particular dentro del contexto hispanoamericano? ¿Se debe o no fomentar el folclor artístico de un país? ¿Qué influencia ejerce el arte sobre la moral de los pueblos?⁴⁹⁴

El Doctor Atl considera que se trata del “esfuerzo más importante para obtener el desenvolvimiento integral de las artes y de las letras en México”. Como muchos otros observadores, Atl señala que existe una aparente escisión entre los artistas, estrechamente asociados desde 1921 a la acción “revolucionaria” y consagrados a la difusión de un mensaje de “unificación racial”, y los escritores, que parecen haber permanecido al margen de tales actividades. Por otra parte, la cultura nacional con frecuencia se ha visto rele-

⁴⁹⁴ *El Demócrata*, 15 de mayo de 1923.



gada a un sitio secundario, postergada por todo lo que venía del extranjero y que pretendía pasar por muestra —a menudo espuria— del “refinamiento artístico europeo”: “mamarrachos literarios [...] o infelices traducciones hechas e impresas a destajo por editores españoles”; esperpentos pretensivos y costosos perpetrados por “embadurnadores catalanes o italianos”; exposiciones de pintura y escultura española carentes de interés, pero montadas a altos costos. Las casas editoriales extranjeras ejercían un verdadero boicot contra la producción mexicana: “Nadie admitía en México la posibilidad de que existieran hombres nacidos en la tierra de Netzahualcóyotl capaces de escribir o rimar.”

No obstante, según Atl, la Revolución —directa o indirectamente— vino a zanjar esta situación, y el pintor está convencido de que “un vigoroso renacimiento se inicia, comprendido y estimulado por el público y por los hombres del gobierno actual”. Este renacimiento debe, sin embargo, dotarse de una organización que le dé “fuerza, amplitud y prestigio”; es ésa la misión del congreso que, para Atl, debe reposar sobre cinco postulados fundamentales: la cohesión “absoluta” de todos los intelectuales mexicanos; la protección económica y *política* que el gobierno ha de otorgar a los escritores y artistas; el respaldo masivo y desinteresado de la prensa; la fundación de una casa editorial que disponga de agentes en todo el territorio nacional y en el extranjero; una “guerra a muerte” contra el monopolio del libro ejercido por las casas editoriales extranjeras.⁴⁹⁵

El 16 de mayo se inicia solemnemente al congreso, presidido por Vasconcelos. En su discurso de bienvenida, Alfonso Teja Zabre subraya “la importancia moral y social” del primer congreso, donde se abordarán problemas tan graves como “las supremacías ideológicas, las rectificaciones sociales y la deplorable condición económica de los productores intelectuales”. El congreso, ha de estar abierto a todos, sin distinción de escuelas, de capillas, de épocas, de credos o de academias, la cual pone tasa a cualquier tentativa eventual de imposición de una estética particular. Los únicos

⁴⁹⁵ Dr. Atl, “La importancia y los fines del Congreso de Escritores y Artistas”, *El Heraldo*, 16 de mayo de 1923.



criterios generales que hay que obedecer en este terreno son, según Teja Zabre, la “sencillez” y la “claridad”, “rasgos fundamentales del pensamiento grecolatino”.

Pero, con base en tales criterios, ¿es posible rechazar a escritores tan poderosos y ricos como Dante, Shakespeare o Poe? ¿Se puede aplicar en el terreno literario la distinción establecida por Ruskin entre el orden dórico y el orden corintio: por una parte, un estilo sobrio, elegante, “símbolo del equilibrio y de la salud” y por otra, la profusión ornamental, “un leve principio de corrupción y decadencia”, la suavidad y la brillantez; por una parte, Cervantes, Homero y Antole France, y por la otra, d’Annunzio y Marcel Proust? Es evidente que tal división es profundamente arbitraria, en la medida en que “la belleza artística, como la moral de Nietzsche o la filosofía de Bergson, no reconoce principios universales, ni reglas, ni encasillados”. La vida literaria y artística de México debe dejar de obedecer a los dictados caprichosos de los “poetas-apóstoles”, de los “declamadores” superficiales, de los músicos extáticos, de los “descubridores de mundos ya explorados hace siete mil años”. Los tiempos han cambiado, y la irradiación majestuosa de un Hugo o la bohemia literaria de un Verlaine son referentes caducos en el contexto posrevolucionario mexicano. El artista nacional, como el tallador de pedernal o el pintor del neolítico, ha de buscar el anonimato y tomar como modelo al trabajador constituido en corporación: “y si el artista quiere salir de su torre de marfil o de su torre de los panoramas, que pueden convertirse en torre del hambre o en recinto de paraísos artificiales, debe conducirse como los más fuertes hombres de su época. Y si pretende superarlos con el pensamiento, debe antes igualarlos en la vida”. Tras esta apología de la integración y la participación del intelectual en la vida nacional, Alfonso Teja Zabre concluye que “hay lugar para todos bajo el sol apolíneo”, pero que ha llegado la hora de que los escritores y artistas se organicen y *actúen* colectivamente.⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ *El Demócrata, El Universal, El Heraldo*, 17 de mayo de 1923. El editorial de *El Heraldo* del 16 de mayo, titulado “Los intelectuales se redimen”, llegaba a las mismas conclusiones: “Fuerza es que la cultura se organice entre nosotros sobre bases de unión y fraternidad, y ésta será la obra de este Primer Congreso



La convocatoria del congreso no contó con la aprobación de todos. Uno de los organizadores, Alfonso Fábila, admite que el proyecto tropezó con los prejuicios de las “clases artísticas” y con dificultades económicas. Estas últimas fueron resueltas gracias al apoyo de varios ministros, en particular la SEP. Pero algunos estados a los cuales se había consultado se rehusaron a enviar representantes (fue el caso de Guanajuato, Chihuahua, Coahuila y Nuevo León. El Estado de México no respondió).⁴⁹⁷

Por otra parte, varios meses antes, parte de la prensa de la capital se había mostrado violentamente hostil a la creación del Sindicato Nacional de Autores y a lo que llamaba “el rebañismo en el arte”.⁴⁹⁸ Así pues, el congreso tiene lugar en medio de una confusión y una improvisación que restringen seriamente su alcance. Se eligen cuatro “comisarios”: Rafael López para literatura, el Doctor Atl para las artes plásticas, Manuel Sierra Magaña para música y Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, para periodismo. Pero la mayoría se rehúsa a elegir un presidente y una comisión permanente, así que no puede tener lugar ninguna discusión realmente seria; se dan ajustes de cuentas entre capillas literarias,⁴⁹⁹ se adoptan proposiciones irresponsables e irreflexivas sin haberse debatido,⁵⁰⁰ se observa la brecha generacional, se lanzan diatribas

que, además de hacer ver la redención de los intelectuales mexicanos, permitirá distinguir entre los de ayer y los de hoy.”

⁴⁹⁷ *El Heraldo*, 17 de mayo de 1923.

⁴⁹⁸ Se trataba de un sindicato de autores dramáticos que se opuso a la representación de la pieza de Federico Gamboa *La venganza de la gleba*, so pretexto de que el dramaturgo no estaba afiliado al sindicato, Cf. “El rebañismo en el arte”, *Excelsior*, 14 de noviembre de 1922, y la respuesta del sindicato: “Los autores se defienden”, *ibid.*, 16 de noviembre de 1922.

⁴⁹⁹ Cuando Lauro Caloca propone recurrir a la SEP para emprender una campaña de “popularización de las ideas literarias y artísticas”, varios participantes se oponen, afirmando que “el licenciado Vasconcelos se ha negado siempre a ayudar jóvenes que no sean de los que lo rodean como subalternos en el Ministerio, y en consecuencia se daría lugar a irritantes personalismos y favoritismos injustos”. *El Demócrata*, 23 de mayo de 1923.

⁵⁰⁰ Fue así como el congreso propuso, siguiendo al pianista Manuel Barajas, que se cerrasen la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música, y que con los ahorros generados se abriesen escuelas primarias. *El Demócrata* y *El Heraldo*, 23 de mayo de 1923. Numerosas y vigorosas protestas se hicieron oír por parte de grupos diversos, y una delegación visitó a Vasconcelos,



sonoras y un tanto vanas contra la estupidez, la voracidad y la ambición de los explotadores del libro, de los “vampiros” del intelecto, de los “buitres” de carne artística.⁵⁰¹ De todos los proyectos sometidos inicialmente al congreso, sólo se vota y aprueba la constitución de la Confederación de Trabajadores Intelectuales, a partir de un texto presentado por Ramos Pedrueza, De los Ríos, Noriega Hope, López Peniche, Ramírez Garrido y José María Benítez.⁵⁰² Constituido según el modelo de la *Confederation des Travailleurs Intellectuels* de Francia, el nuevo organismo tiene básicamente la misión de defender los derechos y la situación material del escritor y del artista frente a los editores, los librereros, los propietarios de galerías o los organizadores de conciertos.

Aunque varían las opiniones, todos los comentaristas coinciden en reconocer que los resultados del congreso fueron modestos comparados con el entusiasmo que originalmente había suscitado en numerosos intelectuales.⁵⁰³ Algunos de los escritores de más edad, por ejemplo Federico Gamboa, hubiesen querido reconstituir una ceremonia de estilo porfirista, con alocuciones floridas y elocuentes discursos; otros (Arqueles Vela, Benítez, Fábila, etcétera) interpretaban el congreso como una manifestación política para afirmar y confirmar la solidaridad entre intelectuales y trabajadores. Además, ¿defendían exactamente los mismos intereses los escritores, pintores, músicos y periodistas? El congreso no logró clarificar sus objetivos fundamentales: ¿Se trataba de definir el estatuto económico y social del escritor y del artista, precisando sus derechos y sus deberes, su originalidad y su responsabilidad, o bien de determinar las condiciones y las orientaciones de la *creación* literaria y artística en el contexto posrevolucionario? El discurso introductorio de Teja Zabre ilustra bien tal confusión.

Algunos meses después del congreso, Pedro Henríquez Ureña señalaba, en una carta a Alfonso Reyes, que feroces rivalidades seguían existiendo entre distintas capillas, y que la vida cultural

quien declaró que se oponía a tales clausuras. *El Demócrata*, 29, 30 y 31 de mayo de 1923.

⁵⁰¹ *El Heraldo*, 17 de mayo de 1923.

⁵⁰² *Ibid.*, 26 de mayo de 1923.

⁵⁰³ “El Congreso de Escritores y Artistas”, *La Falange*, 4, julio de 1923, p. 238.



mexicana seguía siendo tan fragmentaria y contradictoria como antes. Varios “cenáculos” coexistían, a menudo en la más profunda enemistad. Por una parte, los médicos, jóvenes en su mayoría, se empeñaban por revolucionar calladamente los estudios médicos. Por otra, los intelectuales de la Facultad de Derecho, también jóvenes, habían puesto fin al equívoco que prevalecía en las actividades jurídicas en México: no eran ya literatos ni filósofos, sino verdaderos jurisconsultos que estudiaban a fondo la teoría del derecho y las cuestiones sociales y económicas; Pedro Henríquez Ureña considera que dejarán su huella en la evolución del México contemporáneo: son Manuel Gómez Morín (en 1923 es director de la Facultad de Derecho), Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Miguel Palacio Macedo, Daniel Cosío Villegas y Daniel Quirós, “gran abogado y filósofo del derecho”. Los estudiantes se sienten muy identificados con este grupo, cuyo único defecto, según el escritor dominicano, es haberse comprometido demasiado políticamente. En cambio, manifiesta cierto desdén por los literatos, quienes en realidad “no valen casi nada”, escribe a Reyes. El antiguo director de los cursos de verano señala que en el seno mismo de la Secretaría de Educación Pública —cuyo papel preponderante en la vida intelectual reconoce— se han formado dos clases que, “por razones personales”, están “peleados a muerte”: por un lado, el comité de redacción de la revista *La Falange* (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo); por el otro, Carlos Pellicer, Gorostiza, Salomón de la Selva, Daniel Cosío Villegas. A esas dos “facciones” vienen a sumarse otras: la de *El Universal Ilustrado* que rodea a su director, Carlos Noriega Hope; la de *Revista de Revistas*, con Núñez Domínguez; la del grupo estridentista cuyo dirigente es Manuel Maples Arce. Con la renovación de la actividad editorial, muchos son los autores que publican, pero como no existe ningún ateneo, ningún club, ningún sitio donde puedan conocerse, esos literatos se ignoran entre sí.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Carta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, 17 de noviembre de 1923. Archivos de Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina.



Algunos abusos cometidos en el terreno editorial habían demostrado que era necesario establecer una legislación que protegiese los derechos de autor (particularmente en lo tocante a los derechos de edición, problema que rebasa con mucho las fronteras de México).⁵⁰⁵ Pero la experiencia parcialmente frustrada del Congreso de Escritores y Artistas mostró las dificultades y los límites de una simple transferencia de las estructuras sindicales del mundo obrero al mundo de las letras y las artes; permitió, asimismo, constatar que la *intelligentsia* mexicana se resistía violentamente a la imposición de un credo ideológico único, por cierto mal definido, y que al contrario de lo que sucedió —por un tiempo breve— con el Ateneo de la Juventud a principios de siglo, no estaba unida alrededor de ningún catalizador —ni siquiera negativo, como lo había sido la rebelión contra el positivismo—, sino fragmentada en grupúsculos divididos por barreras de generación y por divergencias de intereses *personales*, a las que venían a añadirse las rivalidades propias de los periódicos y revistas para los que trabajan.

Literatura y revolución

Una vez que se calma relativamente la tormenta revolucionaria, México se interroga sobre una posible renovación de su literatura y sobre las orientaciones que deben imprimírsele. Se adueña de la vida literaria una febrilidad un tanto superficial:

Con la paz —escribe uno de los editorialistas de *La Falange*—, llega a la tierra de México una actividad feliz aunque un poco desordenada. Las cosas, los seres, los proyectos y las instituciones adquieren una trepidación impaciente, como el motor demasiado comprimido. La literatura se resiente, por fuerza, de este deseo de vivir y de expresarse en formas nuevas y audaces.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ También con el fin de proteger los derechos de los autores, Rufino Blanco Fombona fundó en Madrid, el mismo año, la Liga de Escritores de España y América, la cual pretendía ante todo fijar las reglas de la propiedad literaria contra las “ediciones clandestinas”. *El Heraldo*, 21 de mayo de 1923.

⁵⁰⁶ “El momento literario en México”, *La Falange*, n. 1, 1 de diciembre de 1922, p. 40.



Si bien es cierto que aumenta la producción, el conjunto de las actividades literarias deja una impresión confusa y de relativa pobreza cualitativa. La debilidad de la industria editorial (pese a sus indiscutibles progresos), la dispersión y a veces el exilio de numerosos intelectuales, los pleitos entre capillas y las rivalidades entre tendencias, el alto índice de analfabetismo que reduce el público lector, el desorden que reina en la vida cultural europea a raíz de la Primera Guerra Mundial, el dilema no resuelto entre cultura de masas y cultura de elite, el hecho de que muchos intelectuales, reunidos alrededor de Vasconcelos, tienen responsabilidades absorbentes (aunque algunos, como Torres Bodet, tengan una producción abundante), la gran inseguridad material del escritor: todos estos factores permiten explicar por qué la literatura no goza, bajo la égida de Vasconcelos, de ese renacimiento y de ese florecimiento que sí marcan a las artes plásticas y en especial, a la pintura. Habrá que esperar algunos años para que el talento de un Mariano Azuela reciba público reconocimiento y para observar el florecimiento literario del grupo de los Contemporáneos.

Ya desde 1917 Antonio Caso planteaba, utilizando una metáfora graciosa, la cuestión fundamental de las relaciones y las interferencias entre la literatura y el público. Caso contraponía en ese artículo la “marmita” y el “cuentagotas”: la marmita “plebeya” representaba a la literatura hispanoamericana tradicional, verbosa y laberíntica, con figuras ilustres como Heredia, Olmedo, Andrade, Sarmiento, Guillermo Prieto, Altamirano o Riva Palacio. Frente a ella, el “cuentagotas” simbolizaba ese periodo de afinamiento y transmutación de valores literarios en que había entrado México y cuyos antecedentes se encuentran en la obra de los poetas modernistas: Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, José Martí, Rubén Darío. Para Caso, se trata de una literatura de sugerencias veladas más que de un discurso combativo, de una literatura que no violenta al lector sino que, por el contrario, respeta su “autonomía espiritual” y lo transforma en “colaborador inteligente” del escritor. Caso deplora la ausencia, en las letras mexicanas, de poetas poderosos hasta la grandilocuencia como José Santos Chocano y Almafuerte, de “genios literarios” como Sarmiento, de escritores “populares” en el sentido



más noble de la palabra. La literatura nacional parece haberse replegado sobre sí misma y, por tanto, haberse aislado del gran público.⁵⁰⁷

Unos cinco años más tarde, el Doctor vuelve a abordar, en su libro sobre las artes populares en México, esta cuestión de la “literatura popular”, enfocándola desde el punto de vista de la creatividad del pueblo mexicano. Constata que existe un lenguaje popular “pintoresco y vibrante”, pero que, por regla general, los autores no se arriesgan a utilizarlo, salvo en obras que, como los corridos, son para ser cantadas. Mientras que en muchos países —Italia, Francia, los Estados Unidos— ha surgido una literatura regional de gran interés, nada semejante ha ocurrido en México, donde el ingenio y la facundia popular vuelan de boca en boca y se pierden en la conversación. Los periódicos prefieren traducir chistes norteamericanos, y lo que se publica es una mescolanza de traducciones de cuentos franceses, irlandeses, etcétera y adaptaciones de historietas españolas. Los raros autores que recogen o intentan recoger el ingenio popular se dedican al teatro o componen poemas ligeros destinados a convertirse en canciones.⁵⁰⁸

En uno de los editoriales de su primer número, *La Falange* se manifestaba abierta a esa “literatura del pueblo” representada por los “graciosos y valientes corridos”, los “diálogos de léperos” y la “canción resonante de poesía de esta América”: “Los senderos literarios de hoy van más que nunca al pueblo y más que siempre valdrá un autor hasta que su obra haya sido asimilada por el pueblo, de quien recibe y a quien la debe devolver”.⁵⁰⁹ Ahora bien al hojear los siete números de la revista (de diciembre de 1922 a octubre de 1923) se observa que la rúbrica “popular” —presentada con las siglas ABC— ofrece efectivamente a los lectores cuentos para niños, corridos y relatos de festividades tradicionales

⁵⁰⁷ Antonio Caso, “De la marmita al cuentagotas”, *El Universal Ilustrado*, 2 de noviembre de 1917.

⁵⁰⁸ Dr. Atl, “¿Existe entre nosotros la literatura popular?”, *ibid.*, 13 de octubre de 1921, p. 22. Este artículo es en realidad un capítulo de su libro *Las artes populares en México* consagrado a ese tema. Véase también: Rubén M. Campos, *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción popular, 1525-1925*, México, SEP, 1929.

⁵⁰⁹ “Literatura del pueblo y de los niños”, *La Falange*, n. 1, p. 32.



locales,⁵¹⁰ pero sólo ocupa un espacio muy reducido dentro de *La Falange*. Los redactores denuncian, por cierto, el abismo que existe entre la literatura y el contexto nacional:

¿Quién hace hoy literatura mexicana? ¿Cómo vamos a interesar a nadie en nuestros libros, si no reflejan en nada el sentir de la hora, ni el color del paisaje, ni el matiz del sentimiento nacional? Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza, del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos [...] Pero ¿dónde está el artista humilde capaz de resignarse a las realidades cercanas? ¿Quién —desde Guillermo Prieto— ha cantado nuestras canciones populares y se ha llenado la boca con el agua luminosa del poema mexicano? Cuando nazcan autores de este género, podrán, con razón, exigir algo de los editores. Nosotros, todavía no.⁵¹¹

En un periodo tan confuso y tan contradictorio, en el que no aparece ninguna obra de primer orden, ninguna “escuela” definida, ninguna temática dominante, ¿cuáles han de ser los criterios que guíen al joven autor por el camino de la creación, lejos de la imitación de lo extranjero? Antonio Castro Leal aconseja buscar en primer lugar dentro de uno mismo y en la vida circundante los fundamentos de la inspiración personal. Cree en “el instinto literario” y en la “vocación personal”; pone en guardia contra la trampa de los “sentimientos vulgares” y la retórica estéril; defiende la estructura pulcra y fiel al mundo interior de cada autor; rechaza la “bohemia” y esa vocación de mártir que tan a menudo hace que el escritor asuma los sufrimientos de los demás; denuncia la falta de seriedad y reafirma la necesidad de un trabajo cotidiano, sin por ello buscar “agotarse en una perfección sin límites”. El literato ha de “respirar el ambiente” de una época y tener siempre en mente que, si bien en parte se debe a los demás, “su situación especial le impide ser socialista” ha de evitar todo “fanatismo” que “quita público”; debe ser respetuoso de los “clásicos” (“una deuda a Homero es una deuda a la naturaleza”) y circunspecto en sus relaciones con sus contemporáneos

⁵¹⁰ Cf. “Las Palmas (descripción de la Fiesta de las Palmas que se celebra anualmente en Uruapan, Michoacán)”, *ibid.*, n. 5, agosto de 1923, p. 296-297.

⁵¹¹ “Motivos”, *ibid.*, n. 4, julio de 1923, p. 194.



(“estudie a sus contemporáneos con el sigilo con que se visita un parque vigilado por un mastín”). Al contrario de Vasconcelos, Castro Leal mantiene que “el valor literario de la metafísica es nulo”; pero está de acuerdo con él en que “el comercio con la música le enseñará [al joven escritor] a expresar de modo perfecto las emociones más delicadas y sutiles”.⁵¹²

Estas palabras, donde se adivina la influencia de Baudelaire y de los “Consejos familiares a un joven escritor” de Rémy de Gourmont, revelan una voluntad fundamentalmente atemporal y parecen no tener en cuenta en absoluto el contexto nacional mexicano ni los acontecimientos que recientemente sacudieron al país. No es ésta la actitud que adopta respecto de la misma cuestión Rafael López, poeta reconocido desde la publicación, en 1912, de su primer libro, *Con los ojos abiertos*, y sagaz crítico literario.⁵¹³ En el discurso que escribió para Alfonso Teja Zabre, leído el 21 de septiembre de 1921 con motivo de los juegos florales conmemorativos de la Independencia, presididos por Vasconcelos y Valle Inclán, López señala que terminó ya la época en que México recibía “con satisfacción de modistos que desempacan los últimos modelos” las formas literarias venidas de Francia, y cuando se transformaba “el calendario azteca en fantástico pedestal a los tersos mármoles de Grecia”. Se imitaban entonces moldes retóricos sin buscar realmente verter en ellos una substancia propiamente mexicana y sin interrogarse sobre “la significación de los símbolos”: “Así, fuimos parnasianos con Leconte de Lisle, místicos al modo de Verlaine, hasta un poco diabólicos con Baudelaire. Fue el periodo simiesco del afrancesamiento y del extranjerismo, en que copiábamos los gestos de la cultura, sin compenetrarnos de su sentido, como afirma la voz apostólica de Vasconcelos”. Pero, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, Rafael López considera que esa etapa era necesaria “a pesar de todo”, ya que rompió definitivamente la tutela paralizante y “solemne” de la literatura española y proporcionó a las

⁵¹² Antonio Castro Leal, “La profesión literaria”, *Boletín de la Universidad*, I, 2, noviembre de 1918, p. 165-170.

⁵¹³ Cf. “Rafael López”, *Biblos*, II, 86, 11 de septiembre de 1920, p. 141-142.



letras mexicanas los recursos técnicos y culturales indispensables para su autonomía.

¿Cuál será el impacto sobre la literatura nacional y, más particularmente, sobre la poesía, de las últimas “vicisitudes” que ha atravesado México? Rafael López contempla varias alternativas:

Posible es que la lira cultive un misticismo sin Dios, y que sólo merezca ese título por la gravedad y la veneración con que se interroga el alma de las cosas; posible es que se convierta en escudo de los caídos, de los miserables, de los oprimidos; el sufrimiento de los hombres se solidariza bajo el conmovido estímulo que le brindan los más grandes poetas, los más altos filósofos y los pensadores más insignes.

Pero, ¿deberá el poeta consagrar su obra esencialmente a la magnificación de los progresos sociales y ser insensible “al canto de la mujer, a la dulzura amarga del amor, a la soberana diversidad del paisaje”? Rafael López piensa que la tradición ha conservado, dentro de la obra de Homero, no tanto el fragor de los combates cuanto la “definición poética de la naturaleza y la vida”, y aconseja a los jóvenes poetas escudriñar la historia nacional, “con ademán religioso y manos transparentes de sinceridad”, más para exaltar su grandeza que para hacerse agentes de cualquier proselitismo social.⁵¹⁴

Se aborda aquí una de las grandes interrogantes planteadas en esa época: ¿Debían lanzarse los escritores a la batalla ideológica como lo hicieron los pintores? ¿Qué su misión no era consolidar, mediante sus escritos, los logros de la Revolución? Profundas divergencias se manifiestan respecto de este punto. Algunos intelectuales se muestran convencidos de la necesidad de trasladar al ámbito literario las enseñanzas no sólo de la Revolución mexicana de 1910, sino también las de la rusa de 1917 y las de los grandes movimientos sociales que han sacudido al mundo durante la dos primeras décadas del siglo XX, con el fin de darles mayor resonancia y difusión. Otros, por el contrario,

⁵¹⁴ “Discurso del poeta Rafael López, leído por Alfonso Teja Zabre, en los Juegos Florales de la Universidad Nacional”, *Boletín de la Universidad*, III, 7, diciembre de 1921, p. 141-147.



piensan que se debe mantener a la literatura al margen de lo que quizás, al paso del tiempo, no resulte ser sino agitación circunstancial y confusión momentánea. La poesía —por lo que toca a la novela, hay muchas más posiciones que favorecen su apertura a la actualidad, aunque la novela colonial goce de gran aceptación— ¿debe convertirse en “espejo” de la Revolución, o bien seguir tratando incansablemente los temas tradicionales del lirismo universal? Esta primera interrogante conduce lógicamente a un segundo dilema: ¿debe el poema adoptar la forma discursiva y la métrica simple y regular de los corridos populares, o bien desembocar en ideogramas como los de José Juan Tablada,⁵¹⁵ o fragmentarse en metáforas sorprendentes, de inspiración ultraísta y futurista, como en las composiciones estri-dentistas de Manuel Maples Arce?⁵¹⁶

México puede hacer gala de una pléyade prestigiosa de poetas consagrados, cuyos nombres evocaba Vasconcelos en su conferencia de Lima de 1916, y cuya riqueza y diversidad recuerda una antología publicada oportunamente en 1920.⁵¹⁷ Pero precisamente con el pretexto de tal publicación, algunos críticos proponen nuevas vías para la inspiración poética nacional. En un artículo de la revista *México Moderno*, Ricardo Arenales atempera sus elogios con ciertas reservas fundamentales:

⁵¹⁵ Véase en particular sus “poemas ideográficos” de *Li-Po y otros poemas*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1920.

⁵¹⁶ Manuel Maples Arce publica, en 1922, *Andamios interiores*, México, Cultura.

⁵¹⁷ *Antología de poetas modernos de México*, México, Cultura, 1920. Sobre los grandes precursores (Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othon, Luis G. Urbina) y la generación poética que le siguió (Enrique González Martínez, Rafael López, Ramón López Velarde, Enrique Fernández Ledesma) véase: Julio Jiménez Rueda, “La moderna literatura mexicana”, *Revista de Revistas*, 12 y 19 de febrero de 1922 (“En los jardines de México florecen los poetas como las rosas”, escribe Jiménez Rueda), y Guillermo Jiménez, “La poésie mexicaine actuelle”, *Revue de l'Amérique Latine*, v. IV, n. 14, 1 de febrero de 1923, p. 121-128: “Mais il faut confesser que quelques poètes —et c'est un défaut continental— qui n'ont pas encore atteint leur dix-huit ans, chantent trop leur ‘désenchantement’, leur ‘coeur défait’, leur ‘tristesse soeur du soir’ ou leurs ‘douleurs crépusculaires’ [...]. Par bonheur, ces pleurnicheries tendent à disparaître. Nombre de jeunes écrivent des oeuvres viriles à la vie et au pétrole.”



No hay en el volumen un canto que evoque la sombra de los héroes, el esfuerzo de las generaciones que nos engendraron, el dolor y el ensueño —que son los coeficientes de nuestra perspectiva en la historia. No hay ni siquiera uno que traiga ecos de estos diez años que nos han dado la angustia de una locura relampagueante. Poesía interior, tenue, irisada, fina como una hebra de luz, trémula como el alma de un colibrí, vágula en su gravedad casi religiosa, cruzada de melodías que se apagan entre los tules del ingenio y las sedas de la discreción. Poesía que no cobra vigor sino para expresar los tormentos metafísicos. Poesía que transpira excelsitud y que deja advertir, como a través de cendales, una representación gris y algo triste del universo. Poesía profundamente bella y como elaborada en la soledad de una torre. Poesía, en fin, que es ya una victoria contra el tiempo y contra el espacio.

Parecería ser que, mientras más perturbado está el contexto social, más intimista y delicada se vuelve la poesía mexicana. Así, durante la “Decena Trágica”, mientras se amontonaban los cadáveres en las calles de la capital, Enrique González Martínez cantaba:

Sobre el dormido lago está el sauz que llora.

Bajo la influencia indirecta de Europa, y a través del movimiento modernista, la poesía mexicana procedió a efectuar una “rectificación estética de la realidad”; se conserva dentro de la literatura hispanoamericana como “un monumento clásico” cuyas cualidades esenciales son el equilibrio y el aplomo técnico. Pero está lejos de aparecer como “reflejo de la vida de un pueblo en formación y de una época en zozobra”: “Con su sangre, su hedor de soldados en marcha, su estrépito vulgar y sus cotidianos alardes de pseudodemocracia, la vida nacional les parece menos digna que las *fushias* de sus jardines espirituales. Y miran hacia adentro en sublime desquite.” Los cincuenta y cuatro poetas incluidos en esa antología parecen ignorar deliberadamente “los sollozos de angustia de la Revolución, el alba de los nuevos ideales, la voz de la tierra que pide libertad, la esperanza que pugna valerosamente con el sino adverso, las victorias que, como el Artículo 27 de la Carta Magna, han conmovido el alma de Hispa-



noamérica y rebosan de gérmenes poéticos”. Parece que nada ha cambiado en poesía desde la época porfiriana, y el libro presenta esa imagen de “un México sin historia, sin héroes, sin esperanzas, sin dolor nacional, sin solidaridades afectivas en el mundo, sin interés por la obra humana, sin repercusiones de la tragedia universal”. Si bien algunos de esos poetas (Rafael López, Díaz Mirón, González Martínez, Gutiérrez Nájera) no fueron insensibles a los acontecimientos y los ecos del mundo, lo cierto es que no fueron sus poemas “ideológicos” los seleccionados. Según Ricardo Arenales, la poesía mexicana necesita, pues, “desporfirizarse con una gran dosis de sentido revolucionario”.⁵¹⁸

Pedro Henríquez Ureña no comparte totalmente este punto de vista, y considera que la Revolución ejerció una influencia profunda sobre la vida intelectual mexicana, en la medida en que la nación ha adquirido poco a poco “confianza en su propia fuerza espiritual”: “México se ha decidido a adoptar la actitud de discusión, de crítica, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros; espera, a la vez, encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.” Henríquez Ureña insiste sobre el hecho de que, incluso en el momento de mayor intensidad de la tormenta revolucionaria, “los esfuerzos de renovación espiritual, aunque desorganizados, seguían adelante”. Esa “renovación” es, según él, anterior a la Revolución y, como Vasconcelos, piensa que es, en parte, su causa; la lucha antipositivista librada por el grupo del Ateneo fue decisiva, incluso dadas sus evidentes limitaciones: “Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos, y no podíamos sustituir a los viejos maestros en todos los campos.” Durante años, México estuvo solo, aislado de los Estados Unidos por el antagonismo entre ambos gobiernos, y de Europa por la guerra de 1914-1918. Sus “amigos” de Hispanoamérica estaban “demasiado lejos o demasiado pobres para darle ayuda práctica”; comprendió entonces que cada país debía descubrir las

⁵¹⁸ Ricardo Arenales, comentario acerca de la *Antología de poetas modernos. México Moderno*, I, 2, septiembre de 1920, p. 125-128.



soluciones para sus propios problemas, sin imitar al extranjero. Pero fue en el terreno de la literatura donde los cambios fueron más modestos, si se les compara a los ocurridos en la pintura y la arquitectura. Los “Temas nacionales” tienen una vez más un sitio de honor: en poesía, Ramón López Velarde es el cantor de la “dulce patria”, y muchos jóvenes lo han seguido por ese camino. En lo relativo a la prosa, se perfilan dos direcciones: la observación de la realidad nacional —Pedro Henríquez Ureña no hace ninguna alusión a Mariano Azuela, pero se detiene en *Gente mexicana* (1924), la novela de Xavier Icaza— y la reconstitución de la época colonial —*Sor Adoración del Divino Verbo* (1923) de Julio Jiménez Rueda, los cuentos de Artemio de Valle Arizpe, los poemas de Alfonso Cravioto: *El alma nueva de las cosas viejas*, etcétera—. ⁵¹⁹ Entre 1920 y 1925, entre el artículo de Ricardo Arenales y los de Pedro Henríquez Ureña, las cosas han cambiado: a su vez, la literatura experimenta y se hace eco de la oleada nacionalista que sacudió las artes plásticas; se comienza a encontrar la mención “novela de la Revolución” bajo el título de algunas obras, pero todavía habrá que esperar algunos años para que el “contenido social”, como lo llama José Luis Martínez, se convierta en elemento dominante de parte de la producción literaria.

El aliento revolucionario parece no haber llegado aún a los jóvenes y fecundos poetas que trabajan al lado de Vasconcelos en la SEP, en particular Carlos Pellicer⁵²⁰ y Jaime Torres Bodet,⁵²¹ a quienes *El Universal Ilustrado* designa como posibles candidatos

⁵¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Notas sobre la literatura mexicana (1910-1922)”, *ibid.*, II, 3, octubre de 1922, y “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México...”, p. 610-617.

⁵²⁰ Cf. Agustín Loera y Chávez, “La joven literatura mexicana: Carlos Pellicer”, *México Moderno*, I, 5, diciembre de 1920, p. 303-311.

⁵²¹ Cf. “Jaime Torres Bodet”, *Biblos*, n. 191, 16 de septiembre de 1922, p. 141-142, y “Jaime Torres Bodet, el poeta infatigable”, *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre de 1923, p. 21 y 53. Torres Bodet, director del importante Departamento de Bibliotecas de la SEP, publica entre 1922 y 1924 seis volúmenes de poesía: *El corazón delirante*, *Canciones*, *Nuevas canciones*, *La Casa*, *Los días* y *Poemas*. Además, recibió en septiembre de 1921 el primer premio de los juegos florales organizados por la Universidad de México, por su poema “El alma de los jardines” (cf. *Boletín de la Universidad*, III, 7, p. 131).



al título de “mejor poeta del año de 1922”.⁵²² Se elogian del primero la amplitud del verso, el sentido de las sonoridades, el brío de las imágenes; del segundo se resalta su lirismo contenido, su “conciencia artística”, su tono sencillo y familiar que hace que su poesía sea accesible a todos.⁵²³ El otro nombre que con mayor frecuencia aparece en los diversos recuentos de los talentos más innovadores es el del poeta Manuel Maples Arce, iniciador y promotor en México del movimiento estridentista, equivalente mexicano del ultraísmo y el futurismo, que por entonces se desarrollaban en Europa y cuyos principales representantes en Hispanoamérica son Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.⁵²⁴ Manuel Maples Arce considera que el arte puede seguir tres distintos caminos: el de la “reproducción”, el de la “interpretación” y el de la “equivalencia”. El primero busca total conformidad con la realidad objetiva, el segundo la hace pasar por el crisol del temperamento personal, pero sólo el tercero es verdaderamente “creador”, en la medida en que confiere unidad a los “detalles esenciales”, en apariencia heterogéneos e incompatibles. La técnica empleada es la de la superposición y la multiplicación de las imágenes; en los orígenes de este movimiento se encuentran las obras de Baudelaire y de Rimbaud, pero también las de Lautréamont, Corbière, Mallarmé y Laforgue.⁵²⁵ El estridentismo —parecido en esto al futurismo de Marinetti— se hace eco de la tecnología más moderna, pero también de las ideas sociales más

⁵²² Juan del Sena, “¿Quién será el poeta de 1922?”, *El Universal Ilustrado*, 5 de enero de 1922, p. 25. El artículo comienza con una acusación general de diletantismo que encontramos también en muchos otros escritos: “¡Si nuestros literatos tuviesen la costumbre europea del trabajo[...]! A qué nobles destinos muy altos no llegaría nuestra literatura anémica, más bien divertimento de *dilettanti* que oficio serio, arte superior de hombres con talento.”

⁵²³ Véase al respecto: Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”. Esta conferencia tuvo lugar en 1924 dentro del ciclo organizado en la Biblioteca Cervantes. X. Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 819-835.

⁵²⁴ Roberto Barrios, “El creacionismo de Huidobro”, *El Universal Ilustrado*, 10 de junio de 1920, p. 2, y Ortega, “El movimiento ultraísta en España”, *ibid.*, 7 de septiembre de 1922, p. 26-27.

⁵²⁵ Ortega, “Nuestro apóstol creacionista: Maples Arce”, *ibid.*, 24 de agosto de 1922, p. 29 y 56.



avanzadas: “Aún hay muchas gentes —declara con desprecio Maples Arce— que se alumbran con lámparas de petróleo: se espantan de la luz eléctrica. Mary Pickford y Lenin les meten miedo.” El movimiento busca deliberadamente ser iconoclasta y libertador en el plano literario: “El estridentismo es la primera subversión intelectual que se produce en América, para salvar a la generación futura. Pero nos falta mucho todavía. Es preciso fulminar algunos cenáculos y también algunos despachos de Estado.”⁵²⁶ Por otra parte Maples Arce inscribe su tentativa renovadora dentro de una trayectoria explícitamente política: considera que el dinamismo popular de la Revolución ha sido asimilado y aniquilado por “el esfuerzo integral de los políticos”; éstos, relativamente progresistas e innovadores en el terreno económico y social, eran profundamente “reaccionarios” en el aspecto literario y estético. Tanto, que la “tiranía intelectual” imperante en la época de Porfirio Díaz no había cesado realmente: “Pero las inquietudes postrevolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores.” Se había abierto una brecha en el statu quo cultural de México, y el año de 1922 marca el apogeo del movimiento estridentista, con la publicación de su manifiesto, del libro de poemas *Andamios interiores* de Maples Arce y de la novela *La señorita Etc.* de Arqueles Vela.⁵²⁷ Los cinco últimos versos de “Prisma”, uno de los poemas de *Andamios interiores*, dan una idea bastante precisa de las orientaciones de esta estética nueva, cuyos ecos se prolongan a través de la obra de José Juan Tablada y de Salvador Novo:

⁵²⁶ “¿Qué piensa Ud. sobre el estado actual de la poesía en México?”, *ibid.*, 30 de noviembre de 1922, p. 50 y 106.

⁵²⁷ Manuel Maples Arce, “El movimiento estridentista en 1922”, *ibid.*, 28 de diciembre de 1922, p. 25. Maples Arce concluye: “Conseguimos: 1. Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, del que antes carecía. 2. Improvisar un público. 3. Urbanizar intelectualmente algunos gallineros literarios. 4. Desbandar a los totoles académicos. 5. Cambiar la marcha de los horarios. 6. Exaltar el furor agudo de los rotativos. 7. Libertar el aullido sentimental de las locomotoras estatizado en los manicomios tarahumaras. 8. Provocar la erupción del Popocatépetl.”



Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,
y todo se dilata en círculos concéntricos.

El estridentismo no quería ser una “escuela”, ni una “tendencia”, ni una “mafia intelectual”, sino “un gesto”, “una irrupción”.⁵²⁸

En noviembre de 1924, *La Antorcha*, la revista de Vasconcelos, hace una encuesta-balance sobre el movimiento estridentista, en la que participan Maples Arce, Carlos González Peña, Guillermo Jiménez, Xavier Sorondo, Arqueles Vela y Jaime Torres Bodet. Maples Arce habla de esa experiencia como si hubiese terminado, pero la presenta como la única expresión intelectual de la Revolución; le atribuye un mérito primordial: el de haber roto las reglas establecidas, haber perturbado algunos cenáculos y tradiciones, y en particular al grupo que se había constituido en el seno de la SEP: “era necesario hacer sonar los botes de petróleo —declara Maples Arce— para ahuyentar a la langosta romántica de la Secretaría de Educación.” En cuanto a Arqueles Vela, que desde 1922 se unió al movimiento, confiesa también que “el estridentismo ha sido y es una actitud rebelde” más que la aplicación concertada de una teoría previamente establecida; se ha encarnado en comportamientos “personales”, sin caer nunca en lo anecdótico, en la “tramoyización” de estados de ánimo insípidos, en la emoción que desvirtúa.

La actitud de los críticos literarios es mucho más circunspecta y reservada. Carlos González Peña no considera al estridentismo sino como una “extravagancia”, un “enfermizo hongo que apareció en el recio tronco de la literatura”, un movimiento carente “de claridad y sinceridad, salud y equilibrio”. Guillermo Jiménez lo identifica “al afán de singularizarse de los impotentes, de los que

⁵²⁸ En 1924, Xavier Villaurrutia reconoce que “el estridentismo [...] consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia”. Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México...”, p. 827.



por carencia de talento y de cultura no pudieron hacer obra de arte con los elementos normales, y recurrieron a esa farsa literaria como otros recurren a la morfina, cocaína, etc.” Esta alusión a una “normalidad” infringida no deja de recordarnos las invectivas contra la “fealdad” del muralismo. El poeta Xavier Sorondo también habla de “farsa terminada”, de actitud “romántica y neurasténica”, de “cascabeles de locura” agitados por “gritones”. Torres Bodet, a quien Maples Arce enjuicia explícitamente, adopta una perspectiva histórica que evoca la famosa visión clasificadora de Pedro Henríquez Ureña, y distingue cuatro etapas esenciales en la evolución contemporánea de la poesía mexicana:

1. La “sensualidad”, la exaltación poética de las sensaciones, bajo el impulso de Ramón López Velarde, alrededor del cual se reunió un “séquito incoloro” de prosélitos que produjeron “versos grises, inconsistentes al tacto y al oído, tan monótonos como aquéllos que pretendían suplantar”;
2. la “síntesis”, cuyo principal exponente es José Juan Tablada, quien resumió en breves composiciones los frutos de sus viajes al Japón y de sus contactos con las distintas literaturas;⁵²⁹
3. el “criollismo”, que intentó “en vano” imponer un color local romántico a la poesía nacional;
4. el estridentismo, lleno de “sirenas, klaxons y jazz bands”, a veces sorprendentes en poetas de provincia como Germán List Arzubide. En realidad, este movimiento no fue sino una vasta campaña de propaganda y de autovaloración de sus miembros.⁵³⁰

Por sobre estas querellas acerca de la marginalidad o la primacía del estridentismo, la cuestión fundamental se plantea siempre: ¿Existe en México un renacimiento literario? Según Arqueles Vela, si se ha dado una renovación ésta ha tenido que

⁵²⁹ Hubo quienes, como el poeta Carlos Gutiérrez Cruz, intentaron inyectar un contenido ideológico en estas formas breves imitadas del *hai-kai* japonés. Comentario de Villaurrutia: “A veces, muy pocas veces, acierta; a menudo, muy a menudo, sólo consigue dar con economía, para nuestra comodidad, la esencia del último artículo editorial que trata tópicos socialistas.” *Ibid.*, p. 827.

⁵³⁰ “¿Qué significa el estridentismo? ¿Cuáles son los caminos inmediatos de la poesía mexicana? Recopilación de Ortega”, *La Antorcha*, I, n. 5, 1 de noviembre de 1924, p. 11-12.



ver con las formas más que con la sensibilidad. No obstante, desde 1915, se manifiesta una evolución de las ideas estéticas:

Nuestros intelectuales, generalmente sin entusiasmo por las cuestiones sociales y tímidos para intervenir en los asuntos políticos, sienten, no obstante, el empuje irresistible de las fuerzas que mueven el mundo moderno y, un poco con languidez, se dejan envolver por las innovaciones y acaban por infundirse del entusiasmo de los grandes reformadores.

Ha llegado la hora de hacer obra “nacionalista”, combinando las técnicas de escritura más modernas con el “saber regional”, renegando de las influencias extranjeras demasiado opresivas,⁵³¹ siguiendo el camino abierto por la pintura, la escultura, la música e incluso la filosofía, para lo cual la obra de Vasconcelos puede y debe servir como referencia. Como Pedro Henríquez Ureña, Arqueles Vela piensa que la Revolución enseñó a los mexicanos a conocerse y a descubrirse.⁵³²

Los novelistas exploran nuevamente los caminos de este “descubrimiento” de las raíces mexicanas, pero las sendas que eligen en sus peregrinaciones literarias son muy distintas. Algunos de ellos —Julio Jiménez Rueda, Genaro Estrada, Artemio de Valle Arizpe, Carlos González Peña, Francisco Monterde— consideran que la literatura mexicana debe mirar hacia atrás, hacia el pasado colonial y reconstituir “el lujo de la corte de los virreyes, lo romántico de las leyendas, la elegancia de las mansiones, el primor de los trajes, el idioma repulido y alquitarado, los sentimientos caballerescos y requintados [...]”.⁵³³ Otros, por el contrario,

⁵³¹ Admite, por ejemplo, que la influencia francesa fue determinante en la poesía mexicana. Cf. Arqueles Vela, “La influencia francesa en el renacimiento de nuestra literatura”, *El Universal Ilustrado*, 13 de julio de 1922, p. 25.

⁵³² “Silvestre Paradox” (Arqueles Vela), “¿Existe un renacimiento literario en México?”, *ibid.*, 9 de febrero de 1922, p. 24.

⁵³³ Prólogo de Victoriano Salado Álvarez a la novela de Julio Jiménez Rueda *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923), en Julio Jiménez Rueda, *Novelas coloniales*, México, Botas, 1946, p. 61-62. (Este prólogo es en realidad un artículo de Salado Álvarez, titulado “*Sor Adoración del Divino Verbo*, bello libro de Jiménez Rueda”, publicado en *Excelsior* el 14 de noviembre de 1923.) Acerca del problema de la literatura de inspiración colonial, véase también: V. Salado

quieren volver a las fuentes míticas del pasado precolombino e intentan recuperar, como Antonio Médez Bolio en 1922 con *La tierra del faisán y del venado*, “el concepto que tienen todavía los indios —filtrado desde millares de años— de sus orígenes, de su grandeza pasada, de la vida, de la divinidad, de la naturaleza, de la guerra, del amor, todo dicho con la mayor aproximación posible al genio de su idioma, y al estado de su ánimo en el presente”.⁵³⁴ Estas búsquedas, más paralelas que contradictorias y excluyentes, convergen en el esfuerzo por descubrir el “alma nacional” que predica Alfonso Reyes. Otros caminos están también abiertos. Por ejemplo, Federico Gamboa, que en cierto sentido funge como patriarca de la novela mexicana en esa época, rechaza tales incursiones más o menos exóticas por el pasado nacional y sostiene que los mexicanos deben primero ver a su alrededor y dentro de sí mismos: “Yo voy de acuerdo con la frase de los Goncourt —declara en agosto de 1923— que asegura que el arte está formado de realidad y de belleza. La verdad la da la vida y la belleza, el escritor [...] si la obra de arte no reposa en la verdad, lleva en sí su muerte, porque inmediatamente se adivina el artificio.”⁵³⁵

Sin embargo, pese a las orientaciones que comienzan a definirse y pese a la lenta revelación ante el público de Mariano Azuela, quien publica en 1923 *La Malhora*⁵³⁶ y en quien unos pocos críticos

Álvarez, “El estilo de Valle Arizpe”, *El Universal*, 27 de septiembre de 1923; “Literatura colonial: Sor Adoración del Divino Verbo”, *El Heraldo*, 15 de agosto de 1923; Carlos González Peña, “Sor Adoración del Divino Verbo”, *El Universal*, 23 de agosto de 1923; Jesús Zavala, “Sor Adoración del Divino”, *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1923.

⁵³⁴ Fragmentos de una carta de Médez Bolio, citado por Alfonso Reyes en su prefacio a *La tierra del faisán y del venado* (1922), México, Botas, 4a. ed., 1965, p. 11.

⁵³⁵ “Zigzags en el mundo de las letras: Federico Gamboa”, *El Universal Ilustrado*, 23 de agosto de 1923, p. 30-31, 52.

⁵³⁶ “*La malhora*, de Mariano Azuela”, *ibid.*, 8 de noviembre de 1923, p. 9: “Mariano Azuela es el único novelista de México no reconocido así por su falta de carácter para las reuniones académicas. De los balbuceos de las primeras novelas, se pasa por la prosa neta y fuerte de *Los de abajo*, hasta el estilo retorcido y a veces oscuro de *La malhora* [...]. Es necesario que la atención se fije en este escritor humilde y retraído. Aunque esto tiene un peligro: que los generales de la próxima revolución venguen a los de la que termina de pasar. Porque Mariano Azuela ha hecho que perduren sus hazañas intelectuales y guerreras.



ven al futuro gran novelista de la Revolución,⁵³⁷ la novela sigue siendo el pariente pobre de la literatura. Hemos visto al abordar los problemas de la edición que las explicaciones psicológicas, históricas y técnicas abundan al respecto, por lo que no insistiremos en ellas. En enero de 1925, Mariano Azuela acusa a su vez a los literatos profesionales de quienes nada puede esperarse:

¿Qué saben estas pobres gentes de esas enormes palpitaciones del alma nacional que están sacudiendo como un cataclismo en estos mismos instantes a toda nuestra raza? ¿Acaso no es en los momentos de suprema angustia, cuando el alma del pueblo está empapada en lágrimas, y sangrando todavía, cuando las lumbreras de nuestros hombres de letras escriben libros que se llaman *Senderos ocultos*, *La hora del Ticiano*, *El libro del loco amor*?

A ejemplo de lo ocurrido en Rusia, la literatura ha de surgir de los hombres “de la gleba”, y sólo entonces, afirma Azuela,

volveremos a tener el libro ansiosamente esperado, el que nos arrebatemos de las manos aunque sea para sentir el golpe de maza que anonada, el bisturí que abre sin piedad las carnes, el cauterio que las carboniza; el libro que llegue hasta los más recónditos lugares de nuestro suelo, como las novelas de Emilio Zolá en Francia y las de León Tolstoi en Rusia. Y será nuestro libro: sangre de nuestra sangre carne de nuestra carne.⁵³⁸

En la misma época, algunos meses después de su partida de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos se muestra más optimista y piensa que el indiscutible vigor de la literatura mexicana está probado por la importante cantidad de libros publicados cada año, muy superior a las cifras de antes de la Revolución:

Lo que engaña es el propósito de buscar sólo dentro de un grupo, dentro de un cenáculo. Esto vuelve estrechos los juicios. Como to-

⁵³⁷ José Corral Rigán, “La influencia de la Revolución sobre nuestra literatura”, *ibid.*, 20 de noviembre de 1924, p. 43. Tras este pseudónimo se esconden Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela. Cf. Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 160 (Colección Popular).

⁵³⁸ “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, *ibid.*, 22 de enero de 1925.



do nacimiento social, las grandes épocas literarias se anuncian, primero, generosamente, en la cantidad de la producción; lo excelso viene después, o viene contenido en ese río de emociones y pensamientos impresos. Mientras no hay producción no hay propiamente literatura. Parece que una generación entera tuviese que proponerse a echar a perder, a difundir lo mediano y lo serio como base necesaria para que aparezca la obra genial. Y eso es lo que ahora existe, y no lo que habíamos tenido antes, un gran número de gentes que trabajan afanosamente, poseídas del anhelo de crear. Los cenáculos se han disuelto, pero se han puesto a trabajar las prensas. Este es un síntoma muy favorable. Cada semana aparece, en cambio, algún libro casi anónimo; todos hemos comenzado así, pero lo que es bueno se impone solo, sin necesidad del bautismo de los críticos. Ya no queremos más críticos, ya es tiempo de que aparezcan creadores.⁵³⁹

Aun cuando presenta innegables lagunas —sobre todo en el terreno literario—, la infraestructura cultural erigida por Vasconcelos y sus colaboradores tuvo una envergadura tanto más sorprendente y considerable cuanto que su implantación y su desarrollo se dieron en un lapso relativamente breve. La afirmación de la vocación artística de México se convirtió en un testimonio más del resurgimiento nacional. En el fondo, Vasconcelos seguía convencido de que la actividad estética es fundamentalmente una *mística*, en la que la música tiene un sitio preponderante: “la música es la expresión última de todas las grandes culturas”, escribía en noviembre de 1924.⁵⁴⁰ Pero, mientras que en sus escritos anteriores a 1920 había dado primacía a la dimensión mística del arte, ahora, sin renunciar a ese objetivo supremo, anhela que el pueblo mexicano tenga acceso a la “cultura” en todos sus aspectos. Por tanto, su política cultural tiene dos elementos principales: por una parte, el acondicionamiento del espacio cultural mexicano, en el que han de multiplicarse los objetos y los actos estéticos surgidos del contexto nacional; por otra, la introducción en ese espacio de elementos alógenos, no ya impuestos por un respeto servil a las

⁵³⁹ *Ibid.*, 29 de enero de 1925.

⁵⁴⁰ José Vasconcelos, “Palestrina”, *La Antorcha*, I, 8, 22 de noviembre de 1924, p. 1.



modas artísticas y literarias europeas, sino que constituyen en cierto modo el patrimonio cultural de la humanidad.

Es durante la gestión ministerial de Vasconcelos cuando la vida cultural mexicana adquiere algunas características esenciales que irán reforzándose al correr del tiempo. La primera de esas constantes es la concepción “estatista” de la acción cultural. Al igual que en lo relativo a la difusión de la enseñanza, la SEP se esfuerza por poner en práctica una política de alcance nacional, que comprenda todo el territorio de la República. La multiplicación de las bibliotecas es un ejemplo perfecto. No obstante, se conservan, se restauran y desarrollan algunos particularismos locales, en especial en el terreno del folclor, la artesanía y las artes populares. La participación del poder central (o de su representación, la SEP) que envía organizadores, artistas especializados o incluso simples maestros misioneros, es aquí determinante. Es también la secretaría la que toma la iniciativa para los festivales al aire libre, que se celebran en las grandes ciudades y que presentan la ventaja de familiarizar a los espectadores de una región con las manifestaciones tradicionales de otras provincias. Vasconcelos y sus colaboradores elaboran los programas, hacen listas de libros “fundamentales” que hay que distribuir por miles, proponen modelos a los artesanos, organizan minuciosamente el ceremonial de las grandes celebraciones (fiestas de la Independencia, inauguración del gran estadio de la ciudad de México, de la biblioteca Cervantes, etcétera). Es significativo el que Vasconcelos haya previsto, en 1921, editar una o varias obras cuyos títulos hubiesen sido elegidos tras una amplia consulta popular, y que luego nunca se vuelva a hacer mención de tal iniciativa. Se considera al público como un receptor al que la secretaría debe educar, “guiar”, orientar hacia opciones culturales cuya fuente es a menudo el folclor, pero que rara vez son determinadas por los interesados.

Desde luego que, en principio, el Estado da total libertad a los creadores, pero su intervención, sobre todo en el aspecto financiero, es preponderante, por los trabajos que ofrece y las becas que concede. Todos los pintores, en particular, coinciden en afirmar que no pesaba sobre ellos ninguna restricción de orden



estético por el hecho de que la SEP y Vasconcelos hubiesen dado trabajo a artistas tan disímbolos como Ramos Martínez, Montenegro o Rivera. No obstante, esa “oficialización” de una actividad estética precisa presentaba un peligro evidente, que —en el terreno de la pintura— se perfila a partir de 1924: el del debilitamiento de las escuelas minoritarias y de los artistas aislados o que rechazan las opciones estéticas (e ideológicas) de la mayoría. La supremacía del muralismo está aún lejos de ser total cuando Vasconcelos deja la Secretaría de Educación Pública en julio de 1924, pero el respaldo que le da el poder — a veces a su pesar— orienta los esfuerzos de los pintores hacia este tipo de decoración y hace que algunos críticos lancen anatemas contra experiencias disidentes.⁵⁴¹ Asimismo, algunos escritores se quejan de las dificultades que tienen aquellos que no pertenecen al grupo de intelectuales que gravita alrededor de Vasconcelos; en repetidas ocasiones, Manuel Maples Arce proclama enfáticamente que el estridentismo tenía como objetivo, entre otras cosas, romper el “burocratismo literario” que según él se desarrollaba en el seno de la SEP. Por último, es cierto que si bien los intelectuales con frecuencia realizaron una acción cultural directa, muchos establecieron una especie de muro divisorio entre sus responsabilidades dentro del marco de la secretaría y su propia producción —la cual con frecuencia era reducida, debido a las múltiples tareas que acaparaban a Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Gregorio López y Fuentes; sólo Gabriela Mistral y Jaime Torres Bodet parecen haber podido escapar, por distintos motivos, a esta relativa esterilidad.

La segunda constante de la política de Vasconcelos es la voluntad de multiplicar las manifestaciones y los objetos culturales, dando prioridad a la cantidad y sin tomar demasiado en cuenta, en un primer momento, la calidad, la cual, según Vasconcelos, inevitablemente se manifestaría tarde o temprano. Desde la llegada a la rectoría del futuro ministro de Educación

⁵⁴¹ Sóstenes Ortega, el crítico de *El Universal Ilustrado*, escribe acerca de la exposición de los grupos “Acción y Arte” efectuada en la ciudad de México en noviembre de 1922: “No hay derecho a colocar junto a las obras de Diego Rivera las de ese representante de la necedad pictórica que se conoce por Tamayo.” Ortega, “La pintura y escultura en 1922...”, p. 29.



Pública y Bellas Artes, se habían definido ciertos principios: el rechazo a la imitación de modas literarias y artísticas importadas del extranjero, el desarrollo de los contactos entre los intelectuales y la realidad nacional, la condena del elitismo y la “torre de marfil”, de la crítica negativa y la retórica superficial. Vasconcelos, aprovechando el apoyo y la aprobación de Obregón en ese terreno, organizó los departamentos propiamente culturales de la SEP en función de un imperativo simple, dictado *por* el contexto mexicano posrevolucionario: había que multiplicar las manifestaciones culturales no para ganarse la aprobación de unos cuantos cenáculos de la capital, sino para elevar “el nivel espiritual” de todos los hombres y paliar las profundas diferencias entre los distintos grupos sociales. De ahí que Vasconcelos se congratule del aumento del volumen de la edición en México, y de ahí sus consignas lapidarias a los pintores: “superficie y rapidez”.

Tal política no podía menos que encontrar una oposición nutrida y poderosa, no tanto de parte del pueblo mismo, sino de una burguesía urbana ofendida en sus convicciones estéticas o animada por un espíritu demagógico, como, por ejemplo, en el caso de la publicación de los “Clásicos”: el problema no era tanto saber si había que renunciar a los “Clásicos” y multiplicar los textos escolares, sino decidir si no convenía publicar, junto a los autores “internacionales” consagrados, cierta literatura mexicana e hispanoamericana cuyos éxitos, en el siglo XIX, habían demostrado que tenía un buen público; en pocas palabras, ¿no sería posible publicar obras de Platón, Eurípides, Esquilo, Dante, etcétera, pero, también de Lizardi, Sarmiento, Martí, Riva Palacio, Altamirano, Isaacs, Gamboa, etcétera? Como hemos visto, Gorki optó por una solución mixta, asociando los grandes nombres del patrimonio cultural de la humanidad a la producción de los autores rusos de mayor prestigio.

Por otra parte, aparecen divergencias profundas entre un ministro partidario de la socialización de las actividades culturales y ciertos artistas deseosos de instaurar un “arte socialista”. Dos éticas se oponen, lo que no deja de recordarnos la confrontación entre las tesis oficiales defendidas, en Rusia, por Lenin



y Lunacharsky, y las de Bogdanov y los partidarios del *Proletkult*. Todo mundo, o casi, está de acuerdo, en México, en transformar los cánones tradicionales de lo que se llama el “gusto”, es decir, el conjunto de opciones estéticas, conscientes o inconscientes, de los ciudadanos. Pero la táctica a seguir para llevar a buen puerto tal “revolución del gusto” dista mucho de ser la misma para todos. Según Vasconcelos y los suyos, es necesario ofrecer al pueblo una serie de “modelos” que tengan en cuenta, a la vez, su idiosincrasia y la aportación cultural universal: se fomenta la difusión de la canción y las danzas folclóricas, y se ofrece a los recién alfabetizados la posibilidad de leer a Dante o Eurípides. Diego Rivera y sus partidarios, en cambio, defienden tesis mucho más nacionalistas, en nombre de la creatividad popular:

En la acción de toda administración constructora —escribe Rivera— debe ocupar lugar principalísimo la creación de posibilidades de desarrollo del gusto, ese factor importantísimo y descuidado por todos, no como ornato o refinamiento, sino al mismo título de necesidad que las medidas de instrucción elemental e higiene pública; para que el gusto sea verdadero y en consecuencia favorable a la economía del país, los medios que se den deben tender a la expansión y florecimiento de todo aquello que sea producción del suelo, al mismo título y por la misma causa que, para que un país no muera de miseria, se necesita que el campesino cultive aquello que mejor fruto nutritivo dé en la tierra que trabaja.⁵⁴²

De actuar según tales criterios, la educación del “gusto”, es decir, la política cultural, habrá de ser *nacional* y *popular*; ya no se trata de dar educación estética al pueblo, sino, al revés, de obligar a la burguesía de la ciudad de México, “centro anestésico y corruptor de todos los movimientos vivificadores”, a renunciar a la administración sistemática de todo lo venido de fuera y al desprecio de la producción nacional. Para Rivera, el pueblo es un productor instintivo y espontáneo de belleza; por tanto, no hay que imponerle nada, sino, por el contrario, darle oportunidad de expresarse, de manifestarse, de aprobar o condenar:

⁵⁴² “Diego Rivera diserta sobre su extraño arte pictórico”, *El Demócrata*, 2 de marzo de 1924.



En México, como en todas las partes del mundo destinadas a ver nacer la nueva civilización basada en la cohesión y armonía entre los productores, existe una agitación de las masas profunda, lenta y formidable como seísmo o mar de fondo; las figuras de la superficie vacilan y se tambalean y por esto se creen autrices, cuando se rompa la cáscara y los cráteres se abran, arte y todo lo demás se producirá.⁵⁴³

Es, pues, necesario tomar en cuenta “el instinto plástico de la raza”,⁵⁴⁴ que la lleva a admirar y aprobar la nueva pintura, en función del “trabajo” que ésta representa. En realidad, la divergencia fundamental entre Rivera y Vasconcelos se basa en una visión antagónica del pueblo mexicano, del cual, durante sus viajes por la provincia, han recibido impresiones profundamente contrastantes. Infinitamente sensibilizado y entusiasmado por la plasticidad de los trajes, las actitudes los paisajes del istmo de Tehuantepec o de Yucatán —que visitó en 1921 con Vasconcelos—, inmerso en la efervescencia sindical y política de los medios obreros de la capital, Diego Rivera, consciente de la explotación de las masas que denuncia desde 1922 en sus pinturas de la SEP, presenta no obstante esas realidades regionales “en movimiento” y exalta su creatividad.

Vasconcelos —como señala de nuevo en la alocución que pronuncia durante la inauguración del nuevo edificio de la SEP— desea ser el creador y el cantor— de una nueva cultura “*sintética*”,

una verdadera cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal, la unión de nuestra alma con todas las vibraciones del universo en ritmo de júbilo semejante al de la música y con fusión tan alegre como la que vamos a experimentar dentro de breves instantes, cuando se ligen en nuestra conciencia los sonos ingenuos del canto popular entonado por los millares de voces de los coros infantiles, y las profundas melodías de la música clásica revividas al conjuro de nuestra orquesta sinfónica. Lo popular y lo clásico unidos sin pasar por el puente de la mediocridad.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Diego Rivera, “Dos años”, *Azulejos*, diciembre de 1923, p. 41.

⁵⁴⁴ Rivera, “El caso del pintor Diego Rivera...”, 10 de julio de 1923.

⁵⁴⁵ José Vasconcelos, “Discurso inaugural del edificio de la secretaría”, *Obras completas*, v. II, p. 800.



Vasconcelos comprendió la necesidad de dar una base “popular” a su política cultural, pero también era partidario de inscribirla dentro de un marco “clásico” y “universal”, con el fin de darle mayor alcance. Además, durante sus viajes por el país pudo ver la pobreza y el abandono de los maestros, la miseria de algunas comarcas, la desesperanza de grupos indios y mestizos aislados que llevaban una vida casi exclusivamente vegetativa, sometidos a las arbitrariedades y al abuso de poder de los latifundistas y los caciques locales, la “decadencia” de regiones que, como la de la sierra de Puebla que recorrió a caballo en marzo de 1923, fueron antaño el escenario de una vida rural relativamente feliz y equilibrada.⁵⁴⁶ Partiendo de esto, llega a la conclusión de que, en el aspecto de la enseñanza como en el de la cultura, es necesario cierto grado de dirigismo para “purificar” la vida local y nacional, y devolverle el dinamismo y la creatividad perdidos por la imitación de modelos extranjeros e inadaptados a la realidad mexicana. Vasconcelos piensa que es indispensable modificar, en el sentido de una mayor justicia, el entorno económico y social pero también está convencido de que hay que actuar sobre las *almas* si se quiere obtener resultados profundos y duraderos.

La acción emprendida por la SEP en el terreno editorial demuestra, sin embargo, que en lo tocante a la cultura libresca, Vasconcelos y sus colaboradores confiaban más en la riqueza de las grandes obras universales que en los recursos de la literatura “popular”, nacional y continental. En un país con reducida capacidad editorial, la SEP pone en marcha una política de ediciones de gran tiraje y bajo precio (libros y revistas), a partir de esquemas culturales —lo que Pedro Henríquez Ureña llama “la cultura de las humanidades”— determinados por un grupo pequeño de intelectuales; la programación de los “Clásicos” refleja fielmente las convicciones literarias y filosóficas de Vasconcelos y sus compañeros del Ateneo de la Juventud. Más que por una política de creación o innovación, el ministro optó deliberadamente por la divulgación de “libros de fondo”, cuyo impacto

⁵⁴⁶ “Provechosa y fructífera fue la excursión del C. Secretario de Instrucción Pública a través de la sierra del estado de Puebla”, *El Heraldo*, 2 de abril de 1923.



sobre el público lector mexicano algunos juzgaron irrisorio. Esa “antología oficial”⁵⁴⁷ podía, efectivamente, suscitar ciertas reservas: se elaboró una lista de obras *ne varietur* más apropiadas para un público universitario que para la generalidad de los lectores, por cierto bastante pocos debido a la gran proporción de analfabetos; los libros “de prestigio” editados por la SEP conllevan ciertas connotaciones esotéricas y elitistas que tendían a dar una visión solemne y fija, necesariamente respetuosa, de la cultura libresca; los escritores nacionales estaban muy lejos de tener los tirajes y, en especial, la difusión que la SEP da a los “Clásicos”: “Producir obras didácticas —señala Robert Escarpit— es infinitamente más fácil y satisfactorio para el espíritu que suscitar en un país una producción de libros de lectura general a la vez abundante, variada y adaptada al medio.”⁵⁴⁸ Vasconcelos, que desconfiaba de la literatura en lo que tiene de gratuito y retórico, intentó, básicamente, crear condiciones favorables para el establecimiento de un contexto cultural que fuese a su vez generador de una ética espiritualista; además, la publicación de los “Clásicos” era un homenaje a la civilización griega, antepasada espiritual de la “raza cósmica” llamada a proliferar en el continente hispanoamericano.⁵⁴⁹ No tuvo la suerte, durante el corto periodo en que tuvo entre sus manos la política cultural de México, de contar con un grupo de literatos con la experiencia, la madurez y el talento de un Rivera o un Orozco, alrededor de los cuales vinieron a aglutinarse artistas más jóvenes; la tormenta revolucionaria todavía no había tenido tiempo —con una excepción: *Los de abajo*— de fecundar la producción literaria. Y sabemos ahora que la carencia de producción, o la subproducción de libros “literarios” a nivel local y nacional, es una de las causas de que parte de la población haya vuelto a caer en el analfabetismo.

⁵⁴⁷ Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970, p. 36.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁴⁹ De ahí la reticencia manifestada por Vasconcelos a incluir a Shakespeare en la lista de autores publicados por la SEP.