

La forja de un imaginario

El movimiento artístico educativo revolucionario

Alicia Azuela

El Renacimiento mexicano, el movimiento artístico más importante del siglo xx en México, se explicó desde sus inicios en función de la lucha armada de 1910. El concepto mismo del renacer cultural, político y social derivado de la Revolución formó parte de los imaginarios que acompañaron el proceso de gestación y consolidación del naciente orden institucional, debido en mucho a la interacción de los campos del arte y de la política.

Construir el nuevo orden exigía de la participación de los diversos grupos que detentaban el poder. La élite ilustrada, como parte de éstos y como productora del discurso conceptual y visual que acompañó la transformación política, combatió —desde su propio campo, el de la cultura y el arte— para conservar su lugar entre las clases dominantes.

En este artículo me ocuparé del papel que jugó el arte en el proceso de creación de los imaginarios que sustentaron la construcción de la estructura político-institucional derivada de la Revolución Mexicana entre 1910 y los últimos años de la década de los veinte. Analizaré el caso particular de la educación artística por ser emblemática de la función que desempeñó el campo de la cultura en la institucionalización del estado nacional revolucionario.

Consideraré los tres aspectos más importantes de la intervención en ese proceso de los artistas, los intelectuales y los académicos:

1. La formulación y adquisición de los principios estilísticos y conceptuales con los que justificaron la necesidad de su participación en la construcción de las estructuras institucionales que permitieron desarrollar su labor artístico-educativa.

2. Las transformaciones institucionales que llevaron a cabo como funcionarios de gobierno y las alianzas políticas que establecieron de manera simultánea durante la lucha armada para poder intervenir, a nivel gubernamental, en la creación del aparato estatal pos-revolucionario.

3. Por último, los programas oficiales de educación artística popular desarrollados durante los regímenes de Obregón y Calles, y su significado dentro del conjunto de las estructuras simbólicas en las que se cimentó el nuevo andamiaje estatal.

En el México revolucionario la proyección del arte y la cultura en el ámbito de la transformación social le abrió a la élite ilustrada el lugar para desempeñar, desde



Gabriel Fernández Ledesma, *El ebanista*, 1925

El imaginario creado por los artistas contribuyó a figurarse el nuevo orden institucional, a evaluarlo, a forjar las mentalidades ciudadanas alrededor de un proyecto común de nación.

las instituciones gubernamentales, el liderazgo en el terreno de la cultura hegemónica —principalmente dentro de las áreas de la educación, la creación y la difusión cultural.

Los artistas, los intelectuales y los académicos, como productores del discurso conceptual y visual que acompañó las transformaciones políticas revolucionarias, combatieron—desde su propio campo, el de la cultura y el arte— para ocupar un lugar entre las clases dominantes. Tuvieron para ello que construir el discurso que justificó el sentido de su función y establecer las alianzas que permitieron luego ejercerla.

Para acreditar el valor de su misión, la minoría ilustrada se autoinició con la jerarquía de guía espiritual o líder popular. Se comprometió a educar y alimentar la supuesta sensibilidad artística nata del mexicano y a transmitirle los conocimientos del arte y la cultura occidental que poseían como élite. Creyó también que era su deber crear el nuevo arte mestizo, fomentar las tradiciones artísticas autóctonas y su legado prehispánico, además de difundir en los muros y la gráfica el nuevo catecismo revolucionario. Convencida, pretendió reconstruir el alma nacional y “crearle la doctrina” a la Revolución.¹ De acuerdo

¹ José Vasconcelos, “Los motivos del escudo”, discurso pronunciado ante la Confederación Nacional de Estudiantes (sf.) en *José Vasconcelos y la Universidad*, p. 216. Véase también José Vasconcelos, *El desastre*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. II, 1982, p. 43.

con los lineamientos constitutivos de todo discurso nacionalista los artistas e intelectuales apoyaron su argumentación sobre parámetros históricos, raciales y culturales. Por ello, en tanto cualidad racial distintiva del “mexicano”, el arte debió dar cuenta de “nuestro pasado glorioso” y fue garante de “nuestras potencialidades” para construir una gran nación, unánime y singular.

La anexión del arte al discurso revolucionario provino de dos vertientes ideológicas predominantes dentro de la corriente nacionalista *mestizófila* imperante: una de corte latinoamericanista, cuyo principal representante fue José Vasconcelos, y otra indigenista, encabezada por Manuel Gamio. Ambos ideólogos a tono con su época vieron en la educación la herramienta que permitiría sacar a las mayorías de su atraso ancestral. Pusieron especial empeño en la formación artística popular, por ver en la capacidad artística una cualidad distintiva del mexicano y enaltecedora de su raza. Ellos compartieron la fe en que juntas, educación y cualidades artísticas, contribuirían a hacer de México una gran nación y lograron que estos principios alimentaran los programas educativos del obregonato y el callismo.

Los artistas plásticos adoptaron este ideario y lo enriquecieron con las novedades estilísticas traídas de Europa por sus pares, que regresaron del extranjero al triunfo del sonorenses. Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida y Roberto Montenegro fueron los primeros que arribaron a México, les siguieron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Todos ellos dieron contemporaneidad e internacionalismo al lenguaje y pensamiento artísticos por los que se expresaría el afán de reconstrucción nacional. Este grupo de pintores se sumó a la corriente neofigurativa de entreguerras (dentro del decorativismo primitivista y el poscubista de corte clásico y cezariano) en su afán de conseguir legibilidad formal y de reconciliar a la modernidad con las grandes tradiciones del pasado. Con estas herramientas, ya en México, pudieron interpretar en términos modernos la tradición artística indígena popular y prehispánica y crear el imaginario capaz de encarnar la deseada unificación de la heterogénea y diacrónica realidad patria alrededor del proyecto de nación propuesto por los grupos recién llegados al poder. Este ideario fue una manifestación más del:



Natal Pérez, *Atepozco*

empeño por consolidar en las estructuras simbólicas de la población en general el dominio y la legitimidad del estado posrevolucionario.²

El llamado Renacimiento artístico mexicano, que tuvo sus mejores momentos durante la década de 1920, fue precisamente el resultado de este esfuerzo. La enorme calidad estética de sus distintas manifestaciones permitió la consolidación en los espacios de poder a sus creadores: los artistas; a sus ideólogos y promotores: los intelectuales y académicos, y a sus patrocinadores: los líderes de las facciones políticas triunfantes. Si bien el Renacimiento artístico se debió en mucho a esta relación arte-Estado y con ella y por ella llegó la élite intelectual al poder, la interrupción de algunas de sus manifestaciones y el aislamiento de varios de sus creadores, como ve remos más adelante, fueron parte del costo de la asociación del arte con el Estado.

DESDE LAS ESFERAS DE LA ENSEÑANZA DEL ARTE EN LA REVOLUCIÓN

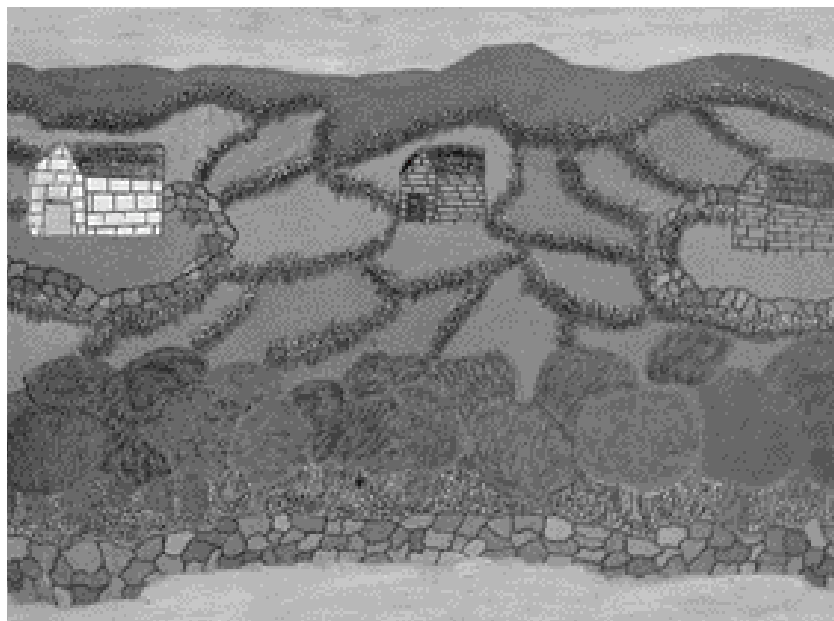
A lo largo de la lucha armada, entre 1910 y 1921, la participación de los artistas en la construcción del nuevo orden revolucionario abarcó varias esferas que implicaron el establecimiento de las alianzas con los futuros grupos de poder que, ya triunfantes, les abrirían el espacio para intervenir de manera institucional en la construcción del Estado Nacional. La participación en la contienda generó los instrumentos legales que aseguraron la inclusión del arte y la cultura en la forja del México revolucionario, así como la creación del discurso y los programas que avalaron la importancia y características del papel de la pléyade de artistas, intelectuales y académicos en la preservación, enseñanza y creación cultural y artística.

El proceso de integración del estado nacional revolucionario necesitó a su vez del apoyo de las estructuras simbólicas y de los sistemas de representación derivados de los campos artísticos y culturales para forjar, alrededor de su proyecto de nación, la mentalidad ciudadana.

LA ACADEMIA EN EL CAMPO DE BATALLA

La Escuela Nacional de Bellas Artes había tenido muy buenas relaciones con el régimen porfirista, sobre todo con Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública. Para principios de 1911, unos meses antes de que Porfirio Díaz dejara la presidencia, los alumnos de San Carlos

² Guillermo Palacios, *La pluma y el arado*, México, El Colegio de México, 1999, p.113.



Manuel Gavito, *La floresta*

pidieron una serie de cambios en los planes de estudio, la destitución del director Antonio Rivas Mercado, la modernización de los sistemas de enseñanza y la separación de la Academia en dos escuelas: una dedicada a arquitectura y otra a la pintura, la escultura y el grabado.³

Ya con Victoriano Huerta en la presidencia, después del asesinato de Madero el 22 de febrero de 1913, se iniciaron las transformaciones institucionales en las áreas directivas, organizativas y curriculares que exigía el alumnado.

Se nombró al pintor Alfredo Ramos Martínez director de la Academia de las Bellas Artes (recién había tomado ese nombre la Escuela Nacional de Bellas Artes) e impulsó un nuevo plan de estudios en el cual se reunieron diversos esfuerzos previos por renovar la enseñanza artística académica, regida aún por el programa instaurado por Rivas Mercado en 1903. Además, se abrió la primera Escuela al Aire Libre en Santa Anita Ixtapalapa dedicada sobre todo a la pintura de paisaje. Su creación, como el propio Ramos Martínez reiteró en sus discursos y escritos oficiales, respondió al empeño nacionalista por descubrir la fisonomía del suelo mexicano.

El recrudescimiento de la lucha revolucionaria a raíz del derrocamiento de Huerta provocó la destitución del director y el cierre de la Escuela al Aire Libre, la cual no

³ Ante la falta de soluciones, el 28 de julio la Unión de Alumnos, Escultores y Pintores declaró sin éxito la huelga general, la cual resultó muy peculiar ya que la Academia nunca suspendió sus actividades y expulsó a varios de los rebeldes. Entre los huelguistas estaban varios futuros artistas públicos como Raziél Cabildo, Ignacio Asúnsolo, Rafael Vera Córdoba, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Francisco Rangel y José de Jesús de la Barra. *El Demócrata. Memorias*, 9, núm. 5, México, 1º de julio de 1911, p.1.

Vasconcelos pretendió solucionar los grandes problemas nacionales mediante la educación, la cultura y el arte, y a partir de esa perspectiva sentó las bases del sistema pedagógico gubernamental en las escuelas de educación básica, media y superior, y matizó los contenidos y jerarquías de los programas de formación, difusión y patrocinio artístico.

volvió a abrir hasta 1920 y se dedicó, ya en 1924, a la educación artística popular.⁴

El doctor Atl fue quien quedó al frente de la Escuela de Artes Plásticas a la vez que era jefe de propaganda constitucionalista y desempeñó ambas funciones de manera simultánea. De acuerdo con la nueva política educativa de la SIPBA, se pretendió darle a la educación artística un carácter funcional y utilitario que, principalmente, se tradujo en la participación de los estudiantes de artes plásticas en el programa propagandístico pro carrancista.⁵

⁴ Pilar García de Germeños, "Exposición de los artistas mexicanos de 1910", en *1910: El arte en un año decisivo, la exposición de artistas mexicanos*, catálogo de la exposición, MUNAL, México, 1991, pp. 33-60.

⁵ AAASC, expediente 13, 1915.



Adolfo Best Maugard, *Autorretrato*, 1922

Murillo, por solicitud de Álvaro Obregón quien, junto con Pablo González, era entonces comandante de los ejércitos del norte y del noreste, persuadió a los artistas para que apoyaran a la facción constitucionalista aliándose además en este esfuerzo con los miembros de la Casa del Obrero Mundial (COM), principal agrupación laboral del país de la cual, en 1914, Atl era un líder importante.⁶

En respuesta, el 3 de marzo de 1915⁷, Atl seguido de un grupo de maestros y alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes se trasladó a Orizaba para apoyar al gobierno constitucionalista encabezado por Carranza. Publicaron entonces el periódico *La Vanguardia* con el fin de formar opinión sobre los acontecimientos revolucionarios entre los combatientes. Debido a que parte de la tropa era analfabeta ocuparon un lugar especial las ilustraciones que elaboraron artistas de la calidad de José Clemente Orozco. Esta publicación fue un importante antecedente de la subsecuente labor artística de carácter político y cultural con la que los artistas e intelectuales buscaron incidir en el contexto social desde el campo de la cultura, de ligar su obra a las clases populares y participar en la forja de las mentalidades ciudadanas.⁸

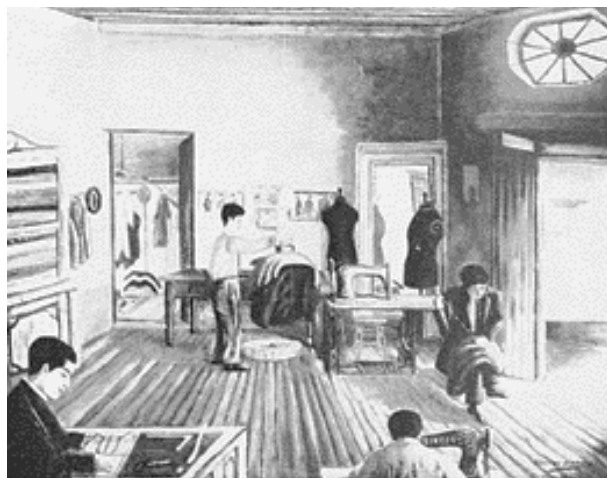
⁶ Véase Pilar García de Germeños, "Alfredo Ramos Martínez y el nuevo plan de estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1914", en MUNAL, 1994, pp. 35-49.

⁷ El 18 de enero Atl le envió un telegrama a Carranza diciéndole: "Tengo confianza en poder unir a nuestra causa a los trabajadores, a los estudiantes y a la clase media". Véase Charles E. Cumberland, "Dr. Atl and Venustiano Carranza". Documento: "Cartas del Dr. Atl al presidente Carranza, 31 de marzo de 1917", en *The Americas*, núm. 195, p. 288.

⁸ De acuerdo con el pintor y grabador Francisco Díaz de León, entre los alumnos de la Escuela al Aire Libre que se incorporaron a ese grupo estuvieron José Escobedo, Mateo Bolaños, José de Jesús Ibarra, David Alfaro Siqueiros, Raziél Cabildo y José Clemente Orozco. Todos ellos colaboraron en el periódico *La Vanguardia* bajo la dirección de Atl. *La Vanguardia* apareció del 21 de abril de 1915 al 11 de junio de ese año. Este diario era parte de una serie de periódicos que publicaron los constitucionalistas en varias ciudades de la República a través de la Confederación Revolucionaria y con la participación de los mundialistas. Véase Steven Lief Alderson Gruber, *Historia social de los obreros industriales de Tampico, 1906-1919*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1982.



Diego Rivera, *Historia de México: de la conquista al futuro, retrato de Plutarco Elías Calles (detalle)*, 1935



Ricardo Giménez, *La sastrería*

Al triunfo de Carranza, Atl y sus correligionarios regresaron a la Ciudad de México y continuaron con sus actividades de propaganda cultural al lado de Obregón, sobre todo en la etapa previa a la promulgación de la Constitución del 17. También apoyaron la iniciativa de hacer del acceso a la educación, a la cultura y al arte un derecho constitucional que finalmente garantizara el artículo tercero con la participación estatal en el patrocinio e impartición de la educación y la cultura.

Este grupo de ilustrados siguió fiel al general Álvaro Obregón después de que éste rompiera con Carranza y apoyara su candidatura a la presidencia en 1921. Como consecuencia, se sellaron las alianzas entre Obregón y los artistas e intelectuales *convencionistas*, quienes finalmente pudieron participar en el campo de la cultura desde el Estado mismo. En el cuatrienio de 1921 a 1924, ya con el manco de Celaya como presidente, se inició la nueva etapa de reconstrucción nacional (encabezada por el grupo sonorenses) que a lo largo de la década de los veinte dirigió el proceso de definición ideológica y consolidación del orden institucional nacido de la Revolución y en el que los artistas desde su propio campo tomaron parte activa.⁹

Un punto fundamental de la agenda del gobierno del presidente Álvaro Obregón fue la política educativa y fue José Vasconcelos quien encabezó este esfuerzo. En tan sólo cuatro años —uno como rector de la Universidad de México (1920-1921) y tres más a la cabeza del Ministerio de Educación Pública (1921-1924)— logró poner en marcha el plan de educación popular y difusión artística más ambicioso que tuvo México en el siglo XX.

⁹ En 1922 Vasconcelos solicitó a las Cámaras \$589,000 para la Dirección de Cultura Estética. En 1923 los gastos presupuestarios de la Secretaría de Educación Pública alcanzaban poco más de treinta y cuatro millones de pesos. De esa suma los dispendios del Departamento de Bellas Artes y de Bibliotecas representaban \$3,492,000, o sea, casi exactamente una décima parte del presupuesto total. "La discusión del presupuesto para el año de 1923", *Boletín de la SEP*, 1, 3 de enero de 1923, p. 85.

Vasconcelos pretendió solucionar los grandes problemas nacionales mediante la educación, la cultura y el arte, y a partir de esa perspectiva sentó las bases del sistema pedagógico gubernamental en las escuelas de educación básica, media y superior, y matizó los contenidos y jerarquías de los programas de formación, difusión y patrimonio artísticos.

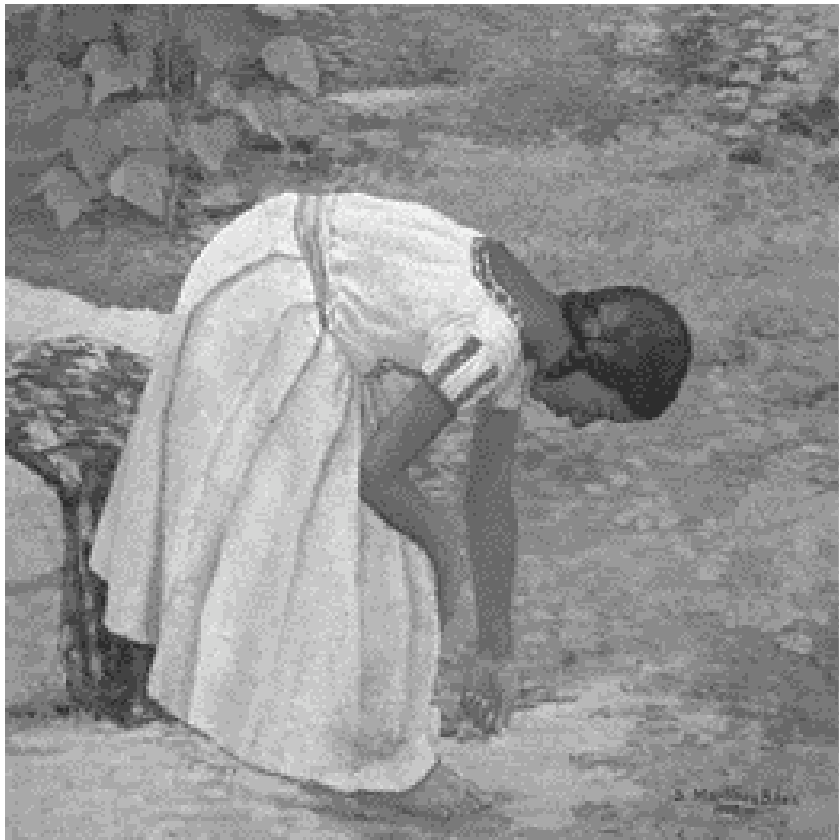
Fueron los propios artistas quienes participaron en los distintos departamentos del Ministerio de Educación Pública como maestros, diseñadores gráficos, promotores culturales y creadores.

Dentro de este amplio programa cultural la educación artística popular y la pintura mural fueron las manifestaciones culturales más importantes del México revolucionario y las que representaban un ejemplo típico de la relación que se dio entonces entre el arte y el Estado a nivel operativo e ideológico.

Los propios artistas fortalecieron el paralelo Renacimiento artístico / Revolución Mexicana al definir, en gran medida, el sentido de su función y el de su obra a partir de esa relación paradigmática con el Estado, a la par de asociarlas a un hecho histórico tan determinante como la Revolución. Por otro lado, el imaginario creado por los artistas contribuyó a figurarse el nuevo orden institucional, a evaluarlo, a forjar las mentalidades ciudadanas alrededor de un proyecto común de nación. La diada Revolución / Renacimiento artístico ayudó también al gobierno a contrarrestar en el extranjero el estereotipo del México bárbaro que dejó la lucha armada de 1910. Para proyectar extramuros la imagen de un gobierno civilizador se implementó un amplio programa de diplomacia cultural.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Como sucedió con las otras áreas de la enseñanza, los planes de educación artística impulsados por el Departamento de Bellas Artes pretendieron contribuir a la



Salvador Martínez Bález, *Joven*, 1922

unificación nacional y ser herramienta de superación ética y estética ciudadana.

En la rama de las artes plásticas las dos manifestaciones más importantes de la formación artística popular en los años veinte fueron el método de dibujo Best Maugard—utilizado en las escuelas primarias y obreras durante el obregonismo— y las Escuelas al Aire Libre convertidas a partir del callismo en centros de educación artística popular.

El método de dibujo Best Maugard se aplicó por primera vez en 1918 en la Escuela Industrial Correidora de Querétaro y estuvo vigente entre 1921 y 1924.¹⁰

Este método fue un procedimiento ecléctico inspirado por el afán unificador del nacionalismo. A nivel metodológico se valió de la estatigrafía boasiana para encontrar los componentes básicos de los diseños de la cerámica prehispánica. Además de tener una íntima relación con el sistema lingüístico de interacción clasificatoria que estaba entonces de moda.¹¹ De igual forma

¹⁰ Karen Cordero, “Para devolver su inocencia a la Nación”, en *Abraham Angely su tiempo*, Toluca, México, Museo de Bellas Artes, 1985.

¹¹ Los etnólogos, seguidores del sistema lingüístico clasificatorio que era la corriente predominante, dentro de su concepción de lo primitivo equipararon la estructura lingüística con la estructura social propia de los pueblos no letrados y extendieron este parangón al campo del folklore, considerándolo por ello primario, irracional y colectivista. Por otro lado, a nivel artístico, el esencialismo primitivista se reflejó en la intención de crear lenguajes plásticos sustentados en formas básicas y simples, capaces de operar como equivalentes simbólicos de la fuerza creativa propia de los pueblos primitivos.

compartió con la vanguardia europea su definición de primitivismo y su lucha por el esencialismo plástico, lingüístico e iconológico. A partir de estas bases, su creador, Adolfo Best Maugard, pretendió haber encontrado en el arte prehispánico y el popular indígena y mestizo los siete grafismos básicos que representaban la esencia espiritual, cultural y racial de la mexicanidad.¹² Por ello, su enseñanza permitiría inculcar y desarrollar en el niño mexicano “de manera sistemática y codificada, el ‘auténtico’ espíritu nacional del que derivaría la unidad patria”.

Gracias al apoyo de José Vasconcelos, este sistema se enseñó en las escuelas primarias, normales e industriales de toda la República. Según los informes oficiales se capacitaron a numerosos artistas jóvenes para que lo impartieran a los maestros de escuela, quienes lo transmitieron a los setecientos mil alumnos de los planteles oficiales.¹³

Con el cambio de gobierno y en respuesta a la crítica de que esta gramática plástica coartaba la creatividad infantil, el método Best Maugard acabó por abandonarse totalmente. Aunque desconocemos sus efectos a largo plazo, en su momento contribuyó desde el campo del arte a fincar el discurso nacionalista revolucionario.

CALLES Y LA POLÍTICA EDUCATIVA CULTURAL

En el cuatrienio de 1924 a 1928, con Plutarco Elías Calles en la presidencia, el subsecretario de Educación Moisés Sáenz era el ideólogo y el operador del plan educativo gubernamental. Aspiraba a conformar un “México íntegro no sólo por su unidad material y política, sino también por la homogeneización racial, por la comunidad espiritual y por la calidad ética”.¹⁴ Entre las metas integracionistas estaba el hacer de las tradiciones y las cualidades artísticas del mexicano un instrumento de comunión espiritual y una herramienta para alcanzar la armonía de la nación. A la luz de ese nuevo y peculiar pragmatismo, los artistas de las Escuelas al Aire Libre y Ramos Martínez encontraron un lugar predominante en el terreno de la educación artística popular al utilizarse como medio para “despertar y canalizar las vocaciones artísticas natas hacia la expresión del verdadero espíritu de la nación”.

En respuesta al afán educativo democratizador de Sáenz, las escuelas abrieron sus puertas al público en

¹² Adolfo Best Maugard, *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*, prólogo de José Juan Tablada, epílogo de Pedro Henríquez Ureña, México, Departamento Editorial de la SEP, 1923, p. 3.

¹³ Boletín de la SEP, 1, 3, p. 378.

¹⁴ Moisés Sáenz, *México íntegro*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1939, p. 13.

...los artistas de las Escuelas al Aire Libre y Ramos Martínez encontraron un lugar predominante en el terreno de la educación artística popular al utilizarse ésta como medio para “despertar y canalizar las vocaciones artísticas natas hacia la expresión del verdadero espíritu de la nación”.

general enfatizando su predilección por el sector popular indígena originario de áreas semiurbanas, aunque se pretendió llegar también a los pequeños poblados de las serranías. Mediante el apoyo del rector de la Universidad, Alfonso Pruneda, quien era un antiguo impulsor de la Universidad Popular y estaba totalmente de acuerdo con democratizar la educación artística, en 1925 la Escuela de Coyoacán se mudó a Chunbusco y se abrieron otras más en Xochimilco, Tlalpan, Los Reyes y Guadalupe Hidalgo. En 1926 se inauguró la de la Viga y en 1928 las de San Ángel e Ixtacalco, además de extenderse a Monterrey, Morelia, Cholula y otras poblaciones.

Sin abandonar el afán educativo central de aculturación integral, surgió un auténtico interés por el mundo indígena que finalmente permitió el triunfo de la corriente mestizófila de corte indigenista encabezada por Gamio. Con una mezcla de primitivismo y utilitarismo, los métodos de enseñanza estuvieron libres de todo cartabón academicista, dando pie a que el alumno se expresara creativa y libremente pero bajo la tutela del maestro. El espíritu primitivista propio de las vanguardias europeas animó también la propuesta educativa plenarista. Ellos compartieron la fe en la bondad innata del indio —hombre salvaje— no maleado por la civilización y el culto por la emotividad pura, libre de reglas academicistas. Otro punto de unión fue su concepción del arte como eco y espejo de su tiempo y como reflejo del espíritu y del genio del pueblo, supuesto poseedor de una fuerza vivificadora capaz de alimentar y expresar la creatividad comunitaria y dar sustento espiritual a la unidad patria.¹⁵

¹⁵ El sistema de enseñanza espontaneísta, al igual que el método Best Maugard, estaba ligado con otros sistemas educativos interesados en el primitivismo y fue común que siguieran su desarrollo personajes importantes dentro del arte, la etnología y la psiquiatría. Tal fue el caso de Pier Janet, gran admirador de las EAL y uno de los psiquiatras más connotados de la modernidad, interesado en la relación entre la creación artística de los niños y los esquizofrénicos con la mentalidad primitiva. Janet asistió en México a la primera exposición de las escuelas conve nidas en centros de educación popular y su entusiasmo fue definitivo en la decisión del gobierno de dar a conocer las obras de los niños en el extranjero.

El concepto vanguardista de lo primitivo, asociado a la genialidad artística indígena y por consecuencia a la grandeza mexicana, permitió al mismo tiempo reconocer en el alumnado al heredero de la sapiencia artística popular y dar sentido a la labor de los maestros revolucionarios, responsables de reavivar la aletargada sensibilidad del mexicano por el colonialismo cultural. Para llevar las Escuelas al Aire Libre a las zonas industriales citadinas, Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma fundaron también los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana; el primero estuvo en San Pablo en el Callejón del Hormigón y el segundo en Nonoalco. Ellos pretendían estimular la sensibilidad artística del proletariado mexicano ayudándolo a descubrir las cualidades plásticas de las fábricas, de las máquinas y del paisaje urbano.¹⁶ Por iniciativa del escultor Guillermo

¹⁶ Laura González Matute, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Enseñanza*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.



José Clemente Orozco, portada del periódico *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1915

En la década de los treinta los gobiernos revolucionarios querían construir una nación moderna e industrial que poco tenía que ver con el imaginario del México rural, indígena y artista de los años veinte.

Ruiz se instaló también en 1927 la Escuela de Escultura y Talla Directa en el ex convento de la Merced. De manera totalmente heterodoxa, al igual que muchos otros artistas e intelectuales de la época, sumaron el concepto positivista de raza al marxista de clase; al mexicano común ya no sólo se le identificó con el campesino sino que esta categoría se extendió a la población mestiza, urbana y semiurbana de bajos recursos, incluyéndola dentro de los proletariados del mundo.

Ramos Martínez y su profesorado contaron con todo el apoyo gubernamental para exponer las obras de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre y de los Centros de Enseñanza Popular en el extranjero. Así, tuvieron gran difusión nacional e internacional. Los grupos de poder eran conscientes de las posibilidades que tenían los trabajos infantiles de transmitir la imagen de ese pueblo artista, inocente y primitivo que avanzaba hacia la modernidad de la mano de la élite ilustrada y gracias al apoyo del gobierno mexicano revolucionario.

En 1930, como resultado del movimiento a favor de la autonomía de la Universidad, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) se dedicó únicamente a formar profesionales, y las Escuelas al Aire Libre, igual que los otros centros de Enseñanza Artística Popular, se integraron al Departamento de Bellas Artes de la SEP. Durante el maximato, las EAL sufrieron serias limitaciones económicas a consecuencia de la bancarrota estatal y de la indiferencia de las autoridades por este tipo de educación artística. Al final del maximato la primera que se clausuró fue la de Tlalpan y posteriormente todas empezaron a desaparecer a lo largo del cardenismo.

En la década de los treinta los gobiernos revolucionarios querían construir una nación moderna e industrial que poco tenía que ver con el imaginario del México rural indígena y artista de los años veinte. Con Narciso Bassols a la cabeza, los nuevos programas educativos se encaminaron a forjar conciencias proletarias y a capacitar trabajadores. Para completar este proceso también se requirió de una estructura simbólica en cuya construcción de nuevo participaron los artistas, los intelectuales y los académicos. Sin embargo, cabe preguntarse cuál de las dos imágenes se proyectó y se proyectó dentro y fuera del país: la del México rural e indígena o la de la nación moderna.

A lo largo de la década de los veinte el arte en general y la educación artística en particular participaron en el proceso de construcción de los imaginarios que permitieron construir las estructuras simbólicas que cimentaron el edificio institucional posrevolucionario. El éxito y repercusión de este esfuerzo se debió en mucho a su inserción en las esferas institucionales, pero fue también fuente de constantes enfrentamientos entre políticos e intelectuales quienes, al no ceder, muchas veces provocaron la supresión de aquellos proyectos que por distintos motivos dejaron de convenir a los intereses políticos y, por ceder con frecuencia, condenaron su obra a la oficialización. **[U]**



Diego Rivera, *Los sabios*, 1923-1924