



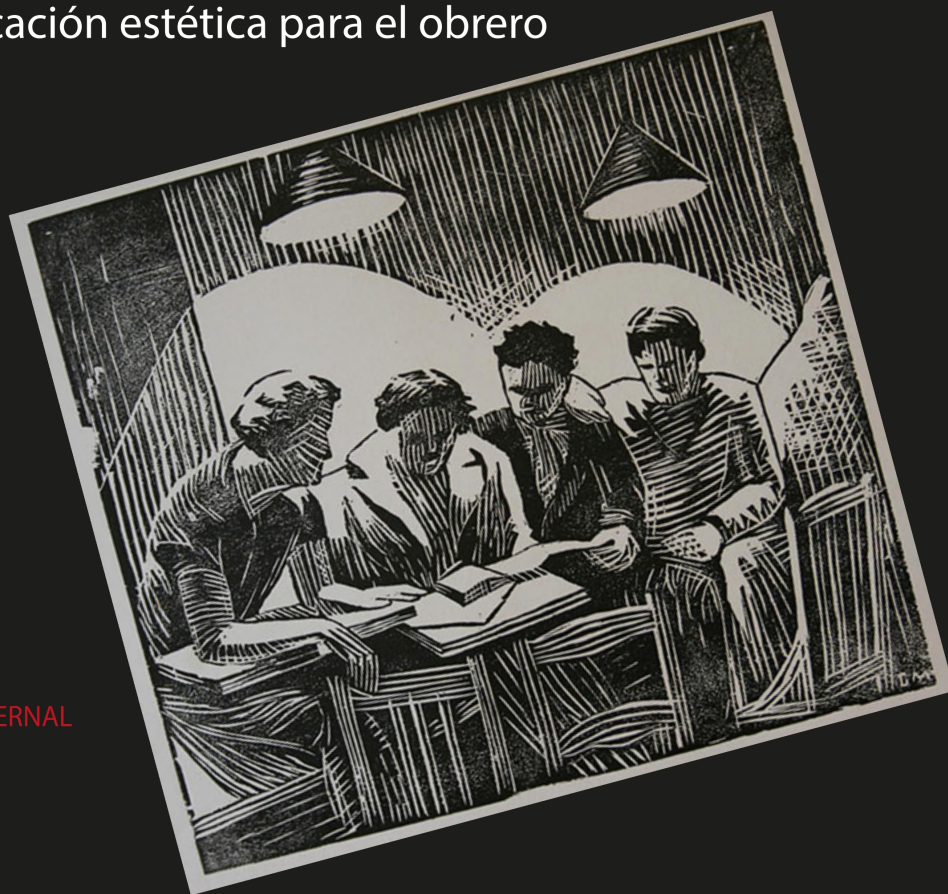
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero



MARÍA CRISTINA MENDOZA BERNAL



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID

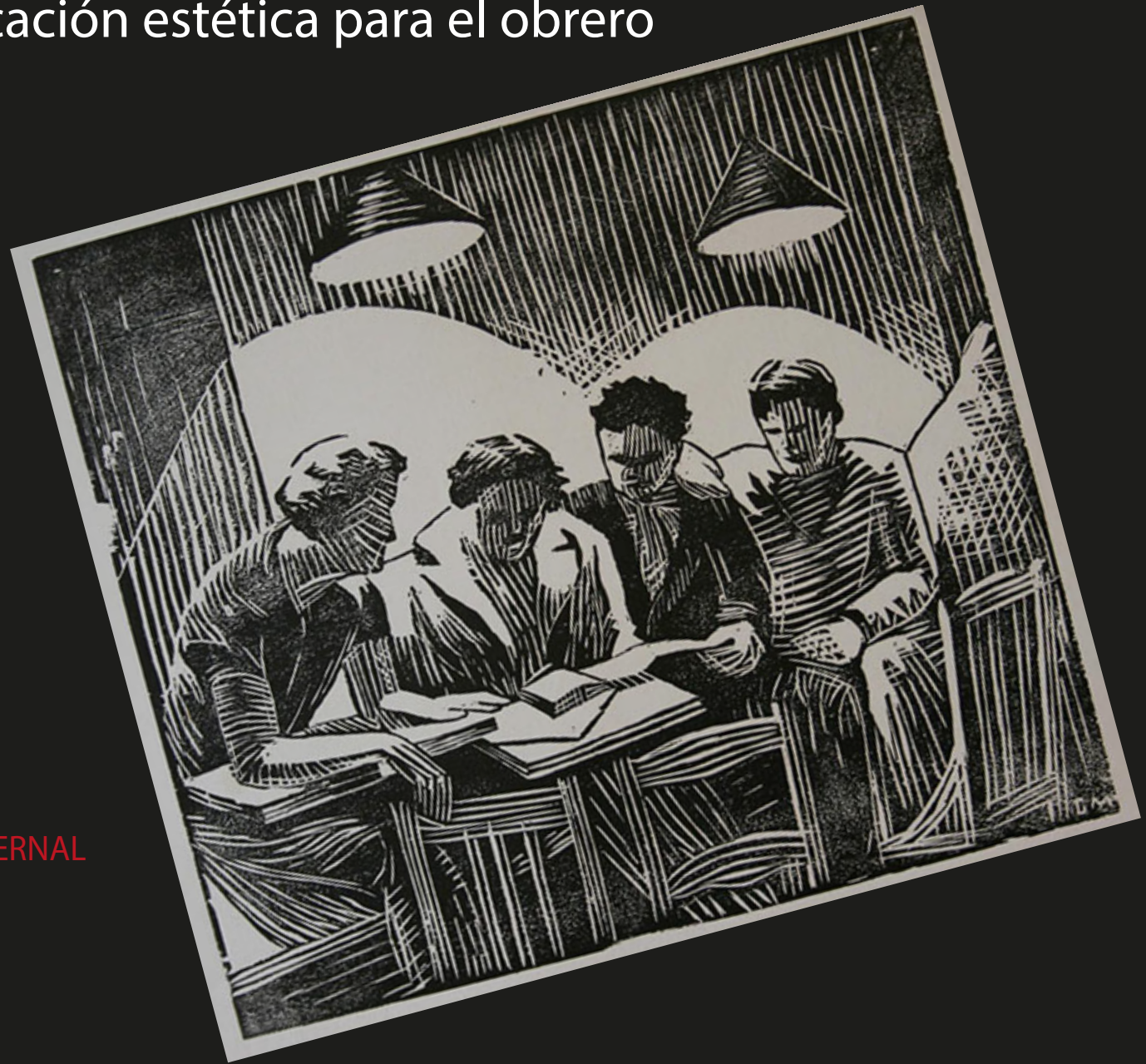
CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Mendoza Bernal, María Cristina. *Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid, 2024. Descriptores temáticos (palabras clave): ENAT, programa Vasconcelista, educación obrera, programas de las escuelas.

Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero



MARÍA CRISTINA MENDOZA BERNAL



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID

Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero

CIENTÍFICA

María Cristina Mendoza Bernal

**Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT):
un proyecto de educación estética para el obrero**

Primera edición *Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero, 2025*

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos María Cristina Mendoza Bernal

Enrique Hernández Nava / Subdirector de Coordinación Editorial
Jorge García Díaz / Diseño
Dora Torres Ponce / Corrección de estilo

D. R. © 2025 de *Las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT): un proyecto de educación estética para el obrero*

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México
Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente
y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados.

Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3219>

ISBN: 978-607-605-873-2

Hecho en México



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL

María Cristina Mendoza Bernal

Estudió la licenciatura en Historia del Arte y la carrera de Danza de Concierto en la Academia de la Danza Mexicana. Obtuvo la maestría en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y el doctorado en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Durante varios años se dedicó a bailar de manera profesional, siendo miembro de la Compañía Nacional de Danza, del Ballet Independiente y del Taller de Danza Contemporánea Andamio, grupo independiente del que fue cofundadora, además de coreógrafa.

En el terreno de la investigación se unió al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), donde publicó como coautora *El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (1987), y como autora *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza* (1990).

Al integrarse al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza su interés se dirigió hacia los estudios coreográficos. Desde entonces ha producido libros en los que recupera datos históricos de los creadores y los grupos que aborda, así como una aproximación analítica de algunas de sus obras emblemáticas. Entre ellos destacan: *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee* (2000); *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo* (2006);



La coreografía: Graciela Henríquez, cuerpo/movimiento/pensamiento (2010); Las instituciones oficiales de la danza clásica y la producción coreográfica nacional (1963-2003) (2014), y Huellas de medio siglo de danza: Ballet Independiente (2018).

Es investigadora docente en la Maestría en Investigación de la Danza (MID), donde ha dirigido varias tesis y fungido en comités tutoriales y como sinodal de exámenes profesionales, además es profesora y tutora en el Doctorado en Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina (DAVEI), y ha participado en el proceso de admisión y en el DAVEI modular de Baja California, como tutora y consejera académica.

Fue distinguida con el Premio Único al Desempeño Académico 2014, y en 2019 con el Premio a la Excelencia Académica.

Agradecimientos

Sirva este espacio para agradecer a las instituciones y a las personas que impulsaron y posibilitaron la realización de este estudio años atrás: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, Archivo General de la Nación, Archivo de la Secretaría de Educación Pública, y Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim).

A Francisco Reyes Palma, subdirector del Cenidiap en 1989, por su apoyo y confianza reiterados; a los maestros y pintores Raúl Anguiano, Santos Balmori, Guillermo Meza, Fanny Rabel y Rosendo Soto, quienes con gran entusiasmo y emotividad me transmitieron sus vivencias y recuerdos; a Víctor M. Reyes, figura relevante dentro del área institucional de nuestra cultura; a mis compañeros y amigos, por sus críticas y aportaciones.

En la actualidad, agradezco al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza) por permitirme recuperar este proyecto aprobado años atrás, pero que no pudo publicarse en aquel momento debido a mi cambio de residencia. Este texto fue revisado y actualizado con la intención de incorporarlo al Repositorio INBA Digital, al considerar que la información contenida es poco conocida y podrá impulsar futuras investigaciones.

Índice de contenido

INTRODUCCIÓN	11
Consideraciones generales	21
Características de las ENAT	22
APARTADO I. LA COYUNTURA	26
La educación como panacea social	29
El programa vasconcelista	32
La atención a la educación estética del obrero	34
El Estado, rector de la economía	39
La educación, práctica para el trabajo	41
El continuismo político y las nuevas ideas	47
APARTADO II. LA CREACIÓN	60
La educación se socializa	63
Fundamentación creación y desarrollo de las ENAT	72

APARTADO III. LA PUESTA EN PRÁCTICA	82
La pujante presencia de las organizaciones artísticas	91
El proceso de las ENAT	99
La educación obrera gana terreno en el DBA	119
APARTADO IV. EL DESENLACE	129
CONCLUSIONES	136
ANEXO	
1. Concepto de la escuela de arte para trabajadores nocturna	140
2. Finalidades. Organización. Programas de las escuelas	144
3. Fundamento de las nuevas escuelas	158
4. Las escuelas de arte para trabajadores	166
5. Las Escuelas de Arte para Trabajadores	168
6. Secretario de Educación Pública	172
7. Programa para las clases de dibujo y pintura	179
8. Programa de Actividades Sociales en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	180
9. Programa de Solfeo para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	184
10. Programa de Violín para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	189

11. Programa de estudios para la clase de Instrumentos de Caña Sencilla en las Escuelas de Arte para Trabajadores	190
12. Programa para la clase de instrumentos de Boquilla Circular de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	193
13. Programa para las clases de guitarra de las Escuelas Nocturnas para Trabajadores de la Secretaría de Educación Pública	195
14. Programa para la clase de Conjuntos Corales de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	198
15. Programa para el curso de Las Sociedades Humanas	200
16. Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores. Programa para la clase de Lenguaje	204
17. Material para lectura y prácticas de la clase de Lenguaje	207
18. Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores. Programa para las Pláticas sobre Artes	208
19. Programa para la clase de Práctica Teatral	212
20. Programa de la clase de Escenografía para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	214
21. Programa para la clase de Escultura de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores	216
22. Gimnasia Rítmica	217
23. Personal de la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores	220
24. Manuscrito “Creación de un Instituto Nacional de Bellas Artes”	224
FUENTES	225

Introducción

Mi decisión de abordar el estudio de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (ENAT) obedeció a varios motivos, siendo el prioritario el interés que como profesional de la danza dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes desarrollé por la difusión de actividades artísticas en sectores sociales que, por causas económicas o culturales, permanecen alejados de ellas.¹

Me enteré de la existencia de las ENAT a través de una brevísima mención a sus quehaceres en una de las Memorias de la Secretaría de Educación Pública, y como coordinadora de la primera etapa del fichaje del Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes (AH-INBA)² —durante la segunda mitad de los años ochenta— me dediqué a buscar en él documentación inédita y de interés referente a estas escuelas.

¹ Desde su institucionalización en nuestro país, la práctica de la danza persiguió el objetivo de atender a la población que no tenía la posibilidad de acceder a esta disciplina, en cumplimiento de un programa cultural posrevolucionario. En años posteriores se vivió un movimiento heredero de las Misiones Culturales de los años veinte, que llevó esta actividad a pueblos alejados de las ciudades, que no tenían la posibilidad de acceder a las manifestaciones de la danza. Coreógrafas y maestras de los años cuarenta y cincuenta fueron ejemplo de esta intención, de la cual muchos jóvenes de las siguientes generaciones heredaron la vocación de presentarse ante los grupos sociales marginados.

² La organización y el análisis del AH-INBA fue una tarea prioritaria del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) en sus inicios. Este archivo contiene documentos administrativos relacionados con aspectos de educación, artísticos y de políticas culturales. Ubicado con anterioridad en el Palacio de Bellas Artes, fue oportunamente rescatado a punto de sufrir su pérdida absoluta a causa de una inundación. En él se cubren aproximadamente cuatro décadas a partir de los años treinta y es complementario del Archivo de la Secretaría de Educación Pública (A-SEP), donde se encuentran documentos anteriores. Este proyecto de recuperación del AH-INBA ocupó durante varios años a casi todos los miembros de este y otros centros de investigación del INBA, así como a compañeros eventuales que cubrieron de esta forma su servicio social.



Figura 1. *Estudiantes* (1937), de Guillermo Meza (1917-1997), grabado, madera al hilo. Colección Blaisten.

El tema me permitiría, según mis expectativas, conocer importantes antecedentes en la planificación de un programa de enseñanza especial para trabajadores, a la vez que abordar las complejas relaciones entre la enseñanza artística –denominada principalmente “estética” en muchos de los documentos revisados–³ y las políticas culturales. Así también, me unía al entusiasmo de algunos de mis compañeros de aquel momento por el estudio de los aspectos educativos como una forma de entender la historia del arte en México de manera integral.

Después de meses de trabajo y de haber analizado los documentos recolectados me enfrenté a la dificultad de delimitar mi estudio debido a la escasez y a la dispersión del material. La necesidad de construir una conceptualización que vertebrara esta investigación me llevó a realizar lecturas paralelas referidas a la educación popular en México, algunas sobre la educación artística en específico,⁴ así como generales en cuanto a la Historia del Arte y la Historia de México.

El primer acercamiento del cual partí para explicarme las ENAT fue priorizar el campo ideológico, es decir, la educación como estrategia de consolidación del sistema político mexicano al integrar en su discurso y acción a los distintos sectores sociales. La historia de la educación en México fundamentó esta línea indagatoria que requería ser matizada. Si bien el proyecto educativo popular mexicano durante los años treinta tuvo un peso ideológico, político y económico relevante, me cuestioné sobre su significación en el campo artístico. ¿Qué motivó el desarrollo de un proyecto de educación estética de carácter popular en un país casi en su totalidad de analfabetas? ¿Quiénes lo impulsaron? ¿Qué función desempeñaron estas escuelas? ¿Cuáles fueron, por último, sus resultados?

³ El contenido de los textos revisados indica que las instituciones gubernamentales contemplaron la educación artística para aquellos que deseaban dedicarse de manera profesional a las distintas disciplinas ofertadas en este rubro. Para complementar y ampliar el espectro formativo de la sociedad, la educación estética buscó acercar estas disciplinas a una amplia población, con la finalidad de

sensibilizarla, bajo una clara estrategia moralizadora y nacionalista.

⁴ Véase la serie: Francisco Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* 1 y 3. Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas (CIEDA). México, INBA/SEP, 1981, 1984.

Al tratar de reconstruir el proceso de las ENAT se dificultó aún más mi empresa; los materiales localizados en el AH-INBA y en otros acervos, como el Archivo de la Secretaría de Educación Pública (A-SEP) y el Fondo Carlos Chávez del Archivo General de la Nación (FCCH-AGN), no daban cuenta de aquel en su totalidad. El surgimiento, desarrollo y decadencia de estas escuelas abarcó un periodo complejo de constantes cambios administrativos al interior del Departamento de Bellas Artes (DBA), institución que les diera origen.

El proyecto de creación de las ENAT fue aprobado e impulsado en 1933 por Narciso Bassols, secretario de Educación Pública (1931-1934),⁵ y por Carlos Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes (DBA) (1933-1934); su puesta en práctica fue al inicio de 1934, y para el mes de mayo del mismo año ambos funcionarios habían renunciado a sus respectivos cargos.

⁵ Ángel Bassols Batalla destacó la obra de su padre en materia de educación artística: "Finalmente, cabe destacar con Luna Arroyo las acciones de la SEP en materia de bibliotecas, revistas, libros, higiene escolar, el teatro infantil, la danza y el cine [...] La idea de Narciso Bassols García era establecer una verdadera simbiosis educación-arte, para lo cual propició la educación artística fuera de las aulas, las escuelas de artes para trabajadores, el muralismo renacido en lugares públicos, la Sinfónica Nacional de Carlos Chávez, la dramaturgia de los clásicos, la escuela de danza y otros planteles de escultura y talla directa. Invitó a numerosos músicos y otros artistas extranjeros para colaborar en nuestras instituciones, entre ellos Ernest Ansermet, Paul Strand, J. Soustelle, etc. La arquitectura moderna recibió el impulso de Juan O'Gorman,

así como trabajó la Oficina Cultural de Radio y se impulsaron los descubrimientos arqueológicos, entre ellos los de Monte Albán con los hallazgos de Alfonso Caso, en el Tajín, Xochicalco, Teotihuacan...". Ángel Bassols Batalla, "La revolución educativa de Narciso Bassols...", en Siempre!, 66 aniversario, segunda parte (12 de mayo de 2020). Consultado en <http://www.siempre.mx/2012/03/la-revolucion-educativa-de-narciso-bassols/>

Con estos antecedentes, y retomando inquietudes y experiencias pasadas,⁶ este proyecto representó un avance en el seno del DBA con respecto de posturas anteriores y marcó un momento importante en el proceso de construir una educación estética especial para trabajadores.

Como propuesta original las ENAT agruparon en cada uno de sus tres centros iniciales la enseñanza de la Música, las Artes Plásticas y el Teatro —en esta propuesta también se incluyó a la Danza—, complementándola con nociones generales de cultura y educación comunitaria desde la perspectiva socialista. Su sistema pedagógico fue libre y no persiguió un carácter profesional. Proyecto formulado a partir de una concepción ideológica basada en el marxismo, surgió a fines del Maximato, en paralelo a un momento de radicalización política nacional —y partidista en particular— que culminó con el triunfo del ala radical del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Con Lázaro Cárdenas en el poder (1934-1938), estas escuelas funcionaron durante seis años consecutivos obedeciendo a los principios esenciales que les habían dado origen. Su creación y declive como escuelas especiales para trabajadores coincidió con este periodo de radicalización que influyó directamente en el campo educativo-cultural, así como en la definición de las políticas culturales implantadas desde el DBA.

⁶ En el primer capítulo de este trabajo se señalan los antecedentes mediatos de las ENAT, y los Centros Educativos Artísticos, entre otros.

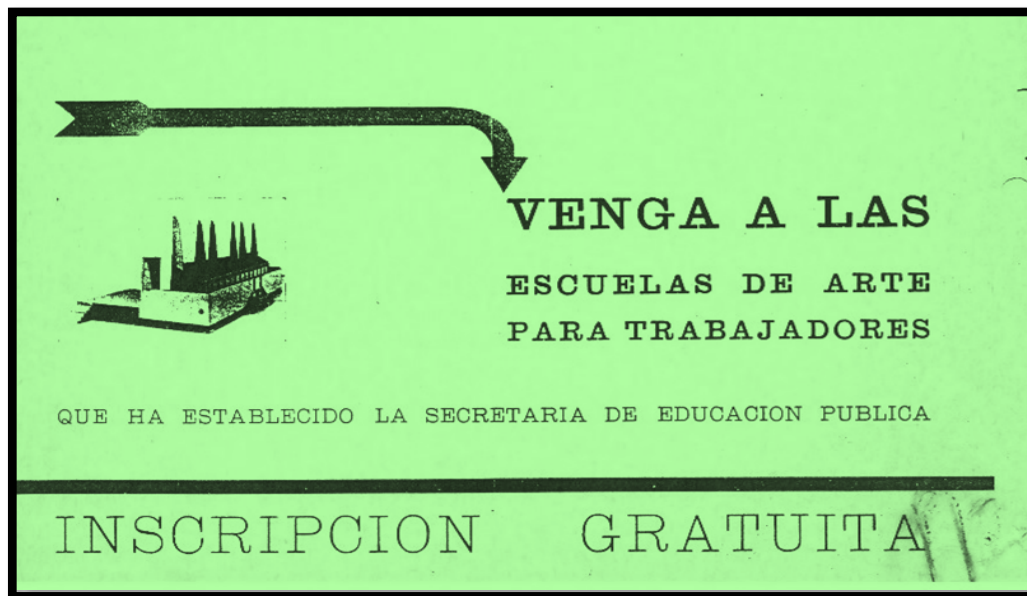


Figura 2. Documento en el AGN-FCCH, INBA2, expediente 24, ca. 1934



Figura 3. Documento en el AGN-FCCH, INBA2, expediente 24, ca. 1934

Escuelas de poca relevancia en cuanto a su finalidad artística, se convertirían en un ejemplo demostrativo del interés de las instituciones oficiales por atender la educación de los trabajadores en este campo. Su objetivo, más de orden moral que cultural, trató de alejar a las capas sociales de escasos recursos de los vicios que solían adquirir. Al ser un programa formulado por intelectuales y artistas, la idea mesiánica heredada de la época de José Vasconcelos se encontró presente en su programa.

MUSICA

El trabajador necesita en cualesquiera de sus actividades una cultura que acreciente el valor de su trabajo.

La música perfeccionará sus sentidos. Los trabajadores no deben conformarse con una vida limitada y mesquina. Las Escuelas de Arte para Trabajadores harán, de aquellos que las visiten, hombres con nuevas capacidades para apreciar el mundo que los rodea.

TEATRO

El trabajador necesita en cualesquiera de sus actividades una cultura que acreciente el valor de su trabajo.

El teatro es una tribuna. En todas las épocas el teatro ha sido un reflejo de la vida social. Las Escuelas de Arte para Trabajadores proporcionarán a Ud. los medios de exponer en la escena las necesidades y problemas de su propia vida.

ARTES PLASTICAS

El trabajador necesita en cualesquiera de sus actividades una cultura que acreciente el valor de su trabajo.

MECANICOS
EBANISTAS
FORJADORES
TIPOGRAFOS
ETC., las Escuelas de Arte para Trabajadores proporcionarán a Ud. en las clases de
PINTURA
DIBUJO
GRABADO
ESCULTURA
ESCENOGRAFIA, los medios de superar sus actividades manuales, ejercitando sus actividades mentales.

Las Escuelas de Arte para Trabajadores... de trabajo con sus facultades intelectuales...

Figura 4. Documento en el AGN-FCCH, INBA2, expediente 24, ca. 1934.

El texto inferior poco legible indica: "Las Escuelas de Arte para Trabajadores le proporcionarán a Ud. los medios de armonizar su vida activa de trabajo con sus facultades intelectuales."

Valorar los resultados artísticos de las ENAT resultó casi imposible; no logré obtener listas de los alumnos inscritos y el rastreo de pintores destacados que hubieran pasado por ellas arrojó datos escasos. Sin embargo, estas escuelas fueron un puente para que los interesados ingresaran a otros centros educativos como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” o la Academia de San Carlos. Tampoco encontré ejemplos visuales de trabajos realizados que permitieran el análisis de su producción o que dieran cuenta de los logros adquiridos. De tal suerte, el acercamiento a estas escuelas se vio reducido al discurso, en primera instancia apasionante.

Considero que el proyecto ENAT fue producto de un largo proceso en el cual la educación popular —y con ello la obrera— fue cobrando forma; entender este proceso me condujo a conocer las luchas institucionales en función de definir el carácter de la educación pública en México. El convencimiento de la necesidad de una enseñanza democrática, mesiánicamente entendida o no, abrió la posibilidad de generar un rubro específico de educación artística para el trabajador. El proyecto puso en evidencia las contradicciones existentes al seno de la institución de Bellas Artes en lo tocante a la definición y las características que debía tener una educación especial para los trabajadores fabriles en particular. En este periodo se hizo también patente la polarización de dos tendencias ya de tiempo atrás enfrentadas: la de la “cultura de las Bellas Artes”, y la democrática, que defendía incluso la socialización del proceso productivo de las actividades artísticas.

El avance en el conocimiento de los logros por institucionalizar la educación artística para trabajadores me obligó a considerar otras variantes no contempladas al inicio del trabajo. El acercamiento a grupos civiles, culturales y artísticos, así como a intelectuales y a artistas funcionarios, abrió una perspectiva diferente a su estudio, llevándome a reconocer la importancia de estos grupos e individualidades. Intenté así reconstruir la evolución del pensamiento de los intelectuales, actores de la concreción de la educación popular y obrera, mediante entrevistas a los maestros y a los alumnos involucrados. Este intento de introducir un acercamiento generacional a los artífices de las políticas y los proyectos culturales, siendo coherente en un principio, rebasó los objetivos de este trabajo.

En este sentido, queda un vasto campo de estudio dentro de una institución tan importante en el panorama cultural del país como lo es el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Si bien mi concepción histórica no prioriza el papel del individuo, en este trabajo, y en relación con mi propio entusiasmo por la obra de José Vasconcelos, Narciso Bassols y Carlos Chávez, me atreví a destacar su labor al considerar que, aun como producto de un proceso histórico particular, ellos lograron sintetizar, canalizar y expresar intereses sustantivos a dicho desenvolvimiento, otorgándole una dimensión individual.

Las nuevas concepciones que irrumpieron en el panorama educativo del periodo posrevolucionario dieron lugar a una mezcla de ideologías dentro de una tendencia general de la educación popular. Cada responsable del proyecto cultural oficial aportaría planes acordes con sus propias expectativas e intereses, y apoyados o en franca oposición a los grupos políticos del escenario nacional introdujeron sus reformas.

El reclamo de José Vasconcelos, secretario de Educación Pública en los años veinte, fue distinto al de su homólogo, Narciso Bassols, diez años más tarde. De la mística evangélica a la visión radical socializante, aunque igualmente mística, mediaron sólo unos años. Así también, el contenido de la educación cambió sustantivamente según la significación que de lo cultural elaboró cada individuo o grupo. La estratificación de distintas posiciones discursivas ejemplificará los diversos matices en el cauce de la tendencia oficial.

En los años treinta, fecha de creación de las ENAT, se formularon posturas derivadas del liberalismo pequeñoburgués (positivistas-ateneístas), y otras nuevas, de corte marxista, defendidas ambas por grupos políticos de intelectuales y artistas, funcionarios o no.

Las fuentes analizadas muestran la unilateralidad de los discursos oficiales, así como su escasez en relación con las actividades artísticas en específico. Las publicaciones oficiales apuntan las disposiciones y la práctica de las distintas políticas culturales; y los documentos personales e institucionales de intelectuales y grupos culturales ponen en evidencia las luchas y las pugnas por validar determinado proyecto cultural.

Así también, en este trabajo traté de recalcar el discurso de corte obrerista y el clima político-social de cada periodo gubernamental como una forma de ubicar al lector, recurriendo a datos generales y específicos que sirvieran de apoyo al desarrollo del tema.

En síntesis, considero que en el proceso de definir una educación popular, y por consecuencia obrera, coincidieron, por una parte, los intereses gubernamentales que intentaron por diversas vías el consenso de la población dentro del marco de una estrategia de reactivación económica, donde el papel de la educación resultaba de gran importancia; y por otra, las tendencias personales de los encargados de diseñar la educación popular, cuyas posturas oscilaron entre: la oficialista, en apoyo al desarrollo del incipiente capitalismo mexicano, en busca del consenso social; la mesiánica, de izquierda, fundamentada en el convencimiento de la necesidad de ampliar y compartir los privilegios culturales por el bien de México, y la oportunista, con la mira de ascender a los puestos públicos.

A partir de las reflexiones apuntadas a través de las páginas precedentes, este trabajo se enfoca en los siguientes objetivos:

- Resaltar la importancia de la definición del proyecto educativo popular en México, al considerar que gracias a su implantación fue posible contemplar un rubro de educación estética específica para el trabajador.
- Ubicar el momento histórico particular de la creación de las ENAT como un producto conceptual y material de la radicalización política de la época —a la vez que particular del PNR—, que se vio cobijado dentro de un proyecto de mayores alcances: la Educación Socialista.
- Destacar las acciones de José Vasconcelos, Narciso Bassols y Carlos Chávez en apoyo a la democratización de la educación estética. Si bien estos funcionarios son representativos de intereses grupales, ellos tuvieron una influencia significativa:

Vasconcelos sirvió de antecedente, y Bassols y Chávez se sumaron con pasión a la consolidación de un proyecto como el de las ENAT.

- Señalar algunos antecedentes conceptuales que sirvieron de apoyo para la conformación de las ENAT.
- Ofrecer una descripción de los objetivos de estas escuelas y tratar de analizar su funcionamiento a través de la documentación localizada y los testimonios de personas cercanas al proyecto.

Consideraciones generales

Una vez terminada la fase armada de la Revolución, la consolidación política y la pacificación social fueron las metas prioritarias del gobierno mexicano para, en un primer momento, conseguir el restablecimiento de la producción y, seguidamente, impulsar el desarrollo económico dentro del marco del capitalismo.

Paralelamente a la reorganización en los ámbitos político y económico, el Estado mexicano posrevolucionario se enfocó en aquellos aspectos sociales que fueran suficientemente trascendentes para el cumplimiento de las metas de progreso y proyección internacional perseguidas, entre los más importantes, la educación.

Durante los regímenes de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles el rubro educativo alcanzó un peso preponderante hasta lograr la consolidación de un proyecto de educación con sentido democrático y adquirir fuerza política, tras incorporar a sectores obreros y campesinos en su discurso y práctica. A lo largo de estos años, los distintos gobiernos posrevolucionarios reconocieron la importancia creciente de la clase obrera dentro del proceso industrial del país y buscaron su colaboración para obtener el consenso popular y mantenerse en el poder. El apoyo del sector obrero fue decisivo para obtener fuerza política, y a partir de entonces, el discurso obrerista se convirtió en una constante que a pesar de sus vaivenes se mantuvo pujante hasta el Cardenismo.

De igual forma, la incipiente industrialización y la reciente conmoción revolucionaria propiciaron la configuración de un gobierno omnipresente, en especial durante el periodo en el que fue conformando su estructura institucional. La tardía incorporación de México al capitalismo sustentó un modelo político en el cual la injerencia del Estado se extendió a espacios que tradicionalmente habían escapado a su interés, como la educación y la cultura. En este sentido, la atención

dedicada a los distintos aspectos educativos fue extraordinaria, no sólo por la pretensión de impulsar a través de estos el desarrollo económico, sino por su trascendencia como vehículos de unidad e integración ideológica. Políticamente, la educación pública fue manejada por los distintos gobiernos como un arma de negociación tendiente a obtener la simpatía y el apoyo de la población trabajadora de la ciudad y del campo.

Los gobiernos posrevolucionarios reconocieron la necesidad de una educación popular que fungiera como elemento aglutinador de la nacionalidad mexicana, que absorbiera a la población indígena, que contrarrestara la influencia clerical y del caciquismo, que apoyara la moralización social, y a la vez legitimara el poder político del gobierno.

Dentro de este contexto de consolidación del aparato estatal mexicano, en el cual finalmente cobró forma el anhelado proyecto de educación popular,⁷ fue posible incorporar a amplios sectores de trabajadores (obreros, artesanos, campesinos) a la práctica educativa. Esta aspiración oficial, que logró involucrar a maestros, intelectuales y artistas defensores de la línea democrática, dio lugar, con el paso del tiempo, a la consideración y a la definición de una educación artística dirigida en específico al sector obrero.

Características de las ENAT

La preocupación por brindar educación a sectores sociales marginados económica y culturalmente estuvo presente desde épocas pasadas en nuestro país,⁸ y aunque esta preocupación pareciera coincidir con los objetivos fundamentales de las ENAT, considero que la concepción de estas últimas fue consecuencia de un planteamiento distinto, que atendió a las condiciones específicas de su proceso y su finalidad históricos.

⁷ Se tiene noticia de posturas con fundamentación legal para este tipo de educación desde 1857, cuando por primera vez se abogó por una educación "controlada por el Estado y de interés social". Véase Víctor Gallo Martínez, *Política educativa en México*. México, Ediciones Oasis (1ª. edición, 1966), 1970, p. 20.

⁸ En 1833 ya se menciona la existencia de Escuelas Nocturnas para Adultos, y de educadores como Valentín Gómez y José María Luis Mora, quienes impulsaron la educación libre para las mayorías dentro del clima liberal de la época.

En principio habría que destacar la significativa particularidad de las ENAT: la enseñanza estética del trabajador. Muchas de las escuelas anteriores, a pesar de estar orientadas a adultos y a trabajadores, se especializaron en la alfabetización o la enseñanza de artes y oficios, priorizando su intención técnica (véase Cuadro 1, pp. 53-57).

Las ENAT representaron un caso distinto que en lo personal relaciono con la idea que tenían de sí los propios artistas —como trabajadores del arte—, a la que se sumaron algunos intelectuales.

El segundo aspecto por resaltar sería la pretensión de las ENAT de constituirse básicamente con alumnos del sector obrero; si bien su nominación hace referencia al concepto general de trabajadores, sus fundamentaciones discursivas atienden en específico a aquel sector.

En los periodos pre y posrevolucionario, las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) fueron las primeras que incorporaron en su enseñanza a sectores sociales marginados, campesinos en su mayoría, y posteriormente, los Centros Populares de Pintura (CPP) fueron ya ejemplo de un planteamiento y un diseño pedagógicos en función del obrero.

Las ENAT, escuelas especiales de enseñanza estética para trabajadores, deben ser inscritas, según su caracterización, dentro del amplio programa de educación popular posrevolucionario. Estas escuelas fueron tomando forma dentro de un complicado proceso en el cual las circunstancias político-económicas del país tuvieron repercusiones significativas y específicas en el área educativo-cultural, permitiendo que cristalizara el interés de grupos y de individuos de los ámbitos político, intelectual y artístico por elaborar un programa cultural de corte popular.

NOTAS

Un espíritu nuevo anima la creación artística de este tiempo. La Plástica moderna se nutre y vivifica bebiendo el contenido, amargo pero palpitante de verdad, que arranca de las entrañas íntimas del pueblo.

Violento y atormentado el grito unas veces, señero, adusto y sobrio, otras; pero siempre el mensaje claro, doliente y viril. Una sola intención y un solo afán ceñidos a esta hora en que los artistas comienzan a amar y comprender el gesto triste de los que nada poseen, la protesta de los que sufren hambre y miseria, la voz clamorosa que vibra en los veneros del dolor humano.

He aquí la obra de los talleres de artes plásticas de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores. Enérgica en la realización, honda en el propósito, diáfana en la sencilla y austera verdad que le da vida.

El Departamento de Bellas Artes se siente orgulloso de esta labor. Por primera vez se ha recogido amorosamente la producción artística de los obreros. Se ha mirado con interés la creación plástica de los trabajadores, alentándola, impulsándola decididamente, orientándola cada día firmemente, enfocándola hacia los temas ricos y variados que dan los problemas de la diaria existencia.

Ayer el Departamento gustaba, a veces, de vestir overol sólo para dar la sensación engañosa de estar cerca del pueblo. Aparatosa escenografía que no llegó nunca al sentimiento y a la acción de quienes, en obra y pensamiento, no se atrevieron a ir más allá de creaciones incipientes y falsas, de intenciones fallidas por ausencia total de convicción, asustados por el traje mismo que sólo la necesidad les hizo vestir.

Hoy, contrasta la realidad de este trabajo con la obra dispersa, pocas veces definida, y salvada, en contadas ocasiones, gracias a la sinceridad de unos cuántos, tan pocos que podían contarse con los dedos de la mano.

Se ha prestado intensa ayuda y atención constante a los talleres de artes plásticas. Ha crecido, notablemente, el número de alumnos y se ha intensificado esta actividad logrando los primeros frutos aquí ofrecidos. Se ha establecido un intercambio entre los mismos artistas. Sus cuadros, sus carteles, (formidables medios de propaganda, tan efectivos en su mensaje), sus grabados, sus esculturas, etc., han viajado para llevar su inquietud y su grito a otros trabajadores en los Estados. La voz de la ciudad ha recorrido los caminos de la pro-

vincia y ha resonado, limpia y clara, en el corazón mismo de los centros obreros estableciendo nexos incommovibles entre todos los que preparan con su esfuerzo, con la firme confianza en su destino, el porvenir de México.

Vertical, sobrio y austero, consciente de su potencia artística, con los ojos puestos más allá de los juicios acerbos de aquellos a quienes aplasta la pureza y la claridad de esta obra, el obrero alumno de las Escuelas de Arte para Trabajadores nos ofrece las primicias de su facultad creadora, plástica, armónica, fuerte y apasionada como es apasionada y fuerte la voz que grita una verdad.

José González Beytia.



Figura 5. Documento en el AGN-FCCH, INBA2, expediente 24, ca. 1934.

El establecimiento de condiciones propicias para el desarrollo de esta política educativa definida y con sentido democrático, gestada desde el liberalismo, que continuó a través del Porfiriato y se consolidó durante los regímenes posrevolucionarios hasta el Maximato, fueron determinaciones esenciales para el futuro material y teórico de las ENAT.

A su vez, el ascenso del obrero como clase fundamental dentro del incipiente desarrollo capitalista del país y la concentración urbana fueron aspectos decisivos en el destino de estas escuelas. La política obrerista generó un nuevo discurso que abarcó a las instituciones políticas y a las educativo-culturales y que produjo una práctica original obligando a la creación de programas especiales.

Por otra parte, las concepciones del grupo del Ateneo de la Juventud (posteriormente Ateneo de México) y las de las escuelas artísticas antiacadémicas, así como las distintas tendencias y soluciones prácticas ofrecidas por individuos y asociaciones radicales —la mayoría a la vez cercanas al Departamento de Bellas Artes (DBA) y atentas a la enseñanza estética del obrero— fueron influencias significativas para las ENAT.

A manera de síntesis reiteraría que la implementación de una política cultural basada en concepciones fundamentadas en la democratización de este bien social sentó las bases para el desenvolvimiento de una teoría y una práctica específicas para la educación del trabajador en materia artística.

Apartado I. La coyuntura

En 1920, fecha en la que Álvaro Obregón llegó al poder al ser la figura caudillista de mayor prestigio, la unidad nacional era inexistente. Obregón, con mano férrea y apoyado en su probada capacidad organizativa, encauzó la centralización y el robustecimiento del Estado mediante la eliminación de las cabezas militares de mayor influencia y arraigo popular, principales enemigos de la pacificación. Su carisma personal y su origen obrero lograron conquistar la simpatía de los trabajadores, a la vez que el discurso en favor de la reforma agraria le ganó el apoyo campesino. Como estrategia para afianzar su cargo inició el reparto de tierras a un ritmo más acelerado del que había prevalecido hasta entonces, aunque nunca negó estar a favor de la pequeña propiedad agrícola y en contra de la destrucción completa del latifundio.

Sin embargo, al final de su mandato, la estructura tradicional de la propiedad de la tierra apenas había cambiado. Pronto se reconoció que las reformas realizadas habían tenido más bien una meta política, a pesar de que su gobierno había avanzado en su alianza con el campesinado al crear grandes asociaciones que le otorgarían mayor coherencia y efectividad a su fuerza social. Siguió una política semejante con respecto a la clase obrera al incorporar a sus dirigentes al aparato estatal con cargos de alta jerarquía, y asegurar con esta medida la más alta solidaridad de las organizaciones para con el Estado.⁹

⁹ La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), fundada en 1918, se plegó completamente a las órdenes de Obregón y en 1923 hizo patente su fe nacionalista por sobre los intereses de los obreros; esto fue posible por las condiciones del proletariado mexicano, reducido y carente de una conciencia de clase. Véase Guillermina Bringas y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*. México, UNAM, 1988.

Defensor del artículo 123 Constitucional y de la sindicalización en general, Obregón asumió también el apoyo al capital, indispensable, a su entender, para lograr mejores condiciones para los desposeídos, razón por la cual, a pesar de su discurso, no dudó en reprimir huelgas y reiterar su apoyo a los empresarios.

Durante su régimen se recurrió –en opinión de Guillermina Bringas y David Mascareño– a toda clase de medidas para frenar la movilización obrera, desde la ejecución de burdos y gangsteriles actos de terrorismo llevados a cabo por los líderes de la CROM, hasta estrategias más refinadas, como fue la utilización de la legislación obrera para neutralizar las luchas de los trabajadores.¹⁰ Asimismo, se alentó la organización obrera para atraer a los elementos más tibios hacia los intereses del Estado, a la vez que se persiguió a aquellos que reconocieron la imposibilidad de unificar las expectativas de las distintas clases sociales.

En la gestión de Obregón la lealtad institucional significó el desarrollo de un sistema de prebendas y sanciones que aseguraron “el apoyo del mando oficial [...] con el que se marcó una nueva pauta en el manejo de las reglas del juego político, aplicable también a los demás sectores sociales en la conciliación de sus intereses”.¹¹

A pesar de las presiones locales y externas, Obregón logró un equilibrio de las distintas fuerzas, aunque su afán conciliador dio lugar a soluciones inmediatistas y en ocasiones contradictorias. Por otra parte, la ideología del nacionalismo se manejó como factor regulador entre las exigencias obreras, patronales y campesinas. El nacionalismo como idea rectora buscó fomentar la unidad política y la integración:

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ Bertha Lerner y Susana Ralsky, *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973)*. México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, A. C., 1976, p. 60.

...el elemento doctrinario de mayor utilización estuvo vinculado con el pluralismo social y desempeñó una función compensadora, no sólo en las medidas de conciliación de intereses divergentes, ni en la defensa de la soberanía, sino que también permitió, como doctrina, enfrentarse a las prerrogativas de la Iglesia que seguían aglutinando gran parte de la fidelidad del pueblo.¹²

Dentro del renglón ideológico, la educación fue punto programático de los planes políticos, no sólo por la posibilidad de manejar a través de ella distintas concesiones de tipo social, sino por la importancia que este factor adquirió como difusor y conformador de la ideología nacionalista.

Ricardo Pozas Horcasitas afirma que la revolución cultural culminó “el proceso de la lucha armada, cimentando la identidad de los valores nacionales; se produjo una cultura popular y un nuevo mensaje de lo bello, en donde el protagonista era el pueblo y sus luchas”.¹³

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ Ricardo Pozas Horcasitas, *El triunvirato sonoreense*. (Col. Memoria y Olvido: Imágenes de México). México, Martín Casillas Editores, 1983, p. 48.

Durante el gobierno obregonista, y gracias a la iniciativa de José Vasconcelos, primer secretario de Educación Pública,¹⁴ se realizó una obra sin precedentes cuya fundamentación filosófica fue ejemplar para la política educativa y cultural del Estado mexicano posrevolucionario. El apoyo que Obregón brindó a la educación quedó demostrado en el monto del presupuesto federal dedicado a ella, el más alto de su historia.

La educación como panacea social

El 20 de julio de 1921 fue inaugurada oficialmente la Secretaría de Educación Pública (SEP) con José Vasconcelos al frente, quien había abogado por la creación de un organismo central provisto de fondos suficientes para hacer posible una labor educativa extensa e intensa. Desde sus inicios como secretario, Vasconcelos le confirió un ritmo acelerado a sus proyectos educativos, para los cuales le sirvieron de inspiración: su experiencia prerrevolucionaria en el Ateneo de la Juventud, las reformas educativas de la Unión Soviética, las ideas revolucionarias en el ámbito artístico de Máximo Gorki y Anatoli Lunacharski,¹⁵ así como la campaña de alfabetización de los Estados Unidos y el modelo de evangelización española.

¹⁴ Bajo una tendencia de descentralización y de impulso al municipio, Carranza suprimió el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, canalizando las actividades relacionadas con la educación pública a través del Departamento Universitario y de Bellas Artes. A consecuencia de esta modificación, la Secretaría de Instrucción desapareció y responsabilizó a los gobiernos estatales y municipales de impartir educación elemental con sus propios y limitados recursos. El Departamento, por su parte, tuvo a su cargo "el fomento de la educación artística del pueblo, por medio de conferencias, conciertos, representaciones teatrales, musicales o de cualquier otro género". *Boletín de la Universidad*, vol. I, núm. 1 (agosto de 1920), p. 152.

¹⁵ Máximo Gorki fue un novelista y dramaturgo ruso, maestro del realismo socialista y una de las personalidades más relevantes de la cultura y de la literatura de su país. Anatoli Lunacharski ocupó el cargo de Comisario de Instrucción para el Comisariado Popular para la Instrucción Pública (1917-1929). Lunacharski fue uno de los fundadores del movimiento artístico proletario *-Proletkult-*, fomentó el Octubre Teatral y apoyó a artistas revolucionarios como Vsévolod Meyerhold, a quien encomendó la sección de teatro. Él también supervisó las mejoras en el grado de alfabetización.

Para el desarrollo de su programa de educación obrera rescató, principalmente, la experiencia práctica del grupo ateneísta. Apenas entrado el siglo XX, el convencimiento de la necesidad de una educación democrática llevó primeramente a agrupaciones de intelectuales y de artistas a estructurar de manera independiente un programa de actividades encaminadas a masificar la educación y atender a los sectores de trabajadores urbanos. El movimiento revolucionario había generado la posibilidad de que nuevas corrientes de pensamiento aparecieran en la escena cultural, vislumbrándose cambios en la cerrada estructura educativa del país. Al reconstruir esta etapa, Pedro Henríquez Ureña describió la fe en la educación popular, a su entender, el carácter fundamental del movimiento revolucionario.¹⁶

La Sociedad de Conferencias (1907), el Ateneo de la Juventud (1909), y años más tarde el Ateneo de México —del cual fuera presidente José Vasconcelos— persiguieron llevar al pueblo el mensaje cultural. El Ateneo de la Juventud estuvo activo hasta 1914 y durante su existencia logró congregarse a cerca de 100 miembros, poetas en su mayoría, pero también pintores, arquitectos, musicólogos, literatos y hombres destacados de aquel entonces, quienes expresaron la preocupación por el futuro del país y defendieron el ideal de una educación democrática.

El Ateneo de la Juventud, después de la caída de Porfirio Díaz, cambió su nombre por Ateneo de México, ampliando en esta nueva época su radio de acción. En 1912 creó la Universidad Popular Mexicana como un intento positivo de consolidar una obra en apoyo a la educación popular. Según su primer rector, Alberto J. Pani, el estudiantado “estaba compuesto por adultos interesados en mejorar la calidad de la educación sin esperar diplomas o títulos académicos. Los conferencistas o maestros abrían las puertas de la escuela e iban en busca del pueblo a sus talleres y artesanados para satisfacer su misión educadora”.¹⁷

¹⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Universidad y educación*. Textos de Humanidades. México, UNAM/IPN, 1987, p. 74.

¹⁷ Martha Robles, *Educación y sociedad en la historia de México*. México, Siglo XXI, 1978, p. 94.

Alfonso Reyes se refirió a ella como una “escuadra volante [...] que iba a buscar al pueblo en sus talleres y centros, para llevar a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya indispensables que no cabían, sin embargo, en los programas de las primarias”.¹⁸

El Ateneo difundió entre los obreros conocimientos de higiene, principalmente, y a pesar de que sus miembros estaban convencidos de que la aristocracia cultural debía guiar al pueblo, desarrollaron un tipo de enseñanza original y acertada según sus finalidades prácticas. La educación impartida fue sólo para adultos, no confería títulos, los profesores no cobraban y, a diferencia de años posteriores, no se podían tratar temas políticos o religiosos.

Los miembros del Ateneo llevaron:

...música y literatura a la clase obrera; ofrecieron cursos prácticos para hombres y mujeres en aritmética, idiomas, mecanografía, electricidad aplicada, pequeñas industrias y artesanías; incorporaron cruzadas contra el alcoholismo y en favor de la higiene sexual, la medicina preventiva y las premisas morales y económicas de la familia.¹⁹

¹⁸ *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Fernández Luna). México, UNAM, 1984, p. 23.

¹⁹ Álvaro Matute y Martha Donís (Comps.), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra*. Textos de Humanidades 39. México, UNAM, 1984, p. 70.

El lema que los guio fue: “Si el pueblo no puede ir a la escuela, la escuela debe de ir al pueblo”. Sin embargo, su proyecto humanitario no pudo superar el romanticismo inicial con el cual fue creado, pues carecía de una estructura capaz de cumplir con este cometido de largo alcance. El esfuerzo de la Universidad Popular se limitó a ciertos sectores urbanos de la capital, pero sin lugar a dudas su labor prefiguró las magnas reformas educativas posteriores.

Los ateneístas combatieron el afán técnico del positivismo, y con base en un nuevo humanismo buscaron la democratización cultural y la relación de obreros y artesanos con la práctica artística.

El programa vasconcelista

José Vasconcelos, ateneísta, humanista y esteta por excelencia, logró recuperar y mantener el ideal programático del Ateneo al impulsarlo siendo secretario de Educación Pública. Se podría decir que él sintetizó las experiencias pasadas, las nutrió y generó otras nuevas a partir del ideal mesiánico, democratizador y estético. Convencido de que el arte era el mejor instrumento para la educación, procuró capacitar al hombre para el disfrute de la belleza. Esta filosofía lo guio en el diseño de una política educativa que supo incorporar su mesianismo personal a las necesidades de la política estatal.

El vasto plan de José Vasconcelos contempló la integración y la vinculación nacional a través de la instauración de Misiones Rurales, campañas contra el analfabetismo, difusión y promoción de las artes, programación y contacto con países latinoamericanos, programas de integración del indígena a la nacionalidad, y difusión y patrocinio de las artesanías.²⁰

²⁰ Véase Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, tomo 2. México, El Colegio de México, 1988.

Así también Vasconcelos fundó dentro de la SEP el DBA, que tuvo cuatro direcciones en su inicio: Dibujo y Trabajos Manuales, Educación Física, Cultura Estética y Propaganda Cultural. Entre sus objetivos contempló el fomento a la educación artística del pueblo por medio de conferencias, conciertos, representaciones teatrales, musicales o de cualquier otro género. De igual forma, con la intención de conformar una política cultural de masas impulsó festivales de cultura al aire libre y un extenso plan editorial y de bibliotecas.

En 1920 también tuvo el acierto de revivir el impulso de la Escuela al Aire Libre²¹ —fundada por Alfredo Ramos Martínez siete años atrás—, que no había podido continuar sus funciones a causa del estallido revolucionario. Surgió entonces la segunda Escuela ubicada en Chimalistac, dependiente de la Universidad, y cuyo objetivo, en principio, fue el de recuperar los esfuerzos pasados tendientes a una pedagogía antiacadémica.

Las Escuelas al Aire Libre buscaron brindar al pueblo la oportunidad de conocer y experimentar el arte; le ofrecieron al individuo la oportunidad de ser creador cultural, proporcionándole materiales para su trabajo, sensibilizándolo hacia la actividad estética y dándole la libertad plena de plasmar sus ideas personales.

A la escuela de Chimalistac le siguió la de Coyoacán en 1921, a la que —según apunta González Matute— asistían muchachos que venían de los barrios del pueblo, y otros que llegaban a la Ciudad de México atraídos por las reseñas periodísticas y por la generosidad con que se les brindaban los materiales: bastidores, telas, pinceles, colores, todos subsidiados por la SEP.²²

²¹ La escuela de Santa Anita fue fundada en 1913 y en ella se pretendía acabar con los rígidos métodos de la Academia.

²² Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. (Colección Artes Plásticas). México, INBA, 1987, p. 81.

El indígena se convirtió en el héroe de esta obra plástica que representó al hombre nuevo de México. Entre los maestros de estos centros se mencionan a Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugalde, Emilio García Cahero y Francisco Díaz de León; posteriormente se unirían Fermín Revueltas, Ramón Cano y Leopoldo Méndez.²³

La atención a la educación estética del obrero

La labor en materia de educación artística para obreros se desarrolló principalmente a través de los Centros de Orfeón, que para 1922 llegaron a ser dieciocho y donde se impartía enseñanza gratuita a los alumnos, cuidando escrupulosamente su carácter moralizador.²⁴

Para lograr este objetivo, en el *Boletín de la Universidad* se difundió que se escogían las piezas musicales “sancionadas por el público por la moralidad de su libreto y lo artístico de su música”, lo que hacía que su estudio no fuera solamente una distracción para los obreros, sino “que influya en su cultura artística y en que adquieran un comportamiento decoroso”.²⁵

²³ Estas escuelas marcaron ciertos antecedentes conceptuales a las ENAT en cuanto a su deseo de convocar a clases sociales marginadas y a la solución original de su programa educativo. Muchos de los maestros mencionados desplegaron un apoyo constante a la educación estética de los trabajadores y también tuvieron relación directa con las ENAT.

²⁴ Los Orfeones existieron desde el Porfiriato; en 1917 el presidente Carranza informó sobre la creación de Orfeones en fábricas y talleres, así como acerca de la organización de conferencias y conciertos clásicos y populares especiales para obreros. La actividad musical se consideró el principal instrumento de la educación popular por su accesibilidad y por la facilidad para integrar grandes coros. *Boletín de la Universidad, op. cit.*, p. 152.

²⁵ *Idem.*

Así, la enseñanza estética se consideró como un medio eficaz para disciplinar a grupos de trabajadores y de soldados. Una meta por cumplir durante la gestión de Vasconcelos fue la ampliación de la enseñanza del dibujo, el canto, la música y la gimnasia dentro de estos centros, idea desarrollada posteriormente por las ENAT. A través de los Orfeones, y según la idea del momento, se brindaba al hombre de escasos recursos la oportunidad de transformarse en un ser nuevo, un hombre completo, capaz de aprovechar mejor sus dotes personales y circunstancias sociales. Debido a estas consideraciones se procuró ubicar estos centros en zonas estratégicas donde abundara el sector obrero, uno de los más desprotegidos.

A los Orfeones les siguieron las Orquestas Típicas, que cumplieron una función social importante en los festivales recreativos para las masas, verdaderos instrumentos de terapia social. La misión de extensión que se echó a andar desde el periodo ateneísta fue aprovechada por Vasconcelos y desarrollada en dimensiones asombrosas. Octavio Rivera Serrano alabó esta labor destacando sus cualidades:

Pero es en la educación extraescolar donde la audacia, la imaginación, y el deseo de igualdad social, la convicción de la necesidad de utilizar la educación como un mecanismo efectivo de movilidad social, de extensión de la cultura de todos para todos, la obra, en fin, de Vasconcelos, cobra su dimensión excepcional [...] Así, a los discursos se siguió un torrente de medidas prácticas: campañas contra el analfabetismo [...] construcción de escuelas rurales, industriales, técnicas, preparatorias, organización de bibliotecas móviles públicas y juveniles; promoción de las artes y artesanías populares, ediciones masivas de libros clásicos y folletos y manuales prácticos; proliferación de conciertos, conferencias y venta de libros a precios reducidos [...] Estableció programas de extensión extraescolar en forma de talleres, huertos, centros de pequeñas industrias, escuelas para obreros.²⁶

²⁶ Octavio Rivera Serrano en Álvaro Matute y Martha Donís (Comps.), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra*, op. cit., p. 13.

La enseñanza que proporcionaban las escuelas nocturnas para obreros resultó ser una de las iniciativas prioritarias para Vasconcelos. La clase trabajadora adulta debía adquirir una educación que le posibilitara mejorar económicamente y a la vez elevar su nivel cultural: “Las escuelas nocturnas enseñaban oficios prácticos, auspiciaban actividades sociales, por ejemplo, sobre conflictos laborales o la relación entre capital y trabajo...”.²⁷

Estos temas ocasionaron críticas que alertaban contra la influencia socialista presente en México desde los años veinte:

Si los conferencistas dominicales van a reproducir manoseados párrafos de esa literatura de socialismo barato tan del gusto de los agitadores con tendencias bolcheviques, más les valdría que se quedaran en casa. Pero si van a enmendar errores, a poner frente a la desproporcionada hipertrofia de los derechos que los proletariados juzguen tener por el simple hecho de que son pobres, el capítulo correlativo de sus deberes; si han de trabajar porque haya en la clase obrera una mayor comprensión del equilibrio que debe existir entre los diversos factores de producción, una idea clara de lo que tienen derecho a exigir del capitalismo, de lo que tienen que dar a la sociedad en que viven, entonces sean bienvenidos los conferencistas del señor Licenciado Vasconcelos.²⁸

²⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁸ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 1, op. cit.*, p. 36. Hubo un momento en los años veinte en el que la Revolución rusa cautivó a casi todos los jóvenes intelectuales: Arqueles Vela, José C. Valadés, Manuel Maples Arce, José Mancisidor, Hernán Laborde, y muchos

otros, propusieron caminos de renovación de tinte rojo y ruso. Luis González indica: “los máximos líderes obreros, aunque no se suman a las filas del Partido Comunista y aún lo combaten, usan pensamientos de corte socialista”. Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana (1934- 1940)* tomo 14, *Los artífices del cardenismo*. México, El Colegio de México, 1981, p. 162.

La orientación moral de la educación estética fue la premisa prioritaria, misma que siguió vigente durante los años treinta y que probó ser un discurso permanente anterior y posterior a la revolución, con los comprensibles matices ideológicos.

La Dirección de Cultura Estética, creada en enero de 1921, tuvo como fin llevar cultura a los barrios bajos de la capital para sacar a sus habitantes de la perdición y la delincuencia. Al dar cuenta del primer año de labores de la dirección, la actriz Alba Herrera y Ogazón asentó: “Como se ve es la cultura, la cultura en todas sus fases, arrancando su presa al hospital, a la taberna, al presidio, esparciendo la útil enseñanza dulcemente, como fecundadora agua de riego, abriendo paso a la luz, al aire puro, en los antros de sombra e infección”.²⁹

Hasta ese momento fueron reportados dieciocho centros de enseñanza dedicados a la clase obrera, donde las diversas actividades eran gratuitas.³⁰ De esta iniciativa derivó la formación de Orfeones y Orquestas Típicas y el establecimiento de teatros, salones de cinematografía instructiva y bibliotecas. Para 1927 se registró la asistencia de 3 502 varones y 500 señoritas a los Centros de Orfeón. En ellos se organizaban concursos y festivales al aire libre en jardines públicos con una amplia asistencia del público popular.

Antes de asumir el cargo de secretario y siendo rector de la Universidad, José Vasconcelos había ensayado en la Ciudad de México la experiencia de escuelas de barrio como la de La Bolsa, en un intento por “redimir al hampa misma, la parte más pobre y deshonesto de una gran ciudad”.³¹

²⁹ F. Reyes Palma, *op. cit.*, p. 38.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ Graciela Lechuga (Comp.), *Ideología educativa de la Revolución Mexicana*. México, UAM-Xochimilco, 1984, p. 26.

Si en estas intenciones pesó el convencimiento de la redención a través de la cultura, para otros significó una idea menos generosa:

La educación del obrero aumenta su eficiencia, depura su moral, le da iniciativa propia, lo convierte en consumidor al aumentar sus necesidades, en fin, integra su hombría [...] ya verán los industriales de la república cuánto les aprovecha llenar sus fábricas (con ellos) en vez de las multitudes de analfabetos de que se han servido como inerte combustible para sus máquinas.³²

En síntesis, durante el periodo de Vasconcelos el obrero ganó presencia en la práctica artística, se le consideró como un individuo con capacidad para el goce estético, y por lo tanto con posibilidades para desarrollar su sensibilidad. Así también se usó su imagen en la representación plástica como ejemplo de la conquista revolucionaria. El obrero sirvió de modelo no sólo en el sentido estético, sino organizativo, y se le integró a la actividad artística.

Significativamente, en 1923 se fundó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios de México (SOTPE), que buscó desarrollar un arte público, monumental, de experiencia colectiva y finalidad político-pedagógica. Un año después –1924– surgió su órgano de difusión *El Machete*, que posteriormente sería el periódico oficial del Partido Comunista.³³

El apoyo de Vasconcelos a proyectos artísticos con intenciones político-sociales –como el movimiento muralista– se inscribió dentro de este marco práctico-conceptual, y a partir de entonces ningún gobierno pudo desatender la enseñanza artística dentro del objetivo general de la educación popular. No obstante, la calidad de la atención proporcionada a este rubro dio lugar a notables diferencias.

³² *Boletín de la Universidad, op. cit.*, p. 108.

³³ Este periódico reprodujo innumerables artículos teóricos de corte marxista e informó ampliamente sobre acontecimientos que tenían lugar en la ahora extinta URSS. Según Bringas, informaba sobre la situación nacional e

internacional de los trabajadores, y perseguía el objetivo de “identificar los intereses de los campesinos y obreros, y cristalizar esta unión en una organización que presionara a fin de que la Revolución Mexicana se despojara de su carácter burgués y tomara un rumbo proletario”. G. Bringas y D. Mascareño, *op. cit.*, p. 65.

El Estado, rector de la economía

El presidente Plutarco Elías Calles (quien gobernó en el periodo 1924-1928) asumió el cargo respaldado por un amplio apoyo social y político, reafirmando la importancia que las organizaciones populares adquirieron en la lucha por el poder. Los distintos gobiernos en turno buscaron con mayor celo obtener el control de los sectores campesinos y obreros a través de su integración al aparato gubernamental.

Calles, considerado en su medio político contemporáneo como progresista, e incluso socialista, se esforzó por desarrollar y fortalecer a las instituciones como fórmula para detentar el control de las organizaciones populares y solucionar la compleja problemática del país. Artífice del manejo ideológico y de la manipulación, pactó con los líderes populares y logró que el reformismo funcionara como medida de pacificación social, a la par que como apoyo para el propio desarrollo capitalista.

En opinión de Arnaldo Córdova, durante la gestión de Calles: “La instancia de la conciliación de las clases permanece invariable como propósito esencial de orden político y como base del poder, pero se le ve cada vez más como un elemento indispensable para promover el desarrollo material del país”.³⁴

En lo económico, el régimen callista promovió la reconstrucción nacional como base del progreso social; realizó fuertes alianzas con los dirigentes del sector obrero, aunque no por ello minimizó la importancia del sector privado, vital para la economía del país. Desde el inicio de su intervención, Calles estableció un compromiso contradictorio con los sectores básicos, mediante el cual intentó beneficiar a las masas populares tanto como a los grupos económicamente privilegiados; pretendió integrar a líderes laborales a la vez que someterlos y fomentar el desarrollo capitalista al mismo tiempo que defender los preceptos sociales de la Constitución.

³⁴ Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*. México, Ediciones Era, 1973, p. 316.

Calles impulsó la misión de los sindicatos en el desenvolvimiento capitalista desde la perspectiva económica, al considerarlos un aguijón para fomentar la acumulación, el consumo y el crecimiento industrial. La reivindicación económica fue una prebenda fundamental que evitó en muchas ocasiones los choques entre capital y trabajo.

Si bien la presencia obrera logró una fuerza innegable, su lealtad institucional la obligó al cooperativismo y la entregó a la política oficial.³⁵

Se alcanzó el ideal callista tendiente a lograr que las expectativas sociales estuvieran ligadas al desarrollo de las instituciones. El Estado asumió el papel de guardián y alentador del crecimiento económico:

Principal instrumento de capitalización de los recursos financieros, de poder regulador y principal interlocutor con los grupos internacionales, el Estado se asume inevitablemente como único intérprete del interés público, y empieza a perfilarse en esos años como una institución *sui generis*, con responsabilidades económicas directas y muy amplias, provisto de una autoridad muy peculiar. Se trata de construir el capitalismo a través de la centralización de las decisiones económicas y de una tutela ejercida por el Estado.³⁶

³⁵ La CROM siguió siendo la principal aliada del gobierno; las organizaciones que se le enfrentaron en este periodo fueron la Confederación General de Trabajadores (CGT), los trabajadores "libres" y los sindicatos independientes. Véase G. Bringas y D. Mascareño, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ Jean Meyer, Cayetano Reyes y Enrique Krauze, *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928): Estado y sociedad con Calles*, vol. 11. México, El Colegio de México, 1981, p. 289.

El nacionalismo, ideología aún vigente, se extendió como medio de oposición a la intromisión extranjera, así como a la disidencia interna.

En el terreno educativo se manifestó que al ampliar la educación popular se pretendía “eliminar la competencia entre Iglesia y Estado y establecer pautas de control referentes a cualquier influencia de presión independiente al poder oficial”.³⁷

La educación se concibió en términos distintos al programa vasconcelista: ya no se trataba de educar al pueblo en los ideales de la cultura y del arte, sino hacer de ella un instrumento de progreso y desarrollo económico. El interés de Calles fue que los campesinos hicieran producir la tierra, que los obreros se adiestraran en las técnicas modernas de producción y que el país saliera del caos económico. La modernización del país fue su cometido.

La educación, práctica para el trabajo

La obra del ministro José Puig Casauranc (en funciones en el periodo 1924-1928) trató de afianzar y de superar los planes de Vasconcelos atendiendo a la nueva meta fijada. Moisés Sáenz, subsecretario del ramo, fue su eficaz colaborador, siendo la pedagogía norteamericana de John Dewey, la escuela acción, el modelo a seguir.³⁸

Sáenz creyó encontrar en ella la solución para oponer a la educación católica, no una laica, que suponía una postura negativa, sino una escuela mexicana, centro comunitario y participativo por excelencia. Durante su gestión se organizaron las Misiones Culturales itinerantes y, a diferencia de Vasconcelos, Sáenz tuvo que enfrentar la penuria económica del régimen y, sobre todo, el interés preponderante para desarrollar la economía por sobre la educación.

³⁷ B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*, p. 79.

³⁸ Vasconcelos había enviado anteriormente a doña Eulalia Guzmán a conocer la escuela activa, que Sáenz convirtió en eje de su filosofía educativa.

Dentro de este sistema educativo, actividades como la lectura o el arte se consideraron secundarias; la actividad física fue de mayor interés y se fomentó bajo el lema: “menos arte, más deporte”.³⁹ La tendencia a la industrialización hizo que las aspiraciones de enseñanza popular se reencaminaran hacia la educación técnica. La enseñanza popular cobró un sentido más utilitario y menos idealista; la gran culturización del pueblo quedó frenada por la necesidad de hacer “de las aulas y los espacios urbanos centros prácticos de enseñanza para capacitar mano de obra calificada y preparar el fomento industrial, como única posibilidad de desarrollo económico”.⁴⁰

La calidad de la docencia quedó sujeta a los criterios de los demandantes de acuerdo con el mercado de trabajo profesional de los centros urbanos del país, a la vez que se convirtió en aliada de los grupos económicos: a partir de sus demandas, las autoridades gubernamentales establecieron los programas nacionales, teniendo en cuenta además la correlación de fuerzas existente entre las agrupaciones populares y las autoridades gubernamentales.⁴¹

La enseñanza artística, complementaria en los programas de enseñanza general, fue modificada según los intereses económicos del gobierno. El DBA disminuyó notablemente su campo de acción y varias dependencias le fueron reintegradas a la Universidad, entre ellas la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Conservatorio. Asimismo, la Dirección de Cultura Estética se convirtió en la Dirección Técnica de Solfeo y Orfeones, limitando temporalmente sus funciones educativas a los niveles profesionales. Para 1927, la citada Dirección contaba sólo con 11 de los 18 Orfeones reportados durante el periodo de Vasconcelos; a estos asistían alrededor de 3502 alumnos obreros, la mayoría varones, aunque se registraron 500 señoritas. Las clases que se impartían eran solfeo, canto coral y conjuntos instrumentales de típica, mismas materias que conservó la ENAT dentro de su área musical.

³⁹ J. Meyer, C. Reyes y E. Krauze, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁰ M. Robles, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ *Ibid.*, p. 113. Según la autora, Calles dedicó en promedio el 11.4 % de la inversión pública al bienestar social, incluyendo el gasto en educación.

Por otra parte, las EPAL ampliaron su programa; en 1924, y después de tres años de actividades en Coyoacán, alumnos y maestros decidieron trasladarse al Convento de Churubusco. Parece ser que esta vez, el peso mayoritario de los alumnos estuvo representado por mujeres de clase media. Al año siguiente, el rector Alfonso Pruneda decidió crear otros tres centros en Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo. La actividad de las escuelas se abrió al público en una exposición presentada ese mismo año en los corredores del Palacio de Minería, la cual despertó gran interés entre los críticos.

A principios de 1926 fue organizada otra exposición, esta vez internacional, con los productos de las distintas escuelas. Este trabajo de gran libertad expresiva y técnica fue aprobado en Europa con entusiasmo y admiración. A pesar del éxito en el exterior, las críticas nacionales en contra de la pedagogía y la práctica de las escuelas persistieron. No obstante, nuevos centros fueron abiertos; la escuela de Los Reyes, Coyoacán, a cargo de Rosario Cabrera, y la de Cholula, Puebla, bajo la dirección de Fermín Revueltas,⁴² iniciaron sus actividades.

Estas escuelas continuaron, en términos generales, con los objetivos que se habían planteado desde su conformación. Los cambios y la ampliación de los locales sólo lograron incorporar matices interesantes a las representaciones plásticas de acuerdo con el ambiente de su nueva ubicación. Por último, en 1928 se fundaron las EPAL San Ángel, dirigida por Gonzalo Argüelles Bringas, y la de Iztacalco, a cargo de Joaquín Clausell.

Por acuerdo del rector Pruneda, en enero de 1927 se crearon dos Centros Populares de Enseñanza Artística y una Escuela de Escultura y Talla Directa. Estas nuevas instituciones también se sustentaron en una pedagogía antiacadémica semejante a la que prevalecía en las EPAL. En opinión de Francisco Reyes Palma, estos centros contaron con un alumnado más homogéneo, ya que en los precedentes era más frecuente encontrar la mezcla de jovencitas de clase media y campesinos.

⁴² Alberto Espinosa Orozco, "Fermín Revueltas y Las Escuelas de Pintura al Aire Libre". *Terranova (Revista de Cultura, Crítica y Curiosidades)*, 12 de octubre de 2013.

Consultado en terranoca.blogspot.com/2013/10/fermin-revueltas-y-las-escuelas-de.html



Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL).⁴³

En el primer centro –dirigido por Gabriel Fernández Ledesma y que originalmente se ubicaba en el Callejón del Hormiguero (San Pablo) para después ser trasladado al Callejón de San Antonio Abad– se practicaron casi todas las técnicas: óleo, acuarela, pastel, dibujo a tinta y a carbón, grabado en metal y en madera, así como pintura mural. Su tendencia pictórica fue la representación de motivos de interés para el obrero, como las fábricas, las chimeneas y las máquinas; en ese sentido, se apartaba de la tendencia impresionista “aburguesada” de la EPAL.

⁴³ Imagen extraída de Clara Bolívar Moguel, “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”, Cultura Colectiva en

<https://culturacolectiva.com/arte/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre/>

Este centro permaneció sólo hasta 1933, ya que: “El escaso apoyo económico, la pérdida de obras solicitadas por personas irresponsables para las muestras de la Secretaría, al igual que el rencor y las burlas que se dejaban sentir con frecuencia, debido a los elogios de los críticos y artistas europeos, hicieron que una a una se fueran clausurando”.⁴⁴

El segundo centro fue abierto por Fernando Leal en el barrio de Nonoalco, por haberle parecido, según declaró: “lleno de belleza absolutamente nueva [...] A lo lejos se alzan las cinco torres de la planta de luz y el humo blanco o negro de las fábricas empaña el cielo dándole un aspecto trágico. En su ambiente vive toda una multitud vestida de azul”.⁴⁵

La estética futurista inspiró a ambos directores, que a su vez participaron en uno de los movimientos vanguardistas más escandalosos del México de aquel entonces: el treinta- treinta.⁴⁶

Leal tuvo que encontrar medios propios de financiamiento para sostener su escuela: vendía los cuadros producidos y destinaba la mitad del dinero para cubrir necesidades fundamentales, como la compra de materiales. Las ENAT expresarían carencias semejantes en 1934.

La Escuela de Escultura y Talla Directa estuvo a cargo de Guillermo Ruiz y, a diferencia de las antedichas, fomentó una enseñanza artesanal de oficios industriales, buscando resolver “prácticamente los estudios del arte con la vida real”.⁴⁷ De este centro de escultura se reportó un promedio aproximado de 138 alumnos y sus productos se enviaron a pueblos apartados con el objeto de adornar con esculturas parques y jardines.

⁴⁴ L. González Matute, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Esta organización pidió la creación de una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, con objeto de desplazar finalmente a la Academia y sumarse al proceso industrial del país.

⁴⁷ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* 3, *op. cit.*, p. 31.

En la revista *Forma* se mencionó la creación de esta nueva escuela aclarando que su modelo partía de la tan afamada escuela acción y que, a diferencia de la EPAL, “por primera vez se ponía énfasis en la formación del obrero”.⁴⁸ Entre las clases que se impartían destacaban: herrería, talla en madera, talla directa en piedra, fundición, orfebrería y cerámica. En la escuela se recuperaba una tendencia utilitaria, impulsando la especialización en actividades y conocimientos técnicos, entre ellos, las industrias técnico-populares.

Como puede apreciarse, escuelas como las antes descritas fueron creadas y persistieron casi por el interés personal de sus directores y maestros. El apoyo institucional que recibieron fue el mínimo para garantizar su sobrevivencia. A pesar de que las críticas las minaban, se consideraron como un experimento interesante que era ejemplo de la preocupación del gobierno en materia de educación estética para el trabajador, en un momento en que el discurso obrerista era fundamental. Nunca se les incorporó como un proyecto extensivo consecuente con la ampliación de la propuesta educativa de corte popular, aunque la idea de sus creadores e impulsores haya perseguido siempre esa meta.

La industrialización pareció dejar al descubierto los centros urbanos y a sus habitantes obreros; el taller se tomó como modelo educativo de aprender haciendo y se exaltó el espíritu del trabajador que siguió encadenado a una situación de precariedad económica. La lucha de tendencias artísticas se convirtió en espectáculo. En periódicos y foros se suscitaron polémicas frecuentes entre los “artepuristas”⁴⁹ y los defensores de la socialización del arte, tratando de involucrar de alguna forma al público en definir una postura ante la actividad artística.

⁴⁸ L. González Matute, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹ Entre los denominados “artepuristas” estuvieron Gabriel Fernández Ledesma e Isabel Villanueva, Germán y Lola

Cueto, Manuel y Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo, Roberto Lagos, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz y Luis Sandi Meneses.

En opinión de Carlos Monsiváis, durante el periodo de Plutarco Elías Calles surgieron los rasgos chauvinistas en el nacionalismo; el escritor afirmaba que “los primeros devotos del realismo socialista son los primeros que predicán la adopción nacional de la utopía soviética y quienes, víctimas de su propia rigidez estalinista, se van configurando después como dictadores sin poder”.⁵⁰

Estas luchas entre artistas al interior del DBA provocaron desajustes en la orientación del mismo, y a la vez lo enriquecieron al posibilitar expresiones artísticas diferentes. El Consejo de Bellas Artes, creado durante el Maximato, aglutinó a las distintas corrientes tratando de eliminar las pugnas y de acordar una orientación coherente y práctica en el seno institucional.

El continuismo político y las nuevas ideas

En el periodo de 1929 a 1935 el predominio de la política nacional lo siguió ejerciendo Plutarco Elías Calles. Los distintos presidentes en turno tuvieron muy pocas posibilidades de desarrollar proyectos personales, y menos aún de enfrentar al Jefe Máximo. La pieza maestra de la política de Calles, que garantizó la necesaria institucionalización de la política nacional a la vez que aseguró la continuidad del poder en sus manos, fue la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Para finalizar su gobierno, Calles expresó el siguiente pensamiento:

Durante más de quince años nos hemos debatido, los revolucionarios, en luchas estériles por encontrar la fórmula para resolver los problemas [...] yo creo que la organización de un partido de carácter nacional servirá para construir un frente [...] se lograría a la vez encauzar las ambiciones de nuestros políticos disciplinándolos al programa que de antemano se aprobará.⁵¹

⁵⁰ *Historia General de México* tomo 2. México, El Colegio de México, 1987, p. 1460.

⁵¹ B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*, p. 80.

Esta idea contribuyó a la estabilidad del país y al mantenimiento de la hegemonía de la familia revolucionaria. La fundación del PNR en 1929 marcó una nueva etapa en la política del país.⁵² La única influencia política aceptada dentro del partido fue la del mismo Calles, tan poderosa y duradera que dio nombre a los tres periodos presidenciales subsiguientes: el Maximato.

Emilio Portes Gil (quien gobernó de 1928 a 1930) reforzó el cambio iniciado por Calles hacia la institucionalización y la organización del control político; la creación del PNR le permitió combatir a las fuerzas opositoras y sortear hábilmente dificultades provenientes de militares, religiosos y civiles. Así también se vio fortalecida la imagen del civilismo perseguida por el gobierno.

A pesar de que el PNR declaró realizar los postulados sociales de la Constitución de 1917, la política de Portes Gil y de sus sucesores fue encaminada hacia el crecimiento económico. La crisis nacional de 1927 y la depresión internacional de 1929 justificaron aún más la inclusión de la responsabilidad del Estado en los asuntos económicos.

Para sustituirlo, Calles percibió en Pascual Ortiz Rubio (que se desempeñó como presidente de 1930 a 1932) a un candidato maleable. En términos generales, este presidente fue incapaz de conciliar los intereses populares mínimos que garantizaran su permanencia en el puesto. Ortiz Rubio desconoció la importancia de la reforma agraria y su relación con los sectores obreros no fue favorable porque modificó la Ley del Trabajo con el objetivo de atraer al capital extranjero, y en el proceso olvidó las demandas de los trabajadores. Al final de su periodo, el descontento popular se expresó en huelgas obreras y luchas campesinas.

⁵² En 1929, tanto la CROM como la CGT perdieron afiliados. En 1933 surgió la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) que no representó un cambio en la conciencia del movimiento obrero. Se atacó al comunismo, se impidió la militancia, y la mayoría se inclinó por la

solución inmediata de las necesidades económicas. La CGOCM fue más una organización en apoyo a Cárdenas que en defensa de los obreros mexicanos. Para ampliar esta información véase Severo Iglesias, *Sindicalismo y socialismo en México*. México, Grijalbo, 1970.

Tras la renuncia de Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez (quien gobernó de 1932 a 1934) fue el candidato elegido, ya que a pesar de sus fuertes ligas con el sector empresarial se mostró comprensivo ante los intereses de los sectores laborales. Este mandatario promovió aún más la intervención estatal en el ámbito económico-social. Con la idea de la consolidación estableció un salario mínimo, convenciendo a los empresarios de la necesidad de dar impulso al mercado interno.

Una nueva postura política comenzó a perfilarse al hacerse patente la insatisfacción de las masas, y para atraerlas se optó por recuperar el discurso radical, manifiesto en el Primer Plan Sexenal del PNR, en el cual se fijaron los parámetros de la intervención estatal para la administración siguiente mediante una perorata agresiva que intentó recuperar las expectativas sociales. En este sentido, la educación socialista se presentó como meta para el régimen futuro, consigna con la cual nunca estuvo de acuerdo Abelardo Rodríguez.

Al término de su gestión, el balance se cargó hacia las concesiones otorgadas al sector empresarial, pero la esperanza de un destino diferente estaba sembrada.

Durante el Maximato, el continuismo abarcó con ligeros matices el terreno educativo, como lo fue la idea del cooperativismo. En cuanto a la educación artística, al final del periodo surgieron las ENAT, después de suprimirse las EPAL y los Orfeones, instituciones que antes de desaparecer sufrieron incesantes modificaciones.

Con Ortiz Rubio se redactó un programa para las EPAL en el que destacaban cuatro materias: pintura mural, dibujo, arte aplicado y reproducción original. Cuando parecía que iban a ser finalmente suprimidas, Alfonso Pruneda fue nombrado director del DBA, y gracias a que siempre estuvo interesado en estos centros, los apoyó económicamente. En 1931 apareció la revista *Tlacuache* con el objeto de darles difusión, y se abrió otra escuela en Cuernavaca, Morelos. Desgraciadamente, al año siguiente, bajo el régimen de Abelardo Rodríguez, se relevó a Pruneda de su puesto. Así también

fue creado el Consejo de Bellas Artes, organización colegiada que se encargaría de la definición y la orientación de las actividades artísticas.

En 1932, debido al descrédito de las EPAL, el Consejo comisionó a Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León para la definición de su nuevo programa. Como resultado se cambió su nombre por el de Escuelas Libres de Pintura, se fijaron horarios, registros de asistencia y reportes de actividades.

Se mantuvieron en el programa los aspectos intuicionistas y no académicos, así como su carácter experimental, pero el sistema en su conjunto se integró a un proceso de institucionalización que en vez de reforzar los aspectos mencionados comenzó a obstaculizarlos.⁵³

Poco después estas escuelas cerrarían lentamente sus puertas debido a los sucesivos cambios de funcionarios, la modificación constante de sus programas, los ataques contra ellas, la incompreensión y el burocratismo.⁵⁴

La Escuela de Escultura y Talla Directa no escapó a la revisión crítica, encargada en este caso a Luis Ortiz Monasterio, quien la enfocó desde el punto de vista administrativo. Por otro lado, en 1929 el director de la Academia de San Carlos, Manuel Toussaint, renunció a su puesto, abriendo un espacio interesante en su historia. Diego Rivera asumió el cargo directivo, y durante el corto periodo de su estancia creó un centro de enseñanza para obreros que tomaba como fundamento para su programa sus características subjetivas y objetivas.

⁵³ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 3*, op. cit., p. 60.

⁵⁴ L. González Matute, op. cit., p. 161.

Los requisitos de ingreso se pensaron en función de las posibilidades reales del trabajador: no se exigió nivel de bachillerato; el horario fue flexible, acomodado a un ciclo elemental de tres años nocturno, o de cinco matutino y vespertino, y buscó la capacitación de obreros técnicos y su profesionalización. Así también, mediante la liga que establecía Rivera entre el arte y la realidad se pretendió mejorar las condiciones de vida de los trabajadores y propiciar su carácter de “elemento social renovador”.⁵⁵

Según Bertram Wolfe, los cursos habrían de subordinarse a un sistema de aprendizaje: los maestros que no sirvieran para educar dentro de este plan de maestro-aprendiz serían sustituidos; la escuela sería considerada más como un taller que como una academia; los estudiantes, al completar su aprendizaje, seguirían afiliados a manera de oficiales y se les daría la oportunidad de realizar un año de trabajo en alguna comisión del gobierno, utilizando los materiales y los talleres de la escuela para ese propósito.

Los alumnos se consideraban a sí mismos como obreros especializados o trabajadores técnicos en el ejercicio de oficios plásticos, por lo que constituirían la Unión de Trabajadores de Artes Plásticas. Los primeros tres años se cursarían en la noche, a fin de que los estudiantes pudiesen asistir durante el día al taller o a la fábrica como obreros. La escuela abriría sus puertas a los trabajadores del vidrio, fundidores y grabadores; cada curso se cerraría no con exámenes formales, sino con una demostración de competencia y con la ejecución de un trabajo práctico que comprendería la instrucción teórica y la técnica involucradas en el curso.⁵⁶

⁵⁵ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 3*, op. cit., p. 47.

⁵⁶ Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, Diana/SEP, 1986, p. 210.

Así también, Rivera trató de convertir al artista artesano en artista obrero incluyendo en el programa “aspectos funcionales ligados a un arte público y monumental, a la prensa y a la agitación social [...] trató de igualar las llamadas artes mayores y artes menores, buscó borrar las fronteras entre ambas y recuperar para los oficios la valoración social que en otra época tuvieron”.⁵⁷

Desbordante, como su creador, el programa incluyó un subtaller de fotografía, y otros de diseño gráfico, textil y de orfebrería. En palabras de Wolfe, el programa de la Escuela Central de Artes era una “fantasía exuberante”, ya que pretendía adiestrar en muchas ramas a una sola persona. El programa fue vetado y poco tiempo después Rivera presentó su renuncia.

Todas estas escuelas fueron ejemplo de una enseñanza libre, no profesionalizada de educación estética, cuyo ánimo se vinculó con las nuevas posibilidades que abrió el precepto revolucionario de educación popular (véase Cuadro 1).

En el desarrollo y la evolución de las mismas se puede observar el interés por atender a un sector naciente —junto con el campesino— con gran potencial a futuro: el obrero. Ni los políticos, ni los intelectuales, ni los artistas pudieron soslayar su presencia, por lo cual, haciendo uso de un discurso nacionalista, marxista y su intención mesiánica, trataron de acercarlos al proyecto político de institucionalización, consolidación y desarrollo económico.

⁵⁷ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* 3, op. cit., p. 47.

Cuadro 1⁵⁸

LAS ESCUELAS DE ARTE 1913-1934			
Fecha	Institución u organización	Participantes	Objetivos
1909 - 1914	Movimiento ateneísta	José Vasconcelos, Diego Rivera, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Martín Luis Guzmán, Julio Torri	Llevar cultura al pueblo.
1913 - 1914	EPAL Santa Anita	Alfredo Ramos Martínez, creador y director	Desarrollo de una pedagogía antiacadémica y acercamiento a la población rural.

1920	EPAL Chimalistac	Alfredo Ramos Martínez, director. Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, G. Fernández Ledesma, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio Cahero, Francisco Díaz de León	Atraer sectores rurales a la práctica artística; búsqueda de una expresión nacionalista; modificación de temáticas y métodos pedagógicos.
1921	EPAL Coyoacán	Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Enrique González Aparicio, Chano Urueta, Consuelo Uranga, Adolfo Zamora, David Alfaro Siqueiros, entre otros	Servir a la causa de los trabajadores y a sus reivindicaciones de clase. Órgano de difusión: Revista <i>Llamada</i> .
1924	EPAL Churubusco	Alfredo Ramos Martínez, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a jóvenes de clase media; búsqueda de una expresión nacionalista.

1925	EPAL Xochimilco	Rafael Vera de Córdova, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.
1925	EPAL Tlalpan	Francisco Díaz de León, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.
1925	EPAL Guadalupe	Fermín Revueltas, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; búsqueda de una expresión nacionalista.
1927	EPAL Los Reyes-Coyoacán	Ramón Cano, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos, búsqueda de una expresión nacionalista.

1927	EPAL Cholula, Puebla	Rosario Cabrera, directora	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.
1927	Escuela de Escultura y Talla Directa. Exconvento de Churubusco	Guillermo Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Luis Albarrán Pliego	Preparación del obrero en herrería, tallado en madera, escultura y vaciado.
1927	Centro Popular de Pintura, Callejón del Hormiguero	Gabriel Fernández Ledesma	Educación estética para el obrero: artes plásticas.
1927	Centro Popular de Pintura, Nonoalco	Fernando Leal, director	Educación estética para el obrero. Temáticas cercanas al trabajador urbano.
1928	EPAL San Ángel	Gonzalo Argüelles Bringas, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.

1928	EPAL Iztacalco	Joaquín Clausell, director	Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.
1929	Escuela Central de Artes Plásticas	Diego Rivera, director	Capacitar al obrero en un programa amplio. El obrero como modelo de organización y de conceptualización pedagógica.
1931	EPAL Cuernavaca, Morelos		Modificación de temáticas y métodos pedagógicos; atraer a la población rural; búsqueda de una expresión nacionalista.
1932	EPAL Taxco, Guerrero	Tamjji Kitagana, director	Modifica su programa, limitando la libertad de concepto. Las EPAL cambian de nombre a Escuelas Libres de Pintura.
1934	ENAT		Para su creación desaparecen las EPAL y los Orfeones.

Durante los años que abarcan los periodos presidenciales desde Álvaro Obregón hasta el Maximato, la imagen del obrero fue recuperada, caracterizada desde una perspectiva estética, y plasmada en las obras creadas por los artistas, hasta desplegarse de forma titánica bajo la bandera de Lázaro Cárdenas. Asimismo, poco a poco el modelo de organización obrera fue cobrando forma y logró influir en otro tipo de organizaciones específicamente artísticas, como lo fuera su antecedente, el SOTPE. Con Vasconcelos, los artistas se asumieron como obreros y popularizaron esta imagen ante la sociedad. Las ENAT, con su retórica radicalista, sus principios basados en la aceptación de la lucha de clases, y en su intento por consolidar una pedagogía acorde a las necesidades del trabajador, son producto del creciente obrerismo que distinguió a los gobiernos posrevolucionarios.

Dentro de este proceso, y relacionado directamente con la institucionalidad artística, fue importante y definitiva la consolidación de un Departamento encargado de programar, difundir e impulsar las actividades de esta índole. La historia de estos años hace evidente el proceso de consolidación del DBA, dentro del cual resulta importante destacar la incorporación y la participación constante de artistas e intelectuales. La oportunidad que tuvieron al conformar los programas educativos e integrarse directamente al proceso de enseñanza les permitió establecer nuevas relaciones con el gobierno, obteniendo resultados sorprendentes. El artista colaboró con la institución ganando espacio para sus ideas. Muchos de ellos, figuras prominentes dentro del campo cultural de la época, ya fuera como individuos o como parte de grupos y movimientos artísticos, definieron posiciones que llegaron a resultar polarizantes al interior del Departamento.

La reciente conmoción revolucionaria hizo que el peso del “artepurismo” se viera casi siempre disminuido. La mayoría compartió la petición de agrupaciones como la denominada *treintatreinta*, que exigía “poner en manos de los trabajadores los medios de producción artística y proporcionar recursos expresivos a sus movimientos reivindicadores”.⁵⁹

⁵⁹ F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 3*, op. cit., p. 5.

El artista se enfrentó a nuevos e interesantes retos organizativos y logró desarrollar una funcionalidad plural: promotor cultural, docente, difusor, decorador de edificios públicos, teórico e inspector, entre otras actividades.

En términos generales, las modalidades de educación artística popular al interior de ese Departamento giraron alrededor de la vinculación entre el arte y el trabajo productivo, la utilización de la actividad cultural en los procesos de construcción del poder, el antagonismo entre las tendencias que promovían la cultura de las bellas artes, los procesos que impulsan la democratización de los bienes culturales y, finalmente, las determinaciones que ejercía el desarrollo institucional en la conformación de la actividad del artista.⁶⁰

Con Lázaro Cárdenas, las tendencias obrerista y democratizadora, aunque siempre bajo los lineamientos del Estado, cobraron, como es de suponer, un fuerte impulso.

⁶⁰ *Idem.*

Apartado II. La creación

Al finalizar el Maximato no se habían logrado contener el descontento y el malestar social, a pesar de los esfuerzos políticos encaminados a la recuperación de la imagen gubernamental. La desconfianza hacia el gobierno, calificado de corrupto e ineficaz,⁶¹ generó la necesidad de dar mayor dinamismo al Plan Sexenal, impulsado por el partido oficial –PNR– con la finalidad de rescatar las tendencias sociales contenidas en la Constitución de 1917.

A su vez, la crisis económica mundial intensificó el convencimiento sobre las ventajas de establecer el socialismo, cuando la URSS, ejemplo de la organización social “más justa”, se perfilaba pujantemente. Debido a la situación crítica que enfrentaba el país y teniendo en mente el ejemplo soviético, las corrientes radicales de la política nacional y los sectores del partido aspiraron a implementar reformas sociales en respuesta a la presión ejercida por la lucha de los trabajadores a través de distintas organizaciones.

En 1933, en la segunda Convención Anual, el PNR proclamó el carácter social de la propiedad, cuya manifestación en el rubro educativo fue la reforma al Artículo 3° constitucional a favor de la educación socialista. La elección del general Lázaro Cárdenas como presidente permitió, en 1935, la puesta en marcha de dicho plan. No obstante, desde fechas anteriores a su aplicación tuvo repercusiones importantes en la conceptualización de programas educativos y culturales que coincidieron en mucho con la definición y la tendencia de las ENAT.

⁶¹ La corrupción propició el surgimiento de grandes fortunas en manos de políticos y líderes populares; el descenso del nivel económico de la masa trabajadora fue palpable. Para 1932, el costo de la vida se calculó en

\$2.00, siendo el salario de un obrero de \$0.86 centavos. La mano de obra desocupada creció también alarmantemente amenazando la estabilidad social. Véase S. Iglesias, *op. cit.*

Como propuesta para la reforma del Artículo 3º, el dictamen del Bloque Nacional Revolucionario asentó que:

La educación que se imparta será socialista en su orientación y tendencia, pugnando por que desaparezcan prejuicios y dogmatismos religiosos y se cree la verdadera solidaridad humana sobre la base de una socialización progresiva de los medios de producción económica, después de un arduo proceso de auscultación.⁶²

El cambio de legislatura y las protestas de los opositores, entre otros motivos, impidieron que esta reforma se llevara a cabo. Sin embargo, los promotores siguieron trabajando y presentaron una Exposición de Motivos para aprobar la educación socialista en la IV Convención de 1934. Esta declaratoria estuvo a cargo del diputado Alberto Bremauntz, presidente de la comisión, y de Alberto Coria, su secretario, quienes manifestaron el deseo de impulsar, además de la educación en general, la artística, proponiendo crear

institutos de investigación científica y cultural; creando y fomentando especialmente el arte, la música, la literatura revolucionaria, desde las escuelas rurales hasta las universidades; y protegiendo a los sabios de las diferentes ramas de conocimiento humano, para que pongan las conquistas de la ciencia al servicio de la revolución y de la colectividad mexicana.⁶³

Estas ideas exigían la reforma del Artículo 3º, misma que sería propuesta en el Plan Sexenal del PNR. Sin embargo, aclararon con cautela que la modificación no significaba la inmediata transformación del régimen político, sino “la preparación del material humano que necesita la revolución para continuar y afirmar su obra”.⁶⁴

La proclamación de la educación socialista canalizó la presión permanente que los sindicatos obreros y campesinos del país habían ejercido con el fin de modificar la orientación y el contenido de la enseñanza.⁶⁵ No obstante, algunos sectores de la izquierda se opusieron en esos momentos, casi tanto como los conservadores, a secundar la propuesta del PNR.

⁶² Gilberto Guevara Niebla, *La educación socialista en México (1934-1945)* (Antología). México, SEP/Ediciones El Caballito, 1985.

⁶³ A. Bremauntz citado en G. Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁵ En 1924, durante la IV Convención de la CROM, Vicente

Lombardo Toledano, presidente del Comité de Educación, señaló que las orientaciones de las propuestas educativas —escuela proletaria, escuela mexicana, escuela acción, escuela afirmativa— debían dejarse a un lado en favor de una escuela proletaria combativa y socialista. Véase M. Robles, *op. cit.*

Entre los lineamientos que dieron fundamento a la tendencia socialista en la acción educativa del Plan Sexenal y el Artículo 3° constitucional, y que coincidían con el clima ideológico y los intereses expuestos en las Fundamentaciones de las ENAT, sobresalen los siguientes:

- a) Formación y desarrollo de la preeminencia de los intereses de la colectividad sobre los privados e individuales, fomentando el sentimiento de cooperación y de solidaridad, y estableciendo una mayor equidad en la distribución de la riqueza.
- b) Elevación del nivel medio cultural de México a base de educación de las grandes masas proletarias del campo y de las ciudades, los factores más representativos de la vitalidad y la fuerza del país, para lo cual se prestará apoyo a toda labor en pro de la desanalfabetización (*sic*) de las masas, especialmente las rurales.
- c) Fundación y construcción de escuelas rurales para niños y adultos, y especiales para obreros, a fin de aumentar la capacidad técnica de estos y de crearles mayor conciencia de sus deberes y derechos.⁶⁶

Mediante la educación socialista, decretada como responsabilidad del Estado, se pretendió formar hombres armónicamente desarrollados en todas sus capacidades físicas e intelectuales, aptos para coadyuvar con el gobierno, en busca de una mayor justicia social.

En este clima de grandes debates ideológicos, México no escapó a los avatares de la política internacional. El ascenso del fascismo y el nazismo, la guerra civil española y la inminencia de una guerra de corte mundial provocaron crudos debates entre los políticos, los intelectuales y los artistas. Aquellos convencidos de que las nuevas tendencias ideológicas y los conflictos que desatarían significaban una amenaza contra la paz y los derechos de la humanidad se organizaron en distintas asociaciones que dieron la batalla, como se verá más adelante.

⁶⁶ *La educación pública en México*. 1° de diciembre de 1934-30 de noviembre de 1940. México, SEP, 1940, p. 20.

https://www.google.com.mx/books/edition/La_educaci%C3%B3n_p%C3%BAblica_en_M%C3%A9xico_desde/xpofD5dR8FAC?hl=es&gbpv=1&dq=La+educaci%C3%B3n+p%C3%BAblica+en+M%C3%A9xico+1+de+diciembre+de+1934+a+30+de+noviembre+de+1940&printsec=frontcover

La educación se socializa

Nuevas formas de pensamiento irrumpieron en los años treinta generando una movilización en los cuadros políticos. Personajes como Narciso Bassols —conocido desde entonces como radical intransigente— ocuparon puestos clave, como el de la Secretaría de Educación Pública. Nombrado por Pascual Ortiz Rubio en octubre de 1931, fue ratificado por Abelardo Rodríguez, y desempeñó su labor hasta mayo de 1934, fecha en la que, por presiones externas, renunció.

A su llegada a la SEP realizó el estudio sistemático de la institución y los principales problemas con los que se enfrentó fueron las luchas intergremiales, la indisciplina orgánica y el debilitamiento de la confianza en el gobierno. Su meta principal como funcionario en Educación fue ofrecer una orientación definida a la SEP con el fin de restablecer la confianza perdida. A través de la elaboración y el desarrollo de programas nacionales se propuso impulsar nuevamente la federalización de la enseñanza, implementada durante el periodo de Vasconcelos, e insistió en que esta no debería sujetarse a las contingencias de la vida política. Durante su gestión la educación rural tuvo una atención especializada, aumentó las escuelas rurales y modificó los programas. También favoreció la unificación y la ampliación de la enseñanza técnica, concebida desde la perspectiva real de la industrialización.

Narciso Bassols se enfrentó a líderes magisteriales y abogó por la educación sexual y la supervisión honrada y real de las escuelas particulares en relación con la educación laica. Promovió la ley de escalafón del magisterio y participó en la discusión y redacción del Artículo 3° constitucional.⁶⁷ De todas estas acciones, la que le generó mayor impopularidad entre los grupos reaccionarios del país fue la supervisión laica; a raíz de ello, y tomando como pretexto la educación sexual, dichos grupos emprendieron la lucha en su contra.

⁶⁷ Véase Armando Labra, *Narciso Bassols*. México, Terra Nova, 1985, p. 129.

Una vez integrado a la Secretaría, Bassols se percató del caos existente en el DBA,⁶⁸ que estaba muy cercano a su extinción: el funcionario le proporcionó un impulso definitivo que no sólo consolidó su estructura, sino que amplió sus funciones. En 1930, el DBA había recibido un presupuesto que ascendía a \$165,400.00, pero esa cantidad sufrió una merma considerable al año siguiente: el presupuesto se había reducido a solo \$11,000.00; sumado a esta reducción, y debido a su dependencia del Departamento de Enseñanza Primaria y Normal, el Departamento cumplía —casi de manera exclusiva— con las labores pedagógicas de estas escuelas. La ineficacia en la organización administrativa del DBA impedía el control de sus oficinas, de sus escuelas y de las tres secciones que lo integraban en 1931: Dibujo y Artes Plásticas, Música y Bailes Nacionales, y Educación Física.

En un intento por recuperar y fortalecer el DBA, Bassols cuestionó su continuidad dada la crisis que afectaba al país y conminó a decidir acerca de su eliminación o su permanencia, validada en su eficacia y en su plenitud de funciones. Para alcanzar esta meta se rodeó de gente entusiasta con la que evaluó todos y cada uno de los programas de enseñanza del campo con la consigna de respetar sólo aquellos que mostraran su pertinencia.⁶⁹ La creación del Consejo de Bellas Artes, en enero de 1932, constituido por especialistas de diferentes ramas artísticas, respondió al objetivo de dar una estructura funcional al DBA y dinamizar las actividades artísticas. La orientación definida y perseguida para la SEP y el DBA fue la socialización de la educación y de las actividades culturales.

⁶⁸ Antes de Narciso Bassols, la Secretaría había tenido cinco responsables del DBA y ninguno de ellos duró ni siquiera un año en el cargo, lo que impidió el cumplimiento de sus labores.

⁶⁹ Bassols trabajó en esta época con el subsecretario Luis Padilla Nervo, Enrique Erro, Carlos Chávez y José Gorostiza. Leopoldo Méndez y sus colaboradores revisaron los programas de enseñanza artística bajo una nueva óptica, siguiendo el modelo de la escuela soviética. Véase F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* 3, *op. cit.*, pp. 42-45.

Carlos Chávez, jefe del DBA en 1933, se sumó a estas tareas de reestructuración al presentar y desarrollar interesantes propuestas y proyectos con base en su amplia experiencia en la organización y la dirección de centros docentes y artísticos. En 1928 había fundado la Orquesta Sinfónica Nacional, con la colaboración del Sindicato de Músicos de la Ciudad de México, y el 16 de diciembre del mismo año recibió el nombramiento de director del Conservatorio Nacional de Música, entonces dependiente de la Universidad.

Al frente de la Orquesta del Conservatorio desplegó una gran actividad en apoyo a la difusión popular de la música y propuso programas que consolidaron la enseñanza en el Conservatorio bajo una línea de seriedad y de renovación. Guillermo Orta Velázquez afirmó que, al ver obstruido su trabajo, “solicitó y obtuvo de las autoridades superiores que esta institución pasara a depender de la SEP en 1929”.⁷⁰

En ese mismo año creó otro organismo de importancia para el entorno musical del país: el coro del Conservatorio.

Desde esa época Carlos Chávez tuvo en mente el fortalecimiento de las instituciones culturales, idea que llevó a su culminación en su proyecto de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946. Chávez aprovechó el movimiento de autonomía universitaria que en 1929 había defendido la incorporación de las distintas escuelas artísticas de esta institución al seno de la SEP.⁷¹ Sus declaraciones en periódicos nacionales fueron contundentes:

⁷⁰ Guillermo Orta Velázquez, *100 biografías en la historia de la música*. México, Olimpo, 1962, p. 291.

⁷¹ Estas escuelas eran: la de Escultura y Talla Directa, las EPAL, la de Música, la de Teatro y Danza, además de la Orquesta Sinfónica y la Galería de Pintura. Esta solicitud suscitó muchas críticas en la planta del Conservatorio. Véase Susana Dultzin, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 4. La educación musical en México, nivel profesional*. México, SEP/INBA, 1982.

No puede decirse con propiedad que en México hayan existido instituciones artísticas con personalidad fuerte y debidamente orientadas [...] No han existido jamás como verdaderas instituciones, sociedades de conciertos, ni celebraciones artísticas nacionales, todo ello de índole institucional [...] por lo que concierne a las artes plásticas, el teatro, la danza, la cinematografía, etc., veremos que las manifestaciones artísticas han tenido un carácter parasitario, es decir, han vivido tan sólo al margen de instituciones de otra índole y de fines totalmente distintos a los artísticos.⁷²

Chávez coincidió con Narciso Bassols, quien consideraba que las actividades del DBA eran improvisadas debido a su falta de orientación, y afirmó que no bastaba con un buen presupuesto para dar impulso al arte. Ambos funcionarios insistieron en la importancia que tenía para la institución la definición de objetivos y la programación de acciones coordinadas.

Durante su jefatura, Chávez tuvo oportunidad de probar sus convicciones al elaborar el Plan de Bellas Artes, que superó a los elaborados anteriormente por él para el Conservatorio, en particular el de 1930. En el mencionado Plan destacaba la importancia de socializar la música, y estableció tres labores fundamentales en la práctica artística: la docencia, la investigación y la difusión. Chávez consideraba que la música era el lazo de unión entre los mexicanos, por lo que debía difundirse mediante conferencias y audiciones de música de concierto. Pretendió con ello acercar a la población ajena a este tipo de música para que aprendieran a disfrutarla. Asimismo, recomendó ampliar el repertorio que se manejaba hasta entonces incorporando música de países latinoamericanos que mostraban a los alumnos otras escalas musicales. En cuanto a la tarea de investigación, propuso estudios a la luz de la etnografía y de los estudios históricos y bibliográficos de la música, incluyendo la mexicana.

⁷² Carlos Chávez, "Instituciones artísticas", en *El Universal*, México, 16 de julio de 1929, A-Cenidim.

En el acta núm. 21 de la Sesión del Consejo de Bellas Artes, llevada a cabo el 10 de agosto de 1933, se recogió el mencionado Plan, que definió las actividades del DBA para aquel tiempo y que significó su ampliación y fortalecimiento.

Entre las responsabilidades del citado Departamento enumeradas en el Plan, y que tenían como meta garantizar su presencia a nivel nacional, se formuló la siguiente:

Al no existir otro organismo que estimule y dirija las Bellas Artes en México su finalidad se entiende en dos sentidos: atender la enseñanza de la educación estética en los centros escolares dependientes de la SEP y orientar las Bellas Artes no sólo en la Ciudad de México, sino en todo el país, ya que la Secretaría tiene un campo de acción federal.⁷³

Recogió Chávez en su escrito la duda de si el DBA debía ejercer una acción limitada y principalmente docente, o ambicionar un alcance más amplio.⁷⁴ El debate que sostenían los encargados de la política cultural era en torno a si le correspondía al Estado fomentar y orientar las artes, o si estas debían quedar a la libre sanción del público, como lo hacían muchos países. Se consideró que la función del DBA debía ser doble: atender la educación artística en los planteles escolares dependientes de la Secretaría, y difundir, impulsar y orientar las bellas artes, no sólo en la Ciudad de México, sino en todo el país, ya que la Secretaría tenía una acción federal.⁷⁵

⁷³ Carlos Chávez, "Plan de Bellas Artes", AGN-FCCH (documento que se reproduce en el Anexo núm. 6 de este libro).

⁷⁴ El jefe del DBA era Antonio Castro Leal y Eduardo Vasconcelos tenía el cargo de secretario de Educación Pública. F. Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 3*, op. cit., p. 68.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 331.

Así también, el Plan de Bellas Artes puntualizó la propuesta de 1930 ampliada y generalizada, que definía el esquema de docencia, investigación y difusión como estructura de una institución cultural.

Carlos Chávez aprovechó sus experiencias personales en cuanto a la difusión popular de la música y, después del análisis de las distintas maneras en que se había resuelto la educación estética para los trabajadores, contempló en el rubro de docencia del Plan de Bellas Artes la enseñanza especializada para este sector. Con el fin de justificar esta modalidad señaló que las escuelas anteriores no ejercían su influencia sobre los obreros, quienes requerían de programas especialmente diseñados en función de su particular necesidad de cultura estética.

En 1933 el Consejo aprobó la supresión de la Escuela Popular Nocturna de Música y de los Centros de Orfeón, por considerar que “habían desarrollado una actividad poco firme y provechosa”, y en su lugar creó tres Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, con una capacidad de divulgación y un sentido social y práctico más amplio.⁷⁶

Esta decisión del Consejo fue determinante; unida a la supresión de las EPAL y de los Centros Populares de Pintura, demostró la tendencia integradora y proletarizante de las ENAT.

Leopoldo Méndez, miembro del Consejo y director de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas, había criticado permanentemente a las EPAL, señalando que este tipo de centros de enseñanza debían contratar a maestros con una sólida preparación en aspectos teóricos y metodológicos sobre la base del materialismo histórico.⁷⁷

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ L. González Matute, *op. cit.*, p. 162.

Envuelto en este entusiasmo radical de la época, Chávez elaboró su discurso sustentado en esta perspectiva. Habría que agregar que los textos marxistas y las problemáticas abordadas en ellos eran fundamentalmente filosóficos y económicos. Muchos de estos escritos fueron utilizados por los artistas para cimentar sus tesis y sus acciones de carácter estético-cultural. Esta situación, sumada a las circunstancias políticas mexicanas, dio lugar a que cualquier teorización desde la perspectiva marxista adquiriera un tinte de carácter político, relegando —en el caso del arte— el estudio específico de su práctica.

Así también, siendo Chávez un artista destacado y en contacto con las corrientes musicales vanguardistas, a pesar de su afán nacionalista y su tendencia proletaria, le confirió una alta valoración al profesionalismo artístico. Su programa para las ENAT partió de la enseñanza desde la perspectiva de la cultura de las bellas artes, a pesar de la sinceridad con la que buscó aproximarse al obrero. Tesis como las de Rivera y de Siqueiros estuvieron más cercanas a las necesidades del obrero y a la posibilidad de su incorporación práctica dentro de la estructura social mediante actividades estéticas.

Los proyectos de Chávez realizados durante este periodo muestran los debates intelectuales: arte proletario contra arte burgués, arte y comercialización, y la pregunta en torno a la función social del arte. Como muchos artistas e intelectuales del momento, Chávez satanizó el sistema capitalista, idealizó la figura del trabajador y asumió una posición redentora. En consonancia con ello declaró perseguir “un arte limpio, sano, fuerte y jugoso que circule por todos los ambientes, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales”.⁷⁸

⁷⁸ Carlos Chávez, “Arte proletario”, en *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1934, A-Cenidim.

Asimismo, Chávez exaltó el papel del liderazgo del intelectual y la creatividad del trabajador:

Siempre, en todas las sociedades, las clases vivas, fuertes, creadoras han sido las clases trabajadoras [...] solamente las clases trabajadoras han creado y crean: el proletariado y la clase intelectual. El capitalista, el burócrata, en fin, todos los estratos opresores o parasitarios se mueven, se afanan [...] pero jamás crean ni han creado.⁷⁹

Para Chávez, la actitud justa del intelectual debía ser: “luchar para que la gran masa humana obtenga lo que se le niega, hacer renacer sus fuerzas materiales para que renazca su fuerza moral, para acrecentar su poder creador y productor...”.⁸⁰

Las tesis educativas del soviético Alberto Pinkevich⁸¹ le sirvieron para diseñar la orientación de la enseñanza estética dentro del DBA, a las que añadió pensamientos de Lenin y posturas de Lunacharsky, P. Soreau, Paul Gaultier, e incluso Rousseau, Platón y Sócrates. Chávez consideraba que, en un régimen social injusto, la educación sería también mala e injusta, razón por la cual la lucha por la perfectibilidad de un régimen social debía empezar con la escuela.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Alberto Pinkevich (1884-1939) fue un notable educador soviético quien consideró que sólo una actitud práctica —la acción— podía desarrollar al individuo de una manera integral. Propuso cambios en la educación para lograr este objetivo, entre los que se cuentan los siguientes puntos: 1) hacer uso del método experimental, la investigación y el descubrimiento de hechos, y dar énfasis al proceso y no a la conclusión; 2) abarcar todos los métodos y procedimientos comprendidos en las categorías de ilustrativos, demostrativos (concreción parcial) y objetivos (concreción total de la enseñanza, o sea, colocar la cosa estudiada directamente a disposición del alumno), favoreciendo a este último siempre que sea posible; 3) utilizar tanto el método de laboratorio, que se caracteriza por la presencia de libros, materiales y aparatos, como el

método del trabajo productivo (parcela, huerto, taller, fábrica, telar, imprenta) y el método de excursión (que estudia los objetos en su ambiente natural), por su carácter activo, motor y dinámico; 4) adoptar la forma del trabajo socialmente útil como principio fundamental de la labor productiva; 5) propiciar el trabajo en equipo para fomentar el colectivismo y el comunismo proletarios; 6) proponer formas de trabajo donde el alumno elija el tema; 7) diseñar los programas de acuerdo al principio de concentración que elimina las asignaturas separadas e introduce, en su lugar, los “complejos” de fenómenos o temas sintéticos, al tomar en cuenta que el mundo no se compone de fenómenos singulares aislados entre sí, sino que todo se encuentra íntimamente relacionado y entretelado. Ernesto Meneses Morales, *Tendencias educativas oficiales en México 1934-1964. La problemática de la educación mexicana durante el régimen cardenista y los cuatro regímenes subsiguientes*. México, UIA, 2002. Consultado en <https://dokumen.pub/tendencias-educativas-oficiales-en-mexico-1934-1964-tomo-iii.html>

En el área artística defendió la enseñanza no profesionalizada al preguntarse qué sentido tendrían la práctica y el cultivo de las bellas artes si fueran sólo interés de los profesionales. En las ENAT, la enseñanza abarcaría las distintas disciplinas artísticas, ya que todas ellas contribuían al desarrollo de las capacidades de los trabajadores. Este espectro ampliado dificultó su implementación y el desarrollo de la enseñanza, ya que la falta de recursos y de maestros eran impedimentos constantes.

Chávez encargó los programas de enseñanza a especialistas en cada área, haciendo énfasis en que el proceso de enseñanza activo y colaborativo sería el prioritario. Con base en los lineamientos de la escuela rusa, las materias se impartirían mediante conferencias y actividades diseñadas específicamente para involucrar de forma práctica al estudiante. Dentro de los programas, la tarea de investigación, tanto de profesores como de alumnos, debía ser un punto fundamental para despertar el interés por el conocimiento. En los aspectos de creación e investigación artísticas reconoció que debía existir un proceso de investigación en diversos niveles, a fin de escoger las temáticas y las soluciones que tuvieran significación para la población del país. Al respecto manifestó que, para poder cumplir con las diversas tareas de difusión de las artes, se debía hacer una indagación referida al público consumidor con la finalidad de establecer un proyecto adecuado, adelantándose a las posteriores iniciativas para el estudio y el análisis de los consumidores culturales.

Fundamentación, creación y desarrollo de las ENAT

En sus Fundamentos para la creación de la ENAT Carlos Chávez hizo patente su preocupación por incorporar al obrero urbano dentro de la planeación cultural del Estado. Si bien se trataba de una inquietud ya existente, en estos lineamientos es clara su fundamentación desde la perspectiva del régimen capitalista como un régimen de explotación inequitativa del trabajo y, por lo tanto, del reconocimiento de la lucha de clases y de la necesidad de fomentar la conciencia social en el trabajador. Ante estas desigualdades, el gobierno debía asumir una posición en contra de la enajenación obrera derivada de las condiciones laborales y de los pocos estímulos que tenía este sector de la población para combatir la rutina y los vicios. En consecuencia, Carlos Chávez puntualizó la aniquilación de la moral y la salud del trabajador al ponerse al servicio de la máquina. Abundó en su crítica al capitalismo, sistema en el que la función del artesano también se dividía: “la parte de creación, inventiva, iniciativa, método e ingenio en el ingeniero o en el artista, la parte de mera ejecución material en el obrero, cuyo trabajo es cada vez más maquinal y menos intelectual”.⁸²

Una cita de Engels fue elegida por Chávez con objeto de insistir en que “la regeneración del obrero solamente se lograría mediante el establecimiento de un régimen de división del trabajo que vaya de acuerdo con la realidad biológica de los hombres”.⁸³

⁸² Carlos Chávez, “Fundamentos de las nuevas escuelas”, AGN-FCCH (documento que se reproduce en el Anexo núm. 3 de este libro).

⁸³ *Idem.*

Después de reconocer que el Estado aún no había podido sancionar las faltas al precepto constitucional de obligatoriedad de la educación primaria elemental, y de que las escuelas técnicas, fuertemente impulsadas, no atendían convenientemente el desarrollo intelectual del obrero, en 1933 Chávez propuso la idea de:

- a) Una escuela que inicie al obrero en determinados sectores de la cultura general que pueden significar para él de nuevo interés en la vida, y desde luego se pongan en juego sus fuerzas intelectuales y morales en forma en que su trabajo cotidiano no lo hace.
- b) Una escuela que inicie al obrero en el ejercicio de las bellas artes, música, artes plásticas y artes teatrales para provocar el desarrollo de un sentido estético y una moralidad superior, al mismo tiempo que se pongan en juego sus facultades sensoriales y musculares (vista, voz, tacto, audición, etc.) y se ejerciten en mayor escala sus capacidades de observación, percepción, crítica, etc.
- c) Una escuela que proporcione al obrero medios adecuados para su ejercicio físico que, lejos de tender al atletismo, eduque armoniosamente sus músculos y sus centros de coordinación motora.⁸⁴

De acuerdo con las necesidades de estos nuevos centros educativos que no pretendían proporcionar una cultura general en la forma y con las intenciones de las escuelas secundarias y primarias, ni una educación artística profesional o preparatoria –para lo cual ya existían escuelas especiales–, estableció un nuevo método que buscaba provocar la curiosidad del trabajador en forma directa.

Los conocimientos impartidos debían ser amenos e informales, para lo cual las conferencias sustituyeron a los cursos académicos:

⁸⁴ *Idem.*

En cambio, conferencias sobre historia de la música, ilustradas con ejecuciones musicales correspondientes a épocas y lugares diversos; conferencias sobre historia del arte (pintura, escultura, arquitectura) ilustradas en forma profusa con diapositivas y películas; conferencias sobre historia del teatro y de la danza, seguro darían al obrero una clara idea objetiva de las diversas épocas de la historia y de las diversas regiones del mundo.⁸⁵

El carácter de las ENAT fue vocacional, como un Club de trabajadores, que a la par de las conferencias propuso la utilización de medios auditivos y audiovisuales, un planteamiento educativo avanzado para su época.

Estas escuelas fueron concebidas desde una perspectiva diferente a la que diera origen a la Escuela Popular de Música; ante todo, Chávez quiso desarrollar los elementos que les permitieran a los obreros desplegar de manera natural su propia sensibilidad y su sentido estético. Por lo tanto, criticó la enseñanza anterior enfocada a difundir

trozos musicales de mérito discutible y poniendo en escena zarzuelas que fueron muy gustadas a comienzos del presente siglo y que ya no responden a la sensibilidad y al gusto del momento en que vivimos [...] es indudable que todo organismo educativo destinado a llevar una vida útil y fecunda debe transformarse de acuerdo con las necesidades de cada época y la evolución de las ideas, ya sea en el orden científico o en el artístico.⁸⁶

Contra las energías perdidas en la Escuela Popular de Música, Chávez pretendió instaurar en las nuevas escuelas una orientación depurada y fecunda aunada a una norma estética y social, así como un método peculiar de enseñanza. En su opinión, no bastaba con implantar otra escuela de educación popular sino lograr que “el objetivo de sus estudios y su espíritu animador coincidan con las necesidades e inquietudes de la clase trabajadora”.⁸⁷

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Carlos Chávez, “Las escuelas de arte para trabajadores”, AGN-FCCH (documento que se reproduce en el Anexo núm. 4 de este libro).

⁸⁷ Carlos Chávez, “Concepto de la escuela de arte para trabajadores nocturna”, AGN-FCCH (documento que se reproduce en el Anexo núm. 1 de este libro).

Experiencias pasadas serían recogidas, analizadas y redefinidas para la creación de las ENAT. A pesar de estas buenas intenciones, los programas incluidos en el Anexo que aparece al final del presente libro nos remontan a una concepción pedagógica aún bastante academizada, aunque fueran a modo de conferencias, en particular los diseñados por el área teórica, como los de Historia de las Sociedades e Historia del Arte, particularmente difíciles (cfr. Anexo). En los programas se percibe un desfase con la realidad para la cual fueron creados; esto pudo obedecer al lenguaje utilizado por la pedagogía de aquel momento, o bien, a la falta de claridad de su contenido.

Las ENAT ampliaron la enseñanza artística tradicionalmente enfocada al trabajador añadiendo las artes plásticas, el teatro y la danza. En cuanto a la orientación definida para sus programas, seguramente aprobada por Chávez, se declaró contra los vales lánguidos de las operetas vienesas, las farsas triviales del bajo teatro español, los bailes de puntillas y las misas de réquiem, por considerar que desvirtuaban la conciencia del trabajador.

Con la pretensión de extender la influencia de la ENAT, Chávez afirmó que la obra a realizar sería ampliada a toda la sociedad:

no será única la preparación artística de sus alumnos, sino dado su carácter social, su acción se extenderá a las masas y su función no tiende así a ser exclusiva, beneficiando tan sólo al alumnado. Su labor cultural llegará hasta un público de trabajadores y campesinos al cual es necesario educar también con espectáculos de índole artística y social.⁸⁸

Chávez dio continuidad a la tendencia moralizadora del arte, interés medular del gobierno al apoyar este tipo de escuelas, e insistió en que al atraer al trabajador a las ENAT éste se alejaría de los vicios que lo aquejaban. Con un lenguaje menos florido y ampuloso que el utilizado por Alba Herrera y Ogazón, la intención moral del arte de los años veinte siguió vigente.

88 *Idem.*

El plan de estudios de estas instituciones se dividió en tres sectores: Música, Artes Teatrales y Artes Plásticas; el alumno podía elegir libremente la disciplina de su interés, aunque en sus lineamientos se aclaraba que los alumnos regulares debían cursar todas las materias de ese sector, y sólo en casos especiales, sustituir algunas del sector elegido por otras. Los estudios tenían una duración de dos años y el horario era de lunes a sábados de 18 a 21 horas, para contar así con una nutrida concurrencia.

Previo consentimiento del director se podían hacer modificaciones de acuerdo con las ocupaciones e intereses del trabajador, e incluso se permitía la inasistencia a algunas materias. Las promociones se harían tomando en cuenta las calificaciones de fin de año; aquellos alumnos que cursaban todas las asignaturas de su sector tenían derecho a recibir una constancia donde quedaban asentados su grado de aprovechamiento, puntualidad y conducta.⁸⁹

Al parecer se pretendió dar ciertas libertades al alumno, siempre que fueran controladas por la Dirección y atendieran a una razón justificada.

Apenas aprobado el decreto de creación de las ENAT por el Consejo se empezó a buscar sede para ellas, labor que resultó compleja debido a las cualidades que debían tener los locales para transformarse en centros de docencia artística. Todos los talleres impartidos requerían de amplios espacios, y en ocasiones debían cumplir necesidades específicas para cada área. La enseñanza de la música demandaba salones grandes con la finalidad de ubicar los distintos instrumentos y realizar ensayos de conjunto; en el caso de artes plásticas, para colocar bastidores y caballetes, y cuando los hubiera, modelos; para teatro y danza los espacios se requerían para ensayos y construcción de escenografías.

⁸⁹ Véase Anexo (documentos 7 al 22).

Finalmente, las escuelas fueron constituidas inicialmente como sigue:

ENAT núm. 1	Callejón de Mesones núm. 3, a cargo del compositor y músico Candelario Huízar.
ENAT núm. 2	Isabel la Católica y Roa Bárcenas, colonia Obrera, a cargo del músico y pintor Ángel Salas.
ENAT núm. 3	Jesús Carranza núm. 83, compartiendo el local de la Escuela Primaria núm. 20-0, a cargo de Arqueles Vela, antiguo miembro del Grupo Estridentista. ⁹⁰

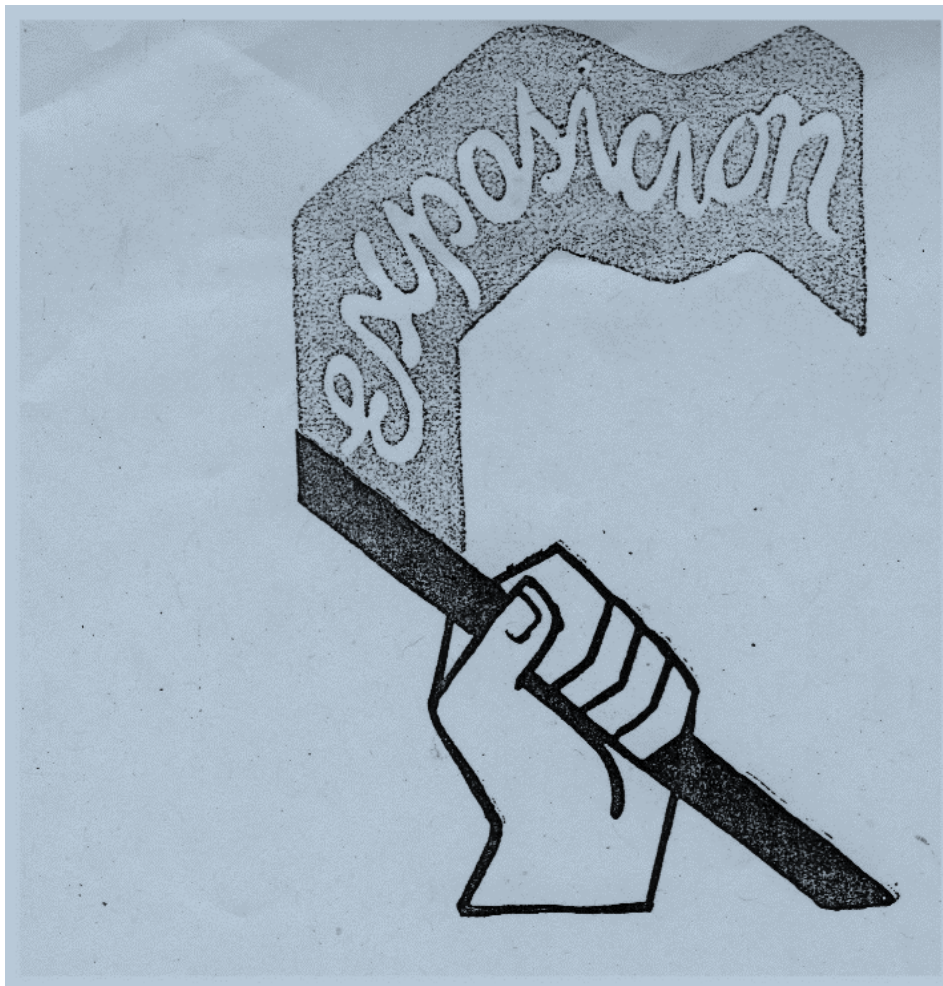
⁹⁰ Una relación del personal de la Escuela núm. 3 registra a los siguientes maestros en el área de Música: Eduardo Hernández Moncada, Ponciano G. Padilla, Ignacio Sánchez Santos, Petra María Baca, Esther Cortés viuda de Nieto, Filiberto Almaraz, María de Luz Aragón, Tula Meyer, Arturo Díaz Arellano, Jesús G. Soberanes y Esteban Castillo Espinosa; en Teatro: Germán Cueto y Germán List Arzubide;

en Artes Plásticas: Ramón Alba de la Canal y Gabriel Fernández Ledesma; en Escenografía: Carolina Bauer; en Lenguaje y Literatura: Ma. Elena Canessi; en Gimnasia Rítmica, método Dalcroze: Luciano Pineda López; en Historia de las Sociedades Humanas: Luis Cardosa y Aragón, conferencista de arte, y Alberto Flachebba, profesor de materias artísticas.

Los responsables del programa afrontaron constantes enfrentamientos y quejas de una u otra dirección de las ENAT cuando los locales eran compartidos con otras escuelas: en octubre de 1934 Arqueles Vela hizo una atenta súplica para que se respetaran los trabajos de escenografía de sus alumnos.

Desde el inicio de las labores se registraron peticiones para modificar los espacios designados: Candelario Huízar solicitó la ampliación de la ENAT núm. 1 y Ángel Salas abogó por la transformación conveniente de la núm. 3 para cumplir con su cometido. La respuesta a estas peticiones fue negativa con el argumento de la falta de recursos. Así también, desde las primeras fechas fueron frecuentes las solicitudes de requisiciones básicas: instrumentos musicales, bastidores, pinturas al óleo, pinceles, telas y colores. Muchas de ellas fueron peticiones incumplidas por largas temporadas.

Sin duda, el trabajo de los maestros fue fundamental para el mantenimiento de estas escuelas, no sólo desde la perspectiva de su práctica, sino también de la moral del alumnado. Mediante una entrega sincera lograron crear una mística de trabajo y contagiar a los trabajadores, a pesar de la precariedad de las condiciones. Muchos de estos maestros modificaron los programas y aprovecharon la libertad expresada en las Fundamentaciones de las escuelas, en el sentido de provocar la motivación más que aspirar a la enseñanza profesionalizada.



Figuras 7 y 8. Documentos del A-Cenidiap,
Carpeta Escuela de Bellas Artes, fines de 1935.



A pesar de las carencias, estas escuelas les brindaron a distintos sectores de trabajadores la posibilidad de acercarse a la práctica artística y despertar su inquietud estética.

El testimonio de Guillermo Meza, destacado pintor, reconstruye los logros de las ENAT al recordar su vivencia como alumno de una de ellas:

Despertaron en mí un interés no sólo en la plástica, sino también en el sentido más humanista [...] [buscaban] que los individuos, los obreros, abrieran sus ojos a otro mundo superior. Para mí esa era su intención y la sentí muy viva [...] me despertaron el amor por el arte, desconocido para mí en aquel entonces; en la escuela aprendí lo que pude haber aprendido en cualquier otra parte del mundo, en París, en Alemania [...] Hablar con el maestro Balmori era superior a nuestras propias inquietudes. Él había viajado, era un hombre culto, de una sensibilidad extraordinaria; había momentos en que vivíamos lo que yo llamaría “cultura”; nos elevaba de un estrato bajo, bajísimo, a un nivel superior.⁹¹

La dimisión de Narciso Bassols al cargo de secretario de Educación Pública, en mayo de 1934, ocasionó cambios que pusieron en peligro el desarrollo de los proyectos que Carlos Chávez había iniciado y que se había propuesto concretar dentro del DBA. Meses después, la revitalización político-ideológica iniciada por el movimiento radical del PNR alcanzó su culminación con el programa del general Lázaro Cárdenas. Su política de apoyo a las reivindicaciones obreras y campesinas mantuvo un espacio abierto a planes como los de las ENAT.

⁹¹ Guillermo Meza no recordó las fechas exactas de su paso por las ENAT. Guillermo Meza en entrevista con María Cristina Mendoza, Ciudad de México, 1988, inédita.

En la *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1935 a agosto de 1936* se comenta que las ENAT habían estado “muy concurridas” y se registraron las actividades de las distintas escuelas: en la núm. 1, en el taller de Música se incorporaron 6 conjuntos en 2 conciertos; en Artes Plásticas se presentaron 100 obras en 2 exposiciones, y en Teatro se exhibieron 2 obras de teatro y una de danza. En la núm. 2, en el área de Música se estrenaron 5 obras, se participó en un concierto, en un festival y en 2 radiotransmisiones; en Artes Plásticas se montó una exposición con 40 obras; en Teatro se montaron 8 obras, y en el taller de Literatura se presentaron 7 trabajos. En la núm. 3, Música trabajó 26 obras y tuvo 7 conciertos; Artes Plásticas montó 180 obras en 2 exposiciones; en Teatro se trabajaron 5 obras y 5 danzas, y se participó en 7 festivales. En el taller de Literatura se editó un folleto con trabajos de los alumnos.

El siguiente año, en la escuela núm. 1 se registraron en el taller de Música 3 conciertos; en Artes Plásticas se presentaron 200 obras en una sola exposición; en Teatro 7 obras y una de danza, y en el taller de Historia se entregaron 10 trabajos de adiestramiento no publicados. En la núm. 2, en Música se registraron 3 obras de conjuntos corales y una de conjuntos instrumentales; en Artes Plásticas se contó con 80 trabajos; en Teatro se presentaron 7 obras que además se radiaron, y en Literatura se acumularon 5 trabajos; en la núm. 3 se organizaron conjuntos instrumentales, en Artes Plásticas hubo 125 obras, en Teatro se montaron 5 obras y 6 danzas, y se participó en 5 festivales.⁹²

Este registro da cuenta de un trabajo entusiasta que logró superar las dificultades iniciales.

⁹² Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1935-agosto de 1936. México, SEP, 1936, pp. 169-170.

https://books.google.com/cu/books?id=InoQAAAAYAAJ&pg=PP7&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=Escuelas%20Nocturnas%20de%20Arte%20para%20Trabajadores&f=false

Apartado III. La puesta en práctica

Lázaro Cárdenas fue el candidato en el cual se cifraron las esperanzas de contrarrestar el descontento popular a través de una nueva orientación en la política nacional. Por medio del denominado Plan Sexenal (1934-1940)⁹³ el gobierno implementó un programa cuyo objetivo fue recoger las inquietudes de la clase trabajadora del país mediante el discurso ideológico, lo que generó que se apaciguaran las luchas sociales del momento.

Desde su campaña electoral Cárdenas declaró su intención de relacionarse en forma cercana y directa con el pueblo de México, y en sus discursos fue evidente “un manejo simbólico de los anhelos populares más que un estricto apego a las posibilidades reales”.⁹⁴

El gabinete cardenista expresó desde el inicio el deseo de conciliar y buscar el equilibrio al incorporar a personas cercanas a Calles, identificadas con los conservadores del PNR, así como a colaboradores del ala radical. Una vez ganada la simpatía popular surgieron signos de radicalización al apoyar la movilización de las masas, los paros, las huelgas y el reparto agrario. Esta actitud le sirvió al nuevo presidente para debilitar a los simpatizantes de Calles y obtener la aceptación de la población. En términos generales, Cárdenas dinamizó el corporativismo del Estado y logró el equilibrio intersectorial bajo la idea de que “la lucha económica y social será la contienda corporativa de la cual ha de surgir la justicia y el mejoramiento para todos”.⁹⁵

⁹³ En 1933 el PNR postuló a Lázaro Cárdenas como su candidato para la presidencia de México. La plataforma política fue designada con el nombre de “Plan Sexenal” y fueron sus lineamientos los que le ganaron a Cárdenas el apoyo de los trabajadores, obreros y campesinos y le ayudaron a ganar la elección con facilidad. El Plan Sexenal consideraba que el motor de la producción agraria debía ser

el ejido y Cárdenas reiteró la necesidad de apoyarlo con crédito e infraestructura. *Plan Sexenal*. Consultado en https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Sexenal

⁹⁴ B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

Como estrategia, incorporó la teoría marxista a la política y al discurso oficial, y aceptó la lucha de clases, pero controlada y vigilada por el Estado. Del discurso oficial, el campesino tomó las promesas de reforma agraria, el obrero valoró el ofrecimiento de las reivindicaciones económicas por medio de su organización sindical y el apoyo gubernamental, y hasta la burguesía nacional advirtió que tendría un trato ventajoso frente a la intromisión del capitalismo extranjero en la economía del país.

Sin embargo, las acciones de Cárdenas nunca tuvieron la intención de romper el equilibrio entre las fuerzas sociales. Con un discurso radical, pero ambiguo, se comprometió a defender los derechos de ambos sectores de la producción, el obrero y el patronal. A través de la incorporación sindical sectorizada evitó la conformación de una gran central unificada de trabajadores que pudiera poner en riesgo el arbitraje del Estado en los conflictos sociales.⁹⁶

En 1936 comenzó a extenderse la reforma agraria, abarcando por primera vez tierras de hacienda bien organizadas y eficientes en su productividad, como las de La Laguna y las henequeneras de Yucatán. Sin embargo, ante el sector obrero Cárdenas fue más cauteloso y la defensa de sus necesidades nunca sobrepasó la sindicalización y algunas reivindicaciones económicas. Las demandas de los trabajadores se aceptaban circunscritas a las capacidades productiva y financiera de las empresas.

Si bien Cárdenas apoyó al trabajador en términos reales, a la larga imposibilitó la consolidación de este sector como una fuerza autónoma y decisiva en la vida nacional. Durante su mandato pudo incrementar el poder del Estado frente a la burguesía industrial, comercial y financiera, con base en el apoyo de los grupos populares organizados. Pero a pesar de reconocer la necesidad del equilibrio y de la unidad nacional como ideología, tuvo que, al igual que los posteriores regímenes, contener el beneficio de las demandas populares.

⁹⁶ Con base en esta idea se creó el nuevo Partido Revolucionario Mexicano (PRM), constituido por cuatro centrales sociales: obrera, campesina, militar y popular. A

este partido no se incorporaron las agrupaciones patronales para recalcar su representación popular. La CTM surgió en 1936, véase B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*

Al final de su mandato, y después de sus éxitos frente al imperialismo, las presiones económicas y políticas —tanto externas como internas— lo obligaron a aplicar una solución mediadora ante las amenazas de guerra. La solución que propuso fue la conformación de un frente de unidad nacional que integrara a todos los sectores por igual. Esta nueva orientación disminuyó la política combativa y reformista y buscó la alianza con la burguesía para alcanzar el fortalecimiento de la soberanía nacional y de la independencia económica.

En cuanto al tema que nos ocupa, varios estudiosos coinciden en que Lázaro Cárdenas fue quien creó una nueva plataforma ideológica y de organización al partido y permitió “la participación del Partido Comunista (PC) y de otras agrupaciones marxistas y anarquistas en la puesta en marcha de sus programas de gobierno, como el del reparto agrario, la nacionalización de empresas y, de manera especial, el programa educativo”.⁹⁷

En este periodo cobraron mayor fuerza las ideas y las posturas de los socialistas y anarquistas españoles que desde años atrás influían en los líderes obreros, políticos de izquierda y grupos de profesores. Con Cárdenas a la cabeza, la educación socialista se implementó como un instrumento para mejorar las condiciones económicas y sociales del país, al sustituir una enseñanza dogmática por otra que se basaba en la capacidad de razonamiento y la preparación técnica, al tiempo que fomentaba desde la infancia la conciencia de la colectividad, una preocupación hacia el prójimo, así como las buenas prácticas de salud y de convivencia.

Sin duda, la nueva propuesta educativa extremó la postura antirreligiosa al combatir el analfabetismo y el fanatismo que caracterizaban a la mayoría de la población mexicana. A pesar de haber sido una imposición que perseguía el control de la enseñanza por el Estado —incluso ejercido sobre las escuelas privadas—, Cárdenas fue lo suficientemente flexible como para mantener una posición armónica con el poder eclesiástico, lo cual no impidió que este se manifestara en contra de esta medida y se sumara a las protestas de algunos sectores liberales y de aquellos conservadores que se oponían a la intervención oficial.

⁹⁷ A. Hernández (1979) citado en S. Camacho, *op. cit.*, p. 377.

La escuela socialista nació, según Lerner, confundida con otras escuelas, y nunca fue clara y unánime la noción implícita en el adjetivo “socialista”, lo que generó confusiones y recrudeció su rechazo dentro de algunos sectores de la sociedad mexicana, a pesar de que desde 1917 fue claro que la educación tendría una finalidad eminentemente social. Grupos radicales ya habían adoptado la educación racionalista entre 1910 y 1930, la cual se introdujo en el estado de Yucatán. Esta tendencia ideológica desarrollada por los anarquistas españoles, con el maestro Francisco Ferrer Guardia a la cabeza, abogaba por una educación práctica y, sobre todo, defendía la libertad del niño y del hombre.⁹⁸

En esa época también se implementó la escuela-acción que concedía gran valor al trabajo manual y al método experimental, y que se pronunció en contra del uso excesivo de libros y la disociación entre la escuela y la vida, según lo establecía John Dewey.⁹⁹

La escuela socialista tenía puntos en común con estas dos tendencias, pero sus objetivos y metas sociales eran distintos. Mientras en el racionalismo se insistía en la solidaridad entre las clases, los socialistas extremos se inclinaban por la lucha de clases. Los grupos moderados oscilaban entre estas dos posturas al reconocer la idiosincrasia nacional.

En 1933 y 1934 adquirió nueva fuerza el movimiento en favor de la modificación del Artículo 3º de la Constitución que permitiría la instauración de la escuela socialista. De inmediato, algunas organizaciones magisteriales apoyaron la propuesta, entre las principales, la Liga Nacional de Maestros, la Sociedad de Maestros Mexicanos y la Unión de Directores, Inspectores, Misioneros y Maestros Rurales Normales y Regionales de los Estados. Sin embargo, la medida desató grandes polémicas entre los distintos grupos políticos y sociales, no sólo en la capital, sino en varios estados de la República mexicana.

⁹⁸ El 6 de febrero de 1922, durante el mandato del gobernador Felipe Carrillo Puerto, se decretó la Ley de Institución de las Escuelas Racionalistas. En realidad, esta modalidad seguía los lineamientos de la escuela-acción y sólo fue implementada en dos estados: Yucatán y Tabasco.

Con el tiempo empezó a perder adeptos, incluso dentro de la clase trabajadora. A. Bremauntz citado en G. Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁹ B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*, p. 15.

La respuesta obrera también estuvo dividida, ya que muchos trabajadores fabriles consideraron que la educación socialista no les beneficiaría. Entre ellos había muchos católicos aleccionados por el clero que en cierto momento difundió medidas contundentes, amenazando con la excomunión a los padres que llevaran a sus hijos a estas escuelas. Otras medidas de contención de la escuela socialista, por parte del clero y de la sociedad civil, fueron la convocatoria al ausentismo y la creación de nuevas escuelas particulares.

Con respecto a la educación superior, la enseñanza socialista también levantó grandes protestas. Los universitarios defendieron la libertad de cátedra y fue emblemático el enfrentamiento entre Vicente Lombardo Toledano y Antonio Caso, pues el primero insistía en que la Universidad debía participar activamente en la política, de ahí la necesidad de seguir inculcando la teoría marxista en las aulas. Finalmente, la libertad de cátedra resultó tener mayores adeptos y ganó terreno, cuando menos en la Ciudad de México.¹⁰⁰

Curiosamente, los principales defensores de la educación socialista fueron los intelectuales, los maestros y los estudiantes progresistas —ligados estrechamente a los círculos gubernamentales—, más que los miembros del partido comunista, también divididos y temerosos de la respuesta de los ciudadanos a esta iniciativa.¹⁰¹

El proyecto educativo radical intentó vincular la educación de niños, jóvenes y adultos con el proyecto popular y nacionalista del gobierno que hacía referencia “a la solidaridad de los trabajadores, la colectivización de la propiedad, la lucha antiimperialista, el nacionalismo, la formación de una conciencia nueva y, en general, a la construcción de una sociedad más justa”. Los maestros se convirtieron en verdaderos agitadores políticos y promotores sociales, lo cual resultó ser un arma indispensable en la construcción de alianzas entre la sociedad y el grupo en el poder.¹⁰²

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰² S. Camacho, *op. cit.*, p. 379.

Entre las ventajas que ofrecía la educación socialista destacaban: un tipo de enseñanza que pretendía integrar a los trabajadores rurales y de la ciudad; el establecimiento de internados y comedores, y el ofrecimiento de becas. Asimismo, se impulsó la creación de escuelas vinculadas a centros de producción y, en general, la educación técnica.

Guevara Niebla señala que, a pesar de los obstáculos materiales para el buen funcionamiento de la educación socialista, tales como la falta de recursos, los bajos salarios de los maestros, la pobreza de las escuelas y los problemas de comunicación, “se publicaron miles de folletos y libros que explicaban lo que era y significaba la nueva enseñanza”.¹⁰³ Algunas de estas publicaciones eran editadas por la SEP y otras por casas editoriales u organizaciones de izquierda. En este proceso, los libros de texto fueron un elemento clave para difundir la ideología izquierdista del Estado y las principales tendencias del pensamiento.

Durante el periodo del cardenismo se mantuvieron los ideales anteriores: “...el enfoque cultural civilizador y el espíritu misionero del proyecto de José Vasconcelos, el pragmatismo modernizante de Moisés Sáenz y Rafael Ramírez, y la orientación económica y técnica de Narciso Bassols”, y se introdujeron nuevos con un carácter radical, que tenían como eje la lucha de clases y el rasgo emancipador de la Revolución Mexicana de 1910.¹⁰⁴

Entre los libros de texto de la época se mencionan *El sembrador*, *Chiquillo*, *Adelante*, *Infancia* y *Fermín*. Años después la SEP distribuyó libros específicamente dirigidos al sector rural, como el de Gabriel Lucio titulado *Simiente*.¹⁰⁵

103 G. Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 13.

104 S. Camacho, *op. cit.*, p. 381.

105 Con respecto a los textos escolares, el libro *Simiente* tenía como propósito “formar futuros agraristas, vinculados a las actividades progresistas de las cooperativas y otras instancias formadas por el gobierno revolucionario y los grupos sociales vinculados a él. Por su parte, los libros para los niños del medio urbano perseguían formar a grupos de trabajadores, conscientes de su papel como clase proletaria en la construcción de una sociedad justa”. E. Weiss (1982) citado en S. Camacho, *op. cit.*, p. 382.

Estos textos explicaban a los niños las ideas socialistas referentes a la explotación de los trabajadores agrícolas —en el caso de los libros dirigidos al medio rural— y de los obreros —en el urbano—. A través de ellos se les inculcaron “los valores de la solidaridad, la democracia y la responsabilidad, entre otros...”.¹⁰⁶

Otras conductas promovidas por los libros de texto fueron el desprecio por los vicios y el repudio hacia el ocio creador, impulsando los valores de la unión familiar y el amor al trabajo.

En las entidades este experimento educativo también fue obstaculizado, principalmente en Puebla, Jalisco, Querétaro y Aguascalientes. En los lugares más extremistas, como Querétaro, los padres de familia del campo vieron a la escuela oficial como “una amenaza a su cultura, a sus valores, a su idioma, a su forma de pensar, de vivir y hasta de alimentarse”.¹⁰⁷ En cambio, en La Laguna, la escuela socialista estuvo estrechamente vinculada a la reforma agraria y, según Camacho, en el Estado de México y en Michoacán no pocos maestros proyectaron en las comunidades la visión de un país más próspero y más justo,¹⁰⁸ aunque también hubo airados opositores.

Muchos maestros apoyaron los preceptos de la nueva ideología educativa participando en la lucha por la tierra, las reivindicaciones obreras, la lucha contra el poder de la Iglesia católica y, en suma, por la construcción de una cultura moderna y una sociedad más justa. Sin embargo, poco tiempo después el gobierno abandonó esta iniciativa, dejando solos a los principales impulsores de esta reforma.

¹⁰⁶ Para el caso de la educación en la democracia “se hacían referencias a la participación de los alumnos en las tareas escolares. En el libro quinto de *Simiente* había una lección titulada ‘Cooperativas escolares’ y otras que trataban esta aspiración democrática en el mundo laboral y social. Por ejemplo, en ese mismo libro de texto se incluía un escrito que hacía referencia a ‘Un congreso agrario’ (*Simiente*, libro 5, pp. 39-45 y 134-135). Los libros escolares urbanos

también trataban el tema de la democracia, no en abstracto sino en realidades muy concretas, como en los sindicatos (Serie SEP, libro 3, pp. 170-174)”. S. Camacho, *op. cit.*, p. 383.

¹⁰⁷ L. E. Galván (1996) citado en S. Camacho, *op. cit.*, p. 384.

¹⁰⁸ *Idem.*

En 1946 terminó el experimento de la educación socialista, aunque en la práctica algunos maestros siguieron asumiendo posiciones políticas y pedagógicas de izquierda. Camacho denuncia que “El gobierno mexicano incluso usó posteriormente el naciente sindicalismo magisterial para frenar toda corriente que dejara ver sus simpatías por el cardenismo; por ello, maestros comunistas fueron marginados desde el Estado y sus organizaciones fueron prácticamente aniquiladas”.¹⁰⁹

Con la escuela socialista se recuperó uno de los propósitos del nacionalismo mexicano posrevolucionario, el cual, como lo señala Mauricio Tenorio, mantenía una connotación de centralización política y cultural, al mismo tiempo que de homogeneización y adaptación a nuevas ideas y circunstancias. El nacionalismo se relacionaba tanto con la Patria como con la modernidad, y se concebía como parte de una historia genuina y natural.¹¹⁰ Fue ese nacionalismo, que convocaba a la unidad y a la identidad de todos los mexicanos, el que fortaleció la política educativa gubernamental y el que contribuyó a la legitimación del nuevo grupo en el poder.

Como síntesis, se puede aseverar que los principales objetivos de la escuela socialista fueron: superar las limitaciones del modelo liberal en la educación, acrecentar la responsabilidad de la escuela en el cambio social, y apoyar un proyecto de desarrollo con rasgos nacionalistas y populares.¹¹¹

En cuanto a las manifestaciones artísticas, el periodo de Cárdenas se desarrolló en un ambiente eminentemente político, propiciado por las condiciones coyunturales nacionales y de los países europeos:

¹⁰⁹ S. Camacho, *op. cit.*, p. 394.

¹¹¹ G. Guevara Niebla, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰ M. Tenorio (2000) citado en S. Camacho, *op. cit.*, p. 395.

La desazón mundial provocada por la depresión, el embate del nazismo y la amenaza de una escalada bélica, implantaron en los círculos de artistas e intelectuales una certeza de derrumbe, en el que el sistema capitalista parecía resquebrajarse sin remedio. No obstante, una renovada confianza en el poder transformador del arte los llevaba a proyectarse hacia el futuro, bajo la perspectiva de una sociedad más justa e igualitaria, muchas veces inspirada en la imagen de la Unión Soviética.¹¹²

A mediados de los años treinta proliferaron las asociaciones de intelectuales y artistas que perseguían cambios en el proceso de producción del arte y abogaban por su socialización (véase Cuadro 2). Una de las más importantes fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR),¹¹³ que surgió en respuesta a la disolución del SOTPE y atenta a la coyuntura internacional sumida en la inminencia de una guerra.¹¹⁴

112 Francisco Reyes Palma, "Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis". México, 1989. Consultado en

<https://www.semanticscholar.org/paper/Radicalismo-artistico-en-en-mexico-de-los-anos-30%3A-Palma/9d1835b986a0a84c1a41df80af8e2b2e53e025cc>

113 Esta fecha se recuperó de Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis para obtener el

grado de doctora en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995.

114 La LEAR nació en la casa de Leopoldo Méndez, quien asumió su presidencia. La sección mexicana de la Unión Internacional de la LEAR se integró con Luis Arenal Bastar, primer secretario de la organización, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Xavier Guerrero, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa, Santos Balmori, Clara Porset y Ángel Bracho, entre otros.

La pujante presencia de las organizaciones artísticas

Los integrantes de la LEAR manifestaron su posición contra las clases opresoras y en favor de las oprimidas, así como su intención de hacer visibles las luchas que emanaban de la “realidad social”. Mediante su práctica artística, sus miembros difundieron ideas revolucionarias, lucharon contra el sistema político, y en particular contra la censura del gobierno a su trabajo. Su postura fue la de la ultraizquierda de la Internacional Comunista, por lo que en un principio desconfiaron del gobierno de Lázaro Cárdenas, pues se rehusaban a que la lucha de los trabajadores sirviera para impulsar su régimen.¹¹⁵

A los pocos meses de haberse conformado, la LEAR participó en el Congreso de Escritores Revolucionarios organizado por el PNR en noviembre de 1934. El 21 de enero del año siguiente se unió al mitin que tuvo lugar en el Teatro Hidalgo para conmemorar la muerte de Lenin. En este evento demandaron la reanudación de relaciones diplomáticas entre México y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la liberación de los sindicalistas que habían sido apresados y trasladados a las Islas Marías, la legitimidad y libre circulación de la prensa de los trabajadores (*Frente a Frente*, su órgano informativo), y la legalización del PC.¹¹⁶

En abril de 1935 la LEAR asistió al Congreso de Escritores Americanos en Nueva York, ya que estas organizaciones surgieron tanto en Europa como en Estados Unidos con la consigna de alertar acerca del grave peligro del fascismo, el nazismo y la guerra.

¹¹⁵ Eva Taboada, *Proyecto cultural y educativo del Estado Mexicano: 1920-1940*, tesis de maestría, México, Departamento de Investigación Educativa-IPN, 1982, p. 37.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 40.



Figura 9. Revista *Frente a Frente*.¹¹⁷

117 Sureya Alejandra Hernández del Villar, "Diálogos 'Frente a Frente'. Interlocución y militancia en la revista de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios", en *Reflexiones Marginales*, núm. 51

(31 de mayo, 2019). Consultado en <https://revista.reflexionesmarginales.com/dialogos-frente-a-frente-interlocucion-y-militancia-en-la-revista-de-la-liga-de-escritores-y-artistas-revolucionarios/>

En octubre de 1935 la fuerza de la LEAR congregó a otras organizaciones de reciente conformación, como la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP, constituida en 1935), el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) y la Asociación de Trabajadores de Artes Plásticas (ATAP, creada en 1934). Al erigirse como una organización amplia e integrada con elementos formados en distintas disciplinas, pudo desempeñar

el papel de una agencia cultural de gran complejidad, con tramas de colaboración interna que potencialmente le proporcionaron un alto grado de autosuficiencia. Por su parte, la demanda directa de las organizaciones y el incorporar la producción de artistas e intelectuales a fines específicos, permitió a la LEAR ser su propia mediadora en los aspectos de circulación.¹¹⁸

Así también, a través de distintos experimentos artísticos de índole interna —como la Escuela Taller—, la Liga intentó transferir a los trabajadores los medios para la producción artística.

Muchos integrantes de estas asociaciones mostraron interés por la educación obrera; el pintor Roberto Reyes Pérez, previamente miembro de la ATA, y después de la LEAR, fue director de una ENAT y posteriormente jefe del Departamento de Educación Obrera de la SEP. Él tenía la experiencia de ser profesor de dibujo en escuelas primarias de la capital.

La Liga imprimió al movimiento muralista un sentido más independiente y cercano a los sectores populares, pintando a título individual en sindicatos, locales de organizaciones campesinas y centros de esparcimiento obrero.

¹¹⁸ F. Reyes Palma, "Radicalismo artístico en el México de los años 30...", *op. cit.*

Algunos maestros de las ENAT colaboraron pintando muros en las escuelas del interior de la República, como Jesús Guerrero Galván, quien trabajó en Ixmiquilpan. Durante su existencia, la LEAR reconoció la necesidad de constituir un frente amplio de intelectuales y artistas para enfrentar las amenazas de las nuevas fuerzas beligerantes internacionales, y se aprestó a ofrecer apoyo a la República española.¹¹⁹

Así como *El Machete* había sido el órgano informativo del SOTPE, el periódico *Frente a Frente* —cuyo lema inicial fue “ni con Calles, ni con Cárdenas”, por la desconfianza que generó al principio la política de este último— fue uno de los principales medios de difusión de la LEAR. Este periódico incluía ilustraciones de Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa, entre otros.¹²⁰

Ya con Cárdenas, la LEAR aumentó sus miembros casi en una tercera parte y aglutinó a la mayoría de los artistas participativos y simpatizantes con la línea obrerista de la época. La Liga era cercana al Partido Comunista (PC), y aunque lo apoyaba, se mantenía independiente.¹²¹

119 Como consecuencia de que la LEAR hizo a un lado las luchas internas con el fin de apoyar en unión a los republicanos españoles, surgieron los números de *Frente a Frente* de marzo de 1936 a julio de 1937. En mayo de 1936 se renovó el comité ejecutivo de la LEAR y se nombró a Silvestre Revueltas como presidente, quien desempeñó el cargo hasta enero-febrero de 1937. Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México, Conaculta, 2002, pp. 174-181. Consultado en <https://www.yumpu.com/es/document/read/14350213/la-liga-de-escritores-y-artistas-revolucionarios-y-silvestre-revueltas>

120 Como ejemplo de su tendencia hacia el arte popular y masivo, Leopoldo Méndez elaboró una carátula en *Frente a Frente* donde criticaba la postura de Abelardo Rodríguez al recuperar la imagen del Palacio de Bellas Artes en favor de las clases pudientes. Antes de la inauguración del Palacio, el presidente se había comprometido a hacer de él un foro abierto de servicio social. En la publicación, Méndez se quejó del alto costo de la entrada al recinto, superior al salario de cinco jornales de un trabajador. Su crítica se hizo extensiva a Diego Rivera y a Carlos Chávez, etiquetándolos como artistas asumidos dentro de esta postura.

121 El PC consideraba que la educación socialista era una estrategia para retardar la lucha proletaria y se manifestó en contra del Plan Sexenal.

En enero de 1937 tuvo lugar el Congreso Nacional de Escritores y Artistas en el Palacio de Bellas Artes, evento organizado por la LEAR. Múltiples ponentes fueron invitados y en la inauguración participaron el escritor estadounidense Waldo Frank, el cubano Juan Marinello y el mexicano Hernán Laborde, del PC. A lo largo de varias semanas, artistas nacionales y extranjeros presentaron ponencias referentes a la situación de los distintos campos del arte, y a la posición que debían adoptar artistas e intelectuales ante las amenazas citadas. Este importante Congreso, que generó fructíferos debates en la búsqueda de un frente común para encarar las tendencias opresoras, fue clausurado el 24 de enero. Tiempo después, las actividades de la LEAR se fueron diluyendo hasta su desintegración en 1938.

En el mismo año de 1937, y al considerar que la labor de la LEAR se burocratizaba cada vez más por los distintos encargos administrativos que se veía precisada a cumplir, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal y Alfredo Zalce fundaron el Taller de la Gráfica Popular (TGP), cuya finalidad fue el acercamiento a las mayorías populares. En opinión de Reyes Palma, “su idea de la refuncionalización del taller como unidad de producción y aprendizaje, actualizado por un sentido de acción política, aseguraba al menos un desarrollo con estabilidad interna”.¹²²

Al trabajar el TGP para organizaciones sindicales, el manejo de su imagen gráfica experimentó con temáticas y soluciones plásticas que resultaron idóneas para su incorporación en carteles, hojas volantes, monografías, historias gráficas de organizaciones, folletos, etc. La historia del Taller estuvo ligada, como muchas otras, a los grandes acontecimientos del momento: la guerra de España, el nazismo, la lucha popular. Así también, para apoyar económicamente a la organización se hicieron trabajos complementarios cuyos ingresos por concepto de venta se destinaban a cubrir sus necesidades.

¹²² F. Reyes Palma, “Radicalismo artístico en el México de los años 30...”, *op. cit.*

En el trabajo realizado en el Taller la idea de servicio tuvo prioridad, así como el esfuerzo por “llevar al límite las estructuras comunicativas de la imagen con una intención pedagógica o propagandística”.¹²³

La labor del TGP funcionó por dos décadas más, “apresando una realidad cambiante, con un sentido de creación colectiva”.¹²⁴

Cuadro 2¹²⁵

Las organizaciones artísticas 1921-1937			
Fecha	Nombre	Participantes	Objetivos
1921-1927	Estridentismo	Manuel M. Arce, Árqueles Vela, Luis Quintanilla, Germán Cueto, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, entre otros.	Vincular la vanguardia poética con la ideología radical. Órganos de difusión: revistas <i>Actual e Irradiador</i> . La revista <i>Horizonte</i> se editó dentro del grupo de Jalapa, Veracruz.
1923	SOTPE	Diego Rivera, D. A. Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida.	Lograr un arte monumental y educativo para las masas. Inicia el movimiento muralista.
1928	Movimiento treinta-treinta	Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Martín Casanovas, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova.	Criticar los métodos pedagógicos de la Academia y llevar el arte al pueblo. Manifiesto treinta-treinta.
1931	Lucha Intelectual Proletaria	Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Enrique González Aparicio, Chano Urueta, Consuelo Uranga, Adolfo Zamora, D. A. Siqueiros, entre otros.	Servir a la causa de los trabajadores y a sus reivindicaciones de clase. Órgano de difusión: revista <i>Llamada</i> .

¹²³ *Idem.*

¹²⁵ Cuadro elaborado por la autora.

¹²⁴ *Idem.*

1934	Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios	Organizada por José Muñoz Cota, jefe del DBA; Silvestre Revueltas, Blas Galindo, María del Mar, Raúl Anguiano, entre otros.	Organización gubernamental con discurso radical.
1934	Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)	Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada, Rufino Tamayo, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Raúl Anguiano, Julio Castellanos, Jesús Escobedo, Francisco Goitia, Jesús Guerrero Galván, María Izquierdo, Carlos Mérida, Alfredo Zalce, Víctor M. Reyes, entre otros.	Colaborar con las actividades del gobierno cardenista bajo la consigna de la lucha de clases; foco de inteligencia cultural del país. Órgano de difusión: revista <i>Frente a Frente</i> .
1934	Asociación de Trabajadores del Arte (ATA)	Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco, Jesús Guerrero Galván, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Ezequiel Negrete, Gonzalo de la Paz Pérez, Juan Manuel Anaya, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo.	Combatir el "artepurismo". Órgano de difusión: revista <i>Choque</i> .
1935	Escuela Taller de LEAR		Transferir al trabajador los recursos para operar los medios de producción plástica.
1937	Taller de la Gráfica Popular (TGP)	Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, José Chávez Morado, Juan de la Cabada, Luis Córdoba, Raúl Anguiano, Fanny Rabel, Xavier Guerrero, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Jesús Álvarez Amaya, entre otros.	Rescatar el concepto de "taller" y dar apoyo a organizaciones populares.

En términos generales, la experiencia de estos grupos fue la que obligó a definir con mayor claridad un proyecto de educación artística para el obrero.



Figura 10. Revista *Horizonte*.¹²⁶



Figura 11. Revista *Irradiador*.¹²⁷

¹²⁶ Luc Devroye, "Estridentismo". Consultado en <http://luc.devroye.org/fonts-76752.html>

¹²⁷ SDA Moda, "Estridentismo, ¿qué es?". Consultado en <https://sites.google.com/site/vanguardiasenhispanoamerica/estridentismo>

El proceso de las ENAT

Dentro del DBA, con el comunista declarado José Muñoz Cota a la cabeza, la insistencia en un discurso radical fue patente, así como la idealización de la figura del trabajador y el uso del tono moralista en el lenguaje.

En la *Memoria de la Secretaría de Educación del 31 de agosto de 1935*, en el rubro correspondiente al DBA, donde se incluían los informes de las áreas de Música (Conservatorio Nacional de Música y Orquesta Sinfónica Nacional), Teatro, Artes Plásticas, Danza, la oficina de Fotografía y Cinematografía, las ENAT y el Consejo de Bellas Artes, era palpable la tendencia revolucionaria y masiva de sus actividades:

Derivado de las exigencias sociales que preferentemente han ocupado la atención Revolucionaria del Gobierno de la Federación, una vez aplicada la Reforma del artículo 3° constitucional, el DBA ha hecho de sus tareas culturales un movimiento de conciencia revolucionaria de masas, a base de propaganda profusa y bien orientada, y en consecuencia eficaz.¹²⁸

En el informe se destacó la necesidad de reforzar los aspectos técnicos de la producción artística, al considerar que el “arte no obedece a reglas ni cánones, y en consecuencia no puede ser objeto de enseñanza o educación si no es en lo relativo a la técnica, so pena de que se desvirtúe y deje de ser arte”.¹²⁹ Asimismo, se difundió que al ser el arte una actividad espontánea y desinteresada, sus características y las variaciones relativas a su naturaleza y a su estructura aparecían reflejadas de manera automática en la obra producida, razón por la cual lo único que correspondía hacer era “estimular la producción artística y dar a quienes a ella se consagren las enseñanzas técnicas indispensables para que su obra resulte lo más perfecta posible”.¹³⁰

¹²⁸ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública del 31 de agosto de 1935*, tomo I. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1935, p. 263.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

La enseñanza del arte debería complementar otros campos del conocimiento científico, ya que “El pueblo, a través del arte se entera de su mísera situación económica, de su incultura, de su deficiencia biológica [*sic*], de su ancestral opresión y también de cómo cambiar una situación por aquella a que debe aspirar”.¹³¹

En esta *Memoria* se aprobó la creación de las ENAT en sustitución de la Escuela Popular Nocturna de Música y se informó sobre la suspensión de las labores del Consejo de Bellas Artes desde el mes de septiembre de 1934, mismo que en aquellos momentos se encontraba en receso.¹³²

Con respecto a las ENAT se indicó que se había reformado su plan de estudios, quitándole el carácter confuso que tenía para adaptar la “técnica del momento [...] dándole una orientación clasista”.¹³³ Para alcanzar esta meta se formalizaron sus estudios, ya que los anteriores habían sido experimentales. Sin embargo, la descripción de los programas que se hace en el informe no indica cambios con respecto a los elaborados durante la gestión de Carlos Chávez, poco tiempo antes.

Con el objetivo de difundir las actividades de estas escuelas se mencionó la organización de ocho exposiciones con los trabajos realizados por los alumnos, así como la puesta en escena de varias obras teatrales. Además se describió el proyecto de creación de un laboratorio para la fabricación de muñecos guiñol, vestuario y escenografía, y la organización de conferencias sobre la Historia de las Sociedades Humanas, que se impartían de forma masiva a diversos sectores educativos.

La sección de Música se encargaba de enseñar Solfeo, Conjuntos Corales, Instrumentos de Aliento y de Cuerda, Piano, Mecánica Vocal y Lenguaje a un total de 1172 alumnos; en Teatro se impartían las asignaturas de Práctica Teatral, Literatura Dramática, y Escenografía a una población de 245 alumnos; Artes Plásticas se dedicó a la enseñanza del dibujo, la pintura y la escultura, contabilizando 431 alumnos.¹³⁴

¹³¹ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública del 31 de agosto de 1935, op. cit., p. 264.*

¹³² *Ibid.*, p. 272.

¹³³ *Ibid.*, p. 270.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 271. Los programas encontrados en el AGN no estaban fechados ni firmados, a excepción de dos (véase Anexo). Los documentos 7 al 22 parecen ser iniciales, sin haberse encontrado documentos de programas posteriores, aunque se hace referencia a ellos en la *Memoria* citada.

Maestros y artistas, participantes activos en la defensa de la enseñanza estética del pueblo, desfilaron por las ENAT dejando huella de su paso: Roberto Reyes Pérez, Juan Manuel Anaya, Jesús Guerrero Galván, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida, son algunos de los que se mencionan en el área de Artes Plásticas.

Al iniciar sus labores las ENAT, los maestros provenían de la Escuela Popular de Música y de los Orfeones —recién disueltos—, y en poco tiempo muchas futuras personalidades artísticas se incorporaron a su proceso. Raúl Anguiano mencionó la participación especial de artistas y literatos de la FEAP,¹³⁵ y ofreció algunos datos acerca de su participación:

De los músicos recuerdo a Jacobo Kostakowsky, muy olvidado compositor; Ceferino Colinas, escultor español, muy bueno y olvidado también; Mario Paredes, María Luisa Vera, maestra normalista, esposa de Muñoz Cota y que me apoyó mucho en mis inicios; Luis Martín Bosquet [...] Fue la calidad de los maestros lo que sostuvo básicamente la educación artística.

Santos Balmori, maestro y director de la ENAT núm. 4, la última en crearse, añadió otros nombres a la lista y comentó: “A algunos maestros les parecía deleznable [sic] dar clases ahí, pero había gente como Chávez, como Galindo, como Moncayo...”.¹³⁶

Fanny Rabel, alumna de la escuela núm. 3, indicó: “Estaba Fernando Wagner, que daba su curso de teatro en Regina, el maestro Ángel Salas, que era el director; Nacho Aguirre daba clases de grabado por allá por ferrocarriles [nos enseñaba] cómo manejar la gurbia y las navajitas y cómo imprimir a mano”.¹³⁷

¹³⁵ La Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP) fue creada por José Muñoz Cota y conformada por Silvestre Revueltas, Blas Galindo y la poeta María del Mar. Muñoz Cota destituyó por “artepuristas” a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo; entonces ellos crearon la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA) y lograron destituir a Muñoz Cota. Finalmente, la FEAP se disolvió y sus miembros se anexaron a la LEAR.

¹³⁶ Balmori se trasladó a Morelia junto con el pintor comunista Roberto Reyes Pérez, quien en 1939 asumió la dirección de la Escuela España-México en Morelia. Raúl Anguiano en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹³⁷ Fanny Rabel en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

Guillermo Meza mencionó a otros partícipes:

El maestro [Juan G.] Belaunzarán impartía guitarra, Moncayo daba piano, el que nos daba coros era Candelario Huízar, y el director era Roberto Reyes Pérez [...] grabado lo daba el maestro Díaz de León y a veces suplían a los maestros que faltaban Jesús Guerrero Galván y Raúl Anguiano [...] llegaban más que como maestros como discípulos, se sentaban y dibujaban a nuestro lado. Ahí conocí a Silvestre Revueltas, quien iba a dirigir los coros.¹³⁸

Estos maestros fueron producto de una época, herederos del espíritu de las Misiones Culturales. En cierto sentido, las ENAT cumplieron el papel de una misión urbana. En un principio, en estas escuelas se produjo un fervor contagioso que —en opinión de Meza— se fue perdiendo.

Santos Balmori hizo patente el interés y el heroísmo de los maestros que sostenían a las ENAT no sólo en el orden moral, sino económico, al contribuir con su sueldo para sufragar gastos de materiales o de modelos.

Sin lugar a dudas, el alumnado y su postura ante la práctica artística dieron impulso a los maestros que se dedicaban a esta misión. Balmori describió el temor y los complejos que impedían a los obreros acercarse al arte, al pensar que estas escuelas eran para “gente especial”, y comentaba que no entraban al PBA por parecerles “demasiado lujoso”. Sin embargo, destacó las expectativas que esta enseñanza generaba en ellos:

Estas escuelas trataban de enseñar al obrero ciertos elementos artísticos, pero por mi experiencia podría decir que el obrero que llegaba ahí se sentía defraudado si sólo se le enseñaban los rudimentos de algún arte. Ellos exigían una información completa, pedían calidad, querían acercarse al Arte con mayúscula, no se conformaban con que se les enseñara la belleza de un cacharro o a pintar letras [...] era conmovedor, llegaban carpinteros, zapateros. Me hice amigo de muchos zapateros y trabajaban con fervor, y le oían a uno con tal atención que me parecía criminal decirles una mentira; la mayoría eran obreros.¹³⁹

¹³⁸ Guillermo Meza en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹³⁹ Santos Balmori en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

Raúl Anguiano sintetizó la tendencia general de la enseñanza en el área de Artes Plásticas, la cual se vio enriquecida por la experiencia práctica de muchos maestros:

Se dibujaban objetos simples de uso común, como jarros, ollas o cuerpos geométricos en el primer año de Dibujo. Había un programa progresivo en cuanto a dificultad. Después seguía figura humana vestida y luego desnuda, y a la vez Pintura [...] pero yo mismo no apliqué un sistema rígido, sino según las capacidades de cada quien.¹⁴⁰

Santos Balmori, uno de los principales innovadores en cuanto a la metodología de la enseñanza, expuso sus razonamientos y experiencias:

Me parecía estúpido ponerles a copiar una calabaza, unas jícaras, unos elotes secos; es indudable que copiando aquello, y después de mucho esfuerzo, ya el individuo comienza a concebir lo que es el volumen, o la dimensión [...] pero yo empecé un programa que se consideró dañino y hasta revolucionario para los maestros, y creo que se hicieron bastantes intentos para que me sacaran de esas escuelas. En España descubrí solo cómo se dibuja. Una cosa por vencer era la costumbre del alumno de identificar aquello que ve, y empecé a hacer modelos de cartón o de papel estrujándolo, incrustándolo, haciendo pasar una tira alrededor de la masa, iluminándolo fuertemente y [...] a copiar entrantes y salientes, no hay otra cosa [...] es importante enseñarles a los alumnos a ver, a trabajar por planos, masas de luz y sombra. La línea en realidad no existe, es una convención.¹⁴¹

Si bien se encontraron algunas quejas en los expedientes del AH-INBA contra algunos maestros faltistas, casi siempre se trató de artistas que se comisionaban a otras actividades, como pintar muros o tocar en orquestas. El reclamo por las ausencias fue constante durante esta época, también comprensible debido a la carencia de profesores, lo que ocasionaba el funcionamiento deficiente de las ENAT. En no pocas ocasiones los maestros se enfrentaron a condiciones poco favorables, como la sobrepoblación del alumnado, la falta de materiales y las instalaciones inadecuadas.

¹⁴⁰ Raúl Anguiano en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹⁴¹ Santos Balmori en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

Un ejemplo de ello lo proporciona el propio Santos Balmori, quien se quejó por tener más de veinticinco alumnos que, en su opinión, era el límite aceptable para impartir una clase de Artes Plásticas (véase Cuadro 3).

Cuadro 3

Documentos indicativos del funcionamiento de las ENAT*			
Fecha	Escuela y director	Asunto	Observaciones
21/01/34		Se autoriza distribución del personal de centros obreros de la sección de Música a las ENAT.	Del subsecretario Jesús Silva Herzog al jefe del DBA, Carlos Chávez, A-SEP 17/9/10/2
19/02/34	Esc. 2 Ángel Salas	Se le comunica que están a disposición los siguientes instrumentos: 1 flauta, 1 trompeta, 2 trombones, 1 batería, platillos, 1 atril, 1 contrabajo.	Firma Carlos Chávez A-SEP 17/9/10/54
20/02/34	Arqueles Vela	Carlos Chávez solicita adaptaciones al local N. 3 al jefe del departamento administrativo.	Firma Carlos Chávez A-SEP 17/9/10/149
13/03/34	Esc. 2	Giner de los Ríos y que anteriormente ocupaba una nocturna para obreros durante las tardes.	Firma Carlos Chávez A-SEP 17/9/10/124
02/04/34	Esc. 3	Lista de personal de la escuela, Anexo, doc. N. 25.	Firma Arqueles Vela A-SEP 17/9/10/20

03/04/34	Esc. 2	Requisición de dos pianos, y otros.	A-SEP 17/9/10/54
04/04/34	Esc. 3 Arqueles Vela	Se le informa que no es posible llevar a cabo obras solicitadas en Jesús Carranza.	Firma Rafael Padilla A-SEP 17/9/10/149
30/05/34	Esc. 2 Ángel Salas	Requisición de un par de timbales y una tarola.	A-SEP 17/9/10/54
07/06/34	Esc. 1 Candelario Huízar	Informe sobre local e intento de ampliación; no procedió.	Para jefe del DBA Antonio Castro Leal A-SEP 17/9/10/123
20/08/34	Esc. 3 Arqueles Vela	Se pide a alumnos vayan al PBA a clases ya que ahí estará el suplente de Carlos González: Agustín Lazo (Escenografía).	Antonio Castro Leal A-SEP 17/9/10/158
07/09/34		Se piden informes sobre la enseñanza artística en los centros docentes mexicanos.	Domingo Barnés, embajador y ministro de España al secretario Eduardo Vasconcelos A-SEP 17/9/10/165
10/09/34	Esc. 2 Ángel Salas	Requisición: nota de arcos para violín y barbadadas de violín, Wagner y Levien Sucursales, S. A.	A-SEP 17/9/10/54
03/10/34	Esc. 3 Arqueles Vela	Solicita respeten trabajos de escenografía de sus alumnos.	
04/02/35	Esc. 3 Emilio Cisneros Canto	Pide copias a Fernando Wagner del drama <i>Pájaros de presidio</i> , de Upton Sinclair.	A-SEP 17/10/274

25/03/35	Esc. 3 Arqueles Vela	Presenta para festival de marzo dos obras de orientación revolucionaria: <i>Protesta</i> y <i>El milagro</i> , con el grupo de Germán Cueto.	Al jefe del DBA A-SEP 17/10/6/107
04/04/35		La directora de la Escuela Giner de los Ríos se queja de lo perjudicial que ha sido la instalación de la ENAT en su local.	Firma del jefe del DBA Celerino Cano A-SEP 17/10/2/148
12/04/35	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Festival en Teatro Hidalgo, 10 de abril; agradece felicitaciones.	Jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/6/106
29/04/35	Esc. 1	Montaje de la obra <i>Santo Saman</i> ; se anexa nota por gastos de treinta y dos pesos.	A-SEP 17/10/6/106
s/f	Esc. 2 Ángel Salas	Pide 250 planillas para traslado de alumnos (125) al festival del Teatro Hidalgo.	A-SEP17/10/6/106
10/07/35	Esc. 3 Emilio Cisneros Canto	Festival educativo de las ENAT, se indica cumplirán función de difusión el 28 en el Jardín de Tlatelolco, a las 11 horas.	Invitación al jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/6/107
02/08/35	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Presupuesto para obras puestas: <i>Quetzal</i> y <i>Jinetes hacia el mar</i> .	Al jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/5/272
08/08/35		Invitación para exhibición de trabajos de música de las ENAT.	
13/08/35	Jefe del Departamento Administrativo	Administración de planillas para traslado de alumnos al festival del Teatro Hidalgo.	Jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/5/109

18/09/35	Esc. 2 Prof. Germán List Arzubide	Describe necesidades para la obra <i>La muerte de Zapata y Milagrosa aparecida</i> .	A-SEP 17/10/5/274
19/09/35	Esc. 2 Prof. Germán List Arzubide	Anuncia obras radiadas por alumnos de la ENAT; episodios sobre la Independencia y cinco comedias suyas.	Al jefe del DBA A-SEP 17/10/5/273
05/10/35	Publicaciones	Solicitud de volantes y carteles para exposición.	Firma el jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/5/271
10/10/35	Oficial mayor Rafael Molina Betancourt	Solicita apoyo de uniformes, fornituras, fusiles y cananas.	Al oficial mayor de la Secretaría de Guerra y Marina A-SEP 17/10/5/273
14/10/35	Jefe del DBA, Muñoz Cota	Solicita apoyo de vestuario del ballet <i>Barricada</i> para exhibición.	Al delegado de la Secretaría en PBA A-SEP 17/10/5/273
23/10/35	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Solicita a Oficina de Publicaciones la impresión de 1000 programas para funciones teatrales de ENAT en Teatro Orientación.	A-SEP 17/09/10/20
31/12/35	Apertura de cursos	Impresión de carteles para propaganda.	
08/01/36	Esc. 2 Ángel Salas	Requisición de instrumentos.	A-SEP 17/10/8/334

10/01/36	Esc. 2 Ángel Salas	Requisición de instrumentos.	A-SEP 17/10/8/334
11/02/36	Esc. 2 Ángel Salas	Requisición de saxofón y clarinete.	A-SEP 17/10/8/334
18/02/36	Esc. 2 Ángel Salas	Revisa local para cambio a Zaragoza 64 a Esc. 34-7; local compartido.	A-SEP 17/10/9/202
17/03/36		Se solicita impresión para propaganda de la ENAT 2; dirige los trabajos Jesús Guerrero Galván.	Firma el jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/11/1/244
21/02/36	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Se suspenden clases de conjuntos corales para hacer trabajos de escenografía de danza.	Jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/10/147
22/04/36	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Solicita 50% de descuento para las presentaciones de la compañía teatral de Margarita Xirgu, para alumnos de las ENAT.	Al delegado del PBA, Santiago R. de la Vega A-CENIDIAP caja 91
20/06/36		Se solicita al director de Bienes Nacionales del Palacio Nacional la donación de un piano para la ENAT.	Firma el oficial mayor Rafael Molina Betancourt A-SEP 17/10/8/372
25/06/36	Esc. 3 María Luisa Vera	Pedido de útiles y materiales para el taller de Artes Plásticas.	A-SEP 17/10/8/334
09/07/36	Esc. 3 María Luisa Vera	Pide que no cambien muebles sin su consentimiento.	Al jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/10/7/233

26/08/36	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Solicita se presente constancia de comisión a los profesores faltistas.	Firma el jefe de la sección de Música, Heliodoro Oseguera A-SEP 17/10/8/143
10/08/36	Esc. 3 María Luisa Vera	Después de haber solicitado unas láminas para techar un salón, se da por enterada de que aún no ha sido techado, la solicitud inicial fue en enero.	A-SEP 17/10/9/256
23/09/36		Se lanza el primer concurso de Oratoria para las ENAT, 13 y 14 de octubre en la Sala de Conferencias del PBA; se incluye convocatoria y se dirige a Ángel Salas.	Firma el jefe del DBA, Muñoz Cota A-SEP 17/11/1/223
07/10/36		Se ordena lo necesario para impresión de cuentos revolucionarios premiados en el concurso convocado por ENAT 2.	Firma el secretario Gonzalo Vázquez Vela A-SEP 17/11/1/244
23/10/36	Esc. 1 Roberto Reyes Pérez	Se presentan cuestionarios para el tercer reconocimiento de Solfeo, profesor Julio Jaramillo, Anexo doc. núm. 29.	A-SEP 17/10/10/95
24/10/36	Esc. 2 Ángel Salas	Reporta faltas de los profesores Samuel Herrera, Antonio Solís, Tula Meyer, Antonio Salinas Puente y Alberto Flachebba.	A-SEP 17/10/8/143
05/01/37	El jefe del DBA envía documento de planta docente y administrativa para que las ENAT pasen al Departamento de Educación Obrera a cargo de Roberto Reyes Pérez; firma el oficial mayor Francisco Nicodemo.		
07/01/37		Nombramiento de Roberto Reyes Pérez como jefe del Departamento de Educación Obrera.	A-CENIDIAP carpeta Escuela del PBA
17/11/37		Festival en Arena México.	

* Este documento fue recogido y seleccionado por la autora, y pertenece al acervo del Cenidiap.

Guillermo Meza describió la escuela de Regina, quizá la mejor acondicionada de todas:

Estaba el teatro y en la parte baja había un salón de Artes Plásticas; en la parte alta, a la que se llegaba por una escalerita, estaban los salones de Música, y para los coros se utilizaba el foro. También había una sala muy bonita donde se daba ocasionalmente Esgrima [...] Grabado, en un salón al fondo. Me mandaron a llevarle al maestro Balmori un recado al sótano y vi que estaba lleno de muchachos pintando a una mujer desnuda [...] sentí que me subió la sangre [...] también había Grabado; la enseñanza era muy viva.¹⁴²

Meza coincidió con las quejas de Fanny Rabel acerca de las limitaciones de la escuela: “No pude pasar del dibujo; la pintura al óleo requería de espacio, porque en realidad los salones eran muy chicos, se necesitaban bastidores y caballetes [...] recuerdo que en Piano, estos se agotaban; debimos haber sido como 10 o 15 pianistas; en Guitarra llenábamos un salón grande”.¹⁴³

Hijo de artesano, y al mismo tiempo aprendiz de sastre, Meza puntualiza: “Los que íbamos a la Escuela número 1, la gran masa, éramos obreros, pero también había muchachas de casas acomodadas, porque la enseñanza era riquísima”.¹⁴⁴

¹⁴² Guillermo Meza en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹⁴³ *Loc. cit.*

¹⁴⁴ *Loc. cit.*



Figura 12. Documento del A-SEP, expediente 17/10/173, 1935.



Figura 13. Documento del A-SEP, expediente 17/10/173, 1935.

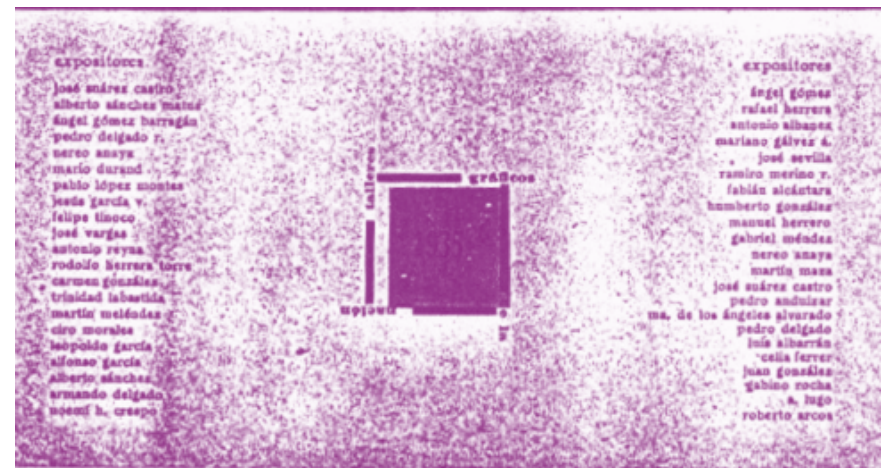


Figura 14. Documento del A-SEP, expediente 17/10/173, 1935.

En la invitación (que data de 1935, figura 13), impresa por los Talleres Gráficos de la Nación, se mencionan a los siguientes expositores, bajo la tutela de Máximo Pacheco, Jesús Guerrero Galván y Leopoldo Méndez (fig. 14):

José Suárez Castro	Ciro Morales	Manuel Herrero
Alberto Sánchez Matus	Leopoldo García	Gabriel Méndez
Ángel Gómez Barragán	Alfonso García	Martín Maza
Nereo Anaya	Alberto Sánchez	José Suárez Castro
Mario Durand	Armando Delgado	Pedro Anduizar
Pablo López Montes	Noemí H. Crespo	Ma. de los Ángeles Alvarado
Jesús García V.	Ángel Gómez	Pedro Delgado
Felipe Tinoco	Rafael Herrera	Luis Albarrán
José Vargas	Antonio Albanez	Celia Ferrer
Antonio Reyna	Mariano Gálvez A.	Juan González
Rodolfo Herrera Torre	José Sevilla	Gabino Rocha
Carmen González	Mariano Merino R.	A. Lugo
Trinidad Labastida	Fabián Alcántara	Roberto Arcos
Martín Meléndez	Humberto González	

En busca de desarrollar una labor integral, los maestros de las ENAT se relacionaron con otros medios culturales. Sus directores trataban de conseguir boletos gratuitos para conciertos, obras de teatro y exposiciones, aunque tal parece —como dice Balmori— que no existían vínculos cercanos con otras escuelas artísticas.

Como ya se indicó, para difundir los productos de las ENAT se organizaban exposiciones internas. A veces se conseguía el Teatro Hidalgo, y aún se habla de una exhibición que se realizó en el Palacio de Bellas Artes. Así también, las escuelas apoyaban a diferentes festivales con obras teatrales, de danza y corales, entre otras actividades.

Las ENAT tuvieron pronta acogida, lo cual se refleja en los datos presentados por el Departamento de Bellas Artes en la *Memoria de la Secretaría de Educación Pública* que corresponde al periodo de septiembre de 1935 a agosto de 1936, donde se registró el total del alumnado de estas escuelas:

AÑO	ENAT 1	ENAT 2	ENAT 3
1935	850	485	625
1936	730	422	353

El informe de las actividades desarrolladas por cada sede fue:

ENAT núm. 1. Música: presentación de 6 conjuntos de música en 2 conciertos; Artes Plásticas: 100 obras en 2 exposiciones; Teatro: 2 obras teatrales y una de danza.

ENAT núm. 2. Música: 5 obras y un concierto, un festival y 2 radiotransmisiones; Artes Plásticas: 40 obras en una exposición; Teatro: 8 obras; y Literatura: 7 trabajos.

ENAT núm. 3. Música: 26 obras y 7 conciertos; Artes Plásticas: 180 obras en 2 exposiciones; Literatura: se editó un folleto con trabajos de los alumnos; Teatro: 5 obras de teatro y 5 de danza, se celebraron además 7 festivales.

En 1936 se describieron las actividades realizadas hasta el mes de agosto:

ENAT núm. 1. Música: 3 conciertos; Artes Plásticas: 200 obras en 2 exposiciones; Literatura: 10 trabajos no publicados; Teatro: 7 obras de teatro y una de danza.

ENAT núm. 2. Música: 3 obras de conjuntos corales y una de conjuntos instrumentales; Artes Plásticas: 80 trabajos; Literatura: 5 trabajos para publicación; Teatro: 7 obras presentadas y radiadas.

ENAT núm. 3. Música: 20 conjuntos; Artes Plásticas: 125 obras; Teatro: 5 obras teatrales y 6 de danza, también se celebraron 2 exposiciones y 5 festivales.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1935 a agosto de 1936.* México, SEP, 1936, p. 170.

Cuadro 4

ESCUELA NÚM. 1 INFORME DE LABORES 1936*						
Fecha	Teatro	Música	Artes plásticas	Danza	Literatura	Inscripciones
Febrero 12	Exhibición Albergue de noche, de Gorki; teatro de improvisación		1) Óleo del grupo superior 2) Trabajos de prueba	No han podido funcionar		420
Febrero 19		Maestros Revueltas y Pomar ensayan coros. Conjuntos instrumentales: Salvador Contreras	Técnica mural; principios de perspectiva de geometría decorativa		470	
Marzo 24		Faltan materiales de conjuntos corales impresos	Funcionamiento de brocha de aire y compresora para trabajo de cartelería. Dibujos con procedimiento de esténcil y brocha de aire		640	
Abril 1º			Pintura en aceite en cartón con estudios de forma geométrica en claroscuro		658	
Abril 16		Conjuntos instrumentales	Dibujo de modelo desnudo; proyectos escenográficos			
Junio 16		Canto 2 coros y piezas de conjuntos instrumentales	Exposición grabados, dibujos, pintura en aceite	Preparación de números para festival		
Julio 30			Colaboración con exposición de la Universidad de Columbia		658	
Agosto 5	Oscar Quero		Dibujo constructivo: maestro Ángel Bracho, modelo de arcilla			
Otros: Programa de películas científicas organizado por la Sociedad de alumnos.						
Agosto 12			Grabado en metal			
Septiembre 24	Se reporta estado lamentable en los salones					
Octubre 29	Cooperación para festival en el Teatro Hidalgo					
Octubre	Programa del Festival (ver anexo)					

* Este documento se encontró en el A-SEP expediente 17/10/10/5. El Cenidiap cuenta con fotocopias.

Cuadro 5

ESCUELA NÚM. 1 INFORME DE LABORES 1936*						
Fecha	Teatro	Música	Artes plásticas	Danza	Literatura	Inscripciones
Feb. 6	<i>El asesinato de Álvaro Obregón</i> , de Germán List Arzubide	Instrumentos de boquilla de caña y piano, sin instrumentos se da en cambio solfeo	Faltan materiales	Falta profesor		171
Feb. 20		Obras de Revueltas y Kostakowsky con conjuntos corales. Cantaron en el Congreso de Unificación Proletaria	Faltan materiales			193
Feb. 27	<i>Revolución</i>	Llegó maestro Gilberto Vázquez	Faltan materiales			
Marzo 12	Con fecha 9 de marzo se traslada la escuela a Zaragoza 64; se cuentan 27 nuevas inscripciones y se reporta necesidad de propaganda					
Abril 8						230
Abril 15	Faltan maestros		Máximo Pacheco fue comisionado en Cuernavaca; se solicita a Emilio Cahero			246
Mayo 6	<i>Una visión de México</i> , de Germán List Arzubide					312
Junio 10	<i>Esto es mío</i> , de Arcadio Averchenco y Germán List Arzubide	Se solicitan armonio y marimba de las bodegas del Teatro Orientación				
Julio 9	Práctica en el Teatro Orientación		Los alumnos construyeron 10 caballetes con madera de desecho. Fernando Leal aún no se presenta	Libro de cuentos de los alumnos		415
Julio 11	<i>Revolución, Muerte de Emiliano Zapata, Visión de México y Esto es mío</i> . Temporada en el Teatro Hidalgo					
Julio 11	<i>La milagrosa, Edipo Rey, Esto es mío, Asesinato de Álvaro Obregón</i> . Temporada en diversos lugares					

Julio 30			Abandonó su taller el único profesor José García Uribe		
Agosto	Se ofreció un curso de inglés gratuito por la señorita Gail Truitt, profesora del curso de verano.				
Agosto 12	Faltan los maestros de música Tula Mayer, Luis Sosa, Isaac Calderón por cumplir con una comisión.				
Septiembre 24	<i>El poder de la mujer</i> , colaboración en Festival T. Hidalgo (PNR)		Se presentó el profesor Máximo Pacheco, pues Leal se rehusó por falta de material		
Septiembre 30		<i>Al fin vuelvo a mi colina, Campesina, Eva, Marcha de obreros</i> , de Ignacio Sánchez Santos, <i>Marcha del Obrero</i>	Falta de salón especial Llega Prof. Antonio Solís		516
Huelga organizada por la Federación de Alumnos de las Escuelas Nocturnas					
Octubre 22	<i>El abogado</i> , de Averchenko, y <i>Don Quijote en México</i> , de Arqueles Vela				
El Coro del Conservatorio visitó la escuela					
Octubre 29	Festival: Se presentaron 22 alumnos y 7 maestros en Conjuntos instrumentales, y 45 alumnos y 3 profesores en Conjuntos corales; además de 7 obras teatrales				

* Este documento se encontró en el A-SEP expediente 17/10/10/5. El Cenidiap cuenta con fotocopias.

Cuadro 6

ESCUELA NÚM. 3 INFORME DE LABORES 1936*					
Fecha	Teatro	Música	Artes Plásticas	Danza	Literatura
Enero 1	<i>La huelga</i>		Se inició con dibujo y escenografía, faltan pintura y escultura	Falta la maestra Nelly Campobello	Prácticas gramaticales; lecturas literarias; Historia de las Sociedades: orígenes de la sociedad

Febrero 13	<i>La huelga</i>	Corales: <i>El capataz</i> , de D. Ayala; principiantes en solfeo; mecánica vocal: <i>Romanza</i> , coro: <i>Guerra a la guerra</i>	Dibujos con carácter decorativo; proyección de decoración teatral, escultura y dibujo; pintura: Juan Manuel Anaya	Elena Canessi	Prácticas gramaticales; ejercicios ortográficos, literatura, nociones de Arte
Febrero 26		<i>Frente único, sol redondo</i> ; instrumentos de cuerda y aliento avanzados: <i>Limoncito</i>	Dibujo al natural; Escultura: perspectiva y decoración. Anaya organiza excursión para tomar apuntes al natural en negro y color	Gimnasia rítmica	Fondo y forma de <i>El Quijote</i> . Trabajo de clase: la emancipación del obrero y ¿Existe en México el Socialismo?
Marzo	<i>La huelga</i>	<i>Arrullo</i> <i>Palomita muerta</i>	Objetos y cabezas al natural; 5 escenografías y 25 dibujos	Danza Los Matachines	Lectura en voz alta; Historia Social: Escuela Socialista y la Religión; La próxima guerra mundial
Marzo 19		<i>Por esas sierras de Chiapas</i> ; conjunto instrumental. <i>Limoncito</i> y <i>Palomita muerta</i>	Proyecto de un teatro infantil; la construcción espacial-escénica y figuras al natural	Danza Los Matachines	Biografía de Marx; Prof. A. Salinas Puente
Mayo 7	<i>Espía de obreros</i>	<i>Himno a las madres</i> (coro) <i>La higerita</i>	Dibujo: pintura de carteles; dibujo al natural y proporciones	<i>Jarabe Tlaxcalteca</i> y danza clásica en barras	
Mayo 14		<i>Mi calle</i> ; <i>Los labradores</i> y <i>Marcha del Prof. E. Castillo</i>		<i>Jarabe Tapatío</i>	
Junio 18		Solfeo; <i>Balada mexicana</i> ; <i>Mi calle</i> marcha socialista; <i>De Morelos es...</i> ; vocalizaciones	Decoración de pequeño guiñol; desnudo al natural		
Septiembre		Mecánica vocal <i>Tosca</i> , aria para tenor y otras arias	Maquetas de decoración y construcción de un foro; perspectiva y composición		

* Este documento se encontró en el A-SEP expediente 17/10/10/5. El Cenidiap cuenta con fotocopias.

La educación obrera gana terreno en el DBA

El 1° de enero de 1937 fue creado el Departamento de Educación Obrera en atención a las exigencias de agrupaciones de trabajadores que solicitaban a la SEP instituciones de enseñanza especializada. El nuevo Departamento se encargó de diseñar una educación que no sólo cubría las necesidades específicas de los trabajadores, tanto urbanos como rurales, sino que impulsó el desarrollo de una conciencia de clase de corte socialista, encaminada hacia la liberación económica de estos sectores. Esfuerzos anteriores se describieron como empíricos y deshilvanados al no tomar en cuenta la enseñanza socialista, única que permitiría a los trabajadores alcanzar su misión histórica en un futuro próximo.

El nuevo Departamento estuvo integrado por las siguientes escuelas: primarias y secundarias nocturnas para obreros, Artículo 123, Escuela de Trabajadores Sociales, y las Nocturnas de Arte para Trabajadores.¹⁴⁶ En todas ellas se consideraron tres aspectos prioritarios: la enseñanza específica para el trabajador, la instrucción política y la educación física. Para la enseñanza política se recuperaron las distintas experiencias de los países más avanzados en este quehacer, como eran Alemania, Estados Unidos, Inglaterra y la URSS, mismas que serían depuradas y adaptadas a las condiciones nacionales. Estas tendrían dos campos de trabajo: uno dentro de los límites escolares, pero pensando en su proyección ampliada; y otro externo, en centros de trabajadores como sindicatos, bibliotecas o locales de trabajo. El presupuesto inicial del Departamento fue de \$653,468.00, pero en respuesta a las exigencias de la clase obrera se acrecentó a \$763,628.00, con el cual se atendieron 83 escuelas primarias, 3 ENAT en distintas entidades del país y 3 en la Ciudad de México, un Centro de preparación matutina con enseñanzas primaria y secundaria, y una escuela secundaria vespertina, además de 9 escuelas primarias nocturnas dependientes de dicho Departamento.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1937 a agosto de 1938.* México, Talleres Gráficos de la Nación, 1938, p. 142. En 1936, Vicente Lombardo Toledano había creado la Universidad Obrera de México, especializada en la formación sindical, sin importar la filiación política o gremial de su alumnado.

¹⁴⁷ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1937 a agosto de 1938,* p. 144.

En los programas generales para las ENAT, descritos dentro de la *Memoria*, se repiten nuevamente los objetivos anteriores, aunque se encuentran ciertas variaciones, sobre todo en el terreno ideológico. Respecto a su organización interna, se dice que las escuelas funcionarían como un sistema celular, a pesar de la independencia con la que trabajaban los distintos talleres que las conformaban. Es decir, que habría coincidencia entre los talleres y las presentaciones y eventos especiales, situación que se daría mediante la planeación coordinada y adecuada. Los talleres operaban con un maestro jefe a la cabeza y tantos ayudantes como fueran necesarios; los directores de taller y el de la escuela constituían el Consejo, dentro del cual se definía su operación.

Los programas fueron instrumentados en tres años lectivos, subdivididos en tres trimestres, e incluían una exhibición pública que hacía las veces de prueba o reconocimiento. Se dio énfasis al apoyo teórico, así como a los aspectos técnicos: todas las enseñanzas estarían sujetas “a las normas que marca el materialismo dialéctico, materia que particularmente se imparte en clase especial y obligatoria para todos los alumnos: Historia de las Sociedades Humanas”.¹⁴⁸

Los planteles de la Ciudad de México se ubicaron en las siguientes direcciones: ENAT núm. 1 Mesones 6; ENAT núm. 2 Zaragoza 64, y ENAT núm. 3 Carranza 83.

Además de las existentes en las ciudades de Celaya y León, en Guanajuato, y de Guadalajara, en Jalisco.¹⁴⁹

Los maestros que se mencionan en los distintos documentos de este periodo son:

En Música: Blas Galindo, Carlos Chávez, Ángel Salas, Rafael Ordóñez, Pablo Moncayo, Jacobo Kostakowski, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Gilberto Vázquez, Tula Meyer, Luis Sosa, Isaac Calderón, Juan G. Belaunzarán.

En Teatro: Fernando Wagner, Armando List Arzubide, Arqueles Vela; y en Danza: Nellie Campobello, Elena Canessi de Obregón.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 429.

¹⁴⁹ En los documentos revisados no se encontraron datos referentes a los centros ubicados en entidades del interior de la República Mexicana.

En Artes Plásticas: Santos Balmori, Mariano Paredes, Ceferino Colinas (escultura), María de los Ángeles Vera, Roberto Reyes Pérez, Jesús Guerrero Galván, Ignacio Aguirre (grabado), Emilio Cahero, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Rosendo Soto, Máximo Pacheco, Fernando Leal, José García Uribe, Juan M. Anaya, Luis Sagaón, Mario Paredes, Luis Marín Bosquet, Francisco Díaz de León (grabado).

Como alumnos se registraron: Paco Capdevilla, Pedro Coronel, Fanny Rabel, Guillermo Meza, Antonio Fernández Lechuga, Benito Tinajeros.

Las conferencias las impartían personalidades como Vicente Lombardo Toledano, Narciso Bassols y Jesús Silva Herzog.

La visión política inclinada hacia la izquierda era una cualidad distintiva dentro de las ENAT. Fanny Rabel compartió su experiencia como alumna:

Entonces el idioma era terminología del proletariado, de la libertad de expresión [...] eran palabras que tenían un significado muy auténtico y pesaban; después se fueron volviendo poco a poco demagogia y hoy, cuando uno habla de esas cosas, la gente se sonríe con sorna [...] fue una época de gran generosidad, tanto en la planificación como en la realización [...] había muchas manifestaciones y los mítines llegaban a llenar la plaza de toros, el Palacio de Bellas Artes, que hasta la cúpula, junto a los vitrales, azuleaba de overoles [...] también estaban los muralistas y aún pintaban mucho a la vista del público, y yo creo que esta gente se acostumbró a ver en sus locales, en los edificios públicos, esos andamios con nuestros héroes, todos embarrados y batidos de pintura con sus overoles; se veía a los artistas trabajar con la misma herramienta, con las manos, y creo que esto los hermanaba.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Fanny Rabel en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

Guillermo Meza se unió a este sentir:

Sí, había una conciencia de clase, éramos obreros todos, yo era aprendiz de sastre en las tardes, cuando salía de la secundaria; mis padres no tuvieron para pagarme la preparatoria. No creo, sin embargo, que la enseñanza fuera tendenciosa, era estrictamente musical [...] se daban conferencias, pero no precisamente para politizar, sino más bien como una información histórica [...] llegamos a cantar en coro *La Internacional*; me la sé muy bien y además es muy bonita.¹⁵¹

Raúl Anguiano complementó este aspecto:

Siendo yo maestro de Artes Plásticas nos impartieron una serie de conferencias de masas obligatorias, aunque no era castigado no asistir a ellas; se impartían en locales como el Palacio de Bellas Artes [...] las conferencias las impartían Vicente Lombardo Toledano, Narciso Bassols, Jesús Silva Herzog, gentes brillantes que influyeron mucho en la formación ideológica y política [...] también asistimos al curso intensivo sobre pedagogía de las artes populares. La influencia de la URSS nunca fue avasalladora, no borró la identidad nacional.¹⁵²

Rosendo Soto recuperó la influencia socialista de manera positiva:

Había una simpatía por la Unión Soviética y muchos maestros pertenecían al incipiente PC; se leían textos, todo lo que nos llegaba de revistas [...] no sólo de la Unión Soviética, sino lo que hacían en Francia y en otros países; pero claro que las experiencias soviéticas eran las que más nos apantallaban y quizá eran las que estaban haciendo logros de mayor alcance [...] los maestros no éramos tan ingenuos como para pensar que se podía llegar a un régimen socialista. Buscábamos la concientización de la gente, del progreso; resolver problemas ancestrales, resolver muchas injusticias...¹⁵³

¹⁵¹ Guillermo Meza en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹⁵³ Rosendo Soto en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

¹⁵² Raúl Anguiano en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

A la par con esta ideología de avanzada se buscó capacitar al alumno con las técnicas más modernas, sin tener que hacer un recorrido por otras en la enseñanza tradicional del arte. Sin embargo, no se encontraron noticias o imágenes de los resultados de este experimento.

En el apartado correspondiente al Departamento de Educación Obrera, a cargo de Roberto Reyes Pérez, dentro de la *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1937 a agosto de 1938* se incluyó el informe referente a los Centros de Nueve Años, Escuelas Primarias y Secundarias, el Museo Nacional de la Industria y Escuelas Diversas. En este rubro se incorporó a las ENAT, señalando que

una funciona como Escuela Central Nocturna y las otras dos, después de funcionar en 1937, se disolvieron administrativamente a fin de integrar el personal docente una brigada cultural que selecciona en el seno de las organizaciones obreras a los elementos que, por su manifiesta vocación, merecen perfeccionarse en la Central Nocturna de Arte a que nos referimos. Estas brigadas son de franca penetración cultural en los sindicatos obreros.¹⁵⁴

El presupuesto asignado al Departamento fue de \$1,995,172.36, cifra que reflejó el aumento de las escuelas, el alumnado y los maestros, si se toma en cuenta que anteriormente había sido de \$653,468.30.¹⁵⁵ Entre las carreras cortas que se implementaron destacan las de dibujantes comerciales, escenógrafos, modelistas y grabadores de madera (que se cursaban en dos semestres), así como de letreristas y figuristas (con duración de un semestre).¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1937 a agosto de 1938*, tomo I. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1939, p. 143. https://books.google.com/cu/books?id=X3oQAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 148.

Durante el año de 1938 las tres ENAT concentraron sus elementos y sus esfuerzos en un Plantel Central que impartía: Música, Literatura, Teatro y Artes Plásticas. El personal excedente se destinó a la formación de brigadas culturales cuya acción se dirigió principalmente a la preparación artística de los trabajadores al interior de sus sindicatos. La Escuela Central acogió a los trabajadores que así lo habían solicitado, predominando el sector obrero.

También hubo empleados, pequeños industriales, mujeres dedicadas al hogar y maestros de escuela. El número total de alumnos al terminar 1938 fue de 483, de los cuales 374 fueron hombres, 64 mujeres, 28 niños y 17 niñas. Por ocupación, el alumnado estaba constituido por 219 obreros, 167 con actividades diversas y 97 estudiantes.

Los datos estadísticos obtenidos de la fuente mencionada registran que las ENAT tuvieron un total de 949 alumnos distribuidos de la siguiente manera: 324 en la núm. 1; 244 en la núm. 2; 136 en la núm. 3 y 245 en la núm. 4. En ellas se atendió principalmente a obreros, pero también se sumaron empleados, pequeños industriales, mujeres dedicadas al hogar, maestros y estudiantes. De ellos, 734 fueron hombres, 108 mujeres, 63 niños y 44 niñas; 470 obreros, 199 con actividades diversas y 280 estudiantes. La asignatura preferida era la música, a la que en esos momentos se inscribieron 683 alumnos (más del 60 % de la población escolar). Al área de Artes Plásticas concurren 207 alumnos, y a la sección de Teatro y Literatura, 59.

En los Orfeones de Trabajadores se interpretaron cantos revolucionarios, cantos populares y obras clásicas. En Danza (incluida dentro la sección de Teatro) se dio preferencia a la enseñanza de danzas autóctonas, y en Teatro se montaron obras con contenido revolucionario. Para las ENAT se adquirió un foro portátil con la finalidad de llevar representaciones populares a los diferentes barrios de la ciudad, en las que participaron los alumnos. También se reportó que en la Escuela de Celaya había 140 estudiantes.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1938 a agosto de 1939, tomo I, p. 95.

La Escuela Central organizó 15 festivales; la sección de Teatro realizó emisiones radiadas y 2 representaciones teatrales, el taller de Artes Plásticas montó una exposición de fin de cursos y participó en otra organizada por la Secretaría. Las brigadas culturales fueron permanentes en los Sindicatos de Panaderos y de Petroleros, entre otros, donde integraron pequeños orfeones y orquestas.

Como puntos importantes para la reorganización de la Escuela Central de Arte para Trabajadores¹⁵⁸ se mencionan los siguientes:

- a) Llevar el arte como elemento de expresión que sirva al obrero en sus labores diarias y en la lucha social. No tendrán carácter de instituciones profesionales y semiprofesionales.
- b) Serán establecidas en la periferia de la ciudad, teniendo por asiento las barriadas más populares.
- c) Serán centro de sana recreación donde tengan lugar recitales, conciertos, representaciones de teatro y danza, exposiciones de pintura, etc. Marcarán un periodo de elevación artística apartando a los trabajadores de centros de vicio y holganza.
- d) Como parte complementaria del plan de estudios, y para lograr una labor genuinamente revolucionaria, se reorganizarán ciclos de conferencias de orientación social que afirmen la conciencia de clase.¹⁵⁹

En aquel entonces existían cuatro escuelas en las siguientes ubicaciones: la núm. 1 en Justo Sierra 56; la núm. 2 en Constantino 35, colonia ExHipódromo de Peralvillo; la núm. 3 en Ángel de la Peña 73, en la colonia Obrera, y la núm. 4 en Cedro 348.

¹⁵⁸ La Escuela Central compartió presupuesto con las Escuelas primarias y secundarias nocturnas, los Centros de nueve años, las Escuelas por cooperación, las Escuelas preparatorias para obreros, los Internados mixtos de enseñanza secundaria y de bachilleres para hijos de los

trabajadores, el Museo Nacional de la Industria y las Escuelas de artes del libro.

¹⁵⁹ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1938 a agosto de 1939*, tomo I, p. 71.

Un año después, todavía bajo el mando del secretario Gonzalo Vázquez Vela, la *Memoria* correspondiente al periodo de septiembre de 1939 a agosto de 1940 informaba que dentro del Departamento de Educación Obrera, a cargo del licenciado Juan Rebolledo, se habían ordenado “disposiciones de carácter técnico que precisan y dan fisonomía a los planteles dedicados exclusivamente a la preparación cultural de los trabajadores, que establecen una mejor organización de las instituciones educativas que se controlan, y dan uniformidad a las labores de esta dependencia”.¹⁶⁰

En cuanto a las ENAT, se menciona la formación de Colegios para Maestros destinados a realizar el estudio de los programas de cada asignatura, según sus horarios de trabajo, objetivos y la población escolar. A petición de algunos países centro y sudamericanos se enviaron estos programas con el objeto de dar a conocer “los problemas artísticos de la clase trabajadora”.¹⁶¹

Al 1 de agosto de 1939 se constata la existencia de 1067 alumnos en las cuatro escuelas, la mayoría obreros, estudiantes, artesanos de diferentes oficios, pequeños comerciantes y mujeres dedicadas al hogar.

En el área de Música se registró como instrumento preferido la guitarra, pues se utilizaba ampliamente en festivales sindicales y para formar otros grupos musicales de amplia aceptación, como el mariachi. Las materias impartidas eran Solfeo y Mecánica Vocal mediante el método Conconne, clases a las que se incorporó a los alumnos de Teatro. Con los alumnos de Música se formaron dos grupos: uno de conjuntos corales y otro de conjuntos instrumentales (orfeón, orquesta y mariachi). Los conjuntos corales ensayaron canciones mexicanas y españolas a varias voces, así como algunas marchas que los trabajadores cantaban en los desfiles del 20 de noviembre y del 1º. de mayo. Los conjuntos instrumentales lograron ejecutar numerosas canciones aborígenes (tarahumaras, yaquis, seris, tarascas, mayas), una marcha guerrera del siglo XVII y algunas selecciones de *Tannhäuser*.¹⁶²

160 *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1939 a agosto de 1940*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940, p. 251. https://books.google.com/cu/books?id=1HsQAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

161 *Ibid.*, p. 269.

162 *Ibid.*, p. 270.

En Artes Plásticas se reportaron trabajos de rotulación y de cartelería con temas sociales y revolucionarios, así como la ejecución de escenografías para distintos festivales. Asimismo, los talleres prestaron su cooperación para decorar los salones de arte de algunos sindicatos.

El taller de Teatro fue solicitado para participar en la presentación de festivales en escuelas primarias, secundarias y sindicatos. La Escuela núm. 1 presentó en Bellas Artes la obra *Los pechos privilegiados*, de Juan Ruiz de Alarcón, para conmemorar el tercer centenario de su muerte. También se montaron cuadros de obras revolucionarias y algunas obras completas de autores extranjeros.

El área de Danza apoyó a la de Teatro, además de haber interpretado numerosas danzas regionales.

En el taller de Literatura se trabajaron ejercicios gramaticales precedentes a la composición individual, se enseñó a contextualizar el ambiente literario de una obra dramática, se realizaron composiciones poéticas en prosa y en verso, y se llevaron a escena poemas colectivos.

En Orientación Social se informó sobre las transformaciones de la sociedad desde los primeros tiempos y se fijaron posiciones de responsabilidad gremial y revolucionaria para el futuro de los trabajadores.¹⁶³

Las ENAT terminaron el año de 1939 con una inscripción total de 1216 alumnos distribuidos de la siguiente manera: hombres, 1009; mujeres, 207. Obreros, 599; diversos, 255; estudiantes, 362. Música, 958; Artes Plásticas, 177, Teatro, 81. En 1940 (hasta el 30 de mayo): hombres, 902; mujeres, 103. Obreros, 699, estudiantes, 142, diversos, 164. La asistencia media fue de 700 alumnos de los 1005 totales, y el personal docente estuvo formado por 75 maestros y 4 directores.¹⁶⁴

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1939 a agosto de 1940, op. cit., p. 271.*

En el tomo II de la misma *Memoria* se hace mención en el índice de las actividades del Departamento de Bellas Artes, que atendía a las secciones de Música, Artes Plásticas, Teatro, Danza, la Escuela Superior Nocturna de Música, el Conservatorio Nacional de Música, la Oficina de Fotografía y Cinematografía, y la Escuela de Escultura y Talla Directa.¹⁶⁵

Tratando de resumir la labor de las ENAT, los entrevistados coinciden en su importancia y en la necesidad de planificarlas en forma más seria y contundente. Las palabras del maestro Balmori sintetizan favorablemente su proceso, abriéndonos un vasto campo de reflexión:

en mis tiempos había cuatro escuelas de este tipo y ya la población sobrepasaba los 6 millones. Estando en Praga, me hablaron del funcionamiento de escuelas semejantes: había 4800 en una ciudad de 2 millones de habitantes [...] Yo creo que Bellas Artes sí se preocupaba por las ENAT, en la época de Carlos Chávez, sí, pero era una especie de regalito, una misericordia que le hacía al pueblo, y esto es algo más serio, estas escuelas deben proliferar y ser apoyadas [...] Insisto, son necesarias; nosotros servíamos de puente para las escuelas de arte; Pedro Coronel salió de ellas para La Esmeralda...¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1938 a agosto de 1939*, tomo II, op. cit., p. 229.

¹⁶⁶ Santos Balmori en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

Apartado IV. El desenlace

Las metas de Manuel Ávila Camacho fueron la estabilidad, la unidad nacional, la conciliación y la consolidación del gobierno, desde perspectivas y situaciones distintas a las planteadas en los primeros regímenes posrevolucionarios. En este periodo el discurso oficial dejó a un lado la referencia a la lucha de clases, la combatividad y la agitación, pues su objetivo prioritario era la unidad nacional. Muchas consignas cardenistas se sintieron fallidas y la burguesía nacional manifestó su oposición a lo que consideraba un exceso: la intromisión estatal.

El general Ávila Camacho, secretario de la presidencia y amigo de Lázaro Cárdenas, se perfiló como un candidato de postura centrista con posibilidad de negociar las demandas de empresarios y de proletarios. El PNR diseñó entonces un Segundo Plan Sexenal en el que se manifestó de forma abierta y prioritaria la meta del progreso a través del crecimiento económico. Este planteamiento desarrollista ofreció una solución viable que afianzaba la industrialización, fomentada y sostenida por la iniciativa privada. Las contradicciones del Segundo Plan Sexenal no se hicieron esperar y aparecieron conjuntamente con la necesidad de mantener cierto equilibrio entre los intereses sociales en juego, especialmente después de un régimen cargado al extremo contrario.

La Segunda Guerra Mundial propició la incorporación de las metas económicas al programa oficial a fin de impulsar el crecimiento interno del país y con el deseo de abrirse a la modernidad. A pesar de la oposición de los grupos industriales y empresariales, el Estado continuó su dirección e injerencia, cuya meta desarrollista quedó vinculada a la colaboración del sector privado y al esfuerzo del Estado por cuidar el cumplimiento de las leyes para no agredir las justas aspiraciones del pueblo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ B. Lerner y S. Ralsky, *op. cit.*, p. 156.

El nuevo discurso oficial hizo énfasis en el respeto a la participación privada y el reconocimiento de la importancia del sector patronal en el destino económico del país. La técnica administrativa sustituyó a la consigna de lucha de clases prometiendo la distribución de la riqueza. Así también, el peso de la imagen civilista fue mayor, lo que presagiaba el advenimiento de una futura tecnocracia en los asuntos públicos.

En lo que se refiere al sector obrero, la confrontación fue dando paso a la legalización como una medida de control: al respecto, la Secretaría del Trabajo y la Junta de Conciliación y Arbitraje consignaron ilegales la mayoría de los movimientos huelguísticos. El gobierno también dividió a la organización obrera con la ayuda de sus líderes, y los acontecimientos bélicos le sirvieron para contener al movimiento obrero al declarar como objetivos fundamentales la unidad nacional y la productividad.

Durante el periodo del general Ávila Camacho —en el informe correspondiente a 1941, presentado por el licenciado Luis Sánchez Pontón— se mantuvo la defensa a la educación socialista, que “se guardó como principio para la ideologización popular y también como elemento mediatizador ante los demás cambios de enfoque, orientados hacia la conciliación patronal”, aunque poco a poco el proyecto fue debilitándose.¹⁶⁸ Asimismo, el gobierno ofreció protección a las manifestaciones católicas y preparó una nueva modificación al Artículo 3° constitucional. Con el pretexto de la unidad nacional relajó la supervisión de la enseñanza impartida por particulares y empezó a difundir la idea de una pedagogía moderna como contribución a un nuevo capítulo del sistema educativo nacional:

Por primera vez el Gobierno Nacional, preocupado por orientar a la juventud, darle la oportunidad para desarrollarse y organizarse en torno a sus propios ideales, en concordancia con las aspiraciones comunes de la gran familia mexicana, y con el propósito de concederle la mayor participación y no menor responsabilidad en la forja de su propio destino y en la obra

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 158.

de formación de un país, sin pobrezas y explotaciones, creó este año en la Secretaría de Educación Pública un organismo que desde luego está llevando a cabo diversas tareas cívico culturales y de organización y propaganda.¹⁶⁹

Este organismo se constituyó como la Dirección de Educación Extraescolar y Estética, contenidas sus características y atribuciones en el capítulo XV de la Ley Orgánica de Educación. A través de él se pretendió encauzar los sentimientos cívicos, las actividades sociales y la emotividad artística del pueblo mexicano, con la meta de: alfabetizar a la población iletrada e impartir cultura elemental, complementar y renovar la educación escolar, dirigir y organizar las actividades sociales de la niñez, de la juventud y de la mujer, y cooperar con las agrupaciones de trabajadores existentes. Los medios para lograrlo no cambiaron sustancialmente, ya que se haría a través de exposiciones, conciertos de música, obras de teatro y de danza, entre otros.

Estas disposiciones pretendieron contrarrestar las ideas radicales anteriores, y con el objetivo de “depurar y adaptar a nuestro medio las elaboraciones doctrinarias de carácter educativo y hacer sentir en el exterior la nobleza de nuestros propios esfuerzos...” se enviaron representaciones de técnicos a las conferencias, seminarios y congresos educativos que tuvieron lugar en el extranjero.¹⁷⁰ En la *Memoria* de 1941 se menciona la representación de los maestros mexicanos en la conferencia de la Nueva Educación, efectuada en Ann Arbor, Michigan, donde lograron conclusiones importantes al reconocer “la obligación que tienen las escuelas de estimular la actitud crítica constructiva y la experimentación sobre las nuevas orientaciones económicas y sociales de la democracia, para que la totalidad de los individuos pueda alcanzar la libertad espiritual y material, así como la mayor suma de bienestar”.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1940 a agosto de 1941*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1941, p. 16

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷¹ *Idem.*

La Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, cuyo director general fue el licenciado Xavier Icaza, unió a aquellas dependencias de la SEP que realizaban funciones complementarias y tenían atribuciones concordantes: DBA, Departamento de Acción Juvenil, Departamento de Bibliotecas, y Departamento Editorial y de Publicidad.

El general Ávila Camacho ofreció un discurso con motivo de la inauguración de la Orquesta Sinfónica Nacional, el 14 de junio de 1941, en el que se refirió a la importancia de las actividades culturales y artísticas: “El libro, la música, la pintura, y en general todas las creaciones artísticas del hombre, son índices elocuentes de la salud espiritual de un país y del pensamiento”.¹⁷²

Entre los objetivos que se propuso cumplir la educación extraescolar y estética en cuanto a su función artística se apuntaron los siguientes:

- 1) Desarrollar una campaña de fomento y producción de la lectura, del teatro y de las artes literarias, así como de la música, la danza, las artes plásticas y, en general, de las costumbres y manifestaciones culturales, artísticas y recreativas de nuestro pueblo, de modo que se conserven la pureza y vigor del temperamento, características e ideales auténticamente mexicanos —sin que por ello se disocie del arte y la cultura universal— y se realice un nuevo sentido de justicia social.
- 2) Forjar en la niñez, la juventud y el pueblo mexicano un nuevo concepto, valor y formas de la recreación como elemento fundamental de la vida comunal y de la salud física, mental y espiritual del hombre, que los libere de la ignorancia y de los vicios y eleve a planos superiores su carácter, su trabajo, su inteligencia y sus ideales.

¹⁷² *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1940 a agosto de 1941, op. cit., p. 180.*

- 3) Dar a la juventud estímulo, participación y responsabilidad en la forja de su propio destino y en el desenvolvimiento económico-social de nuestra nacionalidad, en concordancia con las aspiraciones comunes de la gran familia mexicana y de conformidad con los principios de nuestra revolución social.
- 4) Inculcar y fortificar en el pueblo de México, y particularmente en la juventud, el sentimiento de unión, fraternidad y solidaridad nacional y humana, para que asociando sus esfuerzos a la lucha que al igual sostienen los pueblos y las juventudes libres de América y del mundo, contribuyan a la salvación y defensa del espíritu de igualdad y justicia social, de la confianza en el derecho y de la cultura universal, frente a la división de la humanidad en dos grandes sectores ideológicos: democracia y fascismo, que representan una inmensa pugna entre el porvenir y el pasado, la civilización y la barbarie, entre las fuerzas progresivas y las regresivas, y entre la libertad y la esclavitud.¹⁷³

Las ENAT, que hasta el día último de diciembre de 1940 habían pertenecido al Departamento de Educación Obrera, se incorporaron a la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, en número de cuatro, a partir de enero de 1941. En ellas se impartían talleres de Artes Plásticas, Música, Teatro y Danza, además de enseñanzas de Lengua Nacional y Orientación Social.¹⁷⁴

Dentro de los Planteles de Bellas Artes se registra a la población de las ENAT de la siguiente manera: ENAT núm. 1, 264 alumnos; ENAT núm. 2, 308; ENAT núm. 3, 177, y ENAT núm. 4, 266.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 193.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 196.

El 23 de enero del mismo año las maestras Elena Otero y Cecilia Bretón presentaron una ampliación de los lineamientos de las ENAT, a través de la cual se buscó acercar el magisterio a las masas trabajadoras desde el ámbito de la moral; crear métodos pedagógicos amenos, propios para una mente inculta y cansada del trabajo; elevar el aprovechamiento de los alumnos; despertar interés en las enseñanzas que se impartan para evitar la deserción; realizar conciertos y festivales que estimulen al alumnado y le hagan advertir sus progresos; convertir a las Escuelas en verdaderos Centros de Arte popular; optimizar el rendimiento del trabajo, y asegurar una asistencia media decorosa.

En 1944 las ENAT cambiaron de nombre y de orientación, siendo sustituidas por las denominadas Escuelas de Iniciación Artística (EIA),¹⁷⁶ cuyos objetivos principales serían:

1. Explorar la vocación de su alumnado y orientarlo hacia el estudio profesional artístico especializado.
2. Difundir la cultura artística creando el tipo de espectador que, con conocimientos elementales de las técnicas especializadas, comprenda la obra de arte en toda su hondura.
3. Preparar elementalmente en las disciplinas artísticas al alumnado proveniente de estratos sociales diversos cuyos medios de vida les impiden realizarse como profesionales del arte, pero cuya vocación o gusto los inclina al estudio de estas disciplinas.

Como podrá apreciarse, la finalidad de la cultura de las bellas artes y de profesionalización de los alumnos fue recuperado en los lineamientos de estas escuelas. Esta nueva visión tendió a convertir a las escuelas en filtro vocacional y de facultades de aquellos interesados en inscribirse a otras instituciones artísticas con un carácter profesional.

¹⁷⁶ Estas escuelas cambiarían su nombre tiempo después por el de Escuelas Nocturnas de Arte para Adultos. *La obra*

educativa en el sexenio 1940-1946. México, Secretaría de Educación Pública, 1946, p. 294.

A manera de compensación, se expresaron los ánimos por mejorar los trabajos de carácter extraescolar mediante una carpa-teatro transportable que permitiera la presentación de festivales, conciertos y exposiciones en plazas públicas y que llegara a las capas sociales más pobres.

En el mismo documento¹⁷⁷ se destacó la necesidad de dotar a las EIA de locales propios, ya que su movilización constante, desde que fueran ENAT, había obstaculizado su desarrollo. Así también se puso a consideración la creación de más de estos centros, ya que a esa fecha sólo funcionaban cuatro en los perímetros de la ciudad. Se argumentó que la labor de la iniciación artística era vital para afirmar la personalidad estética de cualquier nación y que el arte era “el medio más poderoso para lograr la unión: ...México sólo se afirmará frente a los problemas de la postguerra en su categoría Ética a través de sus afirmaciones artísticas...”.¹⁷⁸

Sorprende que este nuevo proyecto de profesionalización fuera firmado al calce por Ángel Salas, Juan Manuel Anaya, María Luisa Vera e Ignacio Sánchez Santos, antiguos directores y maestros defensores del proyecto de las ENAT. El nuevo régimen promovió el discurso idealista del arte, donde el aspecto moralizador siguió pujante y vigente. La educación estética se consideró valiosa reconociendo la importancia de la belleza, en este caso unida a la bondad, en contra de aquellos que consideraban que la esencia de las actividades artísticas era su desinterés. Quien disfrutaba de la belleza iluminaba el horizonte de su conciencia, robustecía los lazos solidarios y se apegaba a lo universal.¹⁷⁹

El concepto de “lucha de clases” fue borrado, resaltando el de tolerancia, la espiritualidad y la armonía universal.

El proyecto de las ENAT concluyó abandonando sus principios y objetivos. Su carácter socializador dio paso a un ideario distinto dentro de un contexto que daba marcha atrás, o cuando menos buscaba detener los brotes socialistas del cardenismo en busca de la igualdad democrática.

¹⁷⁷ “Plan de trabajo de las Escuelas de Iniciación Artística”, México, SEP, 1944.

¹⁷⁹ *La obra educativa en el sexenio 1940-1946, op. cit.*

¹⁷⁸ *Idem.*

Conclusiones

Al trabajar sobre el proyecto ENAT me percaté de distintas e importantes problemáticas relacionadas con la educación artística en nuestro país, en especial las generadas a partir de una intención, o como mejor se entiende para esa época, de carácter popular. Mis principales cuestionamientos al realizar esta investigación giraron en torno a las siguientes preguntas: ¿Qué validez tuvo la implementación de un proyecto cultural popular en un país con crisis recurrentes y agravadas, y con necesidades de carácter primario, ante una población no sólo analfabeta, sino desnutrida y alejada de las finalidades y cualidades de la cultura de las bellas artes? ¿Qué elementos determinaron la implantación de una política cultural oficial? ¿De qué sector o sectores partió el reclamo por establecer un proyecto cultural, y en específico de carácter popular?, y por último, ¿cuáles deben ser las características de una política cultural de corte popular?

A manera de conclusión expongo el resultado de mis reflexiones en torno a estas preguntas en espera de que contribuyan, en algún sentido, a su discusión y futura profundización.

En primer lugar, doy por sentada la inutilidad de cuestionar la validez de un proyecto cultural cuando éste se constata a través de su existencia. En tal caso habría que preguntarse acerca de su eficacia. En este sentido, me atrevería a mencionar dos posiciones principales, antagónicas y extremas, de las instituciones oficiales en cuanto a la valoración de lo entendido como “cultura”, que han fundamentado y generado importantes conflictivas en su cristalización como política cultural: la minimización y la sobrevaloración de la función social del arte, y en general de la estética.

A la primera de ellas corresponderían todas aquellas visiones que conciben la producción artística y cultural como un valor ornamental. Bajo esta tendencia ideológica, cualquier apoyo oficial a esta producción representaría un gasto inútil, irrecuperable y meramente instrumental según las conveniencias del caso. De la segunda posición, más cercana a la de los diseñadores de las políticas culturales en los años veinte y treinta, se entendería, en contraposición, el compromiso

de alcanzar su máxima distribución y promoción. Partiendo de estas posturas se derivan una serie de matices dentro de las luchas económico-ideológico-políticas del campo cultural, rompiendo con la supuesta unidad y verticalidad de las políticas culturales; saltos inesperados y a veces contradictorios vitalizan su práctica concreta.

Enarbolando —y a veces dirigiendo— esta lucha ideológica-material, los intelectuales han asumido posturas, bien mesiánicas, bien oportunistas, logrando convencer de la congruencia de cierto proyecto y defendiendo posturas e intereses con significaciones políticas concretas. En este juego de complejidades, las distintas concepciones ideológicas coincidirán, se traslaparán y emergerán dominantes de acuerdo al proceso histórico. El surgimiento de las ENAT saca a la luz estos entramados, sin los cuales sería bastante más simple describir su modalidad específica.

En los años veinte y treinta del siglo XX, ante la visión de un México desmembrado, depauperado, segregado y analfabeta, la esperanza redentora de los intelectuales se cimentó en la cultura y el arte. Adoptada por el Estado, para ponerla en práctica esta utopía requirió un gran costo económico, social y, por qué no, espiritual. Se asumió el reto con un gran esfuerzo tendiente a alcanzar un equilibrio dentro de una organización social contraria, en principio, al gasto en recursos de esta naturaleza. La disparidad y la complejidad de la organización social en México, la condición de subdesarrollo, el discurso vuelto demagogia, pusieron continuos obstáculos a las buenas intenciones de quienes decidieron impulsar en gran escala la educación, el arte y la cultura.

A pesar de las declaradas acciones desinteresadas, las entre líneas políticas y económicas relucieron en los proyectos culturales. De tal suerte, los grupos hegemónicos asumieron la responsabilidad del proyecto cultural democratizador en función de factores que podían ser recuperados para alcanzar la unidad ideológica, la modernización y la activación económica.

En un nivel más personalizado, la apertura cultural ofreció a los interesados la posibilidad de ganar un público que cumpliera con una función comunicativa en un momento en que el mercado artístico aún no era lo suficientemente fuerte para mantener los mínimos requerimientos económicos. Un productor sin destinatario carece de todo sentido.

Si bien, desde una situación de grave crisis económica y política, la tendencia a minimizar la actividad cultural encuentra justificación, durante los años treinta se percibió un manifiesto interés por fomentar estas actividades manteniendo, y aun fortaleciendo, su carácter expansivo. Sin lugar a dudas, la planeación consecuente propició la conquista de un presupuesto adecuado y el fomento de proyectos con un interés social, en particular hacia el trabajador obrero.

La educación estética, así como la producción y la difusión artísticas, fueron ganando terreno al interior del DBA, circunstancia que ayudó a definir más claramente su futuro independiente. Si en un principio dentro de la línea de educación artística popular se trabajó casi individualmente, con escasos apoyos oficiales, pero ganando espacios de importancia (EPAL), se irá concibiendo la necesidad de un plan general para permitir el funcionamiento adecuado de dicho Departamento.

Este proceso muestra igualmente el peso de los individuos y los grupos en la determinación de su historia: José Vasconcelos, Narciso Bassols, Carlos Chávez, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Diego Rivera y otros muchos que, con una labor silente, lograron avances indiscutibles a pesar de la crisis y las disposiciones políticas en otros campos.

Durante el porfiriato, el discurso de lo popular no se consideró dentro de la planeación política. Después de la Revolución, el discurso sobre el arte continuó la concepción tradicional de la cultura de las bellas artes, que dejaba a un lado una inmensa variedad de prácticas culturales al considerarlas de poco valor. Así también, el atributo moral fue resaltado. Los ateneístas, grupo civil del que partieron muchas expectativas culturales de las futuras generaciones que laboraron en el DBA, establecieron la relación arte-moral que añadió al disfrute estético el poder transformador del espíritu. En el momento en que la izquierda alcanzó puestos clave, los proyectos culturales siguieron sosteniendo a este ideal que debía abarcar a toda la población.

Con fundamento en experiencias pasadas, Carlos Chávez avanzó con su proyecto de las ENAT, no obstante, insistió en validar la cultura de las bellas artes y la profesionalización, a pesar de sus esfuerzos por recuperar expresiones vernáculas en música y danza que servirían como savia para el desarrollo de la cultura nacional. Sus apreciaciones con respecto a un proyecto integral para capacitar a los trabajadores en la producción y el disfrute estéticos mostraron su interés por

democratizar la cultura. Sin embargo, los planteamientos de artistas independientes resultaron, en ocasiones, más congruentes al romper con el paternalismo y el mesianismo.

De los enfrentamientos ideológicos entre “artepurismo” y socialización surgieron nuevas reconciliaciones y también se mantuvieron por largos años viejas conflictivas. Si bien en la actualidad las instituciones oficiales no deben situarse en contra de este tipo de manifestaciones culturales altamente especializadas, sí deben esforzarse por una planeación verdaderamente interesada, constante y abarcadora del quehacer artístico con la intención de captar un público receptivo, productivo, participativo y quizá hasta masivo.

Un proyecto de educación cultural debe entenderse como un derecho social y cumplirse, al igual que otras tantas responsabilidades del Estado, como servicio comunitario donde la opinión y la práctica de los receptores puedan ser recuperadas para su diseño y se amplíen a distintas expresiones, que incorpore elementos de la cultura de las bellas artes y apoye su acceso a ellas, a la vez que respete, fomente y difunda otras prácticas culturales con un sentido democrático.

Según opinión de Víctor M. Reyes, la educación artística realmente no existía más que en el papel. Desde su perspectiva, este tipo de enseñanza no se debía concebir “como un pegote” añadido al programa general, sino que debía ser parte del programa general desde la niñez. No debía formarse a los alumnos en el arte, sino en la educación estética, que en realidad era la “formación del individuo, de la sensibilidad”. Reyes afirmó que Vasconcelos fue el primero en dar importancia a esta enseñanza, él creó el Departamento de Educación Estética que contemplaba hasta a los soldados. Se preguntó, de manera profunda, cómo proporcionar una educación estética a trabajadores que llegaban cansados a las seis de la tarde y se sentaban en bancas de niños de primaria, donde no había caballetes, ni papel, ni pinturas. Asimismo, indicó que en realidad no había influencia soviética en los planes pedagógicos, y que quienes influyeron en su ideación fueron Otto Rühle y Aníbal Ponce...¹⁸⁰

¹⁸⁰ Víctor M. Reyes en entrevista con María Cristina Mendoza, en su casa, Ciudad de México, 1988, inédita.

ANEXO¹⁸¹

1. Concepto de la Escuela de Arte para Trabajadores Nocturna¹⁸²

La Escuela de Arte para Trabajadores es un producto de las necesidades de nuestra realidad actual en materia de educación artística, y llena una de las funciones del Departamento de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública: estimular y orientar la educación estética de la clase trabajadora.

¿Cuál es nuestra realidad actual, en materia de educación artística? Una falta absoluta de valor educativo en las actividades de tal carácter; una necesidad de desarrollar y encauzar las inclinaciones intelectuales en la edad adulta, de despertar una conciencia popular, origen fundamental de un verdadero desenvolvimiento en el orden social.

Ahora bien, ¿en dónde se desaprovechan estas energías? La Escuela Popular Nocturna de Música es un exponente de las labores estériles —nocivas más bien— que, en el campo de las actividades artísticas, ha permitido la Secretaría. En efecto, dicho plantel ha carecido de una orientación depurada y fecunda, de una norma estética y social, de un método de enseñanza, peculiar a las escuelas populares.

¹⁸¹ Este Anexo incluye documentos seleccionados de materiales de distintos archivos, que fueron fotocopiados y organizados en carpetas especialmente para el Acervo del Cenidiap. Muchos documentos que se refieren a las fundamentaciones de las ENAT, atribuidos a Carlos Chávez,

se encontraron parcial o totalmente repetidos, por lo cual elegí los más claros, representativos o convenientes para ser publicados.

¹⁸² AGN-FCCH VOL INBA 2, expediente 29.

De la dirección que se dé a las aptitudes artísticas e intelectivas de la edad adulta —a veces tardíamente manifestadas, pero pujantes y generosas— dependerá en gran parte nuestro desenvolvimiento y progreso colectivos.

La Escuela Popular Nocturna de Música ha hecho precisamente lo contrario a la función de una escuela de su índole. El alumno no adquiere una conciencia de sus propios deberes —de su tiempo y de su clase— ni desenvuelve su vida intelectual, ni percibe la menor noción de lo que debe normar su actuación contemporánea.

En lo concerniente a los Centros Obreros de la Sección de Música, cuyas actividades se limitaban a la enseñanza y práctica del canto colectivo: sus labores no trascendían más allá del plantel, de manera que sus esfuerzos, de una acción débil y reducida, no llegaban, ni siquiera ocasionalmente, hasta un público de trabajadores, en vez de constituir una actuación de definidos propósitos sociales y artísticos.

Así, por una parte, las actividades eran nocivas, y por otra, sin ningún objetivo.

El trabajador permanecía inconsciente de su situación en la vida; sin satisfacer sus necesidades sensoriales; ignorante de su momento histórico; sin los elementales conocimientos para influir en su vida y en la de la colectividad; irresponsable de su deber ético y social; teniendo que resolver su problema económico, algunas veces, antes de su completo desarrollo físico; sin preparación ninguna y rodeado de miseria artística.

¿Cómo impulsar y encauzar, entonces, estas manifestaciones en la edad adulta? ¿En dónde podrá adquirir el trabajador una conciencia de sus propios deberes; satisfacer y desenvolver sus necesidades espirituales?

La Escuela de Arte para Trabajadores tiende a realizar estos propósitos: la Música, el Teatro, la Danza y las Artes Plásticas —intensas manifestaciones de expresión estética que en otros países han agitado la conciencia y la sensibilidad del pueblo: Rusia, Alemania, etc.— constituyen el objeto de su educación; y su finalidad: despertar, avivar, esclarecer y fortalecer sus fuerzas anímicas para que sean capaces de interesarse por nuestros problemas sociales y estéticos.

Desde luego, es imprescindible aclarar que la Escuela de Arte para Trabajadores nada tiene de similar con las Academias de Declamación, Música o Danza en el sentido tradicional de estas, sino que, tanto por su concepto, por el

carácter de la Escuela y sus finalidades, sus procedimientos pedagógicos para impartir la enseñanza, como por la organización y actuación de sus grupos escolares, y por sus relaciones de índole social que debe mantener —más intensas y activas cada día— cerca de las organizaciones sociales, crea un tipo especial: el más adecuado para realizar la idea del Departamento de Bellas Artes.

No basta con la intención de implantar una Escuela Popular y organizarla con ese rubro, para que, automáticamente, aquella adquiera el carácter que ha querido imprimírsele. Es necesario, para corresponder al concepto, que las orientaciones de la Escuela, el objetivo de sus estudios y su espíritu animador coincidan con las necesidades e inquietudes de la clase trabajadora. Y nada más contrario a ese fin que embelesar a los alumnos con los vales lánguidos de las operetas vienesas, las farsas triviales del bajo teatro español, los bailes de puntillas y las misas de “Réquiem”.

Fomentar ese gusto, provocar una predilección por estos géneros de manifestaciones artísticas, es abolir o desvirtuar la conciencia de la clase trabajadora, corrompiendo su sensibilidad y anulando sus posibilidades artísticas.

La sensibilidad de la clase trabajadora, a la cual se trata de incitar por medio del Arte, impartándole una cultura estética, es, por decirlo así, un instrumento susceptible y la anima un ansia; así, todo cuanto la toca y estremece es capaz de avivar sus fuerzas sensoriales; luego no hay que acercarse a ella banal, sino dirigirla socialmente, elevando su nivel de cultura.

En consecuencia, este tipo especial de Escuela, además de ser de trabajadores por su población escolar —formada en su totalidad por contingentes de la clase trabajadora—, lo será por su tendencia, el carácter de su organización y su enseñanza.

Así como las academias o escuelas de Arte imparten la educación e instrucción con propósitos de crear una casta profesional, sin ningún nexo con las formas de vida y preocupaciones de la clase trabajadora; y tienden a formar un arquetipo, imprimiéndole una ideología, la Escuela para Trabajadores, sin intentar substraer a los alumnos de las actividades en que han alcanzado aun cierta perfección, y en cuyas habilidades basan sus medios de vida, cultivará sus facultades artísticas, poniéndolos en condiciones de adquirir una cultura estética y desarrollarla; provocará nuevos lazos

sociales que tan sólo el Arte es capaz de estrechar y fortalecer; les irá desarrollando una percepción, un juicio estético que les permita concurrir a las manifestaciones artísticas, ya sea actuando o presenciándolas, haciendo individuos de educación humana, con conciencia de clase; proceso que les servirá, también, para la superación de su trabajo.

La Escuela de Arte para Trabajadores no intenta, por otra parte, convertir a sus alumnos en profesionales: músicos, actores, pintores, escultores, danzarines, etc., sino despertar o fomentar sus naturales inclinaciones artísticas, proporcionándoles esta actividad intelectual que otras clases sociales han podido obtener gracias a su situación favorecida.

La obra que realizará la Escuela de Arte para Trabajadores no será únicamente la preparación artística de sus alumnos sino, dado su carácter social, su acción se extenderá hasta las masas, y su función no tiende así a ser exclusiva, beneficiando tan sólo al alumnado. Su labor cultural llegará hasta un público de trabajadores y campesinos al cual es necesario educar también con espectáculos de índole artística y social.

Como la Escuela no tiene un carácter profesional, sino vocacional y social, en el sentido más amplio, los alumnos que prepare podrán seguir participando de su labor educativa una vez integrados los equipos teatrales, los conjuntos musicales que animen sus actividades, a fin de propagar sus conceptos, conservando sus elementos, como en un Club de Trabajadores.



2. Finalidades. Organización. Programas de las Escuelas

Las Escuelas de Arte para Trabajadores tienen por objeto educar y desarrollar las facultades artísticas de la clase trabajadora, preparando grupos escénicos, coreográficos, conjuntos vocales e instrumentales que contribuyan a despertar y a orientar el gusto estético de las masas, en una acción más intensa, fuera de las escuelas.

El trabajo teórico estará íntimamente ligado a sus actividades prácticas.

La distribución de las materias y la agrupación de estas, así como el desarrollo progresivo de sus actividades y los cursos subsecuentes del programa obedecen a un concepto de unidad imprescindible. A medida que el alumno avanza, las actividades prácticas aumentan, de manera que la educación en los cursos superiores adquiere un carácter más experimental. Así, la educación tiene, primero: la ventaja de la unidad en el programa y de progresión en la forma de desarrollarlo.

La enseñanza progresiva consigue que el alumno aproveche, efectivamente, su permanencia en la Escuela —cualquiera que esta sea—, y en el momento en que, por cualquier circunstancia, tenga que interrumpir sus estudios o abandonarlos, conserva siempre conocimientos esenciales y un acervo artístico que formará su pequeña cultura.

Teniendo en consideración la escasa preparación y reducida cultura de la población escolar que frecuentará las Escuelas para Trabajadores, entre la cual se contarán muchos alumnos sin educación primaria, los conocimientos indispensables para hacer su cultura general constituyen su actividad inicial, dándoles una base firme para desenvolver sus propias facultades.

Las actividades de la Escuela, tanto musicales como teatrales, escenográficas y coreográficas, se dividen en dos ciclos, de tres grados cada uno. La duración normal de cada ciclo será de un año, y la de cada grado, de tres meses.

En lo concerniente a la práctica escénica y coreografía, en donde no existe un curso propiamente dicho, nos ha parecido romper con este criterio, considerando más lógico y más íntimamente de acuerdo con el carácter de esta actividad dejar una libertad más amplia al alumno para el ejercicio de sus facultades, y al maestro, para la apreciación

y calificación de estas, ya que no hay materia clasificable de conocimiento y no se trata de recibir enseñanzas sujetas a un programa más o menos rígido, sino de aptitudes, de capacidades, de disposiciones, en que el temperamento del individuo juega un papel sumamente importante; y la improvisación, la inspiración de una actitud, de un gesto, dan la nota creativa del aprovechamiento y nivel cultural de sus conocimientos.

Como en México no existe una biblioteca teatral en la cual puedan realizar, profesores y alumnos, la obra constante de estudio que exigen estas actividades y seleccionar las piezas de su repertorio, consideramos necesario la creación de una pequeña Biblioteca Teatral para uso de estas escuelas, con obras escogidas por la Comisión de Repertorio del Departamento de Bellas Artes.

Organización

La cantidad de \$100,000.00 –Cien mil Pesos– anuales (Presupuestos de la Escuela Popular Nocturna de Música y Centros Obreros de la Sección de Música) con que se cuenta para fomentar la educación artística de los trabajadores, deben distribuirse en la fundación de dos Escuelas del tipo propuesto:

1. Escuela ubicada en el barrio de Peralvillo
2. Escuela ubicada en Regina

Se han escogido dichos barrios, porque en ambos la población obrera a la cual se destinan las Escuelas de Trabajadores es la más numerosa.

Para el desarrollo de las labores administrativas y docentes, las Escuelas de Arte para Trabajadores contarán con el personal especificado a continuación:

Planta de profesores

Un director
Un ayudante del director
Un prefecto
Un conserje
Un mozo
7 profesores de Solfeo
Un director de Conjuntos Corales
4 profesores de Conjuntos Corales
Un director de Conjuntos Instrumentales
Un profesor de Conjuntos Instrumentales
Un profesor de Guitarra
2 profesores de Violín
Un profesor de Vihuela y Guitarrón
Un profesor de Clarinete

Un profesor de Instrumentos de Boquilla Circular
Un profesor de Percusiones
Un profesor de Historia de la Música
2 profesores de Práctica Teatral
Un profesor de Lenguaje
Un conferencista de Historia del Arte, del Teatro y de la Danza
Un profesor de fonética
Un profesor de sociología
Un profesor de danza
Un acompañante de piano
Un profesor de escenografía
Un profesor de dibujo y pintura
Un profesor de escultura

Plan de Estudios

Se consideran algunas materias como generales, y otras de especialización.

Materias Generales (obligatorias)

Lenguaje

Sociología

Historia de la Música

Historia del Arte

Historia de la Danza

Historia del Teatro

Educación Física

Su método de enseñanza será el de conversaciones, tratando de una manera sencilla cada materia e ilustrándola — respectivamente— con lecturas, audiciones de música, conciertos, proyecciones cinematográficas, etc.

Materias de Especialización

Teatro

Música

Artes Plásticas

Danza

Teatro. Primer Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Teatro	1 hora semanal
Fonética	2 horas semanales
Ejercicios Físicos	3 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Teatro	1 hora semanal
Fonética	2 horas semanales
Ejercicios Físicos	3 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Psicología de las Emociones	2 horas semanales
Teoría del Teatro	2 horas semanales
Técnica del Teatro	5 horas semanales
Biomecánica	2 horas semanales

Segundo Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Psicología de las Emociones	2 horas semanales
Teoría del Teatro	2 horas semanales
Técnica del Teatro	5 horas semanales
Biomecánica	2 horas semanales

Segundo Grado

Historia de la Literatura	1 hora semanal
Sociología	1 hora semanal
Práctica Escénica	5 horas semanales

Tercer Grado

Historia de la Literatura	1 hora semanal
Sociología	1 hora semanal
Expresión Escénica	3 horas semanales
Práctica Escénica	5 horas semanales

Música

La enseñanza musical debe ser suficiente para que los trabajadores-alumnos puedan servirse de la música como un medio de placer —el placer que da la satisfacción primaria de una necesidad estética sin ninguna mira profesional—.

Esta enseñanza tiende a buscar la reintegración del trabajador al género de música que le es racialmente peculiar: consolidación de su nacionalidad, en música, como base de un futuro desarrollo más amplio e internacional.

Por dos razones, enseñanza y educación, las actividades musicales de la Escuela para Trabajadores se enfocarán preferentemente a la producción anónima nacional, tanto indígena como mestiza.

Materias musicales que se estudiarán:

Solfeo y dictado

Orquesta Mexicana

Conjuntos Vocales

La Orquesta Mexicana estará integrada, cuando menos, de violines y guitarras; cuando más, de flauta, chirimía, requinto, trompeta, trombón, violín, contrabajo, guitarra, vihuela grande, vihuela chica, guitarrón, arpón, marimba y todos los instrumentos indígenas de percusión. La distribución de las materias, de acuerdo con las diversas divisiones, es la siguiente:

Primer Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	5 horas semanales
Conjuntos Vocales	4 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	2 1/2 horas semanales
Canto o Instrumento	4 1/2 horas semanales
Conjuntos Vocales	4 1/2 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	2 1/2 horas semanales
Canto o Instrumento	4 1/2 horas semanales
Conjuntos Instrumentales o Vocales	4 1/2 horas semanales

Segundo Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	2 1/2 horas semanales
Canto o Instrumento	4 1/2 horas semanales
Conjuntos Instrumentales o Vocales	4 1/2 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	2 1/2 horas semanales
Canto o Instrumento	4 1/2 horas semanales
Conjuntos Instrumentales o Vocales	4 1/2 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Música	1 hora semanal
Solfeo y dictado	2 1/2 horas semanales
Canto o Instrumento	4 1/2 horas semanales
Conjuntos Instrumentales o Vocales	4 1/2 horas semanales

Artes Plásticas. Primer Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Dibujo	3 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	2 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Dibujo	2 horas semanales
Pintura	2 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	2 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Dibujo	2 horas semanales
Pintura	2 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	2 horas semanales

Segundo Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Escultura	3 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	5 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Escultura	3 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	5 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia del Arte	1 hora semanal
Escultura	3 horas semanales
Historia de la Escenografía	1 hora semanal
Práctica de Taller	5 horas semanales

Danza. Primer Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Ejercicios Físicos	5 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Biomecánica	2 horas semanales
Rítmica	5 horas semanales

Tercer Grado

Técnica de la Danza	3 horas semanales
Práctica de la Música	7 horas semanales

Danza

En la enseñanza de la danza se utilizará el método Dalcroze, que desenvuelve y armoniza el sistema nervioso y el sistema muscular, creando –como dice Dalcroze mismo– una “mentalidad rítmica” gracias a una íntima colaboración del cuerpo y el espíritu bajo la influencia de la música.

Primer Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Rítmica (Dalcroze)	5 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Rítmica (Dalcroze)	5 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Rítmica (Dalcroze)	5 horas semanales

Segundo Ciclo. Primer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Práctica de la Danza	5 horas semanales

Segundo Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Práctica de la Danza	5 horas semanales

Tercer Grado

Lenguaje	3 horas semanales
Historia de la Danza	1 hora semanal
Práctica de la Danza	5 horas semanales



3. Fundamento de las nuevas escuelas¹⁸³

Es un hecho bien conocido y estudiado que el régimen de división del trabajo en vigor dentro de la sociedad contemporánea trae consigo, entre muchas consecuencias que no cabe mencionar aquí, una que presenta características graves que urge remediar: el desarrollo intelectual del individuo con menoscabo de su desarrollo físico o éste con menoscabo de aquel.

El obrero es el caso típico de un hombre a quien se está aniquilando gradual y seguramente su inteligencia, su moral y su salud. La máquina de la fábrica, mientras más perfecta sea requiere menos imaginación, menos iniciativa del hombre que está enfrente de ella. El obrero no debe hacer más durante ocho horas diarias de trabajo que lo que la máquina demanda constante e implacablemente. Antiguamente, los trabajadores de los diferentes gremios de artesanos sí ponían en juego su inteligencia y su imaginación al mismo tiempo que trabajaban físicamente; en cada obra creaban. En el presente régimen de producción, la función del artesano ha quedado ya bien definida: la parte de creación, inventiva, iniciativa, método e ingenio en el ingeniero o en el artista, la parte de mera ejecución material en el obrero, cuyo trabajo es cada vez más maquinal y menos intelectual.

Al dividirse el trabajo, se divide también al hombre. Todas las capacidades físicas y espirituales del individuo se sacrifican al desarrollo de una única actividad. Y esta amputación del hombre crece en las mismas proporciones en que se desarrolla la división del trabajo, que alcanza su máximo apogeo en la manufactura. La manufactura desarticula el oficio manual en toda una serie de operaciones parciales específicas, asignando cada una de estas operaciones a un obrero como profesión para toda la vida y encadenándole para mientras viva a una determinada función parcial y a un determinado instrumento [...] La maquinaria de la gran industria degrada al obrero y lo convierte de máquina en simple accesorio de una máquina. —Engels.

183 AGN-FCCH VOL INBA 2 expediente 29.

Esta “amputación del hombre” es sin duda el hecho que debemos considerar con más atención al ocuparnos del caso del obrero. Mas en esta sucinta revisión conviene también referirse a otros dos factores que obran desfavorablemente en el obrero y que precisa combatir. El primero es que la inmensa mayoría de los obreros carecen de conciencia de clase, y el otro es que casi la totalidad de ellos son víctimas de los vicios propios de la ciudad.

Lo primero que ocurre pensar es que una regeneración eficaz y definitiva de las clases trabajadoras en general solamente puede lograrse mediante el establecimiento de un régimen de división del trabajo que vaya de acuerdo con la realidad biológica de los hombres. Mas no es esta una solución que pueda obtenerse de golpe. Por el momento, lo único posible parece ser tratar de corregir, por los medios a nuestro alcance, los males graves que encontramos en la clase trabajadora y que, resumiendo, podemos fijar así:

I.- Trabajo físico maquinal, con detrimento de actividades intelectuales y culturales.

II.- Falta de conciencia de clase.

III.- Propensión decidida a los vicios.

Las escuelas de educación general, primarias y secundarias, no son sin duda la solución del problema que nos ocupa; hacer presión para que el obrero termine sus estudios de primaria y secundaria es un recurso de ineffectividad manifiesta; el Estado no ha considerado posible hacer obligatoria más que la educación primaria elemental, y él mismo no está todavía en condiciones de sancionar las faltas a este precepto constitucional.

Puede pensarse también que las escuelas técnicas oficiales, que recientemente han recibido gran impulso, deberán atender convenientemente el desarrollo intelectual cultural del obrero, pero dichas escuelas, de finalidad claramente especial, sólo pueden referirse, y de hecho así es, a la mejor capacitación técnica del alumno.

Nosotros pensamos que un principio de verdadera solución a este problema lo puede suministrar solamente una escuela especial, cuyas características fundamentales particulares apuntamos en seguida:

- a) Una escuela que inicie al obrero en determinados sectores de la cultura general que puedan significar para él fuentes de nuevo interés en la vida, y que desde luego se pongan en juego sus fuerzas intelectuales y morales en forma en que su trabajo cotidiano no lo hace.
- b) Una escuela que inicie al obrero en el ejercicio de las Bellas Artes, música, artes plásticas y artes teatrales, para provocar el desarrollo de su sentido estético y de una moralidad superior, al mismo tiempo que se ponen en juego sus facultades sensoriales y musculares (vista, voz, tacto, audición, etc.), y se ejercitan en mayor escala sus capacidades de observación, de percepción, de crítica, etc.
- c) Una escuela que proporcione al obrero medios adecuados para su ejercicio físico que, lejos de tender hacia el “atletismo”, eduque armoniosamente sus músculos y sus centros de coordinación motora.

Así pues, queda bien determinado que este tipo de escuelas no abordará el problema de mejor capacitación técnico industrial del alumno, pues a su verdadera resolución se aplican las escuelas establecidas exprofeso por la Secretaría de Educación. Igualmente, que tampoco pretenderá proporcionar una cultura general en la forma y con las finalidades de las escuelas secundarias y primarias, y que, por último, no aborde el problema de la educación artística profesional o preparatoria, para lo cual ya existen escuelas especiales de la Secretaría de Educación.

Pensamos que para lograr que el obrero se interese por su propia iniciación cultural y concurra a la escuela es preciso usar de procedimientos que provoquen su curiosidad en forma directa, siendo al mismo tiempo amenos e informales.

Por ejemplo, si tratamos de iniciar al obrero en el conocimiento de la geografía y la historia universales, no lograríamos atraer su interés si implantáramos cursos de carácter académico; en cambio, conferencias sobre historia de la música

ilustradas con ejecuciones musicales correspondientes a épocas y lugares diversos; conferencias sobre historia del arte (pintura, escultura, arquitectura) ilustradas en forma profusa con diapositivas y películas; conferencias sobre historia del teatro y de la danza, seguramente darán al obrero una clara idea objetiva de las diversas épocas de la historia y de las diversas regiones del mundo. El conocimiento y explicación de los fenómenos sociales, que deberá abordarse también en conferencias con un método histórico, será posible realizarlo cuando el alumno tenga una idea, aunque sea rudimentaria, de las diferentes épocas y lugares del mundo. El estudio de la lengua nacional tampoco podrá hacerse en la forma académica habitual: habrá que formular un programa que con procedimientos eminentemente prácticos se valga de la literatura de la lengua castellana para hacer consciente al obrero de la variedad y riqueza de la expresión verbal y le dé medios para mejorar la suya propia.

Disposiciones Generales

Las Escuelas de Arte para Trabajadores se dividirán en tres sectores: Música, Artes Teatrales y Artes Plásticas.

El alumno, al inscribirse en la Escuela, elegirá el sector que más le interese y deberá cursar todas las materias que integran los estudios del mismo. El alumno inscrito como regular en un sector determinado podrá, con autorización del director, substituir algunas de las materias del sector que hubiere elegido por alguna o algunas de los otros sectores.

Los estudios de cada sector tendrán una duración de dos años, las Escuelas de Arte para Trabajadores estarán abiertas todos los días, inclusive los sábados, de 18:00 a 21:30 horas.

El horario de clases se ha fijado disponiendo de dos horas diarias, de 19:00 a 21:00, por considerar que este es el tiempo en que se cuenta con la más nutrida concurrencia.

El alumno que no disponga de tiempo suficiente para tomar todas las materias podrá, con la aprobación del director, cursar aquellas que sean compatibles con sus ocupaciones.

Las promociones de un año a otro se harán tomando en consideración las calificaciones de fin de año que los profesores otorgan a sus alumnos.

Los alumnos que cursen todas las materias correspondientes a un sector tendrán derecho a que se les expida una Constancia en la que se especificará el grado de su aprovechamiento, su puntualidad y su conducta.

Plan de Estudios

Sector de Música. Primer Año	Horas a la semana
Lenguaje	1
Pláticas sobre Arte	1
Historia de las Sociedades Humanas	1
Gimnasia Rítmica	2
Solfeo, Teoría Musical	2
Conjuntos Corales	2
Instrumentos: guitarra, vihuela, bajo sexto, violín; de boquilla circular y de caña sencilla.	2
Actividades sociales	1
	12

Segundo Año	Horas a la semana
Pláticas Literarias	1
Pláticas sobre Arte	1
Historia de las Sociedades	1
Gimnasia Rítmica	2
Conjuntos Corales	2
Instrumentos	2
Conjuntos Instrumentales	2
Actividades sociales	1
	12

Sector de Teatro. Primer Año	Horas a la semana
Lenguaje	2
Pláticas sobre Arte	1
Historia de las Sociedades	1
Gimnasia Rítmica	2
Práctica Teatral	5
Actividades sociales	1
	12

Segundo Año	Horas a la semana
Pláticas Literarias con especialidad de las obras teatrales	2
Pláticas sobre Arte	1
Historia de las Sociedades	1
Práctica Teatral	5
Gimnasia Rítmica	2
Actividades sociales	1
	12

Sector de Artes Plásticas. Primer Año	Horas a la semana
Lenguaje	1
Pláticas sobre Arte	1
Gimnasia Rítmica	2
Actividades sociales	1
Escenografía	2
Dibujo	1
Pintura o Escultura	3
Historia de las Sociedades	1
	12

Segundo Año	Horas a la semana
Pláticas Literarias	1
Pláticas sobre Arte	1
Historia de las Sociedades	1
Gimnasia Rítmica	2
Actividades sociales	1
Escenografía	2
Pintura o Escultura	4
	12



4. Las escuelas de arte para trabajadores¹⁸⁴

Es bien sabido que los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana han tenido una honda y sincera preocupación por elevar el nivel cultural del proletariado de las ciudades y de los campos. De acuerdo con esta preocupación se han establecido numerosas escuelas rurales, escuelas agrícolas, escuelas técnicas y de educación artística de tipo popular.

Desde hace varios años se fundaron centros de orfeones y la Escuela Popular Nocturna de Música, establecimientos destinados a impartir enseñanzas musicales entre la clase obrera de la Ciudad de México. Tanto la Escuela Popular Nocturna de Música como los centros de orfeones han venido desarrollando una labor estimable y han contado con inscripciones relativamente numerosas, lo que ha puesto de relieve el interés que tienen los trabajadores por esta clase de estudios. Sin embargo, como ocurre a menudo cuando se trata de establecimientos educativos incipientes, acerca de los cuales no se tiene experiencia bastante en cuanto a su organización y finalidades, se han cometido algunos errores que es preciso no dejar pasar por más tiempo. En la Escuela Popular Nocturna se había venido enseñando a los alumnos trozos musicales de mérito discutible, y poniendo en escena zarzuelas que fueron muy gustadas al comenzar el presente siglo y que ya no responden a la sensibilidad ni al gusto del momento en que vivimos. Por otra parte, es indudable que todo organismo educativo destinado a llevar una vida útil y fecunda debe transformarse de acuerdo con las necesidades de cada época y la evolución de las ideas, ya sea en el orden científico o en el artístico.

184 AGN-FCCH VOL. INBA 2 expediente 29.

Además, tomando en consideración que es del mayor interés para la Secretaría de Educación Pública atraer a los centros nocturnos de difusión artística al mayor número posible de obreros, puesto que por este medio se les aleja de los centros de vicio y se logra desenvolver en ellos facultades distintas a las que ejercitan en su diaria labor, y considerando que muchos trabajadores no sienten inclinación por el estudio de la música sino por el de alguna otra de las bellas artes, es conveniente establecer en los centros nocturnos precitados, además de la enseñanza de la música, otros sectores destinados a impartir conocimientos de escultura, pintura, teatro y danza.

Por las razones arriba apuntadas, juzgamos ventajoso transformar a la Escuela Popular Nocturna de Música y a los centros de orfeones en escuelas de arte para trabajadores, de acuerdo con el plan de estudios que posteriormente se inserta. De esta manera, estamos seguros concurrirá a las nuevas escuelas un número de obreros cada vez mayor, lo cual es indudable que será provechoso para la cultura del país.



5. Las Escuelas de Arte para Trabajadores

Antecedentes

Desde su fundación, a principios del pasado decenio, la Secretaría de Educación Pública consideró la necesidad de atender a la educación estética de los obreros. Al efecto creó dentro de su sistema educativo, y dependiente de la Dirección General de Cultura Estética, un tipo especial de escuela que se denominó Centro Obrero de Cultura Estética.

Los propósitos que se indicaban eran: dar al obrero una educación estética que lo dignificara, retirarlo de los centros de vicio, e iniciarlo en una carrera musical con la idea de despertar en él una posible vocación que le conduciría a una actividad musical profesional. También se fundó, con parecidos o idénticos propósitos, la Escuela Popular Nocturna de Música.

Tanto los Centros Obreros como la Escuela Popular Nocturna de Música establecieron enseñanzas musicales como actividad fundamental. En la Escuela Popular Nocturna también se llevaron a cabo enseñanzas de declamación y ocasionalmente actividades teatrales.

Es evidente que las instituciones mencionadas han puesto la base para la solución del problema de las escuelas de Educación Estética para Trabajadores. Justamente, la observación de sus condiciones presentes y de los resultados que entregan nos suministran experiencias en qué basar conclusiones críticas precisas.

a) Los obreros no van a estos centros o escuelas con la mira de llevar a cabo estudios preparatorios de una carrera artística musical. No se ha dado el caso de un obrero que deje el taller para hacer estudios profesionales de música brillantes o estimables. Aun en el caso de que esto hubiera sucedido, no sería fácil demostrar la importancia de sostener escuelas vocacionales de arte para obreros, que logran como resultado uno o dos artistas en varios años.

b) La rotación constante de alumnos que estas escuelas acusan indica claramente que los obreros concurren a ellas buscando una compensación al trabajo maquinal y monótono del taller, sin tener interés particular alguno en seguir formalmente una carrera artística.

c) Las escuelas de las que se habla han cultivado un género de arte inferior: zarzuelas españolas, operetas vienesas (*La Viuda Alegre*), ópera italiana, música de autores mexicanos llamada “popular”, esto es, canciones y vales sentimentales, o bien, en menor escala, música romántica europea de segundo orden. De los programas de audiciones de la Escuela Popular Nocturna de Música, al fin de los cursos del año de 1931, tomamos los siguientes ejemplos:

<i>Lolita</i>	Buzzi-Peccia
<i>La Cinquantaine</i>	Maine
<i>El Ruiseñor de las “Musas Latinas”</i>	F. Méndez V.
<i>Es imposible que tú me quieras</i>	A. Garrido
<i>Vuchelle</i>	Tosti
<i>Representación de la Zarzuela</i>	Gigantes y Cabezudos
<i>Recóndita armonía (Tosca)</i>	Puccini
<i>Vela capricho</i>	Chari...
<i>Playera</i>	Granados
<i>Vals de Museta (Bohemia)</i>	Puccini
<i>Representación del Pescador de Perlas</i>	Bizet

Aparece ocasionalmente entre la música que se acaba de citar una que otra pieza de Beethoven, Schumann o Mozart. Se han estudiado también excepcionalmente en la Escuela Popular Nocturna de Música obras corales importantes de la literatura europea, tales como la *Oda a la Alegría*, de Beethoven, y la *Misa del Papa Marcelo*, de Palestrina, obras que solamente es posible abordar con éxito después de una larga y adecuada preparación. En los centros obreros no se ha puesto música considerablemente mejor que la apuntada en la Escuela Popular Nocturna de Música.

Se ha procedido a cultivar este género inferior de arte en las escuelas de que se está tratando, porque se ha pensado que esa es la mejor manera de despertar el interés de los obreros; tal criterio se ha manifestado en varias ocasiones por las personas encargadas de orientar estos trabajos. Esto no es admisible, desde luego parece lógico que, si el objeto que se persigue es educativo, el procedimiento que se sigue ¿no debe consistir en hacer que estos suban a un nivel cultural cada vez más elevado?

Por otra parte, se han hecho ya experiencias prácticas aisladas que han arrojado resultados positivos. Pues bien, el punto de que se trata plantea un problema de personal. Si las escuelas han de llevar a cabo en el futuro trabajos culturales superiores, convenientes a los obreros, es evidente que el personal que ha trabajado hasta ahora con procedimientos educativos inferiores no es el más adecuado.

- d) El año escolar próximo pasado se establecieron en la Escuela Popular Nocturna de Música, por vía de experimentación, diversos cursos de Teatro y una clase de Escenografía. Estas nuevas actividades probaron que entre la masa de obreros que concurren a la Escuela hay muchos que se interesan por estas actividades. Es evidente que la música presenta grandes atractivos para la generalidad; pero no se ve clara la razón por la cual las actividades musicales de las escuelas de trabajadores deben llevarse a cabo con exclusión de otras actividades artísticas, tal como lo declaró la Escuela Popular Nocturna de Música como resultado de las deliberaciones que respecto a sus finalidades culturales llevó a cabo su profesorado a fines del año próximo pasado.

Las cuatro conclusiones críticas apuntadas antes son de gran utilidad para determinar las orientaciones nuevas que deben seguir las escuelas de arte para trabajadores.



6. Secretario de Educación Pública¹⁸⁵

Ha venido siendo ya notoriamente clara para las autoridades educativas superiores, y para los educadores y los artistas, la necesidad de llevar a cabo una acción constante y enérgica en materia de Bellas Artes.

Al hacerme cargo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública encontré que ningún trabajo, iniciativa o acto cualquiera debía llevarse a cabo si no formaba parte de un todo organizado, de un plan general de acción y trabajo que se formulara de acuerdo con las realidades de la sociedad mexicana presente en su totalidad.

Al efecto, me permití someter a la consideración de usted un ensayo de interpretación del arte dentro de la realidad social presente, que contiene al final, como conclusión, un primer bosquejo del plan de Bellas Artes. Aprobado por usted este ensayo, en lo general había que proceder a estudiar con detenimiento cada uno de los capítulos que componen el plan mencionado de Bellas Artes, provocando la discusión de los problemas relativos en una junta de especialistas, dentro del departamento mismo.

La junta encontró el plan de conformidad y este, que repito enseguida en forma menos esquemática que en el primer ensayo, ha servido de base para los trabajos de aquella.

185 AGN-FCCH VOL. INBA 2 expediente 15.

Plan de Bellas Artes

I. Finalidades

La gran finalidad concreta de las Bellas Artes puede apuntarse bajo un solo rubro: completar la educación, haciendo que esta sea integral. Todo hombre, sujeto de la educación, desarrollará una parte importante de sus facultades naturales por medio de la práctica y ejercicio de las Bellas Artes. La cultura no puede ser íntegra si no abarca la práctica y ejercicio de las Bellas Artes.

De aquí se desprende, pues, que las finalidades en materia especial de Bellas Artes no son diversas que las finalidades en materia de educación general, ya que educar consiste, en términos generales, en proporcionar al individuo, en función de la sociedad, una cultura intelectual, espiritual y física.

Es necesario hacer hincapié en que la educación artística no es un proceso aislado e independiente de la educación general. Y esto es importante porque existen en circulación muchas ideas confusas sobre el particular: se piensa, efectivamente, que la educación artística es privilegio tan sólo de individuos excepcionales; que una persona normal que aspire a integrarse en una sociedad culta deberá necesariamente poseer tales o cuales conocimientos científicos, pero no necesariamente artísticos; y entonces se produce el lamentable error de que las artes bellas sólo pueden abordarse profesionalmente, es decir, cuando una persona dotada de decidida vocación se dedica a ellas como ocupación fundamental de su vida. Y cabe preguntar ¿qué sentido tiene la práctica y cultivo de las Bellas Artes si estas son tan sólo de interés para los profesionales? Los profesionales de Bellas Artes o de cualquiera otra disciplina tienen tan sólo un sentido y un lugar justificado cuando sirven para suplir a una necesidad e interés social. Pero ¿qué sentido tendría el médico profesional si tan solo sirve (debe servir) para suplir a la necesidad de higiene, salud y capacidad física, que es una necesidad e interés social. Pero ¿qué sentido tendría el médico profesional si tan sólo atendiera a sus propias necesidades de higiene y salud?

Aceptando que la finalidad fundamental de los trabajos del Departamento de Bellas Artes consiste en proveer educación artística a la totalidad de los componentes de la sociedad mexicana, completando de esta manera la educación general, pasemos a estudiar ahora los medios que para alcanzarla hay que poner en acción.

II. Medios de Acción

Son tres las grandes palancas que hay que poner en juego para lograr la finalidad antes apuntada:

1°. Labor docente

2°. Difusión artística general

3°. Creación e Investigación artística

1°. **Labor docente.** La labor docente a cargo del Departamento de Bellas Artes consistirá en impartir:

- a) Educación artística en los establecimientos de educación general.
- b) Educación estética para trabajadores.
- c) Educación artística profesional, para la formación de especialistas.

2°. **Difusión artística general.** Las escuelas de educación general de la Secretaría de Educación contienen en su seno a la mayoría de los niños y jóvenes del país; así pues, la labor de educación artística llevada a cabo dentro de ellas asegura la acción del Departamento de Bellas Artes en un sector importantísimo por su amplitud y por su calidad. Pero, fuera de estas escuelas y de las de educación estética para trabajadores, existe aún una enorme masa humana, masa cuyas partes no son fáciles de diferenciar y que a grandes rasgos podríamos designar como el cómodo sustantivo “público”.

“El público” ha sido y parece seguir siendo un fantasma. Fantasma por impalpable, por incomprensible, por ubicuo. Ante él, hay que actuar y llevar a cabo también una labor de Bellas Artes, que no puede dejar de ser menos intensa y adecuada que la que se establezca en las escuelas de la Secretaría. Es esa labor la que designamos con el rubro de difusión artística general. Sólo que no debemos conformarnos con aceptar que el público es impalpable, incomprensible, caprichoso y tirano; debemos, por el contrario, llegar a él, comprenderlo y conducirlo. Y para ello, debemos comenzar por estudiar al público mismo y diferenciar cuidadosamente las partes que lo componen.

Esta diferenciación hará que el plan de difusión general se componga de capítulos diversos y variados que se dirijan, por razones bien definidas, a cada uno de los sectores del gran público. A continuación, se enumeran los fundamentales.

Cada uno de estos tres grandes capítulos de la labor docente a cargo del departamento plantea un problema diverso, pero siempre en íntima relación con los otros dos. Es decir, un mismo criterio educativo general, y estético en particular, debe presidir la resolución de los tres problemas. (Se hace evidente la necesidad de no vulnerar el principio de unidad de acción del departamento, en lo que importa insistir, a propósito de la solicitud hecha recientemente por un grupo de profesores de artes plásticas de depender administrativa y técnicamente del Departamento de Secundarias).

3°. Creación e Investigación artística. Para proveer las necesidades que establecen los trabajos docentes y de difusión artística de que antes hemos hablado, es preciso contar con obras y documentación adecuada y suficiente. Las actividades artísticas del departamento hasta el presente han sido precarias y deficientes, la mayor parte de las veces por falta de documentos y obras artísticas; otras veces porque las obras artísticas no son adecuadas; y por último, porque si son adecuadas, no existen en la cantidad suficiente.

Tomemos por caso los trabajos de la Sección de Música en las escuelas: el repertorio del que se ha dispuesto es inadecuado: ha consistido en “coros escolares” de mal gusto, canciones mexicanas comerciales, o romanzas o melodías románticas de la producción europea del siglo XIX.

No hay repertorio para teatro escolar y “público” relativo a los problemas sociales de México (ya se sabe que, aunque los problemas sociales de México tengan mucho de común con los problemas sociales de cualquiera otra parte, tienen una modalidad propia que debe atenderse; por otra parte, México suministra una diversidad inmensa de problemas sociales que el teatro no ha estudiado ni interpretado todavía).

Aun en la rama de las artes plásticas, en la que México cuenta con grandes producciones, no se dispone de todo el material educativo necesario; faltan monografías especiales, textos y publicaciones para las escuelas, y hace falta una producción plástica de calidad que circule entre el gran público, y que tome el lugar que ahora ocupan los “artículos de lujo” y baratijas importadas que se venden en las joyerías y en los mercados populares, y que significan algunos millones de pesos (Estadísticas).

Así pues, el departamento expone la necesidad de fomentar la producción y de establecer la investigación sobre bases sólidas como un medio de allegarse las obras y documentos artísticos necesarios para los trabajos docentes y de difusión a su cargo.

El plan general relativo deberá comprender los capítulos siguientes:

Recopilación de música mexicana.
Formación de bibliografías musicales universales.
Estímulo de la producción mexicana (pagando por derechos de autor, pensiones, etc.).
Discoteca.
Recopilación de teatro popular mexicano.

Formación de bibliografías teatrales universales.
Estímulo de la producción teatral.
Monografías de artes plásticas mexicanas.
Monumentos y museos artísticos.
Foto y cine: filmación y adquisición de películas.
Biblioteca de Bellas Artes.

III. Conclusiones

De acuerdo con los lineamientos del plan de Bellas Artes apuntado antes, para establecer la estructura completa del departamento deben hacerse los siguientes estudios especiales:

- I. Labor docente. - Educación artística en establecimientos de educación general.
- II. Labor docente. - Educación estética para trabajadores.
- III. Labor docente. - Educación artística profesional.
- IV. Plan de difusión artística general.
- V. Plan de creación e investigaciones artísticas.
- VI. Organización administrativa del departamento de acuerdo con las funciones que establezcan los cinco primeros estudios.

Para llevar a cabo estos estudios especiales pareció a este departamento de mi cargo lo más adecuado instalar una junta de directores de escuelas profesionales, jefes de Secciones técnicas y profesores, ya que tratándose como se trataba de formar programas especiales de trabajo precisos y detallados, eran a todas luces los especialistas mismos las personas más capacitadas para formularlos.

Con la aprobación superior la junta quedó instalada de la siguiente manera: Música: director y secretario del Conservatorio, director de la Orquesta y del mismo, jefe de la Sección de Música, Recopilador de la misma. - Artes Plásticas: jefe de la Sección de Artes Plásticas y directores de la Sala de Arte. - Teatro: jefe de la Sección de Teatro, director y escenógrafo del Teatro Orientación, Encargado del Teatro Escolar. - Danza: director de la Escuela de Danza.

Además de que una junta integrada de esta manera, por especialistas, garantiza el estudio más adecuado de las materias en cuestión, el hecho de ser los mismos especialistas los encargados también de realizar después la obra que se trata de estructurar, significa que en el esfuerzo arduo que es preciso sostener para dicha realización, el departamento puede estar seguro de que cuenta con directores que han purificado su convicción acerca de la obra que van a ejecutar y de que, por otra parte, se asegura un conjunto armónico, ya que cada persona interesada en una disciplina especial ha estudiado y aprobado los problemas y las soluciones propuestas para el conjunto de todas las demás disciplinas de Bellas Artes.

Las tres primeras partes del primero de los seis estudios antes mencionados ya ha sido terminada, y en esta misma ocasión tengo el honor de enviarlas a usted para su conocimiento y lo que tenga a bien disponer.



7. Programa para las clases de dibujo y pintura

1. El color. Explicación sencilla de la teoría física del color
 - a) Copia de objetos usuales, sencillos, de formas geométricas y coloridos, utilizando el pincel.
 - b) Ejercicios de memoria a color. El alumno copiará el modelo, procurando retener la forma y el color, y de ninguna manera situándose frente a él para copiarlo directamente.
 - c) Gradualmente se pasará de las formas simples a la figura humana.
 - d) Composición con formas abstractas y con fines decorativos determinados.
2. Dibujo a blanco y negro
 - a) Dibujo, utilizando lápiz plomo, carbón y tinta.
 - b) Dibujos de cuerpos geométricos.
 - c) Estudios de claro-oscuro de dichos cuerpos.
 - d) Estudio de las proporciones de los cuerpos.
 - e) Dibujo del natural de modelos vivos.
 - f) Dibujo de memoria.
 - g) Dibujo de ilustraciones.
3. Dibujo constructivo
 - a) Conocimientos del manejo de útiles.
 - b) Dibujo de letras.
 - c) Proyecciones a escala, muebles, herramientas, etc.
 - d) Elementos de perspectiva.



8. Programa de Actividades Sociales en las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Las Actividades Sociales tendrán por objeto realizar en forma amena los conocimientos adquiridos por los alumnos en sus clases, así como aumentar su acervo cultural. Con el fin de que los alumnos vayan preparándose para una vida social mejor, en estas actividades tendrán dos actitudes: la de espectadores y la de actores.

Las Actividades Sociales abarcarán cuatro sectores principales: Música, Teatro y Cine, Artes Plásticas y Actos Cívicos. Su desarrollo se hará en la forma siguiente:

Música

Conciertos periódicos (semanales) por elementos de las escuelas y elementos extraños a ellas, según programas especiales y progresivamente accesibles. Durante estos conciertos se harán pequeñas notas ilustrativas y explicativas de las obras que se van a escuchar.

El desarrollo metodológico de estos conciertos abarcará los siguientes puntos y siempre en el orden que se expresa:

1. La música y sus procesos físicos.

Diversos tipos de instrumentos:

- I. Cuerda (cuartetos, mariachis).
- II. Alientos (bandas militares, discos).
- III. Percusiones (orquestas de instrumentos percutores, discos).
- IV. Combinación de todos los tipos de instrumento (orquesta sinfónica, discos)

2. La música popular, profesional y comercial.

3. Ilustraciones.

- I. Sones y cantos populares (mariachi).
- II. Canciones populares de diversas partes del mundo (discos).
- III. Música profesional o música coral de sinfonías (discos).
- IV. Música comercial. Su insignificancia (discos de autores comerciales).

4. La música primitiva en México.

Instrumentos de diversas culturas mexicanas, cantos de las diversas tribus, sus formas musicales. Música aborigen actual. Ilustraciones por la Orquesta Mexicana.

5. La música aborigen de América Latina.

Incas, Araucanos, Andinos, Antillanos.

Cantos y danzas de estas regiones.

Ilustraciones por cantantes e instrumentistas del Departamento de Bellas Artes. Nota: Los dos temas anteriores deberán por su extensión tratarse en varias sesiones.

6. La música aborigen y popular de Norte-América. Cantos y danzas de los negros. Ilustraciones a cargo de elementos del Departamento de Bellas Artes.

7. La Música de los Obreros de las Ciudades.

Cantos de labor y cantos de lucha. Cantos de corporaciones obreras especializadas (herrereros, mineros, etc.).

Cantos de lucha de las diversas épocas del movimiento obrero. Ilustraciones por cantantes e instrumentistas del Departamento de Bellas Artes.

8. A partir de este número se seguirá en todas sus partes el programa que la Sección de Música ha establecido para las Escuelas Secundarias a partir de su segundo trimestre de labores.

N. B. Estos temas pueden ser ampliados con las ilustraciones que los alumnos más aventajados de la escuela puedan dar, previa aprobación del director de la escuela respectiva. A partir del segundo año de labores en estas escuelas los alumnos de segundo año deberán tomar parte en estos conciertos.

Teatro

El laboratorio teatral de la Secretaría de Educación Pública coadyuvará a desarrollar la cultura dramática de los alumnos de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores, con una representación mensual sujetándose al programa que proporcione la Comisión de Repertorio de la Sección de Teatro.

Cine

Para aumentar el acervo de los conocimientos dramáticos y la cultura artística de los alumnos de estas escuelas, se proyectarán mensualmente programas cinematográficos que contengan:

1. Una película documental.
2. Una película de contenido social.
3. Un drama, comedia, etc., seleccionado de los programas metropolitanos o de los que haya necesidad de pedir al extranjero (tipo de *L'Opera de Kuate Sous*, de Pabst) (“*Yo soy un fugitivo*”).

Artes Plásticas

1. Visita a las exposiciones de la Sala de Arte, en donde se hará una breve práctica.
2. Organización de exposiciones de los trabajos ejecutados en las escuelas por los alumnos.

Actos Cívicos

1. Actos parlamentarios. Discusiones públicas sobre temas educativos y sociales.
2. Festivales conmemorativos de las fechas más sobresalientes en la Historia Patria y en el movimiento mundial obrero.
3. Festivales escolares. Apertura y clausura de cursos.



9. Programa de Solfeo para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Primer Curso

Primer Trimestre (Grupo A)

1. Educación del oído

- a) en la percepción de distancias entre dos sonidos que estén en relación de 2^a, 3^a, 4^a, o 5^a.
- b) en la entonación de intervalos de 2^a y 3^a, ascendentes, y en descendientes dentro del diatonismo, y de 4^a, 5^a y 8^a tonales.

2. Solfeo de lecciones (en clave de Sol) preparadas, que contengan dentro del diatonismo:

a) Intervalos de: Segunda menor y mayor

Tercera menor y mayor

Cuarta justa

Cuarta tritono

Quinta justa

Quinta disminuida

Octava

b) Valores de unidad, mitad y cuarto comprendiendo el puntillo asociado a mitad.

c) Compases de 2/4, 3/4, 4/4.

- ##### 3. Exposiciones teóricas breves sobre figuras y signos musicales conforme a su aparición en las lecciones de solfeo.
- Escritura de los mismos hecha por el alumno.

4. **Práctica de percepción de altura** de un sonido dado dentro de la región central de la voz humana, del diatonismo y con base central, Do.
5. **Práctica de percepción visual** de intervalos escritos dentro de los límites de la pauta.
6. **Práctica de lectura rítmica a primera vista**, por medio de fragmentos pequeños que contengan figuras de unidad, mitad y cuarto en los compases 4/4 y 2/4.
7. **Práctica de entonación a primera vista**, sin medida, por medio de fragmentos que contengan diez intervalos –como máximo– de 2^a y 3^a; 4^a y 5^a tonales.
8. **Práctica de lectura a primera vista**, con entonación y medida, de acuerdo con los párrafos 6 y 7.

Texto: El respectivo editado por la Secretaría de Educación para cursos de dos años, y los que la Dirección crea conveniente consultar.

Primer Curso. Segundo Trimestre (Grupo B)

1. Educación del oído:

- a) en la percepción de la calidad mayor o menor del intervalo de 3^a.
- b) de entonación de intervalos de 2^a y 3^a mayores y menores, dentro de las tonalidades correspondientes a las lecciones de Solfeo.
- c) ejercicios preparatorios de percepción y entonación de los intervalos de 6^a y 7^a en Do. Percepción y entonación del intervalo de 7^a.

2. **Solfeos en las tonalidades** Do, La, Sol, Mi, Fa, Re, en número de 8 a 10. Solfeos que preparen el modo menor de Do hasta completar un mínimo de 20.
3. **Exposiciones teóricas:**
 - a) sobre formación de escalas de las tonalidades que se practican;
 - b) sobre relaciones de valores dentro de los compases 2/4, 3/4, y 4/4, hasta 8 vos., incluyendo puntillo asociado a unidad, mitad y cuarto, y síncopa de mitad a mitad, mitad a cuarto y cuarto a cuarto.
4. **Práctica de lectura a primera vista** en un tono mayor y menor conocidos, en compases de 2/4, 3/4, y 4/4, con valores de mitad y cuarto e intervalos de 2^a, 3^a, 4^a y 5^a, exceptuando aumentados y disminuidos.
5. **Práctica de lectura rítmica y de visualidad** de diversas distancias de intervalos escritos dentro de dos octavas.
6. **Práctica de percepción** de grupos melódico-rítmicos simples.

Primer Curso. Tercer Trimestre (Grupo C)

1. **Educación del oído:**
 - a) En la percepción de intervalos de 2^a y 3^a, 4^a y 5^a justas, en las tonalidades que se practican.
 - b) Entonación de los intervalos citados, y además el de 2^a aumentada del modo menor.
 - c) Continuación de la práctica de percepción y entonación de los intervalos de 6^a y 7^a.
2. Solfeos en las tonalidades de Re, Si, Si b, Sol; en claves de Sol y Fa en cuarta, valores hasta 16°., incluyendo puntillo de cuarto y tresillo. Otros en tonalidades practicadas. Otros sobre modos litúrgicos. Total, como mínimo, 16.
3. **Exposiciones teóricas:**
 - a) Sobre altura, regiones e índices de la serie escalonada de los sonidos.
 - b) Sobre la formación de todas las escalas mayores y conocimiento de las formas melódica y armónica del modo menor.

- c) Sobre compases simples con denominador 2, 4, 8, y el de 6/8.
 - d) Sobre valorizaciones hasta el 16avo, incluyendo doble puntillo, tresillo de cuarto, síncopa regular e irregular y contratiempo.
 - e) Tiempos principales.
 - f) Formación de intervalos mayores, menores y justos.
4. **Práctica de lectura a primera vista** en un tono mayor y uno menor del grado, en compases de 2/4, 3/4, y 4/4, con intervalos naturales (excepto 7mas.), y valores hasta octavos y eventualmente algún tresillo.
 5. **Práctica de lectura rítmica** en figuras hasta 8vos. y percepción visual de intervalos dentro de 3 octavas.
 6. **Práctica de percepción** de grupos melódico-rítmicos de 3 o 4 sonidos.

Solfeo. Segundo año. Primer Trimestre (Grupo A)

1. **Formación y características de las escalas menores en varias formas.** Formación de toda clase de intervalos simples y su inversión por translación superior e inferior. Formación de los compases simples y valorización razonada dentro de los mismos, así como los de 6/8, 9/8 y 12/8. Tiempos y modificaciones de estos. Términos y signos de expresión. Adornos de una nota. Conocimientos generales de las voces humanas.
2. **Solfeos con tres alteraciones en la armadura,** en claves de Sol y Fa en cuarta, con valores hasta dieciseisavos, tresillos, seisillos, en compases simples y de 6/8 y 9/8. Otros en tonalidades conocidas. En total, como mínimo 16.
3. **Práctica de lectura a primera vista** empleando tonalidades, compases y valores que están comprendidos dentro de la menor dificultad del grado, y especialmente de lectura rítmica instrumental.
4. **Práctica de percepción** de grupos melódico-rítmicos (dentro del grado), comprobada con la expresión oral del alumno. Escritura al dictado de pequeños trozos (6 a 8 compases) con valores de mitad y cuarto.

Solfeo. Segundo Año. Segundo Trimestre (Grupo B)

1. **División del tono.** Cromatismo basado en el modo mayor y formación de escalas cromáticas. Formación de intervalos mayores que la octava. Compases derivados de los simples. Ampliación del conocimiento sobre tiempos y sus modificaciones. Adornos de 2 y más notas. Conocimiento de la serie de los armónicos.
2. **Solfeos con cuatro alteraciones de la armadura**, en claves de Sol y Fa en cuarta, con valores hasta dieciseisavos y algunos grupos de 32avos. Otros en tonalidades conocidas. En total, como mínimo, 12.
3. **Práctica de lectura a primera vista** empleando tonalidades, compases y valores dentro de la dificultad menor del grado, y especialmente la lectura rítmica instrumental.
4. **Práctica de percepción** de grupos melódico-rítmicos al dictado (dentro del grado), comprobada con la expresión oral del alumno. Escritura al dictado (6 a 8 compases) con valores de cuarto y octavo.

Solfeo. Segundo Año. Tercer Trimestre (Grupo C)

1. **Formación de las escalas cromáticas** basadas en el modo menor. Escalas pentáfonas y litúrgicas. Otras formaciones de escalas. Equivalencias de intervalos. Algunos compases irregulares. Ampliación de términos sobre el tiempo y expresión musical. Adornos en general.
2. **Solfeos con 5 alteraciones en la armadura**, en claves de Sol y Fa en cuarta, con valores hasta 16avos, con algunos 32avos. y 64avos., y algunos grupos irregulares, en compases simples y compuestos; otros solfeos en tonalidades conocidas y otros fáciles en tonalidades enarmónicas. 10 en total como mínimo.
3. **Práctica de lectura a primera vista**, especialmente de estructura rítmica instrumental.
4. **Práctica de percepción** de fragmentos melódico-rítmicos al dictado, comprobada con la expresión oral del alumno. Escritura al dictado con valores de cuarto, octavo y 16avo.



10. Programa de Violín para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Primer Grado. Grupo A

- Partes de que se compone el violín
- Partes de que se compone el arco
- Posición del cuerpo, sentado y de pie
- Colocación del violín
- Colocación del arco
- Movimientos del arco sobre cada una de las cuerdas al aire: 1/0. En toda su longitud, 2/0. En mitades, 3/0. En tercios y 4/0. En cuartos
- Cambio de cuerda con sonidos ligados y destacados
- Colocación de los dedos de la mano izquierda sobre cada una de las cuerdas en las siguientes posiciones: 1ª. Semitono entre el primero y segundo dedos. 2ª Semitono entre el segundo y tercer dedos, 3ª Semitono entre el tercero y cuarto dedos y 4ª Semitonos entre la cuerda al aire y el primer dedo
- Escalas de Sol Mayor, Re Mayor, La mayor, y con figuras de unidad, mitad y cuarto sucesivamente y combinadas
- Movimiento horizontal de los cuatro dedos con intervalos de medio tono
- Grupos escalonados hasta la cuarta
- Práctica de las figuras de nota y su silencio hasta el octavo en las tonalidades conocidas por los alumnos
- Melodías populares mexicanas de acuerdo con los conocimientos adquiridos por los alumnos



11. Programa de estudios para la clase de Instrumentos de Caña Sencilla en las Escuelas de Arte para Trabajadores

Clase de Clarinete. Primer Año. Grupo A

Teoría: Descripción del clarinete. De las piezas que se compone. De la boquilla. De la caña. De la posición del cuerpo, modo de tener el clarinete y colocación de los dedos con la posición correcta para tener soltura en el uso de cada uno de los anillos y llaves que les corresponden. De la respiración. De la embocadura. Manera de emitir el aire para producir el sonido.

Práctica: Estudio en el tono de Do de notas largas sobre el sonido que produzca el alumno con más facilidad en el instrumento, ya sea en la tesitura grave, media o aguda. Estudio de notas largas por intervalos conjuntos partiendo de la nota inicial producida por el alumno. Estudio de la escala de Do mayor ascendente y descendente. Ejercicios en notas largas con intervalos desde 3as, hasta 12/as. para conseguir firmeza en la embocadura.

Primer Año Grupo B

Notas largas filadas con objeto de obtener fuerza en la embocadura. Estudio de las ligaduras de estilo. Estudio de notas destacadas y acentuadas.

Primer Año Grupo C

Escalas lentas en todos los tonos mayores y menores. Ejercicios melódicos fáciles en todos los tonos mayores y menores. Piezas muy fáciles con acompañamiento de piano, y práctica de segundo clarinete en los conjuntos de Orquesta, siempre que las obras que se estudien estén al alcance de las posibilidades técnicas del alumno.

Segundo Año Grupo A

Escalas de relativa velocidad en todos los tonos mayores y menores. Observaciones generales sobre la fuerza de las cañas y manera de arreglarlas.

Segundo Año Grupo B

Ejercicios para la aplicación de las diversas articulaciones, ligado, picado simple y destacado.

Segundo Año Grupo C

16 estudios de técnica. Arpegios de velocidad progresiva en todos los tonos. Piezas fáciles con acompañamiento de piano. Práctica como primer Clarinete en conjuntos de Orquesta, siempre que las obras que se estudien sean tan fáciles que estén a su alcance.

Clase de Saxofón

Para el estudio del saxofón se adoptará el método de Gustavo Bumcke, el de F. Combelle, o el de Mayuer, siguiendo el mismo procedimiento para la enseñanza en cuanto a reglas generales respecto a la aplicación de las articulaciones, ligado, respiración y técnica en general. En el transcurso de los dos años se intercalarán, como en la clase de Clarinete, piezas fáciles según el adelanto de los alumnos.

Este programa podrá ser modificado según las circunstancias imprevistas que se presenten en la práctica, por motivo de las diferencias de clarinetes o saxofones que posean los alumnos.

México, D. F. a 1° de marzo de 1934.

Martín García.



12. Programa para la clase de Instrumentos de Boquilla Circular de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

1° Curso Grupo A

Teoría

- Modo de tener el instrumento y su posición
- Partes de que se compone
- Formación del sonido
- Manera de respirar
- Defectos que hay que evitar
- Extensión del instrumento

Práctica

Articulación simple. Estudios en unidad, mitad y cuartos

1° Curso Grupo B

Estudios en figuras de octavo, dieciseisavos, puntillos.

1° Curso Grupo C

Escalas mayores, menores y cromáticas. Tresillos, seisillos desde el grupo “A” estudios de conjunto

2° Curso Grupo A

Estudio de ligado

2° Curso Grupo B

Articulación binaria

2° Curso Grupo C

Articulación ternaria

Práctica de lectura a primera vista. Trozos musicales con acompañamiento de piano o diferentes conjuntos.



13. Programa para las clases de Guitarra de las Escuelas Nocturnas para Trabajadores de la Secretaría de Educación Pública

Primer Año. Primer Trimestre

1. Descripción de la guitarra
2. Colocación del instrumento, el cuerpo y las manos
3. Modo de oprimir las cuerdas con los dedos de la mano izquierda
4. Modo de pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha
5. Manera de afinar la guitarra
6. Ejercicios sobre las cuerdas sueltas para aprender sus nombres y colocación en el pentagrama
7. Conocimiento de la Primera Posición
8. Ejercicios para asegurar la colocación de dicha posición
9. Escalas mayores sobre las tonalidades de Do, Fa y Sol
10. Escalas menores, formas armónica y melódica, sobre las tonalidades de La, Mi y Re
11. Acordes de Tónica Dominante y Sub-dominante sobre las tonalidades de Do, Fa y Sol mayores con sus relativos menores
12. Arpeggios en notas simples sobre las tonalidades estudiadas
13. Dos piezas en compás de 3/4 o 3/8

Segundo Trimestre

1. Escalas mayores sobre las tonalidades de Re, La y Mi
2. Escalas menores sobre las tonalidades de Si, Fa y Do en ambas formas
3. Acordes de Tónica Sub-dominante y Dominante sobre las tonalidades de Re, La y Mi mayores con sus relativos menores
4. Arpegios en notas simples sobre las tonalidades estudiadas
5. Tres piezas en compases de 2/4 y 4/4

Tercer Trimestre

1. Escalas mayores sobre las tonalidades de Si, Si b y La b
2. Escalas menores sobre las tonalidades de Sol#, Sol y Fa en sus dos formas
3. Acordes de Tónica Dominante y Sub-dominante sobre las tonalidades estudiadas
4. Arpegios fáciles con notas dobles sobre las tonalidades de Re y La mayores con sus relativos menores
5. Tres piezas en compases

Segundo Año.

Primer Trimestre

1. Conocimiento de la Cuarta Posición
2. Ejercicios para asegurar el conocimiento de las notas en dicha posición
3. Escalas mayores de Re, La y Sol en la Cuarta Posición
4. Arpegios con notas dobles sobre las tonalidades de Mi y Si mayores con sus relativos menores (en la 1ª posición)
5. Acordes de Tónica Dominante y Sub-dominante sobre las tonalidades de Si mayor y menor para practicar la Cejilla Entera
6. Tres piezas de compases de 2/4 y 6/8, 6/8 con 3/4 (amalgama)

Segundo Trimestre

1. Escalas menores, ambas formas, sobre las tonalidades de Mi, Sol y La (4ª posición)
2. Arpeggios con notas dobles sobre las tonalidades de Si y La con sus relativos menores
3. Acordes de Tónica Dominante y Sub-dominante sobre las tonalidades estudiadas en este trimestre usando Cejilla
4. Dos valeses para dos guitarras
5. Tres piezas en compases de amalgama

Tercer Trimestre

1. Recordación de todas las escalas estudiadas, mayores y menores
2. Recordación de todos los acordes estudiados
3. Dos valeses para dos guitarras
4. Tres piezas en compases de amalgama
5. Reglas elementales para “Requintar”



14. Programa para la clase de Conjuntos Corales de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

El material que se usará para estos trabajos será tomado exclusivamente del Acervo Popular Universal, dando preferencia en todos los casos al Folclore Nacional, y muy especialmente a aquellos casos de procedencia puramente indígena. El ciclo que abarcan estos estudios queda comprendido en la siguiente enumeración:

1. Música china, pentafonía de los tipos A, B y C y sus variantes
2. Música japonesa, pentafonía, hexafonía
3. Música hebrea según los cantos de las sinagogas
4. Música griega, modos griegos puros, antiguos y actuales
5. Música a base de runas finlandesas
6. Música indígena de África, Oceanía y Lejano Oriente
7. Música incaica del Ecuador, Bolivia (pentafonía, hexafonía y música actual)
8. Música indígena de México (pentafonía, hexafonía y mestiza actual)
9. Música indígena del Norte de América (Piel Roja, Algonkin)
10. Música popular rusa (caucásica y ortodoxa)
11. Música popular turca, árabe, marroquí y gitano-española
12. Música popular española, gallega, catalana, vascuence, y de Portugal
13. Música popular de los Balcanes
14. Música popular alemana, preferentemente de los siglos XVI y XVII

15. Música popular checa-serbo-croata de los siglos XVI y XVII
16. Música popular francesa de los siglos XVI y XVII
17. Música popular inglesa de los siglos XVI y XVII
18. Música popular escandinava de los siglos XVI y XVII
19. Música popular flamenca o de los Países Bajos

Durante el primer año los cantos serán a una y dos voces graduando su dificultad. En el segundo año podrán ser una, dos o tres y cuatro voces, procurando conservar, en el caso de la música de México, el estilo propio de ella, o sea, ejecutando las obras en terceras, sextas, octavas, décimas.

Durante el segundo año pueden aprovecharse los conocimientos ya adquiridos por los alumnos en las clases de Solfeo.

México, D. F. a 23 de febrero de 1934.



15. Programa para el curso de Las Sociedades Humanas

Introducción

1. El medio físico y el hombre. Las necesidades de adaptación a la Naturaleza. ¿Qué es una sociedad? Las relaciones de trabajo. La libertad del hombre y las necesidades materiales. Cambios en la naturaleza y en las sociedades.

Sociedad Primitiva Natural

2. La propiedad. El temor a lo sobrenatural. Relaciones sexuales en la sociedad primitiva (promiscuidad endogámica). Breve referencia a los pueblos primitivos. El dominio sobre el grupo está regido por el poder económico.

Sociedad Matriarcal y Sociedad Patriarcal

3. A. La propiedad de la tierra. Régimen de trabajo. La esclavitud. Relaciones sexuales: (endogamia y exogamia). El patriarca. La religión. El arte.
B. Breve referencia sobre la Historia de Grecia y Roma. Leyes de Licurgo. Reforma agraria de los Graco. Sublevación de Espartaco. El Estado. Clases sociales en Grecia y en Roma.

Sociedad Feudal

4. Régimen de propiedad. El feudo. Régimen de trabajo. La servidumbre. Cambio de las formas sociales de producción. Las relaciones sexuales (monogamia). Tendencias hacia la organización política. Luchas por la dominación económica entre los señores feudales. Nacimiento de las monarquías europeas. La religión y el arte como forma de expresión de las relaciones materiales.

Sociedad del Artesanado Urbano

5. Régimen de trabajo. Primeras industrias. El campo y la ciudad. Los principales. Los mercados de Oriente y Europa. Lucha por el dominio de estos mercados. Las cruzadas. La iglesia. La educación social. El arte y la iglesia. La literatura.
6. El poder económico de la Iglesia. Luchas de los aldeanos. Reforma religiosa. La ideología jerárquica de la Iglesia.

Sociedad Capitalista Mercantil

7. Las necesidades de la sociedad y la producción de mercancías. Control de la producción por el comerciante. Régimen de trabajo. Trabajo a domicilio dirigido por los maestros. Gremios y corporaciones de artesanos. Finalidad de estos. Aparición de la burguesía.
8. La religión y las luchas sociales de fines de la Edad Media. Principales acontecimientos históricos. Descubrimientos de tierras del siglo XV.

Sociedad Capitalista Industrial

9. Los Estados modernos y su organización política. Inventos mecánicos. Los mercados internacionales. Rebelión de campesinos. Revolución Industrial en Inglaterra (1785). Las colonias europeas en América y las materias primas para la producción. El Estado y la Iglesia. La religión como poder económico y como forma espiritual. El arte moderno.
10. Régimen de trabajo. El asalariado. Primeros ensayos de reforma al régimen social. Inglaterra. Francia. Alemania.

Sociedad Capitalista Financiera

11. La Revolución Francesa. Los derechos que consagró. El proletariado. Acumulación del capital. La propiedad de la producción. Mercados y producción mundial. Las religiones en la educación y en la vida social. La mecánica y el arte. La educación. El dominio de las fuentes de riqueza natural por los Estados contemporáneos. La Guerra Mundial.
12. Revoluciones sociales que siguen a la guerra. Italia. Alemania. Rusia. Finlandia.

Organización Obrera

13. Principios de organización obrera. El anarquismo. El socialismo utópico del siglo XVIII. Movimientos revolucionarios del proletariado.
14. El socialismo científico. Sus fundadores. Sus principios fundamentales. Marx. Engels. Lenin. La primera obra internacional. Principales acontecimientos de la segunda mitad del siglo XIX.

Estados Contemporáneos

15. La organización del Estado Ruso. Su organización económica. Su organización política. La educación y el arte. Finalidades del Estado Ruso.
16. El fascismo. La economía fascista. Características del Estado Fascista.
17. Problemas económicos de Hispanoamérica. Tendencias y unificación de los Estados. Desarrollo del capitalismo. Organización de los trabajadores.

Parte Especial México

1523-1810

18. Época precortesiana. Régimen económico. Régimen de trabajo. La esclavitud. Repartición de las tierras entre las diferentes clases sociales. Su organización política. Conquista de los Aztecas. Estado social de los Mayas. La religión. El arte. La educación.
19. La Conquista. Bula de Alejandro VI. Conquistadores y misioneros. Régimen de propiedad en la Colonia. Régimen de trabajo. La esclavitud. Las encomiendas. El ejido.

1810-1857

- 20. Clases sociales en la Colonia. Sublevaciones de los indios. La Independencia. La ideología y su relación con la declaración de derechos del hombre de 1789.
- 21. Morelos, su vida y su obra. El problema agrario. Criterio revolucionario de Morelos. Constitución de Apatzingán.
- 22. Continuación de la Independencia. Iturbide y Guerrero. El poder económico del clero. Intervención política del clero. Del Imperio a la República.

1857-1910

- 23. Las leyes de Reforma. Gómez Farías. Las leyes de manos muertas. El liberalismo en México. La Constitución de 1857 y la declaración de derechos del hombre de 1789. El problema agrario. La Dictadura Porfirista. Las concesiones de explotación a empresas extranjeras. Nacimiento de la industria. Aparición del proletariado.
- 24. Régimen de trabajo. El peón acasillado. Jornadas de trabajo. Organizaciones obreras.

1910-1917

- 25. Revolución de 1910. Revolución social de 1917. Los latifundios y la repartición agraria. Zapata y el Plan de Ayala. Ley del 6 de enero de 1915. Artículo 27 constitucional.
- 26. Primeras huelgas de obreros. El gran círculo de obreros libres (1872). La Casa del Obrero Mundial (1912). El movimiento obrero en México. Su participación en la revolución. Los batallones rojos. Artículo 123 Constitucional.

México, D. F. a 24 de febrero de 1934.



16. Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Programa para la clase de Lenguaje

1. **Origen del idioma.** Idioma o lengua. Lenguas vivas y lenguas muertas. Breve historia del español y países en que se habla.
2. **Letras.** Letras mudas. Pronunciación clara y distinta de cada una de las letras del alfabeto. Uso de las mayúsculas. Ejercicios.
3. **Sílabas.** Las sílabas: gue, gui, go, güe y güi. Ejercicios.
4. **Diptongos y triptongos.** Reglas de ortografía para los diptongos: ue, ui, ie. Reglas para conocer diptongos y triptongos. Descomposición de palabras en sílabas.
5. **El acento.** División de las palabras por el acento. Reglas de ortografía relacionadas con el acento. Ejercicios.
6. **Frase y oración.** Cuando hablamos o cuando escribimos, ¿expresamos pensamientos? La expresión de un pensamiento ¿es una frase o una oración? Estudio de la oración y de sus elementos principales. Ejercicios. Descomponer un párrafo en oraciones.
7. **Grupos de palabras por su oficio.** División de estas en variables e invariables. Análisis de un párrafo bien escogido (ideas, vocabulario, gramática).
8. **El nombre común, propio.** Ejercicios. Lectura de una fábula en verso para referirla y comentarla de palabra.
9. **El nombre simple y compuesto; primitivo y derivado; aumentativo y diminutivo.** Ejercicios (abuso del diminutivo).
10. **El género de los nombres: masculino, femenino y neutro.** Ejercicios. Redacción. Referir la historia del movimiento agrarista de Zapata y hacer que los alumnos la escriban.
11. **El número de los nombres.** Formación del plural. Casos particulares. Ejercicios.
12. **El artículo.** Determinante e indeterminante. Contracciones: “al”, “del”. Ejercicios.

13. **Ejercicios de vocabulario.** Cómo se llama el conjunto de hojas de un árbol. Sindicatos, etc.; ideas colectivas.
14. **Adjetivo, su división en calificativo y determinativo.** Grados del adjetivo. Manera de adjetivar. Ejercicios.
15. **Pronombre.** Principales clases. Perfecta distinción de los oficios que en la oración hacen las palabras “tu”, “mi”, “él”. Reglas de ortografía relativas al caso.
16. **Pronombres demostrativos.** Acentuación de los mismos. Ejercicios.
17. **Conversación sobre la redacción de cartas.** Ejercicios.
18. **Pronombres relativos.** Cuándo se llaman interrogativos. Acentuación de los mismos.
19. **Conversación** sobre la manera de redactar telegramas, telefonemas (muéstrense algunos impresos), gacetillas o sueltos de periódicos.
20. **Pronombres posesivos.** Ejercicios.
21. **Pronombres indefinidos.** Ejercicios. Mal empleo de algunos pronombres.
22. **Conversación sobre el diccionario.** Clases de diccionarios. Ejercicios.
23. **Idea del verbo** y de las principales clases de verbos. Ejercicios.
24. **Modos del verbo.** Ejercicios.
25. **Tiempos del verbo.** Formación de los simples y de los compuestos. Personas y números.
26. **Composición.** Relatos de hechos vistos o imaginados por los alumnos.
27. **Ejercicios con verbos** regulares e irregulares.
28. **Mal uso de algunos tiempos del verbo:** Gerundio, condicional, etc.
29. **Principales clases de oraciones** por la naturaleza del verbo. Los complementos del verbo. Ejercicios.
30. **Signos de puntuación.** La coma (especialmente). Ejercicios.
31. **Estudio de un párrafo de un escritor moderno** (idea, vocabulario, etc.).
32. **Adverbio.** Ejercicios. Mal uso de algunos adverbios. Ejercicio frases adverbiales. Ejercicios.

33. Conversación sobre redacción de pagarés, facturas, recibos, etc. Ejercicios.
34. Preposición. Ejercicios.
35. Ejercicios de lectura explicada.
36. La conjunción. Ejercicios.
37. La interjección. Ejercicios.
38. La concordancia. Ejercicios.
39. Sintaxis. Ejercicios.
40. Homónimos, parónimos, sinónimos. Significación de las palabras que como “echo y hecho”, “hasta y asta”, “votar y botar”, etc., cambian de sentido al perder o tomar la h, y al cambiar la v. Ejercicios.
41. Derivados, compuestos, etc.
42. Ejercicios de palabras nuevas. Vocabulario. Explicación del léxico.
43. Regímenes y construcciones más usuales. Ejercicios.
44. La forma interrogativa de las oraciones. Ejercicios.
45. Los casos. Nociones críticas y explicativas sobre la flexión y declinación. Ejercicios.
46. Figuras de construcción. Hipérbaton, elipsis y pleonismo.
47. Las principales reglas de ortografía sobre el uso de la “b”, “v”, “g”, “j”, etc. Ejercicios.
48. El estilo. Clases de estilo. El estilo más recomendable. Ejercicios. Desarrollar un tema de redacción. Viaje a través de México.



17. Material para lectura y prácticas de la clase de Lenguaje

1. **Historia de los orígenes de la lengua castellana.** Poesía Popular y Poesía Sabia. *El Mío Cid* y Gonzalo de Berceo.
2. **Juan Ruíz, Alfonso el Sabio y Jorge de Manrique.** Evolución de la lengua.
3. **El Castellano, los Siglos de Oro.** Lope de Rueda, *La Celestina*, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso, Quevedo, Alarcón, Juan Ruiz de Góngora.
4. **La política en la literatura castellana.** *Don Quijote, El Alcalde de Zalamea, Fuente Ovejuna*. Mediante estos temas capitales se concretarán en la mente del alumno.
5. **La literatura mexicana.** *Canto de Nezahualcóyotl*. Sor Juana Inés de la Cruz. José Joaquín Fernández de Lizardi. Los románticos. Gutiérrez Nájera y Rafael Delgado. Micrós. La literatura de la Revolución.
 - a) **Ejercicios escritos por los alumnos** en busca de una clasificación histórica y social de los temas arriba señalados.
6. **La literatura y la evolución social.**
 - a) Diferenciación de la literatura útil, producto sincero del medio y el tiempo, de la literatura ociosa, sin vigor ni utilidad para la colectividad.
 - b) Ejercicios escritos por el alumno en busca de una clasificación social de los temas esenciales arriba señalados.

Notas: El orden que debe seguirse en la enseñanza del lenguaje está indicado por la formación del mismo. Primero, el cultivo del lenguaje interno, es decir, la adquisición de ideas y representaciones mentales mediante la experiencia personal del alumno, en cuanto sea posible. Segundo, el cultivo del lenguaje oral. Tercero, la enseñanza de la lengua literaria, apoyada en la expresión oral.

México, D. F. a 9 de marzo de 1934.



18. Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Programa para las Pláticas sobre Artes

Primer Trimestre

1. **Orígenes del arte.** Primeras huellas del pensamiento. Arte de las cavernas. Arte de los salvajes. Teoría de las primeras edades. Viviendas primitivas, ciudades lacustres, dólmenes, menhires. Comienzos de la civilización: cereales, animales domésticos, metales. Edad de piedra. Edad de bronce. Edad de hierro.
2. **Egipto, Caldea:** precursores del arte clásico. Arte faraónico: palacios, templos, pirámides, escultura y pintura. Influencia y expansión del arte egipcio. Palacios asirios. Escultura. Influencias del arte asirio.
3. **Civilizaciones precortesianas.** Escultura, arquitectura, pintura. Organización social.
4. **Arte tolteca, tarasco, maya, azteca.** Apreciación comparativa de estas manifestaciones con las semejanzas de Oriente primitivo.
5. **Arte griego:** prehistoria. Arte primitivo. Edad Media. Helena. Fidias, el Partenón, Praxíteles. Estructura de los templos. Los tres órdenes. Características generales de la civilización griega. Helenismo. Artes menores griegas.
6. **Teatro:** orígenes. Teatro clásico. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes. Síntesis de la civilización griega y su trascendencia y significación.
7. **Arte etrusco y romano.** El Coliseo, arcos del triunfo, acueductos. Pompeya y sus frescos. Templos y Basílicas. Paganismo y cristianismo.
8. **Teatro latino** (Menandro y Plauto). La tragedia (Séneca). La influencia de Roma. Orígenes de las lenguas y civilizaciones europeas.

9. **Panorama del teatro en Europa.** Shakespeare. Siglo de Oro Español. Lope de Vega, Tirso, Calderón. Francia. Corneille, Molière, Racine.
10. **Continuación de la plática anterior** (Ruiz de Alarcón, Sor Juana).
11. **Arte cristiano en Occidente y en Oriente.** Catacumbas, sarcófagos. Templo cristiano primitivo. Tipo basilical. San Pablo extramuros en Roma. Mosaicos. Literatura medieval.
12. **Arte bizantino en Roma y Ravena.** Constantinopla: Santa Sofía. Decadencia del arte bizantino. Arte árabe y mahometano. La Alhambra de Granada. San Marcos de Venecia. Los árabes durante la Edad Media.
13. **Arquitectura románica y gótica.** Escultura, pintura, vitrales.
14. **Fin de la tradición bizantina:** Duccio y Giotto. Giovanni Pisano. Teatro durante la Edad Media. Edad Media. Sus características.

Segundo Trimestre

1. **Renacimiento.** Orígenes, significado, consecuencias, imprenta, descubrimiento de América. Precursores del Renacimiento: Petrarca, Boccaccio. Italia y el estilo gótico.
2. **El *trecento*.** Arquitectura, escultura, pintura. Palacios florentinos y Duomo de Florencia. Aspectos y caracteres generales de los primitivos sieneses y florentinos.
3. **El *cuatrocento*.** (Massacio, Angélico, Lippi, De la Francesca, Mantegna, Botticelli, Bellini). Primitivos romanos y venecianos. Breve resumen de la pintura Umbría. La escultura y la arquitectura. Los Pisano, Donatello, Ghiberti, los Della Robbia, Verrocchio, Cellini, Brunelleschi.
4. **Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.**
5. **Corregio y Giorgione.** Tiziano y Tintoretto.

6. **Renacimiento flamenco y francés.** Los Van Dycke, Van Der Weyden, Memlin. Renacimiento francés: Fouquet, Lambourg, los Clouet. Escultura: Pilon, Goujon. Orígenes de la escuela holandesa.
7. **Renacimiento alemán:** escultura policromada. Núremberg, Durer, Holbein, Cranach. La Reforma.
8. **España. Escultura:** Montañez, Alonso Cano, los Mena. El Escorial. Pintura: Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Greco.
9. **Arte colonial español:** arquitectura, pintura, escultura en México durante la Colonia y Echave, [sic] los Juárez, etc., Tolsá.
10. **Decadencia italiana, Escuela de Bolonia.** Evolución de estilos. El barroco.

Tercer Trimestre

1. **Arte holandés y flamenco:** Rembrandt y Rubens. Francia: Poussin. Arte Académico. Pintura francesa del XVII y XVIII. (Watteau, Fragonard, Estilo Imperio). Reacción clásica: Mengs, David, Canova.
2. **Revolución Francesa:** David, Chardin. Escuela inglesa. Hogarth. Blake. Paisajistas y retratistas ingleses. Ingres y Delacroix. Romanticismo.
3. **Escuela de Barbizon.** Los realistas: Courbet y Manet. Corot. Impresionismo y postimpresionismo. Goya, su obra y su influencia.
4. **Prerrafaelistas.** Pintura en Alemania. Escultura: Barye, Rude, Rodin, Bourdelle, Brancusi, Mallol, Gauguin y Van Gogh.
5. **Cézanne y Renoir.**

6. **Arte negro y artes primitivas.** Sus relaciones con la Edad Moderna. Fauvismo: Matisse, Derain. Bonnard. Cubismo, Picasso, Bracque. Otros pintores: Cirico, Dalí, etc.
7. **Teatro:** resumen del teatro posterior al Siglo de Oro. Teatro moderno: Wagner, La Ópera. Teatro Romántico. Víctor Hugo. El Duque de Rivas, Ibsen, Strindberg, Hauptmann.
8. **El teatro en Rusia.** Resumen de la evolución arquitectónica, escénica y técnica del teatro.
9. Autores teatrales contemporáneos, O'Neill, Pirandello. Decadencia de la ópera. El ballet.
10. **Fotografía y cinematógrafo.** Orígenes, evolución, etc. Arquitectura moderna y contemporánea. Le Corbusier. La máquina, el rascacielos. La decoración.
11. **Arte moderno mexicano.** Velasco, Téllez, Herrán, Ruelas, Clausell.
12. **Fresco:** Rivera, Orozco, etc.



19. Programa para la clase de Práctica Teatral

Primer Trimestre

Los cursos no tendrán duración fija. La promoción de los alumnos se hará según el criterio de los profesores; así, aquellos pasarán de un grado a otro cuando estos lo consideren conveniente. En el primer trimestre se tratará de desenvolver el cuerpo y la mentalidad de los alumnos; iniciar sus disposiciones propias y desarrollarlas; afirmar su temperamento y precisar sus dotes.

Pláticas sobre el arte dramático

- a) ejercicios de dicción
- b) ejercicios de memorización
- c) fonética matices (piano-messoforte) individual y en grupos

Segundo trimestre

Los alumnos recibirán algunas nociones sobre los principios de la interpretación, todavía en segundo plano. Se trata solamente de enseñar a los alumnos los gestos elementales de la vida y los movimientos que corresponden a las más simples reacciones de la inteligencia, de los sentidos y del sentimiento. Los alumnos se expresarán aún sin asunto propiamente dicho, sin atribución de papeles:

- a) valorización fonética de las palabras para darles sentido y entonación dramática, cómica, etc.
- b) Tema dramático, cómico, etc. y su desarrollo, tendiendo a personificarlo. Expresión y movimiento.
- c) Entrar a escena lentamente, precipitadamente, mutis, medio mutis, etc.

Tercer Trimestre

En este grado, la interpretación es la base principal del estudio.

Economía de los movimientos, estudio de los géneros: melodrama, comedia, grotesco, fantástico, etc.

- a) economía de los movimientos.
- b) expresión de un sentimiento preciso: el hambre, etcétera.
- c) expresión de un pensamiento preciso: los rendimientos, etc., teniendo como accesorios una silla, una mesa, etc.
- d) desenvolvimiento sucesivo hasta lo trágico, lo cómico, lo fantástico.



20. Programa de la clase de Escenografía para las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

Programa de Actividades.

Primer Año

1. **Pláticas sobre Teatro** (Historia, crítica y finalidades).
2. **Teoría de los volúmenes geométricos** (cómo se generan y cómo se iluminan). Volúmenes de rotación y volúmenes formados por superficies planas.
3. **Ejercicio.** Encontrar en el natural los volúmenes de rotación. Ejemplos: hojalatería y mecánica (prácticas de dibujo lineal y claro-oscuro).
4. **Ejercicio.** Encontrar en el natural los volúmenes formados por superficies planas. Ejemplos: carpintería y arquitectura (prácticas de dibujo lineal y claro-oscuro).
5. **Organizaciones escénicas** de composición utilizando formas geométricas en sus tres dimensiones.
6. **Copia del natural** (claro-oscuro) de las composiciones anteriores. Cada alumno dibujará las composiciones organizadas por sus compañeros.
7. **Conocimiento técnico de los materiales** utilizados en la escenografía y sus aplicaciones: colores, telas, maderas, etc.
8. **Ejercicios de composiciones geométricas abstractas** utilizando volúmenes (pintura escénica al temple y a una escala dada).

9. **Construcción de un pequeño teatro** de experimentación objetiva, ejecutando a escala (maqueta).
10. **Ejercicios prácticos** de perspectiva de observación.
11. **Concurso.** Proyectar para la maqueta anterior las decoraciones de una obra dada.
12. **Práctica de oficio** en las realizaciones profesionales. En esta práctica los alumnos se utilizarán como ayudantes.

Segundo Año

1. **Copia del natural de interiores** amueblados, de calles, jardines, talleres industriales, fábricas, etc.
2. **Observaciones prácticas** de la iluminación eléctrica en escena y sus efectos en las formas y colores. Proyecciones de sombras.
3. **Datos elementales sobre la historia del traje.** Pláticas sobre vestuario, maquillaje, máscaras, etc. Proyectos de trajes.
4. **Sujeta a las leyes de la plástica** escénica los ejercicios del natural contenidos en el punto primero, para realizar pequeñas decoraciones para el Teatro de Experimentación Objetiva, tanto en pintura como en formas constructivas.
5. **Concursos generales para obtener el mejor proyecto** realizado a escala de las obras propuestas por la Escuela.
6. **Ejecución colectiva y montaje** del mejor proyecto que se realice en cada concurso.

México, D. F., febrero 24 de 1934

Carlos González

Gabriel Fernández Ledesma



21. Programa para la clase de Escultura de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores

1. Modelado en arcilla de formas geométricas simples.
2. Sencillas composiciones combinando formas geométricas.
3. Modelado de formas geométricas de libre inventiva.
4. Modelado de pequeñas figuras humanas inspiradas en la observación del natural, sin copiarlo.
5. Estudio del traje a través de los tiempos, vistiendo pequeños personajes inspirados en actitudes teatrales.
6. Aplicación de formas sencillas a la decoración espacial; sugerencias de volúmenes.
7. Modelado libre. Modelado de formas geométricas determinadas, como el cubo, la esfera, el huevo, la pirámide, el prisma, etc., que por sus características bien definidas exigen una gran atención en el discípulo.



22. Gimnasia Rítmica¹⁸⁶

Objeto del método Dalcroze

1. Desarrollar y armonizar el sistema nervioso y el sistema muscular a fin de crear una mentalidad rítmica, gracias a una colaboración íntima del cuerpo y el espíritu, bajo la influencia de la música.
2. Establecer relaciones armoniosas entre los movimientos corporales, dinámicamente matizados, y las proporciones y descomposiciones diversas del tiempo, es decir, crear el sentido rítmico-musical.
3. Poner en relación los dinamismos corporales matizados en el tiempo con las dimensiones y las resistencias del espacio, es decir, crear el sentido rítmico-músico-plástico.

Cualidades y conocimientos del educador

Al final de sus estudios, el educador normalmente dotado deberá estar en posesión: primero, de las cualidades necesarias de inteligencia y de expresión musicales que le permitan sentir, reconocer y analizar las tonalidades y sus reciprocidades; las armonías y sus reciprocidades; los contrapuntos y sus oposiciones; y los matices innumerables de la energía y de la duración. Segundo. De las cualidades necesarias de inteligencia y expresión corporales que le permitan transformar espontáneamente en gestos y actitudes los ritmos musicales en todos sus matices, de imaginar sucesiones y combinaciones de gestos plásticos en relación directa con la música, y de ordenar evoluciones de grupos; en una palabra, de crear relaciones naturales entre el arte de los movimientos sonoros y aquel de los movimientos corporales.

186 AGN-FCCH VOL. INBA 2 expediente 29.

La rítmica no es un arte, sino una preparación para todas las artes

La música está sobre la base de la rítmica, pero este método no busca formar virtuosos de la música ni del movimiento corporal. Los estudios de la rítmica constituyen una preparación para todas las artes basadas sobre el movimiento. Este estudio preparatorio deberá ser completado en seguida con la búsqueda de medios técnicos de expresión propios a cada arte especializado. Estos estudios complementales [*sic*] de virtuosidad serán singularmente facilitados por los conocimientos generales de orden físico y espiritual que las experiencias de la rítmica musical confieren a todo estudiante consciente.

La rítmica creada para los niños

La rítmica busca enseñar al niño a ver claro en él mismo, a desenvolver su personalidad, su voluntad y sus facultades imaginativas. Es en la edad más tierna cuando los hábitos del cuerpo y del espíritu se establecen lo más fácilmente posible y pueden ser provocados los automatismos favorables a la economía de las fuerzas psico-físicas. La educación —dice William James— consiste en transformar los automatismos útiles en reflejos. Esta educación conviene naturalmente asimismo a los adultos devenidos esclavos de las rutinas intelectuales.

Toda educación debe desenvolver las facultades imaginativas

Con frecuencia se dice que el artista es un niño, y debemos agregar que todo niño nace artista, es decir, que ama soñar, imaginar y crear. Parece que en los programas de educación no se da un lugar lo suficientemente grande a los estudios que tienen por objeto despertar la imaginación y la sensibilidad, de manera que puedan hacer una obra de creación

personal. Cuántas veces el niño pierde sus facultades imaginativas porque el educador no ha sabido reconocerlas y cultivarlas. De todas las lecciones que el niño recibe, las que más lo incitan a improvisar son las que él prefiere.

La necesidad de estudios de improvisación

Improvisar es crear velozmente, yendo certeramente al objeto a pesar de las resistencias. La educación debe buscar poner al niño en condiciones de expresarse de una manera personal, sin vacilaciones y con calma, pero con impulso y con una voluntad sostenida. El individuo debe entregarse sin medida y luego actuar con medida. No se lleva una vida completa sino sabiendo alternar los periodos de concepción rápida y de creación reflexiva. El estudio de la improvisación da por resultado armonizar las facultades de imaginación y de construcción, de fundir en un todo los poderes del temperamento y del carácter, las cualidades de sensibilidad y de ordenación.

La rítmica en la escuela primaria

No es realmente sino en la escuela donde pueden ser realizadas de una manera naturalmente progresiva las tendencias de una pedagogía nueva, basada a la vez sobre la experiencia y el análisis. La cultura de la sensibilidad emotiva, del instinto de lo bello y del sentimiento del orden deberá formar parte integrante de la educación escolar. La rítmica encontrará su terreno más favorable en los jardines de niños y en la escuela primaria.



23. Personal de la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores¹⁸⁷

23 de febrero de 1934

No.	Nombre	Categoría	Horas	Sueldo
1	Candelario Huízar	Director Escuela Popular		\$353.60
2	Carmen Pérez Taylor	Taquígrafa		\$109.50
3	Arqueles Vela	Secretario de Escuela Popular		\$170.32
4	Esteban Pérez	Prefecto 1		\$97.34
5	Alfredo Carrasco	Prefecto 2		\$97.34
6	Ángel Salas	Profesor Música Artes Prepa 1	12	\$146.00
7	Ángel Salas	Profesor Música Artes Prepa 2	12	\$146.00
8	Aurelio Barrios y Morales	Profesor Música Artes Prepa 3	12	\$146.00
9	Francisco Díaz de León	Profesor Mat. Artes Prepa 1	8	\$97.34

187 AGN-FCCH VOL. INBA 2 expediente 29.

10	Carlos González	Profesor Mat. Artes Prepa 2	8	\$97.34
11	Juan Díaz Santana	Profesor Mat. Artes Prepa 3	8	\$97.34
12	Ignacio Sánchez Santos	Profesor Mat. Artes Prepa 4	8	\$97.34
13	Gabriel Fernández Ledesma	Profesor Mat. Artes Prepa 5	8	\$97.34
14	Vicente T. Mendoza	Profesor Mat. Artes Prepa 1	6	\$82.12
15	Luciano Pineda López	Profesor Mat. Artes Prepa 2	6	\$82.12
16	Germán Cueto	Profesor Mat. Artes Prepa 3	6	\$82.12
17	J. Ascensión Hermosa	Profesor Mat. Artes Prepa 4	6	\$82.12
18	Luis Cardoza Aragón	Profesor Mat. Artes Prepa 5	6	\$82.12
19	Mauricio Magdaleno	Profesor Mat. Artes Prepa 6	6	\$82.12
20	Eloísa Maceda	Profesor Mat. Artes Prepa 7	6	\$82.12
21	Gregorio Guerrero	Profesor Mat. Artes Prepa 8	6	\$82.12
22	Carolina Baur	Profesor Mat. Artes Prepa 9	6	\$82.12
23	Martín García	Profesor Mat. Artes Prepa 10	6	\$82.12
24	Eduardo Lejarazu	Profesor Mat. Artes Prepa 11	6	\$82.12

25	Agustín Lazo	Profesor Mat. Artes Prepa 12	6	\$82.12
26	Julio Galindo	Profesor Mat. Artes Prepa 13	6	\$82.12
27	Paz Felguérez Pani	Profesor Mat. Artes Prepa 14	6	\$82.12
28	Esther Cortés	Profesor Mat. Artes Prepa 15	6	\$82.12
29	Ramón Alva de la Canal	Profesor Mat. Artes Prepa 16	6	\$82.12
30	Alberto Flachebba	Profesor Mat. Artes Prepa 17	6	\$82.12
31	Feliciano Guridi	Profesor Mat. Artes Prepa 18	6	\$82.12
32	Rafael Ordóñez	Profesor Mat. Artes Prepa 19	6	\$82.12
33	Germán Cueto	Profesor Mat. Artes Prepa 20	6	\$82.12
34	María de la Luz Aragón	Profesor Mat. Artes Prepa 21	6	\$82.12
35		Profesor Mat. Artes Prepa 22	6	\$82.12
36	Higinio Vázquez Santana	Profesor Mat. Artes Prepa 23	6	\$82.12
37	Agustín Rodríguez Ochoa	Profesor Mat. Artes Prepa 24	6	\$82.12
38	Jesús G. Soberanes	Profesor Mat. Artes Prepa 25	6	\$82.12
39	Juan Guerrero	Profesor Mat. Artes Prepa 26	6	\$82.12

40		Profesor Mat. Artes Prepa 27	6	\$82.12
41	Julio Bracho	Profesor Mat. Artes Prepa 28	6	\$82.12
42	Ángela R. Ruiz	Conserje de 4/a		\$97.34
43	Leónides Roa	Mozo de 3/a # 1		\$82.12
44	María Luisa viuda de Villacorral	Mozo de 3/a # 2		\$82.12



24. Manuscrito, Creación de un Instituto Nacional de Bellas Artes

Es esencial para el desarrollo cultural de las Bellas Artes en México la obtención de un presupuesto especial para ellas dentro del presupuesto general de la nación. La exclusividad de esta partida asegurará que ya inicialmente sea considerable y que vaya creciendo conforme el país se desarrolle. La forma de dar esa autonomía a las Bellas Artes en México es creando un Instituto Nacional de Bellas Artes.

Serán funciones esenciales del Instituto:

1. La Educación profesional artística a través del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela de Artes Plásticas, de la Escuela de Artes del Libro, de la Escuela de Danza, de la Escuela de Teatro, de la Escuela de Artes Cinematográficas, y de las escuelas de la misma naturaleza de las enumeradas, que se establezcan en el país.
2. La difusión de las artes por medio de subvenciones a Orquestas, agrupaciones corales y de música de Cámara, solistas, cuadros de Ópera, de Teatro y de ballet; las obras de arte y las galerías de exposiciones; del Teatro del Palacio de Bellas Artes y las salas de conciertos oficiales, el radio y la prensa.
3. La recopilación, el estudio, la clasificación, el fomento y la difusión de nuestro arte folclórico por medio de un cuerpo de especialistas, y por el establecimiento de concursos y festivales folclóricos periódicos.
4. La investigación sobre asuntos técnicos y pedagógicos de las diversas artes.
5. La creación y la vinculación de obras de arte por medio de premios de cuantía, contratos, encargos y adquisición de obras; por la obligada inclusión de obras mexicanas en todos los espectáculos auspiciados por el Instituto; por la organización de exposiciones viajeras y por la publicación de obras de arte y de crítica.
6. Velar por la conservación y crecimiento de nuestros valores artísticos, dictando o gestionando las medidas proteccionistas que se encuentren necesarias.



Fuentes

Bibliografía

B

- Bassols, Narciso, *Cartas* (Introducción de Ángel Bassols Batalla). Textos de Humanidades: Colección Educadores Mexicanos. México, UNAM/IPN, 1986.
- Bringas, Guillermina y David Mascareño, *Esbozo histórico de la prensa obrera en México*. México, UNAM, 1988.

C

- *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna). México, UNAM, 1984.

D

- Dultzin, Susana, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos) 4. La educación musical en México, nivel profesional*. México, SEP/INBA, 1982.

G

- Gallo Martínez, Víctor, *Política educativa en México*. México, Ediciones Oasis (1ª. edición, 1966), 1970.
- González y González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940) 14, Los artífices del cardenismo*. México, El Colegio de México, 1981.
- Guevara Niebla, Gilberto. *La educación socialista en México (1934-1945)*. México, SEP/Ediciones El Caballito, 1985.

H

- Henríquez Ureña, Pedro, *Universidad y educación*. Textos de Humanidades. México, UNAM/IPN, 1987.
- *Historia General de México* tomo 2. México, El Colegio de México, 1987.

I

- Iglesias, Severo, *Sindicalismo y socialismo en México*. México, Grijalbo, 1970.

L

- *La educación pública en México*. 1° de diciembre 1934 -30 de noviembre de 1940. México, SEP, 1947.

https://www.google.com.mx/books/edition/La_educaci%C3%B3n_p%C3%BAblica_en_M%C3%A9xico_desde/xpofD5dR8FAC?hl=es&gbpv=1&dq=La+educaci%C3%B3n+p%C3%BAblica+en+M%C3%A9xico+1+de+diciembre+de+1934+a+30+de+noviembre+de+1940&printsec=frontcover

- *La obra educativa en el sexenio 1940-1946*. México, Secretaría de Educación Pública, 1946. Consultado en https://books.google.com.mx/books/about/La_obra_educativa_en_el_sexenio_1940_194.html?id=qjPjuQEACAAJ&redir_esc=y
- Labra, Armando, *Narciso Bassols*. México, Terra Nova, 1985.
- Lechuga, Graciela (Comp.), *Ideología educativa de la Revolución Mexicana*. México, UAM-Xochimilco, 1984.
- Lerner, Bertha y Susana Ralsky, *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973)*. México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976.

M

- Matute, Álvaro y Martha Donís (Comps.), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra*. Textos de Humanidades. México, UNAM, 1984.
- *México a través de los informes presidenciales (tomo II). La educación pública*. México, SEP/Secretaría de la Presidencia, 1976.
- Meyer, Jean, Cayetano Reyes y Enrique Krauze, *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928): Estado y sociedad con Calles*, vol. 11. México, El Colegio de México, 1981.
- _____, *Historia de la Revolución Mexicana (1924-1928): la reconstrucción económica*, vol. 10. México, El Colegio de México, 1981.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, tomo 2. México, El Colegio de México, 1988.

O

- Orta Velázquez, Guillermo, *100 biografías en la historia de la música*. México, Olimpo, 1962.

P

- Pozas Horcasitas, Ricardo, *El triunvirato sonoreño*. (Col. Memoria y Olvido: Imágenes de México). México, Martín Casillas Editores, 1983.

R

- Raby, David, “La Educación socialista en México”, en Graciela Lechuga (Comp.), *Ideología educativa de la Revolución Mexicana*. México, UAM Xochimilco, 1984.
- Revueltas, Eugenia, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (Eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México, Conaculta, 2002. Consultado en <https://www.yumpu.com/es/document/read/14350213/la-liga-de-escritores-y-artistas-revolucionarios-y-silvestre-revueltas>
- Robles, Martha, *Educación y sociedad en la historia de México*. México, Siglo XXI, 1978.

W

- Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, Diana/SEP, 1986.
-

Hemerografía

B

- Bassols Batalla, Ángel, “La revolución educativa de Narciso Bassols...”, en *Siempre!*, 66 aniversario, segunda parte (12 de mayo de 2020). Consultado en <http://www.siempre.mx/2012/03/la-revolucion-educativa-de-narciso-bassols/>
- *Boletín de la Universidad*, vol. I, núm. 1, agosto de 1920.

C

- Camacho Sandoval, Salvador, “Política educativa, maestros y derroteros de los libros de texto en España y México, 1930-1960”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 14, núm. 41 (abril-junio de 2009), pp. 375-401. Consultado en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14004103>
- Chávez, Carlos, “Instituciones artísticas”, en *El Universal*, México, 16 de julio de 1929, A-Cenidim.
- _____, “Arte proletario”, en *El Universal*, México, 29 de septiembre de 1934, A-Cenidim.

P

- Palacios Valdés, Mario, “La oposición a la educación socialista durante el cardenismo (1934-1940). El caso de Toluca”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 16, núm. 48 (enero/marzo de 2011), pp. 43-71. Consultado en <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmie/v16n48/v16n48a4.pdf>

R

- Reyes Palma, Francisco, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* núm. 1. Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas (CIEDA). México, INBA/SEP, 1981.
 - _____, *Historia social de la educación artística en México (notas y documentos)* núm. 3. Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas (CIEDA). México, INBA/SEP, 1984.
 - _____, “Radicalismo artístico en el México de los años 30. Una respuesta colectiva a la crisis”. México, 1989. Consultado en <https://www.semanticscholar.org/paper/Radicalismo-artistico-en-el-mexico-de-los-anos-30%3A-Palma/9d1835b986a0a84c1a41df80af8e2b2e53e025cc>
-

Tesis

F

- Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (tesis de doctorado en Historia del Arte), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995.

G

- González Matute, Laura, *Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura* (tesis de maestría en Historia del Arte), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1979.

T

- Taboada, Eva, *Proyecto cultural y educativo del Estado Mexicano: 1920-1940* (tesis de maestría), México, Departamento de Investigación Educativa, IPN, 1982.

Entrevistas

- Raúl Anguiano
- Santos Balmori
- Guillermo Meza
- Fanny Rabel
- Víctor M. Reyes

Todas ellas realizadas por María Cristina Mendoza (inéditas), en la casa del entrevistado, Ciudad de México, 1988.

Otros documentos

A

- “Anatoli Lunacharski”. *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
https://es.wikipedia.org/wiki/Anatoli_Lunacharskihttps://es.wikipedia.org/wiki/Anatoli_Lunacharski

M

- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública (1934-1935)*.
- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1935 - agosto de 1936*. México, SEP, 1936.
https://books.google.com.cu/books?id=InoQAAAYAAJ&pg=PP7&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q=Escuelas%20Nocturnas%20de%20Arte%20para%20Trabajadores&f=false
- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1937 - agosto de 1938*. México, SEP, 1938.
https://books.google.com.cu/books?id=X3oQAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1938 - agosto de 1939*. México, SEP, 1939.
<https://books.google.com.cu/books?id=08ygAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1939 - agosto de 1940*. México, SEP, 1940.
- https://books.google.com.cu/books?id=1HsQAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Escuelas%20Nocturnas%20de%20Arte%20para%20Trabajadores&f=false

- *Memoria de la Secretaría de Educación Pública, septiembre de 1940 - agosto de 1941.*
<https://books.google.com.mx/books?id=QkizDVPkD90C&pg=PA320-IA1&dq=memoria+de+la+Secretar%C3%ADa+de+Educaci%C3%B3n+P%C3%ABlica+1936-1937&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwje5Mzl4rL3AhUyDEQIHbfyC-AQ6AF6BAgFEAI#v=onepage&q=memoria%20de%20la%20Secretar%C3%ADa%20de%20Educaci%C3%B3n%20P%C3%ABlica%201936-1937&f=false>

Fuentes complementarias

A

- Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*. 6ª edición. México, Ediciones Era, 1982.

B

- Britton, John A., *Educación y radicalismo en México. Los años de Bassols (1931-1934)*. SEP-setentas núm. 287. México, SEP, 1976.

C

- Cárdenas, Lázaro, *Ideario político*. (Serie Popular Era, núm. 17). México, Ediciones Era, 1972.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*. México, Ediciones Era, 1973.
- _____, *La política de masas del cardenismo*. (Serie Popular Era, núm. 15). México, Ediciones Era, 1974.
- Cockroft, James D., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*. 2ª edición. México, Siglo XXI Editores, 1974.

K

- Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1976.
- _____, *Cuatro estaciones de la cultura mexicana*. Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales. México, SEP, 01 de noviembre de 1981. Consultado en <https://enriquekrauze.com.mx/cuatro-estaciones-de-la-cultura-mexicana/>

L

- Lerner, Victoria, *La educación socialista*, en *Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940)* 17. México, El Colegio de México, 1982.
- Luna Arroyo, Antonio, *La obra educativa de Narciso Bassols. Documentos para la Historia de la educación pública en México*. México, Patria, 1934.

M

- Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*. 4ª edición. México, Siglo XXI, 1976.
- Meneses Morales, Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México 1934-1964. La problemática de la educación mexicana durante el régimen cardenista y los cuatro regímenes subsiguientes*. México, UIA, 2002. Consultado en <https://dokumen.pub/tendencias-educativas-oficiales-en-mexico-1934-1964-tomo-iii.html>
- Monroy Huitrón, Guadalupe, *Política educativa de la Revolución (1910-1940)*. SEP-setentas núm. 203. México, SEP, 1975.
- Monzón, Luis G., *Detalles de la educación socialista implantables en México*. México, Comisión Editora Popular de la SEP, 1936.

O

- *Obra educativa. Vicente Lombardo Toledano* (recopilación, selección y coordinación: Alberto Roditi, Raúl Gutiérrez Lombardo, Marcela Lombardo Otero). Textos de Humanidades, Colección Educadores Mexicanos. México, UNAM/IPN, 1987.
- *Obras de Narciso Bassols* (Introducción de Jesús Silva Herzog, preámbulo de Alonso Aguilar M. y Manuel Mesa). México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

P

- *Plan Sexenal*. *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Sexenal
- Pinkevich, Alberto. Consultado en <https://www.filosofia.org/urss/ite/pp30.htm>

R

- Robles, Martha, *Educación y sociedad en la historia de México*. México, Siglo XXI, 1978.

V

- *Vida y pensamiento de Narciso Bassols* (prólogo, selección y notas por Fernando Paz Sánchez). México, Nuestro Tiempo, 1986.

W

- Williams, Raymond, *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1981.
-

Secretaría de Cultura

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Alejandra de la Paz
Directora general

Déborah Chenillo Alazraki
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, mayo 2025



Cultura
Secretaría de Cultura



INBAL



CENIDID