



CAPÍTULO XVII

EL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

Tiene a su cargo la organización de las actividades artísticas de la República. Para empezar conviene insistir en nuestro plan general educativo; el desarrollo jerárquico de las facultades inherentes a nuestra personalidad: práctica, ética y estética. Comienza la práctica con el empleo del útil, que ya supone ingenio y es la primera aplicación de la inteligencia «orientada siempre hacia el objeto». Ella constituye el *modus operandi* de nuestra acción. El impulso activo viene de nuestra voluntad, que se inicia en el libre arbitrio al superarse el instinto. No está regido dicho impulso, como el conocer objetivo, por la ley de las cosas, ley exterior, sino por una ley que no es íntima y se desenvuelve buscando valores, no abstracciones. El error del intelectualismo y de todo idealismo está en la pretensión de substituir tales valores con formas mentales, con abstracciones derivadas del objeto y que son su fantasma y su caricatura. El valor ético, en cambio, tiene una validez *sui generis*, irreducible a términos ideológicos o lógicos; el acto ético no es idea ni persigue ideas. Es acción regulada conforme a deber y amor y persigue objetivos de dicha. Nuestra escuela concilia estas exigencias de nuestra naturaleza cuando enseña a descubrir en los objetos sus relaciones naturales, o sea, científicas, y en la conducta el ordenamiento y propósito que responde a los fines superzoológicos humanos de la conciencia. En tercer lugar se ocupa de organizar las apetencias artísticas

de nuestra naturaleza con mira al desarrollo de lo que tiene de sublime y desinteresado, más allá de la utilidad y del querer.

El triple desarrollo así esbozado no representa porciones de una evolución desarrollada en el tiempo, sino maneras de actuar de nuestra naturaleza según nuestro estado de ánimo y la intención con que abordamos cada caso de juicio. Las tres maneras concurren en cada instante de nuestra atención; pero el instante se caracteriza por la prelación que alguna de las tres obtiene. En otros términos, no se prescinde de la inteligencia para gozar una vivencia estética, pero la vivencia estética deja de serlo si se hace abstracta, intelectualizada. Tampoco alcanza el goce puro de la belleza la conciencia cargada con deudas para con el deber. La Bondad, la Verdad y la Hermosura han de ser concurrentes, como ya lo enseñaba Platón; pero la claridad con que hoy deslindamos cada categoría y el valor jerárquico que a cada una asignamos no lo sospecharon los griegos. Con las normas que acabo de apuntar, o con otras, el educador necesita reconocer en la actividad estética mucho más que un adorno o una plusvalía del trabajo, como parece creerlo el pragmatismo. Es, al contrario, el arte un valor específico irremplazable y de alta categoría en la vida de cada sujeto.

El juego marca la primera aparición del instinto poético en el niño; pero si dejamos el juego abandonado al instinto, la emoción estética degenerará en el *humour*. Su esencia misma quedará traicionada, puesto que tiene por fin elevarnos de la cosa al espíritu. Un pueblo de artistas acaba por ser un pueblo religioso que abordará en seguida el problema fundamental del más allá. Un pueblo que adopta el arte como simple juego sensual no rebasa nunca el límite de la adoración servil de la fuerza, se queda en el cesarismo, no llega al cristianismo. El arte como camino de religión, esto es lo que le queda al Estado allí donde rige el laicismo. Y es menester que se sepa llevar a plenitud la valiosísima tarea.

No insistiremos en lo dicho en el capítulo dedicado a la escuela primaria sobre la intervención en ella del gimnasta, el dibujante, el maestro de baile y el músico. En cada una de las etapas de la

educación, desde el niño hasta el adolescente y el adulto; en cada una de las escuelas, y casi en cada materia, estará presente la disciplina artística que corresponda. La misión del departamento de Bellas Artes no es otra que complementar programas y ejercicios a efecto de cumplir su misión unificadora. Procuraremos, por lo mismo, en este capítulo analizar las instituciones que preparan el material artístico necesario a la enseñanza y también el personal profesional del arte. Y comenzaremos con el examen del plan de la cultura física.

Atletismo

Fue, al principio, necesario echar mano de los maestros de gimnasia y de deporte que en nuestro medio había creado la rutina escolar desorganizada y la iniciativa privada representada por la *Young Men Christian Association*, que desarrolla su conocida acción con programa precisamente orientado. En términos generales, era lamentable la situación de la cultura física en los colegios. Y no por falta de tradición al respecto, pues todavía pueden verse los restos del antiguo sistema español en los gimnasios con aparatos y las canchas de pelota de casi todos los institutos y escuelas de nuestras provincias. Fue principalmente en la capital donde hizo estragos la manía reformista que consiste en suprimir sin sustituir. En nombre de teorías se habían clausurado gimnasios, se había olvidado la pelota de mano o de pala, para imponer una gimnasia de supuesto estilo sueco, pero desmayada y dirigida a gritos por un profesor que no juzgaba necesario quitarse el fistol de la corbata. En otros casos, el deporte, representado por la esgrima francesa, se daba a cincuenta alumnos por cada profesor, en clase de media hora. Varias generaciones se quedaron así prácticamente sin ejercicio atlético y, lo que es peor, creyéndose físicamente educadas.

De ahí que la *Young Men Christian Association* apenas abría sus salas y las veía llenas con lo mejor de la juventud, ansiosa de hallar lo que sus propias escuelas le negaban. Entretanto, y aprovechando la ignorancia infinita o la maldad de gobiernos como el de Carranza, los instructores protestantes de la *Young Men*

Christian se habían apoderado de las pocas clases de los colegios oficiales y ejercían la dictadura atlética sobre todo el personal estudiantil. Los encuentros interescolares y las competencias organizadas por la asociación norteamericana empezaban a provocar interés, iniciaban un movimiento deportista considerable.

No era, pues, el caso de comenzar la política atlética del nuevo gobierno suprimiendo maestros afiliados a la Asociación o prohibiendo la actividad de ésta en las escuelas. Para rescatar rama tan importante del sistema educativo era menester superar a los que en aquel momento la detentaban. Aunque los fines de la célebre institución fuesen conocidos, no era bastante predicar contra ellos, sino que era preciso dar a los jóvenes mejores gimnasios, mejores maestros, mejores piscinas. Y bastó, en efecto, que el estudiante empezara a tener en la propia escuela el campo deportivo y el baño para que la Asociación comenzara a verse desierta. Sin embargo, nuestra tarea al principio fue ardua. Era menester crear un personal nacional y más capaz que el de la institución protestante. Y no había que pensar en estar aguardando a que una Facultad de cultura física, creada por decreto, empezara a dar profesores al cabo de cinco o de seis años. Mi deber consistía en aprovechar un plazo que no sólo fue corto, sino desvirtuado por mis sucesores, otra vez protestantizados. Presintiéndolo establecí cursos teóricos intensos y seleccioné personal joven, que después de una permanencia corta en establecimientos de educación física de Norteamérica pudo no sólo competir con los maestros de la Asociación, sino en muchos casos superarlos. Colocados estos elementos en los puestos directivos, nos fue en seguida fácil crear maestros y maestras de cultura física para las escuelas primarias y secundarias, dado que decidimos retirar al maestro normalista de toda intervención en las clases de cultura física, dibujo, música y artes, para dejarlo reducido a la enseñanza de materias generales, y a la enseñanza elemental del taller cuando no se pudiese pagar un maestro especial. Penetrados los nuevos gimnastas de la amplitud de la tarea por realizar, convencidos de que era indispensable dar al deporte un carácter patriótico alejado de toda influencia bastarda, no tuvo límites el entusiasmo con que trabajaron, la eficacia con que procedían.

Por métodos combinados de gimnasia rítmica con claves y música, y deportes sencillos de pelota y *basketball*, de carreras y lanzamiento de disco, rápidamente crearon en todas las escuelas el gusto por el ejercicio. En sus tareas los acompañaba, como es natural, el ingeniero sanitario, el plomero o fontanero, pues no es posible poner a sudar con ejercicios a las niñas de una escuela secundaria sin darles en seguida la ducha caliente, el jabón indispensable. El sistema de construcciones de escuelas primarias, de que ya se habló en el capítulo correspondiente, facilitaba desde luego la tarea. La creación de campos deportivos y estadios provocaba el deseo de ampliar el margen de la prueba gimnástica hasta convertirla en espectáculo que se brinda al público. Cada una de las principales escuelas vio aparecer gimnasios que superaban al único de la Asociación, cada escuela importante tuvo piscinas que no había conocido antes la Ciudad de México. Pronto en los torneos escolares y exhibiciones de fin de año se vio palpable el resultado grandioso.

Y cuando a los tres años de comenzado el esfuerzo oficial, y después de construir gimnasios y estanques y de crear profesores, se inauguró formalmente la Escuela de Cultura Física, la nueva Facultad apareció como un coronamiento de una tarea consumada y no como plantilla de acción por consumir. Antes de que pesara sobre el presupuesto la Facultad, ya sus delegados y sus instructores habían recorrido la República estableciendo delegaciones de cultura física, despertando a su paso el interés por los deportes. Llegaban estos delegados sin recursos que ofrecer a la localidad, aparte de su ciencia; pero pronto conseguían organizar los elementos locales, obligaban a contribuir, suscitaban vocaciones atléticas y ponían al pueblo a jugar. Arte tan difícil y que tan a menudo descuida el educador: enseñar a jugar a los adultos, no sólo a los niños. Porque sólo cuando ama el juego el adulto logran jugar despreocupados los niños. Y sólo trabaja bien un pueblo que juega.

El entusiasmo deportista ganó fácilmente a la nación porque iba acompañado de canciones y danzas de tipo popular y remataba en espectáculo de belleza, no en concurso. La construcción de

estadios progresó en todo el país; pero no se llenaban de multitud incitada por el interés de las apuestas, sino por todo un pueblo que gozaba presenciando la evidencia de su propia regeneración. Las mismas plazas de toros fueron utilizadas en aquella época para el desfile de los atletas y sus ejercicios, y para el lucimiento de los bailes y sus coros. Insensiblemente dábamos con una orientación deportista que tiende a combinarse con el arte y de ese modo remueve las más profundas vitalidades de una nación. Los resultados que obteníamos eran fruto directo del plan mixto educativo: atender a la vez, pero jerárquicamente, al hombre físico y al hombre espíritu. Sin embargo, hizo falta precisar nuestra política deportista y artística. ¿Cuál era su meta esencial, aparte las ventajas higiénicas y sociales que trae el deporte?

Fácil hubiera sido ahorrarse el esfuerzo de una política propia con sólo seguir el sistema norteamericano en boga. Y aun simular ese nacionalismo que para muchos consiste en poner la bandera nacional sobre la caja que contiene el artículo extranjero.

Reconocemos las inmensas ventajas éticas y políticas del atletismo norteamericano. Su intención, lealmente democrática, tiende a borrar no sólo odiosas distinciones de clase dando al plebeyo la destreza en la lucha física que lo iguala con el poderoso, sino también distinciones más fundamentales, como son las del oficio. En los países de casta militar se reserva ésta no sólo el cultivo de las armas, sino también los ejercicios que hacen del cuerpo instrumento defensivo y ofensivo. Por lo común, el soldado equivalía antes al atleta, y el sacerdote, con el intelectual y la masa, se quedaban raquíuticos, incapaces de defenderse, subordinados a la piedad del engréido en la fuerza. La democracia rompe estas distinciones y desde el campo de los encuentros interescolares demuestra la superioridad del estudiante de medicina o de leyes, o del cadete militar, indistintamente.

Conocida es también la influencia del atletismo norteamericano sobre la formación del carácter. Las virtudes varoniles se afirman a la vez que la salud prospera. El duro ejercicio reprime los apetitos de la gula y el sexo. La exhibición al aire libre hace obligado el aseo; la competencia física directa, natural, crea el

hábito de la veracidad, desacredita la simulación. Pronto la lengua descubre que no ha de moverse si no la respalda la verdad y si no han de apoyarla los puños.

Pero todas estas ventajas se derivan del ejercicio físico igual que un *byproduct*, una consecuencia importantísima, pero accesoría en relación del propósito básico y cristiano: el uso de la fuerza para el servicio de nuestros semejantes y para su alegría no para su destrucción. Intención ética del deporte que ya se encuentra en la moral del torneo entre los caballeros medievales. Deseo de sobresalir, pero sin mengua de la fraternidad cristiana. Y no en lucha de rufianes, sino en lid de caballeros. Y tampoco para la propia complacencia, sino en honor de la dama; el ideal de la patria o el ideal del amor. En el desarrollo de estas actividades se engendra alegría, que es el sentido de esta dicha, y su contenido está en la esencia estética que se contiene en todo juego o deporte.

El deportista anglosajón tiende a echar en olvido la consecuencia estética del atletismo. Y a menudo la aniquila totalmente.

Cuando el atleta griego salía victorioso de la olimpiada, en seguida, coronado de laurel lo mismo que un poeta, se dirigía al corro de los amigos para *hablar* de su hazaña, o se iba al taller del escultor para servirle de modelo en la talla de sus estatuas. Pasaba, en uno y en otro caso, del atletismo al arte. Se convertía él mismo en artífice relator de sus hazañas, según aparece en los discursos de la *Odisea*, o se convertía en material auxiliar del escultor. El atleta anglosajón moderno se retira de la pista y se pone a engordar como cualquier burgués, o se dedica al profesionalismo atlético, y ya entonces no se preocupará ni del buen decir ni de la apariencia escultural, sino de los *records* y las ganancias. Y si accede al campeonato, ya no será otra cosa que máquina muscular efficacísima para el salto o la carrera o el puñetazo. Lejos de la estética, gradualmente se irá apartando de la ética. Porque, así se conserve personalmente puro, no podrá impedir que se le convierta en factor de competencias y exhibiciones que sacrifican la destreza al objetivo del lucro. Así es como

cae el deporte, que originalmente es aspiración de salud, cordialidad y belleza, en todo ese apasionamiento mercantilizado de los hipódromos y las canchas de *football*. Degeneración del deportista y también, y principalmente del público que patrocina esos negocios. En vez de emoción de arte, pasión pueril de puntos más o puntos menos y colaboración a un vasto sistema de mercantilización de la alegría. Es decir, sacrificio de esa alegría.

Dejando por su lado al deporte en manos de los profesionales y aficionados, y con todas sus ventajas y defectos, nos propusimos entonces aprovechar los conjuntos gimnásticos para algún fin de expresión social estética. Al efecto, fue fácil derivar la gimnasia, disciplinada por la música, hacia una evolución natural: la danza. Tocaba al maestro llevar los grupos atléticos, particularmente los femeninos, al giro más amplio de las cabriolas y los saltos del danzarín. Al mismo tiempo, por las razones ya expresadas en el capítulo de la moda, no queríamos caer en las figuras convencionales del bailable de ópera con vueltas, crinolina y punta de pie. Aspirábamos a crear un arte como el de los bailarines rusos: perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento propio, encendido en el color local y la peculiaridad étnica. Podían tolerarse como ejercicio las danzas clásicas a la Duncan, pero no como el coronamiento de un desarrollo artístico que anhelaba ser expresión de un pueblo mudo hasta hoy en la Historia.

El problema se complicaba porque contábamos para las exhibiciones de conjunto con músicas y coros de la más perfecta entonación y dulce timbre. Y nuestros festivales muy lucidos y aclamados por la plena concurrencia a un estadio de más de sesenta mil personas, no pasaban, artísticamente hablando, de la categoría del desfile y el cuadro de cancionistas y bailadoras, con traje criollo o traje español, pero sin asomo de significado alguno de síntesis social y artística.

Mirando la limpia formación de los millares de atletas de ambos sexos, piernas desnudas, ágil, acompasado el ademán, sonriente el semblante, muchos hablaban de retorno a la alegría pagana. Pero la alegría pagana no es más que una frase en nuestros tiempos, precisamente porque conocemos de sobra una

alegría más profunda que la alegría pagana. El esteticismo físico del griego no degenera hacia el *record* y la apuesta, como el esteticismo físico del inglés, pero se queda en el hombre, no sobrepasa la configuración del cuerpo. Apenas Diana deja de perseguir al ciervo, las caderas se le ensanchan, y surge Afrodita, diosa de una sensualidad que insensiblemente se sale de los cuadros del arte para volver a la fisiología. Únicamente en la realidad cristiana se encuentra el anhelo de superación indefinida, que impide recaer en lo físico, y sólo el mito cristiano imagina una estética que es a un tiempo sacrificio y sublimación de lo sensual. Tal era el sentido que quisimos dar a nuestro atletismo y a nuestra canción. Teníamos en la mano, lo mismo que un músico, los temas para organizar una sinfonía y sonos y gestos, ritmos, voces y músicas. Latía en la multitud el anhelo de lo inesperado y magnífico. Promesas de milagro conmovían el instante y en seguida, reducido todo a plástica deshilvanada, sobrevenía el desaliento. El grueso público se conformaba con lo visto y los artistas soñaban decorados nuevos. Nuevas posturas y mantos para otros tantos grupos de exhibiciones futuras. Apenas si en esa penumbra intermedia entre lo que es lo que será o podría ser imaginábamos nosotros aprovechar aquel conjunto de elementos artísticos auténticos para la recreación de un espectáculo perdurable que podía ser, como los antiguos autos sacramentales, expresión colectiva de verdades eternas y de mitos profundos por medio de todas las artes de una época. La fuerza toda del pueblo evolucionando hacia la belleza y desposándose con la verdad absoluta. De intento cerré con unas cuantas gradas de más el circuito del estadio para que no se le pudiera dedicar al *baseball* o al *football* y se le reservara para los festivales de arte, donde la voz humana natural se deja escuchar. Los coros ya no serían mañana simple canción multiplicada en diez mil voces reforzadas con instrumentación polifónica, sino otra vez aquel elemento consciente que hace comentario de la tragedia antigua. Los grandes conflictos de la patria, y también de la humanidad contemporánea, podrían ser allí representados, dramatizados, resueltos en la unidad del pensamiento artístico. Una prolongada ceremonia como de Parsifal

criollo, dolorosa de angustia, espléndida de iluminación y paz, sellaría alguna vez la concordia del Estado nuevo mexicano y la vieja Iglesia que civilizó a la nación.

En suma, el auto sacramental calderoniano. ¿Acaso no es lógico que alguna vez volvamos a él nosotros, si por el Norte el anglosajón se recrea periódicamente con el *Pageant* shakesperiano? Y allí está hoy el estadio, abandonado, casi en ruinas, arrendado a empresarios que lo explotan para encuentros de *box*. ¿Se caerá de abandono o verá llegar al poeta de un auto sacramental de la patria rescatada?

El dibujo

Desde que se mandaron retirar de las escuelas los manuales norteamericanos para la enseñanza del dibujo, la dirección de Bellas Artes tomó sobre sí la responsabilidad del arte gráfico en la enseñanza. Para subsistir al maestro normalista se dispuso del sinnúmero de pintores sin trabajo que anualmente gradúa nuestra vieja Academia de Bellas Artes. Para dar un programa uniforme a todo este nuevo personal, se siguieron dos sistemas: el del dibujo y pintura directos según modelo tomado del natural y el sistema de dibujo decorativo inventado por el pintor mexicano Adolfo Best, que consiste en siete elementos tomados al arte de todos los tiempos y combinados según las múltiples ocurrencias de cada fantasía.*

El grupo de maestros del natural se repartió en las escuelas y creó, además, las academias al aire libre; en ellas y en la escuela se despertó el interés en tal forma que se disfrutaba la ilusión de ver aparecer generaciones enteras de artistas infantiles.

El artista adulto también se apartó de la copia fría de la academia y, repartiéndose por todo el país, desarrolló toda una escuela de paisaje dentro de aquel territorio extraordinariamente favorecido por la montaña y el cielo, el selva y el mar y la noble arquitectura.

La Academia de Bellas Artes cobró también vida, abriendo clases populares nocturnas de dibujo, pintura y modelado, preparando maestros para las escuelas y pintando telas de todo género,

que la Secretaría de Educación compraba para repartirlas entre las escuelas y bibliotecas del interior. El viejo sistema de pensiones a los estudiantes se cambió por el de adquirirles cuadros y proporcionarles trabajos de índole artística. Y por primera vez el arte del dibujo en la escuela primaria fue algo vivo y ya no la repetida calca de rígidos trazos. Tanto de los cuadros infantiles obtenidos por el sistema directo y bajo la vigilancia de los maestros como de las decoraciones y cuadros pintados por el sistema Best se hicieron exposiciones, cuyo éxito trascendió al extranjero. No es mi propósito historiar ese movimiento, sino simplemente señalarlo a la consideración del educador como parte del programa adaptable a cualquiera de los países de nuestra América. Cualquier artista ilustrado puede enseñar y ayudar a producir si cuenta con una dirección de Bellas Artes que le dé organizando un plan y un sistema. Nunca hay que dejarle sólo al artista, porque se extravía y, en el mejor de los casos, se sale de un plan coherente. Lo más probable es que, falto de plan, se ponga a buscarse *a sí mismo* y caiga en las puerilidades de la época. Como que la plástica no es un asunto, sino una de las maneras de expresar asuntos; una de las voces del ser, y no el ser. Esto hace indispensable que el mecenas no sólo dé las monedas, sino también el tema y el plan. Se reemplaza así la inepticia del arte por el arte con el propósito claro y confesado de hacer del arte un proceso que transforme las cosas y el mundo al sentido y significado del alma.

Existe también el arte aplicado a la industria. Para fomentarlo conviene llevar el maestro ya no a la cátedra, sino al taller de la escuela. En todas las secundarias dedicadas a industrias destacamos artistas. En la clase de bordado, pongo por caso, tras de vencer resistencias, se obtuvieron resultados sorprendentes. Había decaído tanto el trabajo manual, que las maestras de bordado calcaban flores artificiales o figuras de cuadrícula o cromos; pero siempre con ese mal gusto típico que no se encuentra en el salvaje y que es producto del embotamiento del gusto, ocasionado por el hábito de los objetos de arte al por mayor en la industria. En la clase de cerámica y en la de modas, en la de repujados y en la de talla de objetos artísticos, en el decorado en cuero, en toda línea

que la mano dibuja, intervenía el artista profesional para combatir la ramplonería, para despertar el sentido limpio nativo de los colores, la armonía y el ritmo.

En la industria vidriera, degenerada en el emplomado industrial que copia estampas, la sociedad del pintor produjo el arte, nuevo entre nosotros, del vitral artístico. La circunstancia de que se construían edificios para bibliotecas y escuelas abría mercado inmediato para las producciones nuevas. A menudo nacían del pedido oficial artes bellas menores en muebles y decorado.

En vez de comprarle al comercio extranjero o al simple mercader, cada oficina pública, un ministerio o una escuela, pueden mandar hacer sus moblajes conforme al estilo de un arte creado al efecto. El mueble mexicano tipo Renacimiento español es todavía apreciado por los coleccionistas. Nos fue fácil restaurar su uso mediante pedidos considerables para el servicio oficial. Se hicieron así mesas incrustadas de maderas finas con decoraciones de gran pintor, como jamás se habían construido iguales en el Nuevo Mundo. Al trabajar en estas piezas descubríanse las necesidades de la industria nacional. Nuestras mejores maderas nos son revendidas de Estados Unidos en forma de muebles industriales sin gusto, pero sólidos y durables. Nuestras mesas, finalmente talladas a la antigua usanza, se partían, a veces con cuarteaduras desastrosas. La lección se aprovechó mandando instalar secadoras en la Escuela de Ciencias Químicas, en las cuales cualquier artesano, por cuota moderada, puede secar su madera y afianzar el mercado de sus bellas consolas y mesas talladas. En el decorado de las piezas se había introducido también la barbarie. Nuestros artistas, recorriendo colecciones del Museo Nacional, crearon modelos de orlas, pies y volutas, que en seguida se repartían gratuitamente o se empleaban en las manufacturas que el gobierno adquiría. Se hacía sentir de esta manera el arte no sólo como función decorativa, sino también como elemento de unificación nacional y como escuela del gusto. La carpintería mexicana, destrozada por la competencia de la fábrica en grande al estilo de Norteamérica, pudo restablecerse un tanto dedicándose al trabajo fino. Inútil parece encomiar el efecto moral de

esta evidencia que el artesano adquiere de su superioridad sobre el extranjero en el acabado de su oficio.

La pintura mural

Habían ido a Europa pensionados, como van de toda América, y volvían con el prejuicio de los ismos parisienses y participaban del desdén de no pocos críticos franceses para la pintura que se acomoda, humilde, a servir de complemento de la arquitectura de un edificio. Traían su criterio corrompido por el *marchand*, que quiere telas adaptables a marcos suntuosos o aceptables para el mercado de Londres o el mercado de Nueva York. Cuadros para decorar la sala del potentado del dinero, y acomodados a sus gustos. Arte sin religión y, a falta de luz y color, también arte sin perfil ni perspectiva ni armonía; arte cerebral lo han llamado, y, a pesar del bombo comercial que lo exaltaba, se refugia hoy en los sótanos del judío covachuelista. Regresaban a su tierra, los pensionados, con la fatiga y la pobreza del París de la postguerra, ilusionados también por el rumor de que en el país se operaba un renacimiento. Por fortuna, llegaban sin telas; no había, pues, el problema de qué hacer con ellas después de comprarlas. No habían pintado gran cosa, pero traían acumulada experiencia y, varios de ellos, una técnica irreprochable.

No necesitaban preocuparse de asuntos; los asuntos estaban ya aguardándoles. No iban tampoco a ser condenados a pintar indigenismos o localismos; no íbamos a fundar una sucursal de Rousseau, el aduanero de nuestro Veracruz, ni de Gauguin el tahitiano. Acababa de fundarse una Sala de las Discusiones Libres, hermosa nave de la época colonial que arranqué al regimiento que hacía años la tenía convertida en cuadra. Todo el muro interior quedó cubierto con zócalo de metro y medio de ladrillo vidriado y decorado a colores vivos con escenas y leyendas derivadas de los versos de los poetas nacionales. Al frente, una alegoría de mujeres con nimbos de oro exaltaba el triunfo de la Acción que vence al Destino adverso.

Después de crear una escuela de decoradores ceramistas, en los vanos de este mismo edificio puso Montenegro sus nuevos

vitrales de asunto popular: una bailarina de feria y una vendedora de pericos. Y fue también Montenegro quien después de hacer mesas incrustadas y azulejos artísticos, y vitrales espléndidos, dio con el secreto olvidado de la pintura al fresco a la manera italiana: fino dibujo preciso y delicada armonía de tonos claros. Y se habló de un retorno al Giotto, en lugar del cerebralismo de los recién desembarcados.

Las pocas telas que en la Academia llenaban de paisajes o de retratos los principiantes se repartieron por la provincia, donde todo hace falta; pero en la ciudad ya no se pintó sino sobre muros. El paraninfo de la Universidad clamaba desde hacía tiempo al cielo con la desnudez de su lienzo principal. Hubiera sido fácil comprarle un cuadro de la época o pegarle alguna vieja tela de las bodegas de la Academia. Pero estábamos decididos a crear. Y tocó a Diego Rivera ilustrar aquel espacio con una alegoría de la creación del mundo. Brota de la grama el árbol y de éste una especie de Adán monstruoso, cuya prole se purifica según asciende. Las figuras de la base son pesadas y padece elefantiasis la que simula un gesto de danza. En lo alto, virtudes en rosa y en lila, de carnes abundantes, celebran la revelación del Padre, que se adivina tras de un círculo deslumbrante. No gustó la factura, pese al bombo que se hizo del nuevo procedimiento de la encáustica. La violenta fealdad calculada provocó tales protestas que estuvo el pintor dos años sin dar cima a otra creación importante. Además, sus figuras, aunque tomadas de la realidad mexicana, podían pasar por europeas o por asiáticas; no tenían carácter ni lo tenía la composición. Me ocurrió entonces mandar a Rivera a mezclarse con los indios en las misiones educativas que recorrían el país. Montenegro y Enciso ya lo habían hecho. Y Rivera estaba todavía sin deseuropeizar. Se fue con cartas para viejos conocidos del istmo de Tehuantepec, la región en que es más bello el indígena, y de este viaje arranca su éxito.

A medida que se levantaba cada nuevo edificio, surgían las oportunidades de la pintura mural. Cuando se inauguró el de la Secretaría de Educación, anuncié que sus corredores serían decorados con las faenas del pueblo mexicano, en el antepatio; sus

fiestas, en el patio mayor. En la escalera debería reproducirse el panorama de la nación desde la costa selvática hasta el altiplano, de refinada arquitectura. Obtuvo la obra, porque presentó los primeros cartones, Diego Rivera. Abandonando la técnica usada en el paraninfo, pintó al fresco según el viejo método italiano. Y han quedado en los primeros pisos del primer patio del ministerio las obras que le dieron fama: *El registro del minero*, *La molienda de la caña de azúcar*, *Los tejedores*, *La maestra que enseña a leer*. En cambio, al intentar la representación de los festejos, y a pesar del color rico del escenario popular mexicano, fracasó Rivera y fracasaron otros. Al salir yo de la Secretaría se desistió del plan primitivo y comenzaron a llenarse los muros restantes con apologías descaradas de los tipos políticos en boga y con caricaturas soeces de los que abandonábamos el poder.

Mientras tanto, en el viejo edificio de la Escuela Preparatoria José Clemente Orozco llenó muros con su arte fuerte y sincero, pero enfermo de agrura y sarcasmo. Otro pintor, Leal, decoró la escalera con temas de la Conquista. En las escuelas primarias impuse como temas los cuentos infantiles. Las escaleras y las galerías de los nuevos edificios dieron trabajo a pintores jóvenes, que en su mayoría saltaban de sus andamios a la fama bien remunerada. La boga de la pintura mural se propagó a los Estados Unidos, que en muchos casos nos tomaron también el personal. El costo para el Estado de todos estos trabajos fue mínimo, porque se abonaba al pintor sueldo de funcionario medio y a sus ayudantes salario de oficinista.

Las nuevas bibliotecas se decoraron también al fresco y según temas apropiados. Por ejemplo, el bello mapa de la América española que decora la nave de la Biblioteca Hispanoamericana.

Los talleres de esculturas de la Academia de Bellas Artes entraron también en actividad y comenzaron a revelar escultores. El ministerio proporcionaba los pedidos. Esculpió en piedra Ignacio Asúnsolo el grupo de Minerva, Apolo y Dionisios que remata el edificio de la Secretaría. El escudo de la Secretaría y la Universidad, con el lema *Por mi raza hablará el espíritu*, se labró en piedra, decorado a color o sencillo, para numerosos edifi-

cios. La estatua de *La maestra* en la escuela Gabriela Mistral, es también obra de Asúnsolo. Y el monumento de Chapultepec a los cadetes de 1847.

De igual modo que los pintores, los escultores también empezaron a visitar los estados como delegados del departamento de Bellas Artes. Los hacíamos intervenir en la enseñanza del dibujo en las escuelas, en el arreglo de los museos locales y en los trabajos de carácter artístico que encargaban las municipalidades y los particulares. Desde que se supo que un grupo de escultores nacionales ejecutaba obras de mérito, cesaron los pedidos al extranjero de todas esas estatuas y monumentos pueblerinos que dieron nacimiento a una industria de *estatuaria para la América* en Italia y en Francia. Y por lo menos se vio patente que el artista nativo revela talento si encuentra en qué emplearlo.

A principios del siglo, hasta los planos de las escuelas se pedían de Suiza o de Chicago, y los edificios municipales no se sentían completos sin una mansarda del peor estilo francés. El vasto movimiento artístico engendrado por el departamento de Bellas Artes logró, por lo menos, nacionalizar las actividades constructivas de la época.

Depurar el gusto popular, corrompido por el cromo y la máquina, expulsar la influencia extranjera, innecesaria o de mal gusto, y devolver al pueblo la confianza en sus dones tradicionales de artista que inventa su propia visión de las cosas; tal es el propósito de la pedagogía artística en cada uno de los pueblos de nuestra América, la bien dotada y mal empleada.

La música

Se habrá observado que al entrar al examen de los problemas que ofrece el desarrollo y enseñanza del arte nos encontramos como en medio propio. Ya no tenemos que acudir a la referencia extranjera, y más bien que de importar autoridades y obras podríamos hablar de lo que exportamos al exterior. Y eso que el arte, la más profunda manifestación del espíritu, no se improvisa. Supone terreno abonado por la cultura y almas intensas que no se conforman con la objetividad y exigen apoderarse del íntimo fluir de los hechos.

En el orden musical, nuestra superioridad sobre el Norte se manifiesta todavía más evidente que en la pintura. El dibujo era ya don innato del azteca y durante la colonia fácilmente pasó el indio —recuérdense los casos de Cabrera y de Juárez, mestizos si no es que indios— a incorporarse al estilo de la pintura española barroca. Un hondo sedimento de las dos ramas étnicas explicaría suficientemente los éxitos recientes de la escuela mexicana, que en realidad no son improvisados, ni podrían serlo. Una situación semejante descubrimos en el folklore de México y el folklore peruano y boliviano. Nada semejante poseen los Estados Unidos. Una larga penetración de una cultura acabada es indispensable para que aparezca esa espontaneidad aparente que hace nacer rapsodas del seno confuso de la multitud. Poetas oscuros, pero relativamente cultos, y no, como se supone, campesinos ignorantes; músicos resabidos pero no lo bastante famosos para salir del anonimato; he ahí los autores usuales de la canción popular, añadiendo a las calidades personales ya indicadas un ambiente de cultura artística religiosa profunda.

Estudiando el folklore de Nuevo México, el profesor Espinosa, de la Universidad de Stanford, ha podido precisar la filiación de la letra y los temas, derivados todos del Cancionero hispánico. Por supuesto, Nuevo México no es otra cosa que una provincia remota del gran imperio cultural de la Nueva España, o sea, el México de hoy. Y quienes en México han estudiado la canción popular convienen en que los temas en su mayoría son de origen árabe, de origen castellano, de origen peninsular. La invención en música es don reservado a las grandes almas, como que la melodía equivale al pensamiento, cuando no la supera. Y así como nadie supone que un pensamiento filosófico ordinario, la distinción de lo concreto y lo abstracto ponga por caso, nació espontáneo en la cabeza de algún iletrado, tampoco es cuerdo imaginar que un bello son escuchado en la montaña es creación de obscuro instinto anónimo. La idea nueva aparece en la cabeza cultivada de un filósofo, aunque después se propague y constituya un ambiente mental, y de igual modo la melodía creada por el gran músico se desprende del cuerpo de la composición original, y si

llega después a presentarse aislada es por obra del vulgo, que simplifica por incapacidad de retener, de concebir un conjunto artístico. La aparición de un folklore está condicionada al hábito de la música culta durante un período prolongado. Entre nosotros la riqueza del folklore corresponde a la intensidad de la penetración católica, junto con la disposición étnica de cada región. Todo folklore es, en esencia, simplificación del canto ritual.

Donde fue el misionero apareció el cantador. Los indios no conocían el secreto melódico. De igual suerte, la canción de los negros procede de los himnos presbiterianos. El instinto rítmico del negro, aliado a la melodía religiosa, creó el estilo conocido de *blues* y de *foxes* y *jazz*.

Examínese en los antiguos cronistas o en las publicaciones modernas de la Universidad de California cuál era el régimen de vida en la Misión. Para saludar el alba, indios y frailes cantaban en coro al *Alabado*. En algunas regiones del campo mexicano todavía los labradores, los peones de las haciendas, cantan en coro la vieja melodía. El folklorista la encontrará, modificada, en cantos de índole popular amorosa. Algún músico mexicano contemporáneo ha tomado la misma melodía para tema de una rapsodia nacional. Así, a poco que se escudriñe, se descubre que nuestro folklore —y es el mexicano el más rico del Continente— es particularización o corrupción de la música sacra. Los motivos de ésta se combinan con las onomatopeyas locales, los ritmos de la Naturaleza y la pasión. En la música negra, fenómeno de nuestra época y, como quien dice, aparecido delante de nuestros ojos, esto se ha hecho patente. Los negros en su Africa, y a pesar de los miles de años de nativismo libre, no desarrollan una verdadera música y se pasan en América dos o tres siglos sin crear arte propio, en la misma mudez de los indios. Sólo que mientras el indio se inclina a la música culta, bajo la influencia católica, el negro, educado por los protestantes, ha creado ese polirritmo característico que da idea de lo que hace una tribu salvaje adueñada por casualidad de una colección de instrumentos modernos.

Por lo que hace a la música culta, nuestra situación con respecto a los Estados Unidos comienza a ser ventajosa. Cualquiera

que recorra los programas de conciertos de las grandes ciudades norteamericanas encontrará nombres hispanoamericanos en el vodevil y la canción, y también excedentes solistas de flauta, violín, etc., agregados a las más célebres orquestas; son ellos el producto de nuestros modestos Conservatorios de Música Nacional de México, veterana institución artística del Continente.

Ninguna ciudad de Norteamérica de población equivalente cuenta con nada semejante. La tradición de la ópera mexicana supera fácilmente a la de Boston. El primer teatro de la Ópera del Nuevo Mundo se construyó en nuestra capital, y la primera ópera se escuchó allá, por el año 45. Y todavía cuando Boston gana autoridad como centro musical, México puede oponer a la gran orquesta bostoniana de alemanes una sinfónica más modesta, pero constituida exclusivamente con nacionales: indios puros, mestizos y criollos. La explicación es sencilla: las misas de Monteverdi y de Palestrina eran el comentario artístico de nuestros abuelos. En el coro ensayaron cantatas clásicas nuestras remotas antecesoras. Era natural que la música moderna europea encontrase campo para su florecimiento en la América abonada por honda cultura estética, y no en la América, bárbara entonces de nuestros vecinos del Norte. Los grandes conservatorios de música del continente han estado en México y en Brasil y en Lima y en Santiago de Chile. Allí donde primero hubo órgano eclesiástico y rito católico, que es síntesis artística. ¿Pero estamos acaso en condiciones de retener esta supremacía?

No me cabe la menor duda que los Estados Unidos de mañana serán un pueblo de músicos. En las décadas recientes no ha habido ciudad media que no se dedique a escuchar música clásica en buenas orquestas; al mismo tiempo, nosotros degeneramos de modo tan apresurado que el mismo folklore, todavía rico, desaparecerá según se acrecienta nuestra barbarie, porque no es sino el residuo de una gran cultura anterior. Por lo pronto, estamos todavía colocados en la posición de exportadores de arte frente a los Estados Unidos. Lo mismo en pintura que en música, la balanza artística no nos es favorable. Y este es un dato que no debe menospreciar el educador iberoamericano. Aparentemente están

fuera de lugar en un libro de pedagogía consideraciones que más bien corresponden al curso de estética, pero ante los absurdos interminables de nuestro afán imitativo, derivado de un complejo de inferioridad, conviene demostrar lo que tenemos y lo que hemos sido y podemos volver a ser. De otro modo, subsiste el peligro de ver aparecer entre nuestros normalistas algún método Dewey aplicado a la enseñanza de la música, tal como ya padecemos los manuales de dibujo estandarizado.

La enseñanza del canto y la música ha de encomendarse, lo mismo que la del dibujo, a los artistas que preparan nuestros establecimientos nacionales. A los músicos de nuestro Conservatorio toca formular los programas, desarrollar los métodos aplicables a la escuela primaria y a la educación musical del pueblo en su conjunto. Sin auxilio alguno extranjero y con el sólo consejo de maestros procedentes de nuestros institutos de música desarrollamos el plan artístico que se verá enseguida y cuyas pruebas merecieron la consagración de todos los extranjeros cultos que los presenciaron.

Al *kindergarten* han llevado los norteamericanos grupos de canciones infantiles con melodías deliciosas y adecuadas al desarrollo musical del párvulo. En las escuelas de Viena prevalecen textos de canto escolar en que la belleza va aparejada con el método pedagógico. Desgraciadamente, no era este el tipo de canción que nuestro normalismo había logrado introducir en la escuela. Prevalecía entre nosotros el tipo de canción pedagógica de motivo moralizante o patriótico, que ponía a dormir a los niños, cuando no les estropeaba para siempre el gusto. Al separar al maestro de la enseñanza del canto para entregarla al músico, tales métodos se eliminaron de plano. Y, a falta de material específico, el músico introdujo en la escuela el folklore. La primera consecuencia fue despertar el gusto, crear entusiasmo entre los niños, que antes se aburrían. Y si no hay razón para que una sola hora de la escuela sea aburrida, menos ha de serlo la hora dedicada a la música. La dirección de la enseñanza del canto quedó, así, encomendada a un organismo independiente del propiamente escolar y que es una rama del departamento de Bellas Artes. Desde la

dirección de Música se establecen los sistemas y aun las canciones, y esto permite una obra de conjunto lucida. Pues a menudo reúne las escuelas de un mismo barrio, y en los grandes festivales todas las de una ciudad, para integrar los coros. Al término de un movimiento de este género se está en condiciones de publicar un libro de cantos escolares que con algunas adiciones, como el himno de la escuela y el himno patrio, equivale a una buena selección folklórica. Con el objeto de acentuar la propaganda iberoamericanista que en todos los órdenes hacíamos, se incorporaba al acervo de las canciones infantiles la mayor parte de los himnos de las naciones hispánicas del continente.

En la secundaria se añade a la enseñanza de canto el solfeo y, especialmente en las escuelas de mujeres, se logra por lo común crear cuadros de baile y de canto que podrían pasar al teatro. No falta alumna que en seguida aproveche estos aprendizajes para crearse una carrera artística aun sin necesidad de pasar por el Conservatorio. Pero el propósito fundamental de los ejercicios escolares consiste en adiestrar a toda la nación en el gusto y el conocimiento del canto.

Los Orfeones

Nacen éstos de las clases nocturnas de canto y solfeo de las escuelas secundarias. Acuden a la nocturna niños mayores y adultos. Apenas corre la voz en el barrio de que la escuela ofrece enseñanza gratuita de algún instrumento, se multiplican las inscripciones. No pocos llevan la mira de adquirir un oficio que puede volverse lucrativo; pero la mayoría acude por el gusto de la música. El ejemplo del Orfeón popular nos lo pusieron en México los españoles contemporáneos. El Orfeón Vasco y el Orfeón Catalán eran ya famosos cuando nosotros empezamos a crear orfeones. En muchos casos, los orfeones de los españoles contaban con personal mexicano. La afición de la música está latente en el pueblo; lo único que hace falta es oportunidad de impulsarla. Repartidos en distintos barrios de la ciudad, se instalaron en el edificio de la escuela adecuada hasta 18 profesores de orfeón, acompañados del número necesario de ayudantes. Más tarde la

enseñanza se llevó fuera de la ciudad, a los suburbios indígenas, como Xochimilco, y también a las provincias.

Al cabo de poco tiempo, y con motivo de fiestas oficiales, se reunían fácilmente de 15,000 a 20,000 cantantes, de la clase obrera en su mayoría. Para muchos la clase de canto era iniciación de otra clase de estudios, ya que aprendían a dedicar las horas entre la cesación del trabajo y la cena, de seis a ocho, a faenas educativas, en vez de perderlas en el ocio o la taberna.

Junto con los orfeones se organizó también un conjunto de estudiantinas, y orquestas de tipo popular. Las estudiantinas llegaban a dar verdaderos conciertos; pero las orquestas populares a veces tocaban únicamente dos o tres piezas de oído. Se improvisaban con los aprendices; se les ahorran las horas de preparación teórica, se les entregaba un instrumento o se les hacía llevar uno propio y se les ponía a tocar en compañía. De esta manera, al cabo de dos meses podían presentarse en público. Los éxitos clamorosos que obtenían les incitaban después a obtener una mayor preparación, lo que siempre se les facilitaba. En algunos casos los componentes de estos conjuntos eran analfabetos que en seguida, al contacto con la escuela a través de la música, se inscribían en las clases de lengua nacional. En todo caso, por este medio grandes porciones del pueblo se ponían en contacto con la obra de la escuela y se sentían ligadas con ella. También gracias a dichos métodos de popularización del arte, hubo época en que el ministerio contaba con 60 orquesta populares, aparte las orquestas anexas al Conservatorio.

En el Conservatorio se sostenían dos orquestas, la de alumnos y la Sinfónica Nacional, de que ya he hablado anteriormente. La Orquesta de Alumnos daba conciertos y admitía a sus ensayos a todos los alumnos de las escuelas populares de música. En estas ocasiones ya no se escuchaban la canción o la pieza popular, sino, por ejemplo, la *Suite* de Bach o sus *Oratorios*; las *Sinfonías* de Beethoven o de Mozart y Tchaikovski. Por su parte, la Sinfónica daba su temporada anual de conciertos de paga y en seguida repetía su programa, con subvención del gobierno, en las principales ciudades del país: Guadalajara, Puebla y Monterrey.

Difundiendo así el gusto de la música clásica se evitaba el peligro de conceder atención excesiva al folklore. También eran estos conciertos, ampliamente difundidos, la mejor defensa contra la invasión embrutecedora de la música del cinema yanqui, música de exportación que por allá no escucha la gente refinada. Si queremos arte de civilizados es necesario crearlo. Cuando no se crea arte propio, el gusto nativo se intoxica de la música mecánica, tal y como el colono se embriaga de *whisky* mientras el aristócrata europeo bebe jerez o bebe champaña. Para la difusión de la música de cámara, pagaba también el ministerio dos cuartetos clásicos, que se turnaban en la capital y en provincias, tocando Hayden, Mozart, Beethoven, Tchaikovski, Borodin y los primeros intentos de la música culta nacional.

Ahora bien, el estadista debe preocuparse no sólo del fomento de cierta actividad cultural, sino también de defender las expresiones nobles, salvándolas del contagio de la vulgaridad y comercialismo.

En el caso de la canción, la vulgaridad está representada por ese tipo de romanza de salón que no es ni folklore ni música alta o culta. Penas de *catrín* endomingado, letra mediocre y aire de sentimiento dulzón. Su misma inocuidad inclina al género a la producción en masa, fomentada por exigencias comerciales del disco y la radio. Aparece así el compositor bien pagado y asesino del arte que edita, cambiándole el título a una misma jerigonza melódica. La invasión del mal gusto amenaza destruir el viejo folklore mexicano, tan melodioso y extraño, que podría compararse al de los rusos. Exige este folklore el acompañamiento de la guitarra y no se presta al bastardeo con los ritmos del baile de Norteamérica, pero es menester ampararlo.

La defensa por nosotros organizada consistió en proscribir de nuestro sistema artístico todos los bailes no hispánicos y todos los sonos emparentados con el *jazz*. Al mismo tiempo, en la elección de nuestro repertorio se cuidaba de acoger lo popular y folklórico y lo alto: la *Valentina* o Sebastián Bach, con exclusión no sólo de la romanza casera, sino del disco y la réplica de los trozos de óperas ya vulgares.

En el interior del país, por Tehuantepec y por Sinaloa y Jalisco, en Valladolid de Yucatán y en Veracruz subsisten bailes y cantos derivados de la buena época culta que fue la Colonia. Para restaurar todo este arte organizamos festivales con personal de las escuelas, en los que al aire libre revivieron, ennoblecidos con la buena orquesta y la suntuosidad del decorado, típicos bailables como el de *china poblana*, *el jarabe tapatío*, *la zandunga oaxaqueña*, *el zapateado veracruzano*, *las bombas y gatos* de Yucatán, y bailes indígenas, como el *venadito* de los yanquis y la pantomima que todavía ensayan los indios del centro del país, derivada de las representaciones coloniales de *Moros y Cristianos*. El colorido de los trajes regionales presta a semejante espectáculo todo el atractivo de lo pintoresco, añadido a un auténtico valor de arte.

Todo esto pelagra en el México actual, envilecido en todos los órdenes, y especialmente en el canto, por la tropa de los compositores de *foxes* mexicanos y estilos de baile acomodado al gesto zurdo de las actrices del cinema, complicado con un cubanismo de tipo enmienda Platt; música de constabularios, junta de brutalidad del *cocktail* al estruendo del altoparlante. Otras veces ni eso llega, pues se queda en la cursilería de un *Amame mucho* o cae en las arrogancias de un machismo que, si llega a veces a la riña a la mala, nunca alcanza el heroísmo del que lucha por el ideal o por la patria. Así es la canción de nombre plebeyo: *La chancla*. Por fortuna, la letra de estos engendros se vuelve incomprensible al pasar al extranjero. Además de estos ejemplos morbosos, hay el gran número del género cursi, ya comentado, hecho de lamento quejumbroso, sarcasmo sin caballerosidad y languidez de decadencia, fruto podrido de almas sometidas a la ignominia.

Por desgracia, aparte la pústula moral, la simple cursilería no es exclusiva de un sitio. En todas partes hay el equivalente de la romanza de Tosti o de los valeses que se llaman *Mon Amour* o *Ma chérie*, con sugerencias de alcoba y almohadones, o del tipo *Valencia*, pronunciado a la inglesa, con acompañamiento de candelijas, colorines y proyectores. El educador artista debe combatir

estas plagas con el mismo derecho con que ejerce la sanidad ante el amago de epidemia.

Es a menudo difícil establecer el lindero de lo popular y lo vulgar. Por eso no creo ocioso estudiar algunos ejemplos de nuestro acervo nacional. Hay clásicos del folklore como *La Paloma* y *La Golondrina*, melodías peninsulares que se han vuelto carne de nuestro *pathos* a través de las generaciones.

Existe también el corrido derivado del romance, que contiene joyas, aunque tanta paja también. Hay canciones como *Paloma, blanca paloma*, que han merecido ser incorporadas a repertorio tan distinguido como el de los Orfeones Ukranianos. Cantantes de buen gusto, como la Anitúa y Tito Schipa, han popularizado escondidas bellezas, y músicos como Ponce han introducido al repertorio internacional trozos musicales exquisitos, como *Estrellita* y *Las mañanitas*.

Existe también la canción de origen popular auténtico y de sabor siempre puro. La Revolución engendró en los campamentos muchas bien conocidas, como *La Adelita*, *La Valentina*, *La cucaracha*, el *Me importa poco*, himnos de rebeldía que pronto se convierten en el modelo de la expresión nacional. Otras veces, la coincidencia de un poeta ignorado, pero culto, atinado en su inspiración, y un músico discreto logra aciertos como el de esa canción que empieza: «Salí de Guaymas una mañana», y tiene el *ritornello*: «Te fuiste cantando y vuelves trayendo la muerte en el alma...» A este mismo género pertenecen creaciones felices, como el *Viejo amor y la norteña*, aquella de «Los ojos tan garzos», poesía de la región lagunera, tierras desiertas y una raza refinada y fuerte como el árabe. Mucho éxito también han alcanzado algunas, como *La borrachita*, prostituida con una letra repugnante. Lo cierto es que aquel folklore mexicano demuestra la buena disposición musical de un pueblo que tuvo tradición culta y la ha destrozado. Y es apenas una esperanza, pues un pueblo deprimido cantará lo que canta hoy: biofonía internacional para orejas de constabulario y para público de radio neoyorquino, mezcla de rumba cubana, *fox* de Kentucky y alboroto de taberna del lado del río, donde todos los vicios están permitidos al turista extranjero.

En la Argentina, el éxito del tango ha traído también su bastardeo influjo del gusto internacional más canalla; pero el género es valioso, así como las vidalitas y tristes del interior. Y la zona antigua peruana rebosa de cantares dulces y auténticos.

La quena, perfeccionada por el conquistador hasta hacerla un instrumento árabe, ha creado un género, y la inspiración nativa aguarda ese instante de la promesa que se ha hecho al continente, promesa de un destino, siempre y cuando llegue a ser digno de encarnarlo.

Reconocemos que es peligroso condenar por géneros, pues hay dentro de la producción intermedia aludida aciertos como el vals *Sobre las olas*, probablemente la mejor página musical autóctona; por eso debe siempre hacerse excepción a favor del talento extraordinario dondequiera que éste se mueva. Pero las excepciones no bastan para acreditar ciertos géneros.

Cuando la enseñanza del arte se halla dirigida por autoridad central, lo mejor es que un artista competente imponga los programas. Para el caso de maestros que deban operar aislados, adelantamos un consejo: hagan que el alumno de música observe la creación, la composición de uno de esos corridos que son el elemento primario de nuestra canción popular. No hay aldea sin su cantor, a veces ciego, que se acompaña de guitarra.

En la melodía expresa el comentario del suceso de la hora, la queja del viejo dolor humano, parecido en todo el planeta. Pero, así que sus dedos buscan en las cuerdas los armónicos -respuesta del corazón invisible del mundo a su dolor-, la operación singular comienza, pues la manera de armonizar caracteriza, como no lo hace la melodía, el tono sentimental de una estirpe.

Y el peor atropello que se comete en el día por parte de los músicos extranjerizados y comercializados es la introducción de métodos de armonización yancoides en la factura típica de nuestro folklore. El tipo de armonización es en estos casos un equivalente geográfico, un ambiente de patria que no es legítimo transformar irreflexivamente, como suele hacerse al desarrollar conocidas melodías nacionales sobre compás y armonización de *shimmy* o de *jazz*. Estos atentados estéticos deberían ser penados, como se

persigue el asesinato. Y ya que la ley penal no es bastante inteligente para abarcarlos, procure al menos el educador combatirlos.

La declamación

El arte de hablar es el más bello y más raro de cuantos cultiva el hombre. Lo que es realmente buen hablar melodioso y correcto lo he oído únicamente en dos sitios de la tierra: en el campo de Castilla y en la Toscana. En otros lugares no ayuda el idioma o no alcanza la gente a ponerse a la altura de su idioma. Esto nos pasa a la mayoría de los que hablamos castellano. El habla popular es entre nosotros generalmente agradable; pero el castellano que se escucha en el teatro, desastroso. Y no sé cuando suena peor: si en las *eses* en *sh* (como en el inglés: *she*) que acostumbra a los españoles, o en las *ese* sibilantes de que no podemos prescindir los mexicanos. Sería necesario repartir por el continente y la península española maestras recién salidas de las inmediaciones de Segovia o de Avila para que nuestra lengua obtuviera la elegancia y la eufonía que parece haber poseído en sus orígenes. En la canción, a veces, si no se atraviesa el gorjeo italianizante, suena el castellano con pureza argentina. Pero la anarquía de las *ces* y las *zetas* y el énfasis, que ahoga la voz y entorpece la dicción, hacen del recitado, en general, un tormento para el que le escucha y riesgo cardíaco del recitador. Escuchando, sin embargo, alguna rara mujer que sabe leer, se comprende la belleza desaprovechada que tenemos en nuestra lengua. Se siente casi dolor de lo que hemos perdido cuando se escucha el diálogo de los campesinos de la meseta de Castilla. Y el mal no es sólo nuestro; en vano se buscará quien hable bien en toda Francia; pese a las escuelas de dicción, el mal está *ad initio* en el francés, dado que la misma fonética recomienda usar la nariz. Y nadie modula como el ruiseñor, que no tiene nariz. En las actrices inglesas cobra el idioma humano cierta dulzura penetrante. Pero escuchad, en cambio las recitadoras de la pantalla de Hollywood; más o menos lindas, uno espera emisión grata de la voz, pero en cada caso irrumpe la frase golpeada, remachada con gesto duro. Más que declamo, aquello parece ladrido. Y no hablemos de sonsonetes.

El sonsonete típico de la *Comédie Française* rompe los nervios del no intoxicado. En cambio, quien cruza los Alpes rumbo al sur sorprende y disfruta el baño interior de una pronunciación precisa y musical. Sílabas a sílabas y como quien maneja melodías hablan la billetera y el guarda. Cada vocal es una nota y las consonantes se distinguen estremecidas.

¡Y pensar que podía hablarse de esta manera el castellano con sólo que los maestros aprendiesen a articular! Se llegaría a cantar bellamente en castellano si se aprendiese primero a hablarle. Por nuestra parte, en mi región, que es la de la capital de México, ponemos en práctica una prosodia que es consumación del asesinato de las vocales «Dame la mano» lo pronunciamos por allá: «Am la man», comiéndonos la e y la o finales. «Como estás», lo decimos: «Comstss», suprimiendo vocales y prolongando las eses. ¡Y es fama que, con los colombianos y los peruanos, hablamos el mejor castellano de América, y, agrego yo, menos malo que el de muchas provincias de España!

Causa desolación vernos así privados de la primera de las bellas artes, que es el bien hablar. ¿Y cómo vamos a tener teatro, si nuestras artistas sisean como las mexicanas o cecean como las españolas? ¿Cómo salir de esta corrupción, que no está en la lengua, sino en la decadencia general de toda nuestra cultura? La solución, pensaba yo, se encuentra en que un grupo de limeñas organice una compañía de teatro y se lance por el continente. Ellas tienen la dulzura de la mexicana, sin el siseo. Y por lo pronto, escuchando a cierta actriz mexicana mediocre en las tablas, pero excelente lectora, que me proponía le estrenara una pieza el Teatro del gobierno, le dije: «Usted puede hacer algo más que estrenar un drama; usted puede corregir la dicción de todo un pueblo.» Y quedó nombrada inspectora de lectura, con el deber de presentarse por turno a las escuelas para leerles media hora y hacer que delante de ella leyeran maestras y alumnas, hasta obligarlas a pronunciar cada sílaba. En el fondo, el secreto de la buena prosodia está en comer bien, para no tener ya apetito de letras y sílabas. Sabido es que quien pronuncia sílaba a sílaba, aunque lo haga rápido, se hace oír de un auditorio, aunque tenga poca

voz. La primera lección que nunca dan a los recitadores públicos es la de que no pongan la fuerza en la garganta, menos en el pecho, sino en los labios. Por eso propiamente sólo habla bien una mujer de labios finos y que los use como trompetilla. Las pocas que lo hacen fascinan a quien escucha. Tras de la actriz retirada pasaron por las escuelas nuevas inspectoras y en seguida, a poco tiempo, se pudieron organizar concursos de dicción y de lectura. Surgieron hasta media docena de buenas lectoras. Con un trabajo sostenido de este género se puede transformar no sólo la articulación, sino también la mente de un pueblo. Pues debe observarse que la pronunciación incorrecta o, lo que es peor, incompleta, es propia de gente que conoce el idioma por transmisión verbal más bien que escrita, es decir, corresponde a los analfabetos. La pronunciación deformada contribuye a oscurecer las ideas. No se tiene, en suma, la base necesaria para una cultura ni siquiera manual mientras no se ha creado una generación consciente del valor prosódico, no sólo del valor gramatical, de lo que se habla. Mucho menos se puede tener un pueblo de artistas sin una buena vocalización generalizada.

En estos empeños estábamos cuando empezaron a llegar a México las compañías argentinas de teatro. No se empeñaban, como las nuestras, en imitar el ceceo español; recitaban como en su tierra, pero, además, pronunciaban con claridad, sílaba a sílaba, sin hambre de vocales, sin atropello de consonantes, tal como se escribe el idioma. Con esto bastó para que las proclamásemos regeneradoras de la lengua castellana. ¿Era porque en realidad es italiana la escuela de dicción argentina?

* De sus experiencias de aquella época derivó Best un sistema, adoptado más tarde por algunas escuelas de Norteamérica y cuya doctrina consta en el libro que le editó, en inglés, la casa Knopf, de Nueva York, año 1926.