

La Sociedad de Arte Moderno, el exilio español y Picasso en México

The Sociedad de Arte Moderno, Spanish Exile and Picasso in Mexico

Artículo recibido el 13 de octubre de 2022; devuelto para revisión el 10 de abril de 2023; aceptado el 11 de mayo de 2023; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.123.2826>.

Mauricio Marcín Álvarez Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, México, mauricio-marcinalvarez@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2696-4943>.

Líneas de investigación Arte moderno y contemporáneo en México.

Lines of research Modern and contemporary art in Mexico.

Publicación más relevante *Las ideas de Gamboa* (Ciudad de México: RM Editores, 2014).

Carlos A. Molina P. Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México, cmolina@agn.gob.mx, <https://orcid.org/0000-0003-4289-0446>.

Líneas de investigación Cultura visual en el siglo xx, historia y museos.

Lines of research 20th century visual culture, museums and history.

Publicación más relevante “Francisco Toledo, sus inicios”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIX, núm. III (otoño de 2017): 11-40, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.III.2610>

Resumen En este estudio analizamos las condiciones que hicieron posible la exposición de Pablo Picasso en México en 1944, entre ellas, las redes de colaboración que se tejieron entre mexicanos y españoles durante la Guerra Civil antes de la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Palabras clave Pablo Picasso; exiliados; arte; México.

Abstract We analyze those conditions making a Pablo Picasso exhibition possible in Mexico City in 1944, as well as pinpointing collaborative networks set forth by Mexicans and Spaniards during the Civil War before the creation of INBA.

Keywords Pablo Picasso; refugees; art; Mexico.

MAURICIO MARCÍN ÁLVAREZ /
CARLOS A. MOLINA P.
MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL /
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, MÉXICO

La Sociedad de Arte Moderno, el exilio español y Picasso en México

Estas páginas tienen como propósito documentar la primera exposición de Pablo Picasso en México en 1944; a lo largo de ellas rastreamos, además, la trayectoria de otros creadores exiliados en nuestro país, para señalar que su presencia fue fundamental para entender la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947. Por último, mostramos cuál era el uso simbólico que se hacía del *Guernica* en México.

En este artículo revisamos también la consolidación de la Sociedad de Arte Moderno (SAM) en México, al identificar a los personajes involucrados y la amistad entre los creadores que fructificó en importantes colaboraciones durante la Guerra Civil española y en los primeros años del exilio español en México. A raíz de la derrota de la República, la obra y la persona misma de Pablo Picasso adquirieron una importancia particular allí donde se les presentara. De tal declaración, en términos categóricos, trata la exposición que la SAM abrió al público en 1944 y que aquí reseñamos.

Después de la Revolución mexicana, con mayor exactitud hacia 1940, se produce no sólo un relevo generacional entre el personal que investiga y labora día a día en los museos en México, sino también un giro hacia una racionalidad diferente que permite comprender la práctica que ahí se verifica, así como al museo como medio y enunciado de la identidad. Dicho quehacer comenzará a caracterizarse por un acendrado nacionalismo; categoría, en

aparición, sin relación con el oficio curatorial o museográfico como prácticas cotidianas y puramente formales. Sin embargo, ese nacionalismo como elemento filosófico estará presente en las obras de arte y en la retórica que las explica, mientras que se las reclame como prueba de un espíritu común a toda la humanidad y propio de la modernidad.¹ Esta interacción entre la agenda política de los Estados y la reacción de los intelectuales ante tal llamado resulta útil para reconstruir los modos en que la variedad de discursos políticos se proyecta desde el museo.

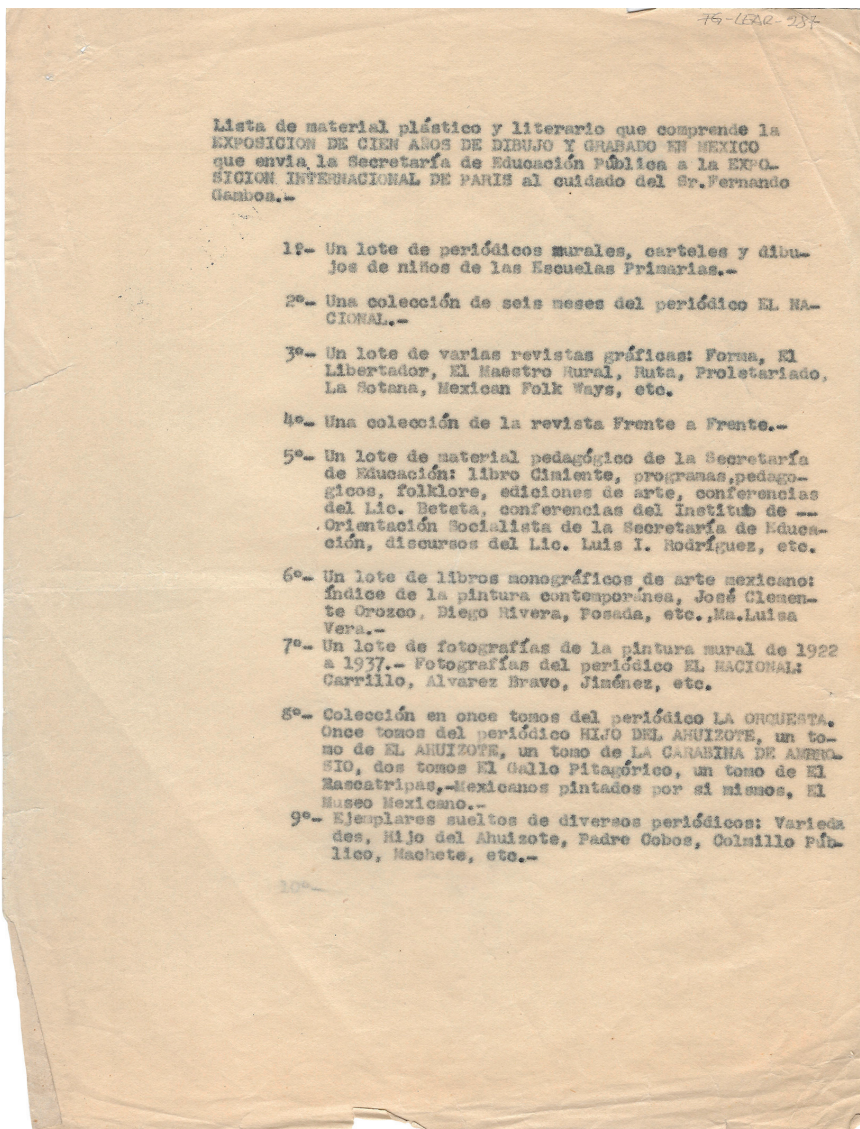
Cuando una muestra de grabado mexicano se expuso en España en el otoño de 1937, su contenido identitario encontró complemento y contraste en aquellos confrontamientos ideológicos, agendas geopolíticas y argumentos teóricos novedosos que el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura discutía en Valencia. Esta versión de la *mexicanidad*, una esencia de la nación metonímicamente vuelta exposición, es un concepto abstracto que, como totalidad, se explicaría ahí o en cualquier otro museo en donde se presentara como conjunto de objetos. “Un siglo de grabado político mexicano” viajó a Madrid, Barcelona y Valencia justo en medio del conflicto armado. Fernando Gamboa presentó entonces una versión abreviada de la muestra que se llevó a París para la “Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne”. Ambas selecciones contenían:

periódicos murales, carteles y dibujos de niños de las Escuelas Primarias [...] seis meses del periódico *El Nacional* [...] revistas gráficas: *Forma*, *El Libertador*, *El Maestro Rural*, *Ruta*, *Proletariado*, *La Sotana*, *Mexican Folkways* [...] *Frente a Frente* [...] libro *Cimiento* [*sic*] [...] fotografías de la pintura mural de 1922 a 1937 del periódico *El Nacional* [...] *El hijo del Ahuizote* [...] *El Gallo Pitagórico* [...] *Machete*.²

Gamboa hacía de gestor del arte y la diplomacia por primera vez, involucrado en las políticas culturales y las relaciones internacionales que perseguía el Estado mexicano. Es entonces cuando se convertiría en el burócrata de alta

1. Carlos A. Molina P., “Nationalism and Its Creation: Art of the Mexican Revolution as Ideological Construct” (tesis de maestría, Chicago: University of Chicago-Program in the Humanities, 2000), 23-25.

2. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C. – s/d, “Lista de material plástico y literario que comprende la Exposición de Cien Años de Dibujo y Grabado en México que envía la Secretaría de Educación Pública a la Exposición Internacional de París al cuidado del Sr. Fernando Gamboa”, doc. Fol. FG-LEAR-287, 1 página mecanografiada.



1. Promotora Cultural Fernando Gamboa A. C., documento mecanografiado, copia al carbón, FG-LEAR-287.

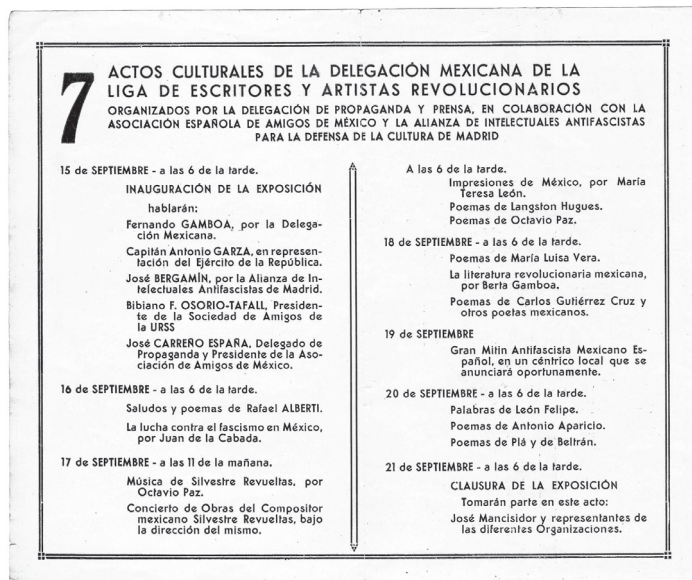
categoría que seguiría directrices presidenciales y del ministerio para transformarlas de minucia jurídica e implemento administrativo en exposición y montaje. Fernando Gamboa no sólo adquiriría experiencia como un experto en artes plásticas y su exhibición, sino también era reconocido como indispensable y capaz “funcionario” cultural en distintas categorías.³

Los profesionales a los que se hace referencia y que colaboraron en 1937 seguirían activos en México 10 años después. Eran artistas, letrados y “dilettantes”: una clase intelectual. Si por tal entendemos aquel que hace suya la responsabilidad de exponer la verdad sobre una realidad observada y de confrontar a la autoridad respecto a aquello que la sociedad reclama, entonces los mexicanos y españoles que proponemos como *dramatis personae*, en la proyección del INBA (tras bambalinas en el Museo Nacional de Artes Plásticas), activos protagonistas en las exposiciones de 1937 en Valencia y París, o en la de Picasso en 1944, fueron los agentes de tal crítica de lo real desde la gráfica y la pintura. Estos profesionales trazan como su cometido exponer al poder y llevar a cabo un cambio en la sociedad. El lugar que tuvo entonces, políticamente, tal gremio de trabajadores y operarios del museo fue tal que presupone la existencia del poder haciendo del arte y su exhibición un campo empírico en formación constante.⁴ Asimismo, su percepción de las cosas como “debieran ser”, de acuerdo con sus catálogos ético-ideológicos, no es como fueron éstas. Y ésta es la operación transformativa que la exposición pretendía llevar a cabo: producir una versión de la *mexicanidad* o de la realidad española y que a partir de esa enunciación ambas circunstancias pudieran mejorar en un futuro cercano, como si de una determinante dialéctica marxista se tratara. Durante la primera mitad del siglo xx, las actitudes radicales (marxistas) y liberales fueron las que controlaron y condujeron las investigaciones sobre el pasado y los modos en los que tal historia hallaría despliegues plásticos como punto de partida ideológico.⁵ Cada uno de estos intentos por

3. Empleamos aquí el término en el peculiar entendimiento que se tiene del personaje en México; un “funcionario” no es sólo un servidor público empleado en la administración federal, sino quien detenta y ejerce poder personalmente desde una autoridad tan indefinida como incontestable.

4. Jerome Karabel, “Towards a Theory of Intellectuals and Politics”, *Theory and Society* 25, núm. 2 (Ámsterdam: Kluwer Academic Publishers, 1996): 205-233. <https://doi.org/10.1007/BF00161141>.

5. Hayden White, “Introduction”, en *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).



2. *México en España* (Madrid: Imprenta Propaganda y Prensa, 1937).
Archivo Josep Renau México.

delimitar el significado del pasado es una actividad estetizante sobre la que reflexionaremos, ya que se enuncia como de naturaleza artística. Si partimos de una definición de *avant-garde* como “aquel esfuerzo por reintegrar el arte a la vida”, entonces las exposiciones de españoles y mexicanos alrededor de 1937 y 1947 eran, justamente, intentos por subvertir el papel que hasta entonces había tenido la representación, por tanto, fusionarla al discurso de la República en plena Guerra Civil o, vuelta en categoría histórica, hacerla ilustración de la Revolución mexicana.⁶

Esta élite de críticos y creadores dentro del gobierno constituye un dispositivo simbólico con el que el Estado delinea, desde el dispositivo museográfico, su idea de nación; es fundamentalmente, y esto en términos marxistas, la *intelligentsia*, aquella clase cuya conciencia tiene como papel determinante en el devenir de la historia la movilización del proletariado. Otra definición próxima dice que son aquellos que: “crean, distribuyen y divulgan la cultura”.⁷ Observamos agentes al servicio del Estado con poder de decisión, amén de ser quienes diseñaban cada política e implementaban su correlato plástico. Las suyas eran directrices que, pese a definirse desde una posición subalterna en la administración pública, incidían en la educación y la cultura de su época. Es a esta particularidad a la que Pierre Bourdieu se refiere cuando describe a los intelectuales como “la fracción subordinada de la clase dominante”.⁸ Por extensión, las instituciones producían un tipo específico de individuo para servirlos. La inclusión de letrados mexicanos y españoles en el ámbito del gobierno (en ambos países) es una influencia acumulada cuya característica es la factura de políticas culturales de amplio alcance.⁹ Dada su avanzada edad y poco margen de maniobra, los profesores que colaboraron durante el porfiriato o el reinado de Alfonso XIII eran casi teatrales, pese a ocupar posiciones importantes durante el régimen. El *milieu* artístico-intelectual que hizo abierta oposición en México (entre 1910 y 1920) era un grupo de preparatorianos

6. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde [Theory and History of Literature]* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1984).

7. Seymour M. Lipset, “American Intellectuals: Their Politics and Status”, en *Political Man: The Social Bases of Politics*, S. M. Lipset, ed. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981), 332-371.

8. Pierre Bourdieu, “The Corporation of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World”, *Telos*, núm. 81 (otoño de 1989): 99-110.

9. Roderic Ai Camp, *Intellectuals and the State in Twentieth Century Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1985), 4-21.

y universitarios cuya acción provenía del ámbito artístico y político. Para ellos, repensar la conciencia nacional implicaba revalorar el elemento popular (indígena, campesino, obrero: “proletariado”) y obligaba al arte a manifestar aquel nuevo protagonismo. De igual manera, los republicanos eran también muy jóvenes. Para ello contarían con dos fuentes: la estructura institucional ocupada entonces por el Estado revolucionario en México, equivalente al republicano en España; y, por otro, el empuje interpretativo de sus ideas. Esta distinción no sólo señala un relevo generacional, sino también los modos en que el aparato museístico se transformaba.

En la visión bolchevique del desarrollo social tras una revolución, la *intelligentsia* no podía sino dirigir a las masas hacia su emancipación completa de los rastros del capitalismo. Tal promesa de redención se llevó a cabo desde la acción concreta que dota de conciencia al oprimido.¹⁰ Una nueva sociedad sería el resultado de esta colaboración entre las clases intelectual y proletaria. Las cosas no ocurrieron tal y como anunciaba el bolchevismo hacia 1930. No en Rusia, no en España ni en México. Sin embargo, sus élites intelectuales sí enunciaron aquella tarea de la misma manera. Cruzadas culturales y muralismo son formas con las que la *intelligentsia* mexicana entendió que debía educar a su pueblo (o dicho en otros términos: encabezar al proletariado).

El embajador español en México, Julio Álvarez del Vayo y Olloqui, que ejerció del verano de 1931 al otoño de 1933, entabló amistad con el general Lázaro Cárdenas, entonces gobernador de Michoacán. Íntimo también de los veteranos bolcheviques Mikhail Koltsov y Maxim Litvinov, fue ministro de Estado durante la Guerra Civil y aprovecharía esa comunión a tres bandas con el socialismo para resolver, desde las altas esferas, el trasiego de españoles a México, una vez perdida la confrontación con el franquismo.¹¹ Quienes estuvieron a cargo de la logística de aquel rescate fueron Fernando Gamboa y el artista e impresor español Gabriel García Maroto, directivo de la Asociación de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y responsable del Servicio de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública. García Maroto había editado en 1921 el *Libro de poemas* de Federico García Lorca, organizó una exposición en 1926 titulada “Joven pintura mexicana” y diseñó en

10. Nils Ake Nilsson, ed., *Art, Society, Revolution: Russia, 1917-1921* (Estocolmo; Amqvist & Wiksell International, 1979), 271.

11. Hugo García, “Las utopías de la diplomacia. Julio Álvarez del Vayo y la construcción de la amistad hispano-mexicana (1931-1933)”, en *Trayectorias trasatlánticas (siglo XX): personajes y redes entre España y América*, Manuel Pérez Ledesma, ed. (Madrid: Polifemo, 2013), 249-292.

junio de 1928 la portada del número 1 de *Contemporáneos*. Por otra parte, su hijo, Gabriel García Narezo, era Subcomisario de Propaganda para el pabellón español de 1937 en París y amigo cercano de Carlos Pellicer, a quien conoció junto al resto de los mexicanos en Valencia, ese mismo año.

En aquel entonces Gamboa sirvió como vocal y vocero del gobierno mexicano, además de ser el nexo inmediato y anfitrión de importantes figuras estadounidenses del mundo de los museos que visitarían México. Vale la pena mencionar que, en 1935, mientras ocurría la publicitada polémica entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y en el marco de una época de fuerte debate ideológico, Gamboa apoyó pública y explícitamente la posición de Siqueiros, al criticar no sólo la actitud sino el trabajo de Rivera.¹² El conflicto lo reseñó el periódico *El Universal*, se trata de un episodio más de una afrenta de oratoria e ideología, iniciada en el Congreso Médico Nacional entre el 11 y 13 de febrero de 1935, y después en la Casa del Pueblo en septiembre de ese mismo año. La facción de Siqueiros, aunque minoritaria, era fuerte y cohesiva en su crítica de lo que llamaron “la ilustración gráfica de la demagogia oficial”. Para febrero de 1936, Juan de la Cabada, el otro defensor de Siqueiros, en calidad de presidente de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), publicó un manifiesto de abierto apoyo a las políticas progresistas del presidente Lázaro Cárdenas.¹³

Sin la intransigencia discursiva de Siqueiros (quien partió rumbo a España ese mismo año), Fernando Gamboa y Leopoldo Méndez, miembros de la LEAR, pudieron apoyar hacia marzo de 1937 el proyecto revolucionario del gobierno, la República española y su Frente Popular, con diversos trabajos ilustrados; además de la procuración de materiales y equipo para artistas españoles y bailes, con el fin de patrocinar así la Ayuda Roja. El 9 de abril de 1937, Pablo Neruda, en nombre de la Association Internationale des Ecrivains pour la Defense de la Culture, invitó a representantes de la LEAR a que asistieran al Segundo Congreso de Escritores Anti-Fascistas en Valencia. Entre los

12. Véase “Gran escándalo en el Palacio de Bellas Artes”, *El Universal*, vol. 19, núm. 5112, año 19, 29 de agosto de 1935, 1-3; y Archivo Berdecio s/d, documento mecanografiado, 25 páginas, fol. 38; Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, E. Siefer, trad. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1992), 32-46, en particular, 4.

13. Prignitz da cuenta del cambio de tono y orientación en la posición de la LEAR, pero no dice quién hizo posible esa nueva postura. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, 34.

nombres de los asistentes estaban el del músico Silvestre Revueltas, los de los escritores José Mancisidor, Juan de la Cabada y Octavio Paz, el del pintor José Chávez Morado, los de los poetas Nicolás Guillén y Carlos Pellicer, además del de Fernando Gamboa, a quien se le encargó la compilación de grabados y el montaje de lo que sería una exposición al arribar a Europa.¹⁴ Sin embargo, tales iniciativas confundieron programáticamente el linde entre la empresa particular y la encomienda oficial.

En diciembre de 1938 cuando la toma de Cataluña por las fuerzas de Franco, Narciso Bassols, embajador mexicano en París, medió para la compra de pertrechos, municiones y aviones en Holanda para el esfuerzo último de defensa de la República. No sólo en lo militar intentó México ayudar a la República, la colaboración ocurrió también en el ámbito de la representación y la retórica; nuestro país y España no se veían como aliados circunstanciales, se asumieron paladines de una causa universal. En el informe presidencial del 1 de septiembre de 1937, Cárdenas hizo explícita mención ante el Congreso de la Unión de la venta de parque y fusiles al gobierno español.¹⁵

Los reclamos soberanistas de José Gaos, quien posteriormente llamaría “transterrados a los exiliados”, emitió varios reclamos soberanistas en pro de la República española y, en 1937, éstos fueron respaldados por una diversidad de manifestaciones (recitales de poesía, conciertos de música clásica...). A las actividades artísticas que reclamaban para sí una función intrínsecamente política, aquel contexto las llamó “actos”. Los mexicanos asistían a ellos no se sabe si por iniciativa propia o a instancias de su gobierno. El Congreso Internacional de Escritores en Contra del Fascismo para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia en julio y agosto de 1937, tuvo por primeros organi-

14. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C, FG-LEAR-286, Ciudad de México, 2 de junio de 1937, carta del secretario particular de la Subsecretaría al C. Secretario de Relaciones Exteriores, en la cual se solicita “se sirva ordenar se extiendan pasaportes oficiales a los CC. Silvestre Revueltas, José Chávez Morado, Fernando Gamboa y José Mancisidor... empleados de esta Secretaría...comisionados como Delegados... Luis Chávez Orozco – rúbrica.” Otra identificación expedida el 8 de junio de 1937 a nombre de Fernando Gamboa, la publicó el periódico *El Nacional*, en la cual se prueba que el museógrafo viajó con carácter oficial y fue enviado por el órgano oficial del partido en el poder.

15. El III Informe de Gobierno del Presidente de Lázaro Cárdenas, del 1 de septiembre de 1937, puede consultarse en <https://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-08.pdf>, la mención específica está en las páginas 113 a 115. El 5 de noviembre de 1937, una nota del *New York Times* revela que un carguero holandés, procedente de Nueva Jersey, atracó en Veracruz con material de guerra destinado a la República española, véase <https://www.nytimes.com/sitemap/1937/11/05/>

zadores a Rafael Alberti y Pablo Neruda, quienes extendieron la invitación a “un representativo mexicano”. Todos cruzaron el Atlántico desde Canadá, menos la pareja de Fernando y Susana Gamboa quienes partieron de Nueva Jersey, en donde la inteligencia del Estado estadounidense tomó nota de su presencia como “personas de interés”.¹⁶ Señálese además que Susana Steele de Gamboa, aún ciudadana estadounidense, era corresponsal de *El Machete*, el órgano impreso del Partido Comunista Mexicano, fundado en 1919.

En aquel ambiente cargado de pugnas internas, pese a reconocerse todos de izquierda, Pellicer y Paz, por un lado, y Mancisidor y Siqueiros, por el otro, representan los extremos de aquel conflicto, defendiendo los primeros a André Gide, mientras los segundos, las directrices de Moscú e Ilya Ehrenburg. Blanca Trejo, funcionaria subalterna del consulado mexicano en Barcelona, se unió al contingente nacional. Muy pronto, sin embargo, unos y otros antagonizaron con ella. La pertinencia de nombrarla aquí estriba en que lo mismo Trejo, en sus memorias, que Mijail Koltsov, un corresponsal de *Pravda*, y el historiador Hugh Thomas, hablan de “un mexicano” que junto a los comunistas españoles y a un comisario soviético seleccionaron a algunos de los que se convertirían en refugiados y a los que cobijaría el gobierno cardenista. Un tercer personaje de nacionalidad mexicana debió estar presente en dicha negociación en su capacidad de representante del gobierno y con credenciales diplomáticas o equivalentes. Si no el embajador Manuel Pérez Treviño, entonces Narciso Bassols o Fernando Gamboa. Años después y en innumerables testimonios de aquellos migrantes, se declara que Bassols y Gamboa se antojaban “agentes comunistas” dada una incontestable predisposición adversa a los españoles afiliados a la CNT, el POUM o el PSOE.¹⁷

La actividad de Octavio Paz en Valencia fue, junto a la de Silvestre Re-vueltas (quien trabajó su partitura original para *Redes* y la convirtió en un *Homenaje a Federico García Lorca*), la única colaboración estrictamente intelectual. Paz publicó en *Hora de España* y editó un libro para la imprenta de Manuel Altolaguirre, mientras el músico dirigía orquestas y presentaba

16. Existe evidencia de ello, de una sospecha indeterminada, durante esa escala en Nueva York consignada por la U.S. National Security Agency, Venona Project, fojas 3/NBF/T712 como se cita en M. Ojeda Revah, *México y la Guerra Civil Española*, Armas y Letras (Madrid: Turner, 2004), 186.

17. Miguel Cabañas Bravo, “Las artes plásticas y el exilio republicano español”, en A. Sánchez C., comp., *Las huellas del exilio* (Madrid: Tébar, 2008), 291-354.

su vanguardista y regional música.¹⁸ Paz declamó versos en innumerables recitales y veladas. Esa voz abrió posibilidades para el diálogo y seguiría así de vuelta a México con la antología *Voces de España*, de 1938, *Laurel*, de 1941 y con diversos artículos en la revista *Taller*. Octavio Paz y Luis Cernuda se conocieron en Valencia; allí, el sevillano acercó *La realidad y el deseo* de José Bergamín al joven mexicano y ambos, Cernuda y Bergamín, le parecieron figuras de igual relevancia que los de aquel entorno: Lorca, Guillén, Alberti, Hernández. Ambos autores insistirían a lo largo de su obra en la necesidad del poeta en el mundo moderno y la tarea que le está destinada a ese artista de la palabra.¹⁹ Están claras entonces las tres misiones concretas que fueron a cumplir más allá de la “solidaridad” con el pueblo español: Mancisidor fue a recibir directrices y a insistir en los compromisos del comunismo en México con la voz de la Internacional de Dimitrov. Ello no es soterrada acusación que se hiciera entonces ni ahora. En *Excelsior*, José Mancisidor escribía en una columna titulada “México Soviet”, en la cual señala sarcásticamente a “los reaccionarios mexicanos” al percatarse de lo obvio: que él mismo, Siqueiros y Lombardo Toledano eran activos comunistas.²⁰ Revueltas y Paz fueron quizá los únicos que acudieron a una colaboración intelectual y creativa; Fernando Gamboa en cambio, llevaba un comisariado concreto, por debajo de la responsabilidad abierta del diplomático, pero por encima del mero acompañante de un representante nacional sin definición más allá de la cultural. Lo del museógrafo es *real politik*.

Las pugnas allí no fueron solamente geopolíticas, hubo otras que revelan más sobre el contexto y desde la psicología del individuo. Elena Garro, entonces esposa de Paz, publicó una consistente relación de aquel viaje bajo el título *Memorias de España, 1937*, en la cual es clara no solamente la soterrada violencia machista que como todo mexicano Octavio ejercía, sino la extrema severidad de las condiciones cotidianas, la innegable aspereza de la guerra que se perdió y a la que seguiría una mucho peor todavía, entre 1939 y 1945. El relato de Garro es aquí relevante porque parece ser la única que se atrevió a señalar que hubo un silencio cómplice, entonces y después, ante la persecución

18. Carol A. Hess, “Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance”, *Revista de Música Latinoamericana* 18, núm. 2 (otoño-invierno de 1997): 278-296.

19. Anthony Stanton, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en *Inventores de tradición* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1998), 221-239.

20. José Mancisidor, “México Soviet”, *Excelsior*, año XXVIII, t. III, núm. 9807, 1a sección, sábado 3 de junio de 1944, 3.

observada y que hostigaba a los militantes del POUM, la negativa a señalar qué se sabía y por qué no se reproban el sectarismo, las desapariciones, las purgas. La retórica homogeneizante y ennoblecedora del contingente mexicano halló su único contraste e intersticio para la crítica en la voz de esa mujer, acusada de ser la menos intelectual y la menos comprometida con la causa.²¹

El potencial del arte para despertar conciencias, por otro lado, tampoco era recurso exclusivo de intelectuales de izquierda. Creadas en febrero de 1937 las Milicias de la Cultura, fundadas por Miguel Prieto, llevaban a los frentes un teatro guiñol, convertido para diciembre junto a Miguel Hernández en “Guerrillas de teatro y guiñol” en Barcelona. Seguían al Ejército Popular del Ebro y prestaban sus servicios en el Comisariado de Propaganda y Prensa que dirigía Josep Renau. Prieto y Renau, eventualmente, llegaron a México y se insertaron por completo en esa, para ellos, nueva escena cultural.²² Pero esa función propagandística y trascendental que la República reconocía en las artes y la crítica, era de igual forma abrazada por la facción enemiga. El bando franquista tenía también, desde la primavera de 1937, un periódico en campaña que cubría las acciones del conflicto (ABC), una serie de eslóganes que hicieron publicidad con diversas estrategias (“Fascismo para España no es fascismo, sino catolicismo”), así como el Teatro Ambulante de Campaña (TAC), que rivalizaría en movilidad y audiencia con La Barraca lorquiana del bando leal.²³

Derrotado el Ejército Popular del Ebro y caídos en el campo de concentración de Saint Cyprien, los españoles que defendieron Barcelona por última vez carecían ya de esperanza inmediata. Crearon en Francia (en marzo de 1939) la primera Junta de Cultura Española y el 6 de mayo, junto a otros miembros de esta Junta —José Bergamín, Josep Renau, Emilio Prados, Josep Carner, José Herrera, Antonio Rodríguez Luna, Roberto Fernández Balbuena, Eduardo Ugarte y Rodolfo Halffter—, y gracias a la mediación de Fernando Gamboa, partieron todos ellos del puerto francés de Saint Nazaire en un barco de vapor holandés. Atracaron en Veracruz junto con Juan de la Cabada a bordo del navío *Veendam* (el 27 de mayo de 1939). Recién llegados y

21. Ma. Eugenia Mudrovcic, “Memorias de España: 1937. Un cuarto propio cercado de lo abyecto”, *Letras Femeninas* 20, núm. 1 (Michigan: Michigan State University, 2003): 175-186.

22. Miguel Cabañas Bravo, “Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 37, núm. 2 (2012): 421-443.

23. Kessel Schwartz, “Culture and the Spanish Civil War - A Fascist View: 1936-1939”, *Journal of Inter-American Studies* 7, núm. 4 (octubre de 1965): 557-577.

reunidos en torno a David Alfaro Siqueiros: Josep Renau, Manuela Ballester, Antonio Puyol, Luis Arenal, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna iniciaron un proyecto repentino: *Retrato de la burguesía* en la escalinata del Sindicato Mexicano de Electricistas. Entre los más destacados creadores que llegaron a México con el exilio español también encontramos a José Bardasano, José Bartolí, Félix Candela, Enrique Climent, Esteban Francés, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Kati y José Horna, Ceferino Palencia y Remedios Varo. Ellos y españoles de otras profesiones se concentrarían, tarde que temprano, en el Orfeó Català, el Centro Vasco, El Centro Gallego, el Club Leonés o el Asturiano, a excepción de los comunistas que no seguían regionalismos para reunirse.

Miguel Prieto fue muy cercano a Fernando Gamboa y con él realizó muestras individuales en la Ciudad de México: en septiembre de 1941 y mayo de 1944 en la Galería Arte y Decoración, y una más en noviembre de 1948 en el Museo Nacional de Artes Plásticas. Su trayectoria dentro del INBA fue sobresaliente: en 1947 al frente de la Oficina de Ediciones del Instituto donde diseñaba y editaba la revista *México en el Arte* realizó innumerables escenografías para presentaciones de ballet y danza por encargo de Germán Cueto, entonces jefe del Departamento de Danza; de 1948 a 1953 fungió como director artístico de prensa y propaganda; armó puestas en escena que acompañaron óperas dirigidas por Luis Sandi, piezas de Rodolfo Halffter, producciones de Carlos Chávez.

Josep Renau, por su lado, fundó en México el Estudio Imagen Publicidad Plástica para la práctica cartelística que funcionó como empresa entre 1940 y 1958. La primera exposición de artistas españoles y mexicanos la alojó la Librería de Cristal en 1940, ventana comercial de la editorial EDIAPSA y que persuadió de participar a Diego Rivera, Juan Soriano, Dr. Atl y Alfonso Michel. Ahora bien, el primer foro privado para las artes, la Galería Diana, donde por vez primera expuso Remedios Varo, estaba bajo la administración de Blandino García Ascot y su esposa, la concertista Rosita Bal y Gay; esa galería comenzó a presentar a artistas en 1955.

Para el 2 de junio de 1942 Fernando Gamboa tenía ya en mente una serie de exposiciones. Concibió 15 posibles montajes, entre los que destaca una retrospectiva de José Guadalupe Posada, otra exposición que se llamaría “Artistas desaparecidos”, en la cual estaban Saturnino Herrán, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Abraham Ángel, Joaquín Clausell, entre otros. En esa lista considera también “Un siglo de grabado en México” y una “Exposición

de cartelería mexicana”, las cuales derivan de la muestra llevada a Francia y España en 1937.

Sin embargo, el episodio más relevante para la historia del arte y el exilio es aquel que ve fundada como institución privada en 1944 a la Sociedad de Arte Moderno (SAM). Pionera en un modelo de gestión cultural de fundamental importancia para el desarrollo de las artes en México a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, dicho planteamiento se dedicó a la búsqueda y recaudación de recursos económicos en el sector privado para destinarse a la promoción y exhibición de las artes plásticas.²⁴ La SAM copió el esquema de fundaciones e instituciones similares que ya operaban en los Estados Unidos de América y las cuales Fernando Gamboa conoció de primera mano cuando entre el 13 de abril y el 14 de mayo de 1944 presentara la exposición “José Guadalupe Posada: the Man, his Art, his Time” en el Art Institute of Chicago. Manuel Álvarez Bravo, Pablo O’Higgins, los Chávez Morado y Alfonso Caso figuraron entre los prestamistas de obra. En aquella ocasión Gamboa colaboró, además, con Carl Zigrosser, curador de gráfica del Philadelphia Museum of Art, y con René D’Harnoncourt del MoMA. Gamboa explica que el muralismo, los Contemporáneos y el grabado de Posada son parte del “gran movimiento del arte contemporáneo”, y mientras Nelson Rockefeller apoyaba financieramente tales iniciativas en los Estados Unidos desde una retórica de colaboración panamericana y diálogo artístico,²⁵ Carlos Pellicer era director de Educación Estética, a quien Daniel Catton Rich le agradeció en particular. En los papeles fundacionales de la SAM se contemplaban seis exposiciones para 1944. Sólo se realizó una de ellas: la de Pablo Picasso. Otra más, titulada “Máscaras prehispánicas”, se llevó a cabo, pero hasta 1945. Como proyecto y para futuras ocasiones quedaron: “José Clemente Orozco”, “Arquitectura moderna en las Américas (EUA, México y Brasil)”, “Obras maestras de la pintura colonial mexicana”, “Arte de las tribus del Pacífico noroeste (Alaska, Canadá y otros estados de EUA)”, “Henri Rousseau” y “La muerte en la plástica mexicana”.

24. La SAM tenía como objetivos principales de su actividad, según citan en sus actas: “La educación artística del pueblo mexicano y la elevación de su nivel cultural general, así como el fomento y estímulo a la creación del arte nacional, a través de diversas actividades”. Véase Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., fol. Soc. A. M.-9.

25. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., documento foliado FG-1 s/d; y, Fernando Gamboa *Posada: Printmaker to the Mexican People*, catálogo de exposición (Chicago: Art Institute of Chicago, 1944), 9-11.

en "Internado Su marido, sea porque le con las vea porque no regular ese e Puffar que muestra tímido, ro. Bracho bñlla es y origina- dor tiene que le contra un ble y contra atales, que su excelente por nico, advierte una el sentido de equilibrio, tan que tiempos ", su primera "La Corte de aber sido una picaresca. Re- nima musical con los mismos y los ochados bre. Algo la monía, el gra e Mayy y los s de un di- de extraor-

DEVIDADO"
ción privada oportunidad de leula que lle- el Pueblo Civi- re en sus imá- facetas más rísticas de la a. Esta pelicu- hace tiempo en el gran director sidente en los el cual, consti- ductor y ulis- los mejores ca- lizanos. Vino a con entera li- En ella se ha tar el tráico grandería y de campo rural- la lucha de la ntra esta pla- zama a la po- no intervien- ble sino cen-

Producción. Limpio corazón, co- nocimiento de la materia, ca- pacidad artística, es lo que se requiere. Lo demás se nos dará por añadidura.

...no, para un acervo que el Museo de Arte Moderno de Nueva York pi sentó hace al- gun tiempo.

Para el mes próximo, "Arte de los basarinos, por ejemplo. ¡Ya me darás noticias! Sobre lo monumental tendria- mos muchas cosas que comentar así mismo; el Museo de Píca- sso es, dijéramos, una mina-

No tuvimos oportunidad de ver cómo, hace años, la Com- pañía de Virginia Fábrega pa-

llegó a esta surge con plenti torizador ni el i absolver al Val posibilidad de episodio de la l y del mundo".

No atañe, ni mente, las afir- dos ilustres ca- silarlos laom e Departamento e americano con política del Va mas el caso d Francia, el de l ecué pasará, der en la Ana tal erención"

Entre los libe- tres que la B "lateral" se pr los próximos uno original de la tercera anti Juan Ramón , duda, como la constituirá un en todos los antología de la gran poe-

En estos días México la obra- tro crítico aspe Díez-Cañedo, e f do por el Co consta de 150 se estudia la o- lidad del poeta méjico. Su titu- Jindere en su ginas comienza sobre el fonda- mo, y a lo larg ce un fino y la naturaleza de "Platero- ta conmovido tino libro de demos referir en que el ead corregido tras por la mañan es decir, a la l muerte, se im- pliego.

Clemente la terminado un levanamiento editará una t antológica Pa-

...y Decoreción" abrirá sus puertas tura estética. (La Liga Protec- media de Surocc, una...

PABLO PICASSO EN MÉXICO



ESTUDIO PARA "GUERNICA" (1937)

La SOCIEDAD DE ARTE MODERNO tuvo la gentileza de darnos los textos que publicamos el domingo pasado en nuestras páginas dedicadas a Pablo Picasso. Esos ensayos fueron escritos especialmente para la Sociedad y figuran en el magnífico catálogo que ha editado para la exposición de las obras del gran pintor, con algunos otros escritos, de sumo interés (entre ellos el que se refiere a "Influencias Recibidas por Picasso", por Agustín Lazo), y numerosas reproducciones. Damos de nuevo las gracias a la Sociedad de Arte Moderno por habernos proporcionado parte de los trabajos que fueron escritos para esta exposición que se abre la semana próxima, en los Salones de la Sociedad, Pasó de la Reforma, 121.

3. "Pablo Picasso en México", *El Nacional*, 2a época, año XVI, t. XXI, núm. 5472, sección "La Cultura en México", lunes 26 de junio de 1944, 1.

Especial énfasis debe hacerse en la relación preexistente entre Inés Amor, Henry Clifford, curador de pintura del Philadelphia Museum of Art y Alfred H. Barr Jr. del MoMA de Nueva York. La marchante de arte mexicano parecer ser la coyuntura que favorece la colaboración entre las instituciones estadounidense y el incipiente comercio del arte en México, negocio y profesión de Inés Amor, de Frederick Davis y Alberto Misrachi. Ese trío de galeristas es esencial para concebir una base de oferta y demanda de arte mexicano que no estuviera ligada al gobierno, como exigía el discurso de los museos estadounidense que no admitían invitaciones de régimen alguno para adquirir obra, ni aceptaban ingerencia propia dentro del mercado.²⁶ Sin ese voto de

26. Marina Vázquez Ramos, "La Sociedad de Arte Moderno (1944-1948), un vehículo para transformar el gusto del público e impulsar la modernidad en México" (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 24-ss.

confianza que la persona de Inés Amor garantizaba, no se explica el consentimiento de los homólogos estadounidenses.²⁷

La SAM diseñó tres niveles de participación para sus miembros: suscriptores, patrocinadores y benefactores. Los primeros recibían gratuitamente, a cambio de una cuota de 40 pesos anuales, las publicaciones regulares de la Sociedad, entradas gratuitas a las muestras y a las conferencias. Para los patrocinadores los beneficios consistían, a cambio de 250 pesos anuales, en todo lo anterior, más invitaciones personales a las inauguraciones y demás actos sociales de la Sociedad. Además, servían *pro bono* como representantes ante la Junta Directiva. El benefactor, con una cuota única de 5000 pesos se convertía en miembro vitalicio y se le otorgaban todos los beneficios del patrocinador, además de una edición de lujo de sus publicaciones. Entre ellos encontramos a prominentes empresarios y promotores de las artes que impulsaron de manera decidida el proyecto como: Pedro Corcuera Palomar, Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Alfonso Reyes, Daniel Rubín de la Borbolla, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Carlos Chávez, Carlos Pellicer, Franz Mayer e Inés Amor. En esa misma lista aparecen: Alfred H. Barr Jr., director del MoMA; Marte R. Gómez, secretario de Estado; y Emilio Azcárraga Vidaurreta, creador de los Estudios Cinematográficos Churubusco y de la mayor cadena radiofónica del país. El comisariado y montaje de la exposición de Pablo Picasso estuvo a cargo de René D'Harnoncourt, Henry Clifford, John McAndrew (Museo de Arte del Wellesley College) e Isabel Roberts (miembro del Oak Park Studio junto a Frank Lloyd Wright).

En sus *Memorias*, Inés Amor concede solamente que “la exposición de Pablo Picasso [...] estaba varada en Nueva York por la guerra”, cabe mencionar que fueron miembros de la SAM quienes maniobraron y aportaron los recursos necesarios para traerla a nuestro país.²⁸ Se editó un catálogo de la exposición cuyo diseño corrió a cargo de Julio Prieto Posada, dibujante del Departamento de Publicaciones de la SEP y colaborador de la Imprenta Universitaria. Como directora de la exposición (hoy diríamos curadora) figura

27. Cruz y Ortega señalan que Inés Amor había llevado ya cuatro exposiciones mexicanas a los Estados Unidos para ese momento (D. Cruz y A. Ortega, “The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City”, *Dada/Surrealism* 21, núm. 1 (2017): 1-23.

28. Jorge A. Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 39-40.

en dicha publicación Inés Amor, John McAndrew y Antonio Lebrija hicieron la museografía. Josep Renau y Agustín Lazo prepararon los contenidos, entre los cuales se lee: “Pablo Picasso es el pintor que, desde 1905 hasta 1939, ha sacudido continuamente las bases de la estética europea —puede decirse universal— entonces la necesidad de llenar esta laguna en la vida cultural mexicana se hace inaplazable [...] su obra nos ofrece un verdadero resumen de las inquietudes del mundo entre las dos guerras”.²⁹ No está reproducida la totalidad de las obras que compusieron la muestra y se incluyen textos específicos para la edición de los exiliados Josep Renau y José Moreno Villa, Agustín Lazo, John McAndrew y Carlos Mérida. A la inauguración asistieron: Frida Kahlo, Doris Heyden, Paula Poniatowska, Dolores Del Río y Alfred Hamilton Barr Jr., entre otras personalidades. Manuel Álvarez Bravo realizó fotografías de aquella ocasión y del montaje.

El director del MoMA fue particularmente claro al explicar cuál era el papel simbólico de oposición, desde el arte, que cumplía Pablo Picasso, al quedarse en París a partir de 1940; de este modo funcionaba como heraldo de la estética del mundo civilizado y se presentaba como indefenso representante de la Résistance. Durante la ocupación nazi se publicó un libro titulado *Arte decadente* en el que se incluyó al *Guernica*.³⁰ Sólo hasta el 25 de agosto de 1944, liberado París, Picasso logró volver a su estudio en la calle de Grands Augustins en el sexto distrito de la capital francesa. El primer cuadro lo pintó una vez pasada la prohibición que hubo sobre su actividad creadora bajo la ocupación nazi; se trata de *Le charnier* (El matadero), en el cual alude al holocausto reciente causado por el Tercer Reich. Ése es el peso específico que tiene como gesto político incluir bocetos del mismo cuadro en la exposición que se abrió al público en la capital del país. Glosar el *Guernica* en la esquina

29. Sociedad de Arte Moderno, “Picasso: 1ª Exposición de la Sociedad de Arte Moderno” (Ciudad de México: SAM, 1944), 72. En las páginas 41 y 42 del catálogo que publicó la SAM, en 1944, se consigna un total de 55 obras, pintadas entre 1899 y 1941. Una docena era propiedad del MoMA, seis más de otras instituciones estadounidenses y el resto formaban parte de colecciones privadas entre las que destacan las de: Henry Clifford, Juan Larrea, Benjamin Péret, Manuel Rodríguez Lozano, una más de la Escuela de Artes Plásticas de México [*sic*] y otras catorce, de Picasso. Ciertamente hace falta un análisis iconográfico de este conjunto y del cual se adelanten argumentos que vinculen a las piezas para constituir una curaduría y no sólo como un circunstancial ejercicio de selección.

30. Alfred H. Barr Jr., “Picasso 1940-1944: A Digest with Notes”, *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 12, núm. 3 (enero de 1945): 2-9, <https://doi.org/10.2307/4058086>.

de Insurgentes y Reforma es un “acto”, antes que una ocasión cultural para las clases altas de la metrópoli mexicana.

El lunes 26 de junio de 1944, en la sección “La Cultura en México” del periódico *El Nacional* aparece la primera reseña sobre dicha exposición, ilustrada con un boceto del *Guernica* en la cual además se ubica a la Sociedad de Arte Moderno en Paseo de la Reforma 121.³¹ La nota refiere, además, que los textos ahí publicados una semana antes son de Agustín Lazo y que fueron escritos expresamente para esa exposición. La plana no está firmada, pero aquella sección corría a cargo de Luis Cardoza y Aragón.

El 25 de abril de 1944 René D’Harnoncourt le escribió a Jorge Enciso, entonces encargado de la Dirección de Monumentos Nacionales y miembro activo, como presidente, de la SAM. Es a esa oficina a donde se remite la nota, en la cual se detalla que los preparativos para llevar la exposición de Picasso a México estaban ya avanzados. Lo fundamental de la carta se halla en el segundo párrafo, en donde el vicepresidente de las actividades en el extranjero del Museo de Arte Moderno de Nueva York explica porqué sería inconveniente incluir bocetos del *Guernica*.³² Enciso había participado en 1939 en la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, del cual tiempo después fue director y secretario. Temían tanto en México como en Estados Unidos la repercusión que el gesto pudiera tener dado que Picasso vivía en la Francia ocupada. Ese mismo mes, la secretaria de la SAM, Susana Gamboa, intercambió correspondencia con Luis de Zulueta Jr. (traductor al español de la obra de Alfred H. Barr y político catalán republicano), respecto de una “Lista de obra” definitiva.³³ Sin embargo, la publicación final consigna 16 estudios sobre el *Guernica*. La exposición de la SAM estuvo abierta al público en la Ciudad de México del 26 de junio al 10 de septiembre de 1944 y recuperó su inversión en esas mismas 10 semanas. Es decir, que la visitaron al menos 75 000 personas.

31. “Pablo Picasso en México”, *El Nacional*, 2a época, año XVI, t. XXI, núm. 5472, sec. “La Cultura en México”, lunes 26 de junio de 1944, 1-3.

32. Museum of Modern Art Archives, Correspondencia Institucional MoMA, “Carta de René D’Harnoncourt a Jorge Enciso”, 2017, exhs. 258.j.3; Correspondencia Sociedad de Arte Moderno, 25 de abril de 1944, 1; disponible también en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-rene-dharnoncourt-jorge-enciso>.

33. Museum of Modern Art Archives, Correspondencia Institucional MoMA, “Carta de Susana Gamboa a Luis de Zulueta, Jr.”, 2017, exhs. 258.j.3; Correspondencia Sociedad de Arte Moderno, 17 de abril de 1944, 1; disponible también en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-susana-gamboa-luis-de-zulueta>.



4. *Picasso*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Sociedad de Arte Moderno, 1944). Colección privada.

Ya no como reseña obligada, sino en un comentario crítico de fondo, Margarita Nelken señaló que consideraba de inauténtico gusto que, de forma repentina, oportunistas y petimetres de la sociedad mexicana tuvieran predilección por Picasso. Sin mencionarlo, hace referencia a que una voz en particular califica “al prodigio Ruiz nacido en Málaga” como francés,³⁴ discurre sobre cada una de sus etapas productivas y apunala en cada caso por qué se mantiene indiscutiblemente español.

En una entrevista a Picasso, realizada en español y conducida por Marius de Zayas, pronuncia aquel axioma sobre su proceso creativo que se ha parafraseado como: “yo no busco, yo encuentro”. Traducida al inglés y publicada en la revista *The Arts* de Nueva York en mayo de 1923, bajo el título “Picasso Speaks”, en dicha entrevista explica que su método es iconográfico y de glosa lo mismo en lo tocante a su cultura española que a la pintura universal: “no puedo comprender la importancia que se da a la palabra investigación en relación con la pintura moderna. A mi modo de ver, buscar no quiere decir

34. Margarita Nelken, “Picasso es español”, *El Nacional*, año XVI, t. XXI, núm. 5471, 2a época, 1a sección, domingo 25 de junio de 1944, 3-4.



5. Manuel Álvarez Bravo, *Susana Gamboa y Alfred H. Barr Jr. en la exposición "Picasso"*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 27734.

nada en pintura. Lo importante es encontrar”.³⁵ La exposición de Picasso de 1944 define el estilo museográfico, las características formales de marcada limpieza, minimalismo y acusada geometría que se volvieron reconocibles en cada montaje que Fernando Gamboa llevó a cabo a partir de entonces. Esto es, un orden formalista para la obra, acorde con la usanza de acompañamiento arquitectónico que es común en las instituciones estadounidenses de entonces. Los rasgos esenciales del edificio, sus límites y configuración sirven de analogía y acompañamiento visual, es decir, que las siluetas y dimensiones se complementan plásticamente con las esculturas y los módulos construidos para colgar los cuadros. El resultado es una armonía aparente entre el espacio contenedor y las piezas de arte allí expuestas.

París había sido la capital cultural de Occidente hasta el estallido de la segunda guerra mundial y, a partir de entonces, el desarrollo de las artes y sus

35. Para una explicación pormenorizada se puede consultar el propio testimonio de Marius de Zayas, publicado en el volumen *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 34-37.



6. Gisèle Freund y Margarita Nelken “Picasso en México. Carlos Arruza”, primera plana de la sección “México en la Cultura”, núm. 127, *Novedades*, núm. 4221, año XVI, 8 de julio de 1951.

vanguardias se desplazaron a Nueva York. Ejemplo de ello son las exposiciones “Artists in Exile” (1942) en la galería Pierre Matisse y “Twenty Centuries of Mexican Arts” (1940). En aquel cambio de locación, las exposiciones como un todo coherente habían evolucionado hacia el montaje en el cual el arreglo del patrimonio artístico y el arte nacional comenzarían a obedecer a un paradigma distinto. Un primer intento por parte de nuestros protagonistas fue “Veinte siglos de arte mexicano”, exposición realizada para el MoMA, “curada” por los mexicanos Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias, despliegue espacial con el cual habían experimentado René D’Harnoncourt y Alfred H. Barr Jr. y al que se conocerá como paradigma “atemporal” (*timeless*).³⁶ Herbert J. Spinden, curador del Museo de Brooklyn, fue también una

36. Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern* (Chicago: Contemporary Books, 1989), 201-219. Dicho patrón está orientado hacia una interpretación del

importante influencia para los mexicanos después de 1948. Spinden, desde 1933, yuxtapone esculturas antiguas estadounidenses y textiles actuales con obra de artistas como Diego Rivera y Jean Charlot.³⁷ Del mismo modo que el folclor y el trabajo artesanal son argumento de la República para la exposición de París en 1937, este agregado de perspectivas populares y proletariado no hacía sino rimar con las necesidades ideológicas del régimen de la Revolución. Pero el espectáculo del conjunto está cada vez más simplificado y refinado como tinglado, profesionales formados en aquella época repetían “la mejor museografía es la que no se ve”.³⁸

Fernando Gamboa encontró trabajo como director fundador del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) en 1947, después de su distinguida participación en la SAM.³⁹ En una carta fechada el 18 de octubre de 1946, dirigida a Carlos Chávez, director del INBA, el presidente de la Sociedad, Jorge Enciso, le comunicaba la decisión de dar fin a ésta, dado que el anuncio de la creación del MNAP y la conversación en torno al nombramiento de Gamboa hacían obvio que los objetivos de la SAM se cumplirían en aquella otra instancia, ahora función del Estado.

La significación y usos políticos de Picasso como referente se encuentran hasta muchos años después. El 1 de julio de 1951, en el suplemento “México en la Cultura”, del periódico *Novedades*, se dedica una nota a una “Exposición de Pablo Picasso en México”.⁴⁰ Ceferino Palencia firma la nota y la titula “El grabador Picasso”, en la cual describe la disposición de las piezas que se muestran en la Galería de Arte Mexicano y su vínculo con estampas y tintas de diversos artistas peninsulares. En el número 127, una semana después, Margarita Nelken y Gisèle Freund comparten la plana, entre un reportaje sobre el torero Carlos Arruza (sobrino del poeta León Felipe y cuyo nombre completo era Carlos Ruiz Camino Arruza), fotografías del matador

espacio que ubica obras limpiamente enmarcadas, al nivel del ojo y en muros neutros, de modo tal que todo el conjunto se encuentra estetizado.

37. Diane Fane, “From PreColumbian to Modern: Latin American Art at the Brooklyn Museum, 1930-50”, en Diane Fane, ed., *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America* (Nueva York: The Brooklyn Museum, Harry N. Abrams Inc. 1996), 17.

38. Alicia Galicia Vázquez, “Alfonso Soto Soria, museógrafo (Rostros de la antropología)”, *Cuicuilco* 16, núm. 46 (mayo-agosto, 2009): 13-15.

39. Ana Garduño, “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas”, *Discurso Visual*, núm. 8 (enero-abril de 2007): 1-ss.

40. Ceferino Palencia, “El grabador Picasso”, en sec. “México en la Cultura”, núm. 126, *Novedades*, núm. 4220, año XVI, 1 de julio de 1951, 5.

vistiendo luces y una discusión sobre el valor e interpretación de una ilustración que le regalara el artista al lidiador en Francia (la dedicatoria manuscrita dice: “Corrida de Ángeles. A Carlos Arruza que nos brindó su magnífica faena aquí hoy Nîmes el 28 de mayo de 1950 este dibujo hecho para él para que dé mis más expresivas gracias al pueblo mejicano que tanto ha hecho por los españoles refugiados allí y ole... Picasso”).⁴¹

La corrida de toros, particularmente en México, no era ajena a las pugnas políticas que definían el conflicto armado en España y a la opinión pública en este país. En mayo de 1936, la prensa ventila una desavenencia laboral que trasciende los ruedos y cancela corridas a ambas orillas del Atlántico. De modo que la tauromaquia no es sólo una expresión cultural cuyo simbolismo se aprovecha para solventar comunidades imaginadas, el hispanismo más rancio o el bien intencionado iberoamericano modernista. La “fiesta brava” es, sobre todo, el reclamo de fondo sobre la identidad mexicana y la española, y donde se deslinda qué lado del conflicto es el correcto a la luz de la historia.⁴²

Cuando Jaime Torres Bodet aceptó dirigir la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en diciembre de 1948, escribió un discurso de aceptación en el que explicaba su convicción e ideario respecto a la cultura y el diálogo entre países.⁴³ Allí subrayó que era justamente desde su experiencia previa, como ministro de Relaciones Exteriores y de Educación, cuando comprobó el vínculo indesligable entre ambas funciones para un Estado. Para él existía un cultivo de virtudes cívicas que habrían de promoverse desde la infancia y que resonarían como divisa necesaria entre naciones cuando aquellos educandos conversaran y dirimieran problemáticas desde sus representantes nacionales y en foros de vocación universalista. Al evaluar el contexto geopolítico inmediato, Torres Bodet imaginaba que, terminada la segunda guerra mundial, los países involucrados fundamentarían su reconstrucción al implementar la tríada de ideales propugnados por la Revolución francesa. A Fernando Gamboa y Jaime Torres Bodet los unía un lazo de amistad personal, para el museógrafo era figura de autoridad y mentor desde los años del entusiasmo vasconcelista y, mientras

41. Gisèle Freund y Margarita Nelken, “Picasso en México. Carlos Arruza”, en sec. “México en la Cultura”, núm. 127, *Novedades*, núm. 4221, año XVI, 8 de julio de 1995, primera plana.

42. Francisco J. Caspistegui, “El pleito de los toreros mexicanos”, *Historia Social*, núm. 95 (Madrid: Fundación Instituto de Historia Social, 2019), 41-60. <https://jstor.org/stable/26775584>

43. Jaime Torres Bodet y Robert H. Seashore, “I Have Faith in UNESCO”, *The Phi Delta Kappan* 30, núm. 7 (marzo de 1949): 226-230, <https://www.jstor.org/stable/120331792>

ambos trabajaban en la Secretaría de Educación Pública de 1946 a 1948, su jefe directo. Su colaboración había cobrado particular importancia 10 años antes, cuando Gamboa viajó a España y Torres Bodet se desempeñaba como secretario de la representación mexicana entre España, Francia y Bélgica.⁴⁴

Los puestos ministeriales de gobernación, instrucción pública, interior y de aquellos que organizaron festividades patrias entre 1934 y 1952 pertenecieron a egresados de la Escuela Nacional Preparatoria o universitarios del 29 (Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela, Jaime Torres Bodet, Manuel Gual Vidal, José Ángel Ceniceros; Ignacio García Téllez, Miguel Alemán, Héctor Pérez Martínez; Juan de Dios Bojórquez, Adolfo Best Maugard, entre otros). Con ello se quiere decir que se trata de una generación, 25 años de funcionarios públicos con altos cargos, convencida del enciclopedismo como construcción social.

Después del conflicto armado en México no había otro marco conceptual para la inmediatez ni el futuro que no fuera la Revolución. Estos funcionarios bosquejaron dos esquemas ilustrados de manera simultánea: el nacional y la inserción de México en un conjunto amplio de naciones “civilizadas”. Fernando Gamboa tenía 18 años en 1927 cuando participó en las Misiones Culturales. No es casualidad entonces que la forma y el fondo de las exposiciones de “Arte mexicano” hayan sido un esfuerzo paralelo y similar a la educación pública y universal. Fernando Gamboa era fiel creyente del proyecto ilustrado, tal es la encomienda que diversos regímenes le confiaron. Su impronta es rastreable a lo largo de sesenta años. La Revolución francesa hacía emanar su legitimidad de recuperar ideales grecolatinos, de la misma manera que regímenes posrevolucionarios reclamaban su origen en el conflicto armado que se originó en 1910.

Cuando se fundó la UNESCO, el representante mexicano fue instrumental a la hora de hacer explícito el discurso prevaleciente en la posguerra y que de otra manera abrevaba sólo en la buena voluntad. Durante la “Conferencia para el establecimiento de una agencia internacional”, una de las comisiones tenía como tarea el “Título, preámbulo, propósitos y funciones principales de la organización”; el delegado mexicano, Jaime Torres Bodet, sirvió como su presidente.⁴⁵ Las políticas culturales de diversos regímenes posrevolucionarios

44. José Woldenberg, “Torres Bodet: carácter y trayectoria”, *Revista de la Universidad de México* (noviembre de 2011): 89-91.

45. Fernando Valderrama, *A History of UNESCO* (París: UNESCO Publishing, 1995), 4-6.



7. Manuel Álvarez Bravo, *Frida Kahlo en una exposición de Picasso*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 26361.



8. Manuel Álvarez Bravo, *Dos mujeres con sombrero en la exposición de Picasso en la SAM*, junio de 1944, Ciudad de México. Archivo Manuel Álvarez Bravo, ARCMAB 35992.

en nuestro país y la búsqueda de legitimidad para una sociedad multinacional eran de fácil comunión para el Estado mexicano. La retórica, a la que con frecuencia acudían los políticos mexicanos, no difería demasiado de la que nutría los primeros documentos de las Naciones Unidas. Se trata de la justificación del nuevo orden tras la Revolución mexicana o la segunda guerra mundial y el gobierno o sociedad de naciones de ahí emanados. En el discurso que pronunciara frente a la asamblea de países reunidos para constituir la UNESCO, Torres Bodet dijo que los motivaba: “la esperanza de confirmar la cooperación mundial a través de la cultura”.⁴⁶ Dada esa función específica que se señala para el arte, las Naciones Unidas crearon una subcomisión que

46. Jaime Torres Bodet, “La UNESCO y la integración del hombre del porvenir —discurso— 2 de noviembre de 1945, Londres, Inglaterra”, en *Obras escogidas*, Letras Mexicanas (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica 1961), 970-977.

regularía y supervisaría el novedoso, global y hegemónico entendimiento del patrimonio cultural: el Consejo Internacional de Museo, ICOM. En tanto que organización no gubernamental, fue formalmente constituido en París, el 16 de noviembre de 1946. Su misión era: “crear museos que garanticen el entendimiento de los pueblos, en su rol como guardianes del patrimonio cultural de la humanidad”.⁴⁷

Picasso volvió a París en 1958 para decorar la sede de la UNESCO con el mural titulado *La caída de Ícaro* (y cuyo nombre original era: *Las fuerzas de la vida y el espíritu triunfando sobre el Mal*). ❀

47. L. Rico Mansard, L. F. y J. L. Sánchez Mora, eds., *ICOM/México. Semblanza retrospectiva* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 6-9.