



Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina  
y Mireida Velázquez Torres, eds.

*Diplomacia cultural en México durante  
la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas  
artísticas, 1946-1968\**

(Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores-  
Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2021)

por

LUIS VARGAS SANTIAGO\*\*

Parece moneda corriente afirmar que México ha sido uno de los países que más ha privilegiado su legado cultural y artístico en aras de favorecer diálogos y negociaciones con otras naciones. Quizá sólo Grecia o Perú puedan compararse con la fuerza que México ha empleado para fincar, en la arena internacional, su presente y modernidad mediante legados ancestrales y desarrollos artísticos convertidos en pabellones o exposiciones viajeras. Moneda corriente también parece ser aquella que, entre historiadores, internacionalistas, intelectuales y políticos, hace muy natural el hecho de que

\* Texto recibido el 4 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 27 de octubre de 2023; aceptado el 11 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2862>

\*\* Investigador adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

nuestro país haya tenido una larga carrera en la diplomacia, al participar en exposiciones universales desde el siglo XIX o al tomar posiciones de neutralidad o como país de refugio, en momentos críticos de los últimos dos siglos.

En la tradición latina la “diplomacia cultural” se refiere a las relaciones a largo plazo que una nación implementa con el mundo a partir fundamentalmente de dos dispositivos o instrumentos: por un lado, los organismos estatales y las agencias de cooperación internacional y, por el otro, las acciones o actividades puntuales como las exposiciones, los eventos culturales, intercambios educativos o cursos de idiomas. En la tradición anglosajona, la noción de *soft power* o poder blando que encarna la diplomacia cultural se expande también a la dimensión de la “diplomacia pública”, que engloba medidas de respuesta a coyunturas específicas y se dirige a audiencias en otros países, con base en la instrumentalización de actores diversos, propaganda, relaciones públicas y medios de comunicación.<sup>1</sup> Al tomar en cuenta estas definiciones, exposiciones como la de *Veinte siglos de arte mexicano* de 1940 en el MoMA en Nueva York, o su sucesora, a principios de la década de los años noventa, *México. Esplendores de treinta siglos* en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva

1. Las definiciones referidas en este párrafo se apoyan del artículo de Fabiola Rodríguez Barba, “Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?”, *Espacios Públicos* 18, núm. 43 (mayo-agosto, 2015): 41.

York, constituyen referentes que solemos mencionar como hitos de la historia diplomática, donde la cultura jugó papeles preponderantes en negociaciones comerciales y acuerdos transnacionales. También es ampliamente conocida la primerísima agencia que tuvo Fernando Gamboa en modelar una narrativa curatorial y museográfica de la historia y culturas mexicanas, dividida en los periodos prehispánico, colonial y moderno, que se exportó de forma exitosa y expansiva a partir de finales de la década de los años treinta.<sup>2</sup>

Este recuento breve busca evidenciar que el asunto de la diplomacia cultural, entendido, a partir de la segunda guerra mundial, como el tercer pilar de la agenda internacional de cualquier país, puede resultar cercano a las personas interesadas en el México moderno. Sin embargo, son verdaderamente pocos los libros que versan sobre diplomacia cultural mexicana y más escasos aún, los que abordan la historia de las exposiciones artísticas en clave internacional.<sup>3</sup> Lo que quiero señalar es la paradoja

de lo “cercano” que nos resulta el asunto de la diplomacia cultural mexicana, pero lo poco que se ha publicado en realidad al respecto, sobre todo en comparación con la historiografía de otros campos, como los de la historia política, cultural o artística en México. De hecho, el asunto es todavía más paradójico si reconocemos que la escasa bibliografía corresponde en su mayoría a textos producidos en los últimos 20 años y más de la mitad fueron escritos por académicos radicados en los Estados Unidos.

La escasez de estudios sobre diplomacia cultural es, por ello, la primera condición que hace relevante la publicación del libro colectivo *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968*. Si hiciéramos un ejercicio de recuento semejante para los campos de la historia de las exposiciones y la curaduría en el país o incluso para los estudios de historia

2. Sobre el papel preponderante de Fernando Gamboa, véase los estudios de Ana Garduño, como, por ejemplo, el ensayo, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014”, en *El Museo del Palacio de Bellas Artes, México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 21-104. Véase también el libro colectivo que precede al que se reseña en este espacio: Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, eds., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.)

3. Destacan los textos de Mauricio Tenorio Trillo con sus rotundas contribuciones al campo, sobre todo en el porfiriato y la posrevolución, o los que se han enfocado en el ya mencionado Gamboa. Desde la teoría y la praxis del *soft power* de la cultura, César Villanueva Rivas ha escrito y compilado experiencias mexicanas de las últimas décadas. Des-

de un ámbito más anecdótico y biográfico figuran también los acercamientos de exdiplomáticos que recuperan sus experiencias en política exterior o su paso por organismos internacionales. Destacan las memorias de Jaime Torres Bodet, Miguel Álvarez Acosta, Jorge Alberto Lozoya o los testimonios de distintos cónsules y agregados culturales recabados por Eduardo Cruz Vázquez en el libro *Diplomacia y cooperación cultural. Una aproximación* (Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2007). Otras obras que de manera indirecta tocan el tema de la diplomacia cultural o lo subsumen a preocupaciones más amplias, como las de las relaciones culturales México-Estados Unidos o las empresas del Panamericanismo, son de la autoría de Claire Fox, Helen Delpar, James Oles, Anna Indych-López, Dafne Cruz Porchini, Rick Anthony López, Karen Cordero, Harper Montgomery, entre otros. Asimismo podrían incluirse estudios que han revisado la intersección de la cultura y el internacionalismo en los Juegos Olímpicos del 68 o la Guerra Fría; como los de Luis Castañeda, Patrick Iber o Jennifer Josten.

cultural durante la Guerra Fría, el libro, que inteligente y de forma estratégica editaron Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, es igualmente pertinente y comprende párrafos cargados de novedad, diversidad de enfoques y nuevas preguntas al México moderno.

En este sentido, lo primero que merece destacarse de *Diplomacia cultural...* es su anclaje en fuentes de archivo y hemerografía que arrojan importantes pistas para las personas que quieran continuar escarbando en los temas de diplomacia y curaduría. Los 11 ensayos reconstruyen variados contextos museográficos, relaciones políticas y discusiones globales a partir de archivos privados, como los del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y Fernando Gamboa, dos de los agentes que fueron determinantes en la promoción cultural exterior durante la *pax priista*, y archivos públicos como los de la propia Secretaría de Relaciones Exteriores, los de la UNAM (institución fundamental para diversificar el contexto cultural a partir de la década de los años sesenta), los archivos Rockefeller, o repositorios relacionados con las propias ferias internacionales en los países que abordan los ensayos. Es así como, a lo largo del libro, los lectores se encontrarán con profusas referencias a documentos oficiales, burocracia, planos, fotografías de los montajes, correspondencia, artículos de prensa, propaganda, carteles y obras de arte.

Otro de los aspectos que llama la atención es la mezcla de generaciones de historiadores del arte que se dan cita entre los autores. Figuran académicos y curadores con trayectorias consolidadas, al lado de colegas más jóvenes, algunos recién egresados del posgrado o en proceso de estudiarlo. Esto se traduce en una variedad de metodologías y formas de indagación, pero que en su conjunto muestran la

madurez disciplinar de la historia del arte en México, uno de los países que, por lo menos en lo tocante al arte moderno, mejor ha repensado su práctica y revisado desde horizontes críticos periodos aparentemente canónicos del nacionalismo. El tema generacional y el creciente interés por los estudios de diplomacia cultural puede también verse en los cada vez más interesantes y numerosos trabajos que se desarrollan como tesis de maestría o de doctorado en la UNAM y otras universidades nacionales y extranjeras. Hay un renovado interés por los estudios curatoriales y en torno a las exposiciones que interrogan no sólo los procesos de conceptualización, sino también los entramados políticos que las hicieron posibles y los efectos concretos en las audiencias y en la recepción pública. Asimismo, en su conjunto, *Diplomacia cultural...* nos entrega una visión matizada de la Guerra Fría donde las dicotomías habituales con las que se construye o imagina este periodo (capitalismo/socialismo; global/local; tradición/progreso; abstracción/realismo) son problematizadas a partir de experiencias concretas que aportan ricas complejidades, tesituras y variantes a una serie de debates que, desde lo mexicano, suelen explicarse a partir de periodos presidenciales sexenales o credos estéticos estatales, como el nacionalismo posrevolucionario.

El libro propone tres grandes ejes o arenas de discusión que, sin estar necesariamente ordenadas de forma cronológica, nos llevan a recorrer problemas fundamentales del México desarrollista: 1) los pabellones mexicanos de la Guerra Fría; 2) las instituciones y agentes culturales, y 3) los circuitos expositivos. Más que una visión exhaustiva o panorámica, los ensayos son acercamientos y modelos de estudio a problemas específicos de un periodo de estudio en ciernes.

El primero de los ejes se dedica a las exposiciones internacionales, desde la icónica exposición de Bruselas en 1958, la de Nueva York en 1964, Montreal en 1967 y Osaka en 1970, pasando por la Hemisfair de San Antonio en 1968. Al ponerlas en conversación, puede detectarse una serie de continuidades como las del modelo curatorial impulsado por Gamboa o la ascendencia de Ramírez Vázquez como una figura determinante en la decisión, diseño y personalidad de la arquitectura de los pabellones, incluso cuando no fuera él quien los diseñara. También puede señalarse la constante negociación, a ratos forzada, con la impronta muralista y la necesidad de actualizarla a partir de nuevos discursos como el de la mexicanidad universal de Rufino Tamayo, o la intención de leer la abstracción de los años 1950 y 1960 como continuadora de los legados culturales del país, ya sea por su requerida monumentalidad (como en los murales de Osaka) o por sus afinidades formales con algunas piezas mesoamericanas.

La sección abre con el ensayo de Mireida Velázquez, quien se ocupa de evaluar el pabellón mexicano en la exposición internacional de Nueva York en 1964, donde se ensaya una propuesta de modernidad con énfasis en lo industrial y comercial que no tiene el éxito esperado, razón por la cual y a petición de los organizadores estadounidenses, México actualiza la exposición principal del pabellón para incluir una propuesta centrada en el modelo artístico ya probado por Gamboa. Dicha experiencia resuena con el concepto de Natalia Majluf sobre lo “marginal cosmopolita”, el cual acuña a partir de la experiencia peruana en la Feria Internacional de París de 1885, cuando el pintor Francisco Laso presenta una pintura de un personaje indígena con un estilo académico que es valorado por

la audiencia francesa como “poco auténtico”.<sup>4</sup> Como con Perú, más que una cara de progreso y modernidad, lo que resulta atrayente de México era la parte tradicional y artística que se podría ligar con el pasado antiguo. Tras el fallido evento en Nueva York, los subsiguientes pabellones que se revisan en el libro no erraron en poner al frente la fórmula de Gamboa de yuxtaponer tradición y modernidad artística como la introducción o punto de partida para “narrar” al México desarrollista.

El segundo ensayo, de Daniel Garza Usabiaga se ocupa justamente de cómo dicha fórmula curatorial y museográfica tomó lugar en los pabellones de Bruselas, Montreal y Osaka. A partir del concepto de integración plástica, el autor repasa los ajustes de precisión, unos con más éxito que otros, en los que el muralismo jugó un papel definitorio en las formas en que se mostró el arte al lado de la arquitectura y las piezas tridimensionales. Se advierte también cómo esta fórmula se relaciona muy de cerca con la implementada por Ramírez Vázquez en el Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964, y cómo la idea de integración resonaba con la necesidad de Gamboa de generar una síntesis plástica, la cual intentó prolongar a la pintura abstracta, como continuadora de un legado y dimensión social que había sido depositado en el muralismo y los programas del realismo social.

El libro avanza con el texto de Ana Torres sobre la entrega mexicana en Montreal en 1967, la cual se revisa a partir de la idea de fantasmagoría benjaminiana, donde mediante el montaje de tiempos históricos se construye

4. Natalia Majluf, “‘Ce n’est Pas Le Pérou,’ or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”, *Critical Inquiry* 23, núm. 4 (1997): 868-93, <http://www.jstor.org/stable/1344052> (consultado el )

una idea artificial de continuidad entre periodos, que anula los quiebres violentos y la posibilidad de un futuro y que ocultan el atraso del país detrás de la romantización de su folclor, fuerza creativa y desarrollo industrial. La autora demuestra cómo esa idea de montaje y fantasmagoría resuena con Rufino Tamayo y la manera en que fue promovido como el nuevo mexicano-universal, portador de una mexicanidad “más poética que política” y donde la semifiguración del oaxaqueño hizo eco de las políticas gubernamentales buscadas por México hacia 1967, a tan sólo un año de ser sede de los Juegos Olímpicos.

Dafne Cruz Porchini redondea esta primera sección con una mirada crítica a la participación mexicana en la exposición especial Hemisfair, en San Antonio Texas, en 1968, la cual tuvo como temática la confluencia de las civilizaciones de los países del continente e impulsaba el panamericanismo. A partir de un trabajo de archivo sustancioso, la autora construye el doble papel instrumental que jugó México como actor clave de las relaciones de Estados Unidos con América Latina, el idealizado compañero del sur que aseguraría que en la región no avanzara el bloque comunista, “una nueva forma de interacción hemisférica que en el fondo tenía un sentido de evasión”;<sup>5</sup> y por otro lado, el interés que tenía México en asegurarse una buena imagen previa a los Juegos Olímpicos, en un momento en que el descontento social, que después llevaría al movimiento estudiantil, ya comenzaba a hacerse notar a partir del verano de 1968. Esta agenda doble es contrastada por

Cruz Porchini mediante la oposición del discurso mexicanista a lo Gamboa frente al cada vez más disputado liderazgo de países con tradiciones abstractas como Venezuela, Argentina y Brasil, cuyos artistas y discursos eran impulsados desde Washington como la “nueva modernidad” por la Dirección de Artes Plásticas de la Organización de los Estados Americanos, a cargo de José Gómez Sicre.

La segunda sección del libro, dedicada a los agentes específicos e instituciones, es muy rica y pionera en abrir un subcampo de interrogación de la diplomacia cultural que aún merece mayor atención. El ensayo de Claudia Garay analiza la gestión del músico Carlos Chávez como director del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Chávez, uno de los miembros de la *intelligentsia* desarrollista mejor conectado nacional e internacionalmente es revisado por la autora desde la noción de fracaso, pues en un contexto que podríamos describir como “la mesa puesta”, el compositor no logra avanzar ningún proyecto de internacionalización del arte mexicano. Según se relata, esto pudo deberse a la sujeción del INBA a la SEP, y a la fallida autonomía y línea directa con el presidente que Chávez siempre buscó, pero no alcanzó.

Los debates de la autonomía y la participación de la iniciativa privada y las agendas estadounidenses en la cultura mexicana tienen una interesante continuación en *Diplomacia cultural...*, con el ensayo de Marina Vázquez sobre la Sociedad de Arte Moderno, fundada en 1944 y con una corta vida. Impulsada por Nelson Rockefeller, como parte de las políticas de diplomacia pública y propaganda promovidas por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt, la sociedad buscó consolidar el apoyo de las élites económicas para sostener la cultura y promover las tendencias artísticas

5. Dafne Cruz Porchini, “Las exposiciones como propaganda estatal: el caso de México en la Hemisfair '68 en San Antonio, Texas”, en Cruz Porchini, Garay Molina y Velázquez Torres, eds., *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría*. 79.

cercanas a lo que se nombra como “el gusto del MoMA”. Su labor fue encabezada por el omnipresente Fernando Gamboa y administrada por su esposa, Susana Gamboa. La autora repasa el entusiasta y exitoso arranque de la sociedad, su respaldo por parte del gobierno mexicano y empresarios, y su primera y muy célebre exposición que trajo obras de Picasso a la capital mexicana. Poco a poco, con el cambio de presidente en Estados Unidos, la sociedad va perdiendo fuerza y rumbo hasta desaparecer en 1946.

La sección continúa con el ensayo de Ernesto Leyva sobre los esfuerzos de institucionalización de la diplomacia cultural a partir de dos oficinas de la Secretaría de Relaciones Exteriores: el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), creado en 1959 y encabezado por Miguel Álvarez Acosta; y la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC), creada en 1960 bajo el liderazgo de Leopoldo Zea. Estas oficinas tuvieron como cometido consolidar el trabajo de diplomacia cultural en áreas que México no había atendido o donde no se habían presentado pabellones en ferias y exposiciones mundiales. Se pensaron, además, como proyectos a largo plazo con la posibilidad de incidir de forma sostenida; sin embargo, en la práctica, su existencia fue muy corta; para la década de los años setenta fueron subsumidos a una nueva área de la secretaría. La OPIC con Álvarez Acosta se ocupó de atender ciudades de Estados Unidos y países de Centroamérica llevando eventos puntuales que difundían la cultura mexicana mediante conferencias y exposiciones pequeñas. Por su lado, la DGRC con Leopoldo Zea se hizo cargo de armar una gira con exposiciones y eventos artísticos que se presentaron en las flamantes repúblicas africanas, cuyas nuevas independencias resonaban poderosamente con el discurso impulsado por la Revolución mexicana.

La académica estadounidense Jennifer Josten cierra esta segunda sección con un interesante ensayo dedicado al papel de curador-artista de Mathias Goeritz, quien utilizó una variedad de proyectos de exhibición para promover un arte de vanguardia internacional distinto al del muralismo mexicano. Por medio de estas curadurías, el artista alemán incluyó obras de su autoría al lado de la de otros artistas que le generaban una legitimación y que, rápidamente, le permitieron ganar terreno en el nuevo mercado y gusto del medio siglo moderno mexicano. Su labor como curador llegaría hasta un nivel de oficialización cuando lideró algunas de las actividades de la Olimpiada Cultural, a encargo de Ramírez Vázquez. El resultado más palpable de esa agenda curatorial y abstracta es la Ruta de la Amistad.

El último eje aborda casos de relaciones internacionales o intercambios culturales mediante exposiciones o circuitos que tuvieron lugar en la Ciudad de México. Abre con un ensayo de Anahí Luna sobre las tensiones en torno al proceso de consolidación de una colección de los Mares del Sur en el Pacífico y de objetos nativo-americanos, y su respectiva exposición, abierta en 1954, en el antiguo recinto del Museo Nacional de Antropología. Para que esta colección fuera parte del patrimonio cultural nacional fue necesario un intercambio o canje con el Museo Field de Chicago, para el cual el MNA entregó una colección de objetos arqueológicos mesoamericanos que supuestamente estaban duplicados en los inventarios del INAH. El canje, liderado por Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla, da cuenta del interés antropológico de los museos por ampliar los horizontes interpretativos a regiones más allá de nuestras geografías.

Rebeca Barquera, por su parte, hace un análisis detallado de una exposición señera

sobre surrealismo que tuvo lugar en la Galería Aristos, de la UNAM, en 1967. En ella, su curadora, la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, ensaya argumentos sobre la no pertenencia de los artistas mexicanos a la corriente surrealista y en su lugar propone el concepto de “fantasía mexicana”. Mediante un interesante relato de cruces historiográficos y discusiones sobre nociones de vanguardia e internacionalismo, la autora demuestra cómo este espacio de exposición externo al campus universitario resultó fundamental para entender no sólo los tránsitos y tensiones de un arte nacional a uno abierto al diálogo global, sino el paso de lo moderno a lo contemporáneo o a la revaloración del arte popular con nuevos ojos.

El libro concluye con un ensayo de Elva Peniche, dedicado justamente a la Galería Aristos, pero en sentidos más amplios. La autora analiza una variedad de proyectos curatoriales que confirman cómo Aristos fue un laboratorio de experimentación que resultó seminal para el arte contemporáneo y donde se fraguaron modelos encabezados por los que eran conocidos como directores huéspedes, quienes serían hoy muy cercanos al concepto de curadores.

Los ensayos contenidos en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas, 1946-1968* representan una contribución sustantiva para comprender la relevancia de la cultura mexicana en el contexto de la Guerra Fría. El libro es sobre todo útil para ahondar en el papel fundamental que tuvieron las exposiciones de arte mexicano no sólo como ejemplos puntuales de diplomacia cultural, sino como artefactos privilegiados de discursividad política y “poder blando”, los cuales operaron dentro del engranaje más amplio de las guerras culturales de ese periodo. Por medio de pabellones, instituciones culturales y circuitos expositivos, México y sus agentes culturales se posicionaron como interlocutores y mediadores de una variedad de posturas políticas y estéticas, al tiempo que se generaron espacios de interacción entre propuestas locales e internacionales que permitieron consolidar el liderazgo cultural mexicano en América Latina y a escala global. En suma, *Diplomacia cultural...* complementa de forma notable la historiografía de las exposiciones y las políticas culturales en la Guerra Fría, un campo de interrogación en franco crecimiento del que aún queda mucho por saber.